

Max Hermens

4046242

Begeleider: dr. Dennis Kersten

***MEER DAN WOORDEN IN DE DUISTERNIS:
CHARLIE MARLOW EN HET POSTUUR VAN EEN OEUVRE-PERSONAGE***

“Muze, bezing mij de man, de polytroop, die veel heeft gezworven nadat hij de heilige stad Troje had verwoest en die van vele mensen de woonsteden heeft gezien en hun geest heeft doorgrond.”

- Homeros, *De Odyssee*. In: Joep Leerssen, *Spiegelpaleis Europa*.

INHOUDSOPGAVE

Inhoudsopgave	2
Abstract	4
Inleiding	6
Aanleiding voor het onderzoek	7
Theoretisch kader	11
Methode	14
Echo Echo	16
Onderzoeksvragen	19
Overig	19
“Youth”	22
Verschuivende houdingen	23
Geïmpliceerde solidariteit	27
De locatie van solidariteit	28
Plichtsbesef	29
Conclusie	31
<i>Heart of Darkness</i>	33
De consensus over solidariteit	33
Kurtz, loyaliteit en Marlows wisselende interpretaties	36
Het ontstaan van Marlows postuur	38
Postuur versus anti-postuur	40
Vaste definities	42
“The Ethic of ‘rivets’”	44
Conclusie	45
<i>Lord Jim</i>	47
“One of us”	48
Marlows fases van fascinatie	51
Een hoger geloof	53

Marlow als redenaar	56
“He believed where I had already ceased to doubt.”	59
Conclusie	61
<i>Chance</i>	63
Betrokkenheid	64
Victoriaanse moraal	69
Conclusie	70
Een Europeaan	72
De zee als locatie van cultuur	74
Marlow als ‘antieke’ en ‘moderne’ Europeaan	75
Het thematiseren van een onzichtbare grens	77
Conclusie	79
Conclusie	81
Het postuur van Marlow	82
Ontsluierde vragen	86
Besluit	89
Bibliografie	91

ABSTRACT

Literary critics have often read Joseph Conrad's character Charlie Marlow as either autobiographical or as a literary trope, leaving ample space for his mimetic features. This thesis sets out to make an ontological space within literary theory for the mimetic aspects of one of Conrad's most important characters. By fusing Jérôme Meizoz's theories on authorial postures with Algirdas Julien Greimas' pragmatic semiotic models, it looks at the construction and development of Charlie Marlow's posture within, and in between, the following works of Joseph Conrad: "Youth", *Heart of Darkness*, *Lord Jim* and *Chance* (NB in that order). The 'Marlovian' antithesis between responsibility to group standards and individual idealism, between 'solidarity' and 'solitariness', forms the central theme of Marlow's struggles and his posture is researched specifically in relation to this inner conflict. Secondary literature has largely overlooked the importance of Charlie Marlow's periodical appearances in the works of Conrad. This thesis reads Marlow as a singular character, though chronologically fragmentary, spread out over different texts. This leads to several new insights that break with the standard interpretations of Conrad's novels. Having understood Marlow as an inherently skeptical character that centralizes the struggle between society and individualism from the onset of "Youth", the author concludes that during the first two narratives Marlow uses shifting attitudes in order to avoid obtaining a fixed posture. This 'anti-posture' defines the Marlow of "Youth" and *Heart of Darkness*. There is also evidence that the Marlow who narrates *Lord Jim* implicitly continues relating himself to the events of "Youth" and *Heart of Darkness*. In *Lord Jim* his posture is that of an orator and rhetorician, corresponding clearly with Odysseus and Homer, as he uses his flexible 'anti-posture' in order to influence the world around him. *Lord Jim* portrays a Marlow who is self-conscious about the effects of his posture on the world around him as he tries to transform the thoughts of his listeners with his words and tales. Marlow's late and last appearance in *Chance* sheds a completely new light on his ability to comprehend, control and influence the world around him. Here he is seen as a character limited by his gender, sexuality and social position in recovering the history of

female antagonist Flora de Barral. Although at first an unusual reappearance, *Chance* does open up new ways of thinking about Marlow and the possible limitations of his 'anti-posture'. Lastly the author demonstrates how Conrad has embedded Marlow's posture within a larger cultural-literary intertext of specifically *European* travelers and orators – showing both how Marlow reflects on, undermines and transforms the thinking about these texts.

INLEIDING

“Indeed this affair, I may notice in passing, had an extraordinary power of defying the shortness of memories and the length of time: it seemed to live, with a sort of uncanny vitality, in the minds of men, on the tips of their tongues. I’ve had the questionable pleasure of meeting it often, years afterwards, thousands of miles away, emerging from the remotest possible talk, coming to the surface of the most distant allusions. Has it not turned up to-night between us? And I am the only seaman here. I am the only one to whom it is a memory. And yet it has made its way out!”

- Joseph Conrad, *Lord Jim*¹

Charlie Marlow, een van Joseph Conrads vaker terugkerende personages, vertelt hierboven over de *Patna*, een schip dat toen het leek te gaan zinken in de steek werd gelaten door zijn stuurlieden. Deze wisten zichzelf te redden door op een reddingsboot te springen, waarbij ze de overige passagiers aan hun lot overlieten. De kwestie van de *Patna* is dat het schip helemaal niet bleek te zinken en dat de passagiers later gered konden worden. De bemanningsleden die gevlucht waren kregen een lafhartige vluchtpoging op hun geweten. Marlows uitspraak is ironisch te noemen omdat hij het voorbijkomen van deze aangelegenheid in zijn vertelling omschrijft als een willekeurige gebeurtenis, terwijl het natuurlijk Marlow zelf is die er voor gekozen heeft deze kwestie aan zijn luisteraars te presenteren. Op retorische wijze weet Marlow zijn eigen verhaal te presenteren alsof het niet door hem geconstrueerd is – alsof hij niet de ‘auteur’ van zijn vertelling is.

Het is niet alleen in *Lord Jim* dat Charlie Marlow deze obscure vertelfunctie belichaamt. Hij komt daarnaast voor in de werken “Youth”, *Heart of Darkness* en *Chance*. Ook in deze werken is Marlow een verteller, een redenaar, een auteur die schrijft met zijn gesproken woord. Omdat Charlie Marlow wordt gezien als een van Joseph Conrads

¹ Joseph Conrad, *Lord Jim*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1993, p.101. Alle overige verwijzingen betreffen deze editie.

belangrijkste personages – en omdat Conrad tot een van de ‘grote’ schrijvers van het *fin de siècle* en het vroege-modernisme wordt gerekend – is er al heel veel over hem geschreven. Wat echter grotendeels achterwege is gelaten is onderzoek naar de auteursfiguur Charlie Marlow en zijn onderliggende auteursfuncties. Wie is de ‘auteur’ Charlie Marlow? Hoe creëert hij een beeld van zichzelf als verteller? Hoe positioneert hij zichzelf als verteller in de wereld? In dit onderzoek kijk ik naar het auteurspostuur van Charlie Marlow. Ik trek conclusies over Marlows postuur door te kijken naar de rollen die hij speelt in Conrads werk, op welke wijze hij relaties aangaat en afdoet, hoe hier een postuur in naar voren komt en hoe dit postuur zich ontwikkelt.

AANLEIDING VOOR HET ONDERZOEK

De immensiteit aan kritische reflectie over het werk van Joseph Conrad die bestaat en gestaag toeneemt hoeft niet in zijn geheel uiteengezet te worden. Slechts een klein deel van deze reflectie richt zich op Charlie Marlow, het personage van Conrad dat met zijn vertellingen bijna duizend pagina’s van diens oeuvre beslaat. Charlie Marlow wordt over het algemeen op drie manieren benaderd:

(1) Als semi-autobiografisch personage, waardoor we meer kunnen leren over Conrads leven en zijn moraal. Deze lezing ziet hem als een *doorgeefluik* van Conrads ideeën. Het interpreteren van een fictief personage als (semi-)autobiografisch brengt altijd vragen met zich mee over bijvoorbeeld de rol, de intentie of het moraal van de auteur. De lezing van Marlow als semi-autobiografisch personage heeft vaak tot meer vragen dan antwoorden geleid, omdat Conrad doelbewust de dunne lijn bewandelt tussen autobiografie en fictie. Zo zitten er structurele onwaarheden in zijn autobiografische werk en ‘waarheden’ in zijn fictie: de volwassenwording die hij omschrijft in zijn autobiografische werk is bijvoorbeeld gebaseerd op een historische gebeurtenis die nooit heeft plaatsgevonden en de fictieve sloep *Nellie* in *Heart of Darkness* heeft juist wel

bestaan.² De traditionele autobiografische lezing ontlokt lezers om verbintenissen tussen Conrad en Marlow te exploiteren, terwijl beide ‘auteurs’ deze waarheidsgetrouwe traditie juist ontrouw zijn. Het lezen van Marlow als semi-autobiografisch personage laat bovendien de notie achterwege dat hij zich als fictief personage tussen en in de teksten door ontwikkelt en zijn eigen, onafhankelijke moraal bezit.

(2) Marlow wordt daarnaast vaak gelezen als een nadrukkelijk fictief personage, waarbij hij wordt geïnterpreteerd als een narratieve constructie binnen het werk van Conrad. Charlie Marlow is binnen deze interpretatietraditie een talig middel dat Conrad gebruikt om met moraal te experimenteren in een meerstemmig narratief. Het lezen van Marlow als een fictief personage benadrukt altijd zijn talige gemaaktheid; hij is een stem, hij bestaat uit woorden, hij bestaat dankzij en door middel van taal. Het nadeel van deze interpretatiemethode wordt onder andere omschreven door Bernard Paris: “[T]he usual practice has been to see Marlow as a literary device, a character who serves Conrad’s purposes but is of no special interest in himself.”³

Het nadeel van de eerste twee interpretatiemodellen is dat ze elkaar lijken uit te sluiten – met in hun midden Charlie Marlow, nog altijd ongedefinieerd. De dialectische omschrijving van Marlow als autobiografisch en tegelijkertijd fictief, als avontuurlijke romanticus en tegelijkertijd als literaire trucage, laat zien op welke wijze er in theoretisch taalgebruik geen ‘ruimte’ voor hem is. Dit leidde criticus Ian Watt er wellicht toe Charlie Marlow te omschrijven als een personage “[d]evoid of a biography – no birthplace, no home, no school, no fixed social or domestic ties”.⁴ Na deze twee interpretatiemodellen is het onderzoek over Conrad – en specifiek over Marlow – voor een groot deel stilgevallen. Mijn interpretatie voor het stilvallen van onderzoek naar de personages van

² Ik baseer deze gegevens respectievelijk op Saunders’ omschrijving van Conrads autobiografische werk en op Watts beschrijving van *Heart of Darkness: Max Saunders. Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.278. & Ian Watt. ‘Marlow, Henry James, and “Heart of Darkness”’, in: *Nineteenth-Century Fiction*. California: University of California Press, Vol. 33, No. 2, 1978, p.26.

³ Bernard Paris. *Conrad’s Charlie Marlow : a new approach to Heart of Darkness and Lord Jim*. Londen/New York: Palgrave Macmillan, 2006. p.IIX (preface).

⁴ Ian Watt, 1978, p.165. Het is wel ironisch te noemen dat Watt in dit artikel toch flink wat te zeggen heeft over Marlow.

Conrad is dat de bovenstaande methodes doodlopende eindes hebben gehad en dat zo de notie is ontstaan dat over deze auteur ‘alles gezegd is’.

(3) Recentelijk opgekomen kritiek combineert deze elkaar uitsluitende benaderingen en benadrukt Marlow's bestaansrecht als mimetisch personage. Paris omschrijft het als volgt:

“I have no quarrel with the wish to understand Marlow in functional terms and to explore his relationship to the implied author or even to Conrad the historical person. He does have a number of formal and thematic roles; he is a vehicle for preoccupations that we find elsewhere in Conrad's fiction and in his letters, essays, and memoirs; and the works in which he appears are strikingly autobiographical. What troubles me is the failure to appreciate Marlow as an imagined human being, to see his narratives as revelations of his character and his behavior as inwardly motivated.”⁵

Deze lezing stelt dat Marlow niet aan één interpretatief uiterste vastgebonden kan worden om tot goede interpretaties te komen, maar dat hij altijd vanuit verschillende kanten benaderd moet worden en dat zijn complexiteit als fictief personage niet over het hoofd gezien mag worden. Deze houding gaat er ook van uit dat Marlow een personage is dat op zichzelf studie verdient en niet altijd in relatie gezet hoeft te worden tot Conrad. Deze derde leeshouding wordt al langer ingeleid. De werken van critici als Raymond Gates Malbone (1965) en Richard J. Arneson (1984) benadrukken bijvoorbeeld al de ingewikkelde relatie tussen Conrad en Marlow door steevast geen uitspraken over de één te vermengen met uitspraken over de ander. Latere critici als Bernard Paris (2006) en Ursula Lord (1998) weten met karakterspecifiek en thematisch onderzoek een theoretische ruimte te creëren voor Conrads personages. Het is deze recentelijk opgekomen onderzoekstraditie die zich ook openlijk verzet tegen het verwijt dat Conrads karakters ‘hol’ of ‘plat’ zijn, zoals M. C. Bradbrook ooit schreef: “Conrad could not draw a character from the inside; he could not dramatise another man's mind.”⁶ Het is in deze

⁵ Bernard Paris, 2006, p.3.

⁶ M. C. Bradbrook. *Joseph Conrad: Poland's English Genius*. Cambridge University Press, 1941. p.21. De titel van dit boek roept al kritiek op; ten eerste is Conrad niet in Polen geboren, maar in een deel van het destijds Pools sprekende Oekraïne; ten tweede associeerde hij zich helemaal niet gemakkelijk met nationaliteiten; en als laatste is het opvallend dat het woord ‘Genius’ achter ‘English’ staat – waarbij

recentelijk opgekomen herleving van interesse in Conrads personages dat ik mijn onderzoek wil plaatsen. Dit verklaart de reden waarom ik Charlie Marlow een oeuvre-personage noem: ik wil vanaf de aanvang van mijn onderzoek Charlie Marlow als een van de belangrijkste personages van Conrad lezen.

Wat Malbone en Arnesons werk benadrukt is het kijken naar Charlie Marlow als een singulier personage dat optreedt in het specifieke werk van Conrad dat ze behandelen. Ze bekijken Marlow per werk van Conrad afzonderlijk en zetten hem niet in het brede perspectief dat hij als oeuvre-personage verdient. Hoewel zulke teksten af en toe kritisch refereren naar een ander werk waar Marlow in voorkomt, blijft deze verwijzing daar puur ten dienste van het primair behandelde werk en zijn deze verwijzingen nog niet in een breder perspectief gezet. Een interpretatie van de Marlow in “Youth” wordt zelden naast die van de Marlow in *Lord Jim* gezet – en dat terwijl het toch hetzelfde personage betreft.⁷ Hier moet ook benoemd worden dat Conrad de *Charlie Marlow*-vertellingen (exclusief *Chance*) in vrij korte tijd publiceerde in *Blackwood's Magazine* en dat ze dus voor lezers een bepaalde serialiteit bezaten, waardoor Marlow een terugkerend personage werd dat altijd in verband stond met zijn voorgaande verschijningen in de desbetreffende periodiek. Het feit dat Charlie Marlow niet als oeuvre-personage, maar als singulier personage wordt behandeld, doet een leemte ontstaan in de kritische reflectie die over hem geschreven is. Het lezen van Marlow als singulier personage verklaart ten dele het gebrek aan biografische informatie dat Ian Watt hierboven benadrukt. Bernard Paris is de eerste criticus die Marlows vertellingen specifiek verbindt in het werk *Conrad's Charlie Marlow: a new approach to Heart of Darkness and Lord Jim* (2006). Hij behandelt Marlows psychologische motivaties en hoe deze zich door de werken heen ontwikkelen. Zijn werk laat echter weinig ruimte over voor “Youth” en al helemaal geen ruimte voor *Chance*. Ik meen de leemte die Paris achterlaat met mijn onderzoek op te vullen. Bovendien zal ik laten zien dat Paris' interpretaties van

laatstgenoemde een soort te verwachten bijvoegelijk naamwoord wordt bij genialiteit, er staat immers niet ‘England's Polish Genius’.

⁷ Op interessante wijze wordt de Marlow uit *Chance* bijna nooit in vergelijking gezet tot zijn eerdere optredens, iets wat ik in dit onderzoek ga proberen recht te zetten.

Heart of Darkness en *Lord Jim* op bepaalde momenten tekortschieten omdat hij in zijn werk te weinig ruimte vrij maakt voor “Youth” en *Chance*. Ik zal in deze scriptie dan ook stellen dat Charlie Marlow als personage niet los van zijn overige vertellingen gelezen kan worden. De Marlow-vertellingen beïnvloeden elkaar onherroepelijk.

THEORETISCH KADER

De aspecten van Marlows vertellingen waar ik specifiek op ga letten zijn echter niet makkelijk vast te stellen. Wat Ian Watt schreef is waar: er is vrijwel niets bekend over zijn afkomst, waar hij opgroeide, zijn sociale klasse en dergelijke biografische informatie. Wat wel bestaat zijn bijna duizend pagina's met zijn 'eigen' woorden.⁸ Marlow bezit een eigenaardige biografie – die een eigenaardige vorm van 'biograferen' vereist. Hoewel niet bekend is waar hij vandaan komt, kan wel gekeken worden met wat voor soort mensen en/of nationaliteit(en) hij zich in zijn narratief associeert. Hoewel hij geen duidelijke beroepsachtergrond bezit, kan wel gekeken worden naar de verschillende rollen die hij in zijn narratief vervult. En hoewel wij niets weten over zijn politieke of sociale banden, kan er wel gekeken worden naar de banden die hij binnen zijn narratief maakt en met wat voor een soort mensen deze gevormd worden. Kern bij elk van deze vragen is Marlows duale houding, zoals criticus Raymond Gates Malbone deze omschrijft wanneer hij over *Lord Jim* spreekt: “In one form or another this antithesis of responsibility to the group and of individual idealism, of dedication to group standards and of the quest for personal fulfillment, subsumes the lesser problems posed for Marlow[.]”⁹ In het gehele narratief van Marlow houdt hij zichzelf bewust bezig met zijn positie in de samenleving ten opzichte van 'de Ander' – hetzij een etnische, een nationale, een sociale, een politieke of een hiërarchische. De vertellende Marlow bevindt zich in al zijn vertellingen in een strijd om zichzelf een plaats in de wereld te geven.

⁸ Natuurlijk is het Conrad die deze woorden geschreven heeft, maar hij legt ze wel in de mond van Charlie Marlow.

⁹ Raymond Gates Malbone, “How to be”: Marlow's Quest in *Lord Jim*, in: *Twentieth Century Literature*. New York: Hofstra University, Vol. 10, No. 4, 1965.

De aspecten van Marlows narratief waar ik specifiek op ga letten zijn ontleend aan Jérôme Meizoz' essay 'Modern Posterities of Posture: Jean-Jacques Rousseau' (2010). Meizoz kijkt in zijn werk naar het postuur van auteurs; hij kijkt naar de wijze waarop auteurs zich positioneren in de wereld, op welke wijze ze zich verhouden ten opzichte van bijvoorbeeld sociale klasse, politiek, cultuur, traditie en geschiedenis. Meizoz kijkt naar het gehele oeuvre van een auteur om tot een beeld van zijn auteurschap te kunnen komen. Daarnaast kijkt hij naar wat er over een auteur is geschreven en hoe dit bijvoorbeeld het beeld dat van hem is ontstaan heeft beïnvloed. Meizoz maakt van de auteur een historisch personage dat uiteengezet kan worden aan de hand van zijn woorden en de woorden die aan hem gewijd zijn. Zo ontstaan bepaalde auteursnarratieven, zoals bijvoorbeeld dat van de arbeidersauteur, die solidair is met de lagere klassen en zijn schrijverschap vanuit deze positie legitimeert. Of de romantische auteur, die zijn auteurschap onder andere legitimeert door zich af te scheiden van de samenleving. Meizoz beargumenteert dat schrijvers vaak veel bewuster bezig zijn met hun postuur dan gedacht werd – of met het vermijden van het verkrijgen van een postuur. Een schrijver die expliciet probeert niet gevat te worden door een bepaald postuur, die zich bijvoorbeeld niet laat indelen in een socio-politiek classesysteem, of die geen uitspraken doet over de autobiografische invloeden in zijn werk, bezit wat ik een 'anti-postuur' zal gaan noemen. Dit begrip zal in de komende hoofdstukken ontwikkeld en toegepast worden als aanvulling op de verschillende posturen die Meizoz biedt. Het 'anti-postuur' zal belangrijk blijken bij Charlie Marlow, een personage dat met zijn kameleontische houding verwarring veroorzaakt.

Het is aan Meizoz te danken dat ik ben gestuit op enkele belangrijke aspecten van het personage Charlie Marlow, zoals de intentie waarmee hij zijn vertellingen presenteert, de verschillende rollen die hij vertegenwoordigt en de wijze waarop hij zich wel – maar ook *niet* – associeert met zijn medemens, relaties aangaat en afdoet. Omdat Charlie Marlow een personage is dat in zijn vertellingen altijd in een strijd is zich te plaatsen in de wereld, meen ik dat hij het beste onderzocht kan worden aan de hand van de dialectische begrippen 'solidair' en 'solitair'. Met 'solidair' wordt broederschap,

gemeenschapsgevoel en saamhorigheid bedoeld, een begrip dat van een dieper gelegen ontologisch samensmelten tussen mensen spreekt. Met ‘solitair’ wordt individualisme, afstandelijkheid en het leven-buiten-de-gemeenschap bedoeld. Deze twee uitersten vormen de kern van Marlows strijd. Het zijn begrippen die hij op allerhande wijze belichaamt, overtreedt of ondermijnt.

Er dient genoteerd te worden dat een onderzoek naar het auteurspostuur van een *fictief* personage in eerste instantie tegen Meizoz’ visie lijkt in te werken. Na grondige lezing van diens essay ben ik er echter van overtuigd dat zijn interpretatie van ‘auteur’ zo breed is, dat hij zowel de historische schrijver bedoelt, alsook datgene dat op een auteur lijkt of op een of andere wijze (een van) diens functies volbrengt. Aan het begin van zijn essay schrijft hij immers: “[T]he number of distinctive possibilities for embodying an *author function* and an *authorial figure* is limited.”¹⁰ Hoewel Charlie Marlow geen bestaande auteur is, bezit hij wel een of enkele *authorial function(s)* en is hij met zijn terugkerende vertellingen ook een *authorial figure* – zeker als wordt benadrukt dat hij als personage al meerdere malen met Odysseus is vergeleken.¹¹

Meizoz stelt hierboven dat er een gelimiteerde set aan auteurshoudingen bestaat. Het is in dit onderzoek niet mijn bedoeling Charlie Marlow bij één van deze houdingen in te delen en zo tot een conclusie te komen. Ik ben voornamelijk geïnteresseerd in de wijze waarop Marlows postuur binnen het werk van Conrad tot stand komt en welke factoren hier een rol bij spelen. Wat zegt de narratieve vorm van Conrads werk over Marlow? Hoe bouwt Marlow zijn eigen postuur op aan de hand van zijn vertellingen? Op welke wijze wordt Marlows postuur beïnvloed door externe factoren?

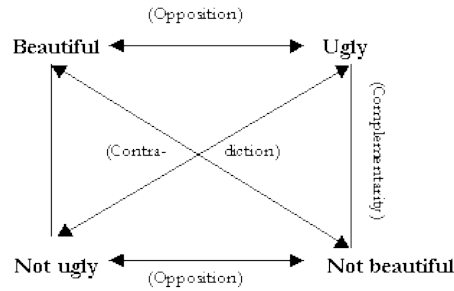
¹⁰ Jérôme Meizoz, ‘Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau’, in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, 2010, p. 81-93. Meizoz laat in de tweede regel al meteen zien in hoeverre het begrip ‘auteur’ moeilijk vast te leggen is. (Cursief van mij.)

¹¹ Hierbij mag ook gesteld worden dat Conrad en Marlow voor mij, een 21^e-eeuwse lezer, beide net zo ‘echt’ zijn. Marlow schrijft over Jim: “[I]t is only through me that he exists for you.” Maar is het niet ook zo dat Conrad voor mij alleen maar bestaat bij de gratie van zijn Marlow-vertellingen? Zonder Marlow, zo zou je kunnen stellen, zou ‘de Auteur Conrad’ misschien niet bestaan.

METHODE

Charlie Marlow is aldus een *authorial figure* en bezit één of enkele *authorial function(s)*, die onderzocht kunnen worden in een postuuronderzoek. De kern van mijn onderzoek is het in kaart brengen van Marlows strijd tussen ‘solidair’ en ‘solitair’ en de wijze waarop in deze strijd een bepaald postuur van hem naar voren komt. Meizoz richt zich met zijn postuuronderzoek voornamelijk op daadwerkelijk bestaande auteurs. Hoewel hij hiervoor een uitvoerbare methode uiteenzet, biedt hij geen duidelijke methode om zijn theorie toe te passen op een fictief personage. Het is daarom dat ik op zoek ben gegaan naar een pragmatische onderzoeksmethode die gecombineerd kan worden met het werk van Meizoz, zonder dat beide werkwijzen elkaar zouden uitsluiten. Vanuit deze behoefte ben ik gestuit op de semiotische onderzoeksmodellen van Algirdas Julien Greimas. Zijn (bijna wiskundige) methodes bieden mij in principe de mogelijkheid om de aspecten van een postuuronderzoek in exacte en praktische semiotische modellen aan te brengen. Dit onderzoek is daarmee niet alleen een postuuronderzoek naar Charlie Marlow, maar ook een onderzoek naar de wijze waarop een postuuronderzoek aangevuld kan worden met het werk van Greimas.

