

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Nataša R. Tučev

**KARAKTERIZACIJA I MOTIVACIJA
LIKOVA U ROMANIMA DŽOZEFA
KONRADA**

doktorska disertacija

Beograd, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša R. Tučev

**CHARACTERIZATION AND
MOTIVATION OF CHARACTERS IN THE
NOVELS OF JOSEPH CONRAD**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Наташа Р. Тучев

**ХАРАКТЕРИЗАЦИЯ И МОТИВАЦИЯ
ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНАХ ДЖОЗЕФА
КОНРАДА**

докторская диссертация

Белград, 2016

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: dr Zoran Paunović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

Beograd, _____

Veliku zahvalnost dugujem svom mentoru, profesoru dr Zoranu Paunoviću, za stručnu pomoć, izdvojeno vreme i iskrenu podršku koju mi je pružio pri izradi rada. Njegovi dragoceni saveti pomogli su mi da produbim svoje uvide u izabrani predmet i steknem vredno naučno-istraživačko iskustvo.

N. T.

Beograd, maj 2016.

Karakterizacija i motivacija likova u romanima Džozefa Konrada

Rezime

U ovom radu istražuje se Konradov specifičan pristup karakterizaciji i motivaciji književnih likova, pri čemu se uzimaju u obzir osobenosti književnoistorijskog perioda i društvenih i kulturnih prilika u kojima nastaje njegovo delo. U romanima Džozefa Konrada, kao ranog modernističkog pisca ili vesnika modernizma, prepoznaju se brojne karakteristike ovog književnog pravca, tako da se i za njegovu koncepciju fiktivnih likova može reći da korespondira sa pogledom na svet i opštim umetničkim stavovima modernista. Modernističke preokupacije kao što su usredsređenost na fenomene svesti, manifestacije nesvesne psihe i pitanje subjektivne percepcije stvarnosti uslovile su pristup karakterizaciji koji se po gotovo svim komponentama razlikuje od tradicionalnog realističkog metoda u oblikovanju književnog lika. Kompleksnost individualne psihe koju Konrad i drugi modernisti teže da prikažu u svojim delima reflektuje kompleksnost opšte duhovne klime i drastičnih promena u načinu života na početku dvadesetog veka. Modernistički subjektivizam, kao značajno obeležje Konradove proze, odražava se i na autorove čuvene formalne inovacije – kao što su prikazivanje radnje kroz višestruke subjektivne perspektive, ili odstupanje od linearne naracije u korist unutrašnjeg doživljaja vremena. Konrad stavlja navedene tehnike u službu karakterizacije, koristeći ih da produbi psihološka istraživanja u svom delu.

S druge strane, jedna karakteristika po kojoj se Konradovi likovi bitno razlikuju od likova u većini modernističkih romana jeste autorova sklonost da ih dramatiizuje kroz neku konkretnu akciju. U Konradovoj prozi uvek je prisutna svest o aktuelnoj društvenoj i političkoj stvarnosti kao kontrapunktu unutrašnjem biću protagoniste. Konradovi likovi pokušavaju da deluju u stvarnom svetu, ali najčešće ne uspevaju da potvrde svoje proklamovane ideale i vrednosti; umesto toga, otkrivaju da su živeli u iluzijama, izdaju zacrtane ciljeve i doživljavaju moralni neuspeh. Tako interakcija ovih likova sa okruženjem pre svega služi da iznese na videlo njihov neostvarivi ego-ideal ili raskol između svesne i nesvesne motivacije.

Greška ili slaba tačka Konradovih protagonista proizilazi iz njihovog nepotpunog poznavanja sopstvenog bića. Likovi poput Almajera, Džima, Nostroma, Kerca ili Gulda su megalomani, sanjari skloni samoobmani, idealizmu koji nema

uporište u stvarnosti ili romantičnim predstavama o svom herojstvu i veličini. Hronološki gledano, nešto kasnije u Konradovom opusu javlja se i drugačiji tip junaka (Deku, Razumov, Hejst) koje ne karakterišu romantične aspiracije i bovarizam, već ekstremni racionalizam i skeptično odbacivanje svih ideala. Međutim, racionalne formule kojima ovi likovi opravdavaju svoju apolitičnost ili želju da se povuku iz društvene stvarnosti predstavljaju, u poređenju sa prethodnim Konradovim protagonistima, samo drugačiji oblik samoobmane.

Konradova reprezentacija ovih ličnih zabluda često povlači za sobom i eksplicitnu ili implicitnu kritiku kulture koja ih je usloвила, kao i potrebu za preispitivanjem kulturnih koncepcija i definicija jastva. Ta angažovana dimenzija Konradovog dela naročito se jasno uočava u portretima Kerca i Čarlsa Gulda, ali je u izvesnoj meri prisutna u karakterizaciji svih njegovih protagonista.

U radu se analizira sedam romana Džozefa Konrada: *Almajerova ludost*, *Crnac sa „Narcisa“*, *Srce tame*, *Lord Džim*, *Nostramo*, *Očima zapada* i *Pobeda*. Zasebno poglavlje posvećeno je svakom od ovih romana, to jest, analizi reprezentativnih likova u njima i stilskih i tematsko-motivskih komponenti koje učestvuju u njihovom oblikovanju. Pri tom se ukazuje i na analogije među likovima različitih romana, koje imaju za cilj da ih dodatno osvetle. U zaključnom delu rada formulišu se uočeni estetski principi vezani za Konradov postupak karakterizacije. Iznose se zapažanja o zajedničkim odlikama Konradovih protagonista, kao i o drugim tipovima likova koji svojim ulogama u narativu upotpunjuju autorovu umetničku viziju.

Ključne reči: Džozef Konrad, karakterizacija, motivacija, književni lik, roman, poetika, modernizam, subjektivizam, koncepcija jastva, narativne tehnike

Naučna oblast: Društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: Nauka o književnosti

UDK broj:

Characterization and Motivation of Characters in the Novels of Joseph Conrad

Summary

This dissertation explores Conrad's specific approach to the characterization and motivation of literary characters, while also taking into account the period of literary history and social and cultural circumstances in which his novels were created. Given that Joseph Conrad is considered an early Modernist writer, or a forerunner of Modernism, his work includes numerous characteristics of this literary movement. Therefore his concept of fictional characters may also be regarded as corresponding to the Modernist worldview and artistic creed. Modernist preoccupations, such as focusing on the phenomena of consciousness, manifestations of the unconscious and subjective perception of reality, resulted in a fresh approach to characterization, almost entirely different from the traditional Realist method in shaping literary characters. The complexity of the individual psyche, which Conrad and other Modernists aim to present in their work, stems from the complexity of the general intellectual and emotional atmosphere and drastic changes in lifestyle at the beginning of the twentieth century. Modernist subjectivism, as an important feature of Conrad's writings, is also reflected in his renowned formal innovations – such as introducing multiple subjective perspectives in storytelling, or replacing chronological narration with an inner experience of temporality. These techniques are applied to characterization, deepening the psychological investigations undertaken in Conrad's novels.

On the other hand, a feature which distinguishes Conrad's characters from the majority of other characters in Modernist novels concerns the author's tendency to dramatize them through some concrete action. In Conrad's prose there is always an awareness of the actual social and political reality juxtaposing the protagonist's inner being. Conrad's characters attempt to act in the real world, but usually do not succeed in affirming their proclaimed ideals and values; instead, they discover that they have lived in illusions, they betray their projected goals and experience moral failure. Thus the interaction of the Conradian hero and his environment primarily serves to expose his unattainable ego-ideal, or the gap separating his conscious and unconscious motivation.

The flaw or the soft spot of Conrad's protagonists is their inadequate knowledge of the self. Characters such as Almayer, Jim, Nostromo, Kurtz or Gould are

megalomaniacs, dreamers prone to self-deception or groundless idealism, indulging romantic fantasies of personal grandeur and heroism. At a later point in Conrad's career there appears another type of hero (Decoud, Razumov, Heyst) no longer marked by romantic aspirations and Bovarism, but by extreme rationality and sceptical rejection of all ideals. However, it turns out that the rationale these characters use to justify their being apolitical or withdrawing from social reality is also a form of self-deception, so that they do not essentially differ from Conrad's previous protagonists.

Conrad's representation of these self-delusions often entails an explicit or implicit criticism of the culture which contributed to generating them. It also points to the need to re-examine the dominant cultural conceptions and definitions of the self. This politically engaged dimension of Conrad's work is especially emphasized in the portrayal of Kurtz and Charles Gould, but to some extent it is always present in the characterization of his protagonists.

This dissertation deals with seven of Conrad's novels: *Almayer's Folly*, *The Nigger of the 'Narcissus'*, *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Nostramo*, *Under Western Eyes* and *Victory*. One chapter is dedicated to each of the novels, analysing its representative characters with a view to establishing their stylistic and thematic components. Analogies between characters in different works are also drawn. In the concluding section, the aesthetic principles perceived in the course of analysis are outlined and the observations concerning Conrad's protagonists summed up. Several other types of characters appearing in these novels, whose role also contributes to the author's overall vision, are likewise considered in the conclusion.

Key words: Joseph Conrad, characterization, motivation, literary character, novel, poetics, Modernism, subjectivism, conception of the self, narrative techniques

Field: Social Sciences and Humanities

Subject Area: Literary Studies

UDC Number:

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1. Književnoistorijski kontekst.....	1
1.2. Poetički stavovi i preokupacije.....	7
1.3. Likovi u dijahronoj perspektivi.....	13
2. ALMAJEROVA LUDOST.....	16
2.1. Lični san i kolonijalna stvarnost.....	16
2.2. Almajer.....	18
2.3. Nina.....	26
3. CRNAC SA „NARCISA“	34
3.1. Kolektivni identitet i strategija ograničavanja.....	34
3.2. Posada „Narcisa“	37
3.3. Džejsms Vejt.....	45
3.4. Donkin.....	50
4. SRCE TAME.....	55
4.1. Subjektivno otkriće tame.....	55
4.2. Marlo.....	57
4.2.1. <i>Od reflektora do protagoniste</i>	57
4.2.2. <i>Marlo kao perceptivni junak</i>	60
4.2.3. <i>Daleko srodstvo</i>	63
4.2.4. <i>Marlo i Kerc</i>	67
4.2.5. <i>Zagrobni grad i bela laž</i>	70
4.3. Kerc.....	73
4.3.1. <i>Isijavanje značenja</i>	73
4.3.2. <i>Ispostava progresa</i>	76
4.3.3. <i>Obuzdavanje</i>	79
5. LORD DŽIM.....	84
5.1. Nezvanična istraga.....	84
5.2. Džim.....	87
5.2.1. <i>Karakterizacija i anahronija</i>	87
5.2.2. <i>Džim kao inkognito</i>	91

5.2.3. <i>Statička ili dinamička karakterizacija</i>	93
5.3. Marlo.....	101
6. NOSTROMO	110
6.1. Samoostvarenje i materijalni interesi.....	110
6.2. Slobodni indirektni stil.....	113
6.3. Nostromo.....	116
6.4. Čarls i Ema Guld.....	122
6.5. Martin Deku.....	128
7. OČIMA ZAPADA	134
7.1. Ruski likovi i zapadne oči.....	134
7.2. Razumov.....	137
7.2.1. <i>Neznanac u sobi</i>	137
7.2.2. <i>Odnos javnog i privatnog</i>	139
7.2.3. <i>Ubijanje utvare</i>	143
7.3. Revolucionari i emigranti.....	147
8. POBEDA	155
8.1. Posledice alijenacije.....	155
8.2. Hejst.....	158
8.3. Lena.....	165
8.4. Džons.....	171
9. ZAKLJUČAK	178
LITERATURA	197
BIOGRAFIJA AUTORA	205

1. UVOD

1.1. Književnoistorijski kontekst

Džozef Konrad (Joseph Conrad¹, 1857–1924) smatra se za ranog modernističkog pisca, ili preteču modernističkog pokreta. Njegov prvi roman, *Almajerova ludost* (*Almayer's Folly*) objavljen je 1895. godine, a čuvena novela *Srce tame* (*Heart of Darkness*) prvi put je objavljena u nastavcima 1899. godine. Većina Konradovih najpoznatijih ostvarenja nastaje u prve dve decenije dvadesetog veka: *Lord Džim* (*Lord Jim*, 1900), *Nostromo* (*Nostromo*, 1904), *Tajni agent* (*The Secret Agent*, 1907), *Očima zapada* (*Under Western Eyes*, 1911), *Prilika* (*Chance*, 1913), *Pobeda* (*Victory*, 1915) i *Linija senke* (*The Shadow Line*, 1917). Sa stanovišta stilske periodizacije, to je razdoblje u kome u anglofonoj književnosti slabi uticaj poznoviktorijanskih pisaca i javljaju se prva značajna dela modernizma. U istom periodu objavljeni su *Ambasadori* Henrija Džejmsa (Henry James, *The Ambassadors*, 1903), *Sinovi i ljubavnici* D. H. Lorenza (D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*, 1913) i zbirka pripovedaka Džejmsa Džojisa *Dablinci* (James Joyce, *Dubliners*, 1914). Godina 1915, u kojoj je objavljen Konradov roman *Pobeda*, bila je izuzetno plodna za modernistički pokret: između ostalog, tada su publikovani i Eliotova „Ljubavna pesma Dž. Alfreda Prufroka“ (T.S. Eliot, 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'), Lorensova *Duga* (*The Rainbow*), kao i prvi roman Virdžinije Vulf, *Izlet na pučinu* (Virginia Woolf, *The Voyage Out*), a u nastavcima je objavljivao *Portret umetnika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) Džejmsa Džojisa. U vreme daljeg procvata modernizma Konrad piše manje zapažena dela; njegov poslednji završeni roman, *Lutalica* (*The Rover*) objavljen je 1923. godine, godinu dana posle Eliotove *Puste zemlje* (*The Waste Land*) i Džojsovog *Uliksa* (*Ulysses*).

Roman je jedna od književnih vrsta koje se suštinski menjaju pod uticajem modernističkih tendencija. Eksperimentalne tehnike i nove narativne strategije

¹ Puno ime ovog autora poljskog porekla je Juzef Teodor Konrad Naleč Korženjovski (Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski). Od 1886, kada je postao britanski državljanin, počeo je pretežno da koristi svoja dva imena koja su Britancima bila najlakša za izgovor, Juzef Konrad, da bi najzad, 1895. godine, svoj prvi roman potpisao njihovom engleskom verzijom, i od tada postao poznat kao Džozef Konrad (Joseph Conrad).

modernista istovremeno povlače za sobom i svesno odbacivanje, ili ignorisanje, romaneskne konvencije koje su dominirale u prethodnom periodu. U središtu ovih umetničkih previranja često se nalaze upravo konvencije vezane za oblikovanje književnih likova. Razlike između tradicionalnog i modernističkog pristupa karakterizaciji obrazlažu i sami književnici, pri čemu se kao jedan od najpoznatijih poetičkih tekstova o ovom pitanju može navesti esej „Gospodin Benet i gospođa Braun“ ('Mr. Bennett and Mrs. Brown', 1923) Virdžinije Vulf. Ističući poriv za stvaranjem fiktivnih likova kao najvažniji razlog zbog koga se jedan autor upušta u pisanje romana, Vulf ukazuje da je to istovremeno i najvažniji podsticaj za razvoj romaneskne forme uopšte: „Verujem, dakle, da se svi romani bave likovima, i da je roman kao forma evoluirao upravo zbog toga – ne da bi propovedao doktrine, pevao pesme, ili slavio britansku imperiju – već da bi izrazio karakter.“² (Woolf 1924: 9 – 10) Vulf potom postavlja pitanje, šta je to što književni lik čini stvarnim – i primećuje razlike u odgovorima koje na to pitanje daje mlađa i starija generacija engleskih pisaca. Pripadnici starije generacije, koje autorka naziva „Edvardijancima“ (Golsvordi, Vels i Benet), nisu u stanju da suštinski predstavljaju hipotetički lik gospođe Braun, starice sa kojom su se slučajno zatekli u istom kupeu u vozu. Oni ne gledaju u gospođu Braun, nego „kroz prozor“, zaokupljeni reformatorskim, društvenim ili istorijskim pitanjima izvan života romana koji pišu; ili se fokusiraju na inertne materijalne detalje kao što su fotografije i sedišta u kupeu, cena broša koji nosi gospođa Braun i novčana vrednost njenog imanja. Nasuprot tome, Virdžinija Vulf piše kako je pri susretu sa gospođom Braun bila preplavljena utiscima i emocijama, ali joj „objektivni“ metod realista nije mogao pomoći da prenese taj kompleksni doživljaj u literarnu formu, niti da prodre u unutrašnji život ovog lika. To je razlog što autori nove generacije, „Džordžijanci“ (Forster, Lorens, Strejči, Džojls i Eliot), moraju odbaciti konvencije prethodnog perioda, „alatke jednog pokolenja koje su postale beskorisne za naredno“ (Woolf 1924: 17). U tematski povezanom eseju „Moderna proza“ ('Modern Fiction', 1921), Virdžinija Vulf se ponovo zalaže da portret književnog lika bude pre svega portret svesti, a cilj umetnika da verno prikaže složenost i nekoherentnost ljudskog uma. Često citiran kao svojevrsan modernistički manifest, njen zaključak glasi: „Život nije niz simetrično poredanih svetiljki; život je blistavi oreol, poluprovidni veo koji nas okružuje od

² Svi citati iz primarne i sekundarne literature dati su u prevodu autorke rada, ukoliko u bibliografskom opisu nije drugačije naznačeno.

početka svesti do kraja. Zar nije zadatak romanopisca da nam prenese taj promenljivi, taj nepoznati i neograničeni duh, kakvu god složenost ili aberaciju on da ispolji, sa što je moguće manje uplitanja tuđeg i spoljnog?“ (Woolf 1984: 160 – 161) U istom eseju Vulf ističe pripovetku „Mladost“ ('Youth', 1898) Džozefa Konrada kao jedan od najboljih primera novog, „subjektivnog“ metoda i psiholoških preokupacija u savremenoj prozi.

Koncepcija književnog lika menja se uporedo sa koncepcijom ličnosti na početku dvadesetog veka. Virdžinija Vulf takođe aludira na ovu vezu u eseju „Gospodin Benet i gospođa Braun“ kada kaže da se „negde u decembru 1910. izmenio ljudski karakter“ (Woolf 1924: 4).³ Turbulentne promene u načinu života koje donose ubrzana industrijalizacija, društvena previranja, promena naučne paradigme, kao i radikalna pomeranja u misaonim i verskim sistemima – ovaploćena u istraživanjima i delima Darvina (Charles Darwin), Frejzera (James Frazer), Frojda (Sigmund Freud), Ničea (Fridrich Nietzsche), Bergsona (Henry Bergson), Vilijema Džejmsa (William James), Marksa (Karl Marx) – konstituišu „iskustvo modernog“, duhovnu klimu u kojoj se, i na polju književnosti, menja doživljaj ljudske ličnosti. Majkl Levenson (Michael Levenson) na sledeći način formuliše ove promene:

Naše doba je možda doba narcisoidnosti, ali je takođe i vek u kome je ego pretrpeo napade bez presedana na svoje velike pretenzije, svoj autoritet i transparentnost. Otkrio je unutrašnje i spoljašnje neprijatelje, zidove u sebi i ogledala oko sebe; više nije bio bezbedno ustoličen na prestolu jastva; više nije bio samopouzdanost smešten u središte društvenog života... Savremeni engleski roman pratiće različite sudbine individualnosti: njen promenljivi verbalni aspekt, istorijska ograničenja i simbolične oslonce, političku obespravljenost, kulturnu izmeštenost i psihološko očuđenje, nelagodnost u usaglašavanju uma i tela, povlačenje iz sveta i čežnju za zajedništvom. (Levenson 1991: xi)

³ U prvoj, neobjavljenoj verziji eseja Vulf dalje objašnjava kako veruje da se viđenje ljudskog karaktera promenilo pod uticajem psiholoških teorija, pre svega Frojdovih, i da romanopisci moraju uzeti te promene u obzir. S druge strane, datum naveden u eseju (decembar 1910.) u kritici se obično dovodi u vezu sa izložbom post-impresionističkog slikarstva koju je u Londonu organizovao prijatelj Virdžinije Vulf, Rodžer Fraj (Roger Fry). Moguće je da autorka doživela ovu slikarsku postavku kao upečatljiv primer nove vizije ljudskog karaktera i načina na koji savremeno čovečanstvo promišlja sebe (Stevenson 1992: 61 – 62).

Na viđenje ljudskog karaktera u modernističkoj prozi naročito snažan uticaj imale su psihološke teorije Zigmunda Frojda. Neke od Frojdovih najznačajnijih studija objavljene su u prve dve decenije dvadesetog veka: *Tumačenje snova* (*Die Traumdeutung*, 1900), *Totem i tabu* (*Totem und Tabu*, 1913) i *S one strane principa zadovoljstva* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), zbog čega se ovaj period često naziva i „Frojdovim dobom“. Iako modernisti različito reaguju na Frojdove teorije o koncepciji ličnosti i fenomenima nesvesne psihe (Vulf i Džojls ih samo delimično prihvataju, Lorens ih odbacuje, dok se u Konradovom opusu Frojd nigde izričito i ne pominje), ne može se poreći sveprožimajući uticaj Frojdovih istraživanja na kulturni milje u kome nastaju njihova književna dela. Taj uticaj se, kako piše K. Grejem (Graham 2004: 211 – 212), odrazio i na pristup karakterizaciji:

...naglašene promene u osnovnim pretpostavkama karakterizacije u prozi od 1900. godine na ovamo, od spoljašnjeg ka unutrašnjem, od modusa akcije ka modusu prikrivene motivacije, snova, maštanja i atavističkih poriva, od tradicionalnog pristupa hronološkom vremenu i spoljašnjem prostoru ka radikalno novim dimenzijama psihološkog vremena i organizovanja koje nije logički zasnovano – sve to možda ne sugeriše direktan uticaj Frojda. Ali, opšta promena orijentacije u gledanju na pojedinca zaslužuje da nosi njegovo ime, jer su njegove teorije najsystematičnije i najjasnije artikulisale ova kretanja.

Veza između novih razmišljanja o biću pojedinca i novog pristupa književnom liku mogla bi se ukratko objasniti pomoću termina „struktura osećanja“ koji je predložio Rejmond Vilijems (Raymond Williams). Pod ovim pojmom Vilijems podrazumeva „primarni, unutrašnji kriterijum“ prema kome se iskustvo u književnom delu vezuje za određeni način saopštavanja: „Ta struktura je uvek iskustvo, na koje možemo direktno da odgovorimo. Ali, ona je takođe iskustvo saopšteno kroz jednu posebnu formu, putem posebnih konvencija. (Williams 1982: 12)“ Konvencije jednog književnog perioda, po Vilijemsovom mišljenju, suštinski su povezane sa određenom strukturom osećanja. Kada dođe do promene te strukture, umetnici neminovno tragaju za novim oblicima reprezentacije da bi na autentičan način izrazili svoje iskustvo (Williams 1982: 383). Primenjeno na karakterizaciju, moglo bi se reći da modernisti odbacuju stare konvencije

o književnom liku jer one više ne odgovaraju novoj „strukturi osećanja“: „promene“ u ljudskom karakteru, o kojima piše Virđžinija Vulf, potrebno je registrovati putem novih tehnika pripovedanja.

Bilo bi pogrešno, međutim, tvrditi da modernistički autori imaju samo potrebu da u svom delu reflektuju iskustvo modernog doba. Odnos njihove umetnosti i savremenog sveta, ili teksta i društvenog podteksta, zapravo je mnogo aktivniji, i treba ga, kako predlaže Fredrik Džejmson (Fredric Jameson), tumačiti u terminima „proizvodnje, projekcije, kompenzacije, potiskivanja, izmeštenosti“ (Džejmson 1984: 49). Naime, Džejmson smatra da na mnoge nepoželjne promene i pojave u društvu književnost reaguje težeći da za njih pronade kompenzaciju – da im, bar u imaginaciji, pruži otpor ili ih učini podnošljivijim. U tom smislu, on ukazuje da se modernistički subjektivizam javlja pre svega kao reakcija na reifikaciju. Ovaj pojam, u smislu opredmećenja ili depersonalizacije ljudske jedinice, isprva je koristio Marks da označi položaj radnika u uslovima kapitalističke proizvodnje – činjenicu da je on sveden na fragment ili dodatak uz mašinu, i primoran da sebe pretvori u korisnu robu koja se može eksploatirati za nadnicu. Šire društvene implikacije pojma reifikacije kasnije je razmatrao Lukač (Georg Lukács) u delu *Istorija i klasna svest (Geschichte und Klassenbewußtsein, 1923)*. Po Džejmsonovom mišljenju, pojmovi srodni reifikaciji jesu „racionalizacija“ Maksa Vebera (Max Weber) i „instrumentalizacija“ kod teoretičara frankfurtske škole. Sva tri termina u suštini se odnose na proces putem koga se, u periodu poznog kapitalizma, razgrađuju neki tradicionalni oblici ljudskog organizovanja, dok na unutrašnjem planu istovremeno dolazi do psihičke fragmentacije. Sveukupna ljudska delatnost, kao i čovekovo unutrašnje biće, rasparčavaju se i potom rekonstruišu u efikasne mehanizme koji treba da služe utilitarnim ciljevima kapitalizma:

...proces racionalizacije predstavlja iznad svega analitičko rastavljanje tradicionalnih ili „prirodnih“... jedinstava (društvenih grupa, institucija, ljudskih odnosa, formi autoriteta, delovanja kulturne i ideološke kao i proizvodne prirode) na njihove sastavne delove sa ciljem da se... reorganizuju u efikasnije sisteme koji bi delovali po instrumentalnoj ili binarnoj logici sredstva/ciljevi. (Džejmson 1984: 279)

..., „racionalne“, kvantitativne funkcije duha postaju tako povlašćene da dobijaju strukturnu prednost pred starijim funkcijama, a time se ovekovečuje nov oblik nejednakog razvitka: uporedo sa „tehničkih naprecima“ u prvim, racionalnim funkcijama (recimo, razvitak i reprodukcija posebnih vrsta naučnog mentaliteta) ide sistematsko zaostajanje u razvitku arhaičnih mentalnih sposobnosti... [O]bjektivnom rasparčavanju takozvanog spoljnog sveta odgovara i prati ga rasparčavanje psihe, koje pojačava njegovo delovanje. (Džejmson 1984: 280 – 282)

Iskustvo dehumanizacije i fragmentacije javlja se i kao motiv u delima modernista. U Konradovom *Nostromu*, na primer, prikazuje se kako su za rudare koji rade u rudniku srebra San Tome sagrađena sela koja nemaju ime, već samo broj (*primero, secundo, tercero*), okružena naoružanim stražarima, a kada posećuju grad, rudari moraju nositi uniforme rudnika. Reifikacija nije samo duhovno stanje radnika, već i upravitelja rudnika, Čarlsa Gulda, koga njegova supruga u mislima vidi okruženog „zidom od srebrnih poluga“, nepristupačnog i opsednutog srebrom kao fetišem. Slična je i sudbina Lorensovog junaka Džeralda, vlasnika ugljokopa u romanu *Zaljubljene žene* (*Women in Love*, 1921). Džerald obrazlaže modernizaciju rudnika isključivo ekonomskim i tehnološkim argumentima, podređujući dobrobit radnika povećanju efikasnosti i ostvarenju profita. On oseća „gotovo religijsko ushićenje“ kada razmišlja o „neljudskom principu mehanizma koji želi da konstruiše“ (Lawrence 2005: 334). Na ove slike nadovezuje se i simbolika njegove smrti: Džerald umire od smrzavanja u Alpima jer je simbolično „smrzut“ u svom unutrašnjem biću, otuđen od sopstvene emotivne prirode (Stevenson 1992: 73 – 74).

Osim što prikazuju negativne posledice industrijskog razvoja u svojim delima, modernisti tragaju i za protivtežom, koju pre svega pronalaze u pomnoj usredsređenosti na individualnu psihu. Zaokupljenost književnosti unutrašnjim životom pojedinca javlja se upravo zato što mu u savremenom svetu prete psihička fragmentacija i postvarenje:

Savremeni industrijski i finansijski svet negira osećanja u korist instrumentalnosti, svodi celovito biće na skup njegovih upotrebljivih funkcija, ili uzrokuje unutrašnju prazninu... Takvom svetu hitno je potrebno neko

kompensatorno uvećanje i osnaženje unutrašnjeg života da bi se u njemu održali individualnost i integrisani osećaj jastva (Stevenson 1992: 76).

Ovu funkciju modernističkih formi – „kompensatorno uvećanje i osnaženje unutrašnjeg života“ – ističe i Fredrik Džejmson u studiji *Političko nesvesno (The Political Unconscious)*, 1981). Džejmson gleda na modernistički narativ kao na „društveno simboličan čin“ kojim se stvara „utopijska kompenzacija“ za dehumanizaciju poznog kapitalizma. Polemišući sa Lukačevom kritikom modernizma, Džejmson ukazuje da Lukač greši kada u ovom književnom pokretu vidi samo „neko ideološko skretanje, sistematsko svraćanje čitaočeve pažnje sa istorije i društva na čistu formu, metafiziku i doživljaje pojedinačne monade“ (Džejmson 1984: 328). Zanimanje modernista za subjektivni svet pojedinca nije bekstvo od društvene stvarnosti, već revolt, reakcija na obezvređenost jedinke koju ta stvarnost uzrokuje. Istražujući fenomene individualne svesti, ali i jezik i čulne impresije, modernistička dela, smatra Džejmson, otvaraju jedan alternativni prostor. To je „sedište kvaliteta u svetu koji je sve više kvantitet, sedište čiste boje i intenziteta u sivilu merljivog prostiranja i geometrijske apstrakcije. (Džejmson 1984: 291)“ Ističući unutrašnji život književnih likova u prvi plan, smeštajući čitav narativ u njihovu svest, modernistički roman vraća pojedincu vrednost i osećaj važnosti.

1.2. Poetički stavovi i preokupacije

U stvaralaštvu Džozefa Konrada, modernistički subjektivizam odražava se na osobenosti stila i naracije, kao i na zaokupljenost određenim moralnim i psihološkim pitanjima, koja istovremeno igraju važnu ulogu i u njegovom oblikovanju književnih likova. Neke od ovih preokupacija Konrad navodi u čuvenom „Predgovoru“ za roman *Crnac sa „Narcisa“* ('Preface' to *The Nigger of the 'Narcissus'*, 1897), koji se smatra za njegov umetnički manifest, kao i za jedan od najvažnijih poetičkih tekstova u engleskom modernizmu. Autor ovde iznosi stav da jezik književnog dela mora biti evokativan i uputiti svoju poruku preko čulnih utisaka. Često citirana, čuvena rečenica u predgovoru glasi: „Cilj koji pokušavam da ostvarim jeste da vas, koristeći moć pisane

reči, navedem da čujete, navedem da osetite – iznad svega, da vas navedem da *vidite*. (Conrad 2005: 281)“ Na osnovu ovako zacrtanog umetničkog cilja, Konrad se smatra i rodonačelnikom impresionističkog metoda u književnosti – jer, kao i impresionisti u slikarstvu, veruje da kreativni proces počinje senzualnim impresijama koje spoljašnja stvarnost ostavlja na svest umetnika, i koje on pokušava da prenese čitaocu. (Watt 1981: 79) Evokativna proza pri tom se ne obraća isključivo čulima, već kroz čula, njihovim posredstvom, teži da dosegne imaginaciju čitaoca i uspostavi komunikaciju s njim i na dubljem psihološkom nivou: „Umetnik se... obraća našoj sposobnosti za ushićenje i čuđenje, doživljaju tajanstva koje nam okružuje život; našem sažaljenju, razumevanju za lepotu i za bol; latentnom osećaju srodstva sa svim živim bićima – i tananoj, ali neuništivoj veri u solidarnost koja povezuje bezbroj usamljenih srca. (Conrad 2005: 280)“ Konrad takođe ima na umu i drugo značenje engleske fraze *to make you see* – „da vas navedem da razumete“ – kao i njene konotacije duhovne vizije. Umetnikov krajnji cilj, kako objašnjava u daljem toku eseja, jeste da čitaocu prenese svoju viziju, ili istinu: „Ukoliko uspem... možda će vam se, na trenutak, ukazati i istina koju ste zaboravili da tražite“ (Conrad 2005: 281).

Konradova težnja da jezikom dočara sliku značajna je i za njegov pristup karakterizaciji. Ona zapravo predstavlja jednu verziju zahteva da se „ne kaže, već prikaže“, koji je pred savremenog romanopisca postavio još Flober (Gustave Flaubert). Prema ovom principu, razumevanje likova treba da proistekne direktno iz scena kojima čitalac prisustvuje, a ne iz autorovog komentara ili izričitih moralnih stavova. (Booth 1983: 8) Odsustvo eksplicitnih piščevih iskaza otvara prostor za moralne nedoumice, višeznačnost i ironiju u portretisanju likova, što će takođe doći do izražaja u periodu modernizma. U modernističkim poetikama, pri tom, „scena“ sve češće postaje unutrašnji prizor, onaj koji se odigrava u svesti fiktivnog junaka. (Watt 1981: 287). I u Konradovoj prozi nailazimo na upečatljive ili sugestivne scene koje govore o liku same za sebe. Slike koje nas ovaj autor „navodi da vidimo“ mogu biti i spoljašnje i unutrašnje – kao odsečene glave domorodaca koje okružuju Kercovu Unutrašnju ispostavu, ili kao Haldinova utvara na snegu koju je pregazio Razumov.

S druge strane, motiv solidarnosti istaknut u „Predgovoru“ važan je za razumevanje psihodinamike Konradovih likova. Autor piše da se umetnik obraća „tananoj, ali neuništivoj veri u solidarnost koja povezuje bezbroj usamljenih srca“.

Sintagma „usamljena srca“ odmah upućuje na činjenicu da Konrad sa drugim modernistima deli svest o egzistencijalnoj usamljenosti pojedinca u savremenom svetu; mogućnost za ljudsku solidarnost u takvim okolnostima postoji samo latentno, ne kao čvrsto ubeđenje koje motiviše ličnu akciju, već samo kao naslućeni potencijal. Konrad je isto tako oprezan kada govori o sposobnosti književnog dela da uvid o solidarnosti prenese čitaocu: „Ukoliko je to zavređeo, i ako ima sreće, pisac će možda uspeti da dosegne tako jasan i iskren izraz da će predstavljena vizija najzad... probuditi u srcima posmatrača osećaj solidarnosti. (Conrad 2005: 281)“ Takva „moć“ književnosti ne podrazumeva se sama po sebi, već za ovog pisca predstavlja programski cilj, željeno odredište kome teži. I kada se javi kao komponenta u svesti Konradovih likova, predstava o ljudskoj solidarnosti najčešće je samo nejasna slutnja: zato Marlo u *Srcu tame* može da kaže svojim slušaocima da „živimo, kao što i sanjamo – sami“, dok im istovremeno govori o svom osećaju dalekog srodstva sa afričkim urođenicima. Jan Vat (Watt 1981: 32) smatra da se gotovo u svim Konradovim romanima može pratiti kretanje protagoniste od doživljaja otuđenosti ka doživljaju solidarnosti – to jest, njegov pokušaj da napravi iskorak iz izolovane ego-svesti ka drugoj osobi ili grupi. To kretanje je često nedovršeno (kao u slučaju nikad do kraja okajane krivice Lorda Džima) ili spoznaja o potrebi za njim stiže suviše kasno (kao što za Hejsta stiže tek posle Lenine smrti).

*

Upravo od romana *Crnac sa „Narcisa“*, Konrad počinje da posvećuje sve veću pažnju narativnim tehnikama, a pre svega pripovedanju iz subjektivne tačke gledišta. U delima koja slede, autor odbacuje konvenciju o sveznajućem pripovedaču, prikazujući umesto toga radnju kroz višestruke subjektivne perspektive, što predstavlja jednu od najznačajnijih inovacija u njegovoj prozi. Pripovedači u Konradovim romanima ne pružaju nam objektivne činjenice, već lične impresije i zapažanja, tako da čitav tok radnje pratimo kroz prizmu njihove svesti i mentalnih procesa. Na planu karakterizacije, to znači da će i lik protagoniste o kome oni govore biti prikazan isključivo kroz njihova subjektivna svedočenja. Ovaj narativni postupak Konrad je najtemeljnije istražio u romanu *Lord Džim*. Pripovedač, Marlo, susreće se sa likovima koji su na različite

načine povezani sa Džimovom sudbinom i kroz svoja iskustva pokušavaju da ga sagledaju i objasne. Svaka od ovih perspektiva uslovljena je ličnim motivima i karakterom samog posmatrača, a među njihovim zaključcima neminovno dolazi do razilaženja i protivrečnosti; tako Džim, iako sagledan iz mnogobrojnih uglova, na kraju ipak ostaje „inkognito“, nikad u potpunosti saznatljiv u svojim psihološkim dubinama.

Još jedna osobenost Konradovog stila koju treba istaći jeste anahronija. Odstupanje od linearnog, hronološkog pripovedanja i sklonost ka retrospektivnoj naraciji javljaju se već u prvom romanu, *Almajerova ludost*, mada ovde prvenstveno imaju za cilj da pojačaju doživljaj neizvesnosti i tako doprinesu romantičnim i avanturističkim aspektima zapleta. Tek od romana *Srce tame* i *Lord Džim* može se reći da Konrad izričito stavlja anahroniju u službu karakterizacije. Marloova sećanja na Kerca i Džima, ili na druge likove koji su s njima povezani, ređaju se asocijativno, po principu tematske apozicije, sa ciljem da dovedu čitaoca do moralnih i psiholoških otkrića o protagonistu.

Kada je reč o Konradovim psihološkim preokupacijama, važno je pomenuti motiv podeljene ličnosti, koji je ujedno i jedan od najzastupljenijih motiva u modernističkoj prozi. On se može dovesti u vezu sa već navedenom predstavom Fredrika Džejmsona (Džejmson 1984: 280 – 282) o rasparčanosti subjekta u poznom kapitalizmu. Kao što Džejmson ukazuje, u procesu kapitalističke instrumentalizacije naglašava se značaj, i podstiče razvoj, racionalnih funkcija uma, dok drugi aspekti i potencijali psihe – imaginacija, intuicija, čulni i nagoni život, kao i afektivni domen bića – ne nalaze svoje mesto i primenu u pretežno utilitarnom, materijalističkom društvu. Upravo iz tog razloga, kako primećuje Lajonel Triling (Trilling 1965: 91), u celokupnoj modernističkoj književnosti može se uočiti kritički stav prema neadekvatnoj, netačnoj ili previše uskoj koncepciji jastva koju nameće generalna kultura. Podeljena ličnost jedan je od načina na koji modernisti artikulišu ovaj problem, prikazujući oštar raskol između svesnog i nesvesnog, racionalnog i iracionalnog, između razuma i „arhaičnih mentalnih sposobnosti“.

U Konradovom opusu, kao paradigmatičan primer može se navesti pripovetka „Tajni saputnik“ ('The Secret Sharer', 1910) gde mladi kapetan pre prvog isplovljavanja susreće svog dvojnika, Legata – oficira koji je na drugom brodu izveo herojski podvig i spasao čitavu posadu, ali se, zbog svoje burne naravi, takođe upustio u tuču i počinio

ubistvo. Kapetan odlučuje da mu pruži utočište u svojoj kabini. Sugestivni način pripovedanja ostavlja na čitaoca utisak da se čitav doživljaj odigrao u snu, beležeći susret svesne ličnosti sa sopstvenim skrivenim motivima i nesvesnim potencijalima. Taj susret može se posmatrati kao jedan od arhetipova Konradovog stvaralaštva. Kao i u pripoveci, lik simboličnog dvojnika, „tajnog saputnika“, „mlađeg brata“, prestupnika ili otpadnika prema kome protagonista mora moralno da se odredi javlja se i u brojnim Konradovim romanima da dramatiizuje unutrašnji rascep i iskustvo psihološke krize. Još jedan način da se predstavi ova psihodinamika jeste kao suočavanje dva suprotstavljena lika: prvi, koji simbolično predstavlja razum i poredak, pokušava da shvati drugog, koji simbolizuje anarhične i iracionalne porive, i otkrije kakvo moguće značenje i logiku ta figura nudi. Pomorski kapetan Marlo, koji se čvrsto pridržava etičkog koda mornarskog života, ili Razumov, čije samo ime sugeriše racionalnost,⁴ primorani su da se suoče sa iracionalnim postupcima svojih obezakonjenih dvojnika: Džimovim skokom sa *Patne*, ili Haldinovima terorističkim činom (Stevenson 1992: 120).⁵

Jedna karakteristika po kojoj se Konradovi likovi bitno razlikuju od likova u većini modernističkih romana jeste autorova potreba da ih dramatiizuje kroz neku konkretnu akciju u spoljnom svetu. U pismu izdavaču Viljemu Blekvudu (William Blackwood), Konrad objašnjava: „Moja dela nisu beskrajne analize usiljenih osećanja već su, u svojoj suštini, akcija... akcija ljudskih bića koja krvare kada se ubodu na trn, i koja se kreću u vidljivom univerzumu. (Blackburn 1958: 156)“ Ovakva izjava pre bi se očekivala od autora koji piše u tradiciji realizma; međutim, Konradov odnos prema akciji zapravo je mnogo kompleksniji nego što navedeno pismo sugeriše. Ako je junak devetnaestovekovnog, realističkog romana formirao svoje biće i potvrđivao svoje moralne vrednosti delujući u stvarnom svetu, kod Konrada možemo zapaziti ironijski otklon i problematizovanje ove konvencije. Naime, u trenutku kada svoje proklamovane ideale i vrednosti pokušaju da sprovedu u delo, Konradovi likovi ih ne potvrđuju, već najčešće otkrivaju da su živeli u iluzijama, izdaju zacrtane ciljeve, postižu nešto sasvim suprotno od onoga o čemu su govorili ili maštali, i padaju na testu moralne

⁴ Razumov je protagonista romana *Očima zapada*, čija se radnja odigrava u Rusiji. Ime je izvedeno od imenice *разум*, dok sufiks „-ov“ u ruskim imenima označava poreklo ili pripadnost, tako da ime Razumov sugeriše da se ovaj junak poistovećuje sa svojim racionalnim potencijalom.

