

Katarzyna SOKOŁOWSKA

„...A NADE WSZYSTKO, BYŚCIE ZOBACZYLI”

Podmiot i wzrok w opowiadaniu Josepha Conrada *U kresu sił*

Centralny motyw opowiadania, motyw ślepoty, wskazuje na utratę przez Whalleya zdolności do interpretowania świata jako reprezentacji i odsłania problematyczność modelu nowoczesnego podmiotu. Podczas pobytu w portowym mieście Whalley zaczyna dostrzegać szczegóły, które kwestionują zrationalizowaną, geometryczną organizację przestrzeni odróżniającą miasto od świata natury. Przejście od geometrycznej wizji miasta do chaosu organicznych kształtów zapowiada utratę wizualnej kontroli, a tym samym upadek dumnego „ja”.

Teksty Josepha Conrada nasycone są licznymi odwołaniami do widzenia, a w swoim manifestie artystycznym, „Przedmowie” do powieści *Murzyn z załogi „Narcyza”*, opublikowanej w początkach jego kariery, pisarz zaznacza, że pragnie „sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście zobaczyli”¹. Bogactwo wrażeń, które angażują zmysły, a przede wszystkim zmysł wzroku, wskazuje na łączność koncepcji estetycznych Conrada z impresjonizmem². Impresjonizm wyrasta z rozważań nad aktywnością postrzegającej świadomości oraz naturą uzyskiwanych postrzeżeń i ich relacją do rzeczywistości zewnętrznej, z poszukiwania odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu są one odbiciem rzeczywistości, a w jakim – konstrukcją podmiotu. Jak twierdzi John G. Peters, w przypadku impresjonizmu równie istotne jak nowatorskie techniki prezentacji wrażeń w malarstwie i w literaturze są założenia filozoficzne, a przede wszystkim pytanie o charakterze epistemologicznym: jak rozumieć i przedstawiać relację między świadomością a przedmiotem poznania?³ Impresjonizm opiera się na założeniu, że nie można rozpatrywać podmiotu i przedmiotu niezależnie od siebie, jako wyizolowanych składników procesu poznawczego, i odrzuca ich radykalny dualizm, postulowany przez Kartezjusza. W wyniku ciągłego oddziaływania na siebie podmiotu i przedmiotu zacierają się granice między nimi i powstaje płynna, niepoddająca się rozumieniu rzeczywistość⁴.

¹ J. Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza”*. *Opowieść morską*, w: tenże, *Dziela*, red. Z. Najder, t. 3, tłum. B. Zieliński, PIW, Warszawa 1972, s. 12.

² Por. I. Watt, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 199.

³ Por. J.G. Peters, *Conrad and Impressionism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 14-16.

⁴ Por. tamże, s. 18n.

W swoich tekstach Conrad artykułuje te właśnie dylematy leżące u podłoża impresjonizmu epistemologii, która kładzie nacisk na relatywizm poznania i na jego nieusuwalną niepewność. Pisarz niejednokrotnie podkreśla z jednej strony zjawiskowy charakter postrzeganego świata (czego znakomitym przykładem jest powieść *Lord Jim*⁵, a w szczególności opis wizyty Marlowa w domu Steinów, pełnym odbłasków światła niknących w cieniu i zamieniających ludzi i przedmioty w widmowe obrazy), a z drugiej bezradność wzroku zmagającego się z takimi przeszkodami, jak zbyt jaskrawe światło czy ciemność, która nie tylko deformuje postrzegane obrazy i blokuje percepcję wzrokową (jak w *Murzynie z załogi „Narcyza”*, *Tajfunie*⁶ czy *Smudze cienia*⁷), ale poprzez doświadczenie absolutnej samotności wywołuje solipsystyczne wrażenie zamknięcia w więzieniu odcieśnionego umysłu (jak w przypadku Martina Decoud w *Nostromo*⁸). Motyw bezradności wzroku pojawia się w wątku ślepoty kapitana Harry’ego Whalleya, protagonisty opowiadania *U kresu sił*⁹, które ukazało się w tomie *Młodość i inne opowiadania* w roku 1902 jako trzecie z kolei, po *Młodości*¹⁰ i *Jądrze ciemności*¹¹, zastępując *Lorda Jima*, ponieważ podczas pisania tekst ten zaczął się rozrastać w samodzielną powieść. O ile dwa pierwsze opowiadania ukazują proces osiągania dojrzałości, przejścia od optymizmu młodości do rozczarowania i utraty złudzeń, *U kresu sił* koncentruje się na starości, etapie życia, któremu towarzyszy budzące lęk przeczucie klęski¹². Conrad w liście do wydawcy Franka Nelsona Doubledaya napisał, że jego zamysłem było przedstawienie w kolejnych opowiadaniach trzech etapów życia, co nadało całemu tomowi tematyczną spójność¹³. Można dopatrzeć się pewnych rysów wspólnych łączących protagonistów tych opowiadań i uznać, że kapitan Whalley poszukuje odpowiedzi na pytania zbieżne z tymi, które

⁵ Zob. J. Conrad, *Lord Jim*, w: tenże, *Dziela*, t. 5, tłum. A. Zagórska, PIW, Warszawa 1972.

⁶ Zob. tenże, *Tajfun*, tłum. H. Carroll-Najder, w: tenże, *Dziela*, t. 7, *Tajfun i inne opowiadania*, tłum. H. Carroll-Najder, A. Zagórska, PIW, Warszawa 1972, s. 13-111.

⁷ Zob. tenże, *Smuga cienia. Wyznanie*, w: tenże, *Dziela*, t. 18, tłum. J.J. Szczepański, PIW, Warszawa 1973.

⁸ Zob. tenże, *Nostromo. Opowieść z wybrzeża*, w: tenże, *Dziela*, t. 8, tłum. J. Korniłowiczowa, PIW, Warszawa 1972.

⁹ Zob. tenże, *U kresu sił*, w: tenże, *Dziela*, t. 6, *Młodość i inne opowiadania*, tłum. A. Zagórska, PIW, Warszawa 1972, s. 181-354.

¹⁰ Zob. tenże, *Młodość*, w: tenże, *Dziela*, t. 6, s. 11-55.

¹¹ Zob. tenże, *Jądro ciemności*, w: tenże, *Dziela*, t. 6, s. 57-180.

¹² Por. L. G ur k o, *Joseph Conrad: Giant in Exile*, Macmillan, New York 1962, s. 82; por. też: F.R. K a r l, *Joseph Conrad: The Three Lives*, Faber and Faber, London 1979, s. 538; S.K. L a n d, *Conrad and the Paradox of Plot*, Macmillan, London 1984, s. 100; J. B a t c h e l o r, *The Life of Joseph Conrad: A Critical Biography*, Blackwell, Oxford–Cambridge 1996, s. 120.

¹³ Por. J. Conrad, List do F.N. Doubledaya z 7 lutego 1924 roku, Oswalds, w: tenże, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, t. 8, 1923-1924, red. L. Davies, G.M. Moore, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 300n.

dreńczyły Charliego Marlowa w *Jądrze ciemności*, i stojąc w obliczu doświadczenia zła jako istoty rzeczywistości, podobnie jak Marlow przeżywa wtajemniczenie w iluzoryczność swojej wiary w ideały. Whalley zamierza zakończyć karierę żeglarza, obfitującą w sukcesy i odkrycia geograficzne, ale gdy wskutek bankructwa banku traci cały majątek, decyduje się nadal pracować, by pomóc ukochanej córce Ivy w utrzymaniu rodziny. Postanawia sprzedać swój ulubiony statek „Piękne Dziewczę” i zatrudnić się jako kapitan parowca „Sofala”. Pracę tę otrzymuje pod warunkiem, że zainwestuje czterysta funtów, całą sumę uzyskaną ze sprzedaży „Pięknego Dziewczęcia”; pieniądze te będzie jednak mógł odzyskać po wypełnieniu kontraktu. Właścicielem „Sofali” jest Massy, były mechanik okrętowy, człowiek nieuczciwy i przebiegły, który licząc na łatwy zysk, obsesyjnie gra na loterii. Gdy Whalley nagle zaczyna tracić wzrok i uświadamia sobie, że nie będzie w stanie wypełnić warunków kontraktu, zaczyna ukrywać swoją ślepotę, narażając statek na niebezpieczeństwo.