Greimas definieert in zijn semiotische opstellen betekenis als een differentiële bepaling: “Betekenis ontstaat op basis van overeenkomst en verschil.” Betekenis heeft een relationeel karakter. ‘Beautiful’ kan niet bestaan zonder ‘Ugly’. ‘Solidair’ kan niet bestaan zonder ‘Solitair’. Dit zorgt ervoor dat betekenistermen altijd verbonden zijn. Greimas plaatst betekenistermen in het zogeheten *semiotisch vierkant* (zie afb. I). ‘Beautiful’ impliceert het bestaan van zoiets als ‘Not Beautiful’. Omdat ‘Beautiful’ een algemeen geaccepteerde dialectische tegenhanger van ‘Ugly’ is, kan gesteld worden dat ‘Not Beautiful’ een innige relatie aangaat met ‘Ugly’.



Afb. I

Het is dit *semiotisch vierkant* dat Greimas toepast op de structuur van een verhaal. Het doel is een narratief verloop vast te leggen aan de hand van de verschuiving van bijvoorbeeld het hoofdpersonage van het verhaal over het semiotisch vierkant. Voorbeeld: de ridder (cultuur) gaat de wijde wereld in (niet-cultuur) op zoek naar de prinses, die wordt vastgehouden door de draak (natuur). Hij vindt haar in het kasteel van de draak. (Het kasteel is ‘niet-natuur’; omdat het van de draak is (natuur) maar de architectuur tegelijkertijd impliciet verwijst naar cultuur.) Vervolgens verslaat hij de draak (natuur) en keert hij weer terug met de prinses naar het hof (cultuur). Op deze wijze ontstaat betekenis door het narratief dat zich vormt aan de hand van de verschuivingen van de ridder op het semiotisch vierkant. Volgens Greimas is betekenis ‘narrativistisch’, verhalend.¹²

Nu wordt duidelijk waarom het zo gepast is Meizoz’ werkwijze te combineren met het semiotisch vierkant van Greimas; in principe gaat Meizoz er van uit dat het ‘verhaal’ van een postuur tot stand komt door alles wat een schrijver geschreven heeft in een groot geheel te zetten. Net zoals Greimas onttrekt Meizoz een narratief aan een auteursbestaan door te kijken naar bepaalde narratieve structuren als klassestrijd en authenticiteit. Aan dit narratieve verloop verbindt Meizoz vervolgens conclusies over het postuur van een auteur. Ik wil het personage Charlie Marlow als een doorlopend geheel zien en hier aan de hand van Meizoz’ thematiek en de inzetbare methode van Greimas een narratief aan onttrekken. En geheel in de trant van Greimas zal dit narratief betekenisvol

¹² Ik baseer deze uitleg van het werk van Greimas op Paul Claes’ inleiding tot zijn gebundelde essays: Algirdas Julien Greimas. *De Betekenis als Verhaal: Semiotische Opstellen*. Amsterdam: John Benjamins, 1991. Vertaald door William van Belle, Paul Claes, Dirk de Geest en Herman Parret. p.21-25.

zijn, of omgekeerd; de betekenis van Charlie Marlow als oeuvre-personage zal te vinden zijn in dit narratief.¹³ De uiteindelijke methode die ik gebruik vult het semiotisch vierkant van Greimas aan met termen ontleend aan de theorie van Meizoz. Dat betekent in principe dat gewerkt wordt met een zeer minimalistisch model, dat echter effectief genoeg zal blijken om een maximale opbrengst van nieuwe ontdekkingen op te leveren.

ECHO ECHO

Een heikele kwestie met betrekking tot Meizoz' theorie in combinatie met Charlie Marlow is de volgende: "Posture [...] only makes sense in relation to position in the literary field."¹⁴ Marlow is geen levende auteur. Hoewel ik Meizoz' bovenstaande strekking mee wil nemen in mijn onderzoek, meen ik dat het maken van de overtreffende trap waarbij een fictief personage in een breder literair veld wordt geplaatst pas gemaakt kan worden nadat het personage binnen de wereld van de tekst uitgebreid is onderzocht. Wat ik ook hierboven al heb aangetoond is dat het inmiddels tijd is voor een hermetisch gesloten lezing van Charlie Marlow, omdat er anders geen ontologische ruimte voor hem lijkt te zijn.¹⁵ Waar ik voornamelijk naar wil kijken is de wijze waarop Charlie Marlow zich verhoudt tot de fictieve wereld waar zijn narratief in naar voren komt. Met andere woorden wordt er gekeken naar de wijze waarop hij zich verhoudt tot zijn leefwereld en hoe uit deze verhouding een bepaald postuur tot stand komt. Opvallend aan Marlows postuur is namelijk de discrepantie tussen de vertellende Marlow en de Marlow waar over verteld wordt. In dit onderzoek wordt specifiek de nadruk gelegd op de twee

¹³ Een belangrijke kanttekening die hier gemaakt dient te worden: er is geen absolute, objectieve waarheid over de plaatsing van Marlow in de samenleving van de vertelwereld. Het gaat er juist om een werkmethode uiteen te zetten die het mogelijk maakt specifiek te kunnen kijken naar de wijze waarop hij dit *zelf* ervaart en hoe hij dit vorm geeft in de loop van zijn narratief.

¹⁴ Meizoz, 2010, p.84.

¹⁵ Met 'hermetisch gesloten lezing' bedoel ik hier een lezing waarbij de biografie van Conrad, of de wereld waar de auteur in leefde, niet wordt gebruikt om zijn personages uiteen te zetten. Eveneens wordt er niet naar ander werk van Conrad gekeken om Marlow van betekenis te voorzien. 'Hermetisch' dient hier om te benadrukken dat ik ten eerste zal gaan kijken naar het personage Marlow *in* de werken van Conrad, en met een harde grens om deze werken heen.

manieren waarop Marlows postuur tot stand komt en waar deze elkaar aanvullen, uitsluiten of tegenspreken.

Tegelijkertijd is Conrads werk geen hermetisch proza. Integendeel; zijn werk wordt juist gelezen als een reflectie en commentaar op de ‘realiteit’. Dat betekent dat een hermetisch gesloten lezing van Marlow altijd aangevuld moet worden met onderzoek naar de relatie die Marlow aangaat met andere teksten. Taal heeft, in de woorden van Michail Bachtin, geen singuliere oorsprong,¹⁶ en de woorden van Marlow en Conrad zijn reflecties en reacties op voorgaande teksten – bijvoorbeeld op *De Odyssee*. Ik hanteer hier de interpretatie van intertekstualiteit zoals Paul Claes deze uiteenzet in *Echo's Echo's: De Kunst van de Allusie*: “[H]et geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend.”¹⁷ Een hermetisch gesloten lezing van het personage Charlie Marlow kan slechts plaatsvinden als in acht wordt genomen dat taal geen gesloten medium is, maar tot stand komt in een reeks van verbanden. De interteksten waar Marlow deel van uitmaakt dragen bij aan de wijze waarop de lezer hem van betekenis voorziet, en indirect dragen ze dus bij aan het postuur dat van hem ontstaat. Omdat postuur een relationair begrip is dat uitgaat van de aanwezigheid van overige posturen, kan Marlows postuur slechts begrepen worden door zijn vertellingen op intertekstuele wijze te duiden.

Het achterhalen van deze interteksten is echter geen objectieve handeling. Het zoeken naar interteksten verraadt bijvoorbeeld het zoeklicht van de zoeker: zoek ik naar interteksten uit de Engelse literatuur, Franse literatuur, Klassieke literatuur, Poolse literatuur? Bovendien heeft het herkennen van een intertekst, in de woorden van Claes, meer te maken met de lezer dan de schrijver. Het is hier dan ook belangrijk voor mij om te vermelden dat het niet mogelijk is om objectief naar het postuur van Marlow te kijken;

¹⁶ Michail Bachtin. *Speech Genres and Other Late Essays*. Vertaald door: Vern W. McGee. Texas: University of Texas Press, 1986.

¹⁷ Paul Claes. *Echo's Echo's: De Kunst van de Allusie*. Nijmegen: VanTilt, 2011. p.49. Let op: Claes heeft een andere interpretatie van het woord ‘intertekst’ dan de norm is in de literatuurwetenschap. Met ‘intertekst’ wordt niet verwezen naar een verwijzing in een tekst naar een andere tekst, maar Claes gebruikt de term om een “geheel van relaties tussen teksten” aan te duiden. Een ‘intertekst’ bestaat uit een reeks teksten die met elkaar een relatie aangaan.

iedereen kijkt immers naar zijn woorden vanuit een andere talige achtergrond, en zal andere interteksten herkennen en Marlow vervolgens van een ander postuur voorzien. Eveneens heeft het geen zin om alle autoriteit over Marlows postuur bij de interpreterende lezer te leggen.¹⁸ Een tussenoplossing is hiervoor het beste. Ik zal er naar streven mijn lezing zo overkoepelend mogelijk te maken, want ook lezers vormen leesculturen waarin ze overeenkomende interpretaties kunnen hebben. In een leescultuur – die bijvoorbeeld afhankelijk is van scholing en canonvorming – is het ontstaan van Marlows postuur aan de hand van intertekstualiteit wel te onderzoeken.

Omdat Marlows postuur ten dele gevormd is door intertekstualiteit wordt aan deze kwestie een apart hoofdstuk gewijd. Dat hoofdstuk is slechts een eerste aanzet tot meer onderzoek naar intertekstualiteit in Conrads werk – en kan daarom in deze scriptie wat buiten zijn plaats lijken. Maar gezien het onderwerp van deze scriptie het postuur van Charlie Marlow is, en omdat dit postuur ten dele gevormd wordt door intertekstualiteit, moet dit wel aan de orde worden gebracht. Om mijn subjectieve lezing van Charlie Marlow te verbreden zal ik allereerst specifiek kijken welke interteksten andere critici in het personage Marlow herkend hebben. Vervolgens zal ik aan de hand van Joep Leerssens essay *Spiegelpaleis Europa* proberen uiteen te zetten wat voor een gevolgen intertekstualiteit heeft voor Marlows postuur.¹⁹ Dat zal geen definitieve lezing van Marlows postuur opleveren – in een wereld waar taal geen singuliere en centrale oorsprong heeft bestaat een zulke lezing immers niet. Deze lezing zal echter in zekere mate wel gelden voor een brede Europese en ‘Westerse’ leescultuur.

¹⁸ Dat leidt tot zulke uitspraken als “een tekst is wat de lezer ervan maakt”. Paul Claes, 2011, p.58.

¹⁹ Joep Leerssen. *Spiegelpaleis Europa*. Nijmegen: VanTilt, 2011.

ONDERZOEKSVRAGEN

Het bovenstaande heeft uiteindelijk geleid tot de volgende hoofdvraag en deelvragen:

Op welke wijze komt het postuur van het oeuvre-personage Charlie Marlow tot stand in het werk van Joseph Conrad?

Deelvragen:

- (1) Op welke wijze verhoudt Charlie Marlow zich tot zijn medemens in de werken waar hij in voorkomt en hoe ontwikkelt deze houding zich in en tussen deze werken?
- (2) Welke rollen en intenties bezit Charlie Marlow in de werken waar hij in voorkomt en hoe ontwikkelen deze zich in en tussen deze werken?
- (3) In welke interteksten kan Charlie Marlow geplaatst worden en hoe dragen deze bij aan de vorming van zijn postuur?

OVERIG

Het is van belang over de opzet van deze scriptie enkele zaken te vermelden. Ten eerste de vraag of alle werken van Conrad chronologisch en apart behandeld dienen te worden, of dat Marlow als geheel moet worden gelezen en geen onderscheid gemaakt zal worden tussen de verschillende werken. Het probleem met het uiteenzetten van een personage als Charlie Marlow is dat hij zich tegen traditionele vormen van biograferen verzet, en dus niet altijd in één chronologische lijn gelezen kan worden. De vertellende Marlow in “Youth” is bijvoorbeeld tweeënveertig jaar oud, maar in de overige werken is weinig tot niets bekend over zijn leeftijd.²⁰ Ik heb er uiteindelijk voor gekozen om de eerste twee deelvragen allereerst te beantwoorden door naar elk van Conrads werken (in kwestie)

²⁰ De aanname die J.W. Johnson maakt, dat Marlow tijdens het vertellen van *Heart of Darkness* enkele jaren ouder is dan de gebeurtenissen, heeft geen enkele aanwijsbare verklaring: hij doet met zulke aannames niets anders dan zelf fictie schrijven over Charlie Marlow. J.W. Johnson, ‘Marlow and Chance: A Reappraisal’, in: *Texas Studies in Literature and Language*. Texas: University of Texas Press, Vol. 10, No. 1, 1968.

kort te kijken op singuliere wijze – waarbij ik ook veel gebruik maak van reeds bestaand onderzoek. Zodra deze balans per deelvraag is opgemaakt, kan ik uitgebreid kijken naar de ontwikkeling van Charlie Marlow als oeuvre-personage in en tussen deze werken. Deelvraag drie beantwoord ik door naar Marlow als één (al dan niet chronologisch) geheel te kijken.

Vervolgens is het belangrijk om te benadrukken dat ik de Marlow-vertellingen lees aan de hand van de wijze waarop ze *geschreven* en *gepubliceerd* zijn, te beginnen met “Youth”, gevolgd door *Heart of Darkness*, *Lord Jim* en *Chance*. Dit in tegenstelling tot veel critici, die “Youth” als publicatie na *Heart of Darkness* laten plaatsvinden.²¹ De voornaamste reden waarom “Youth” als eerste behandeld wordt is omdat Conrad deze als eerste heeft geschreven en gepubliceerd in *Blackwood’s Magazine* (1898). Daarnaast werd “Youth” in de bundel *“Youth”: A Narrative, and Two Other Stories* als eerste geprint, gevolgd door *Heart of Darkness* en *The End of the Tether*. Ik hou daarmee in principe de volgorde aan die Conrad destijds geïntendeerd heeft. Ook wanneer de inhoud erbij betrokken wordt kan gesteld worden dat “Youth” vóór *Heart of Darkness* gelezen moet worden; “Youth” is thematisch gezien namelijk heel duidelijk een eerste stap in de richting van werken als *Heart of Darkness* en *Lord Jim*.

Een volgend probleem met de interpretatie van “Youth” ten opzichte van *Heart of Darkness* is waar de vertellende Marlow gepositioneerd moet worden. In “Youth” is hij sowieso tweeënveertig jaar oud, maar in *Heart of Darkness* wordt niet verwezen naar zijn leeftijd. Criticus J.W. Johnson stelt dat de vertellende Marlow in “Youth” de vertellingen in *Heart of Darkness* al gedaan heeft. Ik meen echter dat er aan de hand van een uitspraak van de anonieme verteller gesteld kan worden dat de vertelling van “Youth” zich nog voor de vertelling van *Heart of Darkness* afspeelt. In “Youth” stelt deze: “Between the five of us there was the strong bond of the sea.” In *Heart of Darkness* schrijft hij: “Between us there

²¹ Onder andere J.W. Johnson doet dit. Hij leest “Youth” als een verhaal dat plaatsvindt na *Heart of Darkness* omdat de vertellende Marlow erin naar zijn mening ouder is. Daarnaast noemt hij de publicatiedatum als 1902, terwijl “Youth” al in 1898 werd uitgebracht in *Blackwood’s Magazine*. Een interessante casus voor toekomstig onderzoek is de vraag in hoeverre de eerste publicatie van “Youth” in *Blackwood’s Magazine* verschilt van de publicatie van het verhaal in *“Youth”: A Narrative and Two Other Stories*.

was, *as I have already said somewhere, the bond of the sea.*”²² De laatste uitspraak verwijst impliciet naar het idee dat de lezer met dezelfde anonieme verteller te maken heeft en dat de vertelling van *Heart of Darkness* volgt op die van “Youth”. (Eveneens dat het ‘vertelde’ in *Heart of Darkness* volgt op het ‘vertelde’ in “Youth”. En dat de Marlow die spreekt in “Youth” dus de gebeurtenissen van *Heart of Darkness* wel al heeft meegemaakt, maar hier nog niet over spreekt.) Onthouden moet worden dat de stijl die Conrad gebruikt om Marlow te omschrijven er niet een is van objectieve meetbaarheid. De biografie van het personage Marlow is fragmentarisch samengesteld. Marlow heeft in die zin geen één essentie – er zijn meerdere Marlows. Interpretaties van het personage Marlow moeten altijd gezien worden als afkomstig van een subjectieve (maar toegelichte) lezing.

²² Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*. Respectievelijk p.3 & p.31. Editie: Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999. Dit is een heruitgave van “Youth”: *A Narrative and Two Other Stories*. Alle verdere verwijzingen naar “Youth” en *Heart of Darkness* betreffen deze editie. Cursief van mij.

“YOUTH”

In “Youth” vertelt Marlow aan een groep matrozen over zijn eerste reis naar het Verre Oosten. De problemen die hun schip, de *Judea*, onderweg ondervindt vormen de kern van het verhaal. Het schip is op het begin van de reis zo lek als een mandje, om na uitvoerige reparaties intern te ontvlammen en uiteindelijk te zinken voor de kust van Azië. De bemanning weet met behulp van reddingsboten veilig aan land te komen, maar de ontberingen die Marlow onderweg heeft ondergaan hebben zijn visie op broederschap en de mensheid veranderd. Omdat “Youth” de eerste vertelling van Marlow is zal ik in dit hoofdstuk beargumenteren dat in dit korte verhaal de belangrijkste thema’s van zijn interne strijd aangewezen kunnen worden. Marlow moet in zijn overige vertellingen altijd gedefinieerd worden aan de hand van dit eerste optreden. Daarnaast zal ik de eerste stappen zetten naar het uiteenzetten van de wijze waarop Marlows postuur tot stand komt, door zijn ontwikkelingen te volgen op het semiotisch vierkant van Greimas – een vierkant ditmaal ingevuld met de terminologie van Meizoz.

Bernard Paris schrijft over de ontwikkelingen van Marlow in “Youth” en *Heart of Darkness* het volgende:

“[Conrad] wrote “Heart of Darkness,” about a Marlow who is still a young dreamer before he goes to the Congo but who is chastened by a series of disillusioning experiences. [...] It is important to understand the Marlow of [“Youth”] because he is much the same person when he goes to the Congo. Although [in *Heart of Darkness*] he is older and is now a captain rather than a second mate, he still has the same greed for adventure and sense of invulnerability, the same desire to prove his strength and to show how good a man he is.”²³

Hoewel ik het volledig eens ben met Paris’ interpretatie van Marlow als een jonge avonturier die geleidelijk wordt ontnuchterd door zijn reiservaringen, ben ik het niet eens met de precieze locatie van deze ontnuchtering. Daarnaast kenschetst Paris verderop

²³ Bernard Paris, 2006, p.5-6.

in zijn tekst de jonge Marlow van “Youth” als een solidair personage, iets waar ik het ook niet mee eens ben. Ik zal in dit hoofdstuk allereerst ingaan op de wijze waarop Marlow zich ontwikkelt in “Youth” en laten zien dat zijn ontzuivering veel eerder plaatsvindt dan gedurende zijn reis door Congo. Vervolgens zal ik aantonen dat Marlow in “Youth” niet solidair is, maar dat hij dit begrip al in zijn eerste vertelling ondermijnt.

VERSCHUIVENDE HOUDINGEN

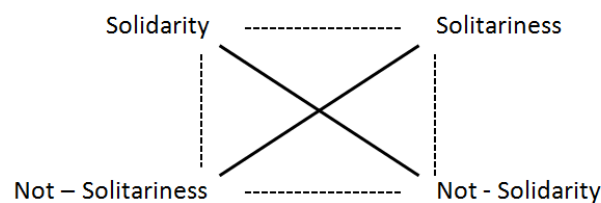
“Youth” is naast het nostalgische relaas van Charlie Marlow over een van zijn eerste reizen naar het Verre Oosten ook een vertelling over de distantie tussen zichzelf en de bemanning van de *Judea*.²⁴ Als er in de vertellingen van Marlow al een prototypische vorm van solidariteit aan te wijzen is, dan is het de solidariteit die hij als jonge matroos ervaart in het begin van “Youth”. Zijn jeugdig enthousiasme wordt gekenmerkt door een soort onfeilbaar geloof in samenwerking en in de mensen om hem heen. Dit geloof blijkt in de loop van het verhaal helemaal niet onfeilbaar en neemt gestaag af, om plaats te maken voor een ingewikkelde tussenpositie waar Marlow altijd mee in strijd zal blijven. De solidariteit die te vinden is aan het begin van het verhaal wordt talig gekenmerkt door het gebruik van “we” in plaats van “I”, “us” in plaats van “my”, en andere stijlfiguren die laten blijken dat Marlow zichzelf ziet als deel van een groter geheel: de bemanning, het schip, de samenleving. Zie bijvoorbeeld het volgende stuk tekst, waarin ik termen als “we”, “us”, “I” en “my” heb benadrukt:

“*We* resolved to try water, and took the hatches off. [...] *All hands* cleared out aft. Then the poisonous cloud blew away, and *we* went back to work in a smoke that was no thicker now than that of an ordinary factory chimney.

²⁴ *Judea* verwijst naar de stam van Juda, die in *Samuel* en *Koningen* voorkomt. In *Samuel I* en *II* wordt beschreven dat het volk van *Judea* trouw blijft aan Koning David na de dood van Koning Saul, terwijl de andere stammen zich aansluiten bij Sauls nalatenschap. Uiteindelijk veranderen de overige stammen van mening en wordt David alsnog door hen als koning erkend. In *Koningen I* en *II* splitsen enkele noordelijke provincies zich af van Israël en wordt de overname van deze provincies door Assyrië gezien als de straf van God voor de ontrouw aan Israël. Kern bij deze kanttekening: *Judea* verwijst specifiek naar de strijd tussen solidariteit, eigen wil en uiteindelijke morele overwinning. Net zoals deze ingewikkelde kwesties destijds in *Judea* plaatsvonden, kan beargumenteerd worden dat ze in Conrads werk ditmaal op de *Judea* plaatsvinden.

We rigged the force pump, got the hose along, and by-and-by it burst. [...] Then *we* pumped with the feeble head-pump, drew water with buckets, and in this way managed in time to pour lots of Indian Ocean into the main hatch. [...] *We* poured salt water as into a barrel without a bottom. It was *our fate* to pump in that ship, to pump out of her, to pump into her; and after keeping water out of her to *save ourselves* from being drowned, *we* frantically poured water into her to *save ourselves* from being burnt.’²⁵

De constructie waarbij Marlow zichzelf portretteert als deel van een groter geheel neemt in de loop van het verhaal gestaag af. De wijze waarop hij de hem omringende mensen omschrijft wordt ook steeds negatiever. Waar eerst het schip of de zee de antagonist van het verhaal vormt, verandert dit langzaam in de bemanning. Het is interessant de verschuiving van Marlow te volgen op het semiotisch vierkant, ditmaal ingevuld met de terminologie van Meizoz:²⁶



Afb. II

In principe kan aan de hand van bovenstaande citaat gesteld worden dat Marlow zich in het begin van het verhaal bij ‘solidarity’ bevindt. Een van de eerste momenten waarin Marlow zich negatief uitlaat over het geheel waartoe hij denkt te behoren is wanneer de steward irrationeel gaat handelen, en dit is ook meteen een moment waarbij zijn locatie op het semiotisch vierkant bemoeilijkt wordt:

“The steward, Abraham, however, persisted in clinging to his berth, stupidly, like a mule – from sheer fright I believe, like an animal that on’t leave a stable falling in an earthquake. So *we* went to look for him. It was chancing death, since once out of *our*

²⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.13-14.

²⁶ Ik gebruik hier de Engelse termen ‘solidarity’ en ‘solitariness’ omdat het Nederlandse ‘solidariteit’ geen tegengestelde heeft.

*lashings we were as exposed as if on a raft. But we went. [...] He was out of his mind; completely and for ever mad[.]*²⁷

Opvallend aan dit citaat is dat hoewel Marlow zich afzet tegen het gedrag van Abraham, hij nog wel denkt in één geheel (zie cursief). Abraham wordt echter afgesloten van dit geheel. Marlows initiële confrontatie met wat hij beschouwt als gedrag dat hem en zijn bemanning in gevaar kan brengen, is de persoon die dit gedrag vertoont op een talige manier uit te sluiten van het lichaam waartoe hij zichzelf meent te behoren.

Wanneer bovenstaande echter ook gebeurt met stuurman Mahon en kapitein Beard, ziet Marlow bij wijze van spreken organen uit een stervend lichaam vallen. Het is belangrijk de volgende passage volledig neer te zetten, omdat het Marlows individualisme laat zien nadat kapitein Beard en Mahon hem teleurstellen:

“Captain Beard had *hollow eyes* and *sunken cheeks*. I had never noticed so much before how *twisted* and *bowed* he was. He and Mahon *prowled soberly* about hatches and ventilators, *sniffing*. It struck *me* suddenly *poor* Mahon was a very, very *old* chap. As to *me*, I was as pleased and proud as though I had helped to win a great naval battle. [...] Next day it was *my* watch on deck from eight to twelve. At breakfast the captain observed, ‘It’s wonderful how that smell hangs about the cabin.’ About ten, the mate being on the poop, I stepped down on the main-deck for a moment. The carpenter’s bench stood abaft the mainmast: I leaned against it sucking at my pipe, and the carpenter, a young chap, came to talk to me. He remarked, ‘I think we have done very well, haven’t we?’ and then I *perceived with annoyance the fool* was trying to tilt the bench. I said curtly, ‘Don’t, Chips,’ and immediately became aware of a queer sensation, of an absurd delusion,—I seemed somehow to be in the air. I heard all round *me* like a pent-up breath released—as if a thousand giants simultaneously had said Phoo!—and felt a dull concussion which made *my* ribs ache suddenly. No doubt about it—I was in the air, and *my* body was describing a short parabola.”²⁸

Waar Marlow zichzelf in het begin van het verhaal ziet als deel van één geheel, is er hier sprake van een verwijdering van dit geheel. De (tijdelijke) oplossing is de beklemtoning

²⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.9. Cursief van mij.

