

## Conrad pisany na nowo. Wariacje na temat *Lorda Jima* w prozie afrykańskiej i afroamerykańskiej<sup>1</sup>

Czterdzieści lat temu nigeryjski pisarz Chinua Achebe, w wykładzie wygłoszonym na University of Massachusetts, nazwał Josepha Conrada „cholernym rasistą” (*a bloody racist*)<sup>2</sup>. Burza, jaką wywołały te słowa, trwała przez ćwierćwiecze lub dłużej i można dziś powiedzieć, że była punktem zwrotnym w historii krytycznej recepcji Conrada. Zaczęto poważnie dyskutować o tym, czy Achebe ma rację, a jeśli tak, to jakie wnioski winny z tego płynąć. Jedni nawoływali do usunięcia dzieł Conrada, a przynajmniej *Jądra ciemności*, bo do tej noweli najwięcej zastrzeżeń zgłaszał Achebe, z kanonu lektur uniwersyteckich, inni wskazywali na krytyczny stosunek Conrada do imperializmu, tym sposobem starając się go bronić. Dopiero w schyłkowej fazie debaty pojawiły się sensowne przypomnienia, że w końcu XIX stulecia praktycznie każdy Europejczyk był rasistą, więc jakim cudem Conrad miałby nim nie być? Rasizm, wpisany w ówczesne naukowe dyskursy etnograficzne, antropologiczne i historiozoficzne, coraz częściej pojawiał się także w socjologii, psychologii i medycynie. A zatem – Achebe wyważał otwarte drzwi. Jednak ta historyczna oczywistość wywołała dysonans, którego nie waham się nazwać estetycznym: jak to możliwe, że wielki pisarz był rasistą? Przecież rasiści mieszkają w Alabamie czy RPA i biją Murzynów, a nie piszą arcydzieła literatury światowej. Rozpoczęło się przewartościowywanie klasyki. W przypadku Conrada należało dokładnie zbadać wszelkie konteksty historyczne jego dzieł i ustalić, czy moralna postawa autora jest słuszna, czy – niesłuszna. Na wyniki tych badań przyszło nam jednak czekać kilkanaście lat. Mimo to już trzy lata po wystąpieniu Achebego ukazała się przełomowa książka Edwarda Saida *Orientalizm*, a niewiele później studia nad literaturą postkolonialną zostały uznane za samodzielną dziedzinę badawczą na amerykańskich uniwersytetach. Nie chodziło zatem już tylko o reakcje na wypowiedź afrykańskiego pisarza, lecz o opisanie całego systemu światopoglądowego, na którym twórczość Conrada i jego współczesnych była oparta. Wprawdzie Achebe miał na myśli jedynie sposób przedstawiania mieszkańców Afryki przez Conrada, który uważał za pogardliwie eurocentryczny, a zatem rasistowski, jednak jego krytyka implikuje szersze zjawisko, typowe dla literackich przedstawień krajów Trzeciego Świata przez Europejczyków, mianowicie to, że ich mieszkańcy prawie nigdy nie dochodzą do głosu, czytelnik nie poznaje ich poglądów na pokazywane wydarzenia, a opisy motywacji ich działań więcej mają wspólnego z behawioryzmem

<sup>1</sup> Wykład wygłoszony na Festiwalu im. Josepha Conrada, Kraków 2014.

<sup>2</sup> C. Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness"* [w:] J. Conrad, *Heart of Darkness*. A Norton Critical Edition, pod red. R. Kimbrougha, Nowy Jork 1988, s. 251–261.

niż psychologiczną głębią. I choć krytyka postkolonialna częściej skupia się na tekstach pisanych przez rodowitych mieszkańców byłych kolonii niż przez autorów angielskich czy francuskich, to niektóre opowiadania i powieści Conrada są w niej kluczowymi punktami odniesienia. To samo zresztą można powiedzieć o co najmniej kilkunastu pisarzach z krajów postkolonialnych, którzy mniej lub bardziej otwarcie nawiązują do tekstów Conrada, niekiedy pisząc je na nowo, to znaczy przedstawiając inne wersje podobnych wydarzeń, widzianych z innej niż Conrada, perspektywy. Zaznaczmy, że z tym podobieństwem różnie bywa i niekiedy prezentowane wydarzenia zaledwie zahaczają o jakiś istotny szczegół w tekście pisarza, w ten sposób otwierając możliwość lektury porównawczej, która najczęściej ma prowadzić do powstania siatki ironicznych odniesień do pierwowzoru, a co za tym idzie – jego ideologicznej krytyki.

Bodaj najczęściej „pisanym na nowo” dziełem Conrada jest *Jądro ciemności*, a za pierwszą jego przeróbkę uważa się *Podróż do źródeł czasu* kubańskiego pisarza Alejo Carpentiera, wydaną w roku 1953. Inne godne wzmianki utwory to: *A Season of Migration to the North*, napisana po arabsku powieść Sudańczyka Tayeba Salih'a z 1966 roku, *Zakręt rzeki Vidiadhara* Surajprasada Naipaula, noblisty z Trynidadu osiadłego w Anglii (którego nawiasem mówiąc, Edward Said uważał za krzewiciela ideologii imperialnej), wydana w 1993 roku *Crossing the River* Caryla Phillipsa, urodzonego na wyspie St. Kitts i wychowanego w Anglii profesora uniwersytetu w Yale, oraz *Bóg małych rzeczy* (1997) indyjskiej dziennikarki i społeczniczki Arundhati Roy. Na pozór nic tych powieści nie łączy. Jednak gdzieś w tle zawsze czai się Kurtz albo firma, która go zatrudnia, czasami pojawia się wielka rzeka wiodąca w odległą przeszłość cywilizacji. Warto również wspomnieć o ekranizacji *Jądra ciemności*, czyli *Czasie Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli z roku 1979, osadzonej w realiach wojny w Wietnamie. Jedna sekwencja z tego filmu ma szczególnie, symboliczny wydźwięk w kontekście spraw, które poruszamy – chodzi o wizytę modelek z rozkładówek Playboya w bazie amerykańskiej znajdującej się w środku dżungli. Żołnierze szaleją na ich widok, chcą się na nie rzucić, chwytają się płóz śmigłowca wywożącego wyraźnie wystraszone dziewczęta zapewne do kolejnej bazy, na następny quasi-erotyczny występ. I wtedy widzimy Wietnamczyków zgromadzonych za siatką otaczającą bazę. Patrzą nieruchomo na ten absurdalny spektakl. Ich twarze nie mają jakiegokolwiek wyrazu. Ich milczenie jest jak głos sumienia, którego nigdzie indziej w filmie nie słysząc. W noweli Conrada głosem sumienia ma być Marlow, lecz pozostaje on uwikłany w imperialną ideologię, pokrewny jej patriarchalizm oraz rasistowskie przesady tak głęboko, że nie potrafi wyplątać się ze sprzeczności, w które raz po raz popada<sup>3</sup>. Spośród innych tekstów Conrada, które podane zostały twórczej rewizji przez pisarzy postkolonialnych, rzadko wymienia się *Lorda Jima* i choćby dlatego warto przyrzeć się dwóm bardzo różnym sposobom wykorzystania tej powieści. Chodzi o *Ziarno pszeniczne* kenijskiego pisarza Ngugiego wa Thiong'o oraz *Niewidzialnego człowieka* Ralphi Ellisona, czołowego modernisty afroamerykańskiego,

---

<sup>3</sup> J. Smith, 'Too Beautiful Altogether': Ideologies of Gender and Empire in "Heart of Darkness" [w:] J. Conrad, *Heart of Darkness. Case Studies in Contemporary Criticism*, pod red. R. Murfina, Boston 1996, s.169–184.

który, rzecz jasna, pisarzem postkolonialnym nie był, jednakże zajmował się wieloma podobnymi zagadnieniami co jego młodszy koledzy z krajów afrykańskich<sup>4</sup>.