⁵ Stivenson takođe primećuje da Konrad u esejima i predgovorima za romane najčešće čvrsto zastupa racionalne stavove, dok se u samim delima može uočiti kako mu imaginacija biva privučena i fascinirana iracionalnim.

odgovornosti. U Konradovim romanima akcija ne služi da junak realizuje svoje planove, već da ustanovi raskol između neostvarivog ego-ideala i neuspeha u stvarnosti. „Ovo je“, piše K. Grejem,

jedan od najvažnijih pre-modernih elemenata u Konradovom umu, koji su, paradoksalno, još više osnažili njegov modernizam, njegovo nepoverenje u akciju... Samo pisac poput Konrada, čiji um je još uvek bio zaokupljen devetnaestovekovnim predstavama o heroizmu i smislenoj akciji... mogao je da pruži u potpunosti dramatizovanu i posvećenu kritiku tih istih predstava i vrednosti (Graham 2004: 203).

U bliskoj vezi sa Konradovim tretmanom akcije je i njegova zaokupljenost temom individualnog moralnog izbora. U „Ideologiji modernizma“⁶, Lukač je kritikovao modernistički roman upravo zato što u njemu izostaje interakcija između pojedinca i društvene stvarnosti. Usredsredivši se na portret svesti, na istraživanje psihologije svojih likova, modernisti – smatra Lukač – ne prave razliku između bezbrojnih apstraktnih mogućnosti za razvoj jedne ličnosti, i onog potencijala koji će ona u nekoj životnoj situaciji zaista i realizovati. U stvarnom životu, pojedinac se suočava sa određenim kritičnim situacijama koje od njega zahtevaju da donese odluku i napravi izbor; kroz taj čin izbora, on se opredeljuje za jedan od svojih apstraktnih potencijala, čineći ga tako konkretnim. Ako modernistički roman ostane u domenu subjektivne stvarnosti jednog lika, ako insistira na suštinskoj izolovanosti pojedinca i njegovoj nesposobnosti da oformi smislenu vezu sa svojim okruženjem, onda, piše Lukač, ne može doći do dijalektike između subjektivnog i objektivnog. Samim tim, svi potencijali jedne ličnosti ostaju u domenu apstraktnog i postaje nemoguće definisati konture književnog lika (Lukacs 1962: 23 – 24). Lukačeva kritika, međutim, ne može se primeniti na Konradove romane, u kojima kritični trenutak izbora i moralna odluka pojedinca gotovo uvek imaju presudan značaj. Kercov izbor – da u Africi ne realizuje svoje prosvetiteljske ideale, već svoj potencijal za destruktivnost i divljaštvo, Nostromova odluka da napusti Dekua na ostrvu Velika Izabela, Almajerova odluka da

⁶ Reč je o poglavlju iz Lukačeve knjige *Današnji značaj kritičkog realizma (Die Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus, 1957)*.

se odrekne Nine, ili Razumovljeva, da izda Haldina, ne samo da zacrtavaju sudbinu ovih likova, već imaju i formativnu ulogu u definisanju i daljem razvoju njihovog karaktera.

1. 3. Likovi u dijahronoj perspektivi

U kritičkoj recepciji ustalila se podela Konradove književne karijere na rani, srednji i pozni period.⁷ U rani period svrstavaju se prva dva Konradova romana, *Almajerova ludost* i *Izgnanik sa ostrva* (*An Outcast of the Islands*, 1896), kao i roman *Crnac sa „Narcisa“*, koji se smatra za njegovo prvo remek-delo. „Srednji“ ili zreli period je razdoblje Konradove najveće kreativnosti, u kome za nešto više od jedne decenije nastaju njegovi najčuveniji romani: *Srce tame*, *Lord Džim*, *Nostromo*, *Tajni agent* i *Očima zapada*. U poznoj fazi Konrad piše romane *Prilika*, *Pobeda*, *Linija senke*, *Zlatna strela* (*The Arrow of Gold*, 1919), *Spas* (*The Rescue*, 1920) i *Lutalica*.⁸

Opus Džozefa Konrada nije samo obiman, već i stilski i tematski raznovrstan, i ukazuje na kosmopolitski raspon autorovih interesovanja za sudbinu ljudske jedinice u savremenom svetu: od odnosa čoveka i prirode, preko uloge pojedinca u istoriji, kolonijalizma i suočavanja različitih kultura, širenja industrijalizacije i kapitalizma, anarhizma i revolucionarne politike, pa do rodničkih uloga i ličnih i porodičnih odnosa. Da bi se iz ove raznovrsne građe mogli izvesti uopšteni zaključci o Konradovim likovima, i

⁷ Ova podela postala je uobičajena u kritici zahvaljujući uticajnim studijama o Konradu objavljenim sredinom prošlog veka, kao što su Moserova (T. Moser, *Achievement and Decline*, 1957) i Džerardova (A. Guerard, *Conrad the Novelist*, 1958). Polazeći od istog stanovišta, Berto je u svojoj studiji naslovljenoj *Džozef Konrad: Glavna faza* (J. Berthoud, *Joseph Conrad: The Major Phase*, 1978) posvetio pažnju samo najpoznatijim Konradovim delima objavljenim u prvoj deceniji dvadesetog veka. Podela na tri stvaralačka perioda takođe je primenjena u Pitersovoj studiji objavljenoj 2006. godine (J. G. Peters, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*).

⁸ Iz ovog pregleda Konradovog stvaralaštva izostavljeni su romani *Naslednici* (*The Inheritors*, 1901), *Romansa* (*Romance*, 1903) i *Priroda zločina* (*The Nature of a Crime*, 1909), napisani u saradnji sa Fordom Madoksom Fordom (Ford Madox Ford). Konradov udeo u nastanku prva dva romana relativno je mali i procenjuje se na oko dve hiljade reči u prvom romanu i jednu trećinu teksta u drugom, dok se za treće delo smatra da je Konradov i Fordov udeo u pisanju bio ravnopravan. Namera dvojice autora bila je da zajednički napišu popularne romane koji će im doneti finansijski uspeh, ali to im nije pošlo za rukom. Henri Džejms među prvima je procenio da je ova saradnja bila „nalik na ružan san“ zbog velikih razlika u temperamentu i nasleđenim tradicijama između Forda i Konrada, a i kasniji kritičari priklanjaju se ovom mišljenju.

Takođe treba spomenuti da su posthumno objavljeni Konradov nedovršeni roman *Neizvesnost* (*Suspense*, 1925) i fragment romana *Sestre* (*The Sisters*, 1928), koji je u rukopisu imao svega trideset devet strana.

uočiti estetski principi koji važe za čitav opus, potrebno je razmotriti primere iz sva tri perioda.

U ovom radu biće proučena dva romana iz ranog perioda, *Almajerova ludost* i *Crnac sa „Narcisa“*. Iako *Almajerova ludost* spada među manje poznata Konradova dela, važno je proučiti Almajera kao njegovog prvog protagonistu. Almajerov lik predstavlja polaznu tačku za određena Konradova interesovanja koja će naći svoj izraz i u njegovim kasnijim i daleko poznatijim delima. Po svom „bovarizmu“ – sklonosti da se u svesti odvoji od aktuelne stvarnosti i živi isključivo u svojim romantičnim, ali megalomanskim fantazijama – Almajer je prototip za niz Konradovih potonjih protagonista kao što su Kerc, Džim, Čarls Guld ili Nostromo. Roman *Crnac sa „Narcisa“* odabran je za analizu ne samo zbog svojih umetničkih kvaliteta, već i zbog činjenice da je u pitanju jedan od retkih Konradovih narativa koji se bave fenomenom kolektivne psihe. Naime, protagonista ovog dela je čitava posada broda „Narcis“, a taj kolektivni identitet nije statičan, već se izgrađuje tokom romana. Ovom specifičnom postupku karakterizacije svakako treba posvetiti pažnju.

Iz zrelog perioda izabrani su romani *Srce tame*, *Lord Džim*, *Nostromo* i *Očima zapada*. Potreba da se oni prouče nameće se već zbog same činjenice da su u pitanju Konradova najvrednija umetnička ostvarenja; samim tim, može se očekivati da će iz njihove analize proizići i najdragoceniji uvidi vezani za oblikovanje književnih likova. Podjednako istaknuto mesto zauzima i roman *Tajni agent*; međutim, ovaj „najhladniji i najuzdržaniji Konradov roman“ (Guerard 1967: 231), u kome on postiže „najveću ironijsku distancu“ prema svom predmetu (Peters 2006: 79), ne bi bio podesan za potrebe istraživanja u ovom radu. Ironija, društvena satira, kao i izraženi elementi groteske dovode do toga da su mnogi od likova u *Tajnom agentu* svedeni na karikature. To se naročito odnosi na anarhiste, prema kojima Konrad zauzima krajnje negativan stav. Njegov tretman teme anarhizma, terorizma i revolucije sasvim je drugačiji u romanu *Očima zapada*, što rezultuje i kompleksnijim likovima, koji će biti analizirani u radu.

Pozni period Konradovog stvaralaštva u radu će biti zastupljen romanom *Pobeda*. U uticajnoj studiji *Velika tradicija (The Great Tradition, 1948)*, F. R. Livis (F. R. Leavis) svrstao je ovo delo među Konradova najznačajnija ostvarenja, a ta kritička ocena zadržala se i do danas. O *Pobedi* se često govori i kao o „Konradovom

poslednjem značajnom delu“ (Lybyer 1963: 38), a o Akselu Hejstu kao jednom od njegovih najkompleksnijih likova. Roman *Pobeda* potrebno je proučiti i zbog istaknute uloge koju u njemu igra glavni ženski lik, Lena. Naime, u ostalim romanima koji će biti analizirani u ovom radu protagonisti su redovno muški likovi, dok kompleksnih ženskih likova ima veoma malo (izuzetak su Nina u *Almajerovoj ludosti* i Ema Guld u *Nostromu*). Analiza *Pobede* pružiće mogućnost da se istraži još jedan takav lik.

Mada romani *Prilika* i *Linija senke*, napisani u poznom periodu, takođe spadaju među značajna Konradova ostvarenja, oni neće biti analizirani u radu. Za Konradovog života, *Prilika* je dugo bila njegovo najpopularnije delo, koje mu je donelo i veliki komercijalni uspeh, ali po svojim umetničkim dometima, ono se ipak ne može svrstati u „kanon“ koji ovog pisca čini klasikom engleske književnosti. Što se tiče romana *Linija senke*, on je po osnovnoj zamisli sličan *Crncu sa „Narcisa“*: naime, oba dela koriste putovanje brodom kao metaforu za čovekov životni put sazrevanja i samospoznaje. Stoga, da bi se izbeglo ponavljanje zaključaka, ovaj roman nije uvršten u rad.

Likovi u navedenim romanima Džozefa Konrada biće proučavani u dijahronoj perspektivi, što se pre svega odnosi na razvojni put samog autora, njegovih umetničkih stavova i pogleda na svet, kao i na osobnosti književnog perioda u kome stvara. Iako će romani biti analizirani u zasebnim poglavljima, hronološkim redosledom, istovremeno će biti uspostavljane analogije između likova u različitim romanima, sa ciljem da ih dodatno osvetle. Svaka od ovih analiza težiće da doprinese formulisanju Konradove implicitne poetike, naglašavajući pri tom elemente koji se odnose na karakterizaciju i motivaciju likova.

2. ALMAJEROVA LUDOST

2.1. Lični san i kolonijalna stvarnost

Radnja Konradovog prvog romana odvija se u fiktivnoj kraljevini Sambir na istočnoj obali Bornea i prati sudbinu holandskog trgovca Almajera i njegove porodice. Almajer uporno mašta o tome da stekne veliko bogatstvo, odseli se u Evropu i živi raskošnim životom u Amsterdamu, koji mu je poznat samo iz bajkovitih majčinih priča. Da bi ostvario tu fantaziju, ne samo što ulazi u brak bez ljubavi, već se, uprkos svojim rasnim predrasudama, ženi Malajkom, štićenicom imućnog trgovačkog kapetana Lingarda. Lingard mu zauzvrat daje udeo u poslovima, kao i obećanje da će ga učiniti svojim naslednikom kada pronađe zlato koje se navodno krije u unutrašnjosti Bornea. Međutim, u godinama koje slede, Lingard troši sav novac na organizovanje ekspedicija, ne uspevajući da nađe legendarno zlato. Almajerova trgovačka postaja u Sambiru propada kada u istu oblast pristignu arapski trgovci koji su uspešniji od njega. Potom Almajer kreće da gradi veliki pansion, očekujući da će Sambir, koji je pod holandskom kolonijalnom vlašću, preći u ruke Britanaca, i da će moći da naplaćuje smeštaj britanskim inženjerima kada stignu u tu oblast. Ova zamisao takođe propada. Ogromna građevina počinje da truli i pre no što je dovršena, a meštani joj daju podrugljivo ime „Almajerova ludost“. Ženidba iz interesa, partnerstvo sa Lingardom i građenje pansiona zapravo predstavljaju niz Almajerovih „ludosti“, nerealnih planova za sticanje bogatstva koji se svaki put izjalove. Sledeća „ludost“ je savezništvo sa balinežanskim radžom Dainom Marulom, koji treba da mu pomogne u novoj potrazi za zlatom.

Almajer ne podnosi svoju ženu, Mem⁹, ali voli kćer, Ninu, na koju takođe projektuje svoje megalomanske snove, zamišljajući je kraj sebe u Amsterdamu kao bogatu naslednicu. I u ovom slučaju fantazija je potpuno razvedena od stvarnosti, tim pre što Almajer ne razume Ninu i nije svestan da je njegova maštanja o Evropi nimalo ne privlače. Tokom deset godina provedenih u Singapuru, gde ju je otac poslao da se školuje, Nina je zbog svog mešovitog porekla iskusila nepravdu i licemerje belih

⁹ Almajerova žena u romanu zapravo nema lično ime. „Mem“ je samo titula koja na malajskom znači „poštovana“. Jedino drugo ime pod kojim se ovaj lik pominje u romanu jeste „gospođa Almajer“, čime se ističe činjenica da su joj evropski kolonizatori nametnuli društveni položaj i identitet.

kolonizatora. Rasne predrasude najzad su navele gospođu Vink, kod koje je Nina bila smeštena, da je bez ikakvih osnova optuži za nemoral i izbacila iz kuće. Po povratku u Sambir, devojka se sve više okreće malajskoj tradiciji u koju je upućuje majka. Nina i Dain započinjaju ljubavnu vezu za koju Almajer ne zna, i kada je Dain primoran da beži sa ostrva zbog sukoba sa holandskim vlastima, Nina odlazi sa njim.

Ninina odluka da se uda za Daina i napusti Sambir predstavlja surovo otrežnjenje za Almajera. Iako više ne može da živi u iluzijama, on je podjednako nesposoban i da se suoči sa stvarnošću, od koje sada beži odajući se opijumu. Povlači se od sveta u svoj nedovršeni pansion, gde njegova „ludost“ sve više prerasta u ludilo¹⁰. Pod uticajem opijuma, halucinira o ćerci koje se odrekao, ne uspevajući da je zaboravi sve do smrti.

*

U predgovoru napisanom za prvo izdanje *Almajerove ludosti*, Konrad insistira na univerzalnosti svoje priče i aspekata ljudskog karaktera koji su u njoj istaknuti. „Meni je dovoljno“, piše on,

da saosećam sa običnim smrtnicima, bez obzira gde žive; u kućama ili pod šatorom, na ulicama obavijenim maglom, ili u šumama iza tamne linije sumornog mangrovog drveća koje iviči nepreglednu usamljenost mora... Njihova srca – kao i naša – moraju istrpeti teret nebeskih darova: prokletstvo činjenica i blagoslov iluzija, gorčinu mudrosti i varljivu utehu ludosti (Conrad 1994: 3 – 4).

„Prokletstvo činjenica“ i „varljiva uteha“ iluzija i ludosti, kao središnji motivi u pripovesti o Almajeru, istovremeno predstavljaju i opšte mesto u Konradovom stvaralaštvu. U ovim koordinatama, između iluzije i stvarnosti, između neostvarivog ego-ideala i poražavajućih činjenica, odvijaće se duhovna potraga i drugih Konradovih protagonista u različitim podnebljima – bilo da je reč o malajskoj džungli, „nepreglednom moru“ ili londonskim „ulicama obavijenim maglom“. Tako sâm autorov

¹⁰ Engleska reč *folly* znači „ludost“, ali etimološki bliska francuska reč, *folie*, znači „ludilo“. Moguće je da je Konrad, koji je tečno govorio francuski, namerno sugerisao ovu nijansu u značenju naslova romana. (Watt 1981: 65)

opus potvrđuje da je on video sklonost ka samozavaravanju kao široko rasprostranjenu osobinu savremenog čoveka.

S druge strane, Konradov prvi roman istovremeno pruža uvid u jednu etapu evropske kolonijalne ekspanzije, koja neminovno utiče na neke aspekte unutrašnjeg života likova, kao i na njihovu interakciju. Tako, na primer, činjenica da je Nina mešovitog porekla uzrokuje neke od najvažnijih iskustava i situacija kroz koje se razvija ovaj lik. Antagonizam između kultura kolonizatora i kolonizovanih prenosi se, na ličnom planu, na sukob Nininog oca i majke, i tako dodatno izoštrava njenu svest o dvostrukom nasleđu. Takođe, tragedija oca koji ne razume sopstvenu kćer ima jedinstvene odlike u kolonijalnom okruženju, gde Almajer ne prepoznaje značaj koji malajska tradicija ima za Ninu.

Za *Almajerovu ludost* stoga bi se moglo reći da ima prepoznatljiva svojstva modernističkog narativa, utoliko što u središte pažnje postavlja istraživanje individualne psihe, uvid u život pojedinca prožet fantazijama; ali da pruža i opsežniji prikaz društvenih i istorijskih okolnosti kao kontrapunkta tom subjektivnom svetu. To su dva osnovna obeležja romana koja treba uzeti u obzir pri tumačenju likova.

2.2. Almajer

Almajerov lik zasniva se na stvarnoj osobi koju je Konrad upoznao dok je putovao Malajskim arhipelagom kao prvi oficir broda *Vidar*. Ovaj susret detaljno je prikazan u memoarskom tekstu *Lična istorija (A Personal Record, 1912)*. Autor se usredsređuje na Almajerov ekscentrični izgled i ponašanje, navodeći mnoge detalje koje će zadržati i u romanu. Almajer prilazi ukotvljenom brodu odeven u pidžamu sa upadljivim dezenom („ogromni žuti cvetovi na plavoj pozadini“), zapuštenog izgleda, i „glasom naviknutim na udare zle sreće“ raspituje se da li se na brodu slučajno nalazi jedan poni koga je naručio sa Balijsa. „To patetično nepoverenje u povoljan ishod ma kakvog posla“, piše Konrad, „duboko me je dirnulo“ (Konrad 1977: 314). Almajerova želja da nabavi ponija takođe je ekscentrična, jer u čitavom naselju postoji samo jedna kratka staza pogodna za jahanje, dok se naokolo u nedogled prostire neprohodna džungla. Autor potom opisuje kako je poni, zahvaljujući Almajerovom nespretnom

rukovanju opremom za istovar, pobjegao čim je dotakao čvrsto tle. Rasejani trgovac se zbog toga nimalo ne uzbuđuje, iako u naselju nema ograda, a magla je sve gušća. Već u sledećem trenutku ravnodušno sleže ramenima i čini se da mu poni više nije potreban. Konrad se zatim priseća kako je u brojnim lukama i gradovima u Malajskom arhipelagu slušao glasine o Almajeru, koje su najčešće bile praćene osmesima: „I ja sam se nasmejao isto tako, ali nisam nalazio nikakve zabave. U tome čoveku, čije se ime izgleda nije moglo izgovoriti na malajskom ostrvlju bez osmeha, nije bilo ničeg zabavnog. (Ibid., 320)“ Isti tragikomičan utisak na Konrada ostavlja i kasniji razgovor sa Almajerom, u kome ovaj nejasno govori o nekim „krupnim interesima“ koje ima u unutrašnjosti Bornea. „Njegovim ponašanjem upravljali su obziri udaljeni od očevidnog, neverovatne pretpostavke, što je njegovu logiku činilo nedokučivom za svako razumno biće. (Ibid., 312 – 313)“

Iz Konradovih memoara stiže se utisak o suštinskom neskladu u Almajerovoj ličnosti, koji će takođe predstavljati i okosnicu lika u romanu. On bi se ukratko mogao predstaviti kao nesklad između subjektivnog doživljaja i objektivne stvarnosti, između onoga što Almajer vidi u sebi i onoga što vide svi ostali. Uprkos svim neuspesima, Almajer istrajno veruje u svoju posebnost i izuzetnost, u „unutrašnju čudesnost“ (Ibid., 325) svog života. Za Konrada ima nečeg fascinantnog u ovom doslednom uverenju, što izražava u zamišljenom razgovoru sa Almajerovim duhom: „Verovao sam u tebe na jedini način na koji sam mogao da verujem. To nije bilo vredno tvojih zasluga? Neka bude tako! No ti si uvek bio nesrećan čovek, Almajeru. Nikad ništa nije bilo sasvim dostojno tebe. Za mene si bio tako stvaran zato što si se držao te uzvišene teorije sa takvom snagom uverenja i sa divnom doslednošću. (Ibid., 325 – 326)“ Konrad takođe ističe da je njegov prvi stvaralački impuls potekao upravo od razmišljanja o Almajeru. Taj početni impuls nije bio želja da ispriča priču, već je autor pre svega bio zaokupljen čovekom, a narativ kao da je naknadno proizišao iz potrebe da ga sebi objasni: „Izvesno je to da sam bio veoma daleko od pomisli da pišem neku pripovetku, mada je moguće i čak verovatno da sam mislio na čoveka Almajera. (Ibid., 310)“ Bez poznanstva sa Almajerom, ne samo da ne bi bilo jednog fiktivnog lika koji se na njemu zasniva već, kako Konrad tvrdi, on nikada ne bi ni postao pisac: „Da nisam dobro upoznao Almajera, bezmalo je izvesno da nikad nijedan moj redak ne bi bio štampan. (Ibid., 324)“

Može se učiniti čudnim što Konrad pridaje toliki značaj ovoj tragikomičnoj figuri i smatra je presudnom za svoju književnu karijeru. Jedno moguće objašnjenje jeste da u Almajerovoj zaokupljenosti fantazijama autor prepoznaje deo sebe. Na drugom mestu u *Ličnoj istoriji*, Konrad se priseća staratelja koji ga je u ranoj mladosti nazvao „beznadežnim, nepopravljivim Don Kihotom“ i razmišlja o svom srodstvu sa ovim likom koji je „svetac-zaštitnik svih života iskvarenih ili iskupljenih neodoljivom milošću uobrazilje“ (Ibid., 273). Stoga se može tvrditi, kako ukazuje Berto (Berthoud 2003: 20) da je u Almajeru Konrad video istu donkihotovsku crtu kakvu je prepoznao i u sopstvenom karakteru:

[Konradovu] pažnju privukla je i prikovala... jedna suštinski važna osobina – Almajerovo odbijanje, uprkos opravdanom ismevanju svojih bližnjih, da odustane od uverenja u 'unutrašnju čudesnost' svog bića. Drugim rečima, Konrad je u ovom otrcanom i mrzovoljnom trgovcu, tako različitom od uzdržanog, ljubaznog broskog oficira kakav je on sâm tada bio, prepoznao sebi srodnog Don Kihota.

Taj aspekt Almajerove ličnosti sa kojim Konrad može da se poistoveti istovremeno je suštinski važan za kreativno pisanje. Kada u *Ličnoj istoriji* govori o tome kako je počeo da piše, Konrad spominje „imaginarna postojanja koja čovek katkada zaneseno stvara u tišini i nepomičnosti budnog sanjarenja“ (Konrad 1977: 305). „Budno sanjarenje“ u kome pojedinac za sebe stvara alternativne, fiktivne živote može se dovesti u vezu sa Almajerovim stanjem svesti – ali isto tako, i sa onim u kome nastaje književno delo.

O ovoj vezi piše i Frojd u eseju „Pesnik i sanjarenje“ ('Der Dichter und das Phantasieren', 1908). Prema Frojdovim teorijama, budno sanjarenje ili fantaziranje je opšteljudska karakteristika, a svaka fantazija predstavlja simbolično ispunjenje želje, ili korekciju nezadovoljavajuće stvarnosti. Fantazije su tako pokazatelj nezadovoljstva u kulturi, činjenice da „princip realnosti“ zahteva od nas da potisnemo niz neostvarivih, zabranjenih ili društveno neprihvatljivih želja. Potpuno srećna osoba, primećuje Frojd, ne bi nikada imala potrebe da fantazira. Naše lične fantazije najčešće ostaju skrivene i nepoznate drugima: u svakodnevnom životu, odrasla osoba stidela bi se da prizna o

čemu mašta, a kada bismo i bili upućeni u fantazije drugog čoveka, verovatno bismo osetili neprijatnost zbog njihovog egotističnog, nemoralnog ili antisocijalnog karaktera. Upravo u tome, smatra Frojd, leži razlika između „običnog“ sanjara i umetnika – koji nalazi način da nam predstavi svoju fantaziju tako da kod nas ne izazove osećaj neprijatnosti, već estetskog uživanja. Tako kreativno pisanje i proces umetničke sublimacije omogućavaju da se prevaziđe barijera koja deli ego-svest čitaoca od svesti autora, pri čemu se čitalac istovremeno oslobađa unutrašnje tenzije i u stanju je da integriše i prihvati i svoja sopstvena sanjarenja bez osećaja krivice ili stida. (Freud 1972: 42)

Dok Frojd posmatra paralele između književnosti i budnog sanjarenja esencijalistički, ne vezujući ih ni za jednu određenu epohu, Jan Vat ukazuje da se odnos umetnika prema dihotomiji san/stvarnost menjao kroz istoriju uporedo sa društvenim okolnostima i smenom stilskih perioda. Tako je u književnosti romantizma predstava o ličnom snu pojedinca bila usko povezana sa njegovom težnjom ka samoostvarenju. Romantičari su u svojim delima izražavali uverenje da je moguće izboriti se za ostvarenje sna, i da ta borba predstavlja samu suštinu života. U potonjim epohama se, kako ukazuje Vat, taj optimizam gubi, a romantičarski „san“ degradira i udaljava od stvarnosti: „Od odvažnog doba romantičara na ovamo, ideja da postojanje u suštini predstavlja pokušaj pojedinca da realizuje svoj lični san gubila je intenzitet i postepeno bivala sve više obezvređena i u književnosti i u životu... Slabljenje i internalizovanje romantičarskog individualizma nastavilo se u umetničkoj kao i u popularnoj književnosti. (Watt 1981: 52)“ Takva popularna, degradirana verzija romantičarskog sna prisutna je u onoj vrsti književnosti koju implicitno kritikuje Flober u *Gospođi Bovari* (*Madame Bovary*, 1856), pokazujući kako se na ovom štitu zasnivaju Emine nerealne fantazije. Za razliku od energične borbe romantičara za ostvarenje ličnog sna, Emina maštanja i preljubničke avanture su „nemoguće bekstvo“, bezuspešan pokušaj da se utekne iz banalnosti provincijskog života. Emin san da otputuje u inostranstvo sa bogatim ljubavnikom predstavlja, kako piše Vat, „sitnoburžoasku verziju romantičarskih aspiracija“ u poređenju sa onima koje su imali Gete ili Bajron. (Watt 1981: 52) Isto bi se moglo reći i za Almajerove snove o velikom bogatstvu. Vat ukazuje na brojne tematske sličnosti između *Almajerove ludosti* i *Gospođe Bovari*, kao i na sličnosti među protagonistima:

Almajer je Bovari sa Bornea. Kao i Ema, i on posvećuje čitav život jednoj opsesivnoj fantaziji – mada kod njega nije reč o velikoj ljubavi, već o velikom bogatstvu. I Almajer i Ema na početku stupaju u brak bez ljubavi samo da bi načinili prvi korak ka ostvarenju svojih fantazija. Odbijajući da se odreknu svojih mladalačkih snova i prihvate prozaičnost sopstvenog bića, kao i života koje im nude Sambir ili Jonvil, oni postepeno bivaju uvučeni u sve zamršenije okolnosti iz kojih je na kraju jedini izlaz smrt. (Ibid., 50 – 51)

Ovo poređenje nameće se utoliko pre što Konrad u *Ličnoj istoriji* i sâm spominje Floberov uticaj, priznajući kako voli da zamišlja da je „sen starog Flobera“ lebdela nad njim dok je na jednom brodu ukotvljenom u Ruanu sastavljao *Almajerovu ludost* (Konrad 1977: 239). Vat ipak zaključuje da je čuveno Floberovo delo, u poređenju sa Konradovim prvim romanom, „opsežnija, raskošnija i vitalnija knjiga. Emino oslobođenje od iluzija dosegnuto je kroz hrabru, pa čak i herojsku borbu, dok Almajer vrlo malo čini za svoj san osim što ga se ne odriče. (Watt 1981: 52)“

Još jedan lik blizak Almajeru jeste Aksel, protagonista istoimene drame Vilijea de Lil-Adama (Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, 1890). Aksel je plemić i dekadentni anti-heroj koji živi izolovan od ostatka sveta u prastarom zamku u Crnoj šumi, gde se posvetio proučavanju ezoterijskih i alhemijskih spisa. Akselovo samovoljno izgnanstvo počinje kao protest protiv društva koje je uzrokovalo smrt njegovog oca, ali se završava kao sveopšti prezir prema životu. Ubeđenje da stvarnost nikada ne može da se meri sa snom, da je ovozemaljski život „svetogrđe protiv duše“ i da ga treba prepustiti slugama, najzad navode Aksela i njegovu izabranicu Saru da izvrše samoubistvo.

Edmund Vilson (Edmund Wilson) naslovio je svoju studiju o simbolizmu *Akselov zamak* (*Axel's Castle*, 1931) upravo prema ovom književnom junaku. Prema Vilsonovom tumačenju, Aksel je epitom težnje simbolista „da se odreknu iskustva spoljašnjeg sveta u korist iskustva koje pruža imaginacija“ (Wilson 1931: 258). Razlog za povlačenje i indiferentnost simbolista prema društvu, smatra Vilson, leži u osećaju da su utilitarni, buržoaski stavovi tog društva potpuno nespojivi sa njihovom umetničkom vizijom:

Jedan od glavnih razloga, naravno, za ovo povlačenje *fin de siècle* pesnika iz sveukupnog života svoga doba bio je činjenica da u utilitarnom društvu, koje su proizveli industrijska revolucija i uspon srednje klase, za pesnika kao da nije bilo mesta. Za generaciju [pesnika romantizma], buržuj je već postao neprijatelj; ali bilo je zadovoljstvo boriti se protiv njega. Do kraja veka, međutim, buržoaski svet toliko se osnažio da je, sa pesničke tačke gledišta, postalo beznadežno pružati mu otpor... Ukoliko umetnik nije imao socioloških interesovanja, niti naklonosti prema satiri, pa tako ni načina da primora društvo da položi račune, on nije pokušavao da se bori s njim, niti da privuče pažnju publikovanjem svojih optužbi; prosto se trudio da ga što bolje ignoriše i u potpunosti sačuva slobodu imaginacije. (Ibid., 268)

Almajerov *ennui*, zamorenost svetom i želja da se prepusti snovima čine ga donekle sličnim Akselu, ali mogu se uočiti i bitne razlike. Aksel je predstavljen kao moralno i duhovno superioran u odnosu na društvo od koga se otuđio, dok u propalom trgovcu Almajeru nema ničeg superiornog. De Lil-Adam kreira svog junaka u sentimentalnoj poznoromantičarskoj tradiciji i glorifikuje njegov čin povlačenja, dok Konrad prikazuje Almajera kao tragikomičnu, a kadkad i sasvim odbojnu figuru. Wilson u *Akselovom zamku* piše da se autori modernističkog pokreta većinom nadovezuju na tradiciju simbolizma i „slede Akselov put“, utoliko što su zaokupljeni subjektivnim životom pojedinca i što ih ne zanima eksplicitna društvena kritika; ali ističe i primer Džojisa, koji je istovremeno „koristio simbolističke metode“ u dramatisaciji stanja svesti likova i bio „majstor naturalizma ravan Floberu“ (Ibid., 24 – 25). Za karakterizaciju Almajera takođe bi se moglo reći da sjedinjuje neke elemente simbolizma i naturalizma. Almajerova zaokupljenost „iskustvom koje pruža imaginacija“ predstavlja simbolistički motiv, ali narativni postupak kojim Konrad to dočarava bliži je naturalizmu. Služeći se naracijom u trećem licu, iz tačke gledišta bezličnog pripovedača, autor uvek zadržava određenu distancu prema unutrašnjem životu svog protagoniste.

Ta estetska distanca prisutna je, na primer, u načinu na koji Konrad kontrastira Almajerovo sumorno okruženje i njegova nerealna maštanja. Almajer seda da večera na

verandi stare kuće koja je nekada bila sedište njegove i Lingardove trgovačke kompanije:

Napola izbrisane reči – „Kancelarija: Lingard i kompanija“ – još uvek su se mogle nazreti na prašnjavim vratima, koja su izgledala kao da ih jako dugo niko nije otvarao. U blizini drugog zida stajala je stolica za ljuljanje od savijenog drveta, a za stolom i po verandi stajale su raštrkane četiri drvene naslonjače, koje su delovale kao da se stide svog bednog okruženja... Majmun, privezan za jedan od potpornih stubova... provirio je i iskezio se na Almajera, ljujljajući se na jednom od bambusovih prutova od kojih je bio načinjen krov, tako da su se kiša prašine i komadići suvog lišća sručili na klimavi sto. Pod je bio neravan, a po njemu su bile razbacane uvele biljke i sasušena zemlja. Čitav prostor odisao je prljavštinom i zapuštenošću. (Conrad 1976: 16 – 17)

Nasuprot tome, Almajerova živa mašta dočarava mu vreme kada će se obogatiti i živeti u Evropi, a „kao kruna [njegovog uspeha] u dalekoj budućnosti blistala se velika ugledna kuća nalik na palatu u Amsterdamu, tom raj u zemlji, gde će on, obogativši se kao kralj... živeti pod stare dane u neizrecivom sjaju. (Ibid., 12)“ Reči kao što su „kruna“, „palata“, „raj“ ili „kralj“ jasno pokazuju da su Almajerovi planovi bajkoviti, detinjasti i neostvarivi (Dryden 2000: 60). Almajerove ekscentričnosti prikazane u romanu (gotovo istovetne onima koji se spominju u opisu stvarnog Almajera u Konradovim memoarima) takođe ukazuju na raskol između sna i stvarnosti. Cvetna pidžama, duga kosa, pripitomljeni majmun, „jedino jato gusaka na istočnoj obali“, pa i ekstravagantni nedovršeni pansion, predstavljaju pokušaje Almajera da izrazi svoj jedinstveni doživljaj jastva – ali isto tako, svedoče i o neostvarenoj individualnosti, koju ovaj lik nije uspeo da ispolji ni kroz jedno stvarno postignuće u životu (Watt 2003: 53).