²⁸ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.15. Cursief van mij.

van het *ik* – op een boot met mensen die Marlow niet meer vertrouwt keert hij in zichzelf. Op het semiotisch vierkant is dit een verplaatsing van ‘solidarity’ naar ‘not-solidarity’. Waarom dit vooralsnog geen verplaatsing naar ‘solitariness’ is heeft ermee te maken dat Marlow zich in principe nog wel *verhoudt* tot ‘solidarity’, zijn antagonist wordt nog steeds gevormd door de bemanning.

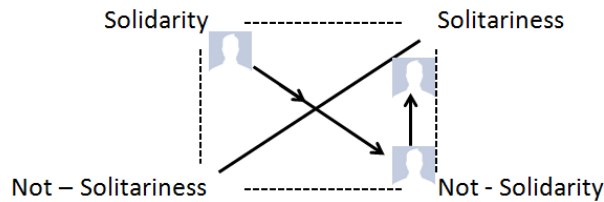
Het eindpunt van Marlows wantrouwen jegens de bemanning vindt plaats wanneer de boot uiteindelijk zinkt en de bemanning vanaf reddingsboten kijkt naar het brandende wrak. Hier bereikt Marlows woede over zijn bemanningsleden een hoogtepunt: “On the background of flames twisting in fierce tongues above their heads they seemed at home like salamanders, and looked like a band of desperate pirates.”²⁹ Na dit moment richt Marlow zich op een volledig andere antagonist en lijkt het wel of hij stopt zich te verhouden tot de overige leden van de bemanning. Hij richt zich op een ongedefinieerd Oosten: “The mysterious East faced me, perfumed like a flower, silent like death, dark like a grave.”³⁰ Wat hieruit opgemaakt kan worden is dat Marlow zich na het zinken van het schip niet langer verhoudt tot de bemanning, de antagonist verandert van identiteit, en hiermee komt Marlow op het semiotisch vierkant terecht in de buurt van ‘solitariness’. De dunne lijn tussen ‘not-solidarity’ en ‘solitariness’ wordt verbroken wanneer Marlow zijn bemanning niet langer als antagonist ziet, maar fundamenteel ophoudt zich tot hen te verhouden. Werkelijke ‘solitariness’ wordt, volgens bovenstaande vaststelling, bereikt wanneer de protagonist zich niet langer verhoudt tot een antagonist die geassocieerd kan worden met de gemeenschap. De vorm van ‘solitariness’ die Marlow met betrekking tot “the mysterious East” behelst verdwijnt echter als sneeuw voor de zon wanneer zijn spoedig hierop volgende ontmoeting ermee hem volledig ontuchttert.

Zo beweegt Charlie Marlow zich in “Youth” op het semiotisch vierkant zoals afgebeeld op Afb. III. Opmerkelijk aan Marlows omzwervingen over het vierkant is dat hij in geen enkel uiterste een behoudbare positie vindt. Als Marlows verplaatsing over het

²⁹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.22.

³⁰ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.25.

semiotisch vierkant als een narratief gelezen wordt, dan is het een ontzuivering van de dialectische begrippen ‘solidarity’ en ‘solitariness’. Marlow verplaatst zich naar verschillende uitersten en leert jegens allen een wantrouwen te hebben.



Afb. III

GEÏMPLICEERDE SOLIDARITEIT

Het is nu belangrijk een korte stap terug te nemen en een kanttekening over de vertellende Marlow in acht te nemen. Opvallend aan Marlows vertellingen is namelijk dat er zich een grote tijdruimte bevindt tussen de verteller en het vertelde. In “Youth” vertelt Marlow dat hij de gebeurtenissen van zijn vertelling tweeëntwintig jaar eerder heeft meegemaakt. De Marlow *in* “Youth” is dus niet dezelfde als de Marlow die “Youth” vertelt. J.W. Johnson schrijft: “The narrator-Marlow of “Youth” has tried and partially, if not totally, discarded the heroic and tragic perspectives. He sees life in its anticlimaxes, its contradictions and absurdities, its prosines.”³¹ De basisvorm van solidariteit die hierboven is getraceerd is een door tijd en ervaring gemedieerde solidariteit. De oudere Marlow wil aan zijn luisteraars duidelijk maken hoe het was om jong en vol geloof te zijn. Tegelijkertijd druppelen er al meningen en oordelen van de oudere Marlow het narratief in. Belangrijk is de realisatie dat in “Youth” de oude Marlow voor zijn luisteraars een jonge, solidaire Marlow uiteenzet – en dat lukt hem niet altijd, want zijn eigen ervaringen dwingen hem sommige meningen alsnog te uiten. Dat betekent dat in “Youth” geen helder herkenbare vorm van solidariteit aangewezen kan worden, gezien zelfs het enthousiasme van de jonge Marlow altijd wordt gemedieerd door de vertelling van de oude, ervaren Marlow. Op deze wijze is het mogelijk te stellen dat solidariteit in zijn

³¹ J.W. Johnson, 1968, p.95.

puurste vorm niet te vinden is in “Youth”; deze wordt slechts *geïmpliceerd*. Dit is een belangrijke vaststelling over het personage Charlie Marlow; solidariteit is zelfs in zijn eerste narratief moeilijk te vinden en al helemaal niet duidelijk vast te leggen. Bernard Paris’ analyse van Marlow als een personage dat in “Youth” solidair is en in *Heart of Darkness* ontuchtend wordt rijmt niet met bovenstaande interpretatie. Ik meen namelijk dat de jonge, solidaire Marlow in “Youth” louter geïmpliceerd aanwezig is in de woorden van een ervaren Marlow.

DE LOCATIE VAN SOLIDARITEIT

Na zorgvuldig naar Marlow als vertellend figuur gekeken te hebben is het interessant om naar de verteller van “Youth” te kijken om solidariteit een duidelijke locatie te kunnen geven. De anonieme verteller van “Youth” leidt het verhaal in en uit, en in beide delen wordt er gereflecteerd over Marlow en zijn woorden. Ik citeer allereerst een stuk uit de inleiding tot Marlows narratief, en vervolgens de afsluiting hiervan:

“We were sitting round a mahogany table that reflected the bottle [...] We all began life in the merchant service. Between the five of us there was the strong bond of the sea.”

[...]

“And we all nodded at him: the man of finance, the man of accounts, the man of law, we all nodded at him[.]”³²

Belangrijk aan bovenstaande vaststelling is dat Marlow in de woorden van de anonieme verteller als solidair wordt bestempeld. Marlow deelt zijn ervaringen met verschillende soorten mensen, deze luisteren naar hem en reageren positief op zijn verhaal. Marlow heeft hier zelf geen zeggenschap over, omdat de uitspraken van de anonieme verteller buiten zijn narratief vallen. Zo betreft Marlow in zijn vertelling tegelijkertijd twee posities op het semiotisch vierkant: hij verplaatst zich van solidair, via niet-solidair, naar solitair, maar is tegelijkertijd altijd solidair in het vertellen van zijn verhaal aan zijn luisteraars. De beweging die Marlow in zijn vertelling doormaakt kan op deze manier

³² Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, respectievelijk p.3 & p.28.

gelezen worden als een schijnbeweging die ervoor dient zijn solidaire luisteraars een bepaalde les te leren.

Aangezien slechts in de portrettering van Marlow door de anonieme verteller duidelijk herkenbare solidariteit te vinden is, kan worden gesteld dat solidariteit in “Youth” slechts te vinden is in het beeld dat de anonieme verteller van Marlow schetst. Duidelijk herkenbare solidariteit is niet te vinden in de vertellende Marlow, noch in de jonge Marlow waar hij over vertelt. Waar Bernard Paris de reis van Marlow door Congo omschrijft als een ontzuenderende ervaring die Marlows overtuigingen over de samenleving doen twijfelen, kan ik aan de hand van deze interpretatie van “Youth” laten zien dat Marlow zich al aan het begin van zijn vertellingen laat zien als een scepticus – een scepticus die in zijn jeugd weliswaar avontuurlijk was en een gevoel van onkwetsbaarheid bezat, maar de solidariteit die deze jeugd impliceert is nooit expliciet in de woorden van de oude Marlow aanwezig. Slechts in de anonieme verteller van “Youth” is een ononderbroken geloof in solidariteit zichtbaar.

PLICHTSBESEF

Welke gebeurtenissen drijven de jonge Marlow ertoe zijn groepsgevoel op te geven en het geloof in samenhang te beëindigen? Om hier antwoord op te geven moet allereerst benadrukt worden dat Marlows solidariteitsafname veroorzaakt wordt door handelingen van mensen behorend tot de ‘groep’. Er is geen externe factor die Marlows groepsgevoel uiteen doet vallen – noch de zee, noch het slecht functionerende schip.³³ Het zijn de personages op het schip en hun handelingen die Marlows overtuigingen doen buigen. Dit begint al met het hierboven genoteerde citaat over de steward, Abraham. Opvallend hieraan is dat Marlow hem voornamelijk negatief beoordeelt wanneer zijn irrationele handelingen in de weg komen te staan van het goed functioneren van de bemanning als geheel. Hier ontstaat een kernthema van Charlie Marlows strijd om zichzelf een plaats in

³³ Ik heb ‘gevoel’ hier gearceerd, aangezien de groep daadwerkelijk uiteenvalt door de zee en het schip, maar het is specifiek Marlows groepsgevoel dat uiteenvalt door de handelingen van mensen binnen die groep.

de wereld te geven – een thema dat bovendien door het motto van de Judea, “Do or Die”, versterkt wordt: plichtsbesef. Zoals ook uit de analyse van *Heart of Darkness* en *Lord Jim* zal blijken, bezit Marlow een bepaald geloof in plicht, in het uitvoeren van deze plicht, in de uiterst morele eenvoud ervan – een filosofische eenvoud die wordt afgewisseld met fysieke ontbering. Wat er ook gebeurt, al is het een zinkend schip of een brandend schip, je mag niet ontrouw zijn aan je plicht, je mag je eigenbelang niet boven die plicht zetten. De momenten waarop Marlow afwijzend spreekt over zijn bemanningsleden vinden plaats wanneer de handelingen van één of enkele van hen uit eigenbelang uitgevoerd worden en haaks tegenover het grotere geheel staan – in dit geval het geheel van het schip.

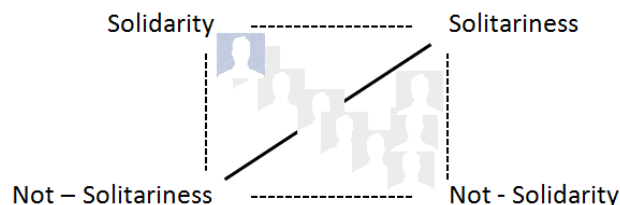
Tegelijkertijd kan deze redenering doorgevoerd worden door te zeggen dat Marlow alleen maar uit zelfbehoud handelt en dat het goed werken van het schip symbool staat voor zijn eigenbelang (als het schip immers zinkt...). Dit doet het idee van Marlows solidariteit wankelen omdat het de vraag oproept in hoeverre Marlow niet solidair met zijn plicht is om zijn eigen hachje te redden. Marlow blijft echter trouw aan zijn plicht, hetzij een solidaire plicht, hetzij een solitaire plicht ‘in vermomming’.

Zelfs wanneer het schip zinkt en Marlow een van de reddingsboten moet bemannen gelooft hij nog in zijn plicht. Hoewel hij zijn bemanningsleden beschouwt als wanhopige piraten, is zijn geloof in het uitvoeren van zijn taak als matroos onwrikbaar. Het plichtsbesef jegens de groep vertegenwoordigt voor Marlow een hoger ideaal dan de groep zelf. Dit leidt tot een vreemde morele constructie: Marlow zet zich volledig in voor zijn taken, maar tegelijkertijd gelooft hij niet meer in de mensen met wie hij deze taken deelt, noch dat deze mensen hun taken ook daadwerkelijk uitvoeren, noch dat ze zijn persoonlijke inzet waard zijn. Plichtsbesef is voor Marlow op deze wijze een morele steunpilaar. Het is de plicht die hem staande houdt in een persoonlijke vertelling over het verlies van geloof in zijn medemens. Vanuit deze redenering kan gesteld worden dat Marlows mentale beweging naar het solitaire van “the mysterious East” ook een schijnbeweging is, en dat hij zich weldegelijk binnen het semiotisch vierkant blijft bevinden op de ‘solidarity – not-solidarity’-lijn. Hoewel hij namelijk niet solidair is en

zich niet langer verhoudt tot zijn bemanning en in plaats daarvan een antagonist vindt in “the mysterious East”, blijft hij toch trouw aan zijn gemeenschapsplicht.

CONCLUSIE

Het is mogelijk te stellen dat Charlie Marlow zich in “Youth” op het semiotisch vierkant verplaatst met verschillende schijnbewegingen. De eerste beweging, van ‘solidarity’ naar ‘not-solidarity’, vindt plaats in de vertelling zelf, maar deze blijkt een schijnbeweging wanneer men realiseert dat het een vertelling betreft die Marlow aan zijn medemens doet. De tweede schijnbeweging is die naar ‘solitariness’: hoewel hij zich gaat richten op een antagonist die zich niet langer verhoudt tot ‘solidarity’, blijkt uit Marlows plichtsbesef dat hij zich toch inzet voor een groter geheel (het welzijn van het schip en de bemanning). De laatste schijnpositie is die van ‘solidarity’, want hoewel Marlow zich lijkt in te zetten voor een groter geheel – zijn plichtsbesef verwijst daar naar –, kan ook gesteld worden dat hij dit slechts doet om zichzelf te dekken. Daarnaast wordt de solidariteit van de jonge Marlow slechts impliciet aanwezig gesteld door de oude, sceptische Marlow. De schijnbewegingen die Marlow vanuit de solidariteitspositie maakt zijn net zo onduidelijk als de solidariteitspositie waar hij zich in bevindt. (Zie Afb. IV.) De enige houvast over Marlow die de lezer heeft is de anonieme verteller, die Marlow kenschetst als een solidair personage – maar dit zegt niets over Marlows eigen beleving.



Afb. IV

Wat uit bovenstaande blijkt is dat hoe meer er wordt geprobeerd Charlie Marlow van een vaste positie op het semiotisch vierkant te voorzien, des te moeilijker dit wordt. In “Youth” bezit Charlie Marlow een ‘anti-postuur’; hij is er specifiek mee bezig zich niet

in een sociaal-politieke context te laten vastzetten. Het is niet mogelijk te achterhalen of hij definitief solidair, solitair, niet-solidair of niet-solitair is. Hij is al deze uitersten – en geen ervan. Slechts de anonieme verteller denkt in definitieve posities. Marlow lijkt zelfs nationaliteitsloos – hij associeert zich nergens openlijk met één natie. Bovendien speelt het vertelde verhaal zich af op internationale wateren en vindt Marlows vertelling plaats op een onuitgesproken locatie. Het anti-postuur van Charlie Marlow laat zien wat voor een personage hij is; een personage dat dialectische uitersten vermijdt en dusdanig door elkaar haalt dat ze komen te vervallen. Hoe solidair is plichtsbesef bijvoorbeeld wanneer het slechts dient om jezelf van een verdrinkingsdood te redden? En waar is de ononderbroken solidariteit van de jonge Marlow wanneer hij slechts door zijn oudere, sceptische zelf wordt omschreven? Het is Marlows anti-postuur dat ten dele een verklaring kan bieden waarom hij als een ‘flat-character’ wordt gelezen en als een doorgeefluik voor Conrads moraal wordt geïnterpreteerd: omdat de kenmerkende biografische eigenschappen waarmee fictieve personages worden omschreven – sociale afkomst, politieke affiniteit, plaatsing ten opzichte van overige personages – bij Marlow instabiel en veranderlijk zijn, is het moeilijk hem in vaste definities te karakteriseren. Deze veranderlijkheid heeft er waarschijnlijk toe geleid dat critici zich naar de (biografie van de) auteur hebben gekeerd om meer over Marlow te leren.

HEART OF DARKNESS

Heart of Darkness, één van Conrads meest gelezen werken, is een novelle waarin Charlie Marlow het verhaal vertelt over zijn reis naar Belgisch-Congo. Hij is de kapitein van een boot die de Congo opvaart om Mr. Kurtz – een doorgeslagen kolonialist – terug te brengen naar de kust. Marlow en zijn bemanning komen erachter dat Kurtz een leider is geworden van de inheemse bevolking. Ze weten hem onder dwang weg te halen. Hij sterft op de boot die hem weer naar de kust zou moeten voeren. De novelle schetst het kolonialisme en imperialisme van België – en impliciet dat van Europa – als mislukt en verderfelijk. In een bredere context verscheen Conrads novelle aan het einde van een periode van exploratie en ontdekking, een periode waarin ontdekkers als David Livingstone en Richard Burton de wereld omvaardden om haar geheimen bloot te leggen. Marlow en Kurtz moeten gelezen worden als verwijzingen naar en reflecties op deze periode van verkenning, ontdekking, kolonialisme en imperialisme. *Heart of Darkness* werd in 1899 eerst als serie gepubliceerd in *Blackwood's Magazine* en later ook in boekvorm uitgebracht. Het speelt zich af na de gebeurtenissen van “Youth” en de Marlow die in *Heart of Darkness* naar voren komt is dan ook een product van zijn voorgaande optreden. Ook in deze novelle is Marlow in strijd met zijn plaatsing in de wereld, en door deze strijd uiteen te zetten en te kijken hoe Marlow zich plaatst en verschuift op het semiotisch vierkant, kan ontdekt worden hoe zijn postuur tot stand komt. Ik zal in dit hoofdstuk allereerst kijken naar de narratieve structuur van de novelle en deze vergelijken met “Youth”. Vervolgens zal ik dieper ingaan op Marlows vertelling in *Heart of Darkness* en de wijze waarop hieruit een postuur van hem ontstaat.

DE CONSENSUS OVER SOLIDARITEIT

Voordat er gekeken kan worden naar de inhoud van Marlows vertelling in *Heart of Darkness* is het belangrijk op te merken dat “Youth” ongeveer dezelfde narratieve vorm

heeft. Beide betreffen het relaas van een reis die Marlow aan verschillende luisteraars vertelt. De consensus onder critici over de betekenis van *Heart of Darkness* is dat het – net zoals bij “Youth” – een reis van ‘solidarity’ naar ‘solitariness’ betreft, en dat de reis uiteindelijk eindigt in ‘solidarity’ omdat Marlow het verhaal aan verschillende luisteraars vertelt. Volgens diens lezing is Charlie Marlow in de eerste twee werken van Conrad uiteindelijk solidair met de samenleving.³⁴ En dat klopt ook, mits het optreden van Marlow in beide werken singulier gelezen wordt. Hoewel zijn verhaal over ‘solitariness’ gaat, is hij uiteindelijk solidair, want hij deelt zijn ervaringen in een gemeenschap en deze gemeenschap reflecteert daarop (in de vorm van de anonieme verteller).

Als echter naar Charlie Marlow wordt gekeken als een oeuvre-personage en zijn optreden in *Heart of Darkness* wordt vergeleken met “Youth”, dan zou het te makkelijk zijn om te concluderen dat beide verhalen hetzelfde in elkaar zitten. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende vier citaten, afkomstig uit de introductie en het slot van “Youth” en *Heart of Darkness*:

	Inleiding	Marlow Narratief	Slot
“Youth”	“We were sitting round a mahogany table that reflected the bottle. [...] We all began life in the merchant service. Between the five of us there was the strong bond of the sea.”	-	“And we all nodded at him: the man of finance, the man of accounts, the man of law, we all nodded at him[.]”
<i>Heart of Darkness</i>	“Between us there was, as I have already said somewhere, the bond of the sea. [...] Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast.”	-	“Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha.” ³⁵

³⁴ Onder andere Ian Watt (1978) en Raymond Gates Malbone (1965) lezen de Marlow in *Heart of Darkness* zo.

³⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, de quotes uit “Youth” p.3 & p.28, uit *Heart of Darkness* p.31 & p.105.

Vanuit een singuliere lezing gezien gaan beide werken inderdaad over een solidair personage dat zijn verhaal vertelt en zijn ervaringen deelt. Maar worden beide introducties en afsluitingen met elkaar vergeleken, dan blijkt dat er in *Heart of Darkness* absoluut geen sprake is van eenzelfde soort solidariteit als in “Youth”. In “Youth” zit Marlow “round a mahogany table”, wat gelijkheid en broederschap zou kunnen impliceren. In *Heart of Darkness* zit Marlow “cross-legged right aft”. Waar solidariteit in “Youth” werd vertegenwoordigd door een ronde tafel, wordt er hier in *Heart of Darkness* helemaal niet over gesproken. Marlow zit verderop, de cirkel is doorbroken, en Marlows zogeheten solidariteit is moeilijk aan te wijzen.

Het slot van beide werken zegt ook veel over de verandering van Marlows positie in het narratief. In “Youth” vertegenwoordigt het slot een terugkeer naar solidariteit: “And we all nodded at him.” De luisteraars stemmen in met Marlows verhaal, en uit hun instemming blijkt dat ze geluisterd hebben en op zijn vertelling reflecteren. In de loop van *Heart of Darkness* is het niet te achterhalen wie er nog luistert, en aan het einde van het verhaal blijft deze vraag onbeantwoord. Marlows verhaal is sowieso gehoord door de verteller, maar dat is ook de enige luisteraar van wiens aanwezigheid je als lezer zeker kunt zijn. Bovendien reflecteren de luisteraars niet op het verhaal. Er is geen sprake van instemming of verzet, er is slechts stilte – waaruit een ambiguïteit afgeleid moet worden over Marlows positie op het semiotisch vierkant. Na deze lezing van *Heart of Darkness* kan onmogelijk nog gesteld worden dat Charlie Marlow zich in het begin en aan het eind van de novelle, vanwege de narratieve constructie, op het semiotisch vierkant bij ‘solidarity’ bevindt.

Bovenstaande uiteenzetting brengt ook aan het licht dat de anonieme verteller in *Heart of Darkness* anders naar Charlie Marlow kijkt dan in “Youth”. Er is een duidelijke aanwijzing in de tekst aanwezig voor het idee dat beide werken door dezelfde anonieme verteller worden beschreven. Deze stelt in *Heart of Darkness* immers: “Between us there was, as I have already said somewhere, the bond of the sea.”³⁶ Bovendien vertelt hij dat

³⁶ In “Youth” staat dezelfde uitspraak; zie tabel p.34.

Marlow een “propensity to spin yarns” bezit,³⁷ waaruit afgeleid kan worden dat hij reeds met zijn verhalen bekend is. Als het zo is dat “Youth” en *Heart of Darkness* verteld worden door dezelfde anonieme verteller, dan is er in zijn portrettering van Charlie Marlow een ontwikkeling herkenbaar. Waar de anonieme verteller in “Youth” nog vol overgave een solidaire Marlow kenschetst (die een verhaal over de gevaren van solidariteit vertelt), is in *Heart of Darkness* een sceptische verteller herkenbaar die geen morele uitspraken doet over Charlie Marlow. De anonieme verteller ontwikkelt zich tussen de vertellingen van Marlow – misschien zelfs *dankzij* deze vertellingen. De solidariteit waarmee de anonieme verteller Marlow karakteriseert in “Youth” heeft in *Heart of Darkness* plaatsgemaakt voor twijfel en scepticisme.

KURTZ, LOYALITEIT EN MARLOWS WISSELENDE INTERPRETATIES

Het is nu van belang om Marlows positie op het semiotisch vierkant te volgen binnen zijn eigen vertelling in *Heart of Darkness*; met wie associeert hij zich, waar zet hij zich tegen af, hoe kijkt hij naar solidair en solitair gedrag? Marlows postuur kan onder andere gedefinieerd worden door te kijken naar zijn voornaamste antagonist; Mr. Kurtz. Marlows postuur in *Heart of Darkness* wordt gevormd door zijn verzet tegen, omgang met en vooral wisselende interpretaties van Mr. Kurtz.

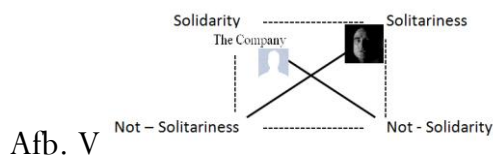
Marlows eerste kennismakingen met Mr. Kurtz zijn op zijn minst sceptisch te noemen. Wanneer hij meer leert over diens handelingen in het verre centrum van Congo schetst hij hem allereerst af als een gevallene, een man die de beschaving achter zich heeft gelaten en zijn morele waarden verloren heeft. De “inborn strength” waar Marlow veelvuldig over spreekt ontbreekt volgens hem in Kurtz, wat hij als verklaring gebruikt waarom Kurtz zich is gaan inlaten met barbaarse rituelen:

“[B]reathe dead hippo, so to speak, and not be contaminated. And there, don’t you see? Your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury stuff in – your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, back-breaking

³⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.33.

business. And that's difficult enough. Mind, I am not trying to excuse or even explain – I am trying to account to myself for – for – Mr. Kurtz – for the shade of Mr. Kurtz.”³⁸

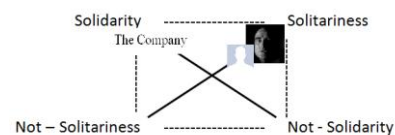
Volgens deze logica is Kurtz een solitair personage, compleet afgesloten van de Westerse beschaving. Hoewel Marlow al vanaf het begin van de novelle een groots scepticisme houdt ten opzichte van de beschaving, gelooft hij er nog wel dusdanig in dat hij Kurtz als de antagonist van solidariteit kan schetsen. Dit zal in de loop van zijn vertelling veranderen, maar nu dient vooral duidelijk uiteengezet te worden dat Kurtz in zijn eerste optredens in Marlows vertelling wordt neergezet als een solitair personage, ver verwijderd van een soort verknipte versie van beschaving en dat in de ogen van Marlow deze beschaving nog altijd wenselijker is dan hetgeen Kurtz het voor ingeruild heeft. (Zie Afb. V.³⁹)



Afb. V

Marlow aan het begin van de novelle

Afb. VI



Marlow volgens The Company

De interpretatie van Kurtz als gevallen, ver verwijderd van de zogeheten beschaving, blijkt voor Marlow niet stand te kunnen houden. Onder andere het barbaarse gedrag van de pelgrims die hij vervoert, in combinatie met de zelfbeheersing die hij in de kannibalen ziet, doen zijn ideeën over de ‘beschaving’ waartoe hij behoort wankelen. Beschaving is niet inherent aanwezig in de Europeanen die hij vervoert – en de barbaren blijken veel minder bloeddorstig dan hij had verwacht. Beide dialectische uitersten van het semiotisch vierkant worden een nachtmerrie voor Marlow. Kort na de ontmoeting met Kurtz spreekt Marlow op zeer afstandelijke wijze met de Manager:

“It seemed to me I had never breathed an atmosphere so vile, and I turned mentally to Kurtz for relief – positively for relief. ‘Nevertheless I think Mr. Kurtz is a remarkable man,’ I said with emphasis. [...] My hour of favor was over; I found myself lumped along

³⁸ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.77.