Urodzony w 1938 roku Ngugi wa Thiong'o pierwotnie nazywał się James Ngugi i pisał po angielsku, lecz wkrótce po publikacji *Ziarna pszenicznego* w 1967 roku zmienił nazwisko i zaczął pisać w języku swojego plemienia, czyli Kikuju. Pierwsze współczesne powieści i sztuki teatralne w tym języku są właśnie jego dziełem. Za utwory krytyczne wobec rządu kenijskiego w 1977 roku został uwięziony, choć dzięki zabiegom Amnesty International zwolniono go po roku odsiadki i pozwolono wyemigrować do USA, gdzie wykładał w Yale i na innych prestiżowych uczelniach. *Ziarno pszeniczne* to powieść o wydarzeniach politycznych poprzedzających oddanie władzy przez Brytyjczyków w Kenii w 1963 roku, czyli przede wszystkim – o insurekcji zwanej Mau Mau, która rozpoczęła się 10 lat wcześniej i przez następne pięć była krwawo tłumiona. Bohaterowie uwikłani są w intrygi konspiracyjne, zamachy terrorystyczne i kolaborację z władzami. Ten wątek *Ziarna pszenicznego* jest dość oczywistą kalką historii Razumowa i Haldina, bohaterów powieści Conrada *W oczach Zachodu*, co zostało zauważone i omówione przez krytyków już dawno temu. Lecz w książce Ngugiego pojawia się jeszcze jeden nie mniej ważny wątek, w którego centrum znajduje się angielski urzędnik administracji kolonialnej Thompson. Za pośrednictwem tej postaci autor przeprowadza ideologiczną krytykę innych tekstów Conrada – *Jądra ciemności* i *Lorda Jima*. O ile nawiązania do tej pierwszej książki łatwo spoznać, o tyle obecność drugiej jest misternie zakamuflowana i z tego powodu bardziej interesująca.

Na pozór John Thompson nie ma nic wspólnego z Jimem. Studiuje historię na uniwersytecie oksfordzkim, gdzie poznaje dwóch czytanych i błyskotliwych studentów z Afryki. Ponieważ jego specjalizacją naukową jest historia imperium brytyjskiego, znajomość ta wpływa na jego rozumienie prac o celach i metodach kolonizacji. Bohater krytycznie odnosi się do zaleceń lorda Lugarda, który administrował Nigerią na początku XX wieku i uznawał Murzynów za niezdolnych do samorządności ze względu na ich rzekomy niedorozwój intelektualny i emocjonalny. Najwybitniejsi z nich, pisał Luard, są na poziomie uzdolnionych uczniów szkoły podstawowej (pogląd ten, nawiasem mówiąc, podzielała zauroczona Kenią duńska pisarka Karen Blixen). Thompson widzi na własne oczy, że tak nie jest, i doznaje olśnienia: musi jechać do Afryki i wprowadzić w życie swoją wizję imperium brytyjskiego. Wystarczy nauczyć każdego mieszkańca kolonii, jak myśleć „po brytyjsku”, a zapanują pełna harmonia i spokój. Asymilacja wyłacznie najzdolniejszych Afrykańczyków, postulowana przez obecnych kolonizatorów, jest błędem, ponieważ każdy chłop małorolny, każdy robotnik, każdy żebrak, musi w głębi serca poczuć się Brytyjczykiem – dopiero wtedy imperialne przedsięwzięcie nabierze sensu. I wkrótce po tym olśnieniu wyjeżdża do Kenii jako urzędnik administracji kolonialnej, z widokami na wielką karierę.

---

<sup>4</sup> Wnikliwą analizę związków współczesnej prozy afrykańskiej z twórczością Conrada przedstawia Byron Camine-ro-Santagelo w książce *African Fiction and Joseph Conrad: Reading Postcolonial Intertextuality*, Albany 2005.

Jednak nie tylko książki historyczne czy fachowe wpływają na wyobraźnię Thompsona. Jest on miłośnikiem poezji Rudyarda Kiplinga, który zdobył światowy rozgłos dzięki *Księdze dżungli*, lecz poza prozą przygodową pisał wiersze opiewające światłość i dobroć imperium. Jest więc w młodzieńczych inspiracjach Thompsona istotny czynnik estetyczny, a ściślej mówiąc, podatność na estetyzację podbojów kolonialnych, wyszysku, rasizmu, skrywanych przez egzotyczne pejzaże i romantyczne przygody w poezji – jak w prozie Kiplinga. Tu znajduje się sedno jego życiowego planu – tak zmienić politykę kolonialną, żeby w zamorskich posiadłościach brytyjskich monarchów było pięknie jak w wierszach Kiplinga. Zobaczmy teraz, jakie lektury ukształtowały wyobraźnię Lorda Jima:

„(...) gdy naczytał się lekkiej, wypoczynkowej literatury, ujawniło się jego powołanie do służby na morzu i wysłano go od razu na statek szkolny dla oficerów marynarki handlowej (...). Na dolnym pokładzie wśród rozgwaru dwóchset głosów zapamiętywał się często, zawczasu przeżywając myślą życie marynarza na modłę lekkiej literatury. Wyobrażał sobie, że ratuje ludzi z tonących okrętów, rąbie maszynę wśród huraganu, że płynie z liną przez przybój; to znów wydawało mu się, że jest samotnym rozbitkiem, półnagim i bosym, i chodzi po gołych skałach, szukając skorupiaków, aby odpędzić śmierć głodową; stawał czoło dzikim na podzwrotnikowych wybrzeżach, uśmierzał bunt na pełnym morzu i w drobnej łódce wśród oceanu budził ducha w zrozpaczonych ludziach – będąc zawsze wzorem obowiązkowości – niezłomny jak bohater z książki”<sup>5</sup>.