Konrad takođe pokazuje kako Almajerova zabluda o sopstvenoj vrednosti i veličini ishodi negativnim osobinama kao što su egotizam, megalomanija i osećaj rasne superiornosti.¹¹ Almajerove rasne predrasude dolaze do izražaja u netrpeljivom i

¹¹ Treba istaći da u Konradovo vreme termin „rasizam“ uopšte nije postojao. Engleska reč *racialism*, u značenju neprijateljstva prema drugim rasama, prvi put se javlja 1907., a reč *racism* tek 1936. godine. (Firchow 2005: 234) Iako nije imao odgovarajuću reč na raspolaganju, Konrad je u romanu sasvim nedvosmisleno prikazao rasnu diskriminaciju u Almajerovom odnosu prema Mem, kao i u odnosu Vinkovih prema Nini.

neprijateljskom odnosu prema Mem, a jedna od njegovih fantazija jeste i da je se na neki način reši pre no što pođe u Evropu: „A onda, možda će ona milostivo umreti... Imao je nejasnu zamisao da je negde zatvori, da je ma kako odstrani iz svoje sjajne budućnosti. Nije previše teško osloboditi se Malajke...“ (Conrad 1976: 12 – 13) Iz istih razloga, ni Almajerovo partnersvo sa Dainom u potrazi za zlatom ne može da preraste u prijateljstvo, a kada trgovac greškom poveruje da je Dain poginuo, on žali jedino sebe i svoje propale planove: „Mrtav Malajac: video je mnogo mrtvih Malajaca a da pri tom nije ništa osetio; a sada je bio na ivici plača, ali to je bilo zbog sudbine jednog belog čoveka koga je poznao; čoveka koji se survao u duboku provaliju i nije umro. (Ibid., 82)“

Kada je reč o sukobu sa Ninom, Almajerova motivacija je složenija i ne može se objasniti samo njegovim diskriminatorskim stavovima. Činjenica da se Nina udaje za čoveka druge rase ne predstavlja, u Almajerovim očima, njen jedini „greh“: Ninin odlazak istovremeno označava i slom njegovog unutrašnjeg sveta. Ne poznajući zaista svoju kćer, Almajer ju je voleo pre svega kao produžetak sopstvenog ega i ugradio u svoj bajkoviti san o budućnosti. To se može zaključiti i iz govora u kome optužuje Ninu za nezahvalnost: „Ti nemaš srca, nemaš ni pameti, inače bi shvatila da sam sve ovo radio za tebe, za tvoju sreću. Hteo sam da budem bogat; hteo sam da odem odavde. Hteo sam da gledam kako se belci klanjaju do zemlje pred tvojom lepotom i bogatstvom. (Ibid., 83 – 84)“ Uprkos ovim zabludama, Almajerova veza sa Ninom bila je njegov jedini smisleni ljudski kontakt, a scene u kojima se trgovac dvoumi da li da odbaci svoje „dostojanstvo“ i pridruži se Dainu i Nini na putu za Bali sugerišu da je u njemu postojao i potencijal za istinsku očinsku ljubav. Na kraju Almajer ipak ne uspeva da prevaziđe povređenu sujetu i rasne predrasude, već se odriče Nine, izjavljujući da joj nikada neće oprostiti i da će je zaboraviti. Nakon njenog odlaska, Almajer potvrđuje svoj zavet simboličnim činom, prikazanim u jednoj od najupečatljivijih scena u romanu:

Sada, nakon što je ona otišla, njegov posao bio je da zaboravi, i imao je čudnu predstavu da to treba učiniti sistematski i po redu. Na Alijev veliki užas, spustio se na ruke i kolena i, puzeći duž peščane obale, pažljivo rukom izbrisao sve tragove Nininih stopa. Zatrpavao ih je malim gomilama peska, ostavljajući za sobom niz minijaturnih grobova sve do same ivice vode. (Ibid., 158)

Scena predstavlja eksternalizaciju Almajerovog unutrašnjeg stanja, činjenice da je Ninin odlazak naneo smrtan udarac njegovim nadama i iščekivanjima. Iako Almajer na svesnom nivou želi da ovi grobovi budu simbol za zaborav, oni su zapravo prefiguracija njegove sopstvene sudbine. U daljem toku narativa ispostavlja se da je zaborav nemoguć. Almajer se vraća u Sambir i ulazi u zapuštenu trgovačku postaju koju su sagradili on i Lingard, rešen da je spali. „Stajao je razmišljajući sa tugom o svom prošlom životu i tada je najednom začuo jasan glas deteta kako govori usred svih tih olupina, ruševina i otpadaka. (Ibid., 161)“ Uspomene na Ninu nastavljaju da proganjaju Almajera, koji i kasnije, pod dejstvom opijuma, halucinira i vodi zamišljene razgovore sa njom. U takvom stanju zatiče ga i jedan posetilac, trgovački kapetan Ford. Almajer ga, međutim, uverava da je sa njim sve u redu i da je „čvrst kao stena“. Konrad potom kratko dodaje: „Ford ga pogleda u lice – i pobeže. Kapetan je i sâm bio prilično čvrst čovek – o tome su oni, koji su plovili s njim, mogli da posvedoče – ali ova Almajerova čvrstina bila je previše za njega. (Ibid., 165)“

I u ovom delu romana može se uočiti da autor zadržava distancu prema protagonistu, prikazujući njegovu patnju samo posredno, kroz doživljaj drugog lika. Ta distanca, međutim, ne znači da je čitaocu u potpunosti onemogućeno da se poistoveti sa Almajerom i bar u nekoj meri prepozna sebe u njegovim pogrešnim odlukama, zabludama i fantazijama osuđenim na neuspeh. Kao što je u memoarima priznao daleko srodstvo sa ovom donkihotovskom figurom, Konrad u *Almajerovoj ludosti* implicitno poziva i „licemernog čitaoca“ na slično priznanje. Na takav zaključak upućuje i Amijelov (Henri-Frédéric Amiel) citat izabran za epigraf romana: *Qui de nous n'a eu sa terre promise, son jour d'extase et sa fin en exil?* („Ko od nas nije imao svoju obećanu zemlju, svoj dan ekstaze i svršetak u progonstvu?“)

2. 3. Nina

U strukturi Konradovog romana Nina predstavlja protivtežu Almajeru, a njihovo kontrastiranje jedan je od načina na koji autor oblikuje ova dva lika. Almajer je sanjar, dok se Nina čvrsto drži stvarnosti. To je simbolično predstavljeno već u prvom poglavlju, scenom u kojoj Almajer spava, neuznemiren nadolazećom tropskom olujom,

dok Nina stoji budna na verandi. Ova noćna oluja označiće početak raspleta u romanu i propasti Almajerovih planova. Nina takođe odbija da se povinuje viziji budućnosti koju joj nameće otac: „Put koji si želeo da sledim sada je za mene zatvoren, bez ikakve moje krivice... To nije bio moj put.“ (Ibid., 158) Dok je Almajer najčešće pasivna žrtva okolnosti, Nina je prikazana kao snažna ličnost koja kroz odluke i izbore teži da kreira sopstvenu sudbinu. Jedino odstupanje od ovog obrasca ponašanja jeste Ninina sklonost, bar na početku, da idealizuje svoju vezu sa Dainom. Nina ima romantične predstave o budućem braku sve dok iz razgovora sa majkom ne sazna za malajske običaje i podređen položaj žene u poligamskoj zajednici. Mem je upozorava da će se od Daina, kao od radže, pogotovo očekivati da kasnije ima još žena. Tako Nina, kao i Almajer, ima svoj trenutak otrežnjenja i gubitka iluzija – koji možda nijedan značajniji lik u Konradovom opusu ne može da izbegne. Nina odlučuje da svejedno pođe za Daina, iako odgovara majci da će se usprotiviti ovim bračnim običajima. Za razliku od Almajera, ona preživljava zato što je uvid u stvarnost ne obeshrabruje i ne vodi u pasivnost i letargiju. (Dryden 2000: 67 – 68)

U tumačenju Nininog lika takođe je potrebno detaljnije razmotriti autorov odnos prema kolonijalizmu. Kolonijalni svet je mesto zbivanja u velikom broju Konradovih romana – bilo da je reč o malajskom podneblju, kao u romanima *Almajerova ludost*, *Izgnanik sa ostrva*, *Lord Džim*, *Pobeda* i *Spas*, o eksploataciji Afrike prikazanoj u *Srcu tame*, ili o prodoru stranog kapitala u Južnu Ameriku u *Nostrumu*. Po ovoj tematskoj preokupaciji Konradov opus značajno se razlikuje od opusa većine drugih modernističkih autora. Kao što ukazuje Fredrik Džejmson, za većinu modernista kolonije ostaju odsutni prostor, „nalik na drugu stranu ogledala“ (Jameson 2007: 157). Modernistički autor kao subjekt imperijalne sile najčešće nema jasnu predstavu o društvenom sistemu u kome živi i ulozi koju u njemu igra izrabljivanje Trećeg sveta:

...kolonijalizam znači da je jedan značajni strukturni segment ekonomskog sistema sada izmešten, da se nalazi izvan metropole, izvan svakodnevnice i egzistencijalnog iskustva sopstvene zemlje, u prekomorskim kolonijama čije sopstveno životno iskustvo... ostaje nepoznato i nezamislivo subjektima imperijalne sile... To prostorno račvanje ima za svoju neposrednu posledicu nesposobnost da se shvati kako funkcioniše sistem u celini. ...[O]vde nedostaju

delići slagalice; ona se nikada ne može u potpunosti rekonstruisati i nikakvo uvećanje ličnog iskustva (kroz upoznavanje drugih društvenih slojeva, na primer), nikakvo intenzivno samoispitivanje (kroz neki osećaj društvene krivice), nikakva naučna dedukcija na osnovu unutrašnjih dokaza koje pružaju činjenice Prvog sveta, ne mogu biti dovoljni da se približi ta radikalna drugost kolonijalnog života, patnje i izrabljivanja, a kamoli strukturne veze između života metropole i odsutnog prostora kolonije. (Ibid.)

U Konradovom stvaralaštvu nailazimo na drugačiji odnos prema kolonijalnom prostoru, što se u izvesnoj meri može objasniti vanknjiževnim činjenicama. Pre svega, Konradova rodna zemlja, Poljska, bila je u njegovo vreme u političkom položaju sličnom položaju kolonija, rasparčana od strane evropskih imperijalnih sila – Rusije, Prusije i Austrougarske.¹² Konrad je rođen u zemlji pod okupacijom, kao ruski podanik, što je moglo predstavljati osnovu za razumevanje sličnog iskustva kolonijalnog subjekta. (Peters 2006: 25) Takođe, kao pomorac u službi britanske trgovačke mornarice, imao je priliku da iz prve ruke upozna život u kolonijama i tako stekne uvid u one „deliće slagalice“ koji su drugim modernistima ostali nedostupni. Navedeni razlozi svakako su doprineli da Konrad razmišlja o fenomenu kolonijalizma kritičnije i objektivnije od većine svojih savremenika: kritika kolonijalne ekspanzije čini njegov opus gotovo jedinstvenim u britanskoj književnosti pre Prvog svetskog rata. (Bratlinger 2005: 395)¹³

Sa stanovišta karakterizacije, u *Almajerovoj ludosti* naročito je važan Konradov pokušaj da dâ glas Drugom tako što će u nekim delovima romana predstaviti unutrašnja iskustva majalskih i drugih ne-evropskih likova. Iako se u svom prvom romanu još uvek drži konvencije sveznajućeg pripovedača, Konrad ističe subjektivnost i ograničeni domet svakog pojedinačnog pogleda na svet time što određene događaje prikazuje dvaput – jednom iz ugla evropskih kolonizatora, a jednom iz ugla domorodaca (White 1993: 119). Ovaj pripovedni postupak isto tako proizilazi iz Konradovih sveukupnih

¹² Poslednji i najintenzivniji talas imperijalističke ekspanzije – od 1875. godine do Prvog svetskog rata – nepovoljno je uticao na izgled Poljske da stekne nezavisnost. U opštoj političkoj klimi u Evropi, gde su kolonijalna osvajanja imala široku podršku, postalo je problematično kritikovati osvajanje Poljske, tako da nijedna od evropskih velesila nije htela da se za nju založi. Pretpostavlja se da je i ova činjenica uticala na Konradovu jedinstvenu perspektivu. (Peters 2006: 25)

¹³ Prema podacima koje iznosi Bratlinger, jedini drugi izuzetak je roman *Sita* Filipa Medouza Tejlora (Philip Meadows Taylor, *Seeta*, 1872).

estetskih preokupacija i ne treba ga vezivati samo za kolonijalni kontekst i reprezentaciju Drugog. Interesovanje za nesamerljive subjektivne perspektive i epistemološku nesigurnost koja iz njih proizilazi ostaće jedno od trajnih obeležja čitavog njegovog opusa, kao i značajna karakteristika modernističke proze uopšte. Međutim, u *Almajerovoj ludosti* umnožavanje tačaka gledišta pre svega ima za cilj da problematizuje stavove belih kolonizatora i ukaže na njihovu nesposobnost da razumeju druge kulture.

Kao jedan od najznačajnijih primera može se navesti Lingardovo upoznavanje sa Mem, Almajerovom budućom ženom. U prvom poglavlju čitalac se upoznaje sa anegdotama koje kruže među Evropljanima, dok se u drugom prikazuje kako je te iste događaje doživela Mem. Evropski trgovci veruju da je Lingard spasao i usrećio mladu Malajku izbavivši je iz života sa Sulu piratima, nakon čega ju je poslao da se školuje u jednom manastiru na Javi i ugovorio joj brak sa belim čovekom. I sâm Lingard o tome govori sa ponosom „pred publikom skrpljenom od besposličara na obali“ (Conrad 1976: 23). Sa njenog stanovišta, međutim, to nije pripovest o izbavljenju, već o zarobljeništvu: Mem se priseća kako je na silu bila otrgnuta od „hrabrih ljudi kojima se toliko divila i kojima je svesrdno pomagala u borbi“ (Ibid., 21). Život u manastiru za nju je takođe bio nalik na zarobljeništvu, a najveće poniženje i prinudu predstavljao je nametnuti brak sa Almajerom, „čovekom koji nema ni hrabrosti ni mudrosti“ (Ibid., 121).

Isto nerazumevanje i jednoumlje Lingard i Almajer ispoljavaju kada šalju Ninu u Singapur, verujući da je u njenom najboljem interesu da se tamo školuje u zapadnjačkoj tradiciji. Zaokupljen svojim planovima, Almajer se nikada ne trudi da shvati nepravdu i diskriminaciju koje je Nina iskusila u Singapuru i nije svestan njenog razočarenja u kulturu kolonizatora.

Događaji u Singapuru objašnjavaju zašto se Nina, po povratku u Sambir, sve više priklanja tradiciji svoje majke. Ona ne idealizuje malajsku kulturu, jer uviđa da belci i Malajci samo na različite načine ispoljavaju u osnovi iste ljudske porive – ali joj daje prednost zbog njene vitalnosti i iskrenosti:

Nini se činilo da nema ni promene ni razlike. Bilo da su trgovali u zidanim ispostavama ili na blatnjavoj rečnoj obali; bilo da su posezali za velikom ili malom zaradom; bilo da su izjavljivali ljubav pod senkama velikog drveća ili u

senci katedrale na singapurskom šetalištu; bilo da su kovali planove pod okriljem zakona i prema hrišćanskim pravilima ponašanja, ili da su težili da ostvare svoje želje služeći se primitivnim lukavstvom... Nina je videla samo ista ispoljavanja ljubavi i mržnje i niske pohlepe... Njenoj odlučnoj prirodi, ipak, više je godila divlja, beskompromisna iskrenost njenih malajskih sunarodnika, nego slatkorečivo licemerje, ljubazne maske i lažne vrline onih belih ljudi koje je, na svoju nesreću, imala prilike da sretne (Ibid., 38).

Može se postaviti pitanje, da li Ninina odluka da se uda za Daina i napusti Sambir označava njen potpuni raskid sa evropskom tradicijom i konačno poistovećivanje sa malajskim nasleđem? Robert Hampson (Hampson 2000: 106 – 107) smatra da bi takvo tumačenje bilo pojednostavljeno, jer bi se zasnivalo samo na završnom delu romana: „umesto da se privileguje kraj romana i na osnovu njega protumači da Nina otkriva svoj identitet tako što bira jedno određeno poreklo, naglasak bi se mogao staviti na Ninino ponašanje u toku narativa, koje predstavlja... proces postepenog otkrivanja sopstvene hibridnosti.“ Hampsonova analiza pokazuje kako se Ninino ponašanje, kroz čitav narativ, od situacije do situacije oslanja na oba kulturna koda. Jedan primer je upotreba dva jezika. Tako se, recimo, Nina u prvoj sceni u romanu obraća ocu na malajskom, dok trgovcu Abduli, koji hoće da je isprosi za svog sinovca, odgovara na engleskom. U ljubavnoj vezi Nina takođe iskazuje svoj identitet i unutrašnje biće posežući za običajima iz obe tradicije. Kada prvi put ugleda Daina, ona se maša rukom za zavesu koja visi o do vratku i pokriva lice, što je u skladu sa malajskim običajima. Međutim, poljubac koji kasnije daje Dainu u skladu je sa običajima iz evropske civilizacije, „koju je prezrela i gotovo zaboravila“, a koje se prisetila tragajući za „nekim jasnim i vidljivim načinom“ da mu pokaže svoju ljubav (Conrad 1976: 61).

Koncept hibridnosti na koji se Hampson poziva zasniva se na postkolonijalnim teorijama Homija Baha (Homi Bhabha). Prema ovim teorijama, hibridnost bi se mogla objasniti kao dinamičan doživljaj identiteta, uvek podložan promenama, u kome su prisutni raznorodni uticaji i protivrečnosti, a koji pojedinac teži da artikuliše i autorizuje uprkos činjenici da se on ne može generalizovati niti „urezati u tvrde tablice“ neke definisane kulturne tradicije (Baba 2004: 20). Hibridni identiteti nastaju kao posledica

raznih oblika pomeranja stanovništva i ukrštanja kultura: kolonijalizma, postkolonijalnih i ekonomskih migracija, između seoskih i domorodačkih zajednica, progonstva, formiranja političke i kulturne dijaspore (Ibid., 24). Oni nam istovremeno pokazuju, kako smatra Baba, da bi trebalo odbaciti esencijalističke predstave o homogenim kulturama i kolektivnim identitetima zasnovanim na isključivoj pripadnosti samo jednoj naciji, rasi, društvenoj klasi ili veri. Ovakvi esencijalizmi, po njegovom mišljenju, zapravo su ideološke tvorevine koje imaju za cilj da očuvaju *status quo*, potisnu svest o raznolikosti i društvenim promenama i utvrde i osiguraju dominaciju određenih društvenih grupa. Jedan primer takvog ideološki zasnovanog identiteta je onaj koji Almajer pokušava da nametne Nini – najpre time što zahteva da se ona obrazuje prema načelima evropske kulture, a potom tako što joj planira budućnost u metropoli. Međutim, Ninin osećaj identiteta ne može se svesti ni na drugi kulturni stereotip. Ona se ne uklapa u potpunosti ni u malajsku kulturnu tradiciju, niti je spremna da je bezrezervno prihvati (kao što pokazuje, na primer, njeno protivljenje poligamiji).

Još jedan teorijski pojam Homija Babe koji bi se mogao primeniti u analizi Nininog lika jeste „bezdomno“¹⁴. U studiji *Smeštanje kulture (The Location of Culture, 1994)*, Baba dovodi pojam bezdomnog u vezu sa razornim psihološkim posledicama rasne segregacije i rigidnih podela u kolonijalnim društvima. Pod bezdomnim (koje se donekle oslanja na Frojdov pojam *unheimlich*), Baba podrazumeva osećaj da se granice između privatnog i javnog života remete ili potpuno brišu, to jest, da dolazi do „najezde istorije“ na najličniji domaći prostor. Kao primer, on navodi roman Nadin Gordimer *Priča moga sina (Nadine Gordimer, My Son's Story, 1990)* čija se radnja odigrava u

¹⁴ U kontekstu postkolonijalne kritike, termin „bezdomno“ (*unhomely*) vezuje se za Homija Babu, koji ga je prvi put upotrebio u tekstu 'The World and the Home' 1992. godine. U drugačijim kontekstima, o bezdomnosti su pisali i autori kao što su Edvard Said (Edward Said), Salman Ruždi (Salman Rushdie) ili Darko Suvin. U eseju 'Reflections on Exile' (1984), Said dovodi pojam „bezdomno“ u vezu sa egzilom i emigracijom, kao i sa autorima emigrantima poput Konrada, Džojse ili Nabokova. (Said koristi englesku reč *homelessness*, koja na srpskom jeziku ima isti prevodni ekvivalent kao i Babin termin *unhomeliness*.) U ovim razmatranjima Said se oslanja i na Lukačevu ideju iznesenu u *Teoriji romana (Die Theorie des Romans, 1916)* prema kojoj roman kao književna forma iskazuje iskustvo „transcendentalne bezdomnosti“ (*transzendentaler Obdachlosigkeit*). Za razliku od Babe, koji govori o bezdomnosti kao o traumatičnom iskustvu kolonizovanog subjekta ili žrtava robovlasničkog sistema na američkom jugu (koristeći ovaj pojam, na primer, u analizi romana Nadin Gordimer i Toni Morison), Said istražuje i određene situacije u kojima bezdomnost može imati pozitivno značenje. Komentarišući status književnika u emigraciji i njihov doživljaj izmeštenosti i nepripadanja, Said zaključuje da on može biti poželjna alternativa „masovnim institucijama koje dominiraju savremenim životom“: „Izgnanik zna da su u sekularnom, nasumičnom svetu, domovi uvek proizvoljni. Granice i barijere, koje nam pružaju osećaj bezbednosti na poznatoj teritoriji, mogu postati i zatvorske zidine, a često se brane nerazumno i bez potrebe. Izgnanici prelaze granice, probijaju barijere misli i iskustva.“ (Said 2001: 184)

doba aparthejda u Južnoafričkoj republici, i gde je pokazano kako se nasilje rasističkog društva odražava na detalje svakodnevnog, domaćeg života: na venčanja i rađanja, porodične prilike, nabavku hrane i odeće, na to „gde je dozvoljeno sedeti“ ili „koga je dozvoljeno voleti“. Kao što Frojdov pojam *unheimlich* ima dva značenja – „otkriveno“ i „čudno“, tako i Babin pojam bezdomnog istovremeno označava „otkrivanje“ (to jest, narušavanje) i „očuđenje“ domaćeg prostora. U prenesenom značenju, „dom“ je i intimno biće pojedinca, koje u ovim okolnostima takođe postaje očučeno i rastrzano podelama. Baba piše da „momenat bezdomnog dovodi u vezu traumatske ambivalentnosti lične, duševne istorije sa širim podeljenostima političke egzistencije. (Baba 2004: 33)“

Za Ninin unutrašnji život takođe bi se moglo reći da trpi najezdu istorije i kolonijalnih okolnosti i da to ishodi očučenjem sopstvenog bića. To očučenje u romanu se prikazuje kroz reakciju drugih likova na Ninu. Tako je, na primer, stanovnici Sambira vide kao „nemu priliku koja se kreće među njima, smirena i odevena u belo, biće iz drugog sveta, njima neshvatljivo“ (Conrad 1976: 34). Čak se i Dainu čini da nikad neće moći do kraja da je razume:

Nije sumnjao u njenu ljubav kao što nije sumnjao ni u sopstveno postojanje; ali dok je ležao, gledajući sa žarom njeno lice, njene suze i rastavljene usne, osluškujući joj dah, osećao se nelagodno, svestan da u njoj ima nečega što ne može da shvati... Osećao je nešto nevidljivo što je stajalo između njih, nešto što mu dopušta da joj priđe samo do izvesne granice, ali ne dalje. Ni požuda, ni čežnja, ni napor volje, pa ni čitav život, neće uništiti taj nejasan osećaj različitosti među njima... Pripadala je njemu, pa ipak je bila kao žena sa nekog drugog sveta. (Ibid., 152)

Ninin lik je po mnogo čemu jedinstven među ženskim likovima u Konradovom opusu. Ne samo što Konrad u kasnijim romanima više nije problematizovao mešovito poreklo kao značajnu komponentu u karakterizaciji, već bi se moglo tvrditi da više nikada nije stvorio tako emancipovanu junakinju, po standardima bilo koje kulture. Dok se ovom autoru često zamera da je pribegavao sentimentalizovanju ženskih likova (Moser 1966: 126), da su oni „površni ili neprijatno stereotipni“ (Eagelton 2005: 162),

takve opaske kritičara ne mogu se primeniti na Ninu, iako je Konrad kreirao ovaj lik na samom početku svoje književne karijere.

*

U Konradovom prvom romanu, pored značajnih modernističkih tema koje autor razmatra kroz likove Almajera i Nine, prepoznaju se i brojni elementi zapleta iz popularne avanturističke proze – kao što su, na primer, ljubav Nine i Daina, potera holandske vojske za Dainom, ili političke spletku u kraljevini Sambir. Otud proizilazi i činjenica da mnogi sporedni likovi u ovom delu nisu individualizovani, već se po svojim osobinama i ulogama uklapaju u žanrovske konvencije. Takvi su, recimo, mladi egzotični princ Dain, ili sambirski radža Lakamba i njegov savetnik Babalači, stereotipni „zlikovci“ iz pustolovnih romana. Ovi likovi su, kako ocenjuje Jan Vat, uspešno dočarani u romanu, „ali to je samo zato što su dvodimenzionalni i što zaplet ne zahteva da oni imaju stvaran unutrašnji život ili razvoj“ (Watt 2003: 55). Ekscentrični zlikovci poput jednookog Babalačija koncipirani su tako da ostave upečatljiv vizuelni utisak po kome se razlikuju „ne samo od ostalih likova, već i od ma kog stvarnog ljudskog bića; a to, naravno, znači da njihov moralni i psihološki život ne dopiru do čitaoca“ (Ibid.). S druge strane, beli pustolov Lingard nije stereotipni junak romanse. Iako nedovoljno razvijen, njegov lik pokreće zanimljivo pitanje o naizgled dobronamernom mešanju kolonizatora u prilike drugih naroda, koje je ipak prožeto zabludama o superiornosti sopstvene kulture, i stoga donosi domorocima više štete nego koristi.

Almajer, Konradov prvi protagonista, ipak predstavlja najznačajniju tekovinu ovog romana, i najavljuje dalji razvoj autorovih umetničkih stavova i pristupa karakterizaciji. Važnost koju Almajer pridaje svom subjektivnom svetu i uobrazilji zacrtava teme kojima će se Konrad uvek iznova vraćati tokom svoje književne karijere. Takve subjektivne svetove on će moći da istraži još mnogo detaljnije kada se upusti u eksperimente sa novim narativnim postupcima – što će doći do izražaja već dve godine posle objavljivanja *Almajerove ludosti*, u romanu *Crnac sa „Narcisa“*.

3. CRNAC SA „NARCISA“

3.1. Kolektivni identitet i strategija ograničavanja

Roman *Crnac sa „Narcisa“* nema konvencionalni zaplet i rasplet, već njegovu strukturu i trajanje radnje određuje tok plovidbe trgovačkog broda „Narcis“ od Bombaja do Londona. Pripovest počinje prvom prozivkom i formiranjem posade, a završava se rastankom mornara na njihovom krajnjem odredištu u londonskoj luci.

Dva člana posade, Vejt i Donkin, izdvajaju se svojim ponašanjem i remete ustaljeni tok brodskeg života. Džejms Vejt je mornar afričkog porekla po kome delo nosi ime. Vejt unosi pometnju i nedorazum od samog dolaska na brod kada, kasneći na prozivku, uzvikuje svoje ime, *Wait* (što na engleskom takođe znači „Čekajte!“). Ubrzo nakon što je brod isplovio, ovaj mornar priznaje oficirima da boluje od tuberkuloze, a da se za posao na brodu prijavio jer „mora negde živeti dok ne umre“ (37).¹⁵ Tako Vejtovo ime istovremeno sugerise da on čeka smrt i predstavlja implicitan zahtev, upućen posadi, da je čeka zajedno s njim. Pod Vejtovim uticajem, mornari počinju da razmišljaju i o sopstvenoj smrti, povlače se u sebe, postaju preosetljivi, skloni maštanju i introspekciji. Donkin, propalica i neradnik, takođe izaziva protivrečne reakcije. Iako ga drugi mornari preziru, istovremeno su fascinirani njegovom govorničkom veštinom i priznaju da u njegovom protestu protiv loših i nepravdičnih uslova rada na brodu ima istine.

Dok prolazi kraj Rta dobre nade, „Narcis“ biva uvučen u snažnu buru koja gotovo uspeva da ga potopi. Konkretna fizička opasnost i dramatična borba sa elementima na kratko prekidaju zaokupljenost posade Vejtom i njegovim „nevidljivim drugom“, smrću: „Nije bilo vremena za dokono čeprkanje po srcima. Jedra su se cepala.“ (43) U trenucima krize mornari ispoljavaju svoje najbolje osobine i rade složno u borbi za opstanak. Njih petorica rizikuju živote da bi izbacili Vejta, koji je ostao zaglavljen u bolesničkoj kabini kada se brod izvrnuo na bok. Po prestanku oluje Vejtovo stanje se pogoršava. Obuzet samrtnim strahom, on sada obmanjuje sebe da mu

¹⁵ Svi citati iz romana navedeni su prema izdanju Dž. Konrad, *Crnac sa Narcisa*, prev. Nada Ćurčija Prodanović, Beograd, Rad, 1969. Na nekim mestima prevod je neznatno izmenjen za potrebe preciznije analize. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

je bolje i zahteva da se vrati na posao, ali mu kapetan Aliston to zabranjuje. Posada se stavlja na Vejtovu stranu, a Donkin dodatno podstiče nezadovoljstvo svojim govorima. Međutim, kada pokuša da ih navede na nasilnu pobunu, mornari mu okreću leđa. Prezren i odbačen, Donkin odlučuje da iz putovanja izvuče makar materijalnu korist, i pljačka Vejta koji je na samrti. Okolnosti koje prate Vejtovu smrt i sahranu kao da potvrđuju sujeverje mornara: on umire u trenutku kada se sa palube „Narcisa“ prvi put ukaže kopno, a odmah nakon što je njegovo telo spušteno u more, počinje da duva povoljan vetar po kome brod ubrzo stiže do svog odredišta. Mornari se poslednji put okupljaju u lučkoj kancelariji da prime platu i potom zauvek rastaju.

*

Protagonista romana *Crnac sa „Narcisa“* jeste čitava posada broda, koja u toku plovodbe, suočavajući se sa prirodnim nedaćama i trenucima unutrašnje krize, izgrađuje svoj kolektivni identitet. Kroz grupni portret posade „Narcisa“ Konrad teži da istakne jedan od najvažnijih moralnih imperativa u svom stvaralaštvu, a to je solidarnost. Taj cilj zacrtan je i u čuvenom predgovoru za ovaj roman, gde autor govori o svom uverenju da se umetnički iskaz „obraća... tananoj, ali neuništivoj veri u solidarnost koja povezuje bezbroj usamljenih srca: solidarnost u snovima, u radosti, u tuzi, u stremljenjima, u iluzijama, u nadanjima, u strahu, koja povezuje ljude jedne sa drugima, koja povezuje čitavo čovečanstvo. (Conrad 2005: 281)“

Neke od osobenosti ove duhovne potrage za solidarnošću i zajedništvom proizilaze iz činjenice da se ona odvija na moru. Fredrik Džejmson smatra da na izbor mora kao mesta radnje u jednom broju Konradovih romana i pripovedaka treba gledati kao na autorovu „strategiju ograničavanja“ – to jest, kao na svojevrsnu ideološku konstrukciju koja mu omogućava da se distancira od urbanog, industrijskog života na kopnu i društvenih protivrečnosti koje ga karakterišu. Džejmson zapaža sličan postupak i u *Lordu Džimu*, gde je Džim na početku romana prikazan kako sa visokog jarbola broda posmatra fabričke dimnjake na obali, „onu tmurnu prozu sveta, svakodnevni život u sveopštoj fabrici zvanog kapitalizam“ (Džejmson 1984: 257). „Džim je izabrao poziv koji mu je omogućio da istupi iz svih klasnih pozicija i da ih gleda sa velike udaljenosti“ (Ibid., 259). U *Crncu sa „Narcisa“*, ova strategija omogućava Konradu da

stavi akcenat na psihološke teme i prouči unutrašnji život posade u suočavanju sa prirodom i opštim egzistencijalnim pitanjima koja zaokupljaju savremenog čoveka. Kao što sugeriše naslov romana, psihološka kriza koju je autor pri tom najviše istakao ovaploćena je u liku Džejmisa Vejta i tiče se straha od smrti.

Međutim, izmeštanje ove egzistencijalne drame na more ipak ne vodi potpunom zanemarivanju aktuelne društvene i istorijske stvarnosti. Jer, kako piše Džejmson, more je u Konradovim romanima

i strategija ograničavanja i mesto gde se vrši stvarni posao; ono je granica i dekorativni obrub, ali i javni drum, ono je istovremeno van sveta i u njemu, ono je potiskivanje rada... ali je ujedno i to odsutno radno mesto. (Džejmson 1984: 257)

More jeste prazni prostor između konkretnih mesta rada i života; ali je ono, isto tako sigurno... i sami element pomoću kojeg imperijalistički kapitalizam okuplja svoje razasute mostobrane i isturene postaje... [More] nije samo mesto velikih poslova, nego i teškog fizičkog rada, i jasno je da o autoru *Crnca sa „Narcisa“*... ne bismo uopšte mogli ozbiljno govoriti ako bismo prevideli njegovo „realističko“ predstavljanje radnog života na moru. (Ibid., 261)

More je tako „ne-mesto“¹⁶ koje Konradu omogućava da se usredsredi na introspektivno iskustvo protagoniste (to jest, posade „Narcisa“), ali je isto tako i „mesto rada“ na kome politički sadržaji nisu u potpunosti potisnuti. Oni su u romanu prisutni, kao što ukazuje Džejmson, u verodostojnom prikazu radnog života pomoraca, kao i u onim aspektima zapleta koji se tiču Donkina i njegovog podstrekivanja na pobunu.

U ovom poglavlju biće razmotreno kako Konrad oblikuje grupni identitet posade „Narcisa“, ali i likove Vejta i Donkina, čiji portreti otvaraju zasebna psihološka i društvena pitanja.

¹⁶ Termin „ne-mesto“ koji Džejmson koristi kada govori o moru u Konradovim romanima (Džejmson 1984: 261) nema isto značenje kao u delu francuskog antropologa Marka Ožea (Marc Augé). U studiji *Introduction à une anthropologie de la surmodernité* iz 1992. godine, Ože pod nazivom nemesta podrazumeva bezlične tranzitne prostore kao što su aerodromi, autoputevi, hoteli ili tržni centri, nastale pod uticajem globalizacije. S druge strane, u studiji *Političko nesvesno* Džejmson naziva more ne-mestom prosto zato što ono služi Konradu da se distancira od svih klasnih pozicija.

3.2. Posada „Narcisa“

Formiranje posade „Narcisa“ započinje prozivkom na palubi pre svitanja: brodski dečak drži lampu visoko iznad glave, a prvi oficir Bejker čita imena mornara. Kada Bejker izgovori ime, mornar se odaziva, izdvaja „iz tamne gomile glava“ i stupa „u osvetljeni krug“, postajući tako član posade broda. Sugestivna slika prelaska iz tame u svetlost i Bejkerov ozbiljan glas daju prozivci prizvuk rituala, najavljujući da će predstojeća plovidba imati i simboličnu dimenziju duhovnog putovanja: „[Prvi oficir] prozivao je razgovetno, ozbiljnim glasom koji je ovu prozivku usklađivao sa nemirnom usamljenošću, s neslavnom i podmuklom borbom, ili s još težim patnjama zbog lišavanja i neprijatnih dužnosti.“ (13)

Iako prozivka formalno određuje članove posade, to ne znači da će se među njima odmah javiti doživljaj bliskosti i srodstva. Naprotiv, na početku puta kod mornara dominira osećaj otuđenja i izolovanosti od ostatka sveta:

Putovanje je počelo i brod je, kao delić zemlje otkinut od nje, plovio usamljen i brz kao kakva mala planeta. Ponori neba i mora dodirivali su se oko njega na nedokučivoj granici. S njim je išla velika kružna usamljenost, uvek drukčija i uvek ista, uvek monotona i uvek veličanstvena... Veličina nasmejanog mora činila je granice vremena beznačajnim. Dani su se brzo smenjivali, sjajni i hitri kao blesak sa svetionika, a noći, pune događaja i kratke, ličile su na snove što lete. (24 – 25)

U navedenom odlomku Konrad dočarava plovidbu iz perspektive neimenovanog člana posade. Krug na koji aludira neobična slika „velike kružne usamljenosti“ zapravo je njegovo oko (Watt 1981: 90). Ovaj mornar oseća se na brodu kao na „maloj planeti“, okružen nepreglednim nebom i morem koji obesmišljavaju protok vremena – a samim tim, i njegovu pojedinačnu egzistenciju. Iako je mirno more naizgled „nasmejano“ i blagonaklono, ono ga zastrašuje svojom veličinom. Slika usamljenog mornara na pučini ima i opsežnije značenje i može se povezati sa doživljajem egzistencijalne usamljenosti kao jednim od čestih motiva u modernističkoj prozi.

Konradov mornar ima senzibilitet skeptičnog savremenog čoveka koji izbjavljenje od usamljenosti, smrti, kao ni odgovore na teleološka pitanja, ne nalazi u religiji. Religija je u romanu prikazana kao anahrono, nezadovoljavajuće rešenje kroz lik pobožnog broskog kuvara Podmora. Podmor, koji u kuhinji tone u san sa Biblijom u ruci, a kada je na kopnu, vodi svoju porodicu „nedeljom i ujutru i po podne u crkvu“ (16), sujetan je, ubeđen u svoju moralnu superiornost i veruje da je čitava posada, iako bezbožna, „pod njegovom duhovnom zaštitom“ (31). Podmorov fanatizam naročito će doći do izražaja kada pokuša da preobradi Džejmsa Vejta na samrti, preteći mu slikama pakla koji poredi sa vrelinom brodske kotlarnice. Užasnut, Vejt pod utiskom ovog razgovora samo tone u još dublju samoobmanu i poricanje stvarnosti. Kroz prikaz Podmorovog bezosećajnog, nehumanog zastrašivanja smrtnika, roman implicitno kritikuje dogmatska učenja o spasenju, ujedno pokazujući da ona ne pružaju mornarima nikakvu utehu. Skeptičan odnos prema religiji može se uočiti i u sceni Vejtove sahrane, gde tekst koji oficir Bejker čita iz molitvenika ne znači ništa okupljenim ljudima: „Ne pogađajući nestalna srca mornara, reči su se kotrljale s broda i kao beskućnici lutale po nemilosrdnom moru.“ (128)

Jedina psihološka uteha koju pronalaze mornari „Narcisa“ proizilazi iz osećaja „bratstva na moru“, „neizrečene vere i lojalnosti koja združuje svu posadu na brodu, ali o kojoj se ne govori“ (9), iz međuljudske spona koju oni izgrađuju kroz zajednički rad. Osećaj zajedništva najizraženiji je u toku oluje, u trenucima velikih fizičkih teškoća i neposredne opasnosti. Jedan primer je scena u kojoj se mornari spontano udružuju da bi spasili Vejta iz bolesničke kabine. Čak i Podmor u ovim okolnostima ispoljava sposobnost za solidarnost, kada u poplavljenoj kuhinji, u sred oluje, nekim čudom uspeva da svima skuva kafu. Motiv smislenog zajedničkog rada upečatljivo je prikazan i u sugestivnoj slici podizanja jedra posle oluje. Pokreti grupe ljudi, koju pripovedač posmatra izdaleka, isprva izgledaju besmisleno dok posrću po palubi broda nagnutog na bok, da bi se postepeno ukazao smisao i cilj njihovih udruženih napora:

Prva grupa mogla se ubrzo videti kad se pojavila na čelu kaštela na pramcu; ljudi su nesigurno išli jedan za drugim; visili su o ogradi; pentrali se po sidrima, grlili glave vitla sidra i priljublivali se uz motovilo. Činili su čudne, nemirne pokrete, mahali rukama, klečali, ležali ispruženi po palubi, s mukom se dizali – izgledalo

je da se svim silama trude da se sruče u more. Odjednom među njima zaleprša jedan beli komadić grubog platna i poče da raste udarajući oko sebe. Njegov uski vrh dizao se u trzajima, i ono se najzad raširi u trougao obasjan suncem. – Uspeli su! – zaori se niz palubu. (69)

U završnom delu romana može se uočiti promena u stavu pripovedača, koji je kroz ove doživljaje prevazišao prvobitni osećaj usamljenosti i besmislenog proticanja vremena. Prisećajući se minulog putovanja „Narcisa“ i drugih članova posade, on shvata da su „zajedno na besmrtnom moru našli smisao svog grešnog života.“ (139) Ako je tačno, kao što smatra Jan Vat, da se u svakom Konradovom romanu može uočiti težnja usamljenog pojedinca da dosegne osećaj zajedništva sa drugom osobom ili grupom, onda je *Crnac sa „Narcisa“* jedan od retkih romana ovog autora u kojima je taj cilj uspešno ostvaren.¹⁷ Berto smatra da je, hronološki gledano, *Crnac sa „Narcisa“* poslednje Konradovo delo u kome se u pravom smislu reči može govoriti o afirmaciji ideala solidarnosti. U potonjim delima prisutan je sve veći pesimizam, a „svaka afirmacija postaje, u neku ruku, Pirova pobeda“ (Berthoud 2003: 64)

Uvođenje fiktivnog pripovedača koji u prvom licu govori o ovom svom iskustvu predstavlja novinu u Konradovom stvaralaštvu i pomak u odnosu na konvencionalni stil prethodna dva romana, *Almajerove ludosti* i *Izgnanika sa ostrva*. Pri tom se za naratora u *Crncu sa „Narcisa“* ne može reći da je u potpunosti dramatizovan, niti da predstavlja zaseban lik: iako je učesnik događaja i član posade, on nema ime, grupu bliskih drugova, osobene stavove ili ciljeve, niti ma kakvo drugo određenje po kome bi mogao biti identifikovan. (Watt 1981: 101) U najvećem delu romana on upotrebljava zamenicu „mi“, prenoseći tako unutrašnje doživljaje koje deli čitav kolektiv – da bi na kraju, u sceni rastanka mornara, njegov glas opet postao glas pojedinca. Džerard smatra da promene narativnog glasa reflektuju promene u svesti pripovedača, koji postepeno dolazi do spoznaje o svojoj pripadnosti grupi: „Zadivljujuće je kako kretanje tačke gledišta odražava opšte kretanje u romanu od izolacije, preko solidarnosti, pa sve do bolnog rastanka. (Guerard 1967: 108)“ U primeni ovog metoda, međutim, ima dosta nedoslednosti. Tako se u pojedinim zbivanjima pripovedač distancira od radnje, služi retrospektivnom naracijom i izvodi uopštene zaključke o posadi, govoreći o njoj u

¹⁷ Po Vatovom mišljenju (Watt 1981: 31), druga dva Konradova dela u kojima ova tema ima pozitivan tretman jesu roman *Linija senke* i pripovetka „Tajfun“ ('Typhoon', 1903).

trećem licu množine. Tačka gledišta takođe se menja kada se prikazuje tok svesti pojedinačnih likova kao što su Vejt ili Donkin, a u tekstu ima i eksplicitnih autorskih komentara. Nestabilna tačka gledišta uglavnom se smatra za slabost *Crnca sa „Narcisa“* i pripisuje činjenici da je delo napisano u ranoj fazi Konradovog stvaralaštva (Peters 2006: 46). Značajno je, ipak, to što Konrad u ovom romanu teži da uskladi naraciju sa karakterizacijom, i svojim specifičnim ciljem da istraži kolektivnu svest mornara „Narcisa“.