³⁹ Ik heb als afbeelding voor Kurtz gekozen voor Marlon Brando in *Apocalypse Now*.

with Kurtz as a partisan of methods for which the time was not ripe: I was unsound! Ah!

But it was something to have at least a choice of nightmares.”⁴⁰

Hoewel hij niet achter Kurtz' methodes staat, gebruikt hij hier Kurtz' solitaire positie om de leugenachtigheid van degenen die beschaving representeren (de Manager, The Company) duidelijk te maken. Zoals de laatste zin van bovenstaande citaat laat zien heeft Marlow niet precies een duidelijk idee waar hij staat ten opzichte van Kurtz en de Company – beiden zijn voor hem moreel verwerpelijk.

Nog verder in het verhaal verandert Marlows mening over Kurtz: “This is the reason why I affirm that Kurtz was a remarkable man. He had something to say. He said it. [...] He had summed up – he had judged. ‘The horror!’ He was a remarkable man.”⁴¹ Marlows interpretatie van Kurtz als “lacking inborn strength” komt hier te vervallen. Hij ziet in Kurtz een innerlijke overtuiging en een waarheid, die hij juist *niet* ziet bij de leden van The Company. De solidariteit waar The Company voor staat blijkt niet standvastig. Hoewel beide dialectische uitersten voor Marlow moreel verval vertegenwoordigen, verkiest hij Kurtz' eerlijkheid boven de leugens van The Company.

HET ONTSTAAN VAN MARLOWS POSTUUR

Het is belangrijk om na deze vaststellingen te kijken naar de wijze waarop Marlows verschuivende houding ten opzichte van Kurtz bijdraagt aan het postuur dat van hem ontstaat. Opvallend aan Marlows ideologie is dat deze niet verandert, maar dat hij de mensen om zich heen anders interpreteert en hen zo in zijn ideologie laat passen. Waar Kurtz eerst verwerpelijk is omdat hij geen “inborn strength” zou bezitten, gaat Marlow, nadat hij zijn rug heeft gekeerd naar The Company, redenen zoeken om zich bij Kurtz aan te sluiten. Belangrijk aan deze verschuiving is de notie dat Kurtz niet verandert, maar dat Marlows opvattingen over hem veranderen, en dat deze veranderende opvattingen weer terug reflecteren op Marlow – die als het ware zijn alliantie met Kurtz probeert te rationaliseren. De vraag die *Heart of Darkness* oproept is in hoeverre Kurtz daadwerkelijk

⁴⁰ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.90. Zie ook Afb. VI.

⁴¹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.98.

“inborn strength” bezat, of dat Marlow deze juist *in hem wilde zien*? Om zijn alliantie met Kurtz te verdedigen argumenteert hij dat Kurtz moreel gezien een sterkere man was dan de Manager, de pelgrims en The Company. Of zoals Richard J. Arneson het verwoordt in zijn analyse van de psychologie achter het personage Marlow: “By a willful, almost wanton act of imagination Marlow interprets the foul company intrigue that swirls about him as a morality play with Kurtz cast in the role of probable hero and himself in the role of Kurtz’s ally.”⁴² Het is niet te achterhalen of Kurtz daadwerkelijk een held is. Het enige zichtbare is dat Marlow hem zo wil portretteren om zijn eigen keuzes in dit tafereel te kunnen rationaliseren ten opzichte van zijn luisteraars.

Hetzelfde gebeurt aan het einde van de novelle, wanneer Marlow zijn leugen aan Kurtz’ Aanstaaende probeert te verklaren. Arneson schrijft hier over:

“As Marlow’s story makes plain, morality may require distasteful acts, just as subsistence needs may necessitate munching on rotting apples. The question is so far entirely open whether the lie to the Intended is distasteful and wrong or merely distasteful. If the lie to the Intended is to be criticized, this must be for more particular reasons than a generalized condemnation.”⁴³

Belangrijk aan Arnesons conclusie is dat deze Marlow kenschetst als een personage dat herhaaldelijk de draak steekt met vaste waarden. De leugen, hoe verwerpelijk Marlow deze moreel gezien ook vindt, is slechts verwerpelijk wanneer ze geen hoger moreel doel dient. De vraag of Marlow in zijn leugen aan de Aanstaaende ontrouw toont aan Kurtz’ gedachtegoed kan vanuit verschillende perspectieven beantwoord worden. In Arnesons visie is Marlow uiteindelijk op een vage manier trouw aan Kurtz,⁴⁴ maar in de visie van de criticus Garrett Stewart liegt Marlow om een gevoel van geciviliseerdheid bij de Aanstaaende te behouden.⁴⁵

⁴² Richard J. Arneson, ‘Marlow’s Skepticism in Heart of Darkness’, in: *Ethics*. The University of Chicago Press, Vol. 94, No. 3, 1984. p.423.

⁴³ Richard J. Arneson, 1984, p.433.

⁴⁴ Richard J. Arneson, 1984, p.433-434.

⁴⁵ Garrett Stewart, ‘Lying as Dying in Heart of Darkness’, in: *PMLA*. Modern Language Association, Vol. 95, No. 3, 1980. p.329.

Ongeacht van wie er gelijk heeft in deze ingewikkelde discussie, is dit wel sprekend voor het postuur van Marlow. Hij probeert zijn alliantie met de solitaire Kurtz te rationaliseren voor derden. Eveneens probeert hij uiteen te zetten waarom hij gelogen heeft tegen de Aanstaande. Hier wordt de discrepantie tussen de ‘vertellende Marlow’ en de ‘vertelde Marlow’ zichtbaar. De jonge Marlow heeft na zijn terugkeer naar Europa “some difficulty in restraining myself from laughing in their faces so full of stupid importance”.⁴⁶ De oudere Marlow daarentegen – hoewel nog steeds grimmig tegen zijn luisteraars (“You can’t understand. How could you?”⁴⁷) – is er wel specifiek mee bezig zijn handelingen en ervaringen te delen met zijn luisteraars. Hij blijft zich verhouden tot de samenleving. Hoewel hij zich kortstondig associeert met de solitaire Kurtz, lijkt Marlow met het rationaliseren van zijn acties voor derden een solidair personage. Daarentegen is hij te sceptisch en te afstandelijk om ‘simpelweg’ als solidair bestempeld te worden.

POSTUUR VERSUS ANTI-POSTUUR

Het is interessant om te kijken met welke woorden Marlow zichzelf omschrijft in het proces waarbij hij de dingen om hem heen van waardes probeert te voorzien:

“I have wrestled with death. It is the most unexciting contest you can imagine. It takes place in an impalpable greyness, with nothing underfoot, [...] [a]nd it is not my own extremity I remember best – a vision of greyness without form filled with physical pain, and a careless contempt for the evanescence of all things – even of this pain itself.”⁴⁸

In bovenstaande citaat is het van belang dat Marlow zijn eigen strijd met de kleur *grijs* omschrijft. Wat opvalt is dat Marlow zichzelf noch bij het licht, noch bij de duisternis schaaft, maar bij “greyness” – de kleur tussenbeide. Hieruit valt op te maken dat hij zichzelf in de dialectische strijd tussen licht en donker, beschaving en barbarisme, solidair en solitair, geen plaats kan geven. Dit gegeven wordt ook benadrukt in de geografische

⁴⁶ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.99.

⁴⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.77.

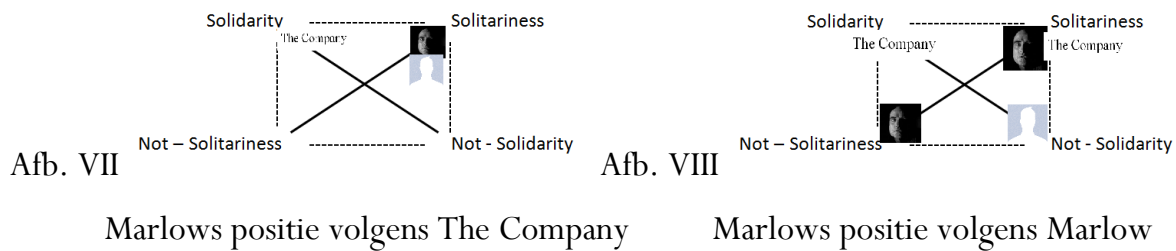
⁴⁸ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.98.

plaatsing van Marlows verhaal. Het merendeel van zijn vertelling speelt zich af precies tussen Europa en Afrika, op de wateren die beide werelden met elkaar verbinden. De confrontatie tussen de pelgrims en de inheemse bevolking, de dood van de stuurman, de laatste woorden van Kurtz – allerlei belangrijke gebeurtenissen spelen zich af op het water dat twee continenten, twee volkeren, twee ideeën van samenleving met elkaar verbindt. Marlow probeert dialectisch denken te vermijden door zich nergens openlijk met één uiterste te associëren, maar in het gebied tussenbeide te blijven. Hij doet dit op figuurlijke wijze door zijn zelfbeeld constant te verschuiven. Tegelijkertijd verblijft hij ook in letterlijke zin in een ontologisch gebied tussen twee werelden; in zijn vertelling betreedt hij slechts zeer kortstondig het landschap dat de waterwegen van Europa en Afrika omsluit. Marlow vestigt zich nergens, maar blijft in beweging, zowel figuurlijk als letterlijk.

De dialectiek is voor Marlow echter onvermijdelijk, omdat hij in de novelle wordt geconfronteerd met een wereld die dialectisch denkt. Als hij iets positiefs zegt over Kurtz wordt hij door de Manager en de pelgrims bij de solitairen geschaard. Eveneens blijkt uit zijn leugen tegen de Aanstaande dat hoewel hij niet kan kiezen, hij kiezen *moet*. Dit is kenmerkend voor Marlows strijd in *Heart of Darkness*; hij wil niet kiezen, hij probeert niet te denken in dialectische uitersten, maar hij wordt uiteindelijk gedwongen om iets te kiezen en op deze keuzes wordt hij afgerekend.

Waar Marlow zichzelf ziet in ongedefinieerde grijstinten en hij zijn keuzes neerzet als extern aangedrongen factoren, is de samenleving die hij in zijn vertellingen schetst er een van dialectisch denken. Waar Marlow probeert te denken in grijstinten, denken de mensen om hem heen in dialectische uitersten. In Marlows ogen is zijn alliantie met Kurtz onzeker,⁴⁹ terwijl de Manager en de pelgrims zich hier niet lang over bezinnen en hen beide in hetzelfde schuitje werpen. Marlow laat in *Heart of Darkness* zien dat er een verschil herkenbaar is tussen het postuur dat hij zichzelf aanmeet en het postuur dat anderen hem toekennen. (Zie Afb. VII en VIII.)

⁴⁹ Vergeet niet dat hij Kurtz bijna vermoordt.



VASTE DEFINITIES

Opvallend aan Arnesons en Stewarts behandelingen van *Heart of Darkness* is dat ze – net zoals de Manager – beide bereidwillig zijn om Marlow van een vaste sociaal-politieke positie te voorzien. Beide volgen Marlow om uiteindelijk te kunnen verklaren of hij bijvoorbeeld trouw is aan Kurtz, of trouw aan de samenleving, of trouw aan de Aanstaaende enzovoorts. Wat opvalt als wordt gekeken naar het postuur van Marlow is dat deze zich juist verzet tegen zulke vaste definities. Beide critici lijken er mee bezig te zijn Marlow op de voet te volgen tijdens zijn constant verschuivende houdingen ten opzichte van een bepaald motief (zoals ‘trouw aan Kurtz’ of ‘solidair met de samenleving’). De laatste locatie van Marlow die Arneson en Stewart ontdekken met betrekking tot dit motief wordt gelezen als het definitieve standpunt van Marlow, de wijze waarop hij als fictief personage gedefinieerd kan worden. Bij sommige critici is dat een Marlow die *uiteindelijk* loyaal aan Kurtz is, volgens anderen is hij *uiteindelijk* loyaal aan de beschaving.

Naar mijn mening is de doelstelling Marlow van een definitieve positie te voorzien niet de juiste methode om hem als fictief personage te benaderen. Er is slechts een vluchtige glimp van Marlow zichtbaar. Hoewel de lezer deze probeert te definiëren verwijst de vaagheid en temporaliteit van deze glimp altijd naar het idee dat Marlow niet onderworpen kan worden aan vaste definities. Charlie Marlow is een ongeaard personage dat gedefinieerd kan worden aan de hand van het ondermijnen van onwrikbare definities. Marlow maakt met de morele problematiek ten opzichte van de leugen tegen de Aanstaaende duidelijk dat niemand gedefinieerd kan worden aan de hand van dialectische uitersten, maar dat de samenleving dit wel van ons verlangt. Marlow wil niet kiezen,

maar moet. Dit vormt een van Marlows centrale conflicten in *Heart of Darkness*; de discrepantie tussen het denkend individu en het handelend personage in de samenleving.

De anonieme verteller gaat met Marlow mee in zijn strijd tegen een afgedwongen postuur. Zoals reeds eerder vastgesteld, doet de anonieme verteller in *Heart of Darkness* geen duidelijke uitspraken over de locatie van Marlow op het semiotisch vierkant, maar is hij eerder sceptisch en contemplatief. Hij probeert Marlow niet te plaatsen bij één dialectisch uiterste. Wanneer Marlow immers over Kurtz zegt: “He was just a word for me”, schrijft de anonieme verteller niet veel later: “For a long time already [Marlow], sitting apart, had been no more to us than a voice.”⁵⁰ De anonieme verteller ontwikkelt zich aan de hand van Marlows vertellingen door ons een ongedefinieerde Marlow te tonen – een Marlow zoals deze zichzelf ziet.

Zelfs de onrust die Marlow ervaart aan de hand van Kurtz’ relativisme wordt door de anonieme verteller overgenomen. De “faint uneasiness” die de anonieme verteller ervaart komt overeen met die van Marlow. Op deze wijze kan gesteld worden dat in de anonieme verteller een reflectie van Marlows postuur te zien is. De angst die Marlow ervaart ten opzichte van Kurtz’ relativisme wordt overgenomen door de anonieme verteller, die een beklemmende atmosfeer schetst. Arneson stelt dat dit een literaire truc is om de cirkel rond te trekken; Kurtz’ relativisme in Congo werkt door tot in Europa en zegt ons zo iets over onze eigen ‘beschaving’.⁵¹ Belangrijk voor dit onderzoek is echter de vaststelling dat Marlows postuur invloed uitoefent op de anonieme verteller. Zoals eerder hierboven al opgemerkt, ontwikkelt deze verteller zich aan de hand van Marlows vertellingen – en in dit geval specifiek aan de hand van Marlows postuur. Het lijkt erop dat Conrad heel bewust binnen zijn eigen werk een dialoog creëerde waarin de anonieme verteller reflecteert op en leert van Marlows vertellingen, door hem bepaalde thema’s en lessen van Marlows leven en gedrag over te laten nemen. Uit deze vaststelling komt Marlow naar voren als een verteller die met zijn vertellingen de wereld om hem heen op een bepaalde manier probeert te beïnvloeden.

⁵⁰ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.55.

⁵¹ Richard J. Arneson, 1984, p.429.

THE ETHIC OF 'RIVETS'

In "Youth" is Marlow's omgang met plichtsbesef en werkeethiek al aan bod gekomen als een belangrijk thema. In *Heart of Darkness* wordt hij opnieuw met dit thema geconfronteerd. Wat Arneson Marlow's "ethic of 'rivets'" noemt doelt op het idee dat Marlow bepaalde ideologische waarden hecht aan werken en aan het voldoen van je plicht. Marlow ziet het als meditatieve handelingen die mentale afdwaling kunnen voorkomen, handelingen die er bovendien voor kunnen zorgen dat je je hoofd erbij kan houden in extreme omstandigheden. Marlow verwoordt het als volgt:

"I went to work the next day, turning, so to speak, my back on that station. In that way only it seemed to me I could keep my hold on the redeeming facts of life. [...] I don't like work – no man does – but I like what is in the work – the chance to find yourself. Your own reality – for yourself, not for others – what no other man can ever know."⁵²

Arneson verklaart de onrust die Mr. Kurtz bij Marlow teweegbrengt als gevolg van het idee dat moraliteit uiteindelijk geen stand kan houden. Marlow's overtuiging dat hij met zijn plichtsbesef een moreel mens kan zijn wordt in twijfel gebracht door Kurtz, die met zijn barbaarse methodes meer bewerkstelligt dan Marlow ooit zou kunnen met zijn "ethic of 'rivets'". De onrust die Marlow voelt is te wijten aan het idee dat Kurtz voor hem een absoluut relativisme representeert – een relativisme dat moraliteit ontkracht en Marlow's ideologische basis doet wankelen. Dit verklaart ten dele waarom hij Kurtz begint te interpreteren als een morele man; Marlow beschermt zich op deze wijze tegen het relativisme dat hij vertegenwoordigt.⁵³

In Marlow's portrettering van Kurtz komt zijn eigen angst naar voren. Marlow vreest relativisme en beschermt zich hier tegen door te geloven in het standvastige "my station and its duties". Zijn realisatie dat deze houding ertoe kan leiden dat hij onbewust helpt met verkeerde imperialistische praktijken zorgt ervoor dat hij zich bij Kurtz aansluit – en om zich tegen het relativisme van Kurtz te beschermen portretteert hij hem als een

⁵² Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.50 & p.56.

⁵³ Richard J. Arneson, 1984, p.423. Met andere woorden; Marlow moet Kurtz portretteren als een morele man om te voorkomen dat zijn relativisme hem beïnvloedt. Als Kurtz immers een morele man is, dan zijn zijn handelingen afkomstig van een inherente moraliteit en daardoor niet te relativiseren.

morele man. Zo kan Marlow zijn taak als schipper blijven voldoen zonder zich te associëren met het falende imperialisme, noch met het barbaarse relativisme van Kurtz. Op deze wijze creëert hij zijn *eigen* dialectische uitersten en probeert hier tussenin te gaan staan om een associatie met de moreel verwerpelijke wereld om zich heen te vermijden. Uit deze episode blijkt heel duidelijk dat Marlow constant bezig is tussen dialectische uitersten een tussenpositie te belichamen, en waar nodig creëert hij de dialectische uitersten *zelf*.

CONCLUSIE

Het is niet mogelijk te stellen dat Marlow in *Heart of Darkness* een solidair personage is. De toon van de novelle – vooral in relatie tot de anonieme verteller en tot Marlows eerdere optreden in “Youth” – is daarvoor te sceptisch en te afstandelijk. Omdat Marlow zich echter blijft verhouden tot zijn medemens, omdat hij zijn moraal en zijn keuzes rationaliseert voor derden, is hij ook geen solitair personage. Onder andere wanneer de Manager Marlow bij Kurtz schaart, wordt duidelijk dat Marlow zich constant in een hem door anderen opgedrongen dialectiek beweegt. In deze dialectiek kiest hij niet zelf tussen dialectische uitersten, maar wordt hij wel door anderen interpretatief in deze uitersten geduwd. Het is mogelijk om Marlows postuur te zien als een constante strijd tussen de hem door anderen opgelegde factoren, waarbij hij zichzelf het liefst *tussen* dialectische uitersten positioneert. Ook Marlows verlangen om voor zijn luisteraars duidelijk te maken dat hij onterecht in dialectische uitersten werd geplaatst laat zien dat hij zichzelf het liefst ziet als de belichamer van een tussenpositie. Marlow probeert in *Heart of Darkness* steeds opnieuw ruimte te maken voor deze tussenpositie – zowel figuurlijk (door verschuivende houdingen aan te nemen) als letterlijk (door zijn vertelling zich te laten afspelen op de waterwegen tussen twee werelden).

Tegelijkertijd is het ook Marlow die – bij gebrek aan duiding – *zelf* dialectische opposities creëert en tussenbeide gaat staan, zoals wanneer hij zichzelf bij Kurtz schaart zonder diens ideeën over te nemen. Op deze wijze presenteert Marlow zich als een

personage dat graag tussen dialectische uitersten wil staan en dat herkend wil worden aan de hand van deze positie. Ook in relatie tot zijn luisteraars en met name tot de anonieme verteller presenteert Marlow zich als een welbespraakte redenaar die zijn anti-dialectische wereldbeeld probeert over te brengen naar derden – en daar in het geval van de anonieme verteller succesvol in is. In die zin is het mogelijk te stellen dat Marlow zichzelf ook in *Heart of Darkness* een anti-postuur aanmeet, maar dat dit postuur hem gedurende de gebeurtenissen in Congo in de problemen brengt – problemen die hij tijdens het vertellen weer recht zet, waardoor hij opnieuw een tussenpositie kan gaan belichamen. Wat daar ook uit blijkt is dat Marlow zijn vertellingen als een soort therapeutische sessies ziet, waarin hij gebeurtenissen uit zijn verleden op retorische wijze van andere waardes kan voorzien. Vervolgens gebruikt hij deze sessies om zijn luisteraars van zijn ideeën en meningen te overtuigen.

LORD JIM

In *Lord Jim* vertelt de anonieme verteller Marlow's verhaal over Jim. In de novelle is Marlow's narratief opgesplitst in tweeën, te weten een orale vertelling en een geschreven brief. Eerst hoort de verteller Marlow's verhaal en pas later neemt hij diens brief in ontvangst. Jim is een jonge avonturier die op de *Patna* de wijde wereld in reist. Onderweg denken hij en de scheepsofficieren dat het schip gaat zinken en besluiten ze te ontsnappen op een van de reddingsboten, zonder de overige passagiers op de hoogte te stellen. Als later blijkt dat het schip niet gezonken is moet Jim leren omgaan met zijn laffe vluchtpoging. Marlow's narratief behelst het horen en navertellen van Jim's verhaal, maar ook het relaas van hoe hij Jim heeft proberen te helpen na dit tragische ongeval. Aan het einde van Marlow's vertelling verhuist Jim naar het eiland Patusan, waar hij de lokale bevolking probeert te helpen. Enkele tijd nadat Marlow deze vertelling heeft afgesloten krijgt de anonieme verteller een brief van Marlow, waarin hij Jim's verhaal tot een conclusie brengt. Het is Jim uiteindelijk gelukt om de inheemse bewoners van Patusan op heroïsche wijze te redden van een groep piraten, maar Jim heeft daarbij zijn eigen leven opgeofferd.

Zoals ook in *Heart of Darkness* het geval was, kan Marlow's postuur het beste gedefinieerd worden aan de hand van zijn locatie op het semiotisch vierkant tijdens zijn zoektocht naar de waarheid achter Jim en de verschillende verschuivingen die hij in deze zoektocht maakt – evenals de verschillende verschuivingen die het semiotisch vierkant zelf maakt. In *Lord Jim* komen vele verschillende perspectieven en meningen aan bod; die van Marlow, van Jim, van Marlow's luisteraars, de anonieme verteller en van de mensen waar Marlow mee spreekt. Als narratief bevat het nog meer uiteenlopende perspectieven dan *Heart of Darkness* en “*Youth*”. Marlow doet zich in deze roman dan ook voor als een traditionele, reizende orator, een Homeros-figuur, die de ideeën en ervaringen van anderen verzamelt, bundelt en op retorische wijze probeert over te dragen naar derden. In mijn onderzoek naar de wijze waarop Marlow's postuur tot stand komt speelt de

narratieve structuur van *Lord Jim* een belangrijke rol en ik zal daar in dit hoofdstuk specifiek aandacht aan besteden. Ik zal ook kijken naar de ontwikkelingen die Marlow heeft ondergaan tussen *Heart of Darkness* en *Lord Jim*, en wat deze in retrospectief zeggen over zijn postuur. Daarnaast ga ik uitvoerig in op de relatie tussen Marlow, de anonieme verteller en Jim – want naar mijn ondervindingen kan uit deze ingewikkelde meerstemmige relatie veel worden gezegd over Marlows postuur.

“ONE OF US”

Net zoals met Mr. Kurtz in *Heart of Darkness*, kan Marlows relatie met het hoofdpersonage van *Lord Jim* ons het meeste vertellen over zijn postuur. Marlows omgang met Jim lijkt zelfs op zijn omgang met Mr. Kurtz; hij probeert beide in te delen in verschillende dialectische uitersten en probeert hun acties van morele waardes te voorzien. Raymond Gates Malbone beargumenteert zelfs dat lezers meer kunnen leren over Marlow door hem als centraal personage van de roman te zien: “Marlow is the main character in *Lord Jim* and the theme of the novel rests in what Jim’s story means to Marlow rather than in what happens to Jim. [...] Marlow is not a hero as Jim thought of heroes in books, but Marlow is the character in the novel who learns most and the one for whom the action has the most significance.”⁵⁴

Malbone deelt Marlows relatie met Jim in drieën, te weten de letterlijke ontmoeting met Jim, het moment van vertellen over Jim en de brief aan de Privileged Man:

“This three-fold differentiation roughly parallels three major concerns which Marlow encounters in his exploration of the implications of Jim’s life, his quest for how to be: 1) his concern for Jim’s jump from the Patna as a breach of faith which casts doubt on a fixed standard of conduct; 2) his concern for Jim’s subsequent redemption on Patusan, judged by the same fixed standard; and 3) his concern for Jim’s life as opposed to, and perhaps “higher” than, the fixed standard. This broadening realization of the implications which Jim’s life has for mankind is what Marlow learns in the novel. That he is the one

⁵⁴ Raymond Gates Malbone, 1965, p.172.

who learns is my chief support – aside from the obvious point that most of the novel concerns Marlow’s opinions of Jim’s career, not the career itself – that Marlow is the main character.”⁵⁵

Om uit de drie stadia die Malbone omschrijft een postuur van Marlow naar voren te laten komen, dient allereerst gekeken te worden waar Marlows fascinatie voor Jim vandaan komt en met welke “fixed standard of conduct” hij hem beoordeelt. Zowel Malbone als Paris zien Marlows fascinatie voor Jim ontspruiten in een vergelijking van Jims jeugdig avonturisme met de Marlow van “Youth”.⁵⁶ Marlow vertelt immers: “Hadn’t we all commenced with the same desire, ended with the same knowledge, carried the memory of the same cherished glamour through the sordid days of imprecation?”⁵⁷ In de omschrijving van Marlow gelooft Jim in zijn eigen moed, in een zekere onkwetsbaarheid en in zijn morele kaliber. In deze omschrijving is de Marlow van “Youth” (en ten dele *Heart of Darkness*) herkenbaar. Wat echter wel benoemd moet worden is dat Marlows interesse in Jim allereerst gelijk loopt met zijn interesse voor de overige bemanningsleden die de *Patna* zijn ontsnapt. Met andere woorden; Marlow is in het begin voornamelijk geïnteresseerd in de gebeurtenissen op de *Patna*, en pas na kennismaking met Jim in diens specifieke ervaringen.

