

REICHMANN ANGELIKA

Prózapoétika

Joseph Conrad

Joseph Conrad (1857–1924) írói hitvallását hagyományosan az impresszionizmus, illetve a pesszimizmus (nihilizmus) címszavaival jellemzik, amelyekhez gyakran társul a végső igazság(ok) léte iránti mélységes szkepszis gondolata. E megközelítés érhető tetten többek között annak a négy történetnek az elbeszélésmódjában, amelyeket a Conrad által létrehozott legemlékezetesebb narrátor, Marlow kapitány személye fon laza egységbe, s amelyek ugyanakkor nagyjából felölelik a conradi életpálya legmagasabb művészi színvonalú szakaszát, az 1897 és 1911 közötti időszakot (SARBU1974,76–205). Megírásuk sorrendjében: a Marlow kapitányt először felvonultató *Youth* [Ifjúság, 1898] című elbeszélésben, a *Heart of Darkness* [A sötétség mélyén, 1899] című kisregényben, valamint a *Lord Jim* (1900) és a *Chance* [Véletlen, 1913] regényszövegeiben.

Conrad modernista írásmódjának kulcsfogalmait a szerző kritikai és szépirodalmi alkotásai együttesen rajzolják körül. Az előbbieket néhány kortárs (például Henry James és a Dosztojevszkijjel élesen szembeállított Turgenyev [CONRAD 1923, 11–19,45–8]) esszéisztikus méltatására, a regényekhez-elbeszélésekhez írt előszókra, valamint a Conrad levelezésében szórványosan megjelenő kritikai megjegyzésekre korlátozódnak. Conrad impresszionistaként történő elkönyvelésének alapszövege a *The Nigger of the 'Narcissus'*-hoz [A Narcissus négere, 1897] írt előszó (MILLER 1966, 26–27), amely az irodalmi mű hatásmechanizmusának kulcsaként az érzéki benyomások keltését jelöli meg:

[Az irodalomnak...] a festészethez, a zenéhez, mindenféle művészethez hasonlatosnak kell lennie: a lelkialkat [temperament] egy fajtájának varázslatos vonzerejével kell hatnia számtalan más típusú lelkialkatra, hogy nehezen megragadható és ellenállhatatlan hatalma által a mulandó eseményeket igazi jelentésükkel [true meaning] ruházza fel, és létrehozza az adott hely és idő erkölcsi és érzelmi légkörét. Ahhoz, hogy e vonzerő valóban hatással bírjon, érzéki benyomásnak [an impression conveyed through the senses] kell lennie. Ezért mindenféle művészet elsősorban az érzékekre hat, s amikor a művészi szándék írott szóban fejeződik ki, szintén kénytelen az érzékekre hatni, ha leghőbb vágya, hogy elérje az érzelmi viszonzó válasz titokzatos forrásvidékét. (CONRAD 1985, 12; ford. tőlem – R. A.)

Conrad kritikai meglátásainak elemzői ugyanakkor szinte egyöntetűen hívják fel a figyelmet arra, hogy a szerző szépirodalmi művei autentikusabb képet rajzolnak róla, mint egyéb írásai. Ez utóbbiakban ugyanis – például Edward Said véleménye szerint – Conrad következetesen egy nagyközönség előtt vállalható közéleti szerepet épít fel önmaga számára (SAID 1966, 12–28; INGRAM 1986, 10). Ezzel is magyarázható, hogy például Hillis Miller Conrad szépirodalmi és nem szépirodalmi műveit mintegy összefüggő szövegkomplexumként olvassa, az impresszionizmus fogalmához a nihilizmust (MILLER 1966, 5–7) és a pesszimizmust társítva (18), Conradot a nyelv iránt végletesen bizalmatlan (36–9), az igazságot csak impresszionista felvillanásokként elképzelni képes íróként, valódi modernista szerzőként mutatva be (19). Olvasatában Conrad számára a szó, az írás funkciója a jelenségek mögött rejlő sötétség, káosz valódi természetének pillanatnyi felfedése, s jellegzetes módon e gondolat legszebb összefoglalásaként *A sötétség mélyén* gyakran idézett részletét említi Miller is (MILLER 1966, 36–9):