U središtu autorove pažnje je mlada, nova generacija pomoraca, čiji kompleksan unutrašnji život, sumnje, nedoumice i upitanost nad sopstvenim identitetom korespondiraju sa opštim odrednicama modernističkih likova. Nasuprot njima, međutim, u delu postoji i svest o starijoj generaciji mornara, koju Konrad mitologizuje:

Bili su jaki kao što su jaki oni koji ne znaju ni za sumnje ni za nade ...to su bili ljudi koji su znali za argatovanje, lišavanje, nasilje i poroke, ali koji nisu znali za strah niti su u srcu krili zlobu. Ljudi kojima je teško bilo upravljati, ali koje je lako bilo oduševiti – ljudi bez glasa, ali dovoljno ljudi da su umeli u svojim srcima da učutkaju sentimentalne glasove koji su oplakivali njihovu tešku sudbu... To su bila večita deca tajanstvenog mora. (21)

Pomorci starije generacije opisani su kao „deca mora“ jer nisu imali razvijenu, „odraslu“ svest o sebi i svom načinu života. Oni su bili „bez glasa“, ne samo zato što su ćutke i stoički prihvatili svoj težak rad, već i zato što nikada nisu postavljali pitanja o njegovoj svrsi. Poistovetivši se sa svojim pozivom, izvršavali su dužnosti na brodu gotovo instinktivno, ne znajući „ni za sumnje ni za nade“ i ne osećajući potrebu za samoopravdanjem (Berthoud 2003: 28). Jedini preostali pripadnik ove mitske generacije u romanu, „usamljeni ostatak iščezlog i zaboravljenog pokolenja“ (21), jeste Singleton. Njegovo ime asocira na fraze *single-hearted* („veran“) ili *single-minded* („posvećen“, „odlučan“), ukazujući na nepokolebljivost u suočavanju sa iskušenjima. Za razliku od mladih mornara, Singleton ne obraća pažnju na Donkinovo agitovanje, niti ga demoralise prisustvo samrtnika na brodu. U skladu sa svojim poetičkim načelom, Konrad nas „navodi da vidimo“ istrajnost i pouzdanost ovog starog pomorca kada na kraju poglavlja o oluji usmerava našu pažnju na krmu broda, gde je Singleton tokom čitavog

nevremena, trideset sati bez prestanka, stajao za kormilom, a da drugi toga nisu ni bili svesni:

Daleko iza ostalih, izdvojen i sam za kormilom, stari Singleton je polako gurnuo belu bradu pod gornje dugme svog blistavog kaputa. Ljuljajući se na bučnom metežu talasa, zaboravljen od svih, on je stajao ukočeno, i s pažljivim izrazom lica gledao sigurnim pogledom ceo brod koji je srljao napred skaćući na talase i propadajući među njih. Pred njegovim uspravnim telom kretale su se hitro i vešto samo dve ukrštene ruke koje su zadržavale ručke na krmilarskom točku da se ne kreće tako brzo, ili su im, naprotiv, pomagale u tome. On je oprezno kormilario. (72)

Ovakvi „jednostavni junaci“, kako ih naziva Moser, mogu se zapaziti kao poseban tip u Konradovom opusu. Slični Singletonu su kapetan MekVir u pripovesti „Tajfun“, francuski poručnik u *Lordu Džimu*, ili dvojica Malajaca koji ostaju za kormilom „Patne“ kada Džim skoči u more. Ovi hrabri, verni pomorci nisu skloni apstraktnom razmišljanju ili uzletima mašte, ali (možda baš zbog toga) uspešno odolevaju trenucima krize onda kada druge, kompleksnije ličnosti doživljavaju moralno posrnuće. Iako ih autor prikazuje kao epitom moralnih vrednosti, takvi likovi u zapletu njegovih romana nikada ne zauzimaju istaknuto mesto, jer je Konradova imaginacija mnogo više fascinirana motivima ljudske slabosti i neuspeha. (Moser 1966: 15)

Za mlađu generaciju pomoraca Konrad kaže da je „našla svoj glas“. Ovi mornari nisu više „deca mora“, već su stekli analitičku svest odraslih ljudi – a čim su naučili da govore, naučili su, prema Konradovim rečima, „i da cvile“. (21) Za razliku od starije generacije, oni su sposobni da se bune i žale, preispituju svoj položaj i razmišljaju o smislu svog života i izabranog poziva. Njihova potreba za introspekcijom naročito će doći do izražaja u suočavanju sa Džejsom Vejtom. Vejt donosi na brod svest o smrti:

On kao da se ponosio tom smrću koja mu je, bar do tog časa, samo olakšavala život, razmetao se njom kao da nikad niko drugi na svetu nije bio prisan s takvim prijateljem: neprestano nam je poturao pod nos s tako nežnom upornošću koja je tu smrt činila nesumnjivom, ali u isti mah i neverovatnom... Kolebali smo

se između sažaljenja i nepoverenja, dok je on svakim, pa i najmanjim povodom, tresao pred našim očima kosti svog dosadnog i sramnog kostura. On ga je večito potezao. Govorio bi o toj bliskoj smrti kao da je ona već tu, kao da šeta napolju po palubi, kao da će sad odmah ući da spava na jednom praznom ležaju, kao da pokraj njega sedi za svakim obrokom. Ona nam je svaki dan smetala na poslu, kvarila nam odmor i naše zabave. (29 – 30)

Vejt optužuje mornare za nebrigu i bezosećajnost kad god se glasno smeju ili pevaju uz harmoniku, zahteva tišinu kada ih čuje kako u večernjim satima šetaju po palubi i razgovaraju. Na taj način on ih zapravo primorava da se odreknu svake zabave i oblika druženja koji bi njihov težak život na brodu mogli učiniti podnošljivijim: tako se u njihovom unutrašnjem biću otvara praznina, koju sada ispunjavaju isključivo sumorne misli o Vejtu i njegovoj bliskoj smrti. (Watt 1981: 105) Pod Vejtovim uticajem, svest o smrti počinje da prožima svakodnevnicu mornara i postaje prisutna u svemu čime se bave ili o čemu razmišljaju. Taj uticaj može se prepoznati i u metaforama i poređenjima koje koristi pripovedač – kome, na primer, kaštel u pomrčini liči na grobnicu: „...kaštel na pramcu, u kome je sad gorela samo jedna lampa sa uvrnutim fitiljem, tonuo je u san u mutnoj praznini protkanoj snažnim disanjem i iznenadnim kratkim uzdisajima. Iz dvostrukog reda ležaja zjapilo je crnilo kao grobovi u kojima leže nemirni mrtvaci“ (18).

S druge strane, mornari nisu u potpunosti ubeđeni da Vejt umire, već se tokom čitave plovidbe „kolebaju između sažaljenja i nepoverenja“, pitajući se nije li on možda samo neradnik i varalica. „Nismo ga mogli prezreti niti smo ga mogli žaliti a da to ne naudi našem dostojanstvu.“ (59) Oba moguća ishoda ove dileme na neki način prete da naruše „dostojanstvo“ mornara – to jest, da ugroze idealizovanu predstavu koju oni imaju o sebi. Ili će se ispostaviti da su ispali naivni i da ih je Vejt nasamario, ili da su zbog svojih sumnji uskratili pomoć samrtniku. Njihov ego-ideal uzdrman je i time što su primorani da priznaju sopstvenu slabost i strah. Vejtovo prisustvo, naime, ne podseća ih samo na to da su smrtni, već i na to da se plaše smrti: „...on je gazio po našem poštovanju samih sebe, svakog dana nam je pokazivao da nemamo moralne hrabrosti.“ (39)

Mada bi mornari želeli da veruju da njihovo brižno ponašanje prema Vejtu proističe iz plemenitosti i saosećanja, ono je u stvari jedan oblik prikrivenog egoizma. Gledajući Vejta kako umire, mornari žale sebe i sopstvenu sudbinu, kao što pripovedač i sâm priznaje: „Prikrivena sebičnost... ispoljavala se u sve većem strahu ljudi da ne vide [Vejta] kako umire. (111)“ Ime koje je Konrad izabrao za brod aludira upravo na ovaj motiv i potajnu narcisoidnost mornara – koji su ponosni na svoje milosrđe, ali su kroz staranje o Vejtu zapravo zaokupljeni sobom (Shaffer 1999: 52). Interakcija sa Vejtom takođe odvrća pažnju mornara sa njihovih svakodnevnih dužnosti. Kako primećuje Teri Iglton (Eagleton 2005: 162), „Članovi posade postaju krajnje preosetljivi, dekadentni i skloni maštanju, a to su osobine koje dovode u opasnost njihov nerefleksivni, rutinski rad. Na neki način, oni postaju umetnici.“ Pod Vejtvim subverzivnim uticajem, mornari se predaju budnom sanjarenju, slično Almajeru, i slično onom stanju svesti u kome nastaje umetničko delo.

Dok Vejt pobuđuje strah od smrti koji sprečava mornare da normalno funkcionišu, može se postaviti pitanje, zašto oni nisu na sličan način paralisani kada se zateknu u smrtno opasnoj buri? Objašnjenje je možda slično onome koje u *Lordu Džimu* pruža Marlo kada pokušava da razume Džimovo ponašanje na „Patni“. Kada je otkrio da je korito broda probijeno, Džim se nije toliko uplašio same mogućnosti da će se udaviti, koliko svih prizora potonuća broda koje mu je u tom trenutku dočarala mašta: „Njegova prokleta mašta dočaravala mu je svu onu užasnu paniku, gaženje, jurnjavu, žalosne krike, potopljene čamce, sve užase nesreće na moru o kojima je ikad čuo.“ (Konrad 2002: 74) Moguće je da imaginacija na sličan način uslovljava reakcije mornara „Narcisa“, dovodeći do toga da Vejtova smrt za njih preraste u apstraktni simbol i stekne numinozno značenje. Ova smrt, koju tokom čitave plovidbe zamišljaju, plaši ih više od svake stvarne opasnosti kojoj se izlažu. (Shaffer 1999: 52)

Interakcija posade sa Donkinom iznosi na videlo drugu vrstu problema, vezanih za društveni i materijalni položaj mornara. Konrad problematizuje ideal solidarnosti time što u romanu takođe prikazuje činioce koji razjedinjuju zajednicu na brodu u dve društvene grupe, mornare i oficire. Već od trenutka kada oficir Bejker naređuje mornarima da izađu na prozivku, navodi se da neki od njih pokazuju netrpeljivost prema brodskoj disciplini i nametnutoj hijerarhiji: „u glasu nekih, kojima se činilo da se ovim nad njima vrši nasilje, bilo je uvredjenosti“. (13) Kasnije, u toku plovidbe, iz

kuhinje biva ukradena pita sa voćem namenjena oficirima, što takođe ukazuje na prikrivene tenzije na brodu. Osim teških uslova rada i bedne zarade, mornari dobijaju još jedan razlog za nezadovoljstvo kada oluja uništi zalihe hrane, a njihova oskudna sledovanja bivaju zbog toga dodatno smanjena. Njihov najveći gnev, ipak, izaziva jedan gest kapetana Alistona koji su pogrešno protumačili. Aliston, naime, zna da Vejt nije sposoban za rad i da će uskoro umreti, ali umesto da mu to otvoreno kaže, on naređuje da mu se zabrani rad i izlazak iz bolničke kabine, želeći time da ga zavara i poštedi straha od smrti (Shaffer 1999: 54). Mornari, koji pogrešno zaključuju da je u pitanju nepravda i kapetanova samovolja, dižu se na pobunu, predvođeni Donkinom. Međutim, čak ni u ovom trenutku najizraženijeg antagonizma niko sem Donkina nije spreman na nasilje. Donikn (neuspešno) gađa kapetana Alistona gvozdenim klinom, ali kada pokuša da potom baci još jedan, mornari postaju složni u naporu da ga zaustave. „Ako to opet učiniš“, preti mu jedan glas u gomili, „sve ću reći!“ (99)

Iako su tenzije između mornara i oficira na „Narcisu“ prisutne kroz čitav narativ, one nikada nisu dovoljno izražene da dovedu do otvorenog sukoba. Razlog za to možda leži u činjenici da oficiri, mada u boljem materijalnom položaju od običnih pomoraca, nisu stvarni krivci za društvenu nepravdu. Pravi uzrok lošeg položaja mornara leži u interesima krupnog kapitala i prekomorskih trgovačkih kompanija. Jan Vat navodi podatak da je u poslednjoj deceniji 19. veka često dolazilo do potonuća trgovačkih brodova jer brodovlasnici nisu ulagali dovoljno novca u njihovo održavanje, a s druge strane su težili da povećaju profit time što su ih pretovarivali i upošljavali nedovoljan broj ljudi. Sâm Konrad, u svojstvu oficira trgovačke mornarice, bio je pozvan da svedoči u sudskoj istrazi povodom ovih nesreća na moru, i potvrdio da je brod „Adova“, na kome je plovio, bio doveden u opasnost zbog premale posade. (Watt 1981: 112 – 113) O istom problemu govori i jedna epizoda u *Crncu sa „Narcisa“*, gde se na palubi vodi razgovor o grupi mornara u Kardifu koji su osuđeni na šest nedelja zatvora jer su odbili da plove na pretovarenom brodu: „Ali sudac im dade šest nedelja, jer brod nije bio pretovaren, ili su oni bar udesili da na sudu tako ispadne. U doku Penart nije uopšte bilo nijedne pretovarene lađe.“ (86) Takvi postupci trgovačkih kompanija dovodili su u smrtnu opasnost celokupnu zajednicu na brodu, pa se može reći da su mornari i oficiri zapravo osećali da na kopnu imaju zajedničkog „neprijatelja“.

Ove istorijske činjenice donekle opravdavaju pripovedni postupak koji Džejmson naziva Konradovom „strategijom ograničavanja“ (Džejmson 1984: 257) – a kojim autor izmešta ljudsku zajednicu na „Narcisu“ iz protivrečnosti kapitalističkog društva. Iako merkantilni interesi pokreću brodove kao što je „Narcis“, Konradova umetnička namera je da pokaže kako ti interesi, na neki način, ostaju na obali. U romanu se pominje da se „Narcis“ otisnuo na more iz „niskih pobuda“ – da bi prevezao tovar robe – ali brod, uprkos tome, postaje „dostojanstven“ čim započne svoje „usamljeno putovanje“ (25). U sceni isplovljavanja, kopno ostaje u mraku, dok brod na pučini postaje „visoka i usamljena piramida koja je sva blistava i bela kliznula kroz sunčanu izmaglicu“ (22 – 23). Sličan kontrast Konrad postiže u završnim scenama romana gde „Narcis“ sa otvorenog mora ulazi u Temzu i kreće se ka londonskim dokovima: „pojaviše se redovi drskih visokih fabričkih dimnjaka... 'Narcis' uplovi u oblak; senke postadoše tamnije; sa svih strana čuo se zveket gvožđa, odjek snažnih udaraca... U dimu su se pomaljale zbrkane konture počađavelih zidova, čudne i žalosne, kao predznaci nesreće.“ (131) Ovim slikama koje kontrastiraju svetlost i tamu, „čisto“ more i „zagađeno“ kopno obavijeno dimom iz fabričkih dimnjaka, autor istovremeno uspostavlja etički polaritet: u životu na kopnu dominiraju korupcija i sebični materijalni interesi, dok život na moru zahteva bratsku slogu i zajednički, mukotrpan rad u borbi za opstanak. Iako društvene razlike na brodu postoje, Konrad insistira da su one zanemarljive, jer se „svi osećaju jednakim pred ravnodušnim ogromnim prostranstvom mora i pred mnogobrojnim dužnostima.“ (13) Ovom utisku egalitarizma na moru doprinosi i scena u kojoj Donkin vadi klin iz prednje opute da bi njime gađao kapetana Alistona. U sučeljavanju koje potom sledi, Aliston ne insistira na klasnim razlikama, pa čak ni na svom superiornom položaju na brodu, već samo zahteva od Donkina da vrati klin na mesto da bi brod mogao da nastavi da funkcioniše (Berthoud 2003: 36).

3.3. Džejms Vejt

Pri dolasku na palubu, Vejt izgovara svoje ime i sugestivnu rečenicu, „Ja pripadam brodu“ (15). Engleska reč *wait*, osim što najavljuje da Vejt čeka smrt, takođe je homonim sa rečju *weight* („teret“): ona aludira na činjenicu da Vejt nije funkcionalan

član posade, već predstavlja teret na brodu i duševni teret za mornare, kao u frazi *dead weight*, koja označava balast, poteškoću ili teret odgovornosti. Na kraju, preminuli Vejt predstavlja i teret koji se, prema mornarskom sujeverju, mora baciti u more da bi počeo da duva povoljan vetar: „...sivi paket nevoljno pođe, a onda odjednom sunu s podignutih dasaka iznenadno kao munja... Brod se zaljulja kao da je oslobođen nekog nečasnog tereta, jedra zalepršaše.“ (128) Na unutrašnjem planu, Vejt simbolizuje psihološki kompleks koji pripada kolektivnom životu posade: izronio iz morskih dubina nesvesnog, on se na kraju mora vratiti tim dubinama da bi se mornari ponovo usredsredili na rad i najzad dovezli brod do njegovog odredišta. (Guerard 1967: 109)

Pošto je Vejt jedini Afrikanac u belачkoj posadi, tamna put služi kao označitelj razlike i Drugosti. Ona omogućava Konradu da iskaže „čitav niz korisnih dramskih suprotnosti... već od Vejtovog prvog pojavljivanja, boja kože odmah utvrđuje njegovu različitost, tajanstvo i pretnju“ (Watt 2003: 74). Na to ukazuje već početna scena prozivke, kada lampa u ruci broskog dečaka osvetljava lice svakog prozvanog mornara, ali ne može da osvetli Vejtovo:

Lampa osvetli telo tog čoveka. Bio je visok. Glava mu je bila gore u mraku na visini čamaca za spasavanje... Beonjače njegovih očiju i belina njegovih zuba blistale su u pomrčini, ali mu se lice nije moglo razaznati... Dečko, začuđen kao i svi ostali, podiže svetiljku do lica tog čoveka. Bilo je crno. (14 – 15)

Kada brodski dečak najzad podigne lampu do visine Vejtovog lica, otkriva se da je ono crno – tako da Vejt, iako „osvetljen“, ostaje za svoje okruženje simbolično maskiran i nesaznatljiv.

U odnosu na posadu „Narcisa“ kao na protagonistu romana, Vejt bi se mogao definisati kao simbolični, problematični dvojniki, ili kao nesvesno nasuprot svesnom identitetu kolektiva. Iskustvo unutrašnjeg rascepa i psihološke krize u Konradovom delu često je dramatičnije upravo na ovaj način – kroz interakciju protagoniste sa simboličnom figurom, koja iskoračuje iz opsega ustaljenih svesnih stavova ili moralnih normi, a koju junak romana ipak nevoljno prepoznaje kao svog dvojnika. Odnos Marloa i Kerca u *Srcu tame*, Marloa i Džima u *Lordu Džimu*, Razumova i Haldina u romanu *Očima zapada*, ili Hejsta i Džonsa u *Pobedi*, predstavljaju različite primere ovog

obrasca. Njega je ipak, po mišljenju Alberta Džerarda, najlakše protumačiti na primeru poznate Konradove pripovetke „Tajni saputnik“. Prema Džerardovoj oceni, ovo kratko remek-delo predstavlja „vrlo direktan, intuitivan izraz“ određenih unutrašnjih iskustava koja su u Konradovim romanima katkad predstavljena difuzno ili zasenjena drugim elementima narativa. (Guerard 1967: 13)

U ovoj pripovesti¹⁸, mladi, neiskusni kapetan sprema se da prvi put isplovi brodom na kome je tek nedavno preuzeo komandu. Kako ne poznaje ni brod ni posadu, oseća se napeto i nesigurno i muči ga sumnja „da li će biti dosledan onoj idealnoj predstavi koju svaki čovek potajno stvara o sebi“. (Conrad 1997: 173) Da bi se pripremio za lični test koji mu predstoji, kapetan naređuje čitavoj posadi da se povuče sa palube i sâm preuzima noćnu smenu. Usled ovog odstupanja od brodske rutine, sa boka ostaju da vise lestvice od užeta – a to su lestvice kojima će se popeti begunac sa drugog broda: kapetan kao da ga je ovim činom prizvao. On odmah uspostavlja „tajanstvenu komunikaciju“ (Ibid., 176) sa neznancem, osećajući da između njih postoji neka neobjašnjiva veza, da bi tek potom otkrio da je ovaj čovek, po imenu Legat, počinio zločin. Ispostavlja se da Legat poseduje divlju, neukrotivu energiju koja podseća na samu silu prirode. (Pre susreta sa kapetanom, Legat je, u roku od jednog sata, izveo herojski podvig, ali počinio i ubistvo. Odlučnom akcijom za vreme nepogode, spasao je živote dvadeset i četiri člana svoje posade – ali kako nije umeo da kontroliše narav, upustio se u tuču i ubio jednog čoveka.) Kapetan ga skriva u svojoj kabini i pozajmljuje mu odeću, koja ovom „dvojniku“ savršeno pristaje. Legat mu poverava svoje ubeđenje da su krivica i nedužnost privatne kategorije i da ne može da se pouzda u presudu „nekog sedog starca sa perikom i dvanaestorice uvaženih trgovaca“ (Ibid., 197) koji bi većali o njegovim motivima i delima. Najzad, kapetan omogućava Legatu da pobegne i bezbedno stigne na obalu. Na unutrašnjem nivou, pripovest prati promenu u protagonistu, koji na početku oseća da je tuđin na sopstvenom brodu i da ne poznaje sebe, da bi na kraju postao samouverena, integrisana ličnost, spremna da preuzme komandu. Nakon što je, kroz interakciju sa Legatom, stekao dubok uvid u

¹⁸ Zanimljiv je podatak da je „Tajni saputnik“ objavljen iste godine kada i *Smrt u Veneciji* Tomasa Mana (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 1912), još jedno znamenito modernističko delo koje se bavi pitanjem unutrašnjeg rasepa. Jungova (Carl Gustav Jung) studija *Wandlungen und Symbole der Libido* takođe je objavljena 1912. godine (na engleski je prevedena 1916. pod naslovom *Psychology of the Unconscious*) i može se ubrojiti među teorijska dela koja su podstakla ove modernističke preokupacije (Graham 2004: 203).

svoje potencijale, kapetan je u stanju da sa pouzdanjem izvede rizičan manevar i tako omogući brodu da se najzad nađe na otvorenom moru i uhvati povoljan vetar. (Guerard 1967: 22)

Konradova predstava o „tajnom saputniku“ može se dovesti u vezu sa Jungovim teorijama o senci. Senka je pojam kojim Jung označava lične sadržaje nesvesne psihe, „sadržaje koji predstavljaju integralne komponente ličnosti pojedinca, i koji bi isto tako mogli biti i svesni“ (Jung 1959: 7). Ona se obrazuje od nepoželjnih karakteristika koje pojedinac teži da porekne u svojoj ličnosti i potisne iz svesnog stava. Ovi nepriznati aspekti ličnosti, međutim, ne nestaju, već počinju da žive zasebnim životom, obrazujući kompleks u nesvesnoj psihi. Kako Jung objašnjava,

senka je moralni problem koji predstavlja izazov za celokupnu svesnu ličnost, jer niko ne može postati svestan svoje senke sem ako ne uloži izuzetan moralni napor. Postati svestan senke zapravo znači prihvatiti činjenicu da u psihi postoji jedan mračni aspekt, da je on prisutan i stvaran. Taj čin je suštinski važan preduslov za ma kakvu vrstu samospoznaje i stoga mu se, po pravilu, pruža priličan otpor. (Ibid., 8)

Iako bi se Jungove teorije o senci kao o potisnutom aspektu ličnosti mogle primeniti i na Legata i na Vejta, ova dva lika očigledno simbolizuju različite potisnute karakteristike. Dok Legat dovodi mladog kapetana do spoznaje o sopstvenoj impulsivnosti i buntovnosti, mornari „Narcisa“ kroz odnos sa Vejtom postaju svesni potisnutog straha od smrti, ali i egoizma koji pokušavaju da prikriju prerašavajući ga u brigu za bolesnog druga. Odnos protagoniste prema senci u *Crncu sa „Narcisa“* kompleksniji je nego u pripovesti, prožet nedoumicama i protivrečnim reakcijama, i ostaje otvoreno pitanje da li se može govoriti o uspešnoj integraciji kao u „Tajnom saputniku“.

Pojedini kritičari smatraju da Vejtova tamna put nije samo simbol za skriveno i potisnuto, već i za zlo, za „naše ljudsko crnilo“ (Guerard 1967: 107). Čini se, ipak, da ovakvo tumačenje ne proizilazi iz samog Konradovog teksta, već iz određenih kulturno uslovljenih asocijacija. Psiholozi Cvajg (Connie Zweig) i Vulf (Steve Wolf) ukazuju da

je u okvirima zapadne kulture prisutna jedna vrsta „lingvističkog aparthejda“ usled kojeg pomen belog kod nas uvek izaziva pozitivne, a pomen crnog negativne reakcije:

Čak i naš jezik odražava problem koji se javlja u upotrebi reči „senka“ i „tamna strana“, koje nažalost imaju rasne prizvuke i sugerišu superiornost belog... *Belo* asocira na nebo, čistotu, nedužnost i uspinjanje ka svetlosti, dok *crno* asocira na pakao, zagađenje, zlo i propadanje. U psihološkim terminima, belo je svest, kojoj se pripisuje pozitivna uloga; crno je nesvesno, koje se posmatra kao negativno, prljavo, perverzno i zabranjeno. (Zweig and Wolf 1997: 54)

U Konradovom romanu, međutim, nema osnova za ovakvo tumačenje, niti se autor može optužiti da je iskazao diskriminatorske stavove i prikazao „crnog čoveka“ kao simbol za zlo. Vejtovo crnilo, kao što je pokazno, nema moralno, već epistemološko značenje, i sugeriše nesaznatljivost. Sem toga, ne može se navesti ni jedan konkretan zločin koji je Vejt ikada počinio. Njegov najveći prestup u prošlosti, pre no što je stupio u službu na „Narcisu“, bio je taj što je tokom prethodne plovidbe za Kalkutu preuveličavao svoju bolest, proveo pedeset osam dana ležeći i na kraju dobio istu zaradu kao i drugi mornari. Ova prevara ipak ne može biti dovoljan razlog da se zaključi da je Vejt epitom zla. I Konradovi sopstveni komentari na roman ukazuju da Vejtov lik za njega nema negativan moralni predznak. U predgovoru za američko izdanje *Crnca sa „Narcisa“*, autor piše da Vejt „u knjizi nije ništa; on je prosto središte kolektivne psihologije na brodu i središte zbivanja“.¹⁹ (Conrad 1914: 1)

Treba istaći da je, pored svih navedenih simboličnih konotacija, Vejt istovremeno predstavljen i kao stvarna ličnost, koja psihološki uverljivo reaguje na bolest i približavanje smrti. Tako Konrad, na primer, objašnjava da je Vejtovo osorno i nezahvalno ponašanje prema mornarima „bilo samo posledica izazivačke i nepobedive smrti koju je osećao za vratom. Svako živi ljutio bi se na takvog zapovedničkog

¹⁹ Po svojoj funkciji u romanu Vejt je donekle sličan Rajliju, slepom crncu iz Pinterove drame *Soba* (Harold Pinter, *The Room*, 1957), koji, neobjašnjivo, živi u mračnom podrumu zgrade i o čijim namerama Rouz, junakinja drame, može samo nejasno da nagađa. Na kraju drame on se pojavljuje u Rouzinoj sobi, oslovljava je drugim imenom, Sal, i prenosi joj uznemirujuću poruku: „Tvoj otac želi da se vratiš kući“ (Pinter 1991: 114). Nametanje drugog imena i poziv da se vrati u roditeljski dom sugerišu krizu identiteta, a interakcija junakinje sa Rajlijem predstavlja dramatizaciju te krize. Džeјms Vejt inicira sličnu psihološku krizu u kolektivnom identitetu posade. Za oba lika može se reći da u strukturi ovih književnih dela predstavljaju Drugo i nepoznato, ali ne i zlo.

pratioca“. (59) Vejt se, drugim rečima, svađa sa mornarima jer se svađa sa smrću. S druge strane, on naizgled paradoksalno uživa u Donkinovim uvredama:

Donkin ga je u lice grdio i rugao mu se dok se ovaj gušio; istog dana Vejt bi mu pozajmio topao džemper. Jedanput ga je Donkin korio pola časa; prebacivao mu je što drugi imaju više posla zbog njegova simuliranja bolesti i na kraju ga je nazvao „crnom svinjom“. Mi smo... zanemeli od užasa. Ali Džimi kao da je odista uživao u toj grdnji. Izgleda da ga je to razveselilo... (38)

Dok se ostali mornari kolebaju u svom stavu, Donkin je jedini kod koga Vejt ne uspeva da izazove nikakvu empatiju, jedini potpuno ubeđen da je Vejt varalica. Vejtu prija ovaj Donkinov stav jer bi i sâm želeo da poveruje u ono u šta veruje Donkin – da njegovo stanje zapravo nije toliko loše, i da neće umreti. Vejtovi trenuci samoobmane – kao, na primer, kada posle oluje pokušava da ubedi kapetana i posadu da mu je bolje, i zahteva da se vrati na dužnost – takođe su razumljiva posledica straha od smrti. Tako simbolična dimenzija ovog lika ne umanjuje njegovu ljudskost i kompleksnost, i ne lišava nas konkretnih detalja i psiholoških uvida u motivaciju njegovih postupaka.

3.4. Donkin

Po fizičkom opisu nalik na lešinara (oštar profil, dug i tanak vrat, crni kaput sa iskrzanim krajevima, šiljata i spuštена ramena kao „slomljena krila“), Donkin već pri prvom susretu odbija mornare, koji u njemu odmah prepoznaju tip neradnika kakav se može sresti na svakom brodu: „Svi su ga znali! On je onaj čovek što ne zna da kormilari, što ne zna da vezuje čvorove, što izbegava da radi u tamnim noćima, onaj što se u buri grčevito drži jarbola, i rukama i nogama, i psuje na vetar, na ledenu kišu, na pomrčinu; čovek koji proklinje more dok drugi rade. (8)“ Kao što je pokazano, u *Crncu sa „Narcisa“* rad ima pozitivnu, formativnu ulogu. Zajednički rad omogućava mornarima da prevaziđu osećaj usamljenosti, povežu se sa drugim pregaocima i kroz doživljaj „bratstva na moru“ osmisle svoje živote. Nasuprot tome, Donkinova lenjost, samoživost i izbegavanje dužnosti na brodu od početka ga obeležavaju kao negativnog

junaka: „Ovaj čisti beli kaštel je njegovo skrovište; tu on može da lenstvuje, da se baškari, da leži i da jede – i da proklinje ono što jede, tu može da pokaže svoj talenat za izbegavanje posla... a za sve to biće još i plaćen. (Ibid.)“

Donkin je, međutim, izuzetan govornik, „savršeni umetnik“ (81) u baratanju rečima, koji svojom veštinom navodi mornare da zaborave na njegovu lično sebično ponašanje, apeluje na osećaj savezništva i saučesništva, pa čak uspeva da se nametne i kao vođa pobune. Jedno od retoričkih sredstava putem kojih Donkin postiže ove ciljeve je stalna (zlo)upotreba zamenice „mi“:

Zapaža li iko da nam se nanosi nepravda? Zar ne živimo psećim životom za dve funte i deset šilinga mesečno? Mislimo li mi da je ta bedna plata dovoljna nadoknada za to što svoje živote stavljamo na kocku i za naša izgubljena odela?... Izgubili smo i konac oko prsta! – vrištao je on. Naveo nas je na to da zaboravimo da on, u svakom slučaju, nije ništa izgubio. (81)

Posada ne može da porekne da u Donkinovim rečima ima istine: poput svakog veštog političara, Donkin promišljeno kombinuje istinite tvrdnje sa onim što odgovara njegovom interesu. Iako se služi retorikom radničkih prava, on njome zapravo prikriva želju da iz pobune izvuče ličnu korist. To prikriveno koristoljublje postaće očigledno kada se pobuna izjalovi, a ogorčeni Donkin dâ sebi oduška tako što pljačka Vejta na samrti. Ova uznemirujuća scena odigrava se u bolesničkoj kabini: narator nije prisutan, već su događaji ispriповedani u trećem licu, što još više ističe činjenicu da se oni odvijaju izvan okvira zajednice i njenih moralnih zakona. (Berthoud 2003: 38)

Donkinova govornička veština mogla bi se posmatrati kao kontrapunkt u odnosu na Konradovu predstavu o iščezloj, mitskoj generaciji mornara koju on predstavlja kao „bezglasne ljude“. Razlika između instinktivnog, nemuštog rada drevnih mornara i Donkinove retorike u Konradovom romanu slična je razlici između „operativnog jezika“ i „metajezika“ u teorijama Rolana Barta (Roland Barthes). Bart obrazlaže ove pojmove dajući primer jednog drvoseče: on „govori drvo“, njegov jezik je operativan jer barata stvarnim objektima, a ne apstraktnim pojmovima, i stoga je u direktnoj vezi sa stvarnošću koju ovaj radnik oblikuje i transformiše svojim radom. S druge strane,

posmatrač koji nije uključen u proizvodni rad može samo govoriti „o drvetu“, tako da je njegov jezik za Barta metajezik, ili jezik drugog reda:

Ali, ako nisam drvoseča, ja više ne mogu „govoriti drvo“, mogu samo govoriti *o njemu*... Više nemam ništa sem jedne intranzitivne veze sa drvetom: to drvo više nije stvarnost osmišljena ljudskim delovanjem, već *slika koja mi je na raspolaganju*. U poređenju sa stvarnim jezikom drvoseče, jezik koji ja stvaram je jezik drugog reda, metajezik u kome više neću baratati stvarima, već samo njihovim imenima. (Barthes 1991: 146)

Ono što obesmišljava Donkinove govore i daje im neautentičan ton „jezika drugog reda“ jeste upravo njegov nerad, činjenica da ovaj lik nema neposredan dodir sa stvarnošću jer na njoj nikada ne operiše svojim radom.

Ako su moralne vrednosti u romanu predstavljene kroz dihotomiju more/kopno, onda Donkin, sa svojim ispraznim govorništvom i političkim manipulacijama, pripada korumpiranoj civilizaciji na kopnu, kao što ćutljivi, odani Singleton, poslednji iz stare generacije pomoraca, pripada „čistom“ moru. Prilikom poslednjeg okupljanja mornara u lučkoj kancelariji, Donkin izjavljuje da se više neće vraćati na more, a pripovedač zaključuje: „Više ih nikada nisam video... Singleton je bez sumnje sa sobom poneo dugu povest verne službe u mirne dubine gostoljubivog mora. A Donkin, koji ni jednog jedinog dana u životu nije čestito radio, bez sumnje živi od svoje prljave rečitosti, govoreći o pravu radnika na život. Neka tako i bude! Neka i zemlja i more uzmu svoje. (138 – 139)“

Kontrast između Singletona i Donkina takođe upućuje na jednu protivrečnost u autorovim političkim stavovima. Naime, kritičari se uglavnom slažu u oceni da je *Crnac sa „Narcisa“* delo koje slavi običnog čoveka i izražava mu zahvalnost na njegovom radu. U romanu se pri tom bez ikakvog ulepšavanja ili prikrivanja prikazuju naporni poslovi mornara i njihov težak društveni položaj (Watt 1981: 82). Richardson (Richardson 2005: 213) ističe da je Konradov portret mornara još impresivniji ako se uzme u obzir da je roman napisan „u periodu kada su radnici, ako bi se uopšte i pojavili [u književnom delu], obično bili predstavljeni na krajnje stereotipne i omalovažavajuće načine“. Nasuprot ovoj simpatiji za radnike stoji, moglo bi se reći, autorova

konzervativna antipatija prema njihovim političkim liderima. Ona se ogleda u Donkinovom liku, koji zapravo predstavlja iskarikirani portret sindikalnog vođe, „sabrasnu karikaturu radničkog agitatora, lukavog, strašljivog, razmetljivog i lenjog“ (Eagleton 2005: 162).

Takvo mišljenje zastupa i Fredrik Džejmson, koji smatra da se u oblikovanju Donkinovog lika Konrad rukovodio devetnaestovekovnom predstavom o resantimanu (*ressentiment*). Ovaj pojam, koji je prvi upotrebio danski filozof Seren Kjerkegor (Sören Kierkegaard), a kasnije razvio Niče, mogao bi se prevesti kao „uvređenost“, „mržnja iz nemoći“ ili „mržnja iz zavisti“, a u filozofiji i psihologiji javlja se da označi stanje svesti osobe u inferiornom položaju koja drugu, superiornu osobu, doživljava kao uzročnika svoje frustracije. Prema teorijama o resantimanu, podređeni tada formira lažni etički sistem na osnovu koga osuđuje nadređenog, pri čemu istovremeno racionalizuje svoja negativna osećanja. Resantiman je za Džejmsona jedna od „ideologema“, „pripovednih jedinjenja društveno-simboličnog tipa“ putem kojih možemo rekonstruisati ideologiju istorijskog perioda u kome je nastao neki tekst (Džejmson 1984: 225). Pišući o resantimanu, Džejmson se ne bavi toliko Ničeovom definicijom ovog pojma, izloženom u studiji *O Genealogiji morala (Zur Genealogie der Moral, 1887)*, koliko određenim „drugostepenim primenama“ kod autora kojima on služi u konzervativne političke svrhe. Takav je, recimo, pristup istoričara Ipolita Tena (Hippolyte Taine), koji u delu *Poreklo savremene Francuske (Les Origines de la France contemporaine, 1893)* koristi pojam resantimana da bi osudio revoluciju:

...ideologema *ressentiment*-a kao da objašnjava u „psihološkom“ i nematerijalističkom smislu rušilačku zavist onih koji nemaju prema onima koji imaju, i time razjašnjava... činjenicu masovnog narodnog ustanka protiv hijerarhijskog sistema za koji ovaj istoričar nastoji da pokaže da je u suštini zdrav i da ima organsku vrlinu. ...[R]essentiment može objasniti i ponašanje onih koji su podstakli... narodnu masu na takve „neprirodne“ neredne: ...neuspele pisce i pesnike, loše filozofe, žučljive novinare, promašene ljude svih vrsta – koji se zbog svojih privatnih nezadovoljstava posvećuju pozivu političara i revolucionarnih boraca. (Džejmson 1984: 246)

Donkinov lik je, po Džejmsonovom mišljenju, takođe jedan primer „diskreditovanja revolucionarnog poriva“ (Ibid., 330), jer ga Konrad svodi na stereotip *homme de ressentiment*, „uvređenog čoveka“ koga motiviše iracionalna zavist.

Primedba da je Donkinov lik ideološki obojen ipak ne utiče presudno na umetnički kvalitet Konradovog romana. Kao što sâm Džejmson ističe, najprogresivniji aspekt modernističkog stvaralaštva ogleda se u jednom dubljem angažmanu – u naporima ovih umetnika da istaknu vrednost i značaj psihološkog života savremenog čoveka, u svetu u kome je on sve više ugrožen opštim tendencijama ka uniformnosti i reifikaciji. To je cilj koji je Konrad, dubokim poniranjem u kolektivnu svest posade „Narcisa“, uspešno ostvario.

*

U okviru posade „Narcisa“ ima još likova kojima je Konrad dao imena i kratke replike, ali za njih se ne može reći da su u potpunosti individualizovani. Oni uglavnom funkcionišu kao deo kolektivnog identiteta, potvrđujući ili ilustrujući njegove osobine. Jedan od njih je, na primer, Belfast, stereotipni lik preterano emotivnog Irca, koga Vejtove manipulacije čas dovode do ivice suza, a čas se jedva suzdržava da ga ne napadne; ipak, Belfastova opsednutost Vejtom istovremeno je i karakteristika čitave grupe. Prisustvo dvojice Norvežana i jednog Finca na britanskom brodu značajno je utoliko što dodatno ističe motiv solidarnosti, pokazujući kako bratimljenje mornara prevazilazi nacionalna određenja, pa čak i jezičke barijere.

Dok ostvareno zajedništvo daje afirmativni ton *Crncu sa „Narcisa“*, autor u romanu takođe baca svetlo na neke subverzivne potencijale psihe, kao što su zaokupljenost smrću, egoizam, sentimentalnost, budno sanjarenje, sklonost ka anarhiji ili dokolici. Duhovna potraga preduzeta pod jedrima „Narcisa“ završava se na ušću Temze u more, upravo tamo gde će – na palubi jole „Neli“, na kojoj Marlo priča o svom doživljaju u *Srcu tame* – otpočeti sledeća, neuporedivo mračnija i složenija.

4. SRCE TAME

4.1. Subjektivno otkriće tame

Okosnicu romana *Srce tame* čini putovanje kapetana Marloa do gornjeg toka reke Kongo, gde će se odigrati njegov ključni susret sa Kercom, najuspešnijim agentom jedne belgijske trgovačke kompanije. Naslov dela ipak se ne odnosi na ovo geografsko odredište – unutrašnjost „tamnog“ afričkog kontinenta – već na Marloov uvid u najmračnije ljudske potencijale, pre svega u moralni pad i tamno srce samog Kerca.

Marloova odluka da se uputi u Kongo isprva je motivisana avanturizmom i željom za istraživanjem. Fasciniran rekom koja na mapi podseća na zmiju, „s glavom u moru“ i telom koje vijuga „duboko po prostranom kopnu“ (15)²⁰, on se zapošljava u kompaniji koja trguje slonovačom u ovom delu Afrike. Njegov početni entuzijazam ubrzo zamenjuje sumorno raspoloženje kada u Briselu, sedištu kompanije, postane svestan pohlepe i licemerja njenih službenika. Nasuprot proklamovanim prosvetiteljskim ciljevima kolonizacije, o kojima govori belgijska javnost, Marlo uviđa da trgovce sa kojima putuje u Afriku motivišu isključivo materijalni interesi. Dok plovi duž afričke obale i putuje kopnom do Centralne ispostave kompanije, prisustvuje stradanjima crnih urođenika koje Evropljani nemilosrdno izrabljuju. U Centralnoj ispostavi, Marloovu pažnju počinju da privlače glasine o Kercu, upravniku Unutrašnje ispostave. Kerc je, kako saznaje, ne samo najuspešniji u sakupljanju slonovače, već je i višestruko nadaren, obrazovan čovek – koji, za razliku od drugih kolonizatora, zaista želi da sprovede filantropske ideje u delo i Afrikancima donese blagodeti progressa.