Thompson to absolwent Oksfordu. Jim nie był na studiach, jednak pomimo dzielących ich, oczywistych różnic w wykształceniu i świadomości historycznej obaj mają podobne wyobrażenia o celach swojej służby imperium. Istotą tego podobieństwa jest złudzenie co do właściwego znaczenia tego, co zamierzają robić w życiu zawodowym. Jima fascynuje perspektywa zostania bohaterem powieści przygodowej, której akcja rozgrywa się w świecie rzeczywistym, z kolei Thompsona pociągga realizacja projektu, którego właściwym miejscem i żywiołem jest literatura utopijna. Z początku idzie mu całkiem dobrze, lecz kiedy zaczyna się powstanie Mau Mau, zaufanie, jakim się cieszy wśród przełożonych, sprawia, że zlecają mu objęcie kierownictwa w obozie koncentracyjnym. Uwięzieni tam tubylcy są podejrzani o przynależność do ruchu Mau Mau, a zadaniem Thompsona jest zmusić ich, by się do tego przyznali. Kto to zrobi, zostanie przeniesiony do obozów reedukacyjnych o lżejszym reżymie, a w końcu wypuszczony na wolność. Lecz mało kto się przyznaje, a Thompson przeżywa głęboki wstrząs poznawczy – przecież ci ludzie mieli być racjonalni, rozumieć swoje błędy i umieć się do nich przyznać. Zaczyna się bać o słuszność swoich wstępnych założeń. Z pomocą przychodzi mu lektura dzieł Alberta Schweitzera, laureata Pokojowej Nagrody Nobla, którego poglądy na rozwój umysłowy i emocjonalny mieszkańców Afryki niewiele się różniły od zapatrywań lorda Lurtona. Schweitzer uważał, że za dobrocią i troską zawsze musi stać autorytet<sup>6</sup>. Thompson bierze to sobie do serca i zaczyna torturować więźniów. Jest na nich tak wściekły, że przebiera miarę; w dzienniku zapisuje: wyplenić to robactwo! Jest w tym podobny do Kurtza,

<sup>5</sup> J. Conrad, *Lord Jim*, tłum. A. Zagórska, Warszawa 1949, s. 14. Kolejne cytaty z tej powieści oznaczam w tekście głównym w nawiasach jako Conrad, z dodatkiem numerów stron.

<sup>6</sup> O działalności dobroczynnej Schweitzera w Afryce pogardliwie wyraża się Achebe. Zob. idem, op. cit., s. 257.

który stwierdził: eksterminować bydłaków! Po zakatowaniu na śmierć jedenastu więźniów sprawa wycieka do prasy i Thompson zostaje przeniesiony na stanowisko dyrektora badawczej stacji agronomicznej. Tym samym traci szanse na awans i resztę pobytu w Kenii spędza, kierując placówką wyłączonej ze świata polityki. Wraca do Anglii w dniu oddania władzy przez Brytyjczyków.

Jak to się odnosi do Lorda Jima? Żeby docenić subtelność intertekstualnych posunięć Ngugiego, należałoby zacząć od fundamentalnego zagadnienia etycznego w powieści Conrada, czyli przeciwieństwa bohaterstwo / tchórzostwo, z rozszerzeniem na wierność ideałom / zdrada ideałów. Zwróćmy uwagę, że w snach na jawie Jima, przytoczonych przed chwilą, scenariuszom powieści przygodowych towarzyszy „obowiązkowość” – nawet na bezludnej wyspie bohater pragnie pozostać „wzorem obowiązkowości”. Być może kwestia ta pojawia się w jego młodzieńczych lekturach, lecz z całą pewnością była ważnym elementem nauk, jakie pobierał w szkole marynarki handlowej. Zatem nawet w swoich rojeniach znajduje miejsce dla przyswojonego kodeksu etycznego brytyjskich marynarzy. Beletrystyczne pochwały ekspansji kolonialnej – bo taką wymowę ideologiczną miały ówczesne powieści przygodowo-podróżnicze – łączą się w wyobraźni bądź podświadomości Jima z na wskroś rzeczywistym zbiorem praw, których jako marynarz w służbie królowej musi przestrzegać, żeby imperium mogło sprawnie funkcjonować. Oczywiście bohater jest zbyt naiwny, żeby rozumieć, że kodeks ma służyć sprawie większej i ważniejszej niż okrętowy ład, będący zarazem alegorią ładu moralnego. Kodeks ma służyć sprawie, w której moralny ład ustanawiają tacy ludzie jak Kurtz. I dlatego, kiedy postępuje nieetycznie, uciekając z pokładu Patny, zdradza ideały, których pełnego znaczenia nie pojmuje<sup>7</sup>. Zapewne dlatego staje przed sądem, zamiast przed nim uciec jak pozostali oficerowie. Dlatego też jego dalsze życie zmienia się w pasmo ucieczek przed niesławą czy hańbiącym rozpoznanie. Pomimo motywacji Jima jego ucieczki mają w sobie coś z powieści przygodowej – i do tej właśnie konwencji nawiązuje Conrad w drugiej części utworu, jakże różnej od pierwszej.

Wróćmy teraz do Thompsona. Mordując więźniów w obozie, zdradza on ideały i łamie prawo. W Kenii panuje stan wojenny i władze nie miałyby żadnych zastrzeżeń do postępowania Thompsona, gdyby media nie nadały sprawie rozgłosu. Lecz Thompson nie staje przed żadnym sądem, tylko zostaje przeniesiony tam, gdzie już więcej nie nabroi. Jak wielu Anglików u schyłku powstania Mau Mau uważa Kenię za tonący okręt, z którego trzeba wyskoczyć. Kiedy jednak nadchodzi moment ucieczki, Thompson skacze za burtę za zgodą władz, a wcześniej wydaje pożegnalny bankiet, podczas którego nie wygłasza przemówienia jak Prospero w *Burzy* Szekspira, ale melancholijnie rozmyśla o tym, jak po jego wyjeździe władzę przejmą Kenijczycy i zniszczą wszystko, co zbudował on i jego krajanie. Jim stchórzył, skacząc za burtę Patny, lecz nikt przez jego ucieczkę nie ucierpiał. Złamał swoje dla kodeksu marynarskiego tabu i musi ponieść karę, zostać antybohaterem ku chwale imperium. Porównując losy obu postaci, widzimy, jak niewiele

<sup>7</sup> Obszerniej omawia to zagadnienie Fredric Jameson w książce *The Political Unconscious*, Ithaca 1981, s. 206–281.

od nich samych zależało i jak znikome znaczenie mają w trybach systemu motywacje i postęпки jednostek. Wyjazd Thompsona z Kenii jest parodią ucieczki Jima z Patny, a zarazem parodią abdykacji Prospera. Szekspirowski trop wprowadza sam Ngugi – jeszcze jako student Oksfordu Thompson przymierza się do napisania dzieła pod tytułem *Prospero w Afryce*. *Burza* to kluczowy punkt odniesienia dla literatury postkolonialnej właśnie ze względu na abdykację europejskiego władcy. Prospero żegna się z wyspą, przekonany, że zostawia na niej idealny ład, a jedyne go wicherzyciela, czyli Kalibana, zabiera ze sobą do Mediolanu. Być może tak Thompson wyobrażał sobie przekazanie władzy oświeconym tubylcom we wszystkich koloniach brytyjskich – niestety zbyt wielu Kalibanów napotkał na swej drodze; ponadto w rzeczywistości nie zagrał roli Prospera, tylko Ariela, czyli specjalisty od tłumienia buntów.