Postawa kapitana Whalleya wywołuje rozbieżne komentarze krytyków. Większość interpretatorów utworu widzi w historii Whalleya opowieść o upadku bohatera, o niezawinionej tragedii szlachetnego żeglarza uwikłanego przez los w kłamstwo i oszustwo, którego idealizm, honor i zdolność do poświęcenia skazują na klęskę w epoce dominującego materializmu¹⁴. Inni krytycy natomiast odczytują jego postępowanie jako skutek braku męstwa, przejaw pychy i egocentryzmu¹⁵, które przeradzają się w narcyzm¹⁶ i prowadzą do przekonania, że jego działania wspiera Bóg¹⁷, oraz do złudnej wiary w swoją moc w walce z losem¹⁸. W ślepotcie, która dotyka Whalleya, można dostrzec próbę charakteru – to typowa dla Conrada strategia konstruowania fabuły, polegająca na ukazaniu głównego bohatera w sytuacji, gdy zmuszony jest stawić czoła niespodziewanemu zagrożeniu (jak MacWhirr z *Tajfuna*, kapitan z *Tajnego agenta*¹⁹ i kapitan ze *Smugi cienia*, którzy wychodzą zwycięsko z konfrontacji z losem, czy Jim, którego paraliżuje lęk w chwili wymagającej ratowania pasażerów tonącego statku). Daniel R. Schwarz uznaje ślepotę Whalleya za

¹⁴ Por. G u r k o, dz. cyt., s. 82; L. G r a v e r, *Conrad's Short Fiction*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1969, s. 117. Zob. G. L. Y o u n g, *Chance and The Absurd in Conrad's „The End of the Tether” and „Freya of the Seven Isles”*, „Conradiana” 7(1976) nr 3, s. 253-261.

¹⁵ Por. T. B i l l y, *A Wilderness of Words: Closure and Disclosure in Conrad's Short Stories*, Texas Tech University Press, Lubbock 1997, s. 194, 197; G r a v e r, dz. cyt., s. 117.

¹⁶ Por. C. M a i s o n n a t, *Joseph Conrad and the Voicing of Textuality*, Maria Curie-Skłodowska University Press – Columbia University Press, Lublin – New York, 2017, s. 179, 186.

¹⁷ Por. D. R. S c h w a r z, *Conrad: The Later Fiction*, Macmillan, London–Basingstoke 1982, s. 122.

¹⁸ Por. B i l l y, dz. cyt., s. 203.

¹⁹ Zob. J. C o n r a d, *Tajny agent. Opowieść prosta*, tłum. A. Gliniczanka, w: tenże, *Dziela*, t. 10, PIW, Warszawa 1973.

symbol braku szczerości wobec siebie i innych²⁰, a Claude Maisonnat odnosi ją do braku samoświadomości i do odmowy uznania swej winy²¹.

Ślepotą Whalleya urasta do rangi symbolu moralnej słabości²², ale jednocześnie prowokuje do pytania o relację patrzącego podmiotu do świata i o zdolności poznawcze podmiotu. Kluczowe dla tradycji okulocentrycznej utożsamienie wzroku, wiedzy i prawdy zapoczątkował Platon, odwołując się do paradygmatu widzenia, by wyjaśnić proces poznawania. Aby zdefiniować prawdziwą wiedzę o ideach (episteme), którą przeciwstawiał mniemaniu, czyli wiedzy pochodzącej od zmysłów (doksą), Platon posługiwał się metaforą światła. Za pomocą alegorii jaskini opisywał w *Państwie* moment poznania prawdy jako ogląd idei w pełnym blasku światła²³. Kartezjusz kontynuował Platońską tradycję, łącząc poznanie z widzeniem jasnym i wyraźnym²⁴. Pragnienie takiego poznania wpisuje się w nową koncepcję podmiotu, którą zaproponował, wprowadzając dualizm umysłu, czyli rzeczy myślącej (res cogitans), i ciała, czyli rzeczy rozciągłej (res extensa)²⁵. Ze względu na swój wzniosły status instancji czysto intelektualnej, pozbawionej jakiegokolwiek instrumentu umożliwiającego kontakt ze światem zewnętrznym, umysł – twierdził Kartezjusz – utracił przywilej bezpośredniego poznawania rzeczywistości i dlatego musi polegać na ideach, na jasnych i wyraźnych przedstawieniach. Dla podmiotu myślącego, jedyne źródła pewności, świat materialny staje się przedmiotem poznania trudno uchwytym i zawsze budzącym wątpliwości²⁶. Poczucie jedności z naturą zanika, a umysł, oddzielony od przedmiotu swojego poznania, gubi się w labiryncie lustrzanych odbić, idei, błędnych i niepewnych reprezentacji rzeczywistości.

Na związek tego modelu podmiotowości ze stylem patrzenia wskazuje David Michael Levin, dokonując reinterpretacji tradycji okulocentrycznej i związanej z nią afirmacji wzroku jako instrumentu dochodzenia do praw-

²⁰ Por. S c h w a r z, dz. cyt., s. 127.

²¹ Por. M a i s o n n a t, dz. cyt., s. 187.

²² Zob. S. P i n s k e r, „The End of the Tether”: *Conrad's Death of a Sailsman*, „Conradiana” 3(1971-1972) nr 2, s. 74-76.

²³ Por. P l a t o n, *Państwo*, 514 A – 517 A, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa 1991, s. 63-67.

²⁴ Por. R. D e s c a r t e s, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. T. Żeleński (Boy), Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 17; t e n ż e, *Zasady filozofii*, tłum. I. Dąbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 42; t e n ż e, *Dioptryka*, tłum. P. Błaszczuk, K. Mrówka, Universitas, Kraków 2018, s. 1. Por. też: D. M. L e v i n, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Routledge, New York – London 1988, s. 426.

²⁵ Por. R. D e s c a r t e s, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. M. Ajdukiewicz, K. Ajdukiewicz, PWN, Warszawa 1958, s. 36, 105; R. T a r n a s, *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*, Pimlico, London 2010, s. 298, 451, 475.