De Marlow nem volt tipikus hajós [...], és számára egy esemény jelentése [the meaning of an episode] nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül, mintegy beburkolta a mesét, amely csupán megvilágította a jelentést, mint izzó fény a ködfátyolt [brought it out only as a glow brings out a haze], ahogyan néha a hold kísérteties ragyogása láthatóvá teszi ködszerű fényudvarát. (CONRAD 1979c, 274.)¹

Miller gondolatvezetése többek között azt is sugallja, hogy az e szöveghely által megidézett jelenségek – a történetmondás alaphelyzete, Marlow kapitány mint elbeszélő, valamint az általa elmondott történetek sajátosságai – a conradi életművet meghatározó írói attitűd emblematisz leképeződései. A történeten kezdve: e részletben a névtelen elbeszélő Marlow meséjét, amelynek mélyebb értelme mintegy a szövegen *kívül* helyezkedik el, élesen szembeállítja általában a tengerész-történetekkel, amelyek tapasztalata szerint csupán diónyi magértelmet, vélhetően egyszerű, végső, lezárt jelentést hordoznak *belsejükben*. Ezzel a szóképnek, a jelölő és a jelölt kapcsolatának olyan értelmezését sejteti, amely teljes egészében egybevág Edward Saidnak Conrad levelezése alapján az igazság, az eszme és a kép összefüggéseiről levont következtetéseivel. Said olvasatában Conrad számára az igazság „sötét, baljóslatú, tovatűnő árny, amelynek nincs képe [*image*]”. Magyarázatképpen igazság, eszme és kép kapcsolatát ciklikus, örök ismétlődésképpen körvonalazza, amely egy elkerülhetetlenül hamis (ön)azonosság tudattól (igazság) annak egyúttal a szelfet is tükröző képpé és eszmévé történő merevedéséig, majd e képnek a világra történő narcisztikus kivetítéséig (igazság) ível (SAID 1966, 137–138). Said nyomán a kép, azaz a történet nem magértelemként hordozza az

¹Vámosi Pál fordítását az angol eredeti (CONRAD 1994a, 8) alapján a szögletes zárójeles kifejezés esetében pontosítottam, a műfordítás igénye nélkül – R.A.

igazságot – az éppen akkor tárul fel, amikor kép nem létezik –, hanem, mint arra *A sötétség mélyén* névtelen elbeszélője rámutat, izzó ragyogásként csupán tűnékeny, holdudvarszerű és minden tekintetben „kísérteties” jelentést idéz fel. Ez azonban – Miller olvasatához visszatérve – fényével csak még inkább megvilágítja és láthatóvá teszi azt a feneketlen, kaotikus mélységet és sötétséget, ami az igazság, és amivel az egyén számára a szembenézés végzetes (MILLER 1966, 38).