Marlow jest zafascynowany Jimem dlatego, że tak wyraźnie widać w nim ludzkie słabości w starciu z dążeniem do bohaterstwa i mocy, przy czym w pojęciu Jima te dodatkowe cechy są ściśle jednostkowe, niezależne od wszelkich uwikłań historycznych czy ideologicznych. Thompson przeciwnie, widzi siebie jako narzędzie polityki imperialnej i chce jak najszybciej awansować, żeby mieć wpływ na jej kształt. Zapewne obaj zasługują na współczucie. O ile jednak Jima da się lubić, o tyle trudno nie pogardzać Thompsonem. Imię i nazwisko John Thompson kojarzy się nienatrzętnie z imieniem i nazwiskiem John Thomas (wszak Thompson etymologicznie to syn Thomasa). Lecz w mowie potocznej John Thomas to eufemizm używany w tamtych czasach zamiast wulgaryzmu, którego polskim odpowiednikiem jest słowo „chuj”.

Powieść Ngugiego wa Thiong’o jest ciekawa i wartościowa, choć do wielkości nie pretenduje. Natomiast bez wątpienia wielkim dziełem jest opublikowany w 1952 roku *Niewidzialny człowiek* – zabawa z tekstem Conrada okazuje się tam znacznie bardziej przewrotna. W powieści Ellisona roi się od aluzji do dzieł euroamerykańskiego modernizmu, jak również do Freuda i Dostojewskiego<sup>8</sup>. Odniesienia do Conrada dostrzec można przede wszystkim w drugim rozdziale, w którym maszyna fabularna jest dopiero wprawiana w ruch. Bezimienny narrator, czyli tytułowy niewidzialny człowiek, jako student murzyńskiego college’u w Alabamie zostaje wyróżniony przez rektora, który przydziela mu zadanie zabrania jednego z białych dobroczyńców uczelni na przejażdżkę po okolicy. Niestety bohater zbacza z utartego szlaku i wywozi wielkiego filantropa, pana Nortona, na skraj miasteczka, gdzie mieszka niejaki Jim Trueblood z żoną i córkami. Widok nędznego domostwa frapuje Nortona, który zaczyna wypytywać Niewidzialnego o losy tych biedaków, a ten, na swoje nieszczęście, mówi mu prawdę. A prawda jest taka, że Trueblood ma dziecko z własną córką. Kiedy rozeszła się o tym wieść, Trueblood stał się pariasem w oczach społeczności murzyńskiej, lecz biali cenili go i wspierali finansowo. Norton oświadcza, że musi z Truebloodem porozmawiać. Gawęda kazirodcy należy do największych osiągnięć literackich Ellisona. Lecz zanim do niej przejdziemy, należy wyjaśnić, co motywuje Nortona jako słuchacza.

<sup>8</sup> Odniesienia te często polegają na przedstawianiu jakiegoś aspektu tekstu źródłowego w zupełnie innym kontekście, przez co związek powieści Ellisona z tym tekstem bywa ukryty. Tak właśnie jest w przypadku przeniesienia tragedii *Lorda Jima* w realia rodzinnej tragedii Truebloodów.

Otóż podczas pogawędki z Niewidzialnym, kiedy jeszcze jadą utartym szlakiem, Norton opowiada mu o swojej córce:

„Była istotą cenniejszą, piękniejszą, bardziej nieskazitelną, doskonalszą i delikatniejszą niż najśmielszy sen poety. Nie mogłem uwierzyć, że jest z mojego ciała i krwi. Jej piękno było źródłem najczystszej wody życia i patrzeć na nią to było pić i pić i pić (...). Była rzadką i doskonałą istotą, delikatnym kwiatem, który kwitł w płynnym blasku księżyca. Nie mogłem uwierzyć, że jest moja...”<sup>9</sup>.

Zmarła nagle, będąc nastolatką, a Norton resztę życia postanowił poświęcić wznoszeniu pomnika ku jej pamięci – oto geneza jego działalności filantropijnej. Kiedy bohater dowiaduje się, że Trueblood przespał się z własną córką, a mimo to żyje, niespełnione kazirodczne żądze każą mu poznać szczegóły tego wydarzenia. Wyskakuje z limuzyny i pędzi w stronę Trueblooda. Pyta wzburzony:

„– Czy to prawda, że... czy rzeczywiście? – Tak, proszę pana? zapytał Trueblood. – Przeżyłeś, wybełkotał pan Norton. Ale czy prawdą jest...? – Tak, proszę pana? rzekł wieśniak ze zmarszczonym z zakłopotania czołem. – Zrobiłeś to i nic ci się nie stało? krzyknął, a jego niebieskie oczy miały ogień w czarną twarz, jakby z zazdrością i oburzeniem. – Spojrzałeś na chaos i nie uległeś zniszczeniu! – Nie, proszę pana, czuję się dobrze. – Tak? Nie czujesz wewnętrznego zamętu, potrzeby wylupania oka, które jest ci powodem do grzechu? – Czuję się dobrze, proszę pana, powiedział Trueblood nieswojo. – Oczy mam w porządku. A jak mi coś dolega w kiszczkach, to tykam troszkę sody i zaraz mi lepiej” (Ellison, s. 54–55).

Trudno oczekiwać, by niepiśmienny Trueblood znał historię Edypa bądź jej Freudowską interpretację, jednak istotę zakazu kazirodztwa rozumie bardzo dobrze. Wie, że złamał tabu, lecz ma wytłumaczenie, bo zrobił to przez sen. A śniło mu się właśnie naruszenie specyficznego, amerykańskiego tabu, czyli seks z białą kobietą. Kobieta wychodzi z wielkiego zegara i wciąga Trueblooda do łóżka, ale on wyrwa się i wbiega do zegara, a potem do ciemnego tunelu. Tu zaczyna się seria obrazów mających przywołać na myśl stosunek płciowy, lecz samo wejście do zegara ma istotniejsze od nich znaczenie symboliczne, sugeruje bowiem powrót do czasów najwcześniejszych, zanim zaczął obowiązywać zakaz kazirodztwa<sup>10</sup>. W ciemnym i ciepłym tunelu bohater czuje się dobrze, aż do chwili przebudzenia, a budzi się, spółkując już z córką. Śpią w tym samym łóżku – Trueblood, jego żona i córka – ponieważ jest zimno i nie mają pieniędzy na opał. I wtedy w jego opowieści następuje moment conradowski:

„Budzę się i chcę opowiedzieć mojej starej ten wariacki sen. Nastął ranek i jest prawie jasno. A ja patrzę prosto w twarz Matty Lou, a ona mnie bije i drapie, i drży, i trzęsie się, i płacze, wszystko jednocześnie, jakby dostała jakiegoś ataku. Taki jestem zdziwiony, że nie mogę się ruszyć. I nagle przypominam sobie o mojej starej. Leży tuż obok nas i chrapie, a ja nie mogę się poruszyć, bo myślę, że jak się poruszę, to będzie grzech. I myślę, że jak się nie będę ruszał, to może grzechu nie będzie, bo to było przez sen... Tak czy inaczej, zdaję sobie sprawę, że jak się nie ruszę, to moja

<sup>9</sup> R. Ellison, *Niewidzialny człowiek*, tłum. W. Niepokólczycki, „Literatura na Świecie” 2002, nr 4–6, s. 45. Kolejne cytaty w tekście głównym oznaczam w nawiasach jako Ellison, z dodatkiem numerów stron.