²⁶ Por. tamże, s. 298.

dy w oparciu o krytykę dualizmu kartezjańskiego przeprowadzoną przez Martina Heideggera. Heidegger stwierdza, że Kartezjańska koncepcja cogito zrewolucjonizowała rozumienie relacji między człowiekiem a światem, przekształcając ją w dychotomię podmiotu i przedmiotu, i zapoczątkowała epokę światooobrazu²⁷. W eseju *Czas światooobrazu* niemiecki filozof stawia tezę, że wraz z narodzinami podmiotu pojawiło się nowe rozumienie bycia jako przedmiotu reprezentacji. W konsekwencji rozszczepienia bycia na podmiot i przedmiot reprezentacja nabiera agresywnego charakteru jako pochodna aktu zdobywania, ustanawiania władzy, podporządkowywania. Przemiana świata w przedmiot reprezentacji redukuje Dasein do nieruchomego, spetryfikowanego obrazu, który istnieje na tyle, na ile podmiot zdoła „postawić przed sobą sam byt, takim właśnie, jak z nim stoi sprawa, i w ten sposób postawiony stale mieć przed sobą”²⁸. Kontynuując rozważania Heideggera, Levin interpretuje postawę, jaką podmiot przyjmuje wobec świata, jako chęć panowania i podszytą agresją konfrontację. Twierdzi, że „ego-podmiot” realizuje swoją wolę panowania poprzez reprezentację i ustanowienie świata jako obrazu²⁹. Odchodząc od tradycji okulocentrycznej, afirmującej wzrok jako narzędzie poznania prawdy, Levin przekonuje, że podmiot, patrząc i ujmując bycie jako reprezentację, zawłaszcza je swoim spojrzeniem i tym samym wyraża wolę władzy, którą Heidegger łączył z pragnieniem pewności zakorzenionym w modelu cogito³⁰. Ten styl patrzenia zakłada konfrontację patrzącego „ja” ze stojącym naprzeciw niego, unieruchomionym i wyodrębnionym z przepływu wrażeń przedmiotem w pełni dostępnym dla precyzyjnego oglądu³¹. Ten typ spojrzenia Levin określa również mianem wzroku kartezjańskiego, który funkcjonuje jako narzędzie pewności i poprawności³², odzwierciedla „metafizyczne pragnienie obecności”³³ i „dążenie do totalizacji, do posiadania”³⁴, a tym samym kultywuje potęgę ego, jest „ego-logiczny”³⁵.

Kapitan Whalley wpisuje się w ten model autonomicznego, „ego-logicznego” podmiotu roszczącego sobie prawo do całkowitej władzy zarówno nad sobą, jak i nad rzeczywistością zewnętrzną, którą uznaje za przestrzeń własnej ekspansji. Ukazuje się on jako zdobywca gotowy podjąć każde ryzyko, „Harry

²⁷ Zob. M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, tłum. K. Michalski i in., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 128-167.

²⁸ Tamże, s. 142; por. tamże, s. 144n.

²⁹ Por. Levin, dz. cyt., s. 121.

³⁰ Por. tamże, s. 120.

³¹ Por. tamże, s. 418-420.

³² Por. tamże, s. 418.

³³ Tamże, s. 437. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – K.S.

³⁴ Tamże, s. 435.

³⁵ Tamże, s. 421.

Śmiałek³⁶, który sprawuje kontrolę nad swoim życiem, nie podlega nikomu i samodzielnie realizuje własne plany, odnosząc sukcesy, zdobywając uznanie i powszechny szacunek. Będąc „pionierem nowych dróg i nowych gałęzi handlu”³⁷, Whalley eksploruje świat jeszcze niepoddany opisowi i klasyfikacji, niezamieniony w schematyczną reprezentację. Jego działania zmierzają jednak do tego, by przekształcić miejsca niezbadane i nieoznaczone na mapie³⁸ nie tyle w obszary ucywilizowane, ile w przestrzenie realizacji celów handlowych. Jednym z osiągnięć, które potwierdzają jego status odkrywcy i wybitnego żeglarza, jest fakt umieszczenia jego nazwiska na mapach. Tym samym stało się ono częścią kolonialnego ładu narzucanego obszarom, które Europejczycy włączyli do swojego handlowego imperium.

Nowoczesny podmiot, podporządkowując świat swojej perspektywie poznawczej, rozpoznaje w sobie moc panowania i sprawowania kontroli nad przestrzenią i czasem – to znalazło wyraz w retoryce Kartezjusza afirmującej dążenie ludzkości do osiągnięcia pozycji „panów i posiadaczy przyrody”³⁹. Porównania Whalleya do „potężnego filaru”⁴⁰ i „starego drzewa nie zdradzającego żadnych oznak rozkładu”⁴¹ definiują jego status nowoczesnego podmiotu uznającego się za centrum i źródło władzy. Reakcja na śmierć żony stanowiła pierwszy sygnał niestabilności niszczącej życie Whalleya: podporządkował każdy dzień ścisłej rutynie, unikając niespodzianek i wstrząsów. W swojej kabinnie na statku, ozdobionej płytami boazerii, na których żona „wymalowała pęk ojczystych kwiatów”, „nie więdnące nigdy girlandy kwiecia jakby na wieczne święto”⁴², znalazł on rajska przestrzeń niedostępną dla cierpienia i przemijania. Bezpieczny w swoim schronieniu, kapitan nie dostrzega grozy upływającego czasu, a dźwięk zegarów stanowi dlań przyjazny akompaniament do snu: „Trzy chronometry tykały Whalleyowi na dobranoc”⁴³. Obdarzony „krzepką budową urągającą czasowi”⁴⁴, wydaje się niezniszczalny, tak jak odcieleśnione ego, *res cogitans*, które jako czysty intelekt nie ma żadnego związku z materią. W tym bezpiecznym świecie nawet śmierć żony nie może zakłócić jego poczucia jedności z życiem, które w końcu musi powrócić na dawne tory i zamknąć się „nad smutkiem jak morze nad martwym ciałem”⁴⁵. Po bankructwie i utracie

³⁶ J. Conrad, *U kresu sił*, s. 185.

³⁷ Tamże.

³⁸ Por. tamże, s. 185n.

³⁹ Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, s. 43.

⁴⁰ Conrad, *U kresu sił*, s. 192.

⁴¹ Tamże, s. 204.

⁴² Tamże, s. 190.

⁴³ Tamże, s. 188.

⁴⁴ Tamże, s. 237.

⁴⁵ Tamże, s. 191.

statku Whalley dąży do zachowania statusu samowystarczalnego, suwerennego podmiotu, który uznaje siebie za miarę rzeczy i jest w stanie rzucać wyzwanie całemu światu niczym „wygnany ze swego raju [...] zarozumiały tytan”⁴⁶. W porównaniu tym kryje się aluzja do Prometeusza, którego postać jest symbolem człowieczeństwa, pragnienia wolności i rozwoju niezależnego od ograniczeń narzucanych zarówno przez naturę, jak i społeczeństwo z jego religijnymi, politycznymi i obyczajowymi tradycjami. Prometeusz reprezentuje dążenie nowoczesnego podmiotu do utwierdzenia swojej pozycji w obliczu świata naznaczonego obcością i do emancypacji od religijnych dogmatów, dążenie, które wyłoniło się wraz z narodzinami renesansu⁴⁷. Ten status „ja”, które sytuuje siebie w centrum i rości sobie prawo do ustanawiania świata jako obrazu, wyraża się w spojrzeniu Whalleya. Nawet gdy tracił już wzrok, nadal usiłował sprawiać wrażenie, że zachował ostrość widzenia. Oczy Whalleya „zdawały się spoglądać bystro ku przodowi”⁴⁸ i mimo że był on uprzejmy, „zdawały się przenikać człowieka na wskroś, gdy patrzył z bliska”⁴⁹. Opis przenikliwego spojrzenia Whalleya przywołuje założenia okulocentryczne, zgodnie z którymi wzrok jest narzędziem zdobywania wiedzy i rozpoznawania prawdy, a zarazem sugeruje wolę panowania nad światem zredukowanym do przedmiotu poznania i unieruchomionym w reprezentacji.