Nastavak romana, međutim, otkriće zastrašujuću promenu koju je Kerc iskusio u afričkoj divljini. Preuzevši komandu nad parobrodom, Marlo započinje plovidbu uz Kongo, prema Kercovoj ispostavi, ali nadomak odredišta njegov brod biva napadnut. On će kasnije saznati da ga je napalo pleme kojim zapoveda sâm Kerc: Kerc je naredio ovaj napad jer ne želi da se vrati u civilizaciju. Ispostavlja se da je ovaj agent u jednom trenutku prestao da trguje sa urođenicima i umesto toga počeo da otima od njih slonovaču u ubilačkim pohodima, ubedivši jedno pleme da ga prati. Kerc se nametnuo

²⁰ Svi citati iz romana navedeni su prema izdanju Dž. Konrad, *Srce tame*, prev. Zoran Paunović, Beograd, Nolit, 1999. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

ovom plemenu ne samo kao vođa, već i kao svirepo božanstvo, čiju kolibu krase odsečene ljudske glave i u čiju čast se izvode „neizrecivi“ bestijalni rituali.

Teško oboleli Kerc umire na palubi Marloovog broda, a njegove samrtne reči – „Užas! Užas!“ – Marlo tumači kao moralnu pobjedu, pokazatelj da je Kerc na kraju ipak postao svestan svojih zločina i izrekao sebi osudu. Po povratku u Brisel, međutim, Marlo ne može sebe da naterati da ove reči ponovi Kercovoj verenici, već je uverava da je poslednje što je Kerc izgovorio bilo njeno ime.

Radnja romana počinje i završava se na Temzi, na palubi jole „Neli“, gde Marlo priča četvorici prijatelja o svom doživljaju u Africi. U ovim delovima romana prikazan je tok svesti jednog od slušalaca i promena koju u njemu izaziva Marloova uznemirujuća priповest: dok je na početku zaneseno razmišljao o istraživačima koji su se otiskivali ka okeanu noseći iskrnu svetlosti civilizacije, na kraju mu se čini da Temza utiče „u srce beskrajne tame“ (126).

*

Iz Konradove prepiske sa Viljemom Blekvudom, izdavačem *Blekvudovog magazina* (*Blackwood's Magazine*) u kome će u nastavcima prvi put biti objavljeno *Srce tame*, poznato je da je autorova prvobitna namera bila da u ovom delu govori o nemoralu i gramzivosti kolonizatora sa kojima se lično suočio tokom svog boravka u Kongu 1890. godine. Konrad najavljuje da će tema romana biti njihovi „zločini... i krajnja sebičnost koju su ispoljili tokom rada na civilizovanju Afrike“ (Conrad 1958: 36). Prvi nastavci romana uklapaju se u ovaj tematski okvir i predstavljaju ogorčenu osudu imperijalističke ekspanzije. Međutim, tokom pisanja kasnijih nastavaka Konrad preusmerava pažnju sa opštih društvenih pitanja na pojedinačnu ljudsku sudbinu, postajući (kao i njegov pripovedač, Marlo) sve više zaokupljen Kercovim likom. Kerc se razlikuje od ostalih evropskih trgovaca u Africi, a njegova regresija i strastveno prepuštanje destruktivnim porivima izdvajaju se kao zaseban psihološki problem.

Srce tame je, takođe, prvi roman u kome Konrad smešta čitav narativ u svest jednog lika, Marloa, usredsređujući se na njegovu individualnu percepciju i lični proces spoznaje. Jan Vat poredi ovaj postupak sa umetničkim strategijama francuskih impresionista, navodeći da je impresionizam „igrao odlučujuću ulogu u dugom procesu

tranzicije u umetnosti, od pokušaja da se naslika ono što svi ljudi znaju, do pokušaja da se naslika ono što pojedinac zaista vidi“ (Watt 1981: 171). Konradov subjektivizam takođe najavljuje buduće modernističke preokupacije: kao što ukazuje Rendal Stivenson, narativni postupak u *Srcu tame* označava „strukturni raskid“ sa konvencijama realizma, ishodeći tekstom u kome „objektivna stanovišta iščezavaju... a dešavanja u romanu bivaju uočljivo obojena svešću figure koja ih posmatra i o njima govori“ (Stevenson 1992: 24).

Moglo bi se tvrditi da je uvođenje ovih novih formalnih elemenata zapravo bilo neophodno za predmet koji je autor izabrao. Konrad nije mogao da prikaže uznemirujuća otkrića svog pripovedača polazeći od „objektivnih stanovišta“ i onoga „što svi ljudi znaju“: moralni i psihološki užasi sa kojima se Marlo suočava u Africi, njegovo saznanje o Kercovom padu, ali i uvid u sopstveno biće, mogli su biti iskazani jedino u terminima najličnijeg doživljaja i subjektivnog iskustva pojedinca. Tako subjektivni metod istovremeno postaje i osnovna komponenta karakterizacije, koju treba imati u vidu pri tumačenju likova.

4.2. Marlo

4.2.1. Od reflektora do protagoniste

Čarli Marlo pojavljuje se kao dramatizovani pripovedač u nekoliko Konradovih dela: pripoveci „Mladost“ i romanima *Srcu tame*, *Lord Džim* i *Prilika*. „Mladost“ i *Srcu tame* objavljeni su 1902. godine u istom tomu, naslovljenom *Mladost i dve druge priče* (*Youth: A Narrative and Two Other Stories*), za koji je Konrad u ponovljenom izdanju 1917. godine napisao predgovor. U ovom predgovoru autor se kratko osvrće na Marloov lik i njegovu dotadašnju recepciju u kritici:

...za njega se pretpostavljalo da je sve i svašta: vešto smišljen zastor, prosto sredstvo, „imitator“, dobri duh, „demon“ koji mi šapuće na uho. Za mene se sumnjalo da sam imao promišljen plan kako da ga uhvatim.

Ništa od toga nije tačno. Nisam pravio planove. Marlo i ja sreli smo se na onaj opušten način na koji se sklapaju poznanstva u odmaralištima, poznanstva

koja ponekad prerastu u prijateljstva. To se dogodilo sa ovim našim. (Conrad 1933: ix – x)

Govoreći o svom odnosu prema Marlo kao o poznanstvu, Konrad želi da istakne udeo intuicije i spontanog kreativnog impulsa u nastanku ovog lika, nasuprot tvrdnjama da iza njega stoji neki pažljivo razrađen teorijski plan. S druge strane, podsmešljivim nabrojanjem formulacija iz kritičkih prikaza sugerise se šta Marlo *nije*: on nije „dobri duh“ ili „demon“, neki aspekt autorove psihe dramatisovan u delu; niti je „vešto smišljen zastor“ iza kojeg se krije sâm autor, prosto retoričko sredstvo kojim se on služi da bi izneo svoje ideje i viđenje stvarnosti.

Već na osnovu ovog kratkog komentara jasno je da Konrad nije želeo da ga čitalac identifikuje sa Marloom. Činjenica je da se „Mladost“ i *Srce tame* u velikoj meri zasnivaju na biografskoj građi, tako da se Marloovi doživljaji u ovim delima donekle poklapaju sa onim što je doživeo sâm autor. Takođe, u kritici preovlađuje stav da Marloa treba posmatrati kao pouzdanog pripovedača, čiji se moralni stavovi podudaraju sa stavovima autora u delu (But 1976: 178). Međutim, u svim delima gde Marlo ima ulogu pripovedača može se primetiti da je on istovremeno i Konradov estetski objekat: on je predmet autorovog proučavanja baš kao što su drugi likovi – Kerc, Džim ili Flora – predmet Marloovog proučavanja. (Tindall 1967: 275) Ova estetska distanca između Konrada i Marloa može se uočiti već u pripoveci „Mladost“, gde se Marlo priseća svoje mladalačke avanture na moru i vremena kada je kao oficir broda „Judeja“ prvi put plovio na Daleki istok. Dok Marlo sa setom, nostalgijom i pomalo ironično opisuje svoje mlade „ja“ – njegovu neiscrpnu energiju, samouverenost i romantizam – pred čitaocem se istovremeno formira i slika starijeg Marloa, zrelog, otrežnjenog i pomirenog sa činjenicom da ipak ne može da „nadživi zemlju, more i sve druge ljude“ (Conrad 1933: 36), kao što mu se činilo u danima njegove mladosti.

Marloov lik donekle je sličan reflektorima Henrija Džejmsa, a verovatno se može govoriti i o direktnom uticaju Džejmsove poetike na Konrada. Poznato je da je Konrad još kao pomorac sa divljenjem čitao dela Henrija Džejmsa, a kada je ostavio život na moru i opredelio se za spisateljski poziv, odlučio je da sa Džejmsom stupi u direktan kontakt tako što mu je 1896. godine poklonio primerak svog drugog romana, *Izgnanik sa ostrva*. Konrad je o Džejmsu uvek govorio sa velikim poštovanjem,

odnoseći se prema starijem i tada već proslavljenom romanopiscu kao prema mentoru. Period njihovog intenzivnog druženja traje do 1900. godine, a upravo to je period u kome Konrad stvara *Srce tame*, pa se može pretpostaviti da je interakcija dvojice književnika uticala i na neke aspekte karakterizacije u ovom delu. (Watt 2003: 137)

U romanima Henrija Džejmsa, naime, javljaju se likovi koje on naziva „strukturalnim“ ili „organskim“ centrom. (James 1972: 263) Potrebu za kreiranjem takvih likova Džejms obrazlaže u predgovorima za svoje romane: on piše da je život „sveobuhvatan i konfuzan“ dok, nasuprot tome, umetničko delo kao što je roman treba da se odlikuje „diskriminacijom i selekcijom“ (Ibid., 72). Stoga je potrebno izdvojiti određene likove kroz čiju će percepciju građa romana moći pažljivo da se oblikuje i fokusira. U „središte svetlosti“, po Džejmsovom mišljenju, treba postaviti „najuglačanije moguće ogledalo“ koje će reflektovati predmet romana. To ogledalo zapravo je svest jednog lika, „intenzivnog posmatrača“, pojedinca koji je po svojoj pronicljivosti ili senzibilitetu pogodan da „odrazi“ narativ i prenese ga čitaocu (Ibid., 240 – 241).

Međutim, kao posledica ovog postupka, doživljaj reflektora sve više dospeva u centar pažnje autora. U beleškama koje je vodio pišući pripovetke i romane, Džejms primećuje kako se tema koju je osmislio na početku pisanja postepeno preobražava, jer se pripovedač nameće kao njen najupečatljiviji činilac. Interesovanje autora, a samim tim i čitaoca, vezuje se za pripovedača, njegovo poimanje događaja i način na koji ti događaji utiču na njega (But 1976: 367). Džejmsov čuveni roman *Ambasadori* pruža jedan primer teme koja se menja pod uticajem reflektora, Lamberta Stredera. Pažnja čitaoca ovde nije prevashodno usmerena na život u Parizu koji bi Strederova svest, kao ogledalo, trebalo da odražava, već na odlike samog „ogledala“ – Strederove reakcije, razmišljanja, nagađanja, nesigurnost i postepeno razvijanje sposobnosti da shvati šta se dešava oko njega (Stevenson 1992: 20).

Stoga se može govoriti o fenomenu pripovedača koji preuzima temu. Jedan takav pripovedač je i Marlo u *Srcu tame*. Dramatizacija Marloove svesti, dometi njegove individualne percepcije, njegova unutrašnja iskustva i proces spoznaje i samospoznaje postaju za autora isto tako važni kao i zbivanja o kojima Marlo govori. Pripovest o Marlou, po svom značaju, postaje suparnik pripovesti o Kercu. Do istog zaključka dolazi i Vejn But (Wayne Booth):

Da li je *Srce tmine* Kercova povest ili je to povest Marloovog doživljaja Kerca? Da li je Marlo izmišljen kao retoričko sredstvo za pojačavanje značenja Kercovog moralnog sloma ili je Kerc izmišljen da Marlou pribavi srž njegovog doživljaja Konga? [To je] bešavna mreža, i mi sebi velimo da je starinsko pitanje „Ko je glavni junak?“ – besmisleno. Ubedljiva faktura celine, utisak života kako ga doživljava jedan posmatrač jeste, svakako, samo po sebi ono čemu teži istinski umetnik. (But 1976: 372)

4.2.2. Marlo kao perceptivni junak

Interesovanje za fenomen svesti i saznajni proces, koje Konrad deli sa Džejsom, uticalo je da Marlo dospe u središte autorove pažnje i postane protagonista *Srca tame* u istoj meri kao i Kerc. Ovim postupkom Konrad zapravo uvodi jedan poseban tip književnog junaka, koji u romanu nema neki opipljiv cilj, već ga pre svega zaokuplja pitanje spoznaje.

Takvo mišljenje zastupa i Tomas Mozer (Moser 1966: 30 – 32), koji ovu vrstu likova u Konradovom opusu naziva *perceptivnim junacima*. Naime, proučavajući dela nastala u zreloj fazi Konradovog stvaralaštva, Mozer je ustanovio da se u njima javljaju tri glavna tipa književnih likova: to su *jednostavni junak*, *ranjivi junak* i *perceptivni junak*. Ovu tipologiju Mozer izvodi polazeći od tvrdnje da je središnja situacija u Konradovim romanima test. To je test koji stavlja na probu pojedinca, zahtevajući od njega da u nekom kritičnom trenutku ostane dosledan svojim moralnim načelima, idealima ili predstavi koju ima o svom unutrašnjem biću. Način na koji se pojedini likovi suočavaju sa ovim testom određuje njihovo mesto u Konradovoj moralnoj hijerarhiji.

Jednostavni junak je u Konradovom opusu najčešće mornar, hrabar, odan i nesklon refleksiji. Trenutak krize sa kojim se suočava obično je neka nepogoda na moru, koju on prebrodi ne odstupajući od svog moralnog koda.²¹ *Ranjivi junak* u kritičnoj situaciji izdaje svoje proklamovane ciljeve i doživljava moralni neuspeh. To je kompleksan lik koga Konrad često postavlja u uslove fizičke ili moralne izolacije.

²¹ Jedan primer jednostavnog junaka, razmotren u prethodnom poglavlju, jeste Singleton u romanu *Crnac sa „Narcisa“*.

Takođe je i egoista, sanjar, sklon da sebe zavarava idealima koji su razvedeni od stvarnosti, ili romantičnim predstavama o sopstvenoj veličini. Likovi kao što su Kerc, Džim, Nostromo, Guld, ili Razumov, spadaju u Konradove ranjive junake. Treći tip Konradovih junaka u ovom periodu jesu *perceptivni junaci*. Ovi junaci imaju nečeg zajedničkog sa prethodna dva tipa. Perceptivni junak poštuje jednostavnog junaka i njegov etički kod, ali je u stanju da saoseća sa ranjivim junakom jer je, poput njega, kompleksan, poseduje slabosti, sumnja u sebe, sklon je promišljanju i introspekciji. Za razliku od ranjivog junaka, on se uspešno suočava sa kritičnim iskušenjem; međutim, prava mera njegovog uspeha leži u sposobnosti da dosegne moralnu i duhovnu spoznaju (Ibid., 16). Marlo je najznačajniji predstavnik ovog tipa likova u Konradovom stvaralaštvu; osim njega, Stajn u *Lordu Džimu*, kao i neimenovani protagonisti u pripovesti „Tajni saputnik“ i romanu *Linija senke* (obojska kapetani), takođe bi se mogli ubrojiti među perceptivne junake.

Jedno od važnih obeležja Marloovog saznavnog procesa jeste njegovo uverenje da se do istine o sopstvenom biću, kao i do autentičnog uvida u stvarnost, može doći kroz rad. „Ne volim rad“, objašnjava Marlo, „niko ga ne voli – ali volim ono što postoji u radu – priliku da čovek pronade sebe samog. Vlastitu stvarnost – za sebe, ne za druge – ono što niko drugi nikad ne može saznati.“ (48) Ovaj motiv bio je zastupljen i u Konradovom prethodnom romanu, *Crnca sa „Narcisa“*, gde je prikazano kako zahvaljujući radu mornari dolaze do dublje spoznaje o sebi i uspevaju da očuvaju integritet u suočavanju sa fizičkim iskušenjima i trenucima psihološke krize. U tom smislu, Marloov lik mogao bi se smatrati za sponu između *Crnca sa „Narcisa“* i *Srca tame*: kao pomorac, on predstavlja oličenje upravo onog moralnog koda i sistema vrednosti koji je Konrad prikazao kroz kolektivnu psihu posade „Narcisa“.

Marloova veza sa moralnim svetom *Crnca sa „Narcisa“* možda je najjasnija u sceni gde otkriva knjigu koju je napisao drugi pomorac. U napuštenoj kolibi na obali Konga, Marlo nalazi knjigu *Razmatranje nekih aspekata pomorstva*, a njen autor, čije je ime postalo nečitko na stranicama omekšalim od starosti, jeste neki Tauser ili Tauson, pomorski stručnjak u britanskoj mornarici. Iako je u pitanju prost tehnički priručnik u kome se Tauser bavi problemom opterećenja brodskih lanaca i užadi, a Marlo priznaje da je knjiga prilično nezanimljiva za čitanje, on se prema njoj ophodi sa neobičnom nežnošću i poštovanjem. Razlog za to je što u Tauserovoj posvećenosti radu i

sopstvenoj profesiji nema nikakve prikrivene propagande ili samozavaravanja: „na prvi pogled mogao se uočiti jedinstven cilj, čestita briga o ispravnom načinu rada od koje su ove skromne stranice, iako odštampane pre tako mnogo godina, zračile svetlošću koja nije bila samo profesionalna“ (62). Nasuprot košmarnoj atmosferi koja ga prati tokom čitavog boravka u Africi, Tauserova knjiga predstavlja za Marloa nešto što je „nedvosmisleno stvarno“ (63).

Marloova predstava o radu takođe se može posmatrati kao kontrapunkt u odnosu na jedno od opštih mesta imperijalističke ideologije – navodni „rad“ evropskih kolonizatora na civilizovanju afričkog kontinenta. To je razlog što se Marlo oseća neprijatno kada ga njegova tetka, pred polazak u Kongo, predstavlja uglednom društvu u Briselu kao „jednog od Radnika, s velikim početnim slovom“ (21). Pod uticajem propagande i novinskih napisa, ona veruje da Evropljani odlaze u Afriku kao „apostoli“ i „emisari svetlosti“ da unaprede život domorodaca i „odviknu te milione beslovesnih ljudi od njihovog užasnog načina života“ (22). Kada joj Marlo skrene pažnju na profit koji trgovačke kompanije ostvaruju u Africi, ona to opravdava pozivajući se na izreku iz Jevanđelja (Luka 10: 7): „Poslenik je dostojan svoje plate“. Nasuprot ovom ideološkom diskursu, gde je „rad“ samo prazan označitelj koji služi da prikrije pljačku i izrabljivanje Afrikanaca, stoji Marloov sasvim konkretan i opipljiv rad – kao u scenama gde popravlja svoj parobrod, ili gde kao kapetan upravlja njime ploveći uz Kongo.

Usredsređenost na rad omogućava Marlou ne samo da se odupre demorališućem uticaju pritvornih i pohlepnih trgovačkih agenata, već i da sačuva integritet u susretu sa afričkom divljinom, koja u njemu budi potisnute instinkte. Tako Marlo priča kako je posmatrao ples urođenika na obali i priznaje svojim sagovornicima da ga je nešto privlačilo „u tom đavolskom metežu“; na njihovo pitanje zašto nije „skoknuo na obalu“ i priključio se plesu, on odgovara: „Nisam imao vremena. Morao sam da se petljam sa kalajem i trakama od vunenog ćebeta da bih stavio zavoje na te bušne cevi za paru... Morao sam da nadgledam kormilarenje, i izbegavam one panjeve, i da kako god znam vodim tu šerpu dalje. U svemu tome je na površini bilo dovoljno istine da neko mudriji nađe sebi spas. (60)“

4.2.3. Daleko srodstvo

U sceni u kojoj Marlo posmatra urođenike na obali Konga takođe je važno istaći njegov uvid o ljudskosti Drugog i doživljaj „dalekog srodstva“:

Ali iznenada, dok bismo savladavali kakav zavoj, načas bismo ugledali zidove od trske, šiljate krovove od trave, čuli bismo povike, videli splet crnih udova, mnoštvo ruku koje plješću, zanjihanih tela, zakolutalih očiju... Taj praistorijski čovek nas je proklinjao, molio nam se, izražavao nam dobrodošlicu – ko je to mogao znati? Bili smo lišeni mogućnosti da shvatimo svoje okruženje...

Zemlja je delovala nezemaljski... a ljudi su bili – ne, nisu bili neljudski... Urlali su i skakali, i prevrtali se i pravili užasne grimase; ali uzbudljiva je bila pomisao na njihovu ljudskost – sličnu vašoj – pomisao da ste u daljem srodstvu sa tom divljom i strastvenom pomamom... [A]ko ste bili dovoljno čovek [mogli ste] da sebi priznate da u vama postoji i najmanji tračak odazivanja na stravičnu iskrenost te buke, nejasna sumnja da tu postoji neki smisao koji ste vi – vi koji ste tako daleko od noći prvih vekova u stanju da shvatite... Čega je uopšte tamo bilo? Radosti, straha, tuge, posvećenosti, srčanosti, besa – ko to može znati? – ali i istine – istine s koje je strgnut njen veo vremena. (59 – 60)

Iako ne zna ništa o kulturi domorodaca, Marlo u ritualu koji vidi na obali prepoznaje univerzalne ljudske emocije sa kojima može da se identifikuje: radost, strah, tugu, posvećenost, srčanost, bes. Na početku romana on je skrenuo pažnju svojim slušaocima na palubi *Neli* da je Britanija nekada i sama bila „jedno od mračnih mesta na zemlji“. (19) Starosedeooci Afrike koje Marlo susreće nisu ništa drugačiji od starosedelaca Britanije koje su svojevremeno susreli rimski kolonizatori; svestan te paralele, Marlo je u stanju da u Afrikancima simbolično prepozna svoje daleke pretke.

Predstava o srodstvu može se tumačiti i psihološki. Prema ovom tumačenju, Marloov susret sa „praistorijskom“ afričkom kulturom istovremeno je i susret sa sopstvenim nesvesnim. Tumačeći *Srce tame*, Majkl Levenson (Levenson 1991, 9 – 10) primećuje da se u romanu više puta javlja paradoks prema kome je ono što je središte istovremeno i periferija. Na početku romana London je predstavljen kao središte najveće imperije, ali se istovremeno pominje da je nekada bio divlja, neistražena

periferija rimskog carstva; Marlo o putovanju do gornjeg toka Konga govori kao o „najdaljoj tački plovidbe“, ali i kao o svom najvažnijem unutrašnjem iskustvu; lekar koji ga pregleda pre odlaska u Afriku kaže mu da se promene odigravaju „unutra“ kada Evropljani odu „tamo“. Ove dve prostorne metafore, koje Levenson takođe naziva slikama penetracije i ekstenzije, korespondiraju, po njegovom mišljenju, sa jednim posebnim trenutkom u istoriji evropske misli. To je trenutak kada kolonijalna ekspanzija i nehotice dovodi do antropoloških otkrića. Tragajući za novom robom, Evropljani istovremeno otkrivaju i plemenske kulture, a samim tim stižu i do novih saznanja o sopstvenom poreklu. Psihoanaliza otkriva arhajskog čoveka u najdubljim slojevima jastva u isto vreme kada ga antropologija otkriva na drugim kontinentima. (Ibid., 11) Iz istog razloga može se reći da je Marloovo iskustvo srodstva sa Afrikancima istovremeno i iskustvo samospoznaje.

Takvo mišljenje zastupa i Jung. Pišući o svojim iskustvima tokom putovanja Afrikom, on primećuje da se kod civilizovanog Evropljanina, prilikom susreta sa plemenskim kulturama, budi izvesna čežnja. Ta čežnja povezana je sa neostvarenim željama, to jest, sa onim aspektima ličnosti koje je Evropljanin potisnuo i praktično izbrisao iz svesnog stava formirajući društveno prilagođenu personu. U tom procesu prilagođavanja i civilizovanja on se identifikovao gotovo isključivo sa svojim racionalnim potencijalom, gubeći pri tom sponu sa instinktivnom prirodom i emocijama: „Pretežno racionalni Evropljanin otkriva da mu je strano mnogo toga što je ljudsko, i time se ponosi, ne shvatajući da je svoju racionalnost stekao na uštrb vitalnosti, i da je primitivni deo njegove ličnosti samim tim osuđen na manje-više podzemno postojanje. (Jung 1989: 245)“

Duhovna opasnost koja, po Jungovom tumačenju, pretili Evropljaninu u Africi, jeste opasnost od izbivanja unutrašnjeg konflikta između „podzemnog“ i „nadzemnog“ dela njegove ličnosti. Dok na svesnom nivou Evropljanin gleda na plemenske kulture sa osećajem superiornosti, njegovo nesvesno „ja“ identifikuje se sa pripadnicima tih kultura, „hrli im u susret“ (Ibid.) i intenzivno se suprotstavlja svesnom stavu. Jedini način da se ovaj konflikt izbegne, smatra Jung, jeste proširivanje svesti – to jest, prepoznavanje i osveščivanje nesvesnih poriva. Scena u kojoj Marlo prepoznaje svoje srodstvo sa Afrikancima može se tumačiti kao jedan primer upravo takvog unapređenja

svesti: na psihološkom planu, Marlo zapravo prepoznaje „srodstvo“ između svog racionalnog i iracionalnog bića, i tako izbegava unutrašnji rascep.

Još jedan razlog što Marlo uspešno prolazi kroz ovo iskušenje verovatno je taj što kod njega izostaje osećaj superiornosti. Za razliku od Kerca i drugih ideologa kolonijalnog projekta, Marlo na evropsku kulturu ne gleda kao na nadmoćnu, niti doživljava njene vrednosti kao apsolutne – već naprotiv, kroz čitav narativ ukazuje na nasumične, apsurdne i nemoralne postupke Evropljana u Africi. Marloov kulturni relativizam omogućava mu da prepozna i prizna srodstvo sa afričkom kulturom, dok drugi likovi u romanu to nisu u stanju da učine. (Berthoud 2003: 46)

U poznatom tekstu „Jedna slika Afrike“ ('An Image of Africa', 1975), nigerijski pisac Činua Ačebe (Chinua Achebe) poklanja pažnju istom ovom motivu iz *Srca tame*, ali ga sagledava u negativnom svetlu. On podseća na Marloovu opasku da mu je prizor urođenika „ružan“, a da je daleko srodstvo koje Marlo uočava sa njima osećanje koje ga istovremeno užasava i fascinira. Govoreći o srodstvu, smatra Ačebe, Marlo izbegava da odgovori na suštinski važno pitanje o tome da li priznaje jednakost crnih i belih ljudi. Ovo izbegavanje Ačebe zapravo pripisuje samom Konradu. On navodi primer nobelovca Alberta Švajcera (Albert Schweitzer), koji je veliki deo života posvetio lekarskoj praksi u zapadnoj Africi, ali je u Afrikancu ipak mogao da vidi samo svog „mlađeg brata“; Konrad je, piše Ačebe, još dalje od priznavanja jednakosti, jer najviše što uviđa između sebe i Afrikanaca jeste daleko srodstvo. U čitavom romanu *Srce tame*, po Ačebeovom mišljenju, Afrikanci su dehumanizovani i degradirani, prikazani kao groteskne figure koje ne govore artikulirano, već samo urlaju. Afrika je scenografija iz koje je eliminisan Afrikanac kao ljudski faktor, „metafizičko bojno polje“ koje Konradu služi samo da bi prikazao „sлом u sitnoj duši jednog Evropljanina“ (Achebe 2005: 343 – 344).

Citirajući *Srce tame*, Ačebe svesno zanemaruje razliku između Konrada kao autora i Marloa kao fiktivnog naratora, smatrajući da je Konrad mogao, da je to želeo, da u romanu diskretno ukaže na neki alternativni referentni okvir u kome treba sagledati Marloova dela i stavove. Pošto nam roman ne pruža takvo alternativno moralno gledište, Ačebe zaključuje da su Marloovi diskriminatoriski stavovi istovremeno i Konradovi (Ibid., 342).

Nasuprot tome, S. Vats (Watts 1996: 55 – 56) navodi mišljenje nekih drugih istaknutih pisaca Trećeg sveta (Thiong'o, Harris, Sarvan) koji se ne slažu u potpunosti sa Ačebeovom ocenom. Oni priznaju da se u nekim opisima izgleda i ponašanja Afrikanaca u *Srcu tame* prepoznaju rasne predrasude viktorijanskog doba, na koje ni Konrad nije bio imun. Međutim, ovi autori spremni su da zanemare te predrasude jer smatraju da je u romanu daleko važnija Konradova osuda imperijalizma, po čemu je on bio daleko ispred većine svojih savremenika. Poznato je da je Konrad podržavao kampanju svog prijatelja Rodžera Kejsmenta (Roger Casement) za reformu Konga, a sami učesnici kampanje smatrali su da je *Srcu tame* značajno pomoglo Afrikancima u Kongu, skrećući pažnju evropske javnosti na tamošnje zločine kolonijalnih administratora. Jedan eksplicitni prikaz tih zločina nalazimo, recimo, u delu romana gde Marlo posmatra okovane i izgladnele crne zatvorenike primorane da rade na izgradnji pruge. Albert Džerard (Guerard 1967: 34) spominje ovu scenu kao „jedan od najboljih primera Konradove sposobnosti da sa saosećanjem predstavi sliku“. Ovim pripovedačkim postupkom nedvosmisleno se pokazuje da Marlo saoseća sa patnjom Afrikanaca i stavlja se na njihovu stranu, što opovrgava Ačebeovu tvrdnju o dehumanizovanju Drugog.

Sem toga, Marloova fraza „daleko srodstvo“ ne mora se nužno tumačiti kao pokazatelj da on ceni crnog čoveka manje od belog, ili da izbegava da se izjasni o njihovoj jednakosti. Ona možda prosto sugerise činjenicu da je Marlo, kako i sâm kaže, „lišen mogućnosti da shvati svoje okruženje“ (59), da ne poznaje jezik i kulturu urođenika i stoga može da se poveže s njima samo intuitivno. Takvo intuitivno razumevanje druge kulture nalazimo, na primer, u sceni gde Marlo razmišlja o zvuku afričkih bubnjeva: „titraj dalekih bubnjeva, sve dalji, sve moćniji... tih, čudan zvuk, prijatan, upečatljiv i divalj – i možda sa isto onako dubokim značenjem kao zvuk zvona u kakvoj hrišćanskoj zemlji.“ (34) Intuitivna, gotovo nemušta spona karakteriše i prijateljstvo koje se razvija između Marloa i crnog kormilara na njegovom brodu. Kormilar gine pogođen kopljem jednog od Kercovih pristalica, a njegov smrtni pogled upućen je Marlou „kao potvrda dalekog srodstva data u najuzvišenijem trenutku“ (83). Marlo je takođe ogorčen kada razmišlja kako je kormilar žrtvovao svoj život da bi bio pronađen Kerc: „nisam spreman da tvrdim da je taj čovek [Kerc] zaista bio vredan života koji smo izgubili da bismo do njega stigli.“ (Ibid.)

4.2.4. *Marlo i Kerc*

Isprva, međutim, Marlo željno iščekuje susret sa Kercom. Priče koje je čuo o Kercovom idealizmu i moralnim kvalitetima pružaju mu nadu da bi on mogao biti drugačiji od ostalih službenika kompanije, koji nemaju nikakve principe i ne rukovode se ničim osim pohlepe. Ovo odsustvo svakog uzvišenijeg cilja Marlo ironično dočarava tako što o njihovoj opsjednutosti slonovačom govori kao o idolopoklonstvu. Zbog dugih štapova koje stalno nose sa sobom, trgovci mu izgledaju kao da se spremaju na versko hodočašće: „Bazali su tamo-amo sa svojim besmislenim štapovima u rukama, kao gomila bezvernih hodočasnika začaranih unutar trule ograde. Reč 'slonovača' odzvanjala je u vazduhu, kroz šapat, kroz uzdahe. Čovek bi pomislio da se oni njoj mole... Nikada u životu nisam video nešto tako nestvarno.“ (39) Okrećući leđa nestvarnim „hodočasnici“ u Centralnoj ispostavi i posvećujući se popravci parobroda, Marlo u mislima sklapa savezništvo sa Kercom i pita se da li će ovaj nešto uspeti da promeni ako dospe na čelo kompanije: „Kopkalo me je da saznam da li će se taj čovek, koji je došao snabdeven izvesnim moralnim načelima, na kraju krajeva popeti na vrh i kako će se latiti svoga posla kada tamo dospe. (51)“

Čak i kada otkrije istinu o Kercu, Marlo ne menja stranu koju je izabrao. Termini u kojima razmišljaju ostali službenici kompanije za njega su neprihvatljivi jer ukazuju na potpuno odsustvo morala. Jedan primer tog krajnjeg cinizma jeste i komentar upravnika Centralne ispostave o šteti koju će posao pretrpeti zbog Kerca. Upravnik se ne osvrće ni jednom rečju na Kercove zločine, osim što primećuje da će kompanija zbog njih izgubiti profit:

...ne treba prikrivati činjenicu da je gospodin Kerc doneo Kompaniji više štete nego koristi. On nije shvatio da još nije vreme za energično delovanje. Oprezno, oprezno – to je moj princip. Još uvek moramo biti oprezni. Oba oblast je na neko vreme zatvorena za nas. Žalosno. Kad se sve sabere, posao će trpeti. Ne poričem da tamo ima mnogo slonovače... Moramo da je sačuvamo, po svaku cenu – ali vidite kako je nesigurna situacija – i zbog čega? Zbog toga što je metod nezdrav. (101 – 102)

„Činilo mi se“, komentariše Marlo, „da nikada nisam udisao vazduh do te mere natopljen zlom, pa se u mislima okrenuh Kercu tražeći olakšanje“. (102)

Pojedini kritičari smatraju da je Marlo potajno fasciniran Kercom, njegovom silovitom prirodom i intenzitetom sa kojim se prepušta zabranjenim strastima. Oni se obično pozivaju na Marloovo razmišljanje o tome kako postoje dve vrste demona – „tromi, pretvorni demoni“ pohlepe i ludosti (koji su zaposeli agente u Centralnoj ispostavi) i „snažni, krepki, crvenooki demoni“ nasilja i požude – koji zaposedaju ljude kao što je Kerc (Guerard 1967: 36). Lajonel Triling takođe smatra da Marlo doživljava Kerca kao „heroja duha“ zato što se usudio da „siđe u pakao“ i „opredelio za stvarnost tog pakla radije nego za isprazne laži civilizacije“ (Trilling 1965: 33). Sâm Konrad, međutim, odbacivao je tumačenja prema kojima Kerca treba slaviti kao poznoromantičarskog, oslobođenog faustovskog junaka. Kada je ga je engleski simbolista Artur Sajmons (Arthur Symons) u pismu hvalio zbog „okrutne, perverzne i dijabolične crte“ njegove imaginacije, koju je navodno ispoljio kreirajući Kercov lik, Konrad se usprotivio: „Nisam znao da ja imam srce tame i obezakonjenu dušu. Njih je imao gospodin Kerc – a ja mu nisam pristupio lakomisleno i nehajno“ (Symons 1925: 15). Imajući u vidu ovaj autorov stav, malo je verovatno da je nameravao da pokaže kako se njegov pripovedač, Marlo, potajno divi Kercu.

Marloov izbor između ove dve vrste zla – one koja je oličena u upravniku, i one koju predstavlja Kerc – možda postaje razumljiv i opravdan samo zahvaljujući njegovom retrospektivnom pripovedanju. Marlo, kao što ukazuje Džerard, „iznosi sa autoritetom stečenog znanja određene stavove koje bi nam bilo teško da prihvatimo kroz spori sled realistički predstavljenih otkrića“ (Guerard 1967: 41). Da se držao hronološkog sleda događaja, karakterističnog za realistički narativ, Konrad ne bi mogao da objasni Marloovu motivaciju. Međutim, Marlo koji slušaocima na joli *Neli* iznosi svoju priču zna da je imalo smisla ostati privržen Kercu („košmaru koji sam sâm odabrao“ (106)), jer je ovaj u samom samrtnom času doživeo moralno buđenje i uspeo da sagleda istinu o svojim zločinima. Kercov poslednji uzvik za Marloa označava moralnu pobedu. „Bila je to potvrda, moralna pobeda – plaćena nebrojenim porazima, užasnim strahovima, užasnim zadovoljenjima. Ali to jeste bila pobeda! Eto zbog čega sam ostao odan Kercu do kraja.“ (116) Ovo je ujedno i jedini trenutak u priči u kome još jedan čovek deli Marloovu moralnu viziju. Okružen korumpiranim agentima

kompanije, Marlo se tokom čitavog boravka u Africi oseća usamljen i izdvojen u svom poimanju dobra i zla; u kratkom trenutku samospoznaje pred smrt, Kerc postaje njegov jedini istomišljenik (Watt 1981: 241).

Odnos Marloa i Kerca takođe se može tumačiti kao susret svesnog „ja“ sa dvojnikom u nesvesnoj psihi – koji, kao što je pokazano, predstavlja jedan od arhetipova Konradovog stvaralaštva. Takvo tumačenje nudi Albert Džerard, koji smatra da je „središnji naglasak u *Srcu tame* stavljen na Marloa... i njegovo putovanje kroz određene aspekte ili potencijale jastva“ (Guerard 1967: 38). Džerard ukazuje na niz simboličnih elemenata u tekstu na osnovu kojih bi Marloovo putovanje trebalo tumačiti psihološki, kao unutrašnju potragu, a Kerca kao simboličnu figuru koju Marlo otkriva u nesvesnom. Na početku pripovesti, Marlo je uporedio reku Kongo sa zmijom čija je čeljust otvorena ka okeanu, tako da njegova plovidba kroz utrobu ove zmiije asocira na motiv takozvanog „putovanja noćnim morem“. Pod ovim pojmom podrazumeva se arhetipska predstava o suncu koje tokom noći putuje kroz utrobu zemlje, kao i o mitskom heroju, oličenju boga sunca, koji prolazi kroz podzemni svet ili boravi u moru, zarobljen u utrobi morske nemani. (Campbell 2004: 87) Na psihološkom nivou, ovi mitovi govore o putovanju u nesvesno. Fraza „noćno putovanje“ može se dovesti u vezu i sa stanjem sna u kome stičemo uvid u procese nesvesne psihe. Marlo često poredi svoje putovanje sa snom, halucinacijom ili noćnom morom, pita slušaoce da li na osnovu priče mogu da vide Kerca, i govori o svom utisku da pokušava da im prenese senzaciju sna:

Vidite li ga? Vidite li priču? Vidite li išta? Meni se čini da pokušavam da vam prepričam san – da je ovo uzaludan pokušaj, pošto ništa što je srodno snu ne može da dočara taj osećaj sna, to preplitanje apsurdnosti, iznenađenja, i zbunjenosti u titrajima pobune koja se otima, tu svest o tome da vas je zarobilo nešto neverovatno što predstavlja samo suštastvo sna... (45 – 46)

Simbolična imena trgovačkih ispostava – Centralna i Unutrašnja – takođe sugerišu introspektivni proces. U Unutrašnjoj ispostavi, „najdaljoj tački plovidbe“ (14), Marlo se susreće sa Kercom kao sa manifestacijom jungovske senke, jednim mračnim entitetom u sopstvenoj psihi. Kada obolelog Kerca prenesu na brod, on i doslovno

postaje Marloov „tajni saputnik“, poput onoga u istoimenoj pripovesti, ili Vejta na palubi „Narcisa“. (Guerard 1967: 39 – 41) Na Kerca bi se u tom smislu moglo gledati kao na Marloov sopstveni potencijal za regresiju, destruktivnost i izdaju moralnih vrednosti (Ibid., 38). Kercov lik možda najviše asocira na Jungove predstave o senci u delu gde napušta Marloov brod i puzi ka logorskim vatrama urođenika – a Marlo oseća, iako ne ume da objasni zašto, da ga upravo on sâm mora zaustaviti: „Bilo mi je stalo da se s tom senkom suočim sam samcit – i do dan danas ne znam zbog čega sam tako ljubomorno odbijao mogućnost da s bilo kim podelim jedinstvenu tminu tog iskustva. (106)“

Iako je ova simbolična komponenta nesumnjivo prisutna u dinamici između Marloa i Kerca, ona ne može u potpunosti da objasni njihov odnos, niti da obuhvati sve aspekte Kercovog lika. Kerc se ne može svesti na Marloovu senku, niti se narativ može svesti na Marloovu duhovnu potragu, jer bi takvo tumačenje zanemarilo društveni i istorijski kontekst u kome se susret ova dva lika odigrava. I sâm Konrad u predgovoru ističe značaj konkretne istorijske situacije u *Srcu tame*, naglašavajući da je njegov roman „zapis iskustva... ali to je iskustvo koje malo (i zaista samo malo) iskoračuje iz opsega stvarnih činjenica o ovom slučaju“. (Conrad 1933: xi)

4.2.5. Zagrobni grad i bela laž

Posle konfrontacije sa Kercom i njegove smrti, Marlo se, nalik na svata iz *Balade o starom mornaru*, vraća u Evropu kao „tužniji i mudriji čovek“. On sa ogorčenjem i prezirom gleda na samozadovoljne stanovnike Brisela:

Ponovo sam se obreo u zagrobnom gradu, ogorčen pred prizorom ljudi koji žure ulicama da bi jedni drugima oteli nešto para; da bi gutali svoju ogavnu hranu, gutali svoje nezdravo pivo, sanjali svoje beznačajne i glupe snove. Bespravno su pohodili moje misli. To su bili uljezi čije je znanje o životu za mene bilo drsko pretvaranje, zbog toga što sam bio tako siguran da oni ni slučajno nisu mogli znati ono što sam ja znao. Njihovo držanje, jednostavno držanje običnih pojedinaca koji idu za svojim poslom uvereni u savršenu sigurnost, za mene je bilo uvredljivo kao besramno šepurenje gluposti pred licem opasnosti koju ne može da pojmi. (116)

Ako je, kao što smatra Moser, ključni događaj u Konradovom romanu test, onda bi posebnu grupu likova predstavljali oni koji nikada nisu bili testirani. Oni su često stanovnici velikih evropskih gradova, kao što je Brisel u *Srcu tame* ili Ženeva u romanu *Očima zapada*. (Moser 1966: 27) Stanovnici Brisela u *Srcu tame* usredsređeni su na lične ambicije i površna zadovoljstva, i nesvesni moralnih i psiholoških opasnosti sa kojima se u Africi suočio Marlo. Fraze „zagrobni grad“ i „belo okrečena grobnica“ (17) koje Marlo koristi za Brisel aludiraju na motiv iz Novog zaveta i Hristovu anatemu na licemere i fariseje: „[Vi] ste kao okrečeni grobovi, koji se spolja vide lijepi a unutra su puni kostiju mrtvačijeh i svake nečistote. Tako i vi spolja se pokazujete ljudima pravedni, a iznutra ste puni licemjerja i bezakonja.“ (Mateja 23: 27 – 28) Na sličan način, Marlo iza uglađene fasade buržoaskog života u Briselu vidi licemerje, unutrašnju prazninu i odsustvo moralne snage.