Bernard Paris omschrijft Marlows eerste confrontatie met Jim als volgt:

“The Marlow of *Lord Jim* is a product of the Congo experience. After having been a youthful romantic with an exalted conception of himself, Marlow has transferred his pride from himself to his community, which he relies on to protect and sustain him. His confidence in the communal value system is profoundly threatened by the behavior of Jim, who, as “one of us,” ought to have been trustworthy.”⁵⁸

Paris laat hier enkele heikele punten achterwege. Ten eerste verklaart hij niet hoe het kan dat Marlow na *Heart of Darkness* alsnog is teruggekeerd naar een gemeenschap. Ten tweede wordt de reden waarom Marlow Jim neerzet als “one of us” ook niet door Paris uiteengezet. Desalniettemin klopt Paris’ vaststelling dat Marlow in het begin van zijn

⁵⁵ Raymond Gates Malbone, 1965, p.178-179.

⁵⁶ Raymond Gates Malbone, 1965, p.172 & Bernard Paris, 2006, p.6.

⁵⁷ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.95.

⁵⁸ Bernard Paris, 2006, p.6.

vertelling gefascineerd is door de morele val van Jim omdat hij hem portretteert als “one of us”. Marlow wordt geconfronteerd met een ‘groepsgeenoot’ die iets moreel verwerpelijks doet.

Allereerst dient verklaard te worden hoe het kan dat Marlow zijn geloof in een gemeenschapsleven weer terug heeft gevonden. Na *Heart of Darkness* is hij immers gedesillusionneerd, negatief jegens zijn medemens en sceptisch ten opzichte van het idee van een ‘samenleving’. Paris’ uitspraak correspondeert volledig met *Lord Jim*; Marlow is deel van een gemeenschap en baseert zijn moraal ten dele op de waardes van deze gemeenschap. Hier wordt in *Lord Jim* echter geen duidelijke verklaring voor gegeven. Tussen beide werken van Conrad zit een ontwikkeling die moeilijk te verklaren is, maar waaruit wel Marlows omgang met de gebeurtenissen in *Heart of Darkness* spreekt; hoewel hij nog steeds sceptisch en afstandelijk is, *lijkt* hij wel bewust deel uit te maken van een gemeenschap (meer over dit cursief volgt later).

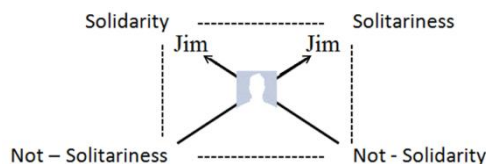
De volgende vraag is met welke “fixed standard of conduct” Jim als “one of us” geïnterpreteerd kan worden. Marlows eerste interpretatie van Jim is dat hij vergelijkbaar is met de Marlow van “Youth”. Jong, avontuurlijk, maar ook eerlijk en moedig. Marlow ziet in een persoon als Jim zijn jongere zelf terug, en Jims handelingen reflecteren aldus op Marlows eigen beeld van zijn verleden. Marlow's initiële probleem met Jim is dan ook dat als Jim – mits hij “one of us” is – een moreel verwerpelijk keuze maakt, deze verkeerde keuze ook door de jonge Marlow gemaakt had kunnen worden. Naast Paris’ uitspraak dat Jim Marlows “communal value system” ondermijnt, is Jims keuze om van de *Patna* te springen ook een parabel met Marlows verleden en het ideaalbeeld dat hij hiervan heeft. Jims verhaal impliceert dat ook de besten iets moreel verwerpelijks kunnen doen, en dat Marlows ideaalbeeld van zijn jeugd – zoals hij dat in “Youth” uiteenzet – dus gebaseerd is op een illusie. (Het verhaal van de *Patna* lijkt zelfs een afspiegeling van het verhaal van de *Judea*.)

Een belangrijke notitie bij de vaststelling dat Marlow Jim als “one of us” ziet is dat hoewel dit een geloof in solidariteit impliceert, het nog niet betekent dat Marlow solidair is met de ‘samenleving’. Het “us” waar Marlow naar verwijst is naar mijn mening een

zeer selecte groep morele, fysiek sterke, bovendien blanke, mannelijke zeevaarders en avonturiers – die op het semiotisch vierkant moeilijk in te delen zijn, maar ergens bij ‘not-solidarity’ staan. Ze vormen immers een groep – wat verwijst naar ‘solidarity’ –, maar hun verlangens zijn vaak individualistisch (avontuur, heldendaden, etc.) – wat naar ‘solitariness’ verwijst.

MARLOWS FASES VAN FASCINATIE

Marlows initiële omgang met een ‘groepsgeenoot’ die een moreel verwerpelijke handeling volbrengt is een vorm van zelfverdediging; hij gaat in Jim en in diens medeplichtigen op zoek naar verklaringen voor hun sprong van de *Patna*. (Zie Afb. IX.) In de handlangers van Jim zijn deze verklaringen voor Marlow snel te vinden; het waren egoïstische bemanningsleden, zwak van geest of zonder moraal, die verder geen aandacht verdienen. Marlow is allereerst ook negatief over Jim, vooral wanneer Jim zich niets lijkt aan te trekken van het hele gebeuren en er vrij emotioneel onder blijft. Naarmate hij hem echter beter leert kennen komt hij er achter dat Jim niet moreel verwerpelijk is, maar voor een onmogelijke keuze gestaan heeft.



Afb. IX

Marlow wil Jim allereerst van zijn positie weg hebben

Op dit moment breekt de tweede fase aan van Marlows fascinatie voor Jim (de fase die in mijn lezing tussen fase 1 en 2 van Malbone ligt). Marlow is namelijk niet langer geïnteresseerd in Jim omdat hij als “one of us” een moreel verwerpelijke handeling heeft gepleegd, Marlow is geïnteresseerd in Jim omdat hij als “one of us” voor een onmogelijke keuze heeft gestaan. De morele keuze waar Jim voor stond rijmt namelijk volledig met enkele keuzes die Marlow in *Heart of Darkness* heeft gemaakt; de keuze tussen Kurtz en

The Company of de keuze tussen liegen of de waarheid spreken tegen de Aanstaande. Dit idee wordt des te meer versterkt door Jims relaas van de gebeurtenissen. Naar zijn weten heeft hij helemaal niet bewust gekozen voor de sprong, maar is het hem onbewust overkomen: “[H]e had preserved through it all a strange illusion of passiveness, as though he had not acted but had suffered himself to be handled by the infernal powers who had selected him for the victim of their practical joke.”⁵⁹ Marlow ziet in Jim een lotgenoot. Jim is niet alleen “of the right sort”,⁶⁰ zoals Marlow in “Youth”, hij heeft ook nog eens voor onmogelijke keuzes gestaan en is gedwongen te kiezen, net zoals Marlow in *Heart of Darkness*. Dit verklaart ook ten dele Jims houding in de rechtszaal; waar Marlow hem eerst als verwerpelijk schetst omdat hij zo afstandelijk lijkt, ziet hij nu in dat Jim op dezelfde manier naar de samenleving kijkt als Marlow aan het einde van *Heart of Darkness*. Jim heeft, net zoals Marlow, “some difficulty in restraining myself from laughing in their faces so full of stupid importance”.⁶¹ Bovendien is Jims portrettering van zijn ervaring op de reddingsboot van de *Patna* vergelijkbaar met Marlows positie in *Heart of Darkness*; hoewel beide zich hebben ingelaten met moreel verwerpelijke praktijken, proberen ze zich niet direct te associëren met de overige mensen die deze praktijken symboliseren. Marlow sluit zich aan bij Kurtz maar herinterpreteert zijn relativisme als moraliteit, en Jim springt weliswaar op de reddingsboot, maar hij houdt zich afstandelijk van de overige scheepsofficieren.

Marlows tweede vorm van fascinatie voor Jim wordt veroorzaakt door het idee dat Jims geschiedenis hem met terugwerkende kracht ook iets kan vertellen over zijn eigen ervaringen en keuzes in Congo.⁶² Murray Kreiger omschrijft de paradox als volgt: “Were he finally confident of that “fixed standard of conduct” of which the English traditions of seamanship were for him a symbol, Jim, though “one of us,” could not worry him as he

⁵⁹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.80.

⁶⁰ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.57.

⁶¹ Ik leg hier – niet onterecht – de woorden van Marlow uit *Heart of Darkness* in de mond van Jim in *Lord Jim*.

⁶² Dit wordt uiteraard niet expliciet vermeld, aangezien Conrads werk ook op zichzelf moest kunnen staan.

did.”⁶³ De enige *rationele* verklaring van Marlows fascinatie voor Jim is te vinden door *Heart of Darkness* en *Lord Jim* te verbinden. Uit Marlows fascinatie voor Jim blijkt dat hij zich nog steeds afvraagt of zijn eigen omgang met zijn verleden daadwerkelijk de juiste weg was. Wat hier ook uit blijkt is dat Marlows fascinatie voor Jim tegelijkertijd ook een fascinatie voor zichzelf is, en er in de trant van Malbone gesteld kan worden dat in de omgang met Jim net zoveel te leren valt over Marlow als over Jim – zo niet meer. Bovendien bewijst Marlows fascinatie voor Jim dat hij een personage is dat beter begrepen kan worden wanneer ook de overige werken van Conrad erbij betrokken worden.

EEN HOGER GELOOF

Marlow ziet in Jim een personage dat net als Kurtz en hemzelf een stap in een peilloze diepte heeft genomen. Uit de eerste keuzes die Marlow voor Jim probeert te maken na zijn ongeval, blijkt dat hij Jim probeert hetzelfde te laten doen als hij vermoedelijk zelf heeft gedaan na de gebeurtenissen van *Heart of Darkness*. Uiteindelijk vindt Jim zijn verlossing op Patusan in iets anders dan Marlow verwacht had en dit doet hem wellicht twifelen over zijn eigen omgang met zijn ervaringen in *Heart of Darkness*.

Wanneer Jims verplaatsing over het semiotisch vierkant gevolgd wordt tijdens zijn verblijf op Patusan – of tenminste gedurende Marlows omschrijving ervan – blijkt onder andere dat Marlow zijn interpretatie van Jim moet aanpassen. Waar Marlow allereerst Jim zich ziet verwijderen van de samenleving en in een solitair personage ziet veranderen, wordt dit beeld aan het einde van de roman weer opgebroken. Malbone schrijft:

“[T]he privileged man and Jim partially represent two antithetical views of life, but only partially, for the two men are not completely opposed. The privileged man has a sympathy for Jim not shared, for example, by Jim’s father or by the French officer who, lacking imagination, seem more radically opposed to Jim’s romanticism than the privileged man does. He was the only one of the listeners on the verandah to show a

⁶³ Murray Kreiger in het nawoord van de Signet Classic editie van *Lord Jim*. New York, 1961, p.315.

continued interest in Jim, he himself had been a wanderer [...] and he sighs nostalgically as he opens Marlow's packet. On the other hand, in Jim's wildest dreams his even selfish concern with the society from which he is an outcast shows that he is closer to the sense of communal responsibility than, for example, Chester, Robinson, and Cornelius."⁶⁴

Dit impliceert dat hoewel Jim ver verwijderd lijkt van de Westerse beschaving, hij zich nog wel tot haar moraliteit verhoudt. Zijn trouw aan de inheemse stam laat ook zien dat het eigenlijk niet mogelijk is hem als 'solitair' te kenschetsen. Solidair en solitair blijken als dialectische uitersten dichter bij elkaar dan verwacht.

Uiteindelijk culmineert dit idee in Marlows volgende uitspraak: "The point, however, is that of all mankind Jim had no dealings but with himself, and the question is whether at the last he had not confessed to a faith mightier than the laws of order and progress."⁶⁵ Zoals Malbone al stelt doet Marlow geen uiteindelijke uitspraken over de exacte locatie van Jim of de overige personages in de strijd tussen solidair en solitair.⁶⁶ Wat Marlow wel doet is bovenstaande citaat neerzetten zodra alle feiten genoemd zijn; hij opent als het ware de discussie voor de Privileged Man "after all of the facts are in".⁶⁷ Deze laatste uitspraak van Marlow wordt door Malbone geïnterpreteerd als een openstellen van de binaire opposities die Jim allereerst vertegenwoordigt, waarmee Marlow de notie oproept dat Jim in zijn naïeve romanticisme misschien uiteindelijk tóch "redemption" heeft gevonden.

Naar mijn mening voegt Jims "faith mightier than the laws of order and progress" nog twee overige ideeën toe aan de roman.⁶⁸ Marlow als verteller in *Lord Jim* is een personage dat bij uitstek zijn vertelling inzet om zijn eigen positie te rationaliseren en te beargumenteren. Zijn relaas van Jim is tot bijna het einde van de roman een retorisch experiment om zijn eigen plaats in de samenleving sterk te maken. Het bezoek aan Patusan is voor Marlow een erkenning dat Jim duidelijk anders omgaat met zijn verleden dan hijzelf heeft gedaan. Marlow laat voorzichtig blijken dat de realisatie dat Jim een

⁶⁴ Raymond Gates Malbone, 1965, p.178.

⁶⁵ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.249.

⁶⁶ Raymond Gates Malbone, 1965, p.178.

⁶⁷ Raymond Gates Malbone, 1965, p.176.

⁶⁸ Het tweede idee behandel ik onder de kop "He believed where I had already ceased to doubt".

andere weg heeft gekozen hem frustreert. Wanneer Jewel hem op Patusan maar blijft vragen waarom Jim de ‘wereld’ achter zich heeft gelaten, snauwt Marlow haar uiteindelijk toe: “Because he is not good enough.”⁶⁹ En wanneer Marlow weer terug naar de kust reist is in zijn weergave van zijn eigen leven een oordeel te herkennen over Jim:

“I breathed deeply, I revelled in the vastness of the opened horizon, in the different atmosphere that seemed to vibrate with the toil of life, with the energy of an impeccable world. [...] I let my eyes roam through space, like a man released from bonds who stretches his cramped limbs, runs, leaps, responds to the inspiring elation of freedom. “This is glorious!” I cried, and then I looked at the sinner by my side.”⁷⁰

Marlow portretteert Jims leven als gestagneerd, terwijl hij zijn eigen wereld als dynamisch beschouwt. De “freedom” waar Marlow zoveel waarde aan hecht is duidelijk niet aanwezig in het leven van Jim.

Waar Jims afkeer van Marlows omgang met “redemption” allereerst een soort frustratie bij Marlow teweegbrengt, moet hij uiteindelijk toegeven dat Jims omgang met zijn verleden ook een reflectie is op Marlow: “I felt a gratitude, an affection, for that straggler whose eyes had singled me out, keeping my place in the ranks of an insignificant multitude. How little that was to boast of, after all!”⁷¹ Hier worden de rollen omgedraaid; Jim is een betrokken, solidair personage – hoewel afgesloten van de rest van de wereld – terwijl Marlow in een samenleving leeft waarin hij niet onmisbaar is. In het besluiteloze eindoordeel van Marlow over Jims lotgevallen (p.249) erkent Marlow op optimistische wijze dat zijn terugkeer naar een gemeenschapsleven slechts één van de vele manieren is om met Jims lotgevallen, of de gebeurtenissen in *Heart of Darkness*, om te gaan.

⁶⁹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.234. Marlow zegt dit in de tegenwoordige tijd, wat impliceert dat Jim nog steeds niet goed genoeg is.

⁷⁰ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.244. Zie ook p.243 voor Marlows portrettering van Jims leven als een schilderij versus de beweeglijkheid van zijn eigen leven. Er is vanuit het idee van onterecht exoticisme sowieso iets te zeggen over de wijze waarop Marlow de inheemse wereld als gestagneerd portretteert.

⁷¹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.246.

MARLOW ALS REDENAAR

Het meest opvallende aan de structuur van *Lord Jim* is dat deze afwijkt van “Youth” en *Heart of Darkness*. Marlows narratief neemt nog steeds veel pagina’s in beslag, maar deze zijn ditmaal opgedeeld in tweeën. Daarnaast is het opvallend dat Marlow in *Lord Jim* geen handelend karakter is, maar voornamelijk reflecteert op de handelingen van Jim. In zijn vertelling raadpleegt hij bovendien veel verschillende personages, van verschillende afkomst en op uiteenlopende eilanden.⁷² Het personage Marlow is in *Lord Jim* bij uitstek een kroniekschrijver, die allerlei meningen en ideeën over het leven de revue laat passeren – zonder al te snel tot een conclusie te komen. In het begin van de roman onderzoekt hij bijvoorbeeld de verhalen van Jims bemanningsleden, alvorens verschillende collega’s op te zoeken die hem misschien met Jims geval kunnen helpen. En zelfs op Patusan is hij bezig verschillende perspectieven op Jims verhaal te bemachtigen. In die zin kan Marlow in *Lord Jim* expliciet vergeleken worden met Odysseus, die de Middellandse Zeeën destijds bevaarde om de verhalen van andere volkeren, koningen en machthebbers te verzamelen.

Wat de zoekende Marlow kenmerkt is dat hij zijn flexibele positie op het semiotisch vierkant specifiek inzet om toenadering tot verschillende personages mogelijk te maken. Marlow lijkt te hebben geleerd van zijn ervaringen in “Youth” en *Heart of Darkness* en is een uiterst ontwikkelde manipulator geworden, die het zichzelf mogelijk maakt allerlei verschillende soorten mensen dicht te naderen. Zijn toenadering tot Jim wordt bijvoorbeeld specifiek mogelijk gemaakt omdat Jim hem interpreteert als een personage dat zijn acties niet veroordeelt. Jim kan zijn verhaal bij Marlow kwijt omdat Marlow zichzelf tijdelijk met Jims solitaire positie durft te associëren.⁷³ Eerder in dit hoofdstuk schreef ik dat het *lijkt* alsof Marlow solidair is met de samenleving. De vaststelling die Paris maakt over Marlows terugkeer naar een gemeenschapsleven lijkt in

⁷² Er is in een postkoloniaal-kritische context wel iets te zeggen over het feit dat bijna alle personages die Marlow raadpleegt blank en mannelijk zijn.

⁷³ Marlow doet in deze zin denken aan Hester Prynne in *The Scarlet Letter*. Conrad was een bewonderaar van Hawthorne. (Er valt sowieso iets te zeggen over de gewoonte van Engelse critici om Conrads Franse, Poolse en Amerikaanse literaire invloeden achterwege te laten.)

eerste instantie dan ook waar te zijn. Marlows gedrag in *Lord Jim* blijft echter het idee oproepen dat Marlows solidaire gedrag slechts een schertsvertoning is die het hem mogelijk maakt om hogere doelen te bereiken. In dit geval lijkt Marlow zijn verschuivende postuur specifiek in te zetten om kennis van verschillende mensen te verkrijgen. In die zin is Marlow niet inherent te vinden in het gemeenschapsleven, maar keert hij hier slechts naar terug wanneer het hem uitkomt. Ook deze verschuivende houdingen zijn in één adem te noemen met *De Odyssee*, die immers als volgt begint: “Bezing mij, o Muze, de *vindingsrijke* man, die zeer veel rondzwierf[.]”⁷⁴

Naast luisteraar is Marlow in *Lord Jim* ook een verteller, die zijn ervaringen met en ideeën over Jim deelt met zijn luisteraars. Opvallend is dat hij buiten zijn narratief ook nog eens meer feedback krijgt van zijn luisteraar(s) als ooit tevoren. Bovendien is Marlow zich van dit laatste bewust en lijkt hij zijn vertelling te structureren aan de hand van zijn luisteraars. Er is één moment aan te wijzen waaruit duidelijk blijkt dat Marlow zijn vertelling zelfbewust aanpast voor zijn lezers:

“I affirm [Jim] had achieved greatness; but the thing would be dwarfed in the telling, or rather in the hearing. Frankly, it is not my words that I mistrust but your minds. I could be eloquent were I not afraid you fellows had starved your imaginations to feed your bodies.”⁷⁵

Hier laat Marlow zijn affiniteit blijken; hij vertelt dit verhaal niet alleen om reflectie te krijgen over Jims geval, maar ook om een zeker iets te bewerkstelligen bij zijn luisteraars. Bovendien roept hij het idee op dat zijn luisteraars niet voorbereid zijn op een van de laatste uitspraken die hij bereid is te doen over Jim. Zijn huidige luisteraars zijn duidelijk – evenals de luisteraars op de *Nellie* – te stevig geworteld in hun gemeenschap. Alsof hij heeft geleerd van zijn vertelling in *Heart of Darkness*, gaat Marlow de uitdaging hier niet eens aan om zijn volledige narratief naar zijn luisteraars over te brengen. Hij selecteert slechts de Privileged Man: “You alone have showed an interest in [Jim] that survived the

⁷⁴ Cursief van mij. Andere inleidingen luiden: “Vertel mij, Muze, over die man, die slimmerd, die heel veel rondzwierf” & “Muze, vertel mij over de man met vele listen, die zeer veel rondzwierf.”

⁷⁵ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.165.

telling of his story.”⁷⁶ Op deze wijze laat Marlow zich van zijn manipulatieve kant zien. Alsof hij heeft geleerd van zijn ervaring op de *Nellie*, past hij zijn narratief speciaal aan voor zijn luisteraars. Hieruit blijkt dat Marlow zijn vertellingen ziet als een vorm van kennisoverdracht en dat hij zijn postuur niet alleen inzet om informatie te vergaren, maar ook om deze over te brengen. In zijn orale vertellingen gebruikt Marlow zijn postuur zelfbewust om een auteursfunctie te belichamen. Dit blijkt des te meer uit de reden die hij geeft waarom hij de brief naar de Privileged Man stuurt. Malbone schrijft:

“[T]he cover letter makes clear why Marlow bothered to send the packet at all, to anyone. He is concerned about the privileged man’s attitude toward Jim’s story and wants a judgment on Jim’s life from him: ‘Perhaps you may pronounce-- after you’ve read.’”⁷⁷

In deze handeling laat Marlow zijn auteursfunctie naar voren komen; hij presenteert zijn narratief om de gedachtegang van de Privileged Man te stimuleren.

Marlows positie als een soort traditionele orale verteller wordt ook benadrukt in relatie tot Jim. Allereerst dient genoteerd te worden dat *Lord Jim* de eerste roman van Conrad is waarin de lezer Marlows *geschreven* woord te zien krijgt. In de roman wordt daarnaast meerdere keren benadrukt dat Jim *niet* schrijft. Vooral de hakkelige zinnestelsels die Jim op het meest kritische moment van zijn leven probeert op te schrijven, zo interpreteert Marlow dit tenminste, vallen heel erg op in verhouding tot Marlows uitgebreide woordgebruik.⁷⁸ En Jims dood wordt ook gekenmerkt door een gebrek aan woorden: “They say that the white man sent right and left at all those faces a proud and unflinching glance. Then with his hand over his lips he fell forward, dead.”⁷⁹ In Marlows omgang met de gebeurtenissen in *Heart of Darkness* en Jims omgang met de gebeurtenissen op de *Patna* zijn twee uiteenlopende levensfilosofieën aan te wijzen. Jim sluit zich in bepaalde mate af van de samenleving – hoewel hij wel solidair wordt met de inheemse bevolking – en wordt een personage dat lijkt vergeten te willen worden, dat niet in de

⁷⁶ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.249.

⁷⁷ Raymond Gates Malbone, 1965, p.176-177. In mijn editie van *Lord Jim* staat Marlows citaat op p.249.

⁷⁸ “An awful this has happened. [...] I must now at once...” Dit zijn de enige geschreven woorden van Jim. Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.250.

⁷⁹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.306

morele woorden van de beschaving gevangen wil zijn. Marlows terugkeer naar een vage notie van gemeenschapsleven gaat gepaard met taal, met spreken, met kennisoverdracht, met discussie en retorica.⁸⁰ Mits de “fixed standard of conduct” een bovenal talige constructie is voor Marlow, dan is Jims ontsnapping aan de oordelen van deze “standard” alleen mogelijk door niet langer een talig wezen te zijn.

Jims “faith mightier than the laws of order and progress” is meer dan een talige constructie en verwijst impliciet naar iets dat talig niet genoemd kan worden – want dan zou het tot een talige moraliteit gaan behoren waar hij juist aan probeert te ontsnappen. In deze lezing is schrijverschap (dat van Marlow, dat van Conrad) altijd een solidaire handeling, omdat deze plaatsvindt binnen een talig (moraliserend) discours. Jims ontsnapping aan dit talige discours creëert voor hem ruimte om buiten de morele regels van dit discours te treden en daarmee wellicht een hoger moreel niveau te bereiken. Marlow roept met zijn vertelling over Jim specifiek het idee op dat moraliteit een talig en bovendien *beperkend* discours is.⁸¹ Opmerkelijk is natuurlijk dat het voor de roman slechts mogelijk is om in een talige constructie te verwijzen naar Jims buiten-talige morele superioriteit – en dat het ook nooit meer kan zijn dan een verwijzing.