Wskutek bankructwa i konieczności sprzedaży ukochanego statku „Piękne Dziewczę”, Whalley zmienia się w nowoczesnego wędrowca, którego podróż nie zmierza ku żadnemu miejscu przeznaczenia mogącemu nadać jej sens. Nadal jednak stara się podtrzymać swój wizerunek jako kapitana, dowódcy obdarzonego mocą decydowania o sobie i innych. Bezdomny, zabłąkany człowiek („błąkający się na los szczęścia wraz z małym barkiem”⁵⁰, niczym „zbędna kłoda, błąkająca się po morzu”⁵¹, „zabłąkany turysta nie mający przed sobą celu – jak zagubiony bezdomny podróżnik”⁵²), samotna postać o imponującej posturze, kroczy, trzymając „grubą łaskę podobną do maczugi”⁵³, symbol siły, która czyni go zdolnym rzucić wyzwanie całemu światu mimo poniesionych klęsk: „Poddać się? Nigdy!”⁵⁴. Myśl ta wskazuje na poczucie sprawczości, ale metafora rozpadającego się fundamentu sugeruje niepewną pozycję podmiotu i jego stopniową utratę autonomii: „Podobny był do skały

⁴⁶ Tamże, s. 319.

⁴⁷ Por. T a r n a s, dz. cyt., s. 231, 474, 452n., 465.

⁴⁸ C o n r a d, *U kresu sił*, s. 263.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 195.

⁵¹ Tamże, s. 208.

⁵² Tamże, s. 202.

⁵³ Tamże, s. 198.

⁵⁴ Tamże, s. 203.

opierającej się niewzruszenie otwartym napadom morza, a jednocześnie ignorującej wyniośle fakt, że ją zdradliwe wiry podmywają od podstaw”⁵⁵. W małym hoteliku, który wybrał, aby ograniczyć wydatki po utracie dorobku życia, „krzepki, majestatyczny”⁵⁶ Whalley staje się częścią tłumu hotelowych gości, porównywanych do „gromady wędrownych cieniów, skazanych na krążenie z zawrotną szybkością naokoło ziemi bez zostawiania po sobie śladów”⁵⁷, sprawiających wrażenie niematerialnych zjaw, nietrwałych, efemerycznych istot⁵⁸ ukazujących się tylko na chwilę oczom obserwatorów. Pod wpływem niesprzyjających okoliczności Whalley musi pogodzić się z utratą statusu niezależnego żeglarza i zatrudnić się jako kapitan parowca „Sofala”. Ta utrata autonomii i władzy podważa jego pozycję suwerennego podmiotu, przybierając formę fragmentaryzacji. Cień, który towarzyszy Whalleyowi podczas jego wyprawy w poszukiwaniu pracy i który wydaje się posiadać odrębną egzystencję, nabiera cech sobowtóra i ukazując poprzez swoją groteskową deformację inny, dotąd ukryty aspekt osobowości protagonisty, sugeruje jego wewnętrzne rozszczepienie: „Cień kapitana to padał wyraźnie na bliskie pnie alei, to na trawnikach wydłużał się w nieskończoność, ukośny i mętny, powtarzając krok w krok jego ruchy”⁵⁹. Na nowy status postaci Whalleya – podmiotu, który utracił zaufanie do bezpiecznej wizji poznawalnej rzeczywistości – wskazuje jego niepewne, zabłąkane spojrzenie, niezdolne do sprawowania władzy nad światem: „Jego oczy, zamiast spojrzeć tam, gdzie należało, pewnym siebie, bystrym wzrokiem marynarza, błędziły niepewnie w przestrzeni”⁶⁰.

Centralny motyw opowiadania, motyw ślepoty, wskazuje na utratę przez Whalleya zdolności do interpretowania świata jako reprezentacji i odsłania problematyczność modelu nowoczesnego podmiotu. Zapowiedzią ślepoty Whalleya jest jego sposób widzenia miasta jako przestrzeni naznaczonej rozproszaniem form. Podczas pobytu w portowym mieście, gdzie poszukuje pracy po utracie oszczędności, Whalley zaczyna dostrzegać szczegóły, które kwestionują zrationalizowaną, geometryczną organizację przestrzeni odróżniającą miasto od świata natury. Przejście od geometrycznej wizji miasta do chaosu organicznych kształtów zapowiada utratę wizualnej kontroli, a tym samym upadek dumnego „ja”. Początkowo wydaje się, że architektoniczna konfiguracja dominuje nad przyrodą. Drzewa układają się w proste aleje, tworząc geometryczne wzory („Aleje wielkich drzew biegły prosto przez Esplanadę,

⁵⁵ Tamże, s. 201.

⁵⁶ Tamże, s. 202.

⁵⁷ Tamże, s. 201.

⁵⁸ Wyrażenie „impermanent presences” zostało pominięte w polskim tłumaczeniu.

⁵⁹ C o n r a d, *U kresu sił*, s. 230.

⁶⁰ Tamże, s. 233.

przecinając się pod różnymi kątami”⁶¹) albo imitując elementy architektoniczne („długie rzędy drzew, uszeregowanych w olbrzymie kolumnady ciemnych trzonów o sklepieniu z gałęzi”⁶²); przestrzeń parku podlega podziałowi na regularne czworoboki („płaty strzyżonej trawy jak gładkie zielone dywany rozpięte na gwoździach”⁶³). W ten sposób świat przyrody ukazuje się jako uporządkowana struktura, która ujawnia wpływ dyscyplinującej siły rozumu. Przenikanie się miasta i lasu wskazuje jednak na podważenie ładu wprowadzonego przez intelekt. Porządek zuniformizowanych, monotonnie powtarzających się układów geometrycznych rozbija inwazja nieregularnych form organicznych („Pnie, wyglądające od dołu jak kolumny, rozrastały się bujnie”⁶⁴). Spojrzenie Whalleya, biegnące wzdłuż linii prostych wyznaczanych przez aleje i bulwary, porządkujące miejski krajobraz na wzór geometrycznej konfiguracji, rozpraszają obrazy uchwyconych w ruchu osób i pojazdów. Miasto portowe, którego ulicami przelewają się tłumy mieszkańców, jawi się jego oczom niczym „wir strumienia”⁶⁵, którego głównym atrybutem jest ruch i ciągły przepływ ludzi. „Rząd otwartych pojazdów”⁶⁶ przesuwających się wzdłuż bulwaru na tle morza prowadzi wzrok wzdłuż linii prostej, która wyznacza granicę żywiołu i narzuca spojrzeniu porządek linearny; po chwili jednak porządek ten burzą „wibrujące dyski szprych”⁶⁷, dynamizujące ujednoliconą, zgeometryzowaną przestrzeń utworzoną przez regularne kształty rozległych gazonów⁶⁸. Ciemnoniebieska tafla morza zaczyna drgać i rozsypywać się, gdy jej pozornie stabilne tło wypełnia ruch wirujących kół. Porównanie białych kloszy latarni do „prymitywnej dekoracji ze strusich jaj”⁶⁹ rozbija homogeniczność zgeometryzowanej przestrzeni i podkreśla egzotyczną, a jednocześnie kiczowatą i groteskową ornamentację, odległą od klasycznych, matematycznych proporcji. Kolejnym czynnikiem rozpraszającym spójność reprezentacji miasta są parasole, które unoszą się nad powozami na bulwarze i które jako „jasne kopuły”⁷⁰ współgrają z regularnym układem struktur architektonicznych, by po chwili zamienić się w „rozkwitłe kwiaty wychylone z brzegów wazonu”⁷¹, a następnie we „wspaniałe kwiaty zamykające kielichy u schyłku dnia”⁷². Swoim kołyszącym

⁶¹ Tamże, s. 207n.

⁶² Tamże, s. 206.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 207n.

⁶⁵ Tamże, s. 199.

⁶⁶ Tamże, s. 208.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Por. tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 209.

ruchem, kształtem i barwą przekształcają one surowość racjonalnie ukształtowanej przestrzeni miasta w bujną różnorodność i zmienność świata natury.