Ez persze nem jelenti az igazság, azaz a megismerhető és megérthető világ és koherens énkép utáni mégoly nosztalgikus vágy eltűnését – épp ellenkezőleg. Erről tanúskodik többek között a történetmondás e négy művet jellemző alaphelyzete: mindegyik keretes elbeszélés, amely részben vagy teljes egészében Marlow mint szereplő szóbeli, a keretben megjelenő fiktív közönség előtti történetmondásának narratív szituációjára épül. Ez a regény műfajának születésétől jól ismert, ugyanakkor sokkal archaikusabb történetmondást megidéző elbeszéléstechnikai megoldás hagyományosan a tárgyilagosság, hitelesség benyomásának keltését szolgálja (STAPE 1996, 68): az *Ifjúság* kivételével mellékszereplőként megjelenő Marlow felszíni olvasatban kívülálló szemtanúként jelenik meg, aki több esetben szinte szorgos nyomozóként gyűjtögeti az első kézből származó információkat azokról az eseményekről, amelyeknek nem volt tanúja. Apró részletekbe menő alaposága, szakszerűsége, látszólag nyitott és megértő álláspontja (GREANEY 2002, 57–58) mind-mind a megértés utáni vágy és a megérthetőségbe vetett hit irányába mutatnak. Akkor is, ha önnön ifjú tengerészletének még kételyek nélkül megélt romantikus hősiességére emlékezik vissza (*Ifjúság*), vagy éppen ezen ártatlanság elvesztésére a gyarmatbirodalom Kurtzban megtestesülő rettenetének látán (*A sötétség mélyén*), ha részben újraéledő ifjonti romantikus önmagának szét-hullásához és önmegsemmisítéséhez asszisztál egyszerre iszonyodó és együttérző távol-közeli apafiguraként a *Lord Jim*ben, vagy ha egy kilátástalan helyzetben vergődő nő sorsát és lelkét próbálja megérteni (*Véletlen*). Történetmondásának célja egyszerre a trauma feldolgozása és a rejtély megértése, megértetése közönségével, amit az egyszerre látást és értést jelentő *see* ige makacsul visszatérő, ötszöri ismétlése jelez például *A sötétség mélyén*ben: „El tudják őt [Kurtzot] képzelni [*see*]? Értik [*see*] a történetet? Látnak [*see*] bármit is? [...]”² Persze maguk, barátaim, többet látnak [*see*] ebben, mint én akkor. Mert maguk engem is látnak [*see*], akit ismernek...” (CONRAD 1979c, 310–311; CONRAD 1994a, 39). Az utolsó két mondat egyúttal felfedi a narratív szituáció által sugallt másik típusú látszólagos optimizmust is: az elbeszélő jelenléte mintegy szavatolni látszik az elmondott történet hitelességét, igazságát és értelmét (SAID 1966, 132). Ez Michael Greaney meglátása szerint a referenciális jelentést hordozó nyelv álmával együtt felvillantja egy, a történetmondót, fiktív közönségét és remélhetőleg a fiktív közönséggel azono-

² E szöveghelyen megváltoztattam Vámosi Pál fordítását: „Látnak benne [a történetben] bármi érdekeset?” Vö.: „Do you see anything?”

suló olvasókat is magában foglaló, kölcsönös megértésen és egyetértésen alapuló „beszédközösség” (GREANEY 2002, 11–26) „nyelvi utópiájának” vízióját (2).