<sup>10</sup> Przytaczam tu interpretację Houstona Bakera. Zob. idem, *To Move Without Moving: An Analysis of Creativity and Commerce in Ralph Ellison's Trueblood Episode*, „PMLA 98” październik 1983, s. 828–845.

stara mnie zobaczy. Tego nie chcę. To byłoby jeszcze gorsze niż grzech. Ale jak człowiek raz się znajdzie w takich opatach, to niewiele może zrobić. To już od niego nie zależy. No, bo próbowałem się uwolnić z całej siły, ale musiałem zrobić ruch bez poruszenia" (Ellison, s. 61).

Właśnie ten zwrot, czyli ruch bez poruszenia, przenosi nas na pokład Patny i w sedno opowieści, czy raczej spowiedzi, Lorda Jima. Przypomnijmy okoliczności jego dezercji: dowództwo, przekonane, że okręt zaraz zatonie, spuszcza szalupę i gotowe jest do ucieczki i pozostawienia ośmiuset pasażerów na pewną śmierć. Czekają tylko na kolegę, mechanika, którego coś zatrzymało, a Jima w ogóle nie zamierzają zabrać ze sobą. Bohater stoi bez ruchu i obserwuje ich poczynania. Relacjonując to Marlowowi, mówi: „Potknąłem się o jego nogi”. Po chwili dowiadujemy się, że Jim potknął się o nogi mechanika, który właśnie umarł na zawał serca. Marlow komentuje to tak:

„Pierwszy raz usłyszałem, że się w ogóle poruszył. Coś wreszcie wysadziło go z miejsca, ale o tej przełomowej chwili, o przyczynie, która go wyciągnęła z bezruchu, nie wiedział więcej, niż wyrwane drzewo o wietrze, co je powalił”.

Następnie Jim staje przy burcie. Słyszy, jak kapitan i jego koledzy krzyczą, żeby skakał, bo myślą, że jest mechanikiem, na którego czekają. Trwa to kilka chwil, aż Jim skacze. „– Skoczyłem. Tak mi się zdaje. (...) Nie byłem tego świadomy, póki nie spojrzałem w górę”. I komentarz Marlowa: „Słuchałem go tak, jak się słucha małego, strapionego chłopczyka. Nie miał pojęcia, że skacze. To się tak jakoś stało. To się już nigdy nie powtórzy” (Conrad, s. 111–113).

Ironia tego ostatniego zdania Marlowa polega między innymi na tym, że skok Jima jest swoistym powtórzeniem. Kiedy był na statku szkoleniowym, kadeci mieli okazję przećwiczyć prawdziwą akcję ratowniczą – rozpadł się sztorm, wiał huraganowy wiatr, a Jimowi „trwoga zaparła oddech i stał bez ruchu”, kiedy jego koledzy biegli do szalup, żeby ratować rozbitków z dwóch łodzi, które się zderzyły. Zamiast wskoczyć do szalupy, Jim stoi nieruchomo i przygląda się innym. Sądząc, że bohater szykuje się do skoku, kapitan statku mówi: „Za późno, chłopcze. Następnym razem będziesz miał więcej szczęścia. To cię nauczy szybkości” (Conrad, s. 15). Zatem mamy tu do czynienia z powtórzeniem ironicznym: choć okoliczności na Patnie i statku szkoleniowym są zgoła inne, a w sensie dosłownym – przeciwstawne sobie, w obu przypadkach uwidacznia się tchórzostwo Jima. Jednak „tchórzostwo” może nie być najważniejszym słowem w rzetelnym opisie tych zdarzeń, choć na pewno takim pozostaje w ich wymowie etycznej. Żeby należycie przedstawić problem, muszę posłużyć się dygresją.

Pierwsza rozmowa Marlowa z Jimem zaczyna się od nieporozumienia – kiedy wychodzą z gmachu sądu, w którym toczy się proces Jima, znajomy Marlowa, widząc na korytarzu wyjątkowo brzydkiego psa, mówi: „Niech pan spojrzy na tego parszywego kundla”. Słyszy to odwrócony do nich plecami Jim i zarzuca Marlowowi, którego nie zna, że ten wyraził się o nim obelżywie. Chce się bić o swój honor. Jest to ironiczne podsumowanie *avant la lettre* ciągu obrazów i porównań, użytych przez Jima w jego późniejszej narracji o wydarzeniach na Patnie. Oficerów okrętu, zwłaszcza kapitana, Jim systematycznie porównuje do zwierząt. Jeszcze przed ucieczką kapitan „warczy jak dzika bestia”, natomiast



natłok porównań widzimy dopiero, kiedy Jim siedzi już w szalupie ratunkowej: tam kapitan klnie ochryple jak wrona, ma rybie oczy i cofa głowę jak żółw. O świecie on i jego oficerowie w oczach Jima wyglądają jak trzy brudne sowy, a wcześniej, kiedy zarzucają mu zabicie mechanika, ujadają jak nędzne psy – z ich oskarżeń bohater pamięta przede wszystkim odgłosy szczekania – hau hau, hau hau. Nie może tu być mowy o przypadku – nagromadzenie obrazów animalistycznych jest znaczące i ma swój początek w momencie, w którym kapitan i jego towarzysze krzyczą z szalupy, żeby Jim skoczył: jeden beczy, drugi wrzeszczy, trzeci wyje. Być może to dzięki tym namowom, przedstawionym jako zwierzęce odgłosy twogi i nadziei na biologiczne przetrwanie, Jim decyduje się na skok. Zresztą samego siebie nie wyklucza całkowicie z tego środowiska, przyznając, że gdyby otworzył usta w szalupie, zawyłby jak zwierzę (Conrad, s. 114–127).