Dok drugim stanovnicima Brisela želi da se „nasmije u lice“ (116), Marlo prema Kercovoj verenici zauzima drugačiji stav. Verenica takođe spada među one koji nikada nisu testirani: ne znajući šta se dogodilo Kercu u Africi, ona čuva idealizovanu uspomenu na njega kao na oličenje vrline i plemenitosti. Marlo komentariše njenu „zrelu sposobnost za vernost, za verovanje, za patnju“ i primećuje da je ona „jedna od onih osoba koje nisu igračke Vremena. Za nju je on [Kerc] umro koliko juče“. (121) Ovo je ujedno i paradoks lika verenice – čija se poštovanja dostojna, duboka i čista osećanja prema Kercu zasnivaju na zabludi. Marlova odluka da pred njom prećuti poslednje Kercove reči i tako joj omogući da istraje u toj zabludi („Nisam mogao da joj kažem. Bilo bi previše mračno“ (126)) nije racionalno objašnjena, niti deluje kao da se zasniva na nekom definisanom moralnom načelu. Kao što primećuje Levenson, „'previše je mračno'... je nešto što bi slikar mogao da kaže za svoje nedovršeno platno“ (Levenson 1991: 57). Konradov impresionistički metod, koji nas „navodi da vidimo“ scenu između Marloa i Kercove verenice kao mračno slikarsko platno, a Marloovu odluku samo kao želju da na njemu ostavi bar malo svetlosti, ostavlja čitaoca u nedoumici kako da razume njegovu motivaciju.

U feminističkoj kritici zastupljen je stav da iza Marloove „bele laži“ stoji rodna diskriminacija i Konradova namera da privileguje muškarce kao jedinu publiku – bilo da su u pitanju Marloovi slušaoci, ili čitaoci romana – koja je sposobna da se suoči sa

istinom. U poznatom tekstu „Izuzimanje verenice“ ('The Exclusion of the Intended', 1987) Nina Pelikan Stros (Nina Pelikan Straus) zapaža da su kroz čitav roman svet muškaraca i svet žena odvojeni i smatra da Marloova laž ima za cilj da omogući kontinuitet te podele. Prema tumačenju Strosove, u *Srcu tame* narativ se prenosi isključivo od jednog muškarca do drugog: u središtu je pripovest o Kercovom padu, koju otkriva Marlo. On je prenosi prvom pripovedaču, a ovaj opet čitalačkoj publici, za koju je Konrad takođe očekivao da bude u potpunosti muška.²² Žene se u priči pominju, ali nema nikakve naznake da bi one mogle biti uključene među slušaoce:

Marlo prikazuje svet koji je očigledno rascepljen na muški i ženski domen – onaj prvi sadrži u sebi mogućnost spoznaje „istine“, dok je onaj drugi posvećen očuvanju zablude. „Istina“ je, dakle, upućena i namenjena samo muškarcima... Marloa proganja svest o tome da je čovek kao što je Kerc... „postojao za mene, i na kraju krajeva, samo kroz mene on postoji za vas“... U *Srcu tame*, Marlo se obraća drugim muškarcima, i premda govori o ženama, nema naznake da bi žene mogle biti deo njegove publike... Kontekstualnost Konradove priče, namerna upotreba okvira putem koga su čitaoci uključeni u nju kao slušaoци, ukazuje na tajnost onoga što se saopštava, tajnost u kojoj se Konrad, izgleda, pridružuje Marlou. *Srcu tame*... insistira na muškom krugu čitalaca. (Straus 1987: 124)

Međutim, može se tvrditi da ovaj motiv u romanu ne ukazuje na neki Konradov esencijalistički stav da su žene nesposobne da prihvate istinu, već na autorovo viđenje određenih društvenih okolnosti. Takvo mišljenje zastupa Jan Vat, koji smatra da je Konrad želeo da pokaže kako žene koje pripadaju buržoaskoj klasi (kao što su Marloova tetka ili Kercova verenica) nemaju pristup istini zato što nemaju pristup radu – to jest, zato što ih društvo „postavlja na pijedestal visoko iznad ekonomskih životnih činjenica“ (Watt 1981: 244). Naime, već je pokazano da je u romanima *Crnac sa „Narcisa“* i *Srcu tame* prisutna dihotomija rad/ reč (*work/ word*), gde je rad prikazan kao instrument kojim se može stići do istine i autentičnog uvida u stvarnost. Oni koji se bave nekim konkretnim radom i iskreno su posvećeni svojoj profesiji (kao Marlo, Tauser ili mornari

²² Ova poslednja tvrdnja zasniva se na činjenici da je *Blekvudov magazin*, u kome je u nastavcima prvi put objavljen roman *Srcu tame*, bio distribuiran u „muškim“ krugovima kao što su mornarica, vojska i privatni klubovi. (Watt 1981: 131)

sa „Narcisa“) u manjoj su opasnosti da podlegnu samozavaravanju od onih čiji se doživljaj stvarnosti zasniva na rečima. Taj domen lažljivih reči ili ideoloških slogana koji obrazuju iskrivljenu sliku stvarnosti ovaploćen je u Donkinovim govorima u *Crncu sa „Narcisa“* i Kercovim u *Srcu tame*. U slučaju žena iz viših slojeva, može se reći da im samo društvo onemogućava da otkriju istinu time što im nameće poziciju besposlenog staleža koji je otuđen od oblasti ekonomije i rada, nema svoju profesiju, niti ma kakvog udela u konkretnim društvenim i političkim odlukama. One su stoga primorane da svoj doživljaj stvarnosti zasnivaju na „rečima“ – u ovom slučaju, na dominantnom ideološkom diskursu o plemenitim ciljevima imperijalizma, u koji su i Marloova tetka i Kercova verenica poverovale.

Treba takođe istaći da je u romanu predstavljen još jedan lik čija se „stvarnost“ zasniva na rečima. To je mladi ruski avanturista koji se u Africi upoznao sa Kercom i pod uticajem njegovih „blistavih monologa... o ljubavi, pravdi, življenju života ili čemu sve ne“ (96) postao njegov slepi obožavalac i sledbenik. Marlo ne uspeva da ubedi ovog mladića da je Kerc poludeo: „On se ozlojeđeno pobuni. Gospodin Kerc ne može biti lud. Da sam ga čuo kako govori, pre samo dva dana, ne bih se usudio ni da nagovestim tako nešto.“ (93) I Rus i verenica podjednako se nekritički dive Kercu i odbacuju svaku mogućnost da ga drugačije sagledaju, pa se može zaključiti da se sklonost ka samoobmani i zabludi u romanu ne vezuje isključivo za ženske likove.

4.3. Kerc

4.3.1. *Isijavanje značenja*

U kritici se često skreće pažnja na osobenosti jezičkog izraza kojim se Konrad služi u oblikovanju Kercovog lika. Upravo u delu plovidbe gde se Marlo približava Kercu, i gde čitalac očekuje da se razotkrije središnja istina njegove potrage, ma kako „tamna“ ona bila, opisi scena i zbivanja postaju magloviti; na planu sintakse uočava se gomilanje modifikatora koje imenicama pridružuju zloslutna, ali u isti mah i nejasna značenja. Kao primer ovog pripovednog postupka često se navodi rečenica u kojoj Marlo komentariše tišinu džungle na obali Konga: „Bila je to nepomičnost nemilosrdne sile koja razmišlja nad nekom svojom nedokučivom namerom.“ (56) (*It was the stillness*

of an implacable force brooding over an inscrutable intention.) Isto važi i za delove teksta gde Marlo govori o Kercovoj regresiji i porivima kojima se predao u divljini: ovde nailazimo na sintagme kao što su „nedokučive ceremonije“, „neopisivi rituali“, „nezamisliva misterija“, „zaboravljeni nagoni“, „čudovišne strasti“, „neizrecive tajne“.

Na ove osobenosti jezika među prvima je ukazao F. R. Livis. Po Livisovom mišljenju, Konradovo insistiranje na misteriji koja se ne može verbalizovati predstavlja manu romana i ukazuje na autorovu nemogućnost da proizvede željeno značenje:

...ovo insistiranje na neizrecivoj i neshvatljivoj misteriji primenjuje se... na evokaciju čovekovih psiholoških dubina i duhovnih užasa; na isticanje uznemirujućih saznanja o neizrecivim potencijalima ljudske duše. Ali, ono što se zaista postiže nije pojačavanje, već pre prigušivanje... (Leavis 1954: 216)

Konrada ovde moramo optužiti... da je sebi i svojim čitaocima... nametnuo „značenje“ koje je zapravo samo emotivno insistiranje na prisustvu nečega što ne može da proizvede. To insistiranje odaje odsustvo, prisilni „intenzitet“ otkriva prazninu. (Ibid., 219)

Nasuprot ovakvim nejasnim iskazima, Livis ističe kvalitet onih delova romana gde se Kercovo zastrašujuće izopačenje sugerise konkretnim slikama i “specifičnim evokacijama” – kao što su, recimo, glave na kočevima koje okružuju njegovu trgovačku ispostavu, ili scena u kojoj puzi četvoronoške ka logorskim vatrama urođenika i zvuku bubnjeva. (Ibid., 218)

Za razliku od Livisa, Albert Džerard smatra da navedene sintagme o „nezamislivom“ i „neizrecivom“ imaju svoje opravdanje, jer doprinose sveopštoj atmosferi halucinacije i sna. Pošto Džerard tumači roman psihološki i na Marloovo upoznavanje sa Kercom gleda kao na simboličan susret sa dvojnikom u nesvesnom, on zaključuje da takav susret ne može biti predstavljen u realističnoj formi: „Konfrontacija sa takvim dvojnikom i aspektom nesvesnog ne može se preneti kroz realistični dijalog: ovi razgovori moraju ostati prikriveni senkom. (Guerard 1967: 42)”

Prema novijim tumačenjima, objašnjenje za ovaj stilski postupak jeste da autor pri oblikovanju Kercovog lika namerno problematizuje odnos između jezika i

stvarnosti, implicitno izražavajući svest o tome da je jezik jedan od faktora koji konstruišu naš doživljaj stvarnog (Erdinast-Vulcan 2005: 418). Takvo mišljenje zastupa i Cvetan Todorov, koji smatra da *Srce tame* treba čitati kao „gnoseološki narativ“ (Todorov 1989: 163), koji se u prvom redu ne bavi akcijom i činjenicama, već njihovim tumačenjem i mogućnošću spoznaje. Pitanje spoznaje pri tom je tesno vezano za potencijale jezika: Konradov roman, po mišljenju Todorova, preispituje epistemološki status jezika, otkrivajući na kraju da je njime nemoguće iskazati suštinu onoga što je Kerc učinio i što je postao. Kerc je simbolično povezan sa tamom, koja u engleskom jeziku tradicionalno predstavlja neznanje, a govor je „svetlost koja bi trebalo da odagna tamu, ali na kraju u tome ne uspeva“ (Ibid., 170).

Prema tumačenju Zorana Paunovića u tekstu „Tmina i svetlost *Srca tame*“ (2002), glavni razlog za problematizovanje jezika treba tražiti u ličnoj psihologiji pripovedača, Marloa, i njegovom strahu pred onim što bi mogao da otkrije o samom sebi. Marloovo približavanje Kercu odigrava se istovremeno na fizičkom i duhovnom planu, pri čemu su duhovne opasnosti takvog približavanja neuporedivo veće: „Marloovo prepoznavanje snažne duhovne srodnosti sa Kercom praćeno je ogromnim strahom i užasavanjem nad tom srodnošću: otud... i njegovo ustezanje pred mogućnošću da činom pripovedanja razjasni suštinu svoje bliskosti s Kercom“ (Paunović 2002: 203). Marlo se usteže da o ovom susretu pripoveda na način koji bi bio eksplicitan i transparentan, jer bi takvom upotrebom jezika samome sebi predočio zastrašujuće otkriće o srodstvu sa Kercovom unutrašnjom tamom.

Reprezentacija Kercovog lika takođe se može dovesti u vezu sa umetničkim namerama koje Konrad izlaže u predgovoru za *Srce tame*. Govoreći o „mračnoj temi“ kojom se roman bavi, on objašnjava da je njoj bilo potrebno dati „zlokoban odjek, njen sopstveni tonalitet, jednu istrajnu vibraciju koja će, nadam se, ostati u vazduhu i nastaviti da odzvanja u uhu i nakon što je poslednja nota odsvirana“ (Conrad 1933: xi). Konradova zamisao bila je da ispriča priču na takav način da ona nastavi da odjekuje u svesti čitaoca, kao da nikada nije u potpunosti završena. Slične preokupacije susrećemo i u eseju „Moderna proza“ Virdžinije Vulf, gde autorka govori o uticaju ruskih književnika na savremeni engleski roman i ističe kao poseban kvalitet njihovog stvaralaštva psihološka istraživanja u kojima izostaje konačni zaključak: „Mislim na osećaj da ne postoji odgovor, da nas život, ako ga iskreno istražimo, suočava sa

neprekidnim nizom pitanja koja moraju nastaviti da odjekuju u nama kada se priča završi. (Woolf 1984: 163)“ Iz istog razloga, i Marlo je u *Srcu tame* predstavljen kao pripovedač čije priče ostaju nedorečene: „Za njega značenje jedne epizode nije ležalo unutar nje kao jezgro već na površini, tako da je obavijalo priču koja bi ga isijala baš onako kao što svetlost isijava izmaglicu, nalik na one magličaste oreole koji se katkad mogu videti pri sablasnoj svetlosti mesečine.“ (11) Ovo zapažanje prvog naratora ne odnosi se samo na Marloov način pripovedanja, već posredno služi Konradu da iznese i sopstvenu poetiku. Predstava o „isijavanju značenja“ slična je predstavi o „odjekivanju“ iz predgovora, a obe metafore upućuju na nezaokruženost.

Ta nezaokruženost odnosi se i na autorov pristup karakterizaciji. Kercov lik koncipiran je i stilski oblikovan tako da čitaocu ne pruži precizno definisane odgovore, već da kod njega inicira „neprekidni niz pitanja“. Pitanja koja Konrad pokreće kroz ovog književnog junaka tiču se, pre svega, koncepcije ličnosti zapadnog čoveka i osnovnih načela njegove civilizacije.

4.3.2. *Ispostava progresa*

Konradovo prvo delo posvećeno kolonijalnoj ekspanziji u Africi bila je pripovetka „Ispostava progresa“ ('An Outpost of Progress', 1897), objavljena dve godine pre *Srca tame*. Kejters i Karlier, protagonisti „Ispostave progresa“, najavljuju određena autorova interesovanja i stavove koji će kasnije igrati ulogu i u oblikovanju Kercovog lika. Oni stupaju u službu jedne trgovačke kompanije u Africi sa namerom da se obogate trgujući slonovačom, ali istovremeno doživljavaju sebe kao poslenike progresu koji će urođenicima poboljšati život. Međutim, zatekavši se u usamljenoj trgovačkoj ispostavi, lišeni civilizovanog okruženja i ma kakvih društvenih struktura koje bi kontrolisale njihovo ponašanje, Kejters i Karlier osećaju se dezorijentisano: ispostavlja se da nemaju nikakav unutrašnji moralni kompas koji bi sprečio njihovu postepenu moralnu degradaciju i dezintegraciju ličnosti. Isprva trgovci slonovačom, oni ubrzo postaju trgovci robljem, da bi na kraju Kejters ubio Karlijera u svađi oko zalihe šećera i potom se obesio o krst podignut kraj ispostave.

Osim što ova pripovetka (kao i brojna druga Konradova dela) kritikuje kolonijalizam, ona takođe ima za cilj da istraži zašto dolazi do regresije zapadnog

čovjeka u uslovima moralne izolacije. Međutim, kroz iskarikirane likove Kejtersa i Karlijera, autor je samo u izvesnoj meri i nepotpuno mogao da prouči ovu psihodinamiku. Dvojica protagonista „Ispostave progresa“ opisani su kao bezvredni, isprazni ljudi bez ijednog kvaliteta ili vrline: „Bila su to dva savršeno beznačajna i nesposobna pojedinca, koji su jedino mogli da opstanu u gomili civilizovanog sveta zahvaljujući njegovoj visokoj organizovanosti.“ (Conrad 1997: 5) Na satiričan način prikazane su i njihove predstave o zapadnoj civilizaciji i progresu koji će navodno doneti u Afriku:

Pronašli su i neke stare primerke domaćih novina. Članak je sa zadovoljstvom raspravljao o „Našoj kolonijalnoj ekspanziji“, služeći se visokoparnim jezikom. Tu se mnogo pričalo o pravima i dužnostima civilizacije, o civilizovanju kao svetom poslanstvu, i isticale su se zasluge onih koji su širili svetlost, veru i trgovačke poslove po tamnim mestima zemlje. Karlijer i Kejters su čitali, zamislili se, i počeli više da drže do sebe. Pokazujući rukom oko sebe, Karlijer je jedne večeri rekao, „Za stotinu godina, ovde će možda biti grad. Dokovi, i skladišta robe, i barake, i – i – sale za bilijar. Civilizacija, dečko moj, i vrlina – i sve to.“ (Ibid., 8)

Moguće je da je jedan od razloga zbog kojih je Konrad uveo Kercov lik u *Srce tame* bio upravo taj što je želeo da istraži kako bi se u istim uslovima ponašao jedan izuzetan pojedinac, osoba sasvim drugačija od protagonista „Ispostave progresa“. Za razliku od Karlijera i Kejtersa, Kerc je svestrano obrazovan i darovit. Za njega u romanu saznajemo da piše pesme, slika, čak i da je vrstan muzičar. „I do dan danas“, kaže Marlo, „nisam u stanju da kažem šta je Kerc bio po zanimanju, da li je ikad imao tako nešto – koji je bio njegov najveći talenat. Ja sam ga smatrao slikarem koji piše za novine, ili novinare koji ume da slika – ali čak ni [njegov] rođak... nije mogao da mi kaže šta je on bio – tačno. Bio je svestrani genije...“ (118) Kercova predstava o civilizovanju Afrike takođe je mnogo kompleksnija od one koje susrećemo u „Ispostavi progresa“. Za Kerca, civilizacija svakako podrazumeva nešto više od skladišta robe i sala za bilijar. Iz razgovora sa drugim agentima, Marlo saznaje da je Kerc nameravao da u ispostave kompanije dovede misionare i učitelje koji bi radili sa Afrikancima; on je

verovao da bi svaka ispostava „trebalo da bude oznaka na putu ka boljem životu, centar za trgovinu svakako, ali i za humanizovanje, usavršavanje, učenje“ (54).

Kerc je takođe član „Međunarodnog društva za suzbijanje divljačkih običaja“, koje mu je poverilo da tokom boravka u Africi napiše izveštaj. Kercova razmišljanja o tome kako bi se Afrikanci mogli navesti da napuste svoje „divljačke običaje“ i priklone se normama evropske kulture zasnivaju se na postulatima socijalnog darvinizma. Ove sociološke teorije bile su široko prihvaćene krajem devetnaestog veka i takođe su služile kao ključni oslonac imperijalističke ideologije. Pobornici socijalnog darvinizma smatrali su da se Darwinova učenja o evoluciji i prirodnoj selekciji mogu mehanički preneti sa biološkog na sociološko područje; otud je izveden zaključak da se različite ljudske rase nalaze na različitom stupnju evolutivnog razvoja, a da je najviše evoluirala bela rasa. (Hawkins 2005: 368) Polazeći sa istog stanovišta, Kerc veruje da će zahvaljujući evolutivnoj razlici Evropljani lako ovladati Afrikancima. Njegov izveštaj predlaže da bi (navodno superiorni) beli čovek trebalo da se nametne urođenicima kao božanstvo i sa te pozicije ih uči moralnim vrednostima: „Započeo je tvrdnjom da mi belci, s ove tačke razvoja do koje smo stigli 'njima (divljacima) nužno moramo izgledati kao natprirodna bića – mi im pristupamo s moći koja je slična božanskoj... Jednostavnim naporom naše volje možemo ostvariti praktično bezgraničnu moć da činimo dobro.“ (82).

Kercov izveštaj odiše arogancijom i *hubris*-om – a Marlo, koji ga čita, zapaža i da su Kercove altruističke fraze potpuno apstraktne i bez oslonca u stvarnosti: „Izlaganje je bilo veličanstveno, premda je teško setiti ga se... Navelo me je na pomisao o egzotičnom Beskraju kojim upravlja dostojanstvena Dobronamernost... Beše to bezgranična moć rečitosti – reči – plamtećih uzvišenih reči. Nije bilo praktičnih nagoveštaja koji bi mogli prekinuti čarobni tok rečenica (Ibid.)“. Navedene karakteristike Kercovog izveštaja ukazuju na Konradov kritički stav prema ovoj ideologiji. Čak i pre no što će pokazati kako je Kerc izdao svoje ideale, Konrad preispituje validnost samih tih ideala i razotkriva rasnu diskriminaciju na kojoj se oni zasnivaju. Kercovo ubeđenje u superiornost bele rase od početka podriva i osuđuje na neuspeh njegove dobre namere.

Najveća ironija, ipak, otkriva se u kontrastu između Kercove altruističke retorike („dirlijvog obraćanja svakoj vrsti čovekoljublja“) i *post scriptum*-a koji je dodao mnogo

kasnije: „Istrebiti sve te beštije!“ (Ibid.) Poludeli Kerc više ne veruje u prosvetljivanje „nižih rasa“, već je obuzet iracionalnom mržnjom prema njima i željom da ih uništi. Ipak, i jedna i druga namera u osnovi proizilaze iz istih rasnih predrasuda, tako da su osnovni tekst i *post scriptum* Kercovog pamfleta samo prividno suprotstavljeni.

4.3.3. Obuzdavanje

Roman ne objašnjava eksplicitno šta se dogodilo sa Kercom i kako je prešao put od poziva na čovekoljublje do poziva na istrebljenje. Marlo naslućuje da se Kerc, usamljen u afričkoj divljini, možda suočio sa aspektima bića koji su mu tokom života u civilizaciji bili nepoznati:

...divljina ga je već bila pronašla, i jezivo mu se osvetila za taj fantastični pohod. Mislim da mu je ona šaputala o sebi ono što on nije znao, stvari o kojima nije imao nikakvu predstavu sve dok se nije posavetovao sa svojom ogromnom samoćom – i taj se šapat pokazao neodoljivo privlačnim. (95)

Verovali vi ili ne, njegova svest bila je savršeno čista – usredsređena, istina, s užasnom silinom na njega samog, a ipak čista... Ali njegova duša bila je luda. Onako sama u divljini, ona se zagledala u sebe i, tako mi Boga, poludela je. (109)

Već pomenute Jungove teorije o unutrašnjem konfliktu koji pretili Evropljaninu u Africi mogu se primeniti i na analizu Kercovog lika. Naime, Kerc u ovim uslovima doživljava buđenje istih onih potisnutih nagona i poriva sa kojima se suočio i Marlo, ali na njih odgovara na drugačiji način. Marlo izbegava dezintegraciju ličnosti time što se oslanja na svoju etiku rada i lične odgovornosti; istovremeno, osećaj srodstva, ne samo sa Afrikancima već i sa sopstvenom nagonskom prirodom, omogućava mu da uspostavi komunikaciju između svesnog i nesvesnog, i tako spreči psihički rascep i provalu destruktivnosti. Kod arogantnog Kerca, koji ne uviđa nikakvo srodstvo sa domorocima, i koji je došao u Afriku sa svesnom namerom da im se nametne kao božanstvo, ovakve kočnice izostaju. Kerc ne nalazi nikakav način da kontroliše porive iracionalne psihe,

već im se potpuno prepušta. Rečiti simbol ovog oslobađanja je i porušena ograda oko njegove trgovačke ispostave, koju su zamenili kočevi sa odsečenim ljudskim glavama. Van okrilja svih zakona i civilizacijskih normi, on otkriva da mu ništa ne stoji na putu i da može da učini šta god poželi. O tome svedoči i njegov sledbenik, Rus, koga je Kerc u jednom trenutku bio spreman da ubije: „...imao sam nešto malo slonovače... Eto, on je poželo da je ima, i uopšte nije hteo da raspravlja o tome. Izjavio je da će me ubiti ako mu ne predam slonvaču... pošto je mogao to da učini, i voleo je to da radi, i ništa na svetu nije ga moglo sprečiti da ubije koga god poželi.“ (92 – 93) U sceni u kojoj Marlo pokušava da ubedi Kerca da se vrati na brod, on se takođe uverava da ova „obezakonjena duša“ ne zna ni za kakve steg:

Pokušao sam da razbijem čaroliju – tu pretešku, nemu čaroliju divljine koja kao da ga je vukla na svoje nemilosrdne grudi buđenjem zaboravljenih i zverskih nagona, sećanjem na zadovoljene i čudovišne strasti. Samo ga je to, bio sam uveren, dovuklo... ka svetlucanju vatri, brujanju čudnovatih pesama; samo je to domamilo njegovu obezakonjenu dušu do izvan granica dopuštenih stremljenja... [I]mao sam posla s bićem kome se nisam mogao obratiti u ime bilo čega uzvišenog ili niskog... Ničega nije bilo ni iznad ni ispod njega i ja sam to znao. On je bio oslobođen svih zemaljskih stega. Proklet bio, taj čovek je samu zemlju udarcem razneo u paramparčad. Bio je sâm, a ja pred njim nisam znao da li stojim na zemlji ili lebdim u vazduhu. (108)

Važno je istaći da Konrad ne pripisuje Kercov moralni pad uticaju plemenskih kultura. Roman zapravo ističe moralnu superiornost Afrikanaca u odnosu na Kerca – jer za razliku od njega, oni poseduju psihički integritet, unutrašnju snagu i moć da kontrolišu svoje porive. Kerc nema sposobnost da se suzdrži, a urođenici je imaju. Čak su i kongoanska ljudožderska plemena moralno superiorna u odnosu na Kerca, o čemu svedoči scena koja se odigrava na Marloovom parobrodu. Ljudožderi, koji su deo Marloove posade, nalaze se na ivici smrti od gladi. Jedino što su imali za jelo bilo je meso nilskog konja, koje je istrulilo, pa su ga beli putnici bacili sa broda; Kompanija im plaća službu u mesinganim žicama koje su beskorisne, jer se parobrod ne zaustavlja nigde gde bi ih mogli razmeniti za hranu. Uprkos svemu tome, ovi urođenici drže se

dogovora sa belim ljudima i ne pomišljaju da ih napadnu. Marlo je fasciniran njihovim integritetom i sposobnošću da se obuzdaju, i ne ume sebi da objasni odakle ta sposobnost potiče:

... shvatio sam i da je nešto što sputava, jedna od onih ljudskih tajni koje prkose verovatnoći, bilo počelo da deluje u ovom slučaju... Zar ne poznajete demonsku ćud uporne gladi, njeno mučenje koje iscrpljuje, crne misli koje idu uz nju, njenu sumornu i mračnu okrutnost?... Čoveku je potrebna sva njegova urođena snaga da bi se uhvatio u koštac s glađu... A ti momci, uz to, nisu imali razloga za bilo kakvu obzirnost. Obuzdavanje! (68 – 69)

Kercu nedostaje ovakva „urođena snaga“ i sposobnost za obuzdavanje, što Konrad istovremeno predstavlja kao generalni problem belog čoveka i njegove civilizacije. U romanu se sugerše da pripadnici zapadne civilizacije, uopšteno govoreći, ne razvijaju nikakve mehanizme unutrašnje kontrole nad svojim destruktivnim porivima. U okrilju civilizacije, kao što Marlo objašnjava svojim slušaocima, postoji samo spoljašnja kontrola: „Ne možete vi to razumeti. A i kako biste? – s čvrstim pločnikom pod svojim nogama, okruženi ljubaznim susedima spremnim da vas oduševljeno pozdrave ili da se okome na vas, dok otmeno koračate između mesara i policajca, u uzvišenom strahu od skandala i vešala i bolnica za umobolne... (80)“ Civilizovani čovek, koji se oseća sito i bezbedno (kao što sugeršu čvrst pločnik, mesar i policajac) neće doći u iskušenje da odstupi od društvenih normi ponašanja jer je svestan da mu uvek prete „skandal, vešala i bolnica za umobolne“ – to jest, osuda javnog mnjenja ili zakonskog sistema. Konrad, drugim rečima, ukazuje da ovakvi mehanizmi ne civilizuju čoveka iznutra, već ga samo obuzdavaju spolja. U afričkoj divljini, daleko od očiju javnosti i policije, Evropljanin otkriva da nema nikakvu unutrašnju moralnu snagu kojom bi se rukovodio u svojim postupcima i razaznavao dobro i zlo.

Stoga je pripovest o Kercu ne samo pripovest o padu izuzetnog pojedinca, već istovremeno i pripovest o čoveku koji je epitom evropske kulture. Istražujući u romanu uzroke Kercovog moralnog pada, Konrad implicitno poziva čitaoca da se zamisli i nad načelima civilizacije iz koje je ovaj junak proistekao. Ovo nepoverenje u vrednosti sopstvene kulture, ili „razočaranost naše kulture u nju samu“, kako ju je okarakterisao

Lajonel Triling, postać je jedno od prepoznatljivih obeležja modernističkih tekstova – a najavljuje ga, po Trilingovom mišljenju, upravo Konradov roman *Srce tame*: „Ovo uznemirujuće delo... sadrži u sažetom obliku sveukupno radikalno preispitivanje evropske civilizacije koje je književnost preduzela u godinama nakon njegovog objavljivanja. (Trilling 1972: 106)“

*

Još jedan način na koji Konrad sugerira da zapadnom čoveku nedostaje moralna čvrstina jeste motiv „šupljih ljudi“²³. Ovaj motiv prvi put se pojavljuje u epizodi o kapetanu Freslevenu, koji je napao jednog afričkog poglavicu da bi ga potom ubio poglavičin sin, bacivši koplje „koje se tom belcu sasvim lako zarilo među lopatice“ (16), kao da između njih nije bilo ničega. Majstor za cigle u Centralnoj ispostavi takođe na Marloa ostavlja utisak unutrašnje praznine: „Pustio sam ga da priča, tog Mefistofelesa od papira, i činilo mi se da bih, kada bih pokušao, mogao da ga probijem kažiprstom, i da ne bih pronašao ništa osim malo prljavštine, možda.“ (44) Sličan je slučaj i sa upravnikom Centralne ispostave, koji nema nikakve lične kvalitete niti sposobnosti, već opstaje na tom položaju jedino zahvaljujući svom savršenom zdravlju: da ne bi obolevao, smatra upravnik, ljudi koji dolaze u Afriku „ne bi trebalo da imaju creva“ (37). Marlo se pita zašto taj čovek u njemu izaziva osećaj nelagode i zaključuje: „Možda u njemu nije bilo ničega“ (Ibid.).

Ostaje donekle nejasno da li je Kerc takođe jedan od „šupljih ljudi“ i da li se ova sintagma u potpuno istom značenju može primeniti i na njega. Čini se da Marloova razmišljanja to potvrđuju: u jednom trenutku, on primećuje da je šapat divljine „odjekivao glasno u [Kercu] zbog toga što je on u suštini bio šupalj“ (95). Međutim, činjenica je da je na samom kraju Kerc ipak našao tačku oslonca u svom unutrašnjem biću, svojevrsno moralno uporište odakle je mogao da sagleda sebe i „izrekne presudu o pustolovinama svoje duše na ovom svetu“ (114). Kerc se razlikuje od ostalih kolonizatora ne samo po svojoj megalomaniji i snažnim strastima, već i po svom konačnom uvidu – zahvaljujući kome, prema Mozerovoj tipologiji, i on na kraju postaje

²³ Značaj ovog motiva uočio je i T. S. Eliot, koji je prema njemu naslovio jednu od svojih najpoznatijih pesama ('The Hollow Men', 1925). Citat izabran za epigraf pesme takođe je iz Konradovog *Srca tame*.

jedan od Konradovih „perceptivnih junaka“ (Moser 1966: 22). Mogućnost samospoznaje nastaviće da zaokuplja Konrada i u romanu *Lord Džim* – koji će, pri tom, tražiti odgovor i na pitanje da li se njegov protagonista može suštinski promeniti i iskupiti.

5. LORD DŽIM

5.1. Nezvanična istraga

Protagonista ovog Konradovog dela najpre je pomorac, a kasnije trgovački agent i pustolov na Dalekom istoku, čija je pripovest obeležena nastojanjima da ostvari svoje romantične ideale i iskupi se za krivicu iz prošlosti. Džim se u mladosti opredeljuje za poziv pomorca čitajući popularne avanturističke romane i maštajući da se i sâm proslavi podvizima kakvi su u njima opisani. Raskol između njegovih fantazija i stvarnosti prvi put se javlja već u toku obuke, kada ga iznenadni strah od oluje spreči da učestvuje u spasavanju utopljenika. Ipak, ova epizoda ne navodi Džima na preispitivanje. Stekavši čin prvog oficira, on stupa u službu na oronulom brodu *Patna*, unajmljenom da preveze osam stotina hodočasnika na putu za Meku. U toku noćne plovidbe brod se iznenada sudara sa nekom nevidljivom preprekom i u prednju komoru počinje da prodire voda. Džimu, koji silazi u potpalublje da utvrdi štetu, čini se da je situacija beznadežna i da će brod sigurno potonuti. Dok hodočasnici spavaju, ne sluteći opasnost, kapetan i oficiri krišom napuštaju brod u čamcu za spasavanje. U poslednjem trenutku Džim i sâm skače s broda i pridružuje im se, „strmoglavivši se sa visine koju nikad više neće dosegnuti“ (94)²⁴. Tek kada njihov čamac stigne na obalu, Džim i ostali oficiri saznaju da *Patna* ipak nije potonula, već je uspela da doplovi do najbliže luke.

Svi događaji u Džimovom životu nakon ovog skoka obeleženi su naporima da dokaže da je sposoban za bolje i časnije ponašanje i da taj jedan sramni čin ne predstavlja čitavo njegovo biće. To je i razlog što se svojevolumeno podvrgava sudskoj istrazi o *Patni* – a tom prilikom upoznaje i trgovačkog kapetana Marloa, koji pokazuje zanimanje za njegov slučaj i želju da mu pomogne. Marloova pomoć isprva se svodi na pronalaženje poslova koji će omogućiti Džimu da se spase fizičkog propadanja i gladi, „one posebne vrste koja skoro uvek ide s pićem“ (154). Međutim, Džim se ne zadržava dugo ni na jednom od ovih poslova, menjajući boravište i bežeći dalje na istok svaki put kada ga neko prepozna ili pomene incident na *Patni*. Tako Marlo uviđa da je Džimu zapravo potrebna druga prilika, mogućnost da se rehabilituje i pokaže u drugačijem

²⁴ Svi citati iz romana navedeni su prema izdanju Dž. Konrad, *Lord Džim*, prev. Branko Momčilović, Novi Sad, Platoneum, 2002. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

svetlu. Marloov prijatelj, imućni trgovac Stajn, pruža Džimu upravo takvu priliku, poverivši mu da vodi poslove u udaljenoj trgovačkoj ispostavi na ostrvu Patusan.

Na Patusanu, Džim naizgled ostvaruje svoj ego-ideal i romantične snove o junaštvu. Izborivši se sa razbojnikom Šerifom Alijem koji je ugnjetavao ostrvljane, Džim stiče njihovo poverenje i naklonost, a priče o njegovim podvizima prerastaju u lokalnu legendu. Tada se, kao izaslanik iz sveta od koga je Džim pobjegao, na ostrvu pojavljuje pirat Braun sa svojom posadom. Braun naslućuje da se iza Džimovog boravka na Patusanu kriju neka krivica i sramna tajna iz prošlosti i koristi ove uvide da ga nadmudri. Džimove pogrešne odluke dovode do toga da Braun i njegova družina masakriraju veliki broj ostrvljana, među kojima je i sin malajskog poglavara Doramina. Preuzimajući odgovornost za tragediju, Džim nudi svoj život za odmazdu. Iako odlazi u smrt gordo, sa osećajem da je ovaj put ostao do kraja veran svom idealu časti i herojstva, on ostavlja za sobom ženu i prijatelje koji nisu podjednako ubeđeni u ispravnost njegovih postupaka.

*

U romanu *Lord Džim* prisutan je stav da interakcija sa spoljašnjim svetom ne definiše u potpunosti pojedinca, niti se njegovo biće može svesti na skup činjenica koje su o njemu objektivno poznate. Takav stav, za koji se može reći da predstavlja opšte mesto modernizma, iznosi i Virdžinija Vulf u već pomenutom eseju „Gospodin Benet i gospođa Braun“. Vulf (Woolf 1924: 17) kritikuje poznoviktorijanske pisce koji pokušavaju da objasne gospođu Braun putem generalizovanih društvenih teorija, podataka o njenim materijalnim prilikama, ili drugim objektivnim metodima koji ne mogu prodreti u njen unutrašnji život.

U *Lordu Džimu*, modernistička skepsa prema pojavnoj stvarnosti i pokušaju da se na osnovu nje odredi ljudski karakter izražava se eksplicitno u sceni suđenja. Poput Beneta ili Velsa u eseju Virdžinije Vulf, i sudije u *Lordu Džimu* insistiraju na činjenicama. Oni ispituju Džima o sudaru *Patne* sa nevidljivom preprekom, oštećenju broda i postupcima oficira, ali Džim oseća da njihova pitanja ne dosežu do unutrašnjeg značenja događaja: „Činjenice! Zahtevali su od njega činjenice, kao da činjenice mogu bilo šta da objasne! (26)“ Marlo takođe uviđa da sudska istraga neće zadovoljiti

„psihološko interesovanje“ za ono što se dogodilo, iako je to glavni razlog što veliki broj ljudi prisustvuje suđenju:

Bez obzira da li su to znali ili ne, interesovanje koje ih je privuklo ovamo bilo je čisto psihološko – očekivanje da će doći do nekog suštinskog otkrića o snazi, moći i užasu ljudskih osećanja. Naravno, ništa te vrste nije se moglo otkriti. Ispitivanje... se zaludno vrtelo oko te dobro poznate činjenice [o oštećenju *Patne*], a pitanja u vezi s njom su bila isto onako poučna kao lupanje čekićem po gvozdenoj kutiji da biste otkrili šta je unutra... Cilj [istrage] nije bio ono osnovno „zašto“, već površno „kako“ se to dogodilo... Pitanja koja su mu postavljali neizbežno su ga udaljavala od onoga što bi... bila jedina istina koju vredi saznati. (48)

To je razlog što se, kako piše Berto, u romanu sprovodi ne jedna, već dve istrage. Nasuprot zvaničnoj sudskoj istrazi o Džimovom slučaju, koja odgovara samo na površno „kako“, Konradov narativ mogao bi se okarakterisati kao nezvanična, umetnička istraga koja traži odgovor na suštinsko „zašto“. Čitav roman je u neku ruku produžetak suđenja Džimu, jedan alternativni istražni postupak koji teži da zadovolji psihološki interes i razmotri unutrašnje biće i motivaciju ovog junaka (Berthoud 2003: 78 – 79).