A hallgatóság és Marlow ábrázolása, az utóbbi alakja és (ön)kommentárjai azonban *A sötétség mélyéntől* kezdve éppen ezzel ellentétes irányban hatnak, egyre inkább szertefoszlatva a történeteinek elmondhatóságába, megérthetőségébe vetett hitet és bármiféle végső igazság léte iránt táplált reményt. Marlow látást és megértést egyenértékűvé tevő makacs reménykedése például a kerettörténet névtelen elbeszélőjének rákövetkező ironikus hatású kommentárjával együtt olvasva sokkal inkább tűnik kétségbeesettnek: „Közben annyira besötétedett, hogy mi, a hallgatók alig láttuk egymást. Marlow már hosszú ideje, távolabb ülven tőlünk, csupán hang volt számunkra. [...] A többiek akár alhattak is, [...]. Figyeltem, [...] ez az elbeszélés a folyó nehéz éjszakai levegőjében szinte emberi ajkak nélkül formálód[ott]...” (CONRAD 1979c, 311). Nem egy Conrad-értelmező mutat rá, hogy ezen a ponton Marlow a szövegben szinte mindvégig csupán a sötétből feltörő testetlen hangként megjelenített Kurtzhoz válik hasonlónak (BERTHOUD 1978, 54; BROOKS 1984, 238–263) – ahhoz a démoni és örült alakhoz, akinek a szájából minden szólhat, csak éppen az igazság hangja nem. Peter Brooks pedig nem másban, mint Marlow „olvashatatlan [kongói] jelentés”-ében jelöli meg irodalomtörténetileg azt a valódi modernista fordulatot, amelynek eredményeképpen eltűnnek az epikai művek végeről a rejtélyeket felfedő, a történ(e)teket visszamenőleg megmagyarázó, értelemmel felruházó „elsődleges elbeszélések” (261). *A sötétség mélyénben* ez az elsődleges narratíva Kurtz elbeszélése lenne – a gyarmati helyzet traumatikus tapasztalatának hatására széthulló személyiség története –, amelyről csak annyi tudható, hogy elhangzott, és hogy Marlow a tanúja volt: „Ó, igen, többet is hallottam a kellesténél. [*Oh, yes, I heard more than enough.*][...Kurtz] Alig volt több hangnál. Hallgattam [...] a hangot – más hangokat – [...], e napoknak emléke itt kóvályog körülöttem, megfoghatatlanul, mint valami roppant locsogás elhaló rezdülése, [...] tökéletesen értelmetlen” (CONRAD 1979c, 344; CONRAD 1994a, 69).³ E ponton már nem tudható, hogy Kurtz története valóban értelmetlen, vagy csupán Marlow számára értelmezhetetlen és így újramondhatatlan, hiszen a kongói utazás, a Kurtzcal és egyúttal önnön sötétebb énjével való találkozás okozta testi és talán lelki betegség prizmáján át tekint reá. Kurtz történetének helyére csupán a halálos ágyán mondott enigmatikus szavai kerülnek – „Borzalom! Borzalom! [*The horror! The horror!*]” (379) –, alig-alig leplezve a hiányzó végső magyarázat űrjét.

Ami a *Lord Jim*et illeti, a címszereplő történetének megértése iránti igény a tárgyilagosságra való törekvés széleskörű apparátusának felvonultatásához és a korábbiaknál jóval bonyolultabb elbeszélés-szerkezethez vezet: mindhiába, tehet-

³ Vámosi Pál fordításában „túlságosan is sokat hallgattam Kurtz beszédét” szerepel e szöveghe-lyen, amely indokolatlanul leszűkíti a konkrét tárgy nélküli angol mondat jelentését, ezért módosítottam – R.A.

nének hozzá. Az ötödik fejezetben megszemélyesített elbeszélőként belépő Marlow a látszólag sülyedő *Patna* fedélzetén elkövetett végső és megbocsáthatatlan tengerészbűnnek – a nyolcszáz kiszolgáltatót utas magára hagyásának – a hivatalos eljárás és tárgyalás procedúrája során megfogalmazott, számára értelmezhetetlen és elfogadhatatlan változatát próbálja felülírni. Eszerint ugyanis az egyetlen bűnös – mert egyetlen jelenlévő vádlott – a hajó fiatal, ártatlan kinézetű, szégyentől gyötört másodtisztje, Jim.

Egyrészt azonban a tárgyaláson jelenlévő Marlow a történet felütésétől fogva ambivalens érzelmekkel viseltetik a fiatalember iránt, ami a későbbiekben az epikus distancia – az elbeszélőnek az elbeszélte történethez viszonyított távolsága – tekintetében finom hullámzásokat eredményez. Marlow ugyan a szóbeli történetmondás spontaneitásának irodalmi leképezéseként az időrend teljes felrúgásával, előreugrások és visszapillantások kacskaringós ösvényeit bejárva a *Patna* többi, visszataszító tisztjének bemutatásával és a tárgyalást vezető Brierly összeomlásával, későbbi öngyilkosságával domborítja ki Jim első pillantásra vonzó normalitását, mégis fokozatosan érzékelteti e látszat csalóka jellegét is:

Tetszett nekem [Jim]: ismerem az effajtát; jó helyről jön, közülünk való. [...] csak mert külsőre annyira megfelel annak a jó, buta típusnak, amelyet szívesen látunk, ha az élet útjain elkísér, s amelyet még nem zavartak össze az értelem szeszélyei és, mondjuk így, az idegek eltévelyedése. [...] Erre a Jimre első látásra rábíztam volna a fedélzetet, és nyugodtan álomra hajtottam volna a fejemet – de isten a tanúm, hogy baj lett volna a dologból. (CONRAD 1983, 242–244.)