Krótko mówiąc, złamanie marynarskiego tabu jest równoznaczne ze zewwierżeniem bądź odczłowieczeniem, czyli pojęciami uwarunkowanymi historycznie i kulturowo. W podobny sposób, choć tylko w scenie onirycznej, przez wejście do zegara, Ellison przedstawia ewolucyjny regres Trueblooda prowadzący do kazirodztwa. Zanim powstała teoria ewolucji, szukano uzasadnień rasizmu w Biblii, lecz za czasów Conrada pojawiła się bardziej „naukowa” teoria zatrzymanej ewolucji, pozornie odwołująca się do odkryć Darwina, a w istocie całkowicie instrumentalna i służebna wobec ekonomicznych celów kolonializmu. Według tej teorii w Afryce ewolucja zatrzymała się mniej więcej w pół drogi, więc mieszkańcy kontynentu pod wieloma względami są znacznie bliżsi naszych małych przodków niż Europejczycy. Wspominam o tym nie ze względu na obecność tej problematyki w *Lordzie Jimie* – tam jej po prostu nie ma – lecz dlatego, że jej obecność w historii Jima Trueblooda jest ściśle związana z pojęciami tabu i fatum, które okazują się konstytutywne dla historii Lorda Jima. Oczywiście są także kluczowe dla opowieści Trueblooda, lecz to w niej właśnie widzimy historyczne i kulturowe uwarunkowania starogreckich koncepcji losu i przeznaczenia, którym Ellison nadaje nową postać, zarazem komiczną i śmiertelnie poważną.

Wróćmy na chwilę do snu Jima Trueblooda, do momentu, kiedy biała kobieta wciąga go do łóżka. Według kulturowego kodeksu południa USA w tym momencie dochodzi do złamania tabu, rzecz jasna przez Murzyna gwałciciela, a karą za to jest lincz, zwyczajowo połączony z kastracją. Lecz we śnie następuje deformacja zwyczajnej kolei rzeczy i kiedy do sypialni wchodzi biały pan domu, mówi: „To tylko czarnuchy, niech se mają”. Słowa te sugerują, iż aktywny we śnie mechanizm obronny doprowadził zarazem do kondensacji i przeniesienia, dzięki którym jedno tabu zamienia się w inne – seks z białą kobietą staje się kazirodztwem w murzyńskiej rodzinie. Innymi słowy, bardzo konkretnie usytuowany w czasie i przestrzeni zakaz miłosnych zbliżeń pomiędzy przedstawicielami różnych ras staje się równorzędny z uniwersalnym zakazem kazirodztwa. Tak dzieje się we śnie – na jawie nie ma już równorzędności, ponieważ w oczach białych Trueblood nie złamał tabu, właściwie nawet nie mógł tego zrobić, bo nie jest w pełni ludzką istotą. Dlatego tak chętnie słuchają jego opowieści – nie tylko pan Norton, którego motywacja jako słuchacza wydaje się bardzo specyficzna, lecz także szeryf, jego

koledzy, a nawet antropolodzy, specjalnie przybyli z odległego uniwersytetu. I wszyscy sowicie go wynagradzają za tę opowieść, która ma być empirycznym dowodem na ich rasistowskie teorie o niedorozwoju Murzynów.

Tymczasem Trueblood dobrze wie, że złamał tabu, a podpowiada mu to już sen, który właśnie przytoczyłem. Kiedy bohater budzi się i myśli, że musi zrobić ruch bez poruszenia, jego celem nie jest samookaleczenie bądź samobójstwo, jak w przypadku Edypa, lecz uniknięcie kary, co w swojej opowieści przedstawia jako uniknięcie grzechu. Przez chwilę jedynym sposobem na ruch bez poruszenia wydaje mu się samookaleczenie za pomocą noża, ale Trueblood szybko porzuca ten pomysł. Wyjaśnia to tak: „Nie miałem noża, a jeśli widzieliście, jak na jesień trzebią młode wieprzki, to wiecie, że takiej ceny za wstrzymanie się od grzechu nie chciałbym zapłacić”. I dodaje: „A na samą myśl o tym, w co się wpakowałem, robię się twardy jak stal” (Ellison, s. 62). Jak widać, wersja sprawia mu nie lada przyjemność, choć sumienie krzyczy NIE RÓB TEGO, a rozum domaga się, żeby Jim wyszedł z opresji bez szwanku. Widzimy również porównanie ze światem zwierząt w odniesieniu do trzebionych wieprzków i zdecydowane wyparcie się przynależności do tego świata w wykonaniu Trueblooda. Dostrzegamy wreszcie paradoksy sytuacji, w której znalazł się przypadkiem i nie z własnej winy, i możemy porównać je ze sprzecznościami, z którymi zmagają się Lord Jim, jeśli nie na Patnie, to w swojej relacji z tamtymi wydarzeniami.

Rzucając się w oczy różnice między narracjami obydwu Jimów – Trueblood mówi potocznie, z wielką swadą, Lord Jim często się zacina, obrusza, szyderczo śmieje. Najwyraźniej opowieść Trueblooda nie jest improwizowana, tylko przećwiczona, doprowadzona do perfekcji na użytek słuchaczy, czyli białych, których w ten sposób może skłonić do udzielenia mu finansowego wsparcia. Takiego wsparcia Lord Jim wyniosłe odmawia, chyba ze względu na poczucie własnej godności i honoru, poczucie w opinii Marlowa raczej żałosne, choć świadczące bardziej o braku życiowego doświadczenia niż o hipokryzji. A jednak za sceptycyzmem Marlowa kryje się przekonanie, że Jim jest postacią tragiczną, nie ze względu na wydarzenia na Patnie, lecz jego absurdalną, a być może tylko niezastuzoną, śmierć w Patusanie, ponieważ właśnie tam Jim był najbliższym spełnienia swoich marzeń o upodobnieniu się do bohatera powieści przygodowej. Nie mogło być inaczej, jeśli powieść *Lord Jim* miała mieć właściwą wagę i głębię. Żeby uniknąć przesadnej ciężkości i oczywistości, Conrad obarcza Nemezis w postaci pirata Browna zaledwie pośrednią odpowiedzialnością za śmierć Jima, czyli karę bogów za złamanie tabu. Dzięki temu kara jako taka nie nabiera cech absurdu, właściwych dla okoliczności śmierci Jima, i przez to znajduje nie tylko mitologiczne, lecz także ideologiczne uzasadnienie. Możemy tu mówić o inwersji starego porzekadła – historia się powtarza i to, co na Patnie było farszą, w Patusanie jest tragedią, przy czym w obu wypadkach chodzi o niewspółmierność zbrodni i kary. Tylko czy to rzeczywiście tragedia? Inaczej mówiąc, czy Conrad pozwala nam traktować tragizm Jima z pełną powagą?