W labiryncie miejskich ulic majestatyczna postać Whalleya jest już tylko „słomką”⁷³, miotaną bez celu przez nadrzędną, nieprzepartą siłę – dumny ze swej autonomii i władzy podmiot staje się pełną lęku, drobną częstką niespokojnego, pozbawionego tożsamości tłumu mieszkańców i podróżnych. Whalley długo wpatruje się w wodę kanału, po którym pływa mały malajski statek, aż dostrzega w nim „otulony całunem przedmiot”⁷⁴, będący „czymś zagadkowym i niepokojącym”⁷⁵ – nadaje on krajobrazowi cechy funeralne. Intensywne spojrzenie już nie przynosi zrozumienia, ale wzmacnia poczucie zagubienia, a nawet grozy i lęku przed śmiercią. Nadejście ciemności pochłania obrazy, odbierając obserwatorowi zdolność widzenia i tym samym unieważnia korelację między tym, co na górze, i tym, co na dole, scalającą odrębne elementy postrzeganego obrazu tak, aby niebo znalazło odzwierciedlenie w tafli wody: „Zmierzch zsunął się z zenitu; znikły odbijające się w dole przebłyski nieba i woda kanału obróciła się jakby w smołę”⁷⁶. „Zastępy cieniów”, które pojawiają się wokół Whalleya, „jakby oczekując tylko hasła gromadnego ataku”⁷⁷, aby wdrzeć się w świat materii, potęgują doświadczenie wizualnego horroru, a zarazem podważają zdolność wzroku do rejestrowania obiektywnej rzeczywistości. Wydaje się, że przez chwilę spojrzenie Whalleya znalazło oparcie w przynoszącym ulgę w chaosie miejskiego pejzażu centralnym punkcie, wyznaczonym przez pionową oś fabrycznego komina („Daleko [...] na zboczu błękitnego przylądka zamykającego widok, wysmukły słup, komin jakiejś fabryki, dymił spokojnie prosto w górę w czystym powietrzu”⁷⁸). Wkrótce jednak ogarnął go niepokój, gdyż ciemność zatarła różnicę między górnym a dolnym obszarem pola widzenia („Wyniosłości, niziny, wszystko było ciemne; widnokrąg też stał się ciemny”⁷⁹), a wyznaczający środek „biały obelisk”⁸⁰ rozplynął się jak „błady duch”⁸¹ i nie stanowił już stabilnej osi, na której może się oprzeć spojrzenie.

W miarę pogłębiania się ślepoty Whalleya krajobraz, który kapitan obserwował z pokładu „Sofali” podczas rejsów wzdłuż wybrzeża, staje się co-

⁷³ Tamże, s. 199.

⁷⁴ T e n z e, *The End of the Tether*, w: tenże, *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*, Dent, London 1946, s. 211. W przekładzie Anieli Zagórskiej: „spowity w maty stateczek” (t e n z e, *U kresu sił*, s. 227).

⁷⁵ T e n z e, *U kresu sił*, s. 227n.

⁷⁶ Tamże, s. 228.

⁷⁷ Tamże, s. 227.

⁷⁸ Tamże, s. 228.

⁷⁹ Tamże, s. 229.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

raz bardziej nieuchwytny, niestabilny i niespójny, traci wyrazistość formy, a w pełnym słońcu rozprasza się w mnogości impulsów wzrokowych, które nie łączą się w całość. Zawarte w opowiadaniu elementy dyskursu ekfrastycznego: zarysy, tło, odcienie błękitu, sugerujące analogię między dziełem malarskim i opisami morza oraz przybrzeżnego krajobrazu, narzucają odczytywanie zawilości i bogactwa wizualnych detali jako całości uporządkowanej w reprezentacji, która odzwierciedla siłę patrzącego podmiotu i jego dążenia do syntezy wrażeń. Porównanie nieba do „gładkiej, bladej, migotliwej tkaniny”⁸² odbiera mu głębię i nieskończoność, przemienia je w dwuwymiarową płaszczyznę, która tworzy tło dla przyciągającego wzrok ornamentu, „drogocennego klejnotu”⁸³, jakim wydaje się planeta Wenus. Jednocześnie w tekście pojawiają się metafory i porównania, które kwestionują możliwość uzyskania spójnej reprezentacji, a tym samym osłabiają poznawczą moc podmiotu. Porównanie nieba do pajęczyny i do ruchomej zasłony („Ząbkowany łańcuch gór [...] ciągnął się wzdłuż horyzontu błękitnym cieniowanym konturem, nikłym i drżącym jak tło malowane na powiewnym paśmie pajęczyn, na zasłonie rozedrganej i nieuchwytniej”⁸⁴) podkreśla jego pozorną niematerialność, która wskazuje, że wzrok nie jest już instrumentem zapewniającym uzyskanie stabilnego, wyraźnego obrazu. Puste, milczące krajobrazy, które można obserwować z pokładu „Sofali”, funkcjonują jako korelat ślepoty Whalleya i zapowiadają utratę przez podmiot zdolności do tworzenia wiarygodnej reprezentacji. W monotonnej przestrzeni „pustego morza i martwego brzegu [...] bez cienia najmniejszej chmurki, bez dźwięku innych głosów”⁸⁵ zanika rozróżnienie tła i figury. Brak cech charakterystycznych, na których może skupić się oko, uniemożliwia skonstruowanie dokładnego odzwierciedlenia rzeczywistości, a tym samym utrudnia manewrowanie „Sofalą” na niebezpiecznych wodach przybrzeżnych i odbiera kapitanowi kontrolę nad statkiem, czyli nad całym jego światem, nad którym dotąd sprawował niekwestionowaną władzę. Pustka jest tak radykalna, że nie mącą jej nawet prawie niematerialne, nieznacznie działające na zmysły obiekty, jak cień „najmniejszej chmurki”. „Obszar usiany rafami”⁸⁶, „okruchy ładu przypominające grupę hulków pozbawionych osprzętu”⁸⁷, które „Sofala” mija podczas każdego rejsu, stają się wyzwaniem dla wzroku kapitana, który ma już trudności z rozróżnianiem i rozumieniem kształtów.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s. 236.

⁸⁵ Tamże, s. 237.

⁸⁶ Tamże, s. 257.

⁸⁷ Tamże.

Wysiłek wizualizacji przyrody w obrazach struktur architektonicznych, takich jak „masywna ściana listowia”⁸⁸ czy „olbrzymi kształt ciemnego wyniosłego słupa”⁸⁹, odzwierciedla dążenie „ja” do scalania wielości elementów w uporządkowaną całość. Opisy przybrzeżnego krajobrazu obfitują jednak w obrazy łączące się z wyobrażeniami rozpadu. Dżungla zarastająca brzegi morza przypomina miasto zniszczone podczas oblężenia: „Otwierały się w niej strzępiaste wyrwy jakby od kuli armatniej, odsłaniając nieprzenikniony mrok w głębi kniei”⁹⁰. Za fasadą zieleni kryje się mnogość roślin o różnych kształtach, które już nie są uporządkowane w regularnej konfiguracji, lecz splątane w nierozzerwalne kłębowisko. Las na wybrzeżu ukazuje się jako nagromadzenie elementów przytłaczających wzrok, jak „powikłane konary, związane i obciążone pnączami”⁹¹ czy „gąszcz korzeni skłębionych jakby w zacieklej walce podziemnej”⁹². Ten nadmiar wywołuje wizualny chaos, anulując niezbędny w percepcji obrazu podział na tło i figurę, a sygnały jednoczesnego konfliktu i jedności rozbijają spójność reprezentacji i wskazują na bezradność patrzącego podmiotu, którego wzrok gubi się w gmatwaniu form. Ukazaną w opowiadaniu bezradność słabnącego wzroku obserwatora potęgują odniesienia do walki i przemocy, które unieważniają obietnicę uporządkowanej całości, niosącej pocieszenie swoją wizualną harmonią. Dyskurs narratora buduje ciąg analogii między formacjami natury: skałami i wysepkami, a rozpadającymi się elementami architektonicznymi: dzwonniami, „pokrytymi bluszczem wieżami”⁹³, upodabniającymi się do stogów lub kretowisk, a więc do formacji, które cechuje brak wewnętrznej struktury i które łatwo ulegają rozpadowi. Porównania przybrzeżnych skał do budowli, jak „wieżyczki”⁹⁴ czy „okrągłe wieże obronne”⁹⁵, redukują nieregularność ich kształtów, ale także wskazują na destrukcję sugerowanych w ten sposób form geometrycznych, gdyż skały ukazane zostają jako „trójkątne stosy podobne do ruin”⁹⁶ i „szeregi łysych głazów wyglądających jak mur zburzony i osmalony przez błyskawice”⁹⁷. Do wizualnego chaosu przyczyniają się niezrozumiałe zmiany perspektywy – jakby obserwacja prowadzona była jednocześnie z małej i z dużej odległości, gdy skały, które widziane z bliska przerażają swym ogromem, pojawiają się