“HE BELIEVED WHERE I HAD ALREADY CEASED TO DOUBT.”⁸²

Raymond Gates Malbone stelt het volgende: “In his excellent *Conrad the Novelist* Albert J. Guerard has pointed out that with a second reading of *Lord Jim* our sympathy for Jim diminishes.”⁸³ Dit gebeurt volgens Guerard omdat Jim een ‘hol’ personage is dat in een moreel veranderlijke en relativistische wereld op kinderlijke wijze vast blijft houden aan zijn romantische idealen. Ik wil hier expliciet stellen dat Jim met een derde lezing meer sympathie verkrijgt, juist vanwege zijn onveranderlijke moraal.

⁸⁰ Er is ook zeker een punt te maken voor een vergelijking met het Nieuwe Testament. Daarin staat immers impliciet geschreven dat God de aarde schiep met het Woord, door middel van taal, door middel van spreken.

⁸¹ Al zou Marlow dit woord als voorganger van Foucault natuurlijk niet gebruiken.

⁸² Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.112. Dit zegt Marlow over Jim.

⁸³ Raymond Gates Malbone, 1965, p.172. Of: Albert J. Guerard, 1958, p.165-166.

Marlow is een soort surrogaatvader voor Jim, die zich bekommert om de jongen. Marlows zoektocht naar een plaats voor Jim is uiteindelijk succesvol omdat Jim, via Marlow, een plaats voor “redemption” vindt. Zoals reeds eerder vermeld, is dit echter niet precies de “redemption” die Marlow bedoelde. Marlows plan voor Jim zou uiteindelijk een terugkeer naar de samenleving impliceren, waarbij Jim een zelfde tussenpositie zou gaan belichamen als Marlow, precies op dat grijze gebied tussen ‘solidarity’ en ‘solitariness’. Om deze positie in te nemen moet Jim – en moest Marlow – accepteren dat moraliteit een ingewikkelde constructie is, waarbij de mens een speelbal is die uiteindelijk slechts beperkte controle heeft over zijn lot. Dit zijn allerlei filosofische overwegingen en relativeringen die nodig zijn om de verschuivende tussenpositie van Marlow en de zijnen te kunnen belichamen.

Opvallend aan Jim is dat hij niet relativeert en niet in staat blijkt zijn morele standvastigheid ten twijfel te trekken. Dit maakt hem in eerste instantie – in de woorden van Guerard – een minder sympathiek personage, omdat hij zich niet lijkt te willen ontwikkelen aan de hand van allerlei filosofische ideeën. Naar mijn mening is het deze standvastigheid die Jim definieert:

“I shall be faithful,” he said quietly. “I shall be faithful,” he repeated, without looking at me, but for the first time letting his eyes wander upon the waters, whose blueness had changed to a gloomy purple under the fires of sunset. Ah! he was romantic, romantic. I recalled some words of Stein’s.... “In the destructive element immerse! ... To follow the dream, and again to follow the dream—and so—always—usque ad finem....” He was romantic, but none the less true.”⁸⁴

Jim laat zich uiteindelijk niet in met Marlows relativisme, noch met enige andere ideeën over moraliteit die Marlow gaandeweg de roman verzamelt. Jim positioneert zich niet ergens in die vreemde relatie tot de gemeenschap die Marlow belichaamt. Jims romantische geweten blijft onbevlekt. Uiteindelijk laat hij daarmee een zwakte zien bij Marlow en de zijnen; Marlows positie is er een van toegeven aan een bepaalde inherente

⁸⁴ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.246. Let ook op het idee dat Jims houding slechts met het negatief klinkende “romantic” omschreven kan worden, omdat er eigenlijk talig gezien geen ruimte bestaat voor zijn positie.

zwakte van de mens, een toegeven aan een ondefinieerbaar lot. Een zwakte waarvan Jim bewijst dat deze niet inherent aangeboren is en juist door actie en onwrikbaar geloof uitgestoten kan worden. Bovendien is Marlow een personage dat zich door externe prikkels laat veranderen, terwijl Jim juist bewijst dat hij zijn geloof in zichzelf niet door anderen laat beïnvloeden. Op deze wijze maakt hij ten opzichte van zijn surrogaatvader ruimte voor zijn eigen morele superioriteit.

Daarnaast is er iets te zeggen over Marlows aseksualiteit, vooral in verhouding tot Jim – die door een relatie met Jewel aan te gaan duidelijk laat blijken dat hij niet bang is een onveranderlijke standplaats te kiezen. Jims openlijke liefde voor Jewel laat zien dat Marlows verschuivende houdingen slechts mogelijk worden mits hij geen seksuele relaties aangaat. Seksualiteit betekent voor Marlow namelijk de onmacht om nog in verschuivende houdingen te blijven functioneren. Seksualiteit is geaardheid. Zo brengt de relatie tussen Jim en Jewel een gebrek van Marlows postuur aan het licht. Marlow noemt Jim kleinerend “dear boy”, waaruit Marlows morele superioriteit jegens Jim blijkt. Door Marlow vervolgens “old man” te noemen laat Jim hier echter verzet tegen blijken.⁸⁵ “Old man” kan zelfs gelezen worden als een castratieproces waarbij Jim de macht – vertegenwoordigd door de penis – van zijn surrogaatvader ondermijnt.

CONCLUSIE

Marlows postuur ontstaat wanneer gekeken wordt naar zijn relatie met Jim en Jims verhaal. Marlow belichaamt een tussenpositie die hem toegang geeft tot verschillende mensen, vooral gezien de vele contacten die hij heeft en de wijze waarop hij zich opstelt ten opzichte van zijn medemens. Zijn fascinatie voor Jim laat aan het begin van de roman goed zien dat hij zich nog steeds verhoudt tot zijn voorgaande vertellingen. Het is zelfs mogelijk om te stellen dat Marlows fascinatie voor Jim slechts volledig begrepen kan worden door hem als een product van “Youth” en *Heart of Darkness* te zien. Jim schijnt

⁸⁵ Joseph Conrad, *Lord Jim*, p.176. De zin luidt: “I believe I called him “dear boy,” and he tacked on the words “old man” to some half-uttered expression of gratitude[.]”

nieuw licht op Marlows beeld van zichzelf in “Youth” en later ziet hij in Jims lotgevallen gelijkenissen tussen de keuzes die hij in *Heart of Darkness* heeft moeten maken. Marlows erkenning van Jims omgang met zijn uiteindelijke lot laat in retrospectief zien dat Marlow zich ook anders had kunnen opstellen na de gebeurtenissen van *Heart of Darkness*.

Tegelijkertijd is Marlow een redenaar, een orator, die zijn solidariteitspositie manipulatief benut om meer informatie te kunnen verkrijgen. Het is de sprekende Marlow, de retoricus, de Odysseus, die in *Lord Jim* bij uitstek naar voren komt. Marlow zet zichzelf neer als een personage dat met zijn taalgebruik zelfbewust de wereld probeert te beïnvloeden. Dit doet hij door zijn verschuivende positie op het semiotisch vierkant in te zetten om toegang tot informatie van en over anderen te krijgen. Vervolgens verdeelt hij de verkregen informatie selectief onder zijn luisteraars. Zo is het eerste deel van zijn narratief ten dele een retorische bevestiging van zijn eigen verschuivende tussenpositie.

Marlow maakt in het tweede deel van zijn vertelling echter ruimte vrij voor zelfkritiek. Het is de schuchtere, niet-schrijvende Jim die Marlows positie als orator aan het licht brengt. Het is zelfs Jim die Marlows tussenpositie ondermijnt. Het onderscheid dat Marlow maakt ten opzichte van zijn luisteraars is hierbij belangrijk; zelfondermijning – en daarmee ondermijning van Marlows tussenpositie – wordt slechts toevertrouwd aan de Privileged Man. Jims lotgevallen laten Marlow zich realiseren dat moraliteit een ingewikkeld proces is dat in sommige gevallen niet aan taal onderworpen kan worden. Hierdoor ontstaat het beeld van een Marlow die aan de ene kant graag een vage notie van een ‘tussenpositie’ ten opzichte van zijn luisteraars uiteenzet, maar tegelijkertijd met de Privileged Man ideeën uitwisselt over de ontologische instabiliteit van dit begrip.

Waar Marlow zijn postuur (zijn spreken en schrijven) inzet om anderen te overtuigen van zijn ideeën over moraliteit en de ingewikkelde positie van de mens in de samenleving, spreekt Jim juist weinig en schrijft hij bijna niets, maar blijft hij zich in stilte standvastig houden aan zijn morele ideeën. In de relatie tussen Jim en Marlow is een vader-zoon strijd herkenbaar, waarin Jim het postuur van Marlow in twijfel weet te trekken. Conrad brengt zo twee manieren van omgaan met moreel heikele kwesties ten tonele en laat beide elkaar ondermijnen, zonder de een te verkiezen boven de ander.

CHANCE

Na een periode van ongeveer twaalf jaar keert Marlow terug in een van Conrads latere werken, *Chance*. In de roman gaat Marlow op zoek naar het verhaal van Flora de Barral. Hun eerste ontmoeting vindt plaats vlak voordat Flora van een rotswand wil springen. Ze bedenkt zich echter en haar leven neemt hierna allerlei dramatische wendingen. Marlows vertelling van de lotgevallen van Flora doet zich soms voor als een detective, soms als een Victoriaans drama. Flora, de gevallen dochter van een rijke man die in het gevang is gezet vanwege fraude, moet zich staande zien te houden in een onvergeeflijke wereld. In de roman volgt de lezer Flora, in onder andere de woorden van Marlow en Powell, terwijl ze op zoek naar een redelijk bestaan van plaats naar plaats reist. Uiteindelijk vindt ze liefde in de armen van Anthony, een kapitein die haar en haar vrijgekomen vader op zijn schip meeneemt. Als Flora's vader Anthony probeert te vergiftigen en in dit proces zichzelf vergiftigt, zijn beide geliefdes eindelijk vrij om hun leven te leven. Later in de vertelling sterft Anthony en is Marlow als het ware de cupido die de liefde tussen Flora en Powell aanwakkert en de roman in de richting van een gelukkig einde stuurt.

De vraag die hierbij meteen mag worden gesteld is: waarom Marlow laten terugkeren? En beter nog: waarom specifiek de Marlow die in *Chance* naar voren komt laten terugkeren? In *Chance* vormt Marlows postuur zich aan de hand van zijn antagonist, Flora de Barral. De hele roman lang probeert hij haar verhaal te weten te komen, uiteen te zetten voor zijn luisteraar en van goede conclusies te voorzien. Het verhaal van Flora de Barral – de banale feiten – is misschien goed voor tien romanpagina's. Het zijn dan ook niet de feiten die in *Chance* zo'n belangrijke rol spelen, maar de wijze waarop het verhaal verteld wordt en hoe de personages op reflectieve wijze tot kennis over elkaar komen. In *Chance* spelen perspectieven en vertelinstanties, net als bij de voorgaande Marlow-vertellingen, een belangrijke rol. De anonieme verteller is veel gedistantieerder, kritischer en cynischer dan hij ooit is geweest en zijn reflectie op Marlows narratief beïnvloedt daardoor des te meer de betekenis van de roman. In dit hoofdstuk zal ik de

wijze waarop Marlow's postuur tot stand komt aan de hand van deze ingewikkelde narratieve structuur uiteenzetten. Daarnaast zal ik duidelijk maken dat *Chance* bij uitstek laat zien dat Marlow niet als een autobiografisch personage gelezen mag worden, omdat Conrad in deze roman een driedelige narratieve structuur opzet waarin hij de vertelinstanties elkaar onderling laat bekritisieren en ondermijnen. Ook zal ik beargumenteren dat Marlow als personage in *Chance* een voortzetting is van de Marlow in *Lord Jim*; de redenaar, de orator, het personage dat zijn verschuivende positie op het semiotisch vierkant gebruikt om tot objectieve informatie te komen. En hier bovendien in faalt.

BETROKKENHEID

J.W. Johnson ziet in *Chance* een driedelige vertelstructuur:

“In *Chance*, Marlow comes to his logical realization as the sane, tolerant older man whose experience has led him to see life as a game of chance. From the egocentrism that supports the heroic and tragic views of life, Marlow has arrived at the point where the social has replaced the personal interest. From introspection, typical of youth, he has come to observation, more characteristic of age. As a man, he is still impatient, sentimental, garrulous. But as a point of view, Marlow serves to fuse all the points of view he has held into one of sympathetic realism. In contrast to him, the “I” narrator of the novel iterates the cynical point of view, so that Conrad manages to combine the perspective of Marlow with that of the primary narrator and Powell to produce a suitable tone for the novel as a whole.”⁸⁶

Johnson stelt vast dat Marlow zich heeft ontwikkeld tot een volwassen, sympathiek en betrokken personage. Deze ontwikkeling wordt des te duidelijker wanneer hij vergeleken wordt met de Marlow van vlak na de gebeurtenissen in *Heart of Darkness*. Hij heeft respect gekregen voor zijn medemens. Daarnaast heeft hij zijn zeevaardersleven achter zich gelaten en is hij gepensioneerd. Hij spendeert zijn dagen in *Chance* op het platteland, met het rondvaren op de Thames en zijn omliggende wateren en met het converseren met de

⁸⁶ J.W. Johnson, 1968, p.95-96.

vele verschillende personages die hij ontmoet. In die zin is Marlow uiteindelijk een solidair personage geworden, met diepe wortels in de samenleving waartoe hij is gaan behoren. Daarentegen valt het wel op dat Marlow zijn vertelling slechts deelt met de anonieme verteller, terwijl hij eerst altijd sprak tegen een groep van onbekende grootte. Daarnaast beleeft Marlow in *Chance* vrij weinig behalve conversaties, geen verre reizen naar exotische (ei)landen. Het dialoog van een voorzichtig gepensioneerd zeeman met een van zijn oude vrienden doet terecht het contemplatieve beeld van een oudere Marlow ontstaan dat critici in *Chance* herkennen.

Hoewel Marlow zich voordoet als betrokken personage, blijkt uit de vertelstructuur – en specifiek uit het commentaar van de anonieme verteller – dat betrokkenheid nog geen recept is voor solidariteit. Opvallend aan *Chance* is namelijk de notie dat het een dikke roman betreft met als hoofdpersonage Flora de Barral, maar dat zij slechts zelden aan het woord komt, en wanneer ze aan het woord is spreekt ze Marlows interpretaties vaak tegen. Het is de anonieme verteller die op cynische wijze reflecteert op Marlows positie als verteller, zijn vertelling hier en daar uitlacht om zijn vrije fantasmen en hem bekritiseert wanneer hij onlogische conclusies aan zijn narratief verbindt. Meer nog dan Johnson stelt (in een tijdperk waarin genderstudies nog niet bestond(?)), meen ik dat de anonieme verteller de uiteindelijke criticus vormt van Marlows seksistische vertellingen in *Chance*. Marlow creëert namelijk in *Chance* een antagonist van Flora de Barral, wat leidt tot ongenueanceerde uitspraken over ‘de vrouw’ in het algemeen:

“I wondered [...] whether [Mrs. Fyne] really understood herself the theory she had propounded to me. [...] She probably did not. She was not intelligent enough for that. She had no knowledge of the world. She had got hold of words as a child might get hold of some poisonous pills and play with them for ‘dear, tiny little marbles.’” [...] “As to honour – you know – it’s a very fine medieval inheritance which women never got hold of. It wasn’t theirs. Since it may be laid as a general principle that women always get

what they want we must suppose they didn't want it. In addition they are devoid of decency. I mean masculine decency. Cautiousness too is foreign to them[.]”⁸⁷

Daarnaast zijn de gebeurtenissen van de roman altijd tegelijkertijd tragisch en komisch voor Marlow en weet hij zich niet serieus te gedragen als het de lotgevallen van Flora de Barral betreffen. Deze houding zet zijn betrokkenheid in een ander licht.

Binnen Marlows vertelling is verzet merkbaar tegen de conclusies die hij trekt. Zo stelt Mr Fyne, nadat Marlow zijn oordeel over Flora geeft: “You don't know who she is.”⁸⁸ Ook de anonieme verteller stelt zulke dingen: “Do you expect me to agree with all this?’ I interrupted. [...] ‘Come, Marlow,’ I said, ‘you exaggerate surely—if only by your way of putting things. It's too startling.’ [...] ‘Do you really believe what you have said?’ I asked[.]”⁸⁹ En als laatste geeft Flora de Barral nog commentaar op Marlows denkwijzen. Nadat ze Marlow heeft uitgelegd dat de hond van Mr Fyne haar heeft tegengehouden zelfmoord te plegen (“No, it wasn't your shout [that saved me]”),⁹⁰ blijft Marlow vasthouden aan het idee dat hij haar gered heeft: “My voice had destroyed her poise – the suicide poise of her mind.”⁹¹ En misschien is de onbetrouwbaarheid van Marlows vertelling nog wel het meest zichtbaar in zijn eigen woorden, bijvoorbeeld wanneer hij zijn vertelling begint met een zulke uitspraak: “The cab had been left round the corner – round several corners for all I know.”⁹²

Kennisvergaring en kennisoverdracht zijn nog steeds geïmpliceerde doelen van Marlow en hij is van alle personages het meest geïnteresseerd in het verhaal van Flora de Barral. *Chance* is echter zo gestructureerd dat Marlows vertelling bij lange na niet het laatste woord is. (En dit is weer een van de redenen waarom hij niet als doorgeefluik van Conrads moraal gezien mag worden.) De vertellende Marlow krijgt in *Chance* meer tegengeluid dan ooit tevoren. Wat Conrad met zijn driedelige vertelstructuur – waarin Marlows verhaal constant bekritiseerd, ondermijnd en bovendien laconiek wordt

⁸⁷ Joseph Conrad, *Chance*. Great Britain: Penguin Modern Classics, 1975. Alle volgende verwijzingen maken gebruik van deze editie. Respectievelijk p.61 & p.62.

⁸⁸ Joseph Conrad, *Chance*, p.66.

⁸⁹ Joseph Conrad, *Chance*, respectievelijk p.62 – p.75 – p.86.

⁹⁰ Joseph Conrad, *Chance*, p.172.

⁹¹ Joseph Conrad, *Chance*, p.173.

⁹² Joseph Conrad, *Chance*, p.293.

gemaakt – heel duidelijk naar voren laat komen is de wijze waarop Marlows kennis tot stand komt. Zijn interesse gaat namelijk altijd gepaard met vroegtijdige conclusies, en zelfs als deze omvergeworpen worden probeert hij dit retorisch recht te zetten.

Daarnaast is hij ook specifiek bezig zijn bronmateriaal voor zijn luisteraar te rechtvaardigen, wat leidt tot filosofische uiteenzettingen waarom bijvoorbeeld de woorden van de jonge Powell betrouwbaar zijn (Marlow vergelijkt de jonge Powell impliciet met zichzelf in “Youth”), of waarom zijn relatie met Flora de Barral juist speciaal is (“In fact we had nothing to say to each other; but we two, strangers as we really were to each other, had dealt with the most intimate and final of subjects, the subject of death. It had created a sort of bond between us.”),⁹³ of waarom de informatie van de Fynes te vertrouwen is (“By that time an intimacy – if not exactly confidence – had sprung up between us which permitted her in this discussion to refer to her husband as John”).⁹⁴ Of de informatiebronnen daadwerkelijk betrouwbaar zijn is moeilijk te stellen, het gewichtigste hierbij is juist de retorica die er achter steekt. Marlow wil zijn luisteraar van de betrouwbaarheid van zijn verhaal overtuigen, door de afkomst van zijn informatie uiteen te zetten.

Het is belangrijk om te verklaren waarom Marlows vertelling niet altijd wordt vertrouwd door de anonieme luisteraar. Vrij vroeg in de roman stelt de anonieme verteller al over de vriendschap die tussen Marlow en Powell ontstaat:

“That an excellent understanding should have established itself between my old friend and our new acquaintance was remarkable enough. [...] But I have observed that profane men living in ships like the holy men gathered together in monasteries develop traits of profound resemblance. This must be because the service of the sea and the service of a temple are *both detached from the vanities and errors of a world which follows no severe rule.*”⁹⁵

Johnson schrijft hierover: “Once this triple perspective is set up, Conrad is free to work numerous tonal variations on his tale told by men ‘detached from the vanities and errors

⁹³ Joseph Conrad, *Chance*, p.177.

⁹⁴ Joseph Conrad, *Chance*, p.149.

⁹⁵ Joseph Conrad, *Chance*, p.38. (Cursief van mij.)

of a world which follows no severe rule’.”⁹⁶ Het is precies deze *detachment* waar de anonieme verteller moeite mee heeft. Marlow presenteert zichzelf en Powell als betrouwbare bronnen van informatie, en omdat de derde verteller moeite heeft met hun afstandelijke positie bekritiseert hij hun vertellingen. Hoewel de anonieme verteller deel uitmaakt van de drieledige vertelstructuur samengesteld uit *men detached from the vanities and errors of a world*, wordt zijn persoonlijke standpunt niet geheel duidelijk en blijft zijn inbreng in het verhaal beperkt tot kortstondig cynisch commentaar.

Daarnaast is er, net zoals bij *Lord Jim*, iets te zeggen over Marlows asexualiteit. Weer heeft de lezer te maken met een Marlow die geen liefdesrelaties aangaat, maar wel de liefdesrelaties van anderen bestudeert. Een punt dat de anonieme verteller aankaart ten opzichte van de vertellende Marlow is dat hij veel oordeelt over vrouwen, maar in principe niets van hun belevingswereld weet:

“‘But I don’t think it was compunction. That sentiment is rare in women...’

‘Is it?’ I interrupted indignantly.

‘You know more women than I do,’ retorted the unabashed Marlow. ‘You make it your business to know them – don’t you? You go about a lot amongst all sorts of people.

You are a tolerably honest observer.’”⁹⁷

Uit de anonieme verteller ontstaat een beeld van een onbetrouwbare Marlow, wiens vertelling – hoewel gevat, scherpzinnig en sympathiek – niet de absolute waarheid kan representeren vanwege zijn positie als gedistantieerde man. Met andere woorden verwerpt de anonieme verteller Marlows structuur van kennisvergaring, vooral gezien de afstand tussen hem en Flora de Barral: Marlow is een mannelijke, gepensioneerde, succesvolle kapitein en avonturier en Flora is de ‘gevallen’ dochter van een door de samenleving als crimineel bestempelde man. Alles wat Marlow niet volledig begrijpt aan Flora’s verhaal wijt hij aan de wetten van *chance*: kans is een ondefinieerbare kracht die het leven van de mens domineert. De afstand tussen Flora en Marlow die de anonieme verteller aan het licht brengt zorgt er echter voor dat Marlows gewoonte om het

⁹⁶ J.W. Johnson, 1968, p.96.

⁹⁷ Joseph Conrad, *Chance*, p.137. Let ook op Marlows sarcastische verdediging tegen de cynische aanval van de anonieme verteller.

ongrijpbare van Flora's leven aan de wetten van de *kans* te wijten een soort grap wordt. De anonieme verteller brengt bij uitstek Marlows apathische houding aan het licht en daarmee ondermijnt hij diens gedistantieerde postuur.

VICTORIAANSE MORAAL

Het opvallende aan het plot is dat het een verhaal betreft dat al vele malen geschreven is. Johnson ziet in *Chance* allerlei verwijzingen naar Victoriaanse fictie; een universum en mensenleven zonder richting; het plot als *stand-by*; een nette erfgename die in verval komt door haar vader; een jonge held die haar uit nobele overwegingen probeert te redden door met haar te trouwen; en het sterven van deze echtgenoot maakt het mogelijk dat de trouwe minnaar, die jaren gewacht heeft, wordt beloond met de hand van de erfgename.⁹⁸ Aan de hand van deze vaststelling interpreteert Johnson *Chance* tenslotte als een kritiek op de Victoriaanse cultuur:

“Chance is, finally, a fictional assessment of a culture and its girding principles through an examination of its emotional legacy. ‘The Damsel’ and ‘The Knight’ - how Tennysonian, how Swinburnian the titles of the two parts of *Chance* sound! The damsel, however is a flesh-and-blood woman, Flora; and the knight is the humane, passionate Anthony. The tragicomedy of their lives is due to the moral and emotional conflict which their eminent Victorian fathers passed on to them.”⁹⁹

Ik wil hier graag aan toevoegen dat de vertelstructuur ook specifiek dient om kritiek te geven op een soort notie van Victoriaans auteurschap. Marlow is in *Chance* als oude, blanke, ervaren, rationele, retorisch bekwame en afstandelijk beschouwende man een typisch voorbeeld van de Victoriaanse auteur van realistische romans. Hoewel in Marlows scherpzinnigheid wellicht veel van Conrad te herkennen valt, bevat het cynisme van de anonieme verteller – en diens weerhouden een uitspraak te doen over Flora de Barral – misschien een even groot deel van zijn auteurschap.

⁹⁸ J.W. Johnson, 1968, p.98.

⁹⁹ J.W. Johnson, 1968, p.99-100.

Hoewel Johnson duidelijk maakt dat *Chance* een roman is die de “Victorian ideal of womanhood” omverwerpt, leest hij Flora uiteindelijk als een passief product van de Victoriaanse cultuur,¹⁰⁰ en ontnemt hij haar haar *agency*¹⁰¹ als personage – zoals eigenlijk de vertellers van *Chance* dat ook doen. Met de cynische verstelstructuur die Conrad heeft gekozen wordt echter duidelijk dat de lezer Flora niet daadwerkelijk *kan* kennen, omdat de toenaderingsvormen van de drie vertellers gebrekkig zijn. Hoewel Marlow, Powell, de anonieme verteller en zelfs de criticus Johnson de negatieve aspecten van de Victoriaanse cultuur blootstellen, wordt Flora de Barral door hen ten spijt nog als passief slachtoffer gelezen. Ik wil hier expliciet stellen dat *Chance* uiteindelijk geen passieve, noch een actieve Flora de Barral naar voren brengt. Flora, het hoofdpersonage, ontbreekt in de roman. En het is deze afwezigheid die Conrad thematiseert door een driedelige vertelling te schrijven handelend over een ontbrekend personage.