Ugyanez az ambivalencia testesül meg a Conradra jellemző „késleltetett dekódolás” [*delayed decoding*] (LOTHE 1989, 30–31) impresszionista technikájának iskolapéldájában: Jim története tulajdonképpen a sárga kutya Marlow által ördögiként [*diabolical*] értelmezett közbeavatkozásával kezdődik – „ugye Önök sem hinnék, hogy egy rühes bennszülött korcsot [*tyke*] csak úgy hagynak embereket felbuktatni a bíróság teraszán?” (CONRAD 1983, 233)⁴ –, amelynek szó szerinti

⁴ Az angol szöveghely hangsúlyai lényegesen eltérnek a magyar változattól [*you would not think a mangy, native tyke would be allowed... , would you?*, CONRAD 1994b, 31], ezért módosítottam Örkény István fordítását. Egyrészt a visszakérdezéssel megerősített „would not” kimondottan azt sugallja, hogy a hallgatóság ne higgyen a felvetett lehetőségben, szemben a „ki hitte volna” változattal. Másrészt a kétely a megengedés aktusára vonatkozik, amelynek a nemcsak kutyát, hanem embert is jelentő pejoratív felhangú „tyke” a szenvedő – és nem cselekvő – alanya. A meg nem nevezett cselekvő lehet a bíróság személyzete, de még inkább a szöveggörnyezetben megidézett ördög, aki Marlow elmondása szerint fondorlatos módon hozza őt össze mindenféle, őt bizalmukba fogadó emberekkel. Ki tudja, talán a kutya nem is egyszerűen a gonosz „engedélyével”, sokkal inkább annak közbeavatkozásával került Marlow útjába a *Faustot* is megidéző jelenetben?

értelmére csak majd két fejezettel később derül fény, figuratív jelentése viszont mindvégig ott lebeg Marlow és Jim története felett. Azért a sárga kutya ugyanis az egész eseménysor felidézője, mert a hozzá kapcsolódó félreértés – Jim azt hiszi, hogy Marlow kapitány „nyomorult korcs”-nak (268) titulálta – sodorja bele Marlow-t Jim történetébe. Az ördög által előidézett botlás azonban több jelentéssel is bírhat: vonatkozhat a gyarmati szituációban – ne feledjük, a kutya sárga és bennszülött – többször is látványosan kudarcot valló, elbukó Jimre és az általa megtestesített európai civilizációra vagy a szóképek szintjén valóban a „nyomorult korcs” sorsára jutó Jim történetén akarata ellenére fennakadó, annak elmondásával kudarcot valló Marlow kapitányra.

Másrészt ugyanis hiába a rengeteg szemtanútól összegyűjtött történet, ha ezek végső soron nem mozdulhatnak el az anekdota vagy éppen a pletyka horizontjáról (GREANEY 2002, 81–83), s a több nézőpontból történő ábrázolás a tárgyilagosság benyomása helyett végleg elbizonytalanítja az olvasót (STAPE 1996, 68). A sokszor megkérdőjelezhető szavahihetőségű tanúk – a *Patna* delirium tremensben szenvedő tisztje, a Brierly kapitányhoz érzelmileg mélységesen kötődő első tiszt, a szakszerű, ám éppen ezért némileg talán korlátolt francia kapitány stb.– történetei annak a Marlow kapitánynak a tudatán szűrődnek keresztül, aki narrátorként bizony egyre nyilvánvalóbban kétféle elfogultság között ingadozik: az emberi és tengerésznormák sugallta kérlelhetetlen elítélés és a „közülünk való”, önnön fiatalabb énjét felidéző Jim iránti atyai szeretet között. A *Lord Jim* így elbeszélői technikáján – a Marlow által vallott látványos történetmondói kudarcon – keresztül mintegy performatívan színre viszi egyik legfontosabb témáját, a koherens személyiség illuzórikus voltának leleplezését (STAPE 1996, 64–76).