Kao što u *Lordu Džimu* objektivne činjenice gube prioritet i ustupaju mesto subjektivnom svetu u kome se traga za potpunijom slikom o pojedincu, tako i objektivni protok vremena postaje manje važan u procesu oblikovanja te slike. Asocijativne i tematske veze među događajima u romanu pokazuju se kao daleko čvršće i značajnije nego što je veza među njima koju diktira prost hronološki redosled. Odstupanje od linearnog pripovedanja omogućava Konradu da protivstavi različite epizode i iskustva iz Džimovog života, ili iskustva drugih likova koji o njemu svedoče, i tako istakne moralne i psihološke probleme vezane za Džimov lik. Tako anahronija u ovom Konradovom romanu postaje sredstvo karakterizacije. Tome doprinosi i činjenica da se pripevest o Džimu prelama kroz prisećanja i misaoni tok pripovedača, Marloa, za koga bi se moglo reći da ima ulogu arbitra u ovoj nezvaničnoj istrazi. Pitanje Marloove

motivacije, razloga zbog kojih se posvećuje Džimu i traga za smislom njegove priče, takođe će biti razmotreno u ovom poglavlju.

5.2. Džim

5.2.1. Karakterizacija i anahronija

U poznatoj naratološkoj studiji *Figure (Figures I-III, 1967-70)*, Žerar Ženet (Gerard Genette) govori o anahroniji kao jednom od značajnih obeležja romaneskne forme. Da bi objasnio ovaj pojam, on najpre ističe razliku između *priče* (stvarnih ili fiktivnih događaja koji čine sadržaj pripovedanja) i *narativa* (diskursa o događajima sa kojim se susrećemo u romanu); ona bi se mogla izraziti i lingvističkim terminima označeno/označitelj (Genette 1980: 27). Anahronija se otud može definisati kao svaki nesklad između temporalnog redosleda događaja u priči i pseudo-temporalnog redosleda kojim su ti događaji prikazani u narativu. Dve osnovne vrste anahronije jesu *prolepsa* – anticipacija, ili najava događaja koji će uslediti kasnije, i *analepsa* – retrospekcija, ili iskaz o događajima koji su se odigrali ranije, u odnosu na tačku u priči u kojoj se trenutno nalazimo (Ibid., 40). Potencijal za manipulisanje vremenom, po Ženetovom mišljenju, predstavlja samu srž pripovedne forme: jedna od glavnih draži ove vrste umetnosti leži upravo u mogućnosti da se tok života, u kome sled događaja ima malo ili nimalo smisla, preoblikuje u drugačiji, smišljeni ili željeni redosled. Stoga anahronija nije retkost u književnosti, već je u izvesnoj meri uvek bila zastupljena u delima zapadne književne tradicije – još od *Ilijade*, koja počinje Ahilejevim gnevom (Ibid., 36).

Uprkos tome, može se primetiti da se ovaj potencijal mnogo više istražuje u modernizmu nego u prethodnom književnoistorijskom periodu. U realističkom romanu linearno pripovedanje ustalilo se kao jedna od prepoznatljivih konvencija, uz minimalna vremenska odstupanja koja nikada bitno ne remete glavni tok zbivanja. Karakterističan primer ovakvog postupka jeste *Bildungsroman*, koji prati život književnog lika korak po korak, od rođenja do zrelosti – tako da narativna struktura, prema opasci Virdžinije Vulf, podseća na „niz simetrično poređanih svetiljki“ (Wolf 1984: 160). Razlike između realističkog *Bildungsroman*-a i modernističkog narativa mogu se lako uočiti ako se, na primer, Dikensov *David Koperfeld* (Charles Dickens, *David Copperfield*, 1850) uporedi

sa *Uliksom* Džejsa Džojsa ili *Gospođom Dalovej* Virdžinije Vulf (*Mrs Dalloway*, 1925), gde autori prate svoje likove kroz događaje koji se odvijaju u samo jednom danu. (Stevenson 1992: 87) Pri tom u ovim modernističkim delima u prvi plan dolazi subjektivni osećaj vremena: vreme je predstavljeno onako kako se odvija u svesti protagoniste, prožetoj sećanjima, trenutnim impresijama i asocijacijama koje one bude, kao i fantazijama i željama vezanim za budućnost.²⁵

Džozef Konrad deli sa drugim modernistima težnju da odstupi od realističkih konvencija o hronološkom pripovedanju, a *Lord Džim* je delo u kome je njegov pristup narativnom vremenu najizrazitije povezan sa karakterizacijom. Za to se može navesti nekoliko razloga. Na jednom nivou, oblikovanje likova kroz epizode koje se ređaju asocijativno (a ne hronološki) ima za cilj da približi roman načinu na koji upoznajemo neku osobu u stvarnom životu. Ford Madoks Ford, Konradov dugogodišnji prijatelj i saradnik, objašnjava da su on i Konrad zajedno došli do zaključka da upoznavanje sa likom u romanu ne treba da se odvija hronološki:

Vrlo rano postalo nam je jasno u čemu je problem sa romanom, a pogotovo sa britanskim romanom. Reč je o tome da on napreduje pravolinijski, a kada se sa nekim upoznajete, to se nikada ne odigrava pravolinijski. Da biste uveli lik u književno delo, ne možete početi na početku njegovog života i potom ga hronološki obrađivati do kraja. Morate ga najpre uvesti jakom impresijom, a potom unapred i unazad istraživati njegovu prošlost. (Ford 1924: 129 – 130)

Džimov lik uvodi se u roman upravo takvom „jakom impresijom“ kakvu predlaže Ford. Prva rečenica glasi: „Bio je visok jedan, možda dva palca manje od šest stopa, snažno građen, a prilazio vam je pravo, malo pognutih ramena, isturene glave i gledao vas ukočeno, nekako odozdo, tako da je ličio na bika koji napada.“ (5) Fraza „prilazio vam je pravo“ odmah dodeljuje čitaocu aktivnu ulogu, tako da stiče utisak da se nalazi u sceni koja se opisuje. „Malo pognutih ramena“, sa pogledom uperenim

²⁵ Ženet takođe ističe primer Marsela Prusta (Marcel Proust), u čijem romanu *U potrazi za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-27) otkriva čitav inventar narativnih tehnika vezanih za temporalne odnose. Iako anahronija nije izum modernista, Ženet smatra Prustovo delo za prekretnicu zbog opsega njegovih istraživanja na ovom polju. Prust je, po Ženetovom mišljenju, u svom romanu postigao potpuno oslobođenje od objektivnog toka vremena i ukazao, „mnogo jasnije i u mnogo većoj meri nego iko pre njega, na mogućnost narativa da ostvari *temporalnu autonomiju*“ (Genette 1980: 85).

„odozdo“, Džim liči na bika, ali to takođe može biti držanje nekoga ko je doživeo poraz. (Watt 1981: 294) Oblik iskaza sugerše učestalost radnje, Džimovo kompulzivno ponašanje za koje na početku romana nemamo objašnjenje. Ovaj opis Džima, kao i celo prvo poglavlje, odnose se na period njegovog života posle suđenja, kada radi kao trgovački službenik u pristaništima. Služeći se prolepsom, Konrad već od prve rečenice pobuđuje interesovanje za Džima, čiji izgled i ponašanje su upečatljivo dočarani, ali o čijim motivima čitalac na početku romana može samo da nagađa.

Upotreba anahronije naročito dolazi do izražaja u onom delu romana gde Marlo preuzima ulogu naratora. Marlo je usmeni pripovedač koji svoja sećanja i razmišljanja o Džimu iznosi grupi prijatelja u nekom „dalekom kraju sveta“ (29) na verandi restorana posle večere. Marloovo usmeno pripovedanje pruža Konradu izgovor za odstupanje od hronološkog redosleda, jer se može očekivati da pripovedač u takvim okolnostima govori o događajima onim redom kojim mu padaju na pamet. Konrad u predgovoru komentariše da Marlo kraj sebe verovatno ima i „osveženje“, koje pomaže da priča lakše teče, i takođe doprinosi da ona postane „nevezana i lutajuća pripevest“ (Conrad 1994: 7).

Tok Marloovog pripovedanja, međutim, samo je na prvi pogled nevezan i nasumičan. Kao što je primetio Ženet, draž narativne forme leži u mogućnosti se besmisleni redosled događaja u objektivnom vremenu preoblikuje tako da dobije smisao; u ovom slučaju, Konrad koristi tu mogućnost da uobličii lik protagoniste. Epizode i događaji ređaju se po principu tematske apozicije, navodeći čitaoca da ih protivstavlja i tako produbi svoje razumevanje Džimove priče. Jedan primer ovog postupka je Džimov razgovor sa Marloom o događajima na *Patni*. Džim govori o poslednjim trenucima koje je proveo na palubi, o skoku u „većitu provaliju“ (94), kajanju zbog ovog bespovratnog čina, mučnoj plovidbi čamcem sa oficirima *Patne* i tome kako se namerno izlagao užarenom suncu priželjkujući smrt. Džimova ispovest predočava njegovu duševnu patnju i pobuđuje kod čitaoca saosećanje i razumevanje za njegov položaj. Međutim, dok prepričava svojim slušaocima na verandi ovu Džimovu priču, Marlo pravi digresiju i priseća se susreta sa jednim francuskim poručnikom, koji se u realnom vremenu odigrao tri godine posle susreta sa Džimom. Ovaj oficir bio je član posade topovnjače koja je spasila *Patnu* i njene putnike tegleći brod do najbliže luke. Njegov zadatak bio je da ostane na *Patni*, kojoj je sve vreme pretilo potonuće, i

signalima održava vezu sa svojim brodom, a ta rizična operacija trajala je trideset sati. Na ovom mestu Konrad putem prolepse stavlja Džimove izgovore u drugačiju perspektivu, implicitno navodeći čitaoca da ga uporedi sa smirenim i hrabrim francuskim poručnikom koga motiviše nekomplikovani osećaj odgovornosti. Odsutpanje od hronološkog redosleda tako daje autoru mogućnost da istakne razliku između ova dva lika i njihovog ponašanja u trenutku krize (Guerard 1967: 157 – 158).

Konradov tretman vremena ispoljava se u još jednoj narativnoj tehnici koju Jan Vat (Watt 1981: 270) naziva „odloženim dešifrovanjem“ (*delayed decoding*). Konrad, naime, pokazuje kako se u svesti pripovedača postepeno zatvara semantički jaz između neposrednog iskustva i njegovog razumevanja, to jest, prevođenja u određene konceptualne ili kauzalne termine. Autor je već koristio ovaj postupak u *Srcu tame* (kao, recimo, u čuvenoj sceni napada na parobrod, gde Marlo najpre vidi kako neki štapići lete ka palubi i kako ložač neobjašnjivo seda na pod iskošene glave, da bi tek potom shvatio da je taj čovek ubijen i da su na obali skriveni urođenici koji ih gađaju strelama). Međutim, dok je u *Srcu tame* ova tehnika uglavnom bila povezana sa razumevanjem čulnih doživljaja, Konrad je u *Lordu Džimu* primenjuje psihološki i koristi u kreiranju Džimovog lika. Možda najupečatljiviji primer odloženog dešifrovanja u romanu predstavlja scena kojom počinje poznanstvo Džima i Marloa. Marlo izlazi iz sudnice u kojoj je pratio istragu o *Patni* i jedan poznanik mu u tom trenutku skreće pažnju na psa koji se zatekao u dvorištu: „Pogledajte tog bednog džukca.“ (59) Pošto je bio okrenut leđima, Džim pogrešno shvata da se primedba odnosila na njega i nasrće na Marloa tražeći izvinjenje. Ne shvatajući o čemu je reč, Marlo tvrdi da nije rekao ništa što bi moglo uvrediti Džima. Dok se nesporazum postepeno otkriva, Marlo istovremeno stiče uvid u Džimov unutrašnji život, u jedan aspekt njegove ličnosti koji bi inače ostao sakriven:

Nikoga sopstveni prirodni poriv nije tako nemilosrdno razotkrio. Jedna jedina reč oduzela mu je razboritost, onu razboritost koja je pristojnosti našeg unutrašnjeg bića neophodnija nego što je to odelo za pristojan izgled našeg tela. 'Ne budite ljudi', ponovih. 'Ali onaj drugi je rekao, ne poričete?' reče on jasnim glasom, gledajući me uporno u lice. 'Ne, ne poričem', rekoh, uzvativši mu pogled. Konačno, njegove oči počеше da prate moj prst uperen naniže. Najpre se

činilo kao da ne razume, onda se zbunio, da bi na kraju izgledao zaprepašćen i prestravljen, kao da je pas neko čudovište i kao da nikada ranije nije video psa.
(62 – 63)

Činjenica da se Džim prepoznao u opasci Marloovog prijatelja o „bednom džukcu“ otkriva nam njegovo duševno stanje. Džim se oseća osramoćen suđenjem i priznanjem svog nečasnog ponašanja na *Patni*. Navedena epizoda tako na posredan način „dešifruje“ ova osećanja, koja bi sâm Džim odbio da eksplicitno prizna, a možda ne bi umeo jasno ni da ih formuliše.

5.2.2. *Džim kao inkognito*

U navedenoj sceni takođe se prepoznaje jedan od čestih motiva u modernističkoj prozi, a to je egzistencijalna usamljenost modernističkog junaka, njegova nesposobnost da smisleno komunicira sa drugima, kao i nesposobnost drugih da dođu do pouzdanih saznanja o njemu – osim fragmentarnih, trenutnih utisaka, poput onih koje Marlo stiče o Džimu zahvaljujući nesporazumu ispred sudnice. Brojne slike i metafore u romanu takođe sugerišu teškoću u komunikaciji i Džimovu suštinsku usamljenost i nesaznatljivost. Marlo za Džima često komentariše da se kreće pod oblakom, nazire u senkama, iza vela, ili pod bledom svetlošću mesečine. On poredi nasumične uvide do kojih dolazi o Džimu sa kratkim trenucima u kojima se pramenovi magle razmaknu i čovek ugleda poneki živi detalj, ali ne može da stekne opšti utisak o predelu kojim se kreće: „[Ti detalji] hrane čovekovu radoznalost, ali je ne zadovoljavaju: oni nam ne pomažu da se orijentišemo.“ (64) Ova razmišljanja navode ga na zaključak da Džim u tom pogledu nije izuzetak. Nesaznatljivost ljudske jedinke i njenih „unutrašnjih potreba“ nameće se kao univerzalno stanje u savremenom svetu:

Tek kada pokušamo da se uhvatimo u koštac sa unutrašnjom potrebom, primećujemo koliko su neshvatljiva, kolebljiva i nejasna bića koja sa nama dele svetlost zvezda i toplotu sunca. Kao da je usamljenost neizbežan i težak uslov postojanja. Omotač od mesa i krvi u koji upiremo pogled topi se kad posegnemo

za njim i ostaje samo ćudljivi, neutešni i neulovljivi duh koji nijedno oko ne može da prati niti ijedna ruka da dohvati. (150)

Čak ni u prvim poglavljima, gde se Konrad služi konvencionalnom tehnikom pripovedanja u trećem licu, ne dobijamo pouzdane podatke o Džimu. Tako se u prvoj rečenici navodi da je Džim bio visok „jedan, možda dva palca manje od šest stopa“ (5), gde reč „možda“ odmah upozorava čitaoca da pripovedač nije siguran u to što govori, već nagađa i procenjuje.²⁶ Džimov karakter ne može se na zadovoljavajuć način odgonetnuti ni iz njegovih ličnih iskaza: on je ćutljiv, sklon izvrđavanju, nesposoban da objasni sebe osim u isprekidanim, nekoherentnim rečenicama (Stevenson 1992: 23). Još jedan način na koji Konrad relativizuje svako saznanje o Džimu jeste umnožavanje tačaka gledišta. Naime, iako Marlo saopštava najveći deo pripovesti u *Lordu Džimu*, njegov iskaz je sastavljen mozaički od sećanja na susrete sa drugim likovima, koji su na razne načine bili povezani sa Džimovom sudbinom. Svaki od njih iznosi svoj stav o Džimu ili osobeno iskustvo u susretu sa njim, tako da roman ovim postupkom dobija višestruke naratore: francuskog poručnika koji je učestvovao u spasavanju *Patne*, trgovca Egstroma kod koga je Džim radio, avanturistu Čestera, pirata Brauna, Stajna. Međutim, nijedan od njih ne može sa sigurnošću da utvrdi istinu o Džimu. Svako od ovih gledišta uslovljeno je ličnim motivima i karakterom samog posmatrača, tako da se među njihovim subjektivnim sudovima neminovno javljaju razilaženja i konflikti. Tako uvođenje različitih perspektiva ne vodi zaokruživanju Džimovog portreta, niti tome da čitalac dobije više informacija o njemu – već samo, kao što primećuje Rendal Stivenson, pojačava opšti utisak epistemološke nesigurnosti:

Uvođenje tako velikog broja naratora i tačaka gledišta... u potpunosti razotkriva nemogućnost da se ma šta ustanovi, imajući u vidu nepouzdanost subjektivnih, pojedinačnih pogleda na svet i protivrečnosti koje se među njima javljaju. Zaključci o Džimu neprekidno se menjaju, u zavisnosti od toga čije se stanovište iznosi. Njegova priroda... uporno pruža teškoće i opire se definiciji... Džim nije

²⁶ Na drugom nivou, ova uvodna rečenica je takođe značajna zato što na nas samom početku romana obaveštava da u Džimu postoji neki nedostatak – nagovešten činjenicom da ne doseže visinu od šest stopa koja se smatra „standardom“ za junaka u avanturističkom štivu. (Stevenson 1992: 23)

direktno dostupan čulima, već sagledan iz nesravnjivih uglova, i na posletku, neshvatljiv. (Ibid., 23 – 24)

5.2.3. Statička ili dinamička karakterizacija

Još jedna nepoznanica i pitanje koje Marlo (a sa njim i čitalac) sebi postavlja jeste da li je Džim uspeo da se promeni. U periodu posle suđenja, kada radi kao trgovački službenik u pristaništima, Džim krije svoje prezime, nadajući se da tako ima veće izgleda da ostane nepoznat i da ga ljudi koje susreće ne povežu sa incidentom na *Patni*. Kasnije, na Patusanu, kada Džim stekne naklonost i poštovanje ostrvljana, oni mu dodeljuju titulu *tuan*, što Konrad prevodi na engleski kao „lord“. Ova promena imena – koja ujedno daje i naslov romanu – mogla bi se protumačiti kao simbol za promenu u karakteru, pokazatelj da je Džim na Patusanu uspeo da realizuje svoj romantični san i na osnovu njega iskuje za sebe nov identitet.

Pitanje Džimove promene može se dovesti u vezu sa pojmovima statičke i dinamičke karakterizacije. Karakterizacija književnog lika naziva se statičkom kada u njegovoj ličnosti dominira jedna ustanovljena i nepromenjiva osobina, a dinamičkom ili razvojnom kada narativ pokazuje kako se odigravaju promene u pojedincu i prati njegovo sazrevanje (Velek i Voren 1991: 256 – 257). Kada je reč o Džimu, u kritici se javljaju suprotstavljene analize, od kojih ga neke svrstavaju među statičke, a druge među dinamičke likove, nalazeći u romanu argumente i za jedno i za drugo stanovište.

Suštinska transformacija, u Džimovom slučaju, zahtevala bi najpre da on dosegne samospoznaju i prestane da beži od neprijatne istine o samom sebi. Džimov skok otkrio je njegov prikriveni egotizam i narcisoidnost. U svojim maštanjima o tome kako će izvesti neki herojski podvig, Džim nikada nije bio motivisan nesebičnim porivom da pomogne drugim ljudima, već samo egotističnom željom da se proslavi i dokaže: „Video je sebe kako spasava ljude sa brodova koji tonu, obara jarbole u orkanu, pliva sa užetom kroz zapenušane talase... Borio se sa divljacima na tropskim obalama, ugušivao pobune na pučini i u malom čamcu na okeanu hrabrio očajne ljude – uvek primer odanosti i dužnosti, nepokolebljiv kao junak iz knjiga.“ (7 – 8) Kada se Džim suočio sa krizom na *Patni*, upravo je taj egotizam izbio u prvi plan, navodeći ga da pre

svoga misli na svoj lični opstanak i zanemari sudbinu osam stotina ljudi na brodu. Tome je doprineo i Džimov „bovarizam“, njegova sklonost da doslovno pomeša stvarnost i san: Džimova bujna mašta predočava mu prizore junaštva – ali mu isto tako, u trenutku kada je *Patna* oštećena, predočava užasne slike panike i potonuća broda koje pojačavaju njegov strah. Najzad, „test“ kao jedan od arhetipova Konradovog stvaralaštva uvek podrazumeva da se književni junak nalazi u okolnostima moralne izolacije, pa je tako bilo i u ovom slučaju. Džim u svom okruženju nije imao pozitivan primer, kapetana ili oficira koji bi ga sopstvenim ponašanjem podstakao da se ponaša časno, već beskrupuloznu posadu *Patne* koja je i u njemu podstakla ono najgore (Berthoud 2003: 66).

„Nema ničeg strašnijeg“, razmišlja Marlo, „nego posmatrati čoveka uhvaćenog ne u zločinu već u slabosti goroj od zločina... [Od] nepoznate, možda samo naslućene slabosti... koju potiskujemo ili možda ne obraćamo pažnju na nju duže od pola životnog veka, od nje niko nije siguran.“ (37) Iako je skok sa *Patne* izneo na videlo Džimovu slabost, on kao da i dalje pokušava da potisne svest o njoj. Dok prepričava događaje Marlou, Džim uporno sebi pripisuje pasivnu ulogu i odbija da prihvati odgovornost za svoj postupak. Čini se da on sebe želi da predstavi kao žrtvu nekih volšebnih sila koje su ga pokretale mimo njegove volje. „Njegovo pričanje me je nateralo da poverujem“, kaže Marlo,

da je sve vreme sačuvao neku čudnu iluziju o pasivnosti... Paklena šala mu je đavolski gurana niz grlo, ali – pazite – on nije hteo da prizna da je njegov jednjak bilo kojim pokretom pokušao da je proguta. Čudno je kako je umeo da vam nametne duh svoje samoobmane. Slušao sam kao da se radi o delovanju crne magije na leš. (90 – 91)

Džim veruje da je sve što mu je potrebno druga prilika u kojoj bi mogao da ispolji hrabrost i tako pokaže drugima i sebi šta je njegovo „pravo ja“. U događajima koji slede posle suđenja, on će nebrojeno mnogo puta ispoljiti hrabrost u situacijama gde mu preči fizička opasnost (najpre kao trgovački službenik koji se otiskuje čamcem daleko od obale po nemirnom moru, a kasnije i na Patusanu, u borbi protiv Šerifa Alija i plaćenih ubica radže Alanga). Međutim, uvek će mu nedostajati ona najelementarnija

hrabrost – hrabrost da se iskreno zagleda u sebe i suoči sa svojom krivicom (Marković 1972: 64). Marlo sumorno primećuje da Džim, iako tvrdi da neće bežati ni od koga, nastavlja da beži od sebe: „Ni od koga – ni od koga na svetu“, ponovi on s nekim tvrdoglavim izrazom na licu. Uzdržah se da mu ukažem na onaj jedini izuzetak koji važi i za najhrabrije među nama.“ (63) Bez samospoznaje, predstava o drugoj prilici ili „čistoj ploči“ zapravo je iluzorna, jer gde god da ode, Džim će uvek nositi svoju nepriznatu slabost sa sobom: „Reče li čista ploča? Kao da početna reč sudbine svih nas nije neuništivim slovima urezana na površini neke stene.“ (155)

Motiv sudbine dovodi Džima u vezu sa junacima klasične grčke tragedije: Doroti Van Gent (Dorothy Van Ghent), na primer, poredi Džima sa Edipom, ukazujući da oba lika pokušavaju da pobegnu od svoje sudbine da bi na drugom mestu (Edip u Tebi, Džim na Patusanu) naleteli pravo na nju. (Van Ghent 1953: 287) Međutim, razlika je u tome što je klasičnom tragičnom junaku poput Edipa sudbina bila nametnuta spolja, od strane bogova i nadljudskih sila koje nije mogao da kontroliše niti nadvlada: „slika o čoveku... stalno je bila određena njegovim odnosom prema božanskim silama i nadljudskim zakonitostima. Poimanje ljudske sudbine iskazano u tragediji nadovezuje se svojim pesimističkim determinizmom na shvatanja sadržana u grčkoj mitologiji“ (Živković 1992: 873). S druge strane, kao što ističe Van Gent, Konrad „koncipira sudbinu kao nešto što je imanentno u čovekovoј prirodi i u tom smislu identično sa njim“. Edip beži od proročanstva i volje bogova, dok Džim beži od saznanja i istine o sebi (Van Ghent 1953: 287). Raspravljajući o sukobu slobodne volje i sudbine u novijim književnoistorijskim razdobljima, Teri Iglton takođe zaključuje da bi bilo pojednostavljeno posmatrati ih kao „sukob unutrašnjeg i spoljašnjeg“. U savremenoj književnosti sudbina se često predstavlja kao nešto što deluje iznutra i dovodi u vezu sa psihološkim determinantama: „Sudbina našeg jastva možda je upravo ona koju je najteže izbeći“ (Eagleton 2003: 118). U istom kontekstu, Iglton komentariše i Šelingovu analizu Šekspira u *Filozofiji umetnosti* (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Die Philosophie der Kunst*, 1802) i navodi njegovu poznatu tvrdnju da se u Šekspirovim tragedijama javlja zamena sudbine karakterom, odnosno predstava da je karakter sudbina. Iako iskušenja dolaze spolja, Šekspirov tragični junak ima mogućnost da im se

odupre, tako da uzrok njegovog pada na kraju ipak treba tražiti u karakteru.²⁷ I za Džimovu sudbinu moglo bi se reći da proizilazi iz karaktera, te da bi mogao da je promeni jedino ukoliko bi bio u stanju da promeni i sopstveni karakter.

Zanimljivo je da Džim, spremajući se za put u Patusan, u svoj prtljag pakuje i sabrana dela Viljema Šekspira. Dok je u ranoj mladosti Džim bio čitalac popularnih avanturističkih romana, na osnovu kojih je i formirao svoj romantični ego-ideal, njegovo novo interesovanje za Šekspirove drame moglo bi se protumačiti kao pokazatelj pozitivne promene. Ono bi moglo značiti da Džim želi da se upusti u introspekciju i razmisli o svojim moralnim osobinama. Međutim, Džimov kratak i površan odgovor na pitanje zašto čita Šekspira – „Najbolja stvar da se čovek oraspoloži“ (198) – ostavlja čitaoca u nedoumici da li ovoj promeni književnih uzora treba da prida dublje značenje.

Na nekim mestima u romanu o aspektu psihe koji Džim ne uspeva da integriše govori se kao o zasebnoj ličnosti, drugom „ja“ ili nevidljivom dvojniku. Tako Marlo, slušajući Džimovu priču, razmišlja: „Nije se obraćao meni, samo je govorio preda mnom, raspravljajući se sa nekom nevidljivom osobom, nekim neprijateljskim, nerazdvojnim drugom svog života – još jednim sopstvenikom svoje duše.“ (78) Ova razmišljanja povezuju Džimov slučaj sa već pomenutim arhetipom „tajnog saputnika“. Susret sa kapetana sa Legatom u istoimenoj Konradovoj pripovesti ima pozitivan ishod: kapetan uspostavlja komunikaciju sa svojim simboličnim dvojnikom i tako, na unutrašnjem planu, uspeva da integriše određene nesvesne impulse u psihi. Na taj način on stiče sposobnost da komanduje sobom, kao i svojim brodom. S druge strane, Džimovo rešenje nije integracija, već egzorcizam: on se trudi da odagna svog tajnog saputnika, porekne svako srodstvo sa njim (kao što poriče i da ima ičeg zajedničkog sa oficirima *Patne*) i svojim postupcima dokaže da je njegova suprotnost. (Van Ghent 1953: 277) Na Patusanu, Džim je uvek odeven u belo od glave do pete, što može biti još jedan simboličan pokazatelj da nije integrisao svoju „tamnu stranu“. Rascepljeno brdo koje dominira Patusanom takođe je simbol za nezaceljeni rascep u Džimovoj psihi (Ibid., 285).

²⁷ Jedan od primera koje Šeling navodi jeste način na koji Magbet i Banko reaguju na proročanstvo veštica. Dok proročanstvo u *Caru Edipu* iskazuje neumitnu volju bogova, proročanstvo veštica u *Magbetu* ne implicira samo po sebi nikakvu nužnost: ono navodi Magbeta da postane ubica, ali ne i Banka, što znači da odlučujuću ulogu u sudbini ova dva lika igra njihov karakter (Schelling 1989: 269).

Kritičari koji smatraju da se Džim nije suštinski promenio kao najvažniji argument navode njegovu interakciju sa Braunom na Patusanu. Braun, koji ima „satansku sposobnost da otkrije najslabiju tačku kod svojih žrtava“ (323), nagađa da se u Džimovoj prošlosti dogodilo nešto što ga je navelo da pobjegne na ovo skrajnuto malajsko ostrvo. Sluteći da je u pitanju neka sramna tajna, Braun svojim govorom sugerise da su njegova krivica i sagrešenje slični Džimovim i uspeva da kod njega pobudi osećaj identifikacije:

Kada je upitao Džima, s nekakvom grubom, očajničkom iskrenošću, da li on – neka pošteno kaže – shvata da 'kada spasava život u mraku, čovek ne mari ko će još stradati – tri, trideset, trista ljudi' – kao da mu je sam zloduh šaputao na uvo šta da kaže... Upitao je Džima zar nema da se seti ničeg sumnjivog u svom životu kada je tako vraški surov prema čoveku koji pokušava da se izvuče iz smrtonosne rupe prvim sredstvom koje mu dođe do ruku... I kroz taj grubi govor provlačila se neka tanana aluzija na njihovu zajedničku krv, pretpostavka o zajedničkom iskustvu; neko mučno ukazivanje na zajedničku krivicu, na tajno znanje koje kao da povezuje njihove duše i srca. (323 – 324)

Džim nije sposoban da prepozna zlo u Braunu jer nije sposoban da ga prepozna ni u sebi. Kada ga njegova žena, Džuel, pita da li su Braun i ostali pirati „veoma zli“, Džim odgovara (misleći pri tom i na sebe): „Ljudi ponekad čine zlo a da nisu mnogo gori od drugih.“ (330) On želi da veruje da je Braun žrtva okolnosti, pošto i sebe opravdava na isti način. Iako Džimova odluka da dopusti Braunu da ode može delovati plemenito, iza nje se u stvari kriju bolećivost i popustljivost prema samom sebi. Konrad je na sličan način raskrinkao i naizgled plemenite gestove mornara *Narcisa* prema Džejsu Vejtu, kojima su oni zapravo maskirali sopstveni strah od smrti (Guerard 1967: 108).

S druge strane, u romanu se takođe može izdvojiti grupa motiva koji bi upućivali na suprotan zaključak: da je u *Lordu Džimu* karakterizacija dinamička i da je moguće govoriti o razvoju i duhovnom rastu protagoniste. Pre svega, sama činjenica da je Džim na *Patni* bio podvrgnut iskušenju znači da je prošao kroz svojevrsnu inicijaciju. Samim tim on u moralnoj hijerarhiji Konradovih likova zauzima više mesto od onih koji nikada

nisu bili testirani. Takvi likovi su, na primer, Džimov otac, pastor, koji (ne znajući ništa o incidentu na *Patni*) svom sinu šalje pisma ispunjena „lakim moralisanjem i porodičnim novostima“ (284); ili turisti na proputovanju istočnim morima, „prijemčivi za nove utiske koliko i njihovi koferi na gornjem spratu“ (65), čiji površni razgovori prekidaju Džimovu ispovest Marlou.

Sem toga, dok je pre događaja na *Patni* Džimu bilo dovoljno da pasivno sanjari o junačkim podvizima, on sada ima potrebu da se dokaže kroz konkretna dela. Upravo zato što skok sa *Patne* predstavlja toliku uvredu za njegove snove, on oseća da mora da se uključi u aktivan život i dâ tim snovima uporište u stvarnosti. U tom smislu treba shvatiti i Novalisov citat koji je Konrad upotrebio kao epigraf: „Svako ubeđenje beskrajno dobija na snazi onda kada druga duša poveruje u njega.“²⁸ Džimu je potrebna „druga duša“, bar jedan čovek koji će verovati u njegove kvalitete i vrline, i uvideti da se njegova ličnost ne može svesti na ono što je učinio na *Patni*. Taj drugačiji potencijal Džim prvi put ispoljava kada, za razliku od ostalih oficira sa ovog broda, odbija da pobegne sa suđenja. Njegove akcije na Patusanu takođe su delotvorne i donose dobrobit ostrvljanima.

Upravo činjenica da se Džim preobražava iz „pasivnog“ u „aktivnog“ sanjara predstavlja ključnu razliku između njega i Almajera. U memoarskom tekstu *Lična istorija* Konrad je naveo da je ono što ga je privuklo kod Almajera i navelo da o njemu napiše roman bila nepokolebljiva vera ovog čoveka u sopstvenu „unutrašnju čudesnost“. Uprkos svim neuspesima, Almajer istrajava u ubeđenju da je poseban i izuzetan i odbija da se odrekne svog sna. Džim je podjednako nepopravljiv sanjar, a Marloova zaintrigiranost njegovim ponašanjem donekle podseća na ono što je Konrad osećao prema Almajeru. Međutim, u romanu *Almajerova ludost* snovi i potencijali protagoniste uvek ostaju u domenu apstraktnog. Almajer, kao što ukazuje Jan Vat, „vrlo malo čini za svoj san osim što ga se ne odriče“. Nasuprot njemu, Džim na Patusanu nastoji da sprovede snove u delo i ostvari svoj ego-ideal. U tom smislu on je sličniji književnim junacima romantizma, za koje Vat piše da su u borbi za realizaciju svog ličnog sna videli samu suštinu postojanja (Watt 1981: 52).

Jedan takav ostvareni romantičar je i Stajm, koji je u mladosti bio primoran da pobegne iz rodne Nemačke zbog revolucionarnih aktivnosti, a potom je proputovao svet

²⁸ Novalis je pseudonim nemačkog romantičara Georga Filipa Fridriha fon Hardenberga (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg). Konrad citira ovu Novalisovu misao na engleskom.

kao trgovac i pustolov. Marlo komentariše da je Stajnov život „počeo žrtvovanjem, oduševljavanjem za plemenite ideje; išao je na daleka putovanja, raznim putevima, čudnim stazama, i za čim god je išao, išao je bez oklevanja i stoga bez stida i bez žaljenja“ (179). Kada Marlo od njega zatraži savet za Džimov slučaj, Stajnova dijagnoza je da je Džim i sâm romantičar i da je to ujedno „veoma loše i veoma dobro“. Nema leka za ovo stanje duha već je, po Stajnovom mišljenju, jedino moguće „slediti svoj san i opet slediti svoj san“, uprkos bolu i razočarenju koje svaki neuspeh donosi:

...nije dobro kada uvidite da ne možete ostvariti svoj san, zato što niste dovoljno jaki ili dovoljno pametni... Čovek koji se rodi tone u san, kao čovek koji tone u moru. Ako pokuša da se popne uvis, kao što neiskusni ljudi pokušavaju, on se udavi... Ne! Kažem vam! Treba se prepustiti razornom elementu i radom ruku i nogu održavati se u dubokom moru. Eto tako, ako me pitate – kako živeti! (178)

Stajn dislocira naše uobičajeno poimanje dihotomije san/život. Prostorne metafore koje najčešće koristimo jesu da je život dole a san gore, pošto sugerišu aspiraciju: obično se budimo iz neostvarivog, nerealnog sna i „padamo“ u stvarni život. Stajn, međutim, poistovećuje te dve ravni: on veruje da počinjemo da sanjamo čim počnemo i da živimo, da se radamo istovremeno i u životu i u snu. S druge strane, taj san ili aspiracija većito čini čoveka nezadovoljnim, jer mu neuspeh da ga ostvari predočava sopstvene slabosti i nedostatke (pokazuje da „nije dovoljno jak ili dovoljno pametan“): zbog toga ga Stajn naziva „razornim elementom“. Neiskusni čovek pokušaću da odbaci san, ali to, po Stajnovom mišljenju, nije moguće. Jedino rešenje jeste da se održava na površini „radom ruku i nogu“, da nauči da pliva – što simbolično znači da treba da otkrije kako da preobrti svoj apstraktni ideal, ili san, u uputstvo za konkretno delovanje u stvarnosti (Berthoud 87 – 88).

Kao još jedan dokaz da se Džim promenio može se navesti njegova odluka da se podvrgne Doraminovoj presudi. Iako ga Džuel nagovara da pobegnu, za Džima bi to bekstvo bilo isuviše nalik na bekstvo sa *Patne*: on je rešen da ne dozvoli „mračnim silama“ da mu „dva puta oduzmu mir“ (342). Dozvolivši Doraminu da nad njim izvrši osvetu, Džim se doslovno prepušta „razornom elementu“ i gubi život da ne bi po drugi put izneverio svoj san.

Ovaj poslednji Džimov čin, međutim, opet uvodi nedoumicu i navodi čitaoca da se zapita da li je protagonista zaista iskusio moralnu transformaciju. Džimova smrt prikazana je u dvosmislenim i protivrečnim terminima i ima različito značenje za različite likove. Tako Džuel za Džima kaže da je bio „neiskren“, jer ju je ostavio, a Stajn da je bio „iskren“, dosledan sebi (292). Za Marloa, Džimov romantični ideal je „maglovit“:

I to je kraj. On odlazi u nemilosti, nedokučiv u srcu, zaboravljen, bez oprostaja i preterano romantičan... Ali, mi vidimo njega, neznanog osvajača slave, kako se otrže iz zagrljaja jedne ljubomorne ljubavi na znak, na zov, svog uzvišenog samoljublja. Odlazi od žive žene da bi proslavio nemilosrdno venčanje sa jednim maglovitim idealom ponašanja. Da li je zadovoljan – sasvim, sada, pitam se?... Sada, kada ga više nema, ima dana kada mi se stvarnost njegovog postojanja nameće sa ogromnom, neodoljivom snagom; a časti mi, ima i trenutaka kada mi nestaje iz očiju kao bestelesni duh zalutao među strasti ovog sveta, spreman da se verno preda zovu sopstvenog sveta senki. (348 – 349)

Džim se, prema Marloovim rečima, otrgao iz zagrljaja „žive žene“ na zov svog samoljublja. Džimov ideal za Marloa predstavlja jednu vrstu sublimiranog egoizma, jer su čak i njegova najbolja dela, koja su donela najveću korist stanovnicima Patusana, u suštini bila motivisana potrebom da misli dobro o sebi i potvrdi svoj san. Kao što Marlo primećuje, Džim voli Patusan i njegov narod „nekakvom neobuzdanom sebičnošću“ (208). On ne crpe inspiraciju iz osećaja empatije ili ljubavi prema drugima, pa čak ni ljubavi prema Džuel, već jedino iz sopstvene imaginacije. Po mišljenju Danijela Bradnija (Daniel Brudney), to što Marlo u svojim prisećanjima ponekad sumnja čak i u samo Džimovo postojanje takođe je ironična nuspojava Džimove narcisoidnosti. Pošto Džim živi u „svetu senki“ i drugi ljudi nisu u potpunosti stvarni za njega, onda ni nije stvaran za njih. „Uvažiti realnost drugih... zahteva jednu vrstu otvorenosti prema drugom, prema samoj činjenici njegovog ili njenog bića. Ona se ne izražava toliko određenim delovanjem, koliko načinom na koji se pojedinac povezuje sa drugima... A to je ono čega nema u Džimovim vezama. Čini se da je on retko *zaokupljen* drugom osobom. (Brudney 1998: 275)“

U „Ideologiji modernizma“, Lukač iznosi stav da je karakterizacija u modernizmu uvek statička, jer modernistički autor predstavlja svog junaka kao otuđeno, asocijalno biće koje ne ulazi u smisleni odnos sa drugim ljudima, niti sa svetom oko sebe: „On je 'bačen u svet': bez smisla, nedokučivo. On se ne razvija kroz kontakt sa svetom; niti on formira svet, niti svet njega. Jedini 'razvoj' u ovoj književnosti jeste postepeno razotkrivanje ljudske situacije... Pripovedač, subjekt koji istražuje, u pokretu je; posmatrana stvarnost je statična. (Lukacs 1963: 21)“ Ova Lukačeva ocena, međutim, ne može se u potpunosti primeniti na Džimov lik. Tačno je da Džim, za razliku od mornara „Narcisa“, ne nalazi način da iskorači iz svoje izolovane ego-svesti, i to je zapravo ono što ga čini nesaznatljivim i nestvarnim za druge. Međutim, činjenica da narativ prati njegove pokušaje da se promeni i iskupi za svoje sagrešenje prema ljudskoj zajednici ipak navodi na zaključak da ga treba svrstati među dinamičke likove.