⁸⁸ Tamże, s. 272.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże, s. 261.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 258.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże.

jako drobne przedmioty, którymi można manipulować, „wyrzeżane z hebanu zabawki, ustawione na srebrzystej płycie zwierciadła”⁹⁸.

Jednym z czynników dezorganizujących percepcję i uniemożliwiających syntezę poszczególnych detali w spójny obraz jest ciemność, która niejako odbiera przedmiotom charakter substancjalny. Ciemność degraduje wyraziste kształty łodzi ratunkowych na statku, czyniąc z nich cienie, „widmowe zarysy”⁹⁹, a „jeden jedyny jasny illuminator” upodabnia do „małego księżyca w pełni”¹⁰⁰. Jego słaby blask wydobywa z mroku jedynie bezkształtną materię: „płat mokrego błota” i „skraj podeptanej trawy”¹⁰¹, potęgując fragmentaryzację obrazu. „Wygięcia żurawików, linie relingów i wsporników, mętne i wtopione w ciemność”¹⁰², tracą odrębność form, zamazując relację tła i figury. „Ciemna próżnia”¹⁰³ przestrzeni morza tłumi wszelkie wrażenia („Wszystko było nieruchome, nieme, prawie niewidzialne”¹⁰⁴). Noc przekształciła przybrzeżne wysepki w „niewyraźne masywy”¹⁰⁵, w amorficzne plamy, „których zarysy były dla oczu nieuchwytny”¹⁰⁶. Ciemność wprowadza obserwatora w stan analogiczny do ślepoty, ale światło także upośledza wzrok: morski krajobraz zostaje „zmiażdżony przytłaczającą siłą – światła”¹⁰⁷, staje się „ciemny wśród blasku słońca”¹⁰⁸. Światło stanowi warunek wyraźnego widzenia, jeśli jednak jest bardzo intensywne, podobnie jak ciemność utrudnia percepcję, a nawet wywołuje ślepotę. Blask słońca, „rozjarzonej kuli”¹⁰⁹, optycznie pomniejsza rozmiary ziemi, eksponuje ruch i prędkość („w [...] oślepiająco białym żarze ziemia wirowała i świeciła jak pyłek”¹¹⁰), powodując, że jej obraz staje się prawie nieuchwytny. Światło przypominające świetlistą mgłę, „suchy, płomienny opar przepelniający powietrze”¹¹¹, tworzy przeszkodę dla wzroku i utrudnia patrzącemu obiektywny ogląd, możliwy tylko w jednorodnie przezroczystym środowisku, precyzyjnie ujawniającym szczegóły obrazu. Patrzący podmiot staje w obliczu zagrożenia swojej autonomii i zdolności do samodzielnej interpretacji sygnałów płynących z otoczenia, gdy z jednej strony zмага się

⁹⁸ Tamże, s. 261.

⁹⁹ Tamże, s. 320.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 259.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże, s. 261.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tamże, s. 241.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże, s. 236.

z brakiem bodźców wzrokowych, a z drugiej z wywołującą ból nadmierną intensywnością wrażeń. Już na początku omawianego opowiadania opis morza wprowadza motyw wizualnej przemocy, kwestionuje uprzywilejowanie wzroku i zdolność podmiotu do tworzenia reprezentacji, podważając w ten sposób pozycję dominującego i kontrolującego rzeczywistość „ja”. Narzędziem owej przemocy jest światło, które utrudnia obserwację morza: „Promienie słońca, padając z siłą na spokojne morze, rozbiły się o diamentową powierzchnię w migotliwy pył, w olśniewającą, świetlistą mgłę, która oślepiła oczy i nużyła mózg ruchliwym blaskiem”¹¹². Światło rozprasza się, tworząc wielość drobnych cząstek, drażniąc wzrok i uniemożliwiając uzyskanie stabilnej perspektywy. Agresywny blask atakuje wzrok („przesłaniał dal, palił oczy”¹¹³), a zarazem destabilizuje percepcję krajobrazu („zdawał się falować i płynąć”¹¹⁴), wypełniając pole widzenia ruchem. Spojrzenie w kierunku gwiazd nie przynosi wytchnienia od ziemskiego zgiełku ani pocieszenia, jakie zapewnia ogląd świata sub specie aeternitatis, lecz budzi niepokój, stając się źródłem agresywnych obrazów wywołujących skojarzenia z cięciem, przebijaniem i zranieniem: „Z pierwszym żółtym migotem gwiazdy, która ukazała się jak główka szpilki wbitej głęboko w gładką, bladą, migotliwą tkaninę nieba, ostrze dojmującego chłodu jak gdyby rozcięło ciepłe powietrze ziemi”¹¹⁵.

W rozmowie z Van Wykiem, jedynym znajomym, którego darzy zaufaniem, Whalley opisuje bolesny proces utraty wzroku jako prywatną apokalipsę i kosmiczną katastrofę: „– To jest tak, jakby światło odpływało ze świata. [...] To jest tak, jakby się słońce zmniejszało, jakby gwiazdy gasły jedna za drugą”¹¹⁶. Obrazy gasnących gwiazd i słońca odzwierciedlają utratę pewności poznania i zdolności tworzenia przez podmiot rzetelnej reprezentacji. Dylemat kapitana w sytuacji pogłębiającej się ślepoty, jego „wątpliwość, czy to co dostrzega, zgadza się z prawdą”¹¹⁷, przywołuje pytanie znajdujące się w centrum nowożytnej epistemologii: jak upewnić się, czy to, co postrzegamy, dokładnie odpowiada temu, co istnieje, czy podmiot nie gubi się w labiryncie fałszywych odbić? Wątpliwość Whalleya, która „czyniła nawet z reszty pozostałego mu wzroku narzędzie tortur, pułapkę czyhającą na jego nędzną symulację”¹¹⁸, sprawiała, że tracił on poczucie sprawczości i kontroli, które stanowiło podstawę jego tożsamości. Szukał ratunku przed epistemologiczną niepewnością, zatrudniając Seranga, zaufanego malajskiego sternika, który

¹¹² Tamże, s. 183.

¹¹³ Tamże, s. 236.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Tamże, s. 229.

¹¹⁶ Tamże, s. 319.

¹¹⁷ Tamże, s. 317.

¹¹⁸ Tamże.

miał go wspomagać, niejako zastępując słabnący wzrok. Czyniąc z Seranga bierny instrument, który zobowiązany jest precyzyjnie określać to, co widzi, ale nie ma prawa kwestionować poleceń ani dociekać ich celowości, kapitan zawłaszcza jego wzrok. Sam decyduje, jak interpretować uzyskane przez sternika dane wizualne, a dzięki temu zachowuje dominującą pozycję – jako jedyny dysponuje pełną wiedzą o tym, co się dzieje.