Daarnaast is het opmerkelijk dat Johnson in *Chance* alleen maar parabels ziet met overige Engelse literatuur – en niet met bijvoorbeeld Flaubert of Maupassant. (De veronachtzaamde Flora de Barral doet toch ten eerste denken aan Emma Bovary?) Hij ontkent een bepaalde interculturele achtergrond van Conrad – en daarmee ook van Marlow, die bij uitstek niet te definiëren is door ‘Englishness’. Hoewel ik het eens ben met Johnsons conclusie dat *Chance* grotendeels het Victoriaanse moraal verwerpt, kan de roman door middel van ‘Europese’ personages als Marlow en De Barral (de naam alleen al) ook als een breder commentaar op kennis- en moraliteitsregimes gezien worden.

CONCLUSIE

Conrads keuze om Marlow te laten terugkeren kan gelezen worden als een kritiek op de methode van kennisvergarig van een van zijn belangrijkste personages. Het is niet per direct een ondermijning van de vorige Marlow-vertellingen,¹⁰² maar het laat wel de

¹⁰⁰ J.W. Johnson, 1968, p.102.

¹⁰¹ Zelfbeschikkingsmacht?

¹⁰² Dit is dan ook geen verdediging van Conrads stereotype weergave van de vrouw in bijvoorbeeld *Heart of Darkness*.

beperkingen van een fictief personage zien, de beperkingen aan kennis waar Marlow in zijn positie toegang tot heeft. Op deze wijze thematiseert Conrad in *Chance* de maatschappelijke positie van Marlow en stelt hij zichzelf de simpele vraag; wat kan Marlow te weten komen over Flora de Barral? In het geval van Mr. Kurtz is het de vraag welke van Marlows waarheden het beste is – en de conclusie luidt dat er geen één waarheid is. In *Chance* lijkt de hoofdvraag eerder of Marlow vanuit zijn positie überhaupt tot een begrip van waarheid over Flora kan komen.

De cynische toon van de anonieme verteller dient om Marlows vertelling te ondermijnen. Wat deze toon echter niet doet is zelf oplossingen bieden. Alle drie de vertellers lukt het niet om door te dringen in Flora's wereld. Het feit dat Conrad geen perspectief aan zijn roman heeft toegevoegd dat ons een diepere blik levert in het leven van Flora kan gelezen worden als een erkenning van zijn beperkingen als auteur in een samenleving waarin geslachten van elkander worden gescheiden.

In *Chance* is Marlow voor het eerst een personage dat met zijn verschuivingen op het semiotisch vierkant beperkingen kent. Dit werpt in retrospectief nieuwe inzichten op het beeld dat van Marlow is ontstaan in zijn vorige vertellingen. Marlows beperkte inzichten in Flora's leven kunnen(!) zelfs gelezen worden als beperkingen in zijn verkenningen van de levens van kapitein Beards vrouw, de Aanstaaende en Jewel. Er zou zelfs gesteld kunnen worden dat *Chance* specifiek Marlow als verteller laat terugkeren om enkele gebreken van Conrads vorige werken recht te zetten, ofwel om juist te benadrukken dat Marlows waarheid niet Conrads waarheid is – maar veeleer de waarheid van een beperkt fictief personage.

EEN EUROPEAAN

“Utterances are not indifferent to one another, and are not self-sufficient; they are aware of and mutually reflect one another... Every utterance must be regarded as primarily a response to preceding utterances of the given sphere (we understand the word ‘response’ here in the broadest sense). Each utterance refutes, affirms, supplements, and relies upon the others, presupposes them to be known, and somehow takes them into account... Therefore, each kind of utterance is filled with various kinds of responsive reactions to other utterances of the given sphere of speech communication.”¹⁰³

Met Bachtins lezing van taal in het achterhoofd – waarbij het geen singuliere oorsprong bezit – zijn in de woorden van Marlow echo’s te herkennen de wijzen naar de voorgaande toepassingen en betekenissen van deze woorden. Het Odysseus-motief schemert bijvoorbeeld door in de vertellingen van Marlow omdat Homeros één van ’s werelds bekendste orators is – en diens personage Odysseus een van de bekendste ontdekkingsreizigers. Deze echo’s zijn een vorm van intertekstualiteit. Ik gebruik hier Paul Claes’ interpretatie van een intertekst: “Het geheel van teksten die door intertekstuele relaties verbonden zijn, is een *intertekst*. [...] Binnen één intertekst kunnen teksten opgevat worden als *transformaties* van elkaar.”¹⁰⁴ De eerste tekst in een reeks teksten die tezamen een intertekst vormen heet de *archetekst*. Omdat Marlow deel uitmaakt van één of meerdere grote interteksten – die van de ervaren reiziger, de orator, de ontdekker – ontstaat zijn postuur in relatie tot teksten extern aan zijn vertellingen. De ‘ervaren reiziger’ is bijvoorbeeld een cultureel motief extern aan *Heart of Darkness*, aan de hand waarvan de lezer Marlow kan contextualiseren. Op deze wijze draagt intertekstualiteit bij aan de vorming van Marlows postuur. Tegelijkertijd is Marlow ook in staat, zoals Claes hierboven al uiteenzet, om invloed uit te oefenen op de intertekst waarin hij door het lezend subject geplaatst wordt. Zo wordt Marlows postuur zowel

¹⁰³ Michail Bachtin, 1986, p.91.

¹⁰⁴ Paul Claes, 2011, respectievelijk p.51 & p.52.

gevormd door de intertekst waar hij zich in bevindt, maar kan hij deze intertekst met zijn postuur ook *beïnvloeden*.

Maar hoe deze interteksten in het werk van Conrad te herkennen, en beter nog; welke zijn het belangrijkste? In het essay *Spiegelpaleis Europa* gaat Joep Leerssen op zoek naar de herkomst van het idee ‘Europa’ en de culturele identiteit die het representeert. Leerssens invulling van het begrip ‘Europa’ ademt Bachtins filosofie, gezien hij al in het begin van zijn essay aangeeft dat het begrip ‘Europa’ vele afzonderlijke autobiografieën bezit.¹⁰⁵ Leerssens idee van de Europese identiteit is dat deze wordt ontwikkeld en vormgegeven in de hoofden van mensen: “Het *Spiegelpaleis Europa* bevindt zich binnen in mijn hersenpan.”¹⁰⁶ Met andere woorden; er is geen één Europa, er zijn slechts Europeanen. Volgens deze ratio is het niet mogelijk om objectief vast te stellen van welke interteksten Marlow's vertellingen deel uitmaken, omdat in principe alle interteksten die in zijn woorden herkend worden producten van de (individuele, unieke) lezer zijn. De zoektocht naar Marlow's postuur is *ook* een zoektocht naar het lezend subject – of tenminste een erkenning van zijn inspraak in het vormgeven van dit postuur. Paul Claes stelt echter al dat er wel gesproken kan worden van leesgroepen en leesculturen, die bijvoorbeeld door opvoeding en onderwijs bepaalde leesvoorkeuren ontwikkelen waar overlappende intertekstuele lezingen uit voortkomen.¹⁰⁷ Ik ga mij daarom richten op enkele van de meest voor de hand liggende, algemeen geaccepteerde interteksten in Conrads werk – te beginnen met *De Odyssee*. In de context van een Europese culturele canon is Odysseus namelijk een archetype waar alle reizigers zich (al dan niet bewust) tot verhouden. Aan de hand van Leerssens essay zal ik laten zien dat *De Odyssee* een archetext is in een grote intertekst waar Marlow deel van uitmaakt. En aan de hand van Paul Claes zal ik vervolgens uiteenzetten dat Marlow's singuliere optreden in deze intertekst leidt tot een *transformatie* ervan.

¹⁰⁵ Joep Leerssen, 2011, p.7-12.

¹⁰⁶ Joep Leerssen, 2011, p.12.

¹⁰⁷ Paul Claes, 2011, p.59.

DE ZEE ALS LOCATIE VAN CULTUUR

Leerssens imagologisch essay, waarin hij voornamelijk kijkt naar beeldvorming in kunst en literatuur – in tegenstelling tot expliciete historische feiten – leidt uiteindelijk tot enkele prototypische beeldmodellen van ‘de Europeaan’. Hij verdeelt het begrip Europa in twee historische periodes; dat van het antieke Europa en het moderne Europa. Het antieke Europa is volgens Leerssen dat van *De Odyssee*:

“Als we de ‘bakermat van Europa’ willen vinden, dan ligt die in [het verhaalpatroon van *De Odyssee*]. Boot in, boot uit, van de ene kust naar de andere, tussen slagveld en thuishaven, verwoesting en hereniging. [...] In Odysseus wordt een held ten tonele gevoerd die het niet alleen van zijn onversaagde spierkracht moet hebben (zoals de lompe dommekracht Ajax en het ongeleide projectiel Achilles) maar ook van zijn mentale lenigheid, zijn vernuft en zijn vermogen uit ervaringen te leren – in één woord: zijn intelligentie. [...] De ideale Europeaan is polytroop, behendig en gewiekst in de omgang met de veelzijdige wereld.”¹⁰⁸

Vervolgens plaatst Leerssen het antieke Europa bij de Middellandse Zee. Waar wij deze tegenwoordig zien als een grensgebied tussen Europa en ‘de Ander’, was de Middellandse Zee voor de Grieken het centrum van hun cultuur. Odysseus als personage is hier het perfecte voorbeeld van; zijn leven speelt zich af tussen de stukken aarde die hij bezoekt. Daarnaast werd de Middellandse Zee gezien als het centrum van ideeën, cultuur en identiteit: “De zee is de plek van verkeer, het land dat van vertoeven. Het land is omhuizing, vluchtheuvel, parkeerhaven; de zee is de straat, de ruimte. Europa is dus, oorspronkelijk, de Méditerranée met haar aanpalende kusten.”¹⁰⁹

De overgang naar het moderne Europa vindt plaats wanneer mensen als Mercator en Blaeu middelen tot overzicht gaan ontwikkelen. Zo ontstaat het cartografische beeld van Europa, waarin het gerepresenteerd wordt door landkaarten:

“Bij Homerus ligt de wereld niet onder ons uitgespreid maar, integendeel, om ons heen. De horizon houdt ons vast. [...] Europa’s wortels liggen in de zee, maar dat besef is door de cartografische blik vertroebeld. [...] De verschillen tussen [Odysseus en Columbus]

¹⁰⁸ Joep Leerssen, 2011, p.19-20.

¹⁰⁹ Joep Leerssen, 2011, p.20.

vatten de verschillen tussen het antieke en het moderne Europa samen. [...] Odysseus tast rond in een Aegëisch labyrint; Columbus vertrouwt op de Atlantische sterrenhemel, het kompas en het model van de wereldbol.”¹¹⁰

MARLOW ALS ‘ANTIEKE’ EN ‘MODERNE’ EUROPEAAN

Aan de hand van deze lezing van Europa is het mogelijk Charlie Marlow te zien als een personage dat zowel het antieke als het moderne Europa belichaamt. Marlow is net als Homeros een orator die over verre reizen spreekt. Net als Odysseus is hij een zeevaarder, een personage dat zich staande weet te houden in een ingewikkelde wereld en dat boven alles *leert* van zijn ervaringen. Marlows vertellingen komen voort uit zijn omzwervingen over het water dat tussen de kusten en tussen de continenten ligt. Marlows meest iconische momenten, bedenkingen en levenservaringen vinden zelfs plaats op dit water. “Youth” speelt zich bijna in zijn geheel af op het water. Zelfs de vertelling vindt plaats tussen zeemannen (wellicht ook op het water). *Heart of Darkness* wordt verteld op de Theems en gaat over een reis over de Congo. De belangrijkste momenten van de novelle spelen zich ook af op dit water; de strijd tussen de pelgrims en de inheemse bevolking, de horrordood van Kurtz. In *Lord Jim* spelen eilanden een grotere rol, maar nog steeds is het water het centrum van alle actie. De gebeurtenissen op de *Patna* vinden plaats op het water, maar ook Marlow en Jims afscheid van elkaar op Patusan gebeurt op het water. Zelfs de laatste gebeurtenissen van Jims leven vinden plaats op de riviertjes en sloten van Patusan. En hoewel *Chance* zich voor een groot deel op het platteland van Engeland afspeelt, belichaamt Marlow nog steeds een Odysseus-figuur. Hij ontmoet alle personages die aan bod komen door met zijn sloep de Theems en zijn wateren te bevaren. Ook de gebeurtenissen tussen Anthony, Flora en haar vader vinden op zee plaats. En zelfs het uiteindelijke samenkomen van Flora en Powell wordt mogelijk gemaakt omdat Marlow Powell achtervolgt met zijn sloep.

¹¹⁰ Joep Leerssen, 2011, p.21 & p.23.

Daarnaast is Marlow een Odysseus-figuur omdat hij zich hoogst capabel tussen allerlei mensen weet te bewegen, hun levensverhalen kan achterhalen en in staat is deze in verband met elkaar te brengen. In *Lord Jim* en in *Chance* is hij bijvoorbeeld een prototypische polytroop, die allerlei meningen, verhalen en ideeën van verschillende mensen weet te bundelen. Dit valt des te meer op wanneer er – zoals in de voorgaande hoofdstukken is gedaan – wordt gekeken naar de wijze waarop Marlow zichzelf constant verschuivende posities aanmeet om de toenadering tot anderen te vergemakkelijken. In die zin bevindt Marlow zich, net zoals Odysseus, tussen Ajax en Achilles, tussen collectief en individueel denken. Vervolgens presenteert hij zijn ondervindingen aan zijn luisteraars – en het effect van deze vertellingen op onder andere de anonieme verteller legt de nadruk op Marlows postuur als dat van een orator.

Marlow is een Odysseus-figuur, die de Middellandse Zee heeft verruild voor de waterwegen die geassocieerd kunnen worden met het imperialisme; de Theems, de Atlantische Oceaan, de Stille Oceaan, de Congo, eilandengroepen in Oceanië enzovoorts. Tegelijkertijd maakt Conrad het door de structuur van zijn werk mogelijk Marlow ook als Homeros-figuur te zien, die ideeën van anderen bundelt, zijn ervaringen deelt met derden en probeert levenslessen over te brengen. In deze zin belichaamt het personage Marlow het antieke Europa dat Joep Leerssen kenschetst.

Tegelijkertijd belichaamt Marlow ook het ‘moderne’, cartografische Europa. In *Heart of Darkness* reflecteert hij bijvoorbeeld op zijn jeugdijaren, waarin hij als jongetje dromend naar de witte vlaktes op landkaarten keek.¹¹¹ Met zijn rationalisme, plichtsbesef en emotionele zelfbeheersing is Marlow vergelijkbaar met Victoriaanse ontdekkers zoals Livingstone, Stanley en Burton. Leerssen omschrijft deze generatie ontdekkers als volgt: “[M]et snorren, plichtsbesef en een betonnen zelfbeheersing.”¹¹² Opvallend is natuurlijk dat Marlow op de kop af in deze omschrijving past. (Behalve de snor?) Marlows

¹¹¹ “Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, ‘When I grow up I will go there.’” Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*, p.35.

¹¹² Joep Leerssen, 2011, p.101.

verschillende posities in zijn vertellingen spelen hier ook een belangrijke rol bij. Het credo van het verlichtingsdenken luidt dat men overzicht krijgt door zich te distantiëren van het studieobject. Marlow doet dit door zichzelf tussen allerlei dialectische uitersten te plaatsen. Zo belichaamt hij het idee van de afstandelijke *spectator*, volgens Leerssen een belangrijk motief om betrouwbare kennis te vergaren in het moderne Europa.¹¹³ Opvallend aan de negentiende-eeuwse ontdekkingsreiziger is dat ook deze deel uitmaakt van de grote *Odyssee*-intertekst.

Tegelijkertijd verzet Marlow zich tegen het moderne Europa. Marlow laat in *Heart of Darkness* bijvoorbeeld zien dat het onmogelijk is om een neutrale *spectator* te zijn. Heeft Marlow aan het einde van de novelle een beter beeld van Afrika? Heeft hij een overzicht van de situatie? Marlow laat juist zien dat cartografie een illusie van overzicht creëert, en bekritiseert daarmee het denken van het moderne Europa. Marlow maakt duidelijk dat de wereld een horizontaal doolhof is, waaruit ontsnapping door overzicht slechts een illusie is (vergelijkbaar met de hoogmoed van Icarus). Daarnaast verzet hij zich tegen het beeld van een westerse beschaving die geconfronteerd wordt met inheems barbarisme. Het water vormt binnen de werken van Conrad de ontmoetingsplek tussen de zogeheten beschaving en het barbarisme. Maar in tegenstelling tot in de verhalen van Stanley en Livingstone blijken de Europeanen in Marlows vertellingen niet beschaafder of moreel sterker dan de inheemse bevolking.

HET THEMATISEREN VAN EEN ONZICHTBARE GRENS

Leerssen laat zien dat het denken over het moderne Europa gekenmerkt wordt door een harde grens tussen het 'zelf' en 'de Ander', waardoor het geïmpliceerde barbarisme van de laatste ontologisch gezien veilig buiten de deuren gehouden kan worden. Deze harde grens is het water, de oceanen. Leerssen schrijft: "Zo creëert de ontdekking van de Nieuwe Wereld een reservoir van wildheid, aan gene zijde van de wereldzeeën, waartegen een impliciet beschavingsideaal zichzelf als superieur kan afzetten. Het

¹¹³ Joep Leerssen, 2011, p.50-51.

eurocentrisme is geboren en met het eurocentrisme een Europees mensbeeld, zeg maar: een Europees zelfbeeld.”¹¹⁴ Marlow weet van het water, dat moderne grensgebied tussen A en B, tussen ‘ons’ en ‘hen’, weer een thema te maken. Allerlei belangrijke confrontaties vinden plaats op deze (in het moderne Europa) gedecentraliseerde ruimte – confrontaties tussen inheemse bevolking en Europeanen, tussen een idee van beschaving en barbarisme, maar ook tussen de Europeaan en zichzelf, een confrontatie met zijn diepere verlangens, angsten en zwaktes. Er mag bovendien vermeld worden dat de Europeaan zijn diepere zwaktes en verlangens vaak tegenkomt *zonder* een confrontatie met de etnische Ander.¹¹⁵ Voor Conrad zijn de waterwegen de mogelijkheid om de ‘beschaafde’ mens – ver verwijderd van zijn veilige haard – zich bewust te laten worden van de illusie van beschaving. Door allerlei belangrijke gebeurtenissen plaats te laten vinden op het water vormt Marlow als personage een intertekst met het antieke Europa, waarbij het water werd gezien als het centrum van cultuur, de straat tussen bestemmingen, de locatie van uitwisseling. Marlow maakt van een ontologische scheidingslijn een thematische ruimte. Hij decentraliseert het Eurocentrisme en centraliseert de waterwegen tussen twee werelden.

Het ontstaan van het Eurocentrisme bracht volgens Leerssen ook de notie van zelfkritiek teweeg. Aan de hand van John Locke laat hij zien dat het moderne Europa “zichzelf bij uitstek beschouwt als het continent dat *reflecteert*, dat nadenkt over de dingen die het doet en nadenkt over dat nadenken”.¹¹⁶ De reflectieve eigenschappen van het personage Marlow lijken op deze omschrijving. Hoewel hij bijvoorbeeld niet veel over Congo leert in *Heart of Darkness*, leert hij wel veel over zichzelf en de Europeanen. Bovendien laat hij in *Lord Jim* en *Chance* heel goed zien dat moraliteit en kennis limieten hebben. Marlow is een kenner van de wereld, maar ook iemand die de onkenbaarheid van de wereld erkent. Marlows zelfreflectie is een essentieel onderdeel van zijn Europese identiteit. Het door Marlow ‘her’-centraliseren van een door Eurocentrisme

¹¹⁴ Joep Leerssen, 2011, p.28.

¹¹⁵ Denk hierbij aan de gebeurtenissen op de *Judea* en op de *Patna*.

¹¹⁶ Joep Leerssen, 2011, p.51.

gedecentraliseerd gebied tussen beschaving en barbarisme is volgens deze redenering bij uitstek *ook* een Europees product.

CONCLUSIE

De ongrijpbaarheid die het begrip Europa vertegenwoordigt is terug te vinden in het personage Marlow, in de wijze waarop hij zich verhoudt tot de wereld, tot zijn medemens, tot politiek en engagement, tot dialectische uitersten – Marlow is net als het begrip ‘Europa’ een doolhof waarin naar betekenis wordt gezocht. Als er al een prototypische ‘moderne’ Europeaan zou bestaan, dan is deze een *zelfreflecterende polytroop*. Marlow belichaamt eigenschappen van zowel het antieke als het moderne Europa. Maar gezien er niet één Europa is, slechts Europeanen, is het beter om vast te stellen dat als er naar de intertekst waar Marlow deel van uitmaakt wordt gekeken het postuur ontstaat van een ‘Europese’ Marlow.

Dit postuur ontstaat omdat Marlows vertellingen verankerd zijn in een grote overkoepelende intertekst – die van de traditionele orator, de reiziger, de ontdekker – met als archetekst *De Odyssee*.¹¹⁷ In deze intertekst vormt Marlow een reflectie op en transformatie van voorgaande teksten. Zo ondermijnt hij bepaalde ideeën over negentiende-eeuws eurocentrisme door een voorkeur voor het antieke Europese gedachtegoed te laten blijken. Marlow centraliseert de waterwegen die in het moderne Europa een harde grens zijn geworden tussen ‘ons’ en ‘hen’. Tegelijkertijd breidt hij het antieke Europese gedachtegoed uit door dit aan te vullen met enkele eigenschappen die worden toegekend aan negentiende-eeuwse ontdekkingsreizigers. Charlie Marlow is een personage dat door de lezer gemakkelijk geplaatst kan worden in een lange intertekst over reizigers, ontdekkers, rationalisten en orators. Marlows postuur komt tot stand in relatie tot deze intertekst – en tegelijkertijd kan Marlow met terugwerkende kracht ook

¹¹⁷ Hoewel ook gesteld kan worden dat *De Odyssee* het resultaat is van een reeks lange oratorische overdrachten, die Homeros (*cum suis?*) uiteindelijk bundelde(n), en dat de originele ‘archetekst’ in principe niet bestaat. De geschiedenis van de intertekst waar Marlow en Odysseus deel van uitmaken komt zo volledig overeen met de interpretatie van taal die Bachtin aan het begin van dit hoofdstuk uiteenzet – deze kent geen singuliere, centrale oorsprong.

deze intertekst beïnvloeden. Zo ondermijnt hij met zijn vertellingen de ‘beschaafdheid’ van ontdekkers als Livingstone en Stanley en transformeert daarmee de overige teksten binnen deze intertekst. Uiteindelijk leidt dit ertoe dat de intertekst in zijn geheel, ‘ons’ denken over ontdekkingsreizigers en orators, een *transformatie* ondergaat.

Interessant aan Marlows ‘Europese’ postuur is dat zijn ontsnapping aan een postuur, zijn constant verschuivende houdingen, zijn emotionele distantie en zijn ‘anti-postuur’, uiteindelijk *toch* leiden tot een duidelijk postuur: dat van de Europese orator en ontdekkingsreiziger. De tragiek hiervan is dat het laat zien dat de ‘Europese’ orator en redenaar voornamelijk wordt vertegenwoordigd door een gedistantieerde, blanke, heteroseksuele (of in het geval van Marlow: asexuele) man. Zoals uit *Chance* echter al is gebleken mag Marlow niet vermengt worden met Conrad – want Conrad weet in *Chance* zelfs deze gedistantieerde, ‘Europese’ autoriteitspositie te ondermijnen. Dit is op paradoxale wijze tegelijkertijd een vorm van zelfkritiek die Joep Leerssen ook als inherent ‘Europees’ zou kenschetsen.

CONCLUSIE

Ruim honderd jaar na de publicatie van Charlie Marlows laatste woorden is er nog steeds weinig literatuuronderzoek gedaan naar zijn mimetische aspecten. Het personage werd lange tijd gezien voor wat hij was: woorden, letters, een constructie. Of hij werd gelezen als een autobiografisch personage, waarbij zijn woorden werden gelezen als Conrads woorden, zijn moraal als Conrads moraal. Beide lezingen zijn logische gevolgen van Conrads leven en zijn schrijfstijl – maar ze sluiten elkaar uit en laten geen ruimte over voor Charlie Marlow, het fictieve oeuvre-personage van Conrad. Het is natuurlijk ironisch te noemen dat Charlie Marlow, een personage dat graag een positie tussen dialectische uitersten belichaamt, zelfs in kritisch literatuuronderzoek een positie tussen autobiografie en stijlkenmerken is gaan belichamen.

Met dit onderzoek heb ik geprobeerd deze interpretatieve leemte op te vullen door specifiek naar de totstandkoming van Charlie Marlows postuur als fictief personage te kijken. Dit heb ik gedaan door Jérôme Meizoz' postuurtheorie in een pragmatisch literatuurmodel van Algirdas Julien Greimas te zetten en dit model vervolgens op de werken van Conrad toe te passen. Methodologisch gezien heb ik gewerkt met een heel minimalistisch model, dat echter veel opgebracht heeft. De symbiose van de werken van deze twee critici is daarmee heel vruchtbaar gebleken. Zo kon ik de plaatsing van Charlie Marlow uiteenzetten binnen de tekst, binnen de fictieve wereld, binnen de samenleving die deze representeert en binnen Marlows eigen beleving hiervan. Ik heb specifiek gelet op de dialectiek tussen 'solidair' en 'solitair' in Marlows relatie tot de samenleving. In alle Marlow-vertellingen voert deze dialectiek namelijk een centrale strijd en herhaaldelijk zien we Marlow zijn houding ten opzichte van deze dialectiek herzien.