5.3. Marlo

Središnja interakcija u romanu, kao što primećuje Džerard, jeste interakcija između Džima i Marloa:

Možemo razumeti zašto je Džimu potreban Marlo, kao „saveznik, pomoćnik, saučesnik“. On ne može da veruje u sebe sem ako ne pronade još nekoga ko deli tu veru. Potreban mu je sudija, svedok i advokat u samotnoj bici koju vodi sa sobom. Sve je to očigledno. Ali, zašto se Marlo toliko posvećuje Džimu i toliko trudi da mu pomogne? Zašto je Marlo potreban Džim? (Guerard 1967: 147)

I sâm Marlo postavlja isto pitanje više puta u toku pripovesti, pokušavajući sebi i svojim slušaocima da razjasni ovaj odnos, razloge za svoje interesovanje i odanost. Spremajući se za povratak u Englesku, on kaže da ne očekuje da će ga „duh zemlje iznad belih hridina Dovera“ pitati šta je učinio „sa svojim veoma mladim bratom“: „Vrlo dobro sam znao da je [Džim] od onih o kojima se niko ne raspituje; video sam kako i bolji ljudi odlaze, nestaju, potpuno iščezavaju, ne izazivajući glas ni radoznalosti ni tuge.“ (186) Marlo ne očekuje da će se iko raspitivati za beznačajnog pojedinca kao

što je Džim, niti veruje u neku transcendentalnu silu („duh zemlje iznad hridina Dovera“) koja bi mu nametnula osećaj odgovornosti prema Džimu kao „mlađem bratu“. Istovremeno, međutim, Marloove reči aludiraju na starozavetnu Knjigu postanja i scenu u kojoj Bog pita Kaina šta je učinio sa svojim bratom Aveljom.²⁹ Iako skeptični Marlo ne objašnjava religijskim razlozima prijateljstvo i pomoć koju pruža Džimu, njegova uloga u romanu ipak bi se mogla definisati putem ove biblijske paralele. Marlo prihvata arhetipsku odgovornost koju je Kain odbacio i postavlja se prema Džimu kao „čuvar svoga brata“ (Erdinast-Vulcan 2005: 415).

Marloovo ponašanje uslovljeno je, kako objašnjava, „jednim proketo demokratskim svojstvom“, koje on takođe naziva i svojom slabošću: „[Ona] se sastoji u tome što nemam oko za raspoznavanje slučajnih – spoljnih stvari, nemam oko ni za vreću sakupljača starih krpa ni za fino rublje svog bližnjeg. Svog bližnjeg – to je to. Sreo sam toliko ljudi... i sreo sam ih nekako – nekako – sudarivši se, da tako kažem; kao, na primer, ovog momka; i u svakom od njih video sam samo ljudsko biće. (79)“ Kao što ne diskriminiše ljude na osnovu spoljašnjeg izgleda i društvenog položaja (na koji aludiraju „stare krpe“ i „fino rublje“), Marlo ovom slikom sugerise da ih isto tako ne razvrstava ni u rigidne etičke kategorije. On u svakom pojedincu koga sretne vidi „samo ljudsko biće“ koje odbija olako da klasifikuje. Ovaj egalitarizam razlog je što se Marlo često nalazi u ulozi slušaoca i svojevrsnog sekularnog ispovednika: njegov stav „razvezuje jezike“ ljudima i ohrabruje ih da mu povere svoje „male slabosti, velike slabosti, skrivene ljage“ (30).

Kroz navedene Marloove osobine Konrad implicitno izlaže i sopstvene poetičke stavove. Moglo bi se reći da je Marlo glasnogovornik za princip opšteljudske solidarnosti koji je Konrad u predgovoru za roman *Crnac sa „Narcisa“* zacrtao kao jedan od ključnih ciljeva svoje umetnosti. U tematski srodnom eseju „Knjige“ ('Books', 1905) autor takođe iznosi umetničke stavove koji se mogu dovesti u vezu sa Marloovim likom. On se ovde prvenstveno fokusira na roman, tvrdeći da od svih književnih formi on „najozbiljnije insistira na našem saosećanju“ (Conrad 2005: 283). To je i razlog što Konrad nalaže romanopiscu da se ne prepušta moralnom nihilizmu, već da „sagledava ljudske ideje i predrasude praštajući širokogrudno... Želeo bih da on uvećava svoje razumevanje za ljude tako što će ih posmatrati strpljivo i s ljubavlju, razvijajući pri tom

²⁹ „Tad reče Gospod Kainu: gdje ti je brat Avelj? A on odgovori: ne znam; zar sam ja čuvar brata svojega?“ (Prva knjiga Mojsijeva 4: 9)

svoje mentalne moći. (Conrad 2005, 285 – 286)“ Taj moralni napor koji Konrad zahteva od romanopisca preslikava se u *Lordu Džimu* na karakterizaciju Marloa kao pripovedača: Marloovo strpljivo, empatično proučavanje Džimovog slučaja korespondira sa načinom na koji bi umetnik trebalo da proučava čovečanstvo.

Marloov odnos prema Džimu takođe se može posmatrati u društvenom i političkom kontekstu. Džimovo dezerterstvo u trenutku krize deluje demorališuće na Evropljane na Dalekom istoku, dovodeći u pitanje njihova predubeđenja o sopstvenoj rasnoj i kulturnoj superiornosti. Motiv rasnog ponosa naročito je istaknut u liku Brajerlija, uvaženog kapetana trgovačkog parobroda *Osa*, koji na Džimovom suđenju ima dužnost pomorskog arbitra: „Ovaj prokleti publicitet je odvratn: on [Džim] tamo mirno sedi dok svi ti prokleti domoroci... daju iskaze od kojih čovek može da umre od stida.“ (57) Brajerlija ne zabrinjavaju moralne implikacije Džimovog čina, pošto na malajske hodočasnike gleda kao na bilo koji drugi „brodski tovar“ – već samo činjenica da ovaj slučaj ugrožava reputaciju belih trgovaca: „Nama se veruje. Shvatate? – Veruje! Iskreno rečeno, ne dam ni pet para za sve hodočasnike koji su ikada došli iz Azije, ali častan čovek se ne bi tako ponašao ni prema brodskom tovaru od bala starih krpa“ (57). U takvim situacijama, kao što objašnjava Pol Armstrong (Paul Armstrong) kolektiv najčešće teži da izbegne suočavanje sa neprijatnim uvidima i preispitivanje dominantnih ideoloških narativa tako što će marginalizovati krivca i nametnuti mu ulogu „žrtvenog jarca“:

Projektujući zlo, neuspeh i ranjivost na određene obeležene pojedince kroz institucionalizovane rituale isključivanja ili zatočeništva, društvo okreće leđa potencijalno problematičnim otkrićima. Upravo na taj način, Džim postaje žrtveni jarac. Time što ga zvanično žigoše kao kriminalca... društvo izgoni, poput demona, preteću opomenu na to koliko su krhke sve one predstave koje prihvata zdravo za gotovo. Označivši krivca kao Drugo, društvo odbacuje svaku sugestiju da bi trebalo da preispita svoja ubeđenja (Armstrong 1987: 116).

Mehanizam „žrtvenog jarca“, međutim, pokazuje se kao nesavršen u Džimovom slučaju. Nevolja je u tome što se Džim ne uklapa u stereotipne predstave o kriminalcu ili prestupniku. Komentarišući svoj prvi susret sa Džimom, Marlo ističe uznemirujući

raskol između krajnje pozitivnog utiska koji Džim ostavlja na posmatrača, i skrivene „slabe tačke“ koja ga je navela da skoči sa broda u panici i ugrozi živote osam stotina ljudi. Po svom spoljašnjem izgledu, zapravo, Džim deluje kao savršeni predstavnik zapadne kulture – zdrav, snažan, pouzdan, pristojan mladić, epitom proklamovanih vrlina i idealizovane slike koju ta kultura stvara o sebi. Znajući za istinu o *Patni*, Marlo pri prvom pogledu na Džima oseća bes zbog ovog nesklada: „Bio sam ljut kao da sam ga uhvatio u pokušaju da nešto izvuče od mene lažnim predstavljanjem. Nije smeo da izgleda tako valjano. (35)“ Marlo razmišlja kako se moglo desiti da Džim bude oficir na njegovom brodu; zavarano njegovim „valjanim izgledom“, Marlo bi mu poverio dežurstvo i spokojno zaspao: „Strašna je ta pomisao. Izgledao je čist kao novi zlatnik, a ipak, bilo je neke paklene smese u njegovom metalu. (39)“

Za razliku od ostalih oficira koji su dezertirali sa Patne – groteskno debelog nemačkog kapetana, odevenog u prljavu pidžamu, ili pijanog broskog mašiniste – Džim predstavlja problem za kolektiv jer ga je teško sagledati kao Drugo. On je, kako Marlo često ističe, „jedan od nas“, i svojom pojavom poziva na identifikaciju umesto na odbacivanje: „bio je isuviše sličan nama da ne bi bio opasan“ (89). Upravo ta uznemirujuća nedoslednost, ili dvosmislenost Džimovog statusa, jeste ono što, po Armstrongovom mišljenju, uzrokuje psihološku krizu i kod Marloa i kod Brajerlija. (Armstrong 1987: 117) Međutim, može se uočiti da reakcija ova dva lika na tu krizu nije ista. Razlika je u tome što Marlo ne deli Brajerlijevo arogantno uverenje u superiornost zapadne kulture i njenih predstavnika na Dalekom istoku. Kao i u *Srcu tame*, i u romanu *Lord Džim* Marloov kulturni relativizam istaknut je kao pozitivna osobina koja mu omogućava da prepozna srodstvo sa drugim narodima i kulturama i na osnovu tog doživljaja zauzme etički stav. Dok Brajerli gleda na Džimovo dezerterstvo pre svega kao na uzrok sramote i poniženja za Evropljane, za Marloa ono predstavlja „raskid poverenja sa ljudskom zajednicom“ (132). Marloovo poimanje zajednice ovde je očigledno mnogo sveobuhvatnije od Brajerlijevog. Kao što primećuje Tomas Mozer, kada se u Konradovoj prozi javi motiv testa, taj test uvek ispituje odnos pojedinca prema nekoj zajednici, ali zajednica pri tom može biti različito definisana. U *Crncu sa „Narcisa“*, na primer, zajednica je podrazumevala samo posadu jednog broda. U romanu *Lord Džim*, test kao središnja situacija dovodi Džima u vezu sa hodočasnicima koji su pripadnici druge vere i nacije, pa se može zaključiti da je u ovom slučaju

zajednica koju je Džim izneverio bila čitav ljudski rod (Moser 1966: 12 – 13). Iz Brajerlijevih komentara vidi se da on to ne može da shvati, dok Marlo može, i stoga ne deli Brajerlijev osećaj sramote, već insistira da je „važna samo krivica“ (147).

Doživljaj kontinuiteta i identifikacije koji Džim pobuđuje kod Marloa ima i ličnu dimenziju. Kao što ukazuje Džerard (Guerard 1967: 147), intimna psihološka iskustva identifikacije, bliskosti, srodstva, empatije i projekcije prožimaju čitav roman; Doroti Van Gent takođe primećuje da se u *Lordu Džimu* „nativ kreće varljivom, krivudavom putanjom kroz poistovećivanja i razlike“ (Van Ghent 1953: 291). Kao što Džim ima dvojnika u nesvesnom – neznanca koji je skočio sa Patne, i čije postojanje njegovo svesno „ja“ najčešće ne želi ni da prizna – tako i sâm Džim simbolično predstavlja Marloovog dvojnika. U Džimovom kukavičluku, egoizmu i izdaji etičkog koda pomorskog oficira Marlo možda prepoznaje sopstvene skrivene slabosti i negativne potencijale. Na ovakvo tumačenje navodi činjenica da Marlo, tragajući za nekim opravdanjem ili olakšavajućim okolnostima u Džimovom slučaju, oseća da se pri tom rukovodi i ličnim motivima: „Da li sam sebe radi želeo da nađem senku opravdanja za tog mladića koga nikada pre nisam video, ali čiji je izgled dodao neko lično zanimanje mislima koje je izazivalo saznanje o njegovoj slabosti...? (43)“ „Ako nije osvojio moje simpatije, on je učinio nešto još bolje za sebe – došao je do samog izvora i vrela tog osećanja; dosegao je tajnu osetljivost mog egoizma. (127)“

Simbolično značenje koje Džim ima za Marloa takođe se prepoznaje u delovima teksta gde se njegov lik povezuje sa mesecom. Tako Marlo, slušajući Džimovu ispovest, razmišlja kako se Džim istovremeno obraća njegovom razumu i iracionalnim, nesvesnim aspektima bića – „onoj našoj strani koja, kao druga hemisfera meseca, potajno postoji u večitoj tami, čije ivice samo povremeno obasja bleđa svetlost“ (78). Mesec nad Patusanom takođe je simbolično povezan sa Džimom:

... pogledom [smo] ispratili mesec dok je lebdeo iznad provalije između brda kao duh koji se diže iz groba... Ima nečeg avetinjskog u mesečini... Ona je prema sunčevoj svetlosti, koja je – recite šta hoćete – sve od čega živimo, kao odjek prema zvuku; zavodljiva i zbunjujuća, bilo da joj je ton podrugljiv ili tužan. Ona svim oblicima oduzima materiju – što je, na kraju krajeva, naša oblast znanja – njihovu supstancu, i samo senkama daje neku kobnu realnost. (206)

Mesec je, pogotovo zbog svoje tamne strane, prigodan simbol za nesvesnu psihu, nasuprot suncu čija svetlost simbolizuje racionalnost i svest. Mesečeva avetinjska svetlost daje realnost senkama – kao što, u Džimovom prisustvu, Marlo postaje svestan sopstvene „senke“, skupa negativnih osobina koje je potisnuo iz svesnog stava.

Kao i u romanima *Crnac sa „Narcisa“* i *Srce tame*, i ovde se može uočiti da psihodinamika koju Konrad istražuje ima mnogo sličnosti sa Jungovim teorijama o senci. Jung piše da je potrebno uložiti izuzetan moralni napor da bi se sagledala senka, tako da pojedinac najčešće pruža otpor toj vrsti samospoznaje i poriče svako postojanje ovog kompleksa u svom biću (Jung 1959: 8). Marlo u *Lordu Džimu* razmišlja na sličan način, spominjući da je u životu sreo samo „jednog ili dvojicu ljudi koji su umeli da namignu svojim intimnim senkama“ (164). Većina ljudi se opredeli da ih izbegava, a da pri tom nisu ni potpuno svesni šta čine: „verujem da niko ne razume u potpunosti sopstvene smicalice kojima nastoji da pobegne od užasne senke samospoznaje“ (67). Ovo Marloovo zapažanje odnosilo se na Džima, čiji primer pokazuje da može biti kobno kada se nepoželjni uvidi o jastvu izbegavaju putem takvih smicalica. Još jedan lik za koga se može pretpostaviti da je kroz čitav život izbegavao da se zagleda u senku jeste Brajerli. Činjenica da je Brajerli izvršio samoubistvo nedugo posle Džimovog suđenja pokazuje da taj događaj nije delovao subverzivno samo na njegova ideološka ubeđenja, već i na njegove predstave o sopstvenom biću. „Veliki Brajerli“ predstavljen je kao „jedan od onih srećnika koji ne znaju ništa o neodlučnosti, još manje o nedostatku samopouzdanja... sve i da ste bili car Istoka i Zapada, ne biste mogli da ne zapazite svoju inferiornost pred njim“ (49). Brajerlijev profesionalni uspeh, nagrade za službu i veliki ugled koji uživa među pomorcima daju mu osećaj nadmoći i samozadovoljstva, a Marlou se čini da ništa ne može da naruši njegovo pouzdanje, koje poredi sa granitom: „Žaoke života nisu mogle da povrede njegovu... dušu više nego što igla može da zagrebe glatku površinu stene. Na tome mu se moglo pozavideti. Dok sam ga posmatrao kako sedi pored skromnog, bledolikog sudije... njegovo samozadovoljstvo je meni i ostalom svetu pokazivalo površinu čvrstu kao granit. (50)“ Međutim, ono što Marlo u tom trenutku ne zna jeste da se Brajerli, gledajući Džima, po prvi put u životu zagledao i u samog sebe: „...dok sam ja sa nekim osećajem sličnim strahu razmišljao o njegovom ogromnom preziru prema mladiću kome se sudilo, on je verovatno u sebi

vodio istragu o sopstvenom slučaju. Presuda je morala glasiti da je kriv bez olakšavajućih okolnosti. (Ibid.)“ Brajerli potpuno gubi samopouzdanje kada u sebi prepozna do tada neslućenu slabost sličnu Džimovoj. Taj iznenadni uvid u sopstvene negativne potencijale, koji je do tada uvek izbegavao, vodi ga u samoubistvo.

Džerard primećuje da je Brajerlijeva neželjena identifikacija sa Džimom bila „parališuća i imobilizujuća“, dok na Marloa ona nema takvo pogubno dejstvo. Ipak, Marlo u toku svoje pripovesti stalno oscilira između saosećanja za Džima i osuđivanja njegovog čina, što svedoči o njegovom unutrašnjem konfliktu. Prateći Marloove nedoumice, narativ pokazuje kako je teško zauzeti ispravan stav prema Džimu kao simboličnom dvojniku: „Marloov ljudski zadatak je istovremeno i zadatak čitaoca: da uspostavi ispravan ljudski odnos prema ovom problematičnom mlađem bratu. Marlo se mora odupreti prekomernoj identifikaciji (koja bi značila napuštanje sopstvenih... etičkih principa); mora uspostaviti zadovoljavajuću ravnotežu između simpatije i osude. To nije lako, jer Džim zahteva totalnu simpatiju“. Ta Marloova involviranost je ono što daje poseban ton njegovom pripovedanju: on nije objektivan, pasivan posmatrač, već je kroz svoja unutrašnja previranja aktivno uključen u Džimovu pripovest, tako da i sâm postaje deo jedne intenzivne psihološke drame u kojoj nema jednostavnih odgovora. (Guerard 1967: 152) Kao ni u *Srcu tame*, ni u *Lordu Džimu* Marlo nije puki pripovedač, već „perceptivni junak“.³⁰

Marloova samospoznaja u *Lordu Džimu* nadovezuje se na isti motiv u romanu *Srcu tame* i pripoveci „Mladost“ i predstavlja jedan od elemenata koji daju kontinuitet i doslednost ovom književnom junaku. Konradova prvobitna zamisao bila je da *Srcu tame* i *Lord Džim* budu manjeg obima, tako da sva tri teksta budu objavljena u istom tomu, a Blekvudu je pisao da ih „sve inspiriše slična moralna ideja“ (Blackburn 1958: 79). Jan Vat smatra da bi se „Mladost“ (gde Marlo govori o svom mladalačkom ushićenju prilikom prve plovidbe na Daleki istok) mogla čitati kao Marloova „pesma nedužnosti“, dok potresni doživljaji u *Srcu tame* predstavljaju njegovu „pesmu iskustva“. U *Lordu Džimu* Marlo se na neki način vratio svojoj mladosti, ovaj put kroz njen odjek koji prepoznaje u Džimu – ali u odnosu na pripovetku, problemi

³⁰ Mozerova tipologija prema kojoj se Konradovi likovi mogu podeliti na jednostavne, ranjive i perceptivne junake izložena je u poglavlju o romanu *Srcu tame*. Džim, kao i Kerc, spada među Konradove ranjive junake.

samospoznaje sa kojima se u ovom delu suočio bili su daleko složeniji (Watt 1981: 268 – 269).

*

Jedna moguća tipologija likova u *Lordu Džimu*, koju je predložio Toni Tanner (Tony Tanner), zasnivala bi se na njihovoj simboličnoj podeli na bube i leptire. Tanner se poziva na ove slike jer se one javljaju u delu romana gde se Marlo savetuje sa Stajnom o Džimovom slučaju: Stajn je, naime, entomolog, a Marlo započinje razgovor objašnjavajući da je došao da mu „opiše jedan primerak“ (176). Džim nije leptir – stvorenje koje i za Marloa i za Stajna predstavlja savršeno delo prirode – ali nije ni buba: bube su, prema Tanerovom tumačenju, tip prizemnih, beskrupuloznih karaktera koji ne veruju ni u kakve apstraktne principe, već ih motivišu jedino lična korist i snažna želja za životom. Oni gledaju na stvarnost „nezgrapno grleći zemlju“ (Tanner 1963: 124), iz ove najniže moguće perspektive. Takav lik je, na primer, Čester, koji posle Džimovog suđenja želi da nagovori mladića da se s njim upusti u sumnjiv poslovni poduhvat. Energični Čester ne razume zašto Džim toliko prima k srcu sudsku presudu kojom mu je oduzeta diploma pomorskog oficira, jer je to samo „parče magareće kože“: „Stvari morate videti onakvim kakve jesu“ (135). Kornelijus, očuh Džimove supruge Džuel, takođe je buba, čije kretanje liči „na milenje odvratnog kukca – micale su se samo noge, grozničavo, dok je telo mirno klizilo“ (238); on mrzi Džima, koji ga je smenio na mestu trgovačkog agenta na Patusanu, zahteva novčanu naknadu kada Džim uđe u vezu sa njegovom počerkom, i najzad postaje saučesnik u Braunovom izdajničkom napadu na ostrvljane. Braun se obraća Džimu iz iste prizemne perspektive: „Ja sam živeo – a živeli ste i vi, mada govorite kao da ste od onih ljudi koji bi trebalo da imaju krila da hodaju unaokolo ne dodirujući prljavu zemlju. Pa – jeste prljava. Ja nemam krila.“ (320) Džim, s druge strane, pokušava da postane leptir i odigne se od zemlje na krilima svojih ideala, ali u njegovom okruženju uvek su prisutne bube koje nepogrešivo prepoznaju i napadaju njegove slabosti: fantaziranje, sklonost ka samoobmani, prikriveno samoljublje. Konrad, po Tanerovom mišljenju, na kraju odbacuje oba ova egzistencijalna izbora, i bube i leptire – jer mu je amoralna koncepcija

života bube neprihvatljiva, a Džim u svojoj varljivoj aspiraciji isuviše ranjiv i nesavršen. (Tanner 1963: 140)

Tako Stajново pitanje „kako postojati“ (*how to be*) na kraju ovog romana ipak ostaje bez zadovoljavajućeg odgovora. To je razlog što će ga Konrad ponovo postaviti u svom sledećem delu, velikom istorijskom romanu *Nostromo*, i ponovo primeniti kao jedan od osnovnih organizacionih principa u oblikovanju likova.

6. *NOSTROMO*

6.1. Samoostvarenje i materijalni interesi

Roman *Nostromo* prikazuje događaje koji se odigravaju krajem 19. veka u fiktivnoj južnoameričkoj državi Kostagvani. Čarls Guld, Kostagvanac engleskog porekla, nasleđuje koncesiju nad rudnikom srebra, urušenim i već godinama neaktivnim, na planini San Tome u zapadnoj provinciji Sulako. Prethodno su vlasti u Kostagvani primorale Čarlsovog oca da prihvati ovu koncesiju, navodno kao nadoknadu za iznuđene zajmove državi. Stariji Guld nikada nije ni pokušao da pokrene rudnik, već je na njega od početka gledao kao na prokletstvo i teret, pod kojim se nastavilo njegovo finansijsko propadanje sve do konačnog kraha, depresije i prerane smrti. Čarls Guld odlučuje da ovaj poslovni neuspeh preokrene u uspeh – da obnovi rudnik i tako na neki način rehabilituje oca. Sem lične pobude, Čarlsa i njegovu ženu Emu motiviše i idealističko ubeđenje da će materijalno bogatstvo koje rudnik proizvede postati stožer političke stabilnosti u Kostagvani, od čega će korist imati čak i njeni najsiromašniji stanovnici. Uz podršku američkog finansijera Holrojda, Guld uspešno započinje eksploataciju rudnika i ubrzo stiče veliko bogatstvo poslujući srebrom. Vremenom postaje najuticajniji i najmoćniji stanovnik zapadne provincije, koga meštani zovu *El Rey de Sulaco* („kralj Sulaka“), ali pri tom potpuno gubi iz vida svoje početne ideale. Tako Guldov materijalni uspeh istovremeno postaje i njegov moralni neuspeh.

Prosperitet zapadne provincije počinje da privlači strani kapital: poslovanje engleske parobrodne kompanije OSN i englesko investiranje u izgradnju železnice označće početak imperijalističke ekspanzije u Kostagvani. Među strancima koji pristižu u ovu državu nisu samo bogati investitori, već i radnička klasa. Jedan od doseljenika je i italijanski mornar Đan-Batista Fidanca, kome kapetan Mičel, upravitelj OSN, daje nadimak „Nostromo“ i prima ga u službu kao vođu lučkih radnika. Nostromo čini usluge i drugim Evropljanima i vladajućoj eliti u Sulaku, često se izlažući opasnosti da bi zaštitio njihovu bezbednost i imovinu. Nesklon refleksiji i preispitivanju, on se hrabro upušta u sve podvige, uživajući u divljenju i pohvalama pretpostavljenih koji gode njegovoj velikoj sujeti.

Bezobzirnost sa kojom ga iskorištavaju postaće jasna Nostromu tek kada mu povere misiju u kojoj treba da rizikuje život – a koju je, kako mu se čini, nemoguće ostvariti. Trupe generala Montera, koji je izvršio državni udar u prestonici Kostagvane, kreću se prema zapadnoj provinciji sa ciljem da preuzmu kontrolu nad rudnikom San Tome. Nostromo dobija zadatak da isplovi iz Sulaka u barci u koju je ukrcan tovar srebra kako ono ne bi palo Monteru u ruke. Martin Deku, urednik lista *Porvenir* koji je vodio propagandni rat protiv Montera, ukrcava se zajedno s njim. U potpunom mraku, Nostromo i Deku sudaraju se sa ratnim brodom pukovnika Sotilja, Monterovog saveznika. Njihova teško oštećena barka ipak uspeva da doplovi do ostrva Velika Izabela, gde Nostromo ostavlja Dekua i sakriva srebro, a potom pliva nazad do Sulaka. U Sulaku se susreće sa samo jednim čovekom – rudničkim lekarom Monigamom, koji mu odmah poverava novu opasnu misiju. Ova razmena potvrđuje Nostromov osećaj da ga vladajuća elita u Sulaku vidi samo kao instrument u ostvarivanju svojih ciljeva. To je i jedan od razloga što prećutkuje istinu i ostavlja doktora u ubeđenju da se Deku utopio, a srebro nestalo u brodolomu. Nostromo stiće slavu sledećim poduhvatom, koji dovodi do vojne pobeđe nad Monterom i proglašenja nezavisnosti Sulaka – ali, zbog svoje tajne, postaje duboko podeljena ličnost.

Skeptični intelektualac Deku, bez ikakvih čvrstih ubeđenja ili osećaja privrženosti, ne nalazi u sebi dovoljno duhovne snage da se suoči sa potpunom izolacijom na ostrvu Velika Izabela, koja ga najzad vodi u samoubistvo. Pošto svi u Sulaku veruju da je srebro potonulo, Nostromo odlučuje da ga prisvoji. U narednih nekoliko godina odnosi sa ostrva deo po deo blaga, vodeći računa da se „obogati polako“. Međutim, odlučeno je da se upravo na ovom ostrvu podigne svetionik, koga će čuvati Italijan Đorđo Viola i njegove dve kćeri, Linda i Gizela. Iako je Nostromo blisko povezan sa ovom porodicom, on im ne odaje svoju tajnu; tako dolazi do tragične zabune kada ga Viola jedne noći vidi kako se prikrada po ostrvu i puca na njega, verujući da je u pitanju Gizelin neželjeni prosac.

Na samrti, Nostromo čezne da se oslobodi tereta svoje tajne tako što će poveriti Emi Guld gde se nalazi srebro, ali Ema odbija da čuje njegove poslednje reči. Svesna duhovne smrti do koje je dovela ambicija njenog muža, kao i kraha sopstvenih

mladalačkih ideala, ona odgovara Nostromu da srebro neće nikome nedostajati: „Zar nema i bez njega dovoljno blaga da učini sve ljude na svetu nesretnim?“ (371)³¹

*

Uprkos činjenici da se radnja *Nostroma* odvija u fiktivnoj državi, mnogi kritičari smatraju ovo delo „jednim od najboljih istorijskih romana na engleskom jeziku“ (Eagleton 2005: 170). Konradova reprezentacija burnih političkih previranja u jednoj latinoameričkoj zemlji – od Bolivarove revolucije i sticanja nezavisnosti, preko vojnih prevrata i diktatorskih režima, borbe za vlast između naslednika stare španske aristokratije i nacionalista, pa do ekspanzionističkih pretenzija zapadnoevropskih zemalja i Sjedinjenih Država – pruža čitaocu niz pronicljivih istorijskih zapažanja o ovom podneblju, iako su toponimi izmišljeni. Pri tom su u romanu najviše istaknute promene koje u Kostagvanu donosi novi talas imperijalističke ekspanzije. On ne znači samo širenje ekonomskog uticaja zapadnih zemalja, eksploataciju ljudi i resursa, već i koreniti preobražaj jednog društva koje gubi svoja tradicionalna obeležja i poprima univerzalne karakteristike kapitalističkog poretka. Fredrik Džejmson objašnjava da se ovaj proces globalnog širenja kapitalizma i novčane ekonomije odvija bezlično, sledeći sopstvene unutrašnje zakonitosti i logiku. On „počinje u matičnoj zemlji kapitalizma“,

...i na kraju se širi do poslednjih tragova pretkapitalističkih društvenih odnosa u naizgled beznačajnim zakucima globusa... Mora se naglasiti da ti razorni učinci kapitalizma, nepovratni i kobni za starije društvene odnose, ne nastaju iz nekog svesnog planiranja kapitalista... Proces je u stvari objektivna, i vrši se, ili bar pokreće, bezlično, prodiranjem novčane privrede i potrebom za reorganizovanjem lokalnih institucija... koja iz toga proizilazi. (Džejmson 1984: 279)

Te bezlične tržišne snage koje transformišu Kostagvanu i prilagođavaju je utilitarnim ciljevima kapitalizma u Konradovom romanu označene su sintagmom „materijalni interesi“. Narativ prikazuje ne samo kako materijalni interesi utiču na

³¹ Svi citati iz romana navedeni su u prevodu autorke rada, prema izdanju J. Conrad, *Nostromo*, Ware, Wordsworth Editions, 2000. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

društvene strukture i politička zbivanja, već i kako uslovljavaju životne odluke i stanje svesti svakog pojedinca. To se odnosi na likove kao što su Čarls Guld i Nostromo, zaokupljene srebrom i sticanjem bogatstva – ali posredno, i na likove kao što su Ema Guld ili Martin Deku koji, iako nemaju ambiciju da se obogate, postaju žrtve determinišućih ekonomskih sila i istorijskih procesa koje one pokreću. U svakom pojedinačnom slučaju, pokušaji likova da dosegnu ličnu emancipaciju i samoostvarenje bivaju osujećeni delovanjem materijalnih interesa. Sveukupni utisak koji *Nostromo* ostavlja na čitaoca jeste da nijedan od likova u ovom delu ne vlada svojom sudbinom. „Junak *Lorda Džima*“, piše Teri Iglton, „još uvek se svim silama trudi da oblikuje svoju sudbinu; kada stignemo do *Nostroma*, o takvom cilju više nema govora. (Eagleton 2005: 163)“

Narativni metod koji Konrad primenjuje u *Nostromu* – slobodni indirektni stil – takođe se može dovesti u vezu sa ovakvom koncepcijom likova. Naime, ova tehnika podrazumeva mešanje toka svesti likova sa autorskim komentarom, suptilne prelaske sa glasa lika na glas autora, ili stapanje ova dva glasa. Upravo takav pristup naraciji omogućava Konradu da razjasni unutrašnja zbivanja kojih likovi u *Nostromu* nisu uvek u potpunosti svesni, kao i životne promene koje izmiču njihovoj kontroli i razumevanju. U strukturi romana, kako ukazuje Verner Sen (Senn 1980: 173 – 174), ovakav „dvostruki glas“ potreban je Konradu da bi istražio „jastvo koje se hvata u koštac sa problemima identiteta, i čovekove svesrdne, ali neuspešne pokušaje da izađe na kraj sa svojim otuđenim stanjem u svetu u kome dominiraju materijalni interesi“.

6.2. Slobodni indirektni stil

U studiji *Figure*, Žerar Ženet razlikuje tri osnovna načina na koja u narativu može biti predstavljen govor likova. On može prepričan, predstavljen u formi indirektnog govora ili dramatizovan. Ove tri forme Ženet takođe objašnjava preuzimajući iz antičke poetike pojmove *dijegeza* (prepričavanje) i *mimeza* (podražavanje): dijegeza znači da se govor lika prenosi glasom naratora, mimeza je pokušaj podražavanja govora lika, dok u indirektnom govoru ima i mimetičkih i dijegetičkih elemenata (Genette 1980: 173). Ženet takođe ističe da se u romanesknom

žanru ove tri forme pripovedanja često prepliću i da nisu jasno razgraničene; tako nastaje i varijanta poznata pod nazivom *slobodni indirektni stil* (*style indirect libre* na francuskom, ili *erlebte Rede*, „doživljeni govor“, na nemačkom). U slobodnom indirektnom stilu dolazi do nenaglašenih prelaza sa bezličnog pripovedanja u trećem licu na reči ili misli jednog lika. Izostavljeni su znaci navoda i uvodne fraze koje bi čitaocu eksplicitno stavile do znanja o čijem se iskazu radi. Gramatički bi se ovaj stil mogao opisati kao mešavina direktnog i indirektnog govora, dok kod čitaoca on stvara utisak da se glas lika i glas naratora mešaju i prožimaju (Ibid., 174).

Iako Ženet ukazuje da je ovakvo mešanje glasova svojstveno romanesknoj formi uopšte, može se uočiti kvantitativna razlika u primeni ove tehnike između modernizma i prethodnog stilskog perioda: naime, autori u periodu modernizma posežu za slobodnim indirektnim stilom u većoj meri i naglašenije nego što je to bio slučaj kod predstavnika realizma. Ta razlika proizilazi iz središnjeg interesovanja modernista za subjektivnu viziju i unutrašnji svet pojedinca, kao i težnju da se taj unutrašnji svet što doslednije predstavi u delu. Modernistički subjektivizam će, naravno, još više doći do izražaja u inovativnoj tehnici toka svesti, koja će težiti da čitaocu prezentuje duhovni život likova bez ikakvog posredovanja pripovedača. Međutim, u mnogim delima modernista slobodni indirektni stil javlja se kao svojevrsan kompromis između subjektivnog i objektivnog, sredstvo karakterizacije za koje se ovi autori opredeljuju onda kada iz određenih razloga žele da u romanu zadrže prisustvo jedne sveobuhvatnije svesti koja prevazilazi svest svakog pojedinačnog lika. Tako Rendal Stivenson, analizirajući upotrebu slobodnog indirektnog stila kod D. H. Lorensa, ukazuje da Lorensovim umetničkim strategijama nije odgovarala tehnika toka svesti, jer njegov narativ često prati psihološke doživljaje koji jedva da dosežu prag svesnog bića. Lorensovi likovi, smatra Stivenson, često ne umeju sami da objasne šta im se dešava; oni niti racionalno kontrolišu, niti mogu da protumače snažne želje i porive sa kojima se susreću. Stoga transkribovanje unutrašnjeg glasa ovih likova ne bi moglo adekvatno da ih predstavi u delu, jer nam ne bi pružilo uvid u one aspekte njihovog iskustva koji iskoračuju iz opsega svesnog i razumljivog. To je, po Stivensonovom mišljenju, razlog što Lorens mora da se distancira od likova u svojim romanima i indirektno izveštava o njihovim doživljajima (Stevenson 1992: 33 – 34).

Slični razlozi verovatno su naveli i Konrada da se u oblikovanju likova u *Nostromu* koristi slobodnim indirektnim stilom. Poput Ursule u Lorensovom romanu *Zaljubljene žene*, i Konradovi likovi kao što su Čarls, Ema, Nostromo ili Deku suočavaju se sa iskustvima koja ne mogu da integrišu u svoj svesni stav, da ih artikulišu ili konceptualizuju. Ono što je neizrecivo za likove stoga mora izreći sâm autor. Međutim, iako je tehnika ista, sadržaj toga „neizrecivog“ u *Nostromu* sasvim je drugačiji nego u Lorensovim delima. Dok Lorens piše o otkrivanju vitalne energije u biološkim temeljima bića, Konrada u ovom slučaju zaokupljaju materijalni interesi: slobodni indirektni stil beleži način na koji oni prodiru u živote likova, uzrokuju njihovo otuđeno stanje i komplikuju doživljaj identiteta.

Kao primer upotrebe ove narativne tehnike u karakterizaciji može se navesti scena koja se odigrava posle vojnog udara generala Montera. Čarls Guld izveden je pred Pedra Montera, generalovog brata, koji od njega zahteva da preda rudnik u ruke novim vlastima. Guld mu odgovara da će dići čitav rudnik u vazduh ukoliko vojska pokuša da ga zauzme na silu. On je prikazan kao ćutljiva ličnost koja na ljude u svom okruženju ostavlja upečatljiv utisak tišinom više nego govorom. Primena slobodnog indirektnog stila u ovoj sceni doprinosi utisku da je Guld uzdržan i škrt na rečima – jer, iako govori, njegove reči čujemo samo posredstvom naratora (Senn 1980: 166). Mešanjem direktnog i indirektnog govora, Konrad naglašava Guldovu samokontrolu, ali istovremeno predočava čitaocu i njegova potisnuta osećanja:

...Čarls Guld je uveravao Pedrita Montera... da nikada neće dopustiti da rudnik pređe iz njegovih ruku u vlasništvo vlade i donese profit onima koji su ga opljačkali. Koncesija Guld ne može se otuđiti. Njegov otac je nije želeo. Sin je nikada neće predati. Nikada je neće predati živ. A kada jednom bude mrtav, gde je ta sila koja bi mogla da ponovo pokrene takav jedan poduhvat podjednako energično i proizvede svo to bogatstvo, da ga ponovo podigne iz pepela i ruševina? U ovoj zemlji nije bilo takve sile. A ko će u inostranstvu pristati da uloži svoje znanje i kapital u takvu zlokobnu ruševinu? (270)

U Nostromovom slučaju, ovaj narativni postupak naročito često se javlja u trećem delu romana, što se može dovesti u vezu sa kritičnim iskustvima kroz koja on

tada prolazi. Jedan primer je i scena u kojoj se Nostromo vraća na ostrvo i shvata da se Deku ubio. Upotrebom slobodnog indirektnog stila Konrad dramatiše Nostromovu zbunjenost i pokušaj da razume Dekuov čin, ali istovremeno sugerise i njegove potisnute misli o tome da je on sada jedini koji zna gde je sakriveno srebro: „Deku je umro. Ali kako? ...Blago je širilo svoju skrivenu moć. Ona je mutila njegovu jasnu svest... Bio je siguran da je Deku mrtav. Čitavo ostrvo kao da je to šaptalo. Mrtav? Nestao! I zatekao je sebe kako osluškuje ne bi li čuo šuštanje žbunja i gaganje stopala u rečnom koritu. Mrtav!“ (335) Nostromovo dugo, uznemireno razmišljanje završava se konačnom odlukom da prisvoji srebro, a odeljak napisan indirektnim stilom na tom mestu se zaključuje prelaskom na upravni govor i jednom glasno izgovorenim rečenicom: „Moram da se obogatim polako.“ (336)

6.3. Nostromo

Dva moguća značenja Nostromovog nadimka pružaju nam početne informacije o ovom liku i nagoveštavaju središnje pitanje njegovog samoostvarenja. U romanu se kaže da su „svi Evropljani u Sulaku, povodeći se za pogrešnim izgovorom kapetana Mičela, navikli da [ovog italijanskog mornara] zovu Nostromo“. (31) Nadimak potiče od Mičelovog pogrešnog izgovora italijanskih reči *nostro uomo*, što znači „naš čovek“. Međutim, postoji i italijanska reč *nostromo* koja znači bosun, vođa palube. Dvosmislenost nadimka upućuje na Nostromovu dvostruku ulogu, ili dvosmislenost njegovog društvenog položaja. S jedne strane, on je vođa lučkih radnika (*Capataz de Cargadores*) koji zbog svoje muževnosti, hrabrosti i velikodušnosti uživa veliki ugled u narodu. S druge strane, nadimak sugerise da Nostromo nije „svoj čovek“ već „naš čovek“, odani sluga moćnika u Sulaku. Ime Nostromo tako je istovremeno pokazatelj prestiža i podređenosti.

Nostromovo ponašanje motivisano je pre svega njegovom velikom sujetom. On živi za slavu i divljenje drugih, bilo da je u pitanju narod ili vlastodršci, i to divljenje važnije mu je od svake materijalne dobiti. Iz istih razloga, Nostromo je i saučesnik u sopstvenoj eksploataciji: on dopušta bogatim Evropljanima da ga izrabljuju, jer mu godi činjenica da ga smatraju nezamenjivim, jedinstvenim i beskrajno pouzdanim. Otud

proizilazi i njegova neiskvarenost: tokom zajedničke plovidbe, Martin Deku razmišlja „kako je tog čoveka učinila nepodmitljivim njegova ogromna sujeta, taj najfiniji oblik egoizma koji može da poprimi izgled svake vrline“ (201). Stiče se utisak da se Nostromo u potpunosti poistovećuje sa svojom