Myślę, że Ellison miał co do tego wątpliwości, których sam Conrad mieć nie musiał, i ujawnił je w opowieści Trueblooda. W niej również mamy do czynienia z powtórzeniem

– farsa snu przekształca się w tragedię jawy, a kara za transgresję następuje bezzwłocznie i przybiera postać równoczesnej parodii dzieł Conrada i Dostojewskiego. Kiedy żona Trueblooda budzi się i widzi męża spółkującego z córką, wpada w szał. Chwyta za strzelbę, lecz błagania córki sprawiają, że rzuca broń i chwyta za coś innego. Oto, jak przedstawia to Trueblood:

„Widzę, że Kate do mnie biegnie i wlecze coś za sobą. Staram się zobaczyć, co to, bo jestem ciekawy, i widzę, że jej koszula nocna zaczepia się o kuchnię i odsłania rękę z czymś, co tam trzyma: to jakiś trzonek. A co jest na końcu tego trzonka? I wtedy widzę ją już taką wielką tuż nad sobą, zamachuje się rękami, jakby unosiła 10-funtowy młot, i widzę, że knykcie ma obdarte i krwawiące, widzę też, jak to coś zaczepia za jej koszulę nocną i zadziera ją do góry, tak że widać jej uda i można zobaczyć, jakie są rdzawe i szare od zimna, i widzę, jak się schyla i prostuje, słyszę stęknienie, patrzę, jak robi zamach, czuję jej pot i poznaję po kształcie błyszczącego trzonka, czym chce mi przyłożyć. Widzę, jak zaczepia tym razem za kołdrę, unosi kołdrę i ściąga na podłogę. A potem widzę, jak siekiera się uwalnia! (Ellison, s. 65–66).

Trueblood w samą porę robi unik i siekiera ucina mu tylko kawałek policzka, co uznaje za dostateczną karę. Kazirodczy dramat zbliża się dzięki temu do sytuacji bardziej przypominającej życie rodzinne niż tragedię grecką czy choćby egzystencjalny melodramat *Zbrodni i kary*, poddany tutaj fabularnej inwersji, ponieważ siekiera nie jest narzędziem skutecznej zbrodni, lecz – nie całkiem udanej kary. Widzimy tu również parodię narracyjnej techniki Conrada, zwanej opóźnionym dekodowaniem. Jej najbardziej wyrazisty przykład znajdziemy w *Jądrze ciemności*, w opisie ataku tubylców na statek. Marlow jest całkowicie pochłonięty omijaniem konarów drzew, zalegających w nurcie rzeki, o które statek raz po raz zahacza, podobnie jak siekiera o kołdrę czy koszula nocna Kate o kuchnię. W powietrzu latają jakieś patyki i dopiero po dłuższej chwili Marlow uświadamia sobie, że to strzały z łuków. Czuje, że ma mokro w butach, zerka w dół, widzi, że mokro nie jest od wody, tylko od krwi, ogląda się za siebie i widzi, że sternik przestał wykonywać jego polecenia, bo przebiła go włócznia, więc stąd ta krew – i tak dalej<sup>11</sup>. Dokładnie tę samą technikę stosuje Trueblood, przy czym trudno dać wiarę, że mija tyle czasu, zanim orientuje się, że tajemniczy trzonek jest częścią przedmiotu codziennego użytku. Zresztą całą jego opowieść cechują liczne wręty retardacyjne, właściwe wszystkim narracjom Marlowa. Nie jest to zatem gawęda naiwnego prostaczka, lecz starannie opracowane dzieło sztuki – co więcej, opracowane po to, żeby gawęda wywarła jak największe wrażenie na słuchaczach, co ma się przekładać na wysokość jego wynagrodzenia.

Po procesie Lord Jim rozpoczyna serię ucieczek przed ciągnącą się za nim niestawą, więc często zmienia pracę, przenosząc się z portu do portu, a czuje się odpowiedzialny wyłącznie wobec własnego poczucia honoru. Jim Trueblood zostaje z rodziną, bo czuje się za nią odpowiedzialny i musi zarobić na jej utrzymanie. Zapewne dlatego nosi takie

---

<sup>11</sup> Szczegółowo analizuje ten aspekt Conradowskiej narracji Ian Watt w książce *Conrad In the Nineteenth Century*, Berkeley 1979, s. 168–200, 249–253.

nazwisko – Trueblood znaczy „wierny krwi”, w domyśle „wierny własnej krwi”, czyli rodzinie (choć z uwagi na kazirodztwo nazwisko ma oczywisty aspekt ironiczny). Natomiast w żyłach Jima, jako tak zwanego lorda, płynie niebieska krew – na arystokratów mawia się po angielsku „blueblood”, a ukryty rym Trueblood/blueblood jest pełny i, jak sądzę, nieprzypadkowy.

Żeby dopełnić obraz Ellisonowskiej interpretacji *Lorda Jima*, należałoby jeszcze wspomnieć o panu Nortonie i jego ironicznym pierwowzorze, czyli kapitanie Brierlym. Mowa o jednym z sędziów w procesie Jima i jednym z najmłodszych kapitanów w żegludze handlowej. Zrobił błyskotliwą karierę, jest perfekcjonistą. Wkrótce po procesie popełnia samobójstwo i choć nie dowiadujemy się dlaczego, nietrudno się domyślić, iż Brierly zdał sobie sprawę, że gdyby był na miejscu Jima, postąpiłby tak samo – wyskoczył ze statku, żeby ratować życie. Więc skacze z własnego statku, nie do szalupy, tylko w otchłań oceanu. Dramat Nortona jest stosownie pomniejszony, sprowadzony do skali rodzinnej, domowej – nie posiadał córki, bo myślał, że grozi to śmiercią lub szaleństwem, że kazirodztwo jest skokiem w otchłań. Tymczasem dla Nortona okazuje się nim wystuchanie opowieści Trueblooda. Unaocznia to dalszy rozwój wydarzeń – po wizycie u Trueblooda Norton musi się jak najprędzej napić, więc Niewidzialny zabiera go do najbliższego lokalu, którym okazuje się dom publiczny, gdzie przebywa właśnie grupa czarnoskórych pacjentów ze szpitala dla obłąkanych. Norton nie wychodzi stamtąd o własnych siłach i tracimy go z oczu aż do ostatnich stron powieści, kiedy Niewidzialny spotyka go w nowojorskim metrze. Na początku powieści, zanim Norton poznaje historię Trueblooda, mówi Niewidzialnemu, że on i jego koledzy z college’u są jego, Nortona, przeznaczeniem, ponieważ ich przyszłe sukcesy zawodowe są równoznaczne z sensem jego działalności filantropijnej, czyli budowaniem pomnika niepokalanej córeczki. Teraz, jak Edyp, nie poznaje Niewidzialnego i pyta go, jak dojechać do danej ulicy. Niewidzialny mówi, żeby wsiał w pierwszy lepszy pociąg – wszystkie jadą do Golden Day, czyli burdelu, w którym Norton ujrzał prawdziwe, a nie wyidealizowane życie Afroamerykanów. I dopiero wtedy na peronie metra Niewidzialny rzeczywiście staje się przeznaczeniem Nortona. Lecz Norton, po pierwsze, nie jest w stanie tego pojąć, a po drugie, nic nie wskazuje na to, żeby miał popełnić samobójstwo. Inaczej niż w przypadku Brierly’ego, fatum dla Nortona nie jest zabójcze, ale szydercze.