HET POSTUUR VAN MARLOW

“Youth” vormt, in tegenstelling tot wat enkele critici claimen, het eerste Marlow-narratief. Hoewel Marlow zijn vertelling misschien op latere leeftijd maakt dan de vertelling van *Heart of Darkness*, is “Youth” eerder geschreven en gepubliceerd. Dat het verhaal eerder is geschreven dan *Heart of Darkness* is ook te merken in de wijze waarop Conrad thema’s aankaart en Marlow als denkend personage uiteenzet. Het vormt een aanzet tot meer – maar deze aanzet zet goed uiteen hoe Marlow gelezen dient te worden. Hij is een sceptisch personage dat nooit binnen zijn eigen narratief als solidair gezien mag worden. In “Youth” maakt hij verschillende schijnbewegingen over het semiotisch vierkant van Greimas. Dit doet hij om een definitief postuur, een zekere geaardheid, te vermijden. Marlow bezit in “Youth” een ‘anti-postuur’ omdat hij zich niet wil laten vatten als ‘solidair’, noch als ‘solitair’. Marlow als personage ondermijnt het denken in dit soort dialectische uitersten. De anonieme verteller van het verhaal denkt daarentegen nog wel dialectisch; hij kenschetst Marlow als een solidair personage, inherent verbonden met de samenleving. In deze karakterisering komt de discrepantie naar voren tussen Marlows zelfbeeld en het beeld dat de anonieme verteller van hem heeft.

Nadat is vastgesteld dat Marlow in “Youth” niet solidair is, maar slechts zo wordt neergezet door de anonieme verteller, is het moeilijk om hard te maken dat hij dit in *Heart of Darkness* opeens wel is. Dat dit moeilijk te bewijzen is wordt ook nog benadrukt doordat de anonieme verteller in *Heart of Darkness* Marlow afstandelijker en niet langer als solidair karakteriseert. Er is daarentegen sprake van een anonieme verteller die, net als de Marlow van “Youth”, niet denkt in dialectische uitersten. Mits de vertellers van beide verhalen hetzelfde zijn kan dit wijzen op een zich ontwikkelende anonieme verteller.

Marlows vreemde zoon-vader relatie met Kurtz speelt een grote rol bij het ontstaan van zijn postuur en maakt duidelijk dat hij een personage is dat opereert in een hem door anderen opgelegde dialectiek. In *Heart of Darkness* bevindt Marlow zich in een constante strijd tussen het ‘anti-postuur’ dat hij zichzelf aanmeent en het beeld dat anderen van hem hebben. De wereld van Marlow denkt in dialectische uitersten, terwijl Marlow het liefste een positie tussenbeide wil belichamen. Tegelijkertijd creëert Marlow ook zelf

dialectische opposities, om vervolgens tussenbeide te gaan staan. Dit doet hij bijvoorbeeld wanneer hij zichzelf met vaderfiguur Kurtz gaat associëren zonder diens relativiserende ideeën over te nemen. Niet alleen ziet Marlow zichzelf als een personage dat een tussenpositie belichaamt in een dialectisch denkende wereld, hij wil ook aan de hand van deze positie *herkend* worden. Dit blijkt uit de uitgebreide rationalisatie van zijn keuzes en beslissingen ten opzichte van zijn luisteraars. Daarnaast blijkt dit uit de geografische locatie van zijn vertelling; op de waterwegen tussen Europa en Afrika, tussen ‘ons’ en ‘hen’. Marlow ademt het antieke Europa van Odysseus door de waterwegen tussen verschillende ideeën van beschaving en barbarisme als centrum van culturele interactie te zien. Hij ondermijnt hierdoor het Eurocentrisme dat zich afzet tegen een barbaarse ‘Ander’. Ook brengt hij aan het licht dat het overzichtsdenken van het moderne, cartografische Europa een illusie is. Deze uiteenlopende ideeën presenteert hij aan zijn luisteraars, waardoor de lezer in hem een Homerische orator kan herkennen, die met zijn vertellingen een bepaald wereldbeeld probeert over te brengen.

In *Lord Jim* worden Marlows oratorische vaardigheden nog meer naar de voorgrond gebracht. Ditmaal spreekt hij niet alleen uitgebreid met een groep luisteraars, binnen zijn vertelling komen ook nog eens een hele hoop sprekers aan bod. Bovendien spreekt Marlow niet langer over zijn eigen ervaringen, maar vertelt hij over de lotgevallen van Jim en probeert hij diens verhaal uiteen te zetten. Marlow treedt op als een soort vaderfiguur voor Jim, en hun relatie speelt een grote rol bij het totstandkomen van zijn postuur. Wat heel duidelijk blijkt is dat Marlow zijn tussenpositie, zijn flexibele anti-postuur, inzet om tot de verschillende personages in de roman door te dringen. Marlow is een polytroop, die in *Lord Jim* actief gebruik maakt van zijn postuur om toegang te krijgen tot verschillende leefwerelden. Dit postuur is er een van spreken, van retorica, van de herhaling en herziening van talig geconstrueerde ideeën – wat vooral opvalt in tegenstelling tot de schuchtere Jim. De wijze waarop Marlow zijn postuur flexibel inzet om anderen te naderen brengt het naar voren als een façade, een zelfgekozen middel om anderen te manipuleren. Dit blijkt ook wanneer Marlow de vertelling aan zijn luisteraars

afkapt wanneer hij hen niet slim genoeg acht om nog verder in te gaan op Jims lotgevallen.

In *Lord Jim* treedt Marlow op als een Odysseus-figuur, die ditmaal niet de Méditerranée, maar de zeeën van het Europese imperium afreist om Jims verhaal te achterhalen en om ideeën van anderen over dit verhaal te verzamelen. Vervolgens bundelt hij deze op Homerische wijze en draagt ze over naar zijn luisteraars – waarbij hij heel specifiek de vertelling zo structureert dat hij er een bepaald doel mee kan bereiken. In dit geval komt uit Marlows vertelling aan zijn luisteraars het idee naar voren dat dialectisch denken verkeerd is en men beter een tussenpositie kan belichamen. Aan de Privileged Man presenteert hij echter een ander idee: Jims moraliteit bevindt zich volgens Marlow buiten de grenzen van de taal. Jims lotgevallen in relatie tot Marlow maken duidelijk dat de ontologie achter het talige ‘solidair’ en ‘solitair’ instabiel is – niets *is* inherent het een of het ander, en niets *is* goed of slecht. De tussenpositie die Marlow aan zijn luisteraars verdedigt, ondermijnt hij in de brief aan de Privileged Man.

Lord Jim gaat impliciet een relatie aan met Marlows voorgaande vertellingen. Het is natuurlijk niet voor niets dat Conrad dit personage liet terugkeren – en bovendien destijds liet terugkeren in *Blackwood's Magazine*, het tijdschrift waarin zijn overige Marlow-vertellingen ook al periodiek verschenen. Marlows fascinatie voor Jims leven laat zien dat hij nog steeds een relatie aangaat met de gebeurtenissen van “Youth” en *Heart of Darkness*. Jims keuzes in *Lord Jim* werpen nieuw licht op Marlows keuzes in *Heart of Darkness*. Omdat Jim zich standvastig houdt aan zijn keuzes, tot in zijn dood, weet hij Marlows anti-postuur te ondermijnen. De uiteindelijke conclusie van Marlow is dan ook dat een tussenpositie niet per definitie de ideale standplaats is, omdat soms zelfs dialectische uitersten respectabele posities kunnen blijken. Dit werpt in retrospectief nieuw licht op Marlows eerdere vertellingen en de personages die daarin dialectische uitersten belichaamden.

Marlows laatste optreden in *Chance* zet hem in een geheel ander licht. Hij is niet langer de alwetende ontdekkingsreiziger. Door middel van de cynische anonieme verteller krijgt de lezer een beeld van Marlow voorgeschoteld waarin hij niet in staat

blijkt om overal achter te komen. Net zoals bij Mr. Kurtz en Jim komt Marlows postuur tot stand in relatie tot de antagonist van de roman, Flora de Barral. Marlows zoektocht naar haar lotgevallen vormt een kritiek op de Victoriaanse moraal. Maar nog belangrijker voor dit onderzoek is dat uit Marlows zoektocht blijkt dat hij als mannelijk, gedistantieerd personage niet volledig kan doordringen in Flora's wereld. Zijn kennis kent beperkingen die door middel van de cynische vertelstem blootgelegd worden. Dit werpt in retrospectief een nieuw licht op Marlows behandeling van Mr. Kurtz en Jim – de vraag in *Chance* luidt immers in hoeverre hij toegang kan krijgen tot het leven van een ander. Hoewel de roman hoopvol eindigt, blijft de expliciete inwijding tot Flora's leefwereld uit. Conrad laat de beperkingen zien van de gedistantieerde, mannelijke personages die hij portretteert, en daarmee misschien zelfs de limieten van zijn eigen schrijverschap. Wat Marlows postuur betreft is er in *Chance* sprake van een ondermijning van zijn typerende bewegingsvrijheid. Zijn verschuivende houdingen, die hem weleer de mogelijkheid gaven de levensverhalen van verschillende mensen te achterhalen, blijken niet toereikend genoeg om Flora's leefwereld te betreden. Wat resteert zijn heel veel speculaties en weinig 'waarheden'. Marlows beperkte toegang tot Flora's leven kan gelezen worden als een parabel met zijn beperkte toegang tot eerdere vrouwelijke antagonisten – de Aanstaaende, Jewel en de vrouw van kapitein Beard. Misschien probeert Conrad zelfs enkele gebreken in de portrettering van deze vrouwen recht te zetten door zijn oeuvre-personage van zijn bevoorrechte voetstuk te halen. Wat het in ieder geval duidelijk laat zien is dat Conrad zelfs de bewegingsvrijheid van de Odysseus-figuur, de polytroop, in twijfel weet te trekken.

Ondanks dat Marlow zich kenmerkt door verschuivende houdingen, door een anti-postuur waarmee hij vaste definities ondermijnt, wijst hij als personage alsnog naar één bepaald cultureel fenomeen: Marlow is een Europeaan, een polytroop, een “man met vele listen”, die zich staande weet te houden in een constant veranderende wereld dankzij zijn intelligentie. Marlow gebruikt zijn plaats in een grootschalige intertekst onder andere om bepaalde beschavingsidealen te ondermijnen. Daarnaast weet hij van een grensgebied, een ontologische leemte – de zeeën en wateren die Europa van de ‘Ander’ scheiden –

weer een thematische ruimte te maken, door een intertekstuele relatie aan te gaan met het Europa van *De Odyssee*. In die zin dient Marlows postuur niet alleen om hem deel uit te laten maken van een intertekst, maar ook om deze intertekst van binnenuit te transformeren. Dat lezers Odysseus in Marlow herkennen speelt hierbij een belangrijke rol, gezien deze Griekse held de zeeën als cultureel centrum portretteerde. Marlows postuur als dat van een Europese, reizende orator heeft als doel bepaalde veronderstelde ideeën over Europa en over beschaving te bevragen en te ondermijnen. Marlow verzet zich tegen het Europese imperialisme en het Eurocentrisme door de zwakte in de ‘beschaafde’ mens aan te tonen en een thematische ruimte te creëren die harde ontologische grenzen in twijfel trekt.

ONTSLUIERDE VRAGEN

Naast de uiteenlopende conclusies over Marlow en over het werk van Conrad heeft dit onderzoek ook een aantal onopgeloste vragen aan het licht gebracht. Dit onderzoek is een eerste zet die diende om een hermetische ruimte te creëren voor Charlie Marlow, waarin hij onafhankelijk van schrijver en van stijlkenmerken onderzocht kon worden. Wat dit onder andere duidelijk heeft gemaakt is dat Conrad in zijn teksten genoeg momenten heeft verwerkt die erop duiden dat we Marlow niet als een doorgeefluik van het moraal van de auteur moeten zien. Dit onderzoek kan daarom gezien worden als een aanzet naar meer onderzoek. Nu er bijvoorbeeld een aparte onderzoeksruimte voor Charlie Marlow gecreëerd is, kan er eindelijk naar een goed onderbouwde, rationele verbintenis met Conrads autobiografie gezocht worden. (Een verbintenis zonder gebrekkige veronderstellingen.) Op welke wijze heeft het postuur van Marlow bijvoorbeeld bijgedragen aan het postuur dat van Conrad is ontstaan? En wat betekent het voor het postuur van een auteur als zijn personages als semi-autobiografisch worden gelezen? Daarnaast is het opvallend dat Marlows geografische ontwikkeling – van zee, naar verre landen en eilanden, naar het Engelse platteland – veel lijkt op de ontwikkeling die Conrad heeft doorgemaakt. Ook Conrad vestigde zich aan het einde van zijn bewogen

carrière op het Engelse platteland. Bovendien laat Marlows directe kritiek op de Engelse cultuur lang op zich wachten. Eerst levert Marlow kritiek op solidariteit, vervolgens op het Belgische imperialisme en kolonialisme, en pas in *Chance* is directe kritiek op (Victoriaans) Engeland zichtbaar. Hoe verhoudt Marlows gestage toenadering tot de Engelse cultuur – met een uiteindelijke vorm van direct commentaar – zich tot Conrads autobiografie?

Tijdens het werken aan deze scriptie ben ik ook op aanleidingen tot kwantitatief onderzoek gestuit. Marlows ontwikkeling is namelijk misschien ook te herleiden tot talige samenstellingen, waaronder de toe- en afname van bepaalde woorden en woordgroepen, het gebruik van bepaalde zinnen en zinsstructuren en het hergebruik van metaforen. Het is bijvoorbeeld opvallend dat Marlow in het begin van “Youth” heel vaak de term “wij” (*we*) gebruikt in relatie tot de mensen om hem heen. In *Heart of Darkness* gebruikt hij deze term, in deze context, veel minder en refereert hij veel eerder naar het individuele “ik” (*I*). Hoe verandert Marlows taalgebruik door zijn vertellingen heen? Welke woorden of woordgroepen nemen toe of af? Zijn Marlows ontwikkelingen, die ik in dit onderzoek uiteen heb gezet, ook te herleiden tot zijn taalgebruik?

Een andere vraag die dit onderzoek heeft opgeworpen betreft het imago van de ‘Europeaan’. Marlow is een Europeaan niet alleen omdat hij zijn intelligentie gebruikt om zich staande te houden in een steeds veranderende wereld, maar ook omdat hij een blanke, gedistantieerde man is. Of om het anders te stellen; de laatstgenoemde aspecten lijken vereisten te zijn om deel uit te kunnen maken van de intertekst waartoe Marlow, Odysseus, Livingstone en Stanley behoren. Welke rol spelen gender en etniciteit in de totstandkoming van dit ‘Europese’ postuur? En met betrekking tot de plaatsing van personages als Marlow en Odysseus: welke rol spelen geografie en geografische verplaatsing bij het totstandkomen van een ‘Europees’ postuur?

De bovenstaande vragen laten ook een dieper gelegen probleem zien met betrekking tot Marlows postuur. In “Youth” en *Heart of Darkness* spreekt Marlow slechts zelden over vrouwen, en dan vaak negatief. Aan de hand van *Lord Jim* is vastgesteld dat Marlows omgang met Jim en Jewels relatie laat zien dat hij seksualiteit ziet als een vorm

van gearardheid. Seksualiteit voorkomt het kunnen belichamen van een tussenpositie. En mits de tussenpositie het Marlow mogelijk maakt om de levensverhalen van vele verschillende mensen te achterhalen en seksualiteit het hebben van een tussenpositie dwarsboomt, dan impliceert seksualiteit een gebrek aan toegang tot de levens van anderen. En daarmee een gebrek aan toegang tot kennis. In *Chance* spreekt Marlow voor het eerst over zijn eigen seksualiteit. (Hij stelt dat hij nog geen vrouw in zijn leven heeft, maar dat zij misschien nog kan komen.) Vervolgens treedt hij in deze roman op als een soort (wederom aseksuele) cupido, die Powell en De Barral probeert te verenigen. Bovendien gaat Marlow in geen enkele van zijn vertellingen een relatie aan en behoudt hij altijd een vreemde positie ten opzichte van de in de vertellingen aanwezige vrouwen. Zo is hij altijd de ‘derde’ aanwezige in een drieluik van relaties. Kurtz en zijn Aanstande – en Marlow. Jim en Jewel – en Marlow. Kapitein Beard en zijn vrouw – en Marlow. Mr. en Mrs. Fyne – en Marlow. De Barral en Anthony – en Marlow.¹¹⁸ Marlows relatie tot zijn eigen seksualiteit en tot de seksualiteit van anderen is op zijn minst eigenaardig te noemen. Wat betekent het dat Marlow een ‘aseksuele’ man is? Welke rol speelt Marlows aseksualiteit in het postuur dat van hem ontstaat? Welke rol speelt het lichaam van Marlow in onze betekenistoekenning van zijn vertellingen?

Een vraag die specifiek aan bod is gekomen tijdens de behandeling van *Chance* – een vraag die vanwege de hermetische structuur van dit onderzoek intern niet in zijn geheel beantwoord kon worden – is waarom Marlow zijn terugkeer pas in 1913 meemaakte, en of hiervoor aanwijzingen te vinden zijn in het persoonlijke werk van Conrad. Wilde Conrad een bepaald iets rechtzetten door Marlow zo cynisch te portretteren? Wilde hij met terugwerkende kracht Marlows vreemde relatie tot vrouwen aan het licht brengen? Hoewel ik bovenstaande vragen al heb geprobeerd te beantwoorden door slechts naar de Marlow-vertellingen te kijken, kunnen Conrads

¹¹⁸ Susan Jones houdt zich onder andere met deze genderkwesties bezig, voornamelijk met betrekking tot Conrads biografie en de totstandkoming van zijn werk, in: Susan Jones. *Conrad and Women*. Oxford: Clarendon Press (Oxford English Monographs), 1999. Ook in deze studie bleek het moeilijk om de verbinding tussen Conrad en zijn werk te maken – in hoeverre heeft Marlow bijvoorbeeld met Conrad te maken? En als Conrad kritiek levert op Marlows seksualiteit in *Chance*, in hoeverre mag dit vervolgens gelezen worden als zelfkritiek?

dagboeken en brieven (en recensies van zijn werk) wellicht helpen inzicht te krijgen in dit soort kwesties. Het lijkt misschien onlogisch om van een hermetisch onderzoek (dat de auteur van een tekst achterwege laat) over te gaan tot een onderzoek dat de auteursintentie probeert te achterhalen. Bovenstaande vragen, die betrekking hebben op gender, etniciteit en identiteit, benadrukken echter dat de identiteit van de auteur er weldegelijk toe doet bij het toekennen van betekenis aan een tekst.

BESLUIT

Charlie Marlow is een ingewikkeld personage, dat specifiek ook lijkt te zijn ontworpen om ingewikkeld te zijn. Het is niet altijd mogelijk om zijn leven chronologisch uiteen te zetten, en ik denk ook niet dat Conrad dit zo bedoeld heeft. Marlow is een onchronologisch en fragmentarisch personage dat een ontwikkeling van ideeën belichaamt. In principe kan de lezer niet vaststellen hoe oud Marlow is, waar hij precies vandaan komt, noch wat hij precies *doet*. Maar de lezer kan wel een chronologische ontwikkeling zien van Marlows ideeën en levensfilosofie – vertegenwoordigd door zijn verhouding ten opzichte van de wereld om hem heen. Hoewel zijn biografie bestaat uit fragmenten, is Marlows levensfilosofie chronologisch en rationeel te volgen. Dat maakt hem tot een interessant en omvangrijk mimetisch personage, wiens contemplatieve ontwikkelingen in en tussen de werken waar hij in voorkomt vruchtbaar te traceren zijn. Marlows postuur wordt gevormd door deze filosofische ontwikkelingen, niet alleen in de wijze waarop hij deze presenteert aan de lezer, maar ook in de wijze waarop hij ze verwerkt in zijn vertelling – en bovendien in de wijze waarop de anonieme verteller erop reflecteert, ervan leert en zich er tegen verzet.

De strijd tussen ‘solidair’ en ‘solitair’ vormt het centrale thema van Marlows vertellingen en hij ontwikkelt en herziet zijn ideeën hierover constant. Dit thema maakt Charlie Marlow niet alleen een interessant oeuvre-personage van Joseph Conrad, maar zijn overdenkingen kunnen in retrospectief ook gelezen worden als een onheilspellende vooruitblik op de conflicten die de (literatuur van de) twintigste eeuw zullen kenmerken

– van globalisering, racisme en kolonialisme, tot propaganda, fascisme en kolossale oorlogen. In dit onderzoek was het mijn taak om Marlow als mimetisch personage naar de voorgrond te halen, zijn postuur uiteen te zetten en zo ruimte te creëren voor het hierboven besproken thema. Of om het in de woorden van Marlow te zeggen: “I have a voice, too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced.”¹¹⁹

¹¹⁹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness & Other Stories*. p.64.

BIBLIOGRAFIE

Onderzoeksobjecten:

- Joseph Conrad. *Heart of Darkness & Other Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999. Dit is een heruitgave van "Youth": *A Narrative and Two Other Stories* en bevat zowel *Heart of Darkness* als "Youth".
- Joseph Conrad. *Lord Jim*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1993.
- Joseph Conrad. *Chance*. Penguin Books, Penguin Modern Classics, 1975.

Theoretische en methodologische teksten:

- Max Saunders. *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Jérôme Meizoz, 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, 2010, p.81-93.
- Jérôme Meizoz. *Postures Littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Jérôme Meizoz. *La fabrique des singularités: postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Algirdas Julien Greimas. *De Betekenis als Verhaal: Semiotische Opstellen*. Amsterdam: John Benjamins, 1991. Vertaald door William van Belle, Paul Claes, Dirk de Geest en Herman Parret.
- Joep Leerssen. *Spiegelpaleis Europa*. Nijmegen: VanTilt, 2011.
- Michail Bachtin. *Speech Genres and Other Late Essays*. Vertaald door: Vern W. McGee. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986.
- Paul Claes. *Echo's Echo's: De Kunst van de Allusie*. Nijmegen: VanTilt, 2011.

Onderzoeksgerelateerde teksten

- Ursula Lord. *Solitude versus Solidarity in the Novels of Joseph Conrad: Political and Epistemological Implications of Narrative Innovation*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998. (Hoewel de titel van dit boek lijkt te verwijzen naar mijn onderzoek, blijkt

het veel meer een (bijna sociologisch) onderzoek te zijn naar de relatie tussen narratief en politiek in werken als *Nostromo*. Vandaar dat ik het slechts kortstondig voorbij laat komen in de bovenstaande tekst.)

- Bernard Paris. *Conrad's Charlie Marlow: a new approach to Heart of darkness and Lord Jim*. Londen/New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Lawrence Thornton, 'Conrad, Flaubert, and Marlow: Possession and Exorcism', in: *Comparative Literature*. University of Oregon: Duke University Press, Vol. 34, No. 2, 1982.
- Ian Watt, 'Marlow, Henry James, and "Heart of Darkness"', in: *Nineteenth-Century Fiction*. California: University of California Press, Vol. 33, No. 2, 1978.
- Gerald Levin, 'The Scepticism of Marlow', in: *Twentieth Century Literature*. New York: Hofstra University, Vol. 3, No. 4, 1958.
- Raymond Gates Malbone, "'How to be": Marlow's Quest in *Lord Jim*', in: *Twentieth Century Literature*. New York: Hofstra University, Vol. 10, No. 4, 1965.
- Ivan Kreilkamp, 'A Voice Without a Body: The Phonographic Logic of Heart of Darkness', in: *Victorian Studies*. Indiana: Indiana University Press, Vol. 40, No. 2, 1997.
- J.W. Johnson, 'Marlow and Chance: A Reappraisal', in: *Texas Studies in Literature and Language*. Texas: University of Texas Press, Vol. 10, No. 1, 1968.
- Richard J. Arneson, 'Marlow's Skepticism in *Heart of Darkness*', in: *Ethics*. The University of Chicago Press, Vol. 94, No. 3, 1984.
- Garrett Stewart, 'Lying as Dying in *Heart of Darkness*', in: *PMLA*. Modern Language Association, Vol. 95, No. 3, 1980.
- Murray Kreiger, nawoord tot de Signet Classic editie van *Lord Jim*. New York, 1961.
- Albert J. Guerard. *Conrad the Novelist*. Harvard University Press, 1958.
- M. C. Bradbrook. *Joseph Conrad: Poland's English Genius*. Cambridge University Press, 1941.

Secundaire teksten:

- Ford Madox Ford. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. Boston: Little, Brown & Company, 1924.
- Edward Said, 'Conrad: The Presentation of Narrative', in: *NOVEL: A Forum on Fiction*. University of Oregon: Duke University Press, 1974, Vol. 7, No. 2.

- Charles Eric Reeves, 'A Voice of Unrest: Conrad's Rhetoric of the Unspeakable', in: *Texas Studies in Literature and Language*. Texas: University of Texas Press, 1985, Vol. 27, No. 3.
- Ivan Kreilkamp, 'A Voice without a Body, the Phonographic Logic of "Heart of Darkness"', in: *Victorian Studies*. Indiana: Indiana University Press, 1997, Vol. 40, No. 2.
- Pamela Demory, 'Ambivalence in Joseph Conrad's "A Personal Record": the Anti-Autobiographical Autobiography', in: *Pacific Coast Philology*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1997, Vol. 32, No. 1.
- Vincent Pecora, '*Heart of Darkness* and the Phenomenology of Voice', in: *ELH*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985, Vol. 52, No. 4.
- William W. Bonney, 'Joseph Conrad and the Betrayal of Language', in: *Nineteenth-Century Fiction*. California: University of California Press, 1979, Vol. 34, No. 2.
- William W. Bonney, 'Joseph Conrad and the Discontinuous Point of View', in: *The Journal of Narrative Technique*. Michigan: Eastern Michigan University, 1972, Vol. 2, No. 2.
- Sylvere Monod, 'Joseph Conrad's Polyglot Wordplay', in: *The Modern Language Review*. Verenigd Koninkrijk: Modern Humanities Research Association, 2005, Vol. 100.
- Susan Jones. *Conrad and Women*. Oxford: Clarendon Press (Oxford English Monographs), 1999.