Mimo że zatrudniając Seranga, kapitan usiłuje zabezpieczyć się przed zdemaskowaniem swojej mistyfikacji, Massy odkrywa jego ślepotę i wykorzystuje tę wiedzę, powodując katastrofę statku (za pomocą kawałków metalu zmienia wskazania kompasu). Gdy Whalley oskarża go o popełnienie przestępstwa, Massy grozi ujawnieniem oszustwa, co zdyskredytowałoby kapitana i spowodowało utratę pieniędzy, które miały być zabezpieczeniem dla jego córki. W chwili, gdy Whalley uświadomił sobie, że katastrofa „Sofali” jest nieunikniona, a jego plany zniweczone, „błyskawica jasności przeszła jego mózg”¹¹⁹. Zgodnie z tradycją okulocentryczną światło przynosi wiedzę i zrozumienie, narrator nie wyjawia jednak, czy metafora ta sugeruje coś więcej niż grozę rozpoznania przez Whalleya, że nie udało mu się zaplanowane oszustwo, i czy wskazuje, że kapitan uznał swoją winę.

Narrator wstrzymuje się od moralnej oceny postępowania Whalleya i nie rozstrzyga, czy jego decyzja, aby pozostać na tonącym statku, stanowi karę, jaką on sam wymierza sobie za oszustwo w przekonaniu, że „musi za to zapłacić”¹²⁰, czy raczej wynika z chęci ukrycia nieuczciwości i uratowania swej reputacji człowieka, który kieruje się honorem. Zgodnie z tradycją ślepota symbolizuje moralną słabość, brak samowiedzy oraz niechęć do autorefleksji i krytycznej oceny własnych działań. W opowiadaniu Conrada utrata wzroku stawia protagonistę wobec wyboru między honorem a przetrwaniem za cenę kłamstwa, a próba, której zostaje poddany, podważa heroiczny wymiar tej postaci, obnaża jej głęboko zakorzenioną pychę. To, co wydawało się uzasadnioną dumą z własnych osiągnięć, okazuje się zarozumiałą wiarą w moc narzucania światu swojej woli. Ślepota Whalleya stanowi symboliczny wyraz niezdolności do uzyskania wglądu we własną osobowość i przyznania się przed sobą do mniej chwalebnych motywów postępowania¹²¹. W przeciwieństwie do Kurtza z *Jądra ciemności*, którego przedśmiertny okrzyk „Zgroza! Zgroza!”¹²² interpretowany jest jako dowód zdolności do rozpoznania swego upadku i dokonania moralnej samooceny, Whalley do końca trwa w złudnym

¹¹⁹ Tamże, s. 347.

¹²⁰ Tamże, s. 348.

¹²¹ Por. S c h w a r z, dz. cyt., s. 121.

¹²² C o n r a d, *Jądro ciemności*, s. 174.

przekonaniu o nieskazitelności swoich motywacji¹²³. Ufa w „boską sprawiedliwość”¹²⁴ wymierzaną „uczuciom ludzkim na ziemi”¹²⁵ i wierzy, że Bóg nie może naruszać rozumnego ładu, przyzwalając na prześladowanie tych, którzy na to nie zasługują („Bóg [...] nie zechce zrzucić go bezbronnego w wieczną noc”¹²⁶). Jako żeglarz kolonizujący obcy sobie świat, Whalley przyjmuje postawę zdobywcy i nie mogąc pogodzić się z utratą autonomii i sprawczości, wikła się w skomplikowane oszustwo. Gdy jego plan zawodzi, wybiera śmierć w katastrofie statku, próbując w ten sposób ocalić iluzję wszechmocnego „ja”, które samodzielnie decyduje o kresie swego istnienia i samo wymierza sobie sprawiedliwość.

Ślepotą to również motyw wpisujący się w typowo modernistyczną wrażliwość na epistemologiczne aspekty doświadczeń bohaterów literackich w ich konfrontacji ze światem¹²⁷ oraz w dominujący w modernizmie kryzys reprezentacji¹²⁸. W opowiadaniu Conrada ślepotą protagonisty w sposób metaforyczny podważa koncepcję okulocentryczną łączącą wzrok z wiedzą i przypisującą podmiotowi zdolność do uzyskiwania wiarygodnej reprezentacji oraz niepodważalnej wiedzy o obiektywnej rzeczywistości, a tym samym odzwierciedla kryzys modelu podmiotu, który poszukuje w sobie źródła pewności i który – zgodnie z koncepcją dualistyczną, oddzielającą podmiot od przedmiotu – staje do konfrontacji ze światem zewnętrznym, usiłując wziąć go w posiadanie. Opis katastrofy i śmierci kapitana jako zniknięcia z pola widzenia „Sofali”, która zamienia się w „czarną masę na czarnym morzu”¹²⁹, stapiającą się z ciemnością tła, przywołuje na myśl proces utraty wzroku. Ślepotą Whalleya staje się na moment doświadczeniem wszystkich obserwujących z dala tonący statek i pogrąża ich w „grozie niepewności”¹³⁰, którą przeżył on sam. Słowa prawnika: „Bądź co bądź sądzę, że to marny koniec dla tak wybitnej osobistości”¹³¹, ironicznie podsumowują aspiracje przekonanego o swej niezniszczalności podmiotu. Opowieść o osobistej tragedii kapitana, jaką jest utrata wzroku, i o jej moralnych konsekwencjach, stanowi kolejną próbę odpowiedzi

¹²³ Por. G r a v e r, dz. cyt., s. 118; W.W. B o n n e y, *Thorns and Arabesques. Contexts for Conrad's Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980, s. 156; P i n s k e r, dz. cyt., s. 75n.

¹²⁴ C o n r a d, *U kresu sił*, s. 338.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Tamże, s. 339.

¹²⁷ Zob. D. P i c k, *Stories of the Eye*, w: *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, red. R. Porter, Routledge, London – New York 1997, s. 186-199.

¹²⁸ Zob. A.M. P u r s s e l l, „The End of the Tether”: *Conrad, Geography, and the Place of Vision*, „The Conradian” 33(2008) nr 2, s. 30-43.

¹²⁹ C o n r a d, *U kresu sił*, s. 348.

¹³⁰ Tamże, s. 343.

¹³¹ Tamże, s. 352.