Co więc zostaje z powieści Conrada w *Niewidzialnym człowieku*? Najkrócej mówiąc, zgłiszcza. Ellison musiał pojąć istotę relacji między pierwszą i drugą częścią *Lorda Jima* i wyciągnął z tego wnioski najbardziej radykalne z możliwych. Bohater Conrada najpierw uosabia dziecinadę w służbie haniebnym, kolonialnym pozorom, a następnie stara się odzyskać utracony sens życia w Patusanie, nieświadom tego, że wpłótł się w parodię kolonialnego podboju. W *Niewidzialnym człowieku* jego quasi-tragedia została napisana na nowo jako tragifarsa demaskująca cały ideologiczny sztafaż, który Conrad usiłuje znaturalizować. Jednocześnie Ellison wskazuje sposób użycia europejskiej klasyki do celów, o jakich jej autorom się nie śniło, i nawet jeśli mielibyśmy porównać takie cele ze studolarowym banknotem, który Norton wręcza na pożegnanie Truebloodowi,

to pozostaną one w sferze rzeczywistych potrzeb, zwłaszcza tych jak najściślej związanych z czytaniem, krytycznym czytaniem Conrada i innych klasyków modernizmu.

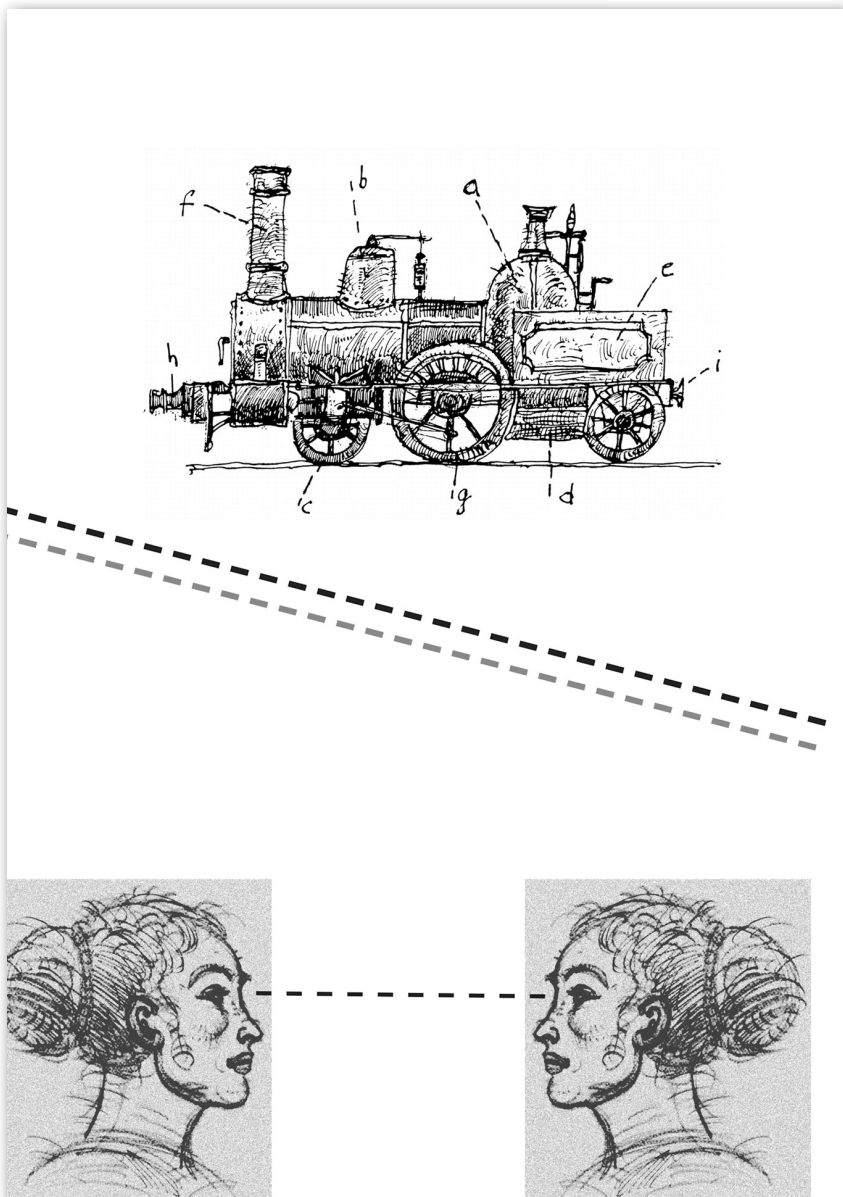
### Summary

#### **From Blueblood to Trueblood: Ngugi wa Thiongo's and Ralph Ellison's Rewritings of Conrad's *Lord Jim***

Postcolonial re-writings of Joseph Conrad's works rarely make use of *Lord Jim*, Ngugi wa Thiongo's *A Grain of Wheat* being one of the few exceptions. It is also a rare example of a re-writing in which evident intertextual connections ( in this case to *Under Western Eyes* and *Heart of Darkness*, as well as *The Tempest*) conceal other, more deeply embedded ones (*Lord Jim*). Ngugi's version of *Lord Jim* has at its center John Thompson, the British antagonist of all the Gikuyu characters in the novel, and a parodic embodiment of Lord Jim's dreams of power and glory. The most salient difference between Thompson and Jim lies in the way in which they perceive their own status within the British colonial enterprise. The Oxonian Thompson is fully conscious of the ideological implications of his occupation, while uneducated Jim can barely see the surface of his. Thompson's state-sanctioned escape from Kenya on the day of its regaining independence, read as a parody of Jim's escape from the Patna, opens the field for an incisive ideological critique of the colonial contexts of Jim's tragedy.

Ralph Ellison's rewriting of *Lord Jim* is limited to the Trueblood episode of *Invisible Man* and focuses on the main character's breaking of the incest taboo, which may be compared to Jim's abandoning ship. Trueblood's attempt to „move without moving” echoes Jim's account of his purportedly unconscious jump from the *Patna*. While Jim, as well as Marlow, present these events and those that occur later, in Patusan, as versions of the Greek tragic paradigm of human transgression and divine retribution, Ellison brings Trueblood's transgression down to a more quotidian level, substituting a family tragedy in which the gods do not intervene for the pathos with which Conrad endows Jim. Norton in this version of Conrad's novel serves a similar purpose – he is the parodic, downsized equivalent of Brierly, the captain who commits suicide after realizing that if he had found himself in Jim's position on the *Patna* he would have done the same thing. Compared with the reality of a black sharecropper's life in Alabama, Jim's obsession with valor and honor, as well as his lust for adventure, are simply infantile, and the imperialist underpinnings of his transgression make it a parody of taboo-breaking. Ellison's „signifying” on *Lord Jim*, as far as I know, has not been hitherto noticed by critics.

**Keywords:** Colonialism, Postcolonial Literature, African American Literature, Incest Taboo, Mau Mau.



Dobrosław Wierzbowski, *Kolejowe przeznaczenie*