A fenti irányvonalak mentén válik még bonyolultabbá a *Véletlen* elbeszéléstechnikája, amely egyben a regény kritikailag vitatott státusának kulcsa is a conradi életműben. Bár meglepő módon e könnyed olvasmánynak korántsem mondható szöveg hozta meg a szerző számára az oly régen várt népszerűséget (SARBU 1974, 210), elemzői szinte egyöntetűen vetik a szemére, hogy témájához képest túl bonyolult a történetmondás szerkezete (GREANEY 2002, 109). Már a probléma ilyen jellegű felvetése is megérne egy közelebbi gender szempontú elemzést. A lekicsinylő bírálat alapjául ugyanis az szolgál, hogy – a conradi életműben kivételes módon – női főszereplő (Flora de Barral) és szerelmi téma áll a középpontban, s ebből következően Marlow és Conrad számára egyaránt valóban nagy kihívást jelent a hibrid történetészövés. Mint Greaney rámutat, a Henry James-regényekbe illő hősnő és a tipikusan conradi hős rossz (mert elhibázott alapokról induló) házasságának nyomon követése maga után vonja két hasonlóképpen nehezen összeegyeztethető műfaji hagyomány nem kevésbé problematikus összekapcsolását a regényben (GREANEY 2002, 101–102). Míg maga a narratíva happy enddel zárul, a „rossz házasság” megítélése erősen megosztja a kritikusokat: a „jelentéktelen” szerelmi témához képest tűnik túlbonyolítottnak a többszörösen keretezett, Marlow mellett egy névte-

len elbeszélőt, illetve Powell kapitányt is történetmondóként szerepeltető mű, amely visszatekintések és előreugrások, akár többszörösen közvetített narratívák bonyolult rendszerével nehezíti meg olvasója számára a történet kihámozását. Az ezzel kapcsolatos álláspontok széles spektrumát példázza egyrészt Said, aki Conrad elbeszélés–kezelésének „virtuóz csúcspontjaként” emlegeti a *Véletlent* (SAID 1974, 125), vagy Bényei Tamás, aki a „tudás perspektivikusságá”-nak és „közvetítettsége”-nek felismertetésében (BÉNYEI 2008, 27) azonosítja a regény legizgalmasabb aspektusát, másrészt Jakob Lothe, aki egyenesen a modernista elbeszéléstechnikai kísérletezés kudarcának [*narrative failure*] (LOTHE 1989, 21–45) tartja Conrad e művét. A Marlow-narratívák kontextusában ez a fajta összetettség azt az elvárást ébreszti, hogy a szövevényes történetmondás mögött a Kurtz vagy Jim által képviselt rejtélyhez hasonló volumenű megfejthetetlen személyiség álljon (GREANEY 2002, 107) – és Flora de Barral sokak számára elbukik e teszten, azon egyszerű oknál fogva, hogy nő, története pedig szerelmi narratíva.

Példaértékű lehet azonban e ponton a többször idézett Greaney olvasata, aki rámutat, hogy a probléma Marlow-nak a korábbiakhoz képest némileg megváltozott elbeszélői szerepében gyökerezik. A *Véletlenben* ugyanis a korábban csak szórványosan felbukkanó nőgyűlölő megjegyzései uralkodó szerepet töltenek be, és ezáltal meg is határozzák az általa elmondott történethez való viszonyát – az attól való markánsan ironikus, sokszor fájoan gunyoros távolságtartását. Számátlan vitriolos megjegyzése közül ízelítőként álljon itt az a női nem elleni általános kirohanása, amely Mrs. Fyne – Marlow meggyőződése szerint Florába is átplántált – feminista nézeteinek apropóján hangzik el:

Ami a becsületet illeti, ahogy ön is tudja, ez a nagyszerű középkori örökség sohasem került a nők birtokába. Nem lett az övék. És mivel általános elvként leszögezhető, hogy a nők mindent megszereznek, amit akarnak, arra kell következtetni, hogy ezt nem igényelték. Ráadásul híjával vannak a tisztességnek [*decency*] is. Úgy értem, hogy a férfiakra jellemző tisztességnek. Idegen tőlük a megfontoltság is, a súlyos és racionális megfontoltság, amely nemünk dicsősége. Ha megvolna bennük, akkor olyan szenvedélyt csinálnának belőle, hogy a saját anyja (mármint a megfontoltság anyja) sem ismerne rá. A bölcsesség náluk izgalom és mámor kérdése, mint minden más evilági [*sublunary*] lelemény. „Szenzáció [*Sensation*] mindenáron”, ez a titkos jelszavuk. Nem elég nekik minden erény, az összes bűnt is ki akarják sajátítani. És miért? Mert az ilyen teljességben hatalom van – az a mámor, amely számukra a legfontosabb... (CONRAD 2008, 80–81; CONRAD 1914, 65.)⁵

⁵Tótfalusi István fordítását minimális mértékben megváltoztattam, elsősorban a szögletes zárójelben beszúrt eredeti változatban rejlő kétértelműségek (*decency*) és alig leplezett klisék – a nő mint a holddal (*sublunary*) asszociált, teljes mértékben testi, érzéki (*sensation*) lény stb. – érzékeltetésére – R.A.

E tirádát persze mindjárt helyére is teszi a névtelen elbeszélő reakciója: „És elvárja, hogy mindezzel egyetértsek?” (81). Noha ez a dialogikus viszony nem változtat a tényen, hogy Flora történetének Marlow nyilvánvalóan elfogult olvasatát adja – például a lány eltűnését és keresését feltételezett öngyilkossági kísérletének idején kezdettől fogva „bohózatként” (72) kommentálja –, Greaney meglátása szerint alkalmas arra, hogy Marlow megbízhatatlan elbeszélői státusát tudatosítsa az olvasóban (GREANEY 2002, 100), s ezáltal értékítéleteit, nézőpontját kritika tárgyává tegye. Ennél is fontosabb talán, hogy Marlow magabiztos, szentenciózus stílusa egyben a patriarchális alapokon nyugvó viktoriánus realista irodalom mindentudó elbeszélőjének hangját (110–111), illetve a patriarchális diskurzus egészét (103) is megidézi. Nemcsak arról van szó tehát, hogy Marlow patriarchális beszédmódja teljességgel alkalmatlannak bizonyul a női lélek rejtelmeinek felfedésére – ennyiben a regény tényleg az „elbeszélés kudarca” –, hanem arról is, hogy a névtelen elbeszélő és Powell beszédmódjával ütközve a viktoriánus regényhagyománnyal és általában a patriarchális diskurzus egészével egyetemben kritika tárgyává is válik. Ugyanezt a kritikai attitűdöt képezi le az elbeszéléstechnikája, amely a fenti okokból végső soron ismét csak az elbeszélés tárgyának megismerhetetlenségét tételezi.