na fundamentalne dla twórczości Conrada pytanie o relację umysłu i świata zewnętrznego oraz kontynuację jego refleksji nad chwiejnym statusem podmiotu stojącego w obliczu nieuchwytniej rzeczywistości, dążącego do zapanowania nad nią, a zarazem wątpiącego w rzetelność swego poznania i tęskniącego za niemożliwą do odzyskania pewnością.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Batchelor, John. *The Life of Joseph Conrad: A Critical Biography*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1996.
- Billy, Ted. *A Wilderness of Words: Closure and Disclosure in Conrad's Short Stories*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1997.
- Bonney, William W. *Thorns and Arabesques: Contexts for Conrad's Fiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Conrad, Joseph. "Jądro ciemności." In Conrad, *Dziela*. Vol. 6. *Młodość i inne opowiadania*. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Aniela Zagórska. Warszawa: PIW, 1972.
- . Joseph Conrad to Frank Nelson Doubleday, February 7, 1924. In *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Vol 8. 1923–1924. Edited by Laurence Davies and Gene M. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- . "Lord Jim." In Conrad, *Dziela*. Vol. 5. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Aniela Zagórska. Warszawa: PIW, 1972.
- . "Młodość." In Conrad, *Dziela*. Vol. 6. *Młodość i inne opowiadania*. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Aniela Zagórska. Warszawa: PIW, 1972.
- . "Murzyn z załogi 'Narcyza': Opowieść morską." In Conrad, *Dziela*. Vol. 3. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Bronisław Zieliński. Warszawa: PIW, 1972.
- . "Nostromo: Opowieść z wybrzeża." In Conrad, *Dziela*. Vol. 8. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Jadwiga Korniłowiczowa. Warszawa: PIW, 1972.
- . "Smuga cienia: Wyznanie." In Conrad, *Dziela*. Vol. 18. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Jan Józef Szczepański. Warszawa: PIW, 1973.
- . "Tajfun." Translated by Halina Carroll-Najder. In Conrad, *Dziela*. Vol. 7. *Tajfun i inne opowiadania*. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Halina Carroll-Najder and Aniela Zagórska. Warszawa: PIW, 1972.
- . "Tajny agent: Opowieść prosta." In Conrad, *Dziela*. Vol. 10. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Agnieszka Gliniczanka. Warszawa: PIW, 1973.
- . "The End of the Tether." In Conrad, *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*. London: Dent, 1946.
- . "U kresu sił." In Conrad, *Dziela*. Vol. 6. *Młodość i inne opowiadania*. Edited by Zdzisław Najder. Translated by Aniela Zagórska. Warszawa: PIW, 1972.

- Descartes, René. *Dioptryka*. Translated by Piotr Błaszczuk and Kazimierz Mrówka. Kraków: Universitas, 2018.
- . *Medytacje o pierwszej filozofii*. Translated by Maria Ajdukiewicz and Kazimierz Ajdukiewicz. Warszawa: PWN, 1958.
- . *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*. Translated by Tadeusz Żeleński (Boy). Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2004.
- . *Zasady filozofii*. Translated by Izydora Dąmbska. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2001.
- Graver, Lawrence. *Conrad's Short Fiction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Gurko, Leo. *Joseph Conrad: Giant in Exile*. New York: Macmillan, 1962.
- Heidegger, Martin. "Czas światobrazu." Translated by Krzysztof Wolicki. In Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć: Eseje wybrane*. Edited by Krzysztof Michalski. Translated by Krzysztof Michalski et al. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Karl, Frederick R. *Joseph Conrad: The Three Lives*. London: Faber and Faber, 1979.
- Land, Stephen K. *Conrad and the Paradox of Plot*. London: Macmillan, 1984.
- Levin, David Michael. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York and London: Routledge, 1988.
- Maisonnat, Claude. *Joseph Conrad and the Voicing of Textuality*. Lublin and New York: Maria Curie-Skłodowska University Press and Columbia University Press, 2017.
- Peters, John G. *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Pick, Daniel. "Stories of the Eye." In *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Edited by Roy Porter. London and New York: Routledge, 1997.
- Pinsker, Sanford. "'The End of the Tether': Conrad's Death of a Sailsman." *Conradiana* 3, no. 2 (1971–1972): 74–76.
- Platon. *Państwo*. Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: Wydawnictwo Akme, 1991.
- Purssell, Andrew M. "'The End of the Tether': Conrad, Geography, and the Place of Vision." *The Conradian* 33, no. 2 (Autumn 2008): 30–43.
- Schwarz, Daniel R. *Conrad: The Later Fiction*. London and Basingstoke: Macmillan, 1982.
- Tarnas, Richard. *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*. London: Pimlico, 2010.
- Watt, Ian. *Conrad w wieku dziewiętnastym*. Translated by Maria Boduszyńska-Borowikowa. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1984.
- Young, Gloria L. "Chance and The Absurd in Conrad's 'The End of the Tether' and 'Freya of the Seven Isles.'" *Conradiana* 7, no. 3 (1976): 253–61.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Katarzyna SOKOŁOWSKA – „...a nade wszystko, byście zobaczyli”. Podmiot i wzrok w opowiadaniu Josepha Conrada *U kresu sił*

DOI 10.12887/35-2022-2-138-14

Autorka artykułu analizuje centralny temat opowiadania Josepha Conrada *U kresu sił* – problem postępującej ślepoty kapitana Whalleya i jego postawy moralnej – w kontekście kartezjańskiej koncepcji poznania, afirmującej wzrok jako instrument dochodzenia do prawdy. Whalley reprezentuje postawę podmiotu, który odnajdując w sobie źródło pewności poznania, pragnie utwierdzić swoją pozycję sprawującego władzę i kontrolę zarówno nad sobą, jak i nad rzeczywistością zewnętrzną. David M. Levin łączy ten model podmiotowości ze stylem patrzenia, który ma charakter konfrontacji między patrzącym „ja” a znajdującym się przed nim przedmiotem, i przemienia bycie w reprezentację. Odchodząc od tradycji okulocentrycznej, Levin stwierdza, że wzrok, który wyodrębnia przedmiot z przepływu wrażeń, unieruchamia ów przedmiot, aby uczynić go w pełni dostępnym dla precyzyjnego oglądu, i w ten sposób wyraża wolę mocy, łączącą się z pragnieniem pewności. W opowiadaniu Conrada utrata wzroku przez Whalleya podważa status protagonisty jako podmiotu (kartezjańskiego cogito), który uznaje siebie za centrum i dążąc do realizacji swej woli, tworzy spójne reprezentacje. Obrazy ciemności, jaskrawego, męczącego światła, natłoku splecionych albo rozpadających się kształtów podają w wątpliwość wiarygodność reprezentacji. *U kresu sił* przywołuje typowe dla Conrada i literatury modernizmu pytanie o relację patrzącego podmiotu do świata.

Słowa kluczowe: Joseph Conrad, wzrok, ślepotą, podmiot, reprezentacja

Kontakt: Katedra Anglistyki i Amerykanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin
E-mail: katarzyna.sokolowska@mail.umcs.pl

Katarzyna SOKOŁOWSKA, „...it is, before all, to make you see”: Subject and Seeing in “The End of the Tether” by Joseph Conrad

DOI 10.12887/35-2022-2-138-14

Joseph Conrad’s novella “The End of the Tether,” written in his mature phase, concludes the trilogy featuring such iconic texts as “Youth” and “Heart of Darkness.” The central theme of the story is the tragedy of Captain Whalley, an outstanding sailor who trusts that nothing would shatter his life. However, when he faces bankruptcy he has to swallow his pride and secures a job as the captain of a steamer. Soon, affected by eyesight deterioration and eventually blindness, Whalley compromises his integrity and conceals his vision loss, thus putting the ship in danger. Whalley’s attitude is representative of the modern sub-

ject, the cogito, who recognizes himself as a source of perceptual and cognitive certainty, and seeks to confirm the position of power and control both over himself and over external reality. Levin relates this model of subjectivity to the style of seeing that confronts the perceiving "I" with the object in front of it and turns Being into representation. Discarding the ocularcentric tradition with its affirmation of sight as an instrument of reaching the truth, Levin maintains that sight isolates an object in the flux of sensations, immobilizes it in order to make it open to scrutiny and, thus, expresses the will to power that correlates with the desire for certainty. The motif of Whalley's declining eyesight undermines his status of the subject, the Cartesian cogito, who establishes himself as the centre and, eager to assert his will, aspires to creating coherent representations. The images of darkness, glaring light and a multitude of tangled or disintegrating shapes subvert representation and foreshadowing the protagonist's blindness, invoke questions on the relationship between the perceiving subject and reality which are typical of Conrad's fiction and modernist literature.

Keywords: Joseph Conrad, sight, blindness, the subject, representation

Contact: Katedra Anglistyki i Amerykanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, Poland
E-mail: katarzyna.sokolowska@mail.umcs.pl