A Marlow-narratívák elbeszélő szituációja és elbeszéléstechnikája mintegy summáját adja tehát annak a fájó ellentmondásnak, amely Conrad prózájában az emberi léthelyzet megértésének kényszerítő vágya és reménye, valamint a századfordulón végképp letűnni látszó végső válaszok ténye között feszül. Egyrészt az *Iffúság*ban megalapozott séma – egyre halványabban bár, de – felidézi a szóbeli történetmondás során az elbeszélő jelenlétén alapuló hitelesség és a közönséggel közös nyelven alapuló megértés utópisztikus reményét. Ehhez társul a szemtanúk történeteinek beemelése a tárgyilagosság, az objektív igazság fellelésének igénye. Másrészt viszont a több nézőpont éppen hogy megállíthatatlan elbizonytalanodáshoz vezet, amelyhez nem kis mértékben hozzájárul Marlow alakjának változása, egyre inkább távolságtartást generáló narratív fogásként (LOTHE 1996, 166–170) való lelepleződése. E történetekben Conrad elbeszéléstechnikája olyan, a viktoriánus kort meghatározó és annak ethoszát tápláló műfajokat forgat fel radikálisan, mint a nevelődési és a kalandregény, hogy a modernista próza szkeptikus és tudatos technikai kísérletezés által körülírt álláspontjáról gondolja őket újra. A Marlow-történetekből kiindulva válik még látványosabbá a Conrad más, több nézőpontból elbeszélte történeteinek mélyén rejlő bizonytalanság és szkepszis. Talán elegendő megemlíteni Decoud leveleit és Mitchell kapitány megállíthatatlan szóáradatát a *Nostrómban* (1904), vagy az *Under Western Eyes* [Nyugati szemmel, 1911] oroszul tudó angolnyelv-tanár elbeszélőjét, aki részben a főszereplő Razu-mov orosz nyelvű naplóját tolmácsolja, miközben bevallottan nem érti az orosz lelket – már ha van ilyen. A Marlow-narratívák a conradi történetmondás egyik

alapvető sajátosságát világítják meg, amelyhez nem feltétlenül van szükség a keres szerkezet és szóbeli elbeszélést utánzó narratív szituáció következetes, az egész művet felölelő végigvételére.

Bibliográfia

- BÉNYEI Tamás (2008), A mindentudás kockázatai, *Élet és Irodalom*, LIII/49, 2008. december 5., 27.
- BERTHOUD, Jacques (1978), *Joseph Conrad. The Major Phase*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROOKS, Peter (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA–London, Harvard University Press.
- CONRAD, Joseph (1914), *Chance. A Tale in Two Parts* (1913), Garden City (New York), Doubleday, Page, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/chanceataleintw00conr-goog>, 2016. július 1.
- CONRAD, Joseph (1923), *Notes on Life and Letters* (1921), Garden City (New York), Doubleday, Page, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/notesonlifelette00conr>, 2016. július 1.
- CONRAD, Joseph (1971), *Under Western Eyes* (1911), Harmondsworth, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1979a), *Iffúság*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 223–268.
- CONRAD, Joseph (1979b), *A Narcissus négere*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 5–188.
- CONRAD, Joseph (1979c), *A sötétség mélyén*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 269–392.
- CONRAD, Joseph (1983), *Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István, in *Almayer légvára. Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 201–606.
- CONRAD, Joseph (1985), Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), in *The Nigger of the 'Narcissus'. Typhoon and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 11–14.
- CONRAD, Joseph (1994a), *Heart of Darkness* (1899), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1994b), *Lord Jim* (1900), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1994c), *Nostramo* (1904), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1997), *Youth. A Narrative* (1898), in *Selected Short Stories*, Ware, Wordsworth, 69–94.
- CONRAD, Joseph (2008), *Véletlen*, ford. TÓTFALUSI István, Budapest, Európa.
- GREANEY, Michael (2002), *Conrad, Language and Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- INGRAM, Allan (1986), *Introduction*, in Joseph CONRAD–Allan INGRAM (szerk.), *Selected Literary Criticism and The Shadow-Line*, London, Methuen, 1–23.

- LOTHE, Jakob (1989), *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon.
- LOTHE, Jakob (1996), *Conradian Narrative*, in J. H. STAPE (szerk.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 160–178.
- MILLER, Joseph Hillis (1966), *Poets of Reality*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- SAID, Edward W. (1966), *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- SAID, Edward W. (1974), Conrad: The Presentation of Narrative, *NOVEL: A Forum on Fiction*, 7.2, Winter 1974, 116–32.
- SARBU Aladár (1974), *Joseph Conrad világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- STAPE, J. H. (1996), *Lord Jim*, in J. H. STAPE (szerk.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 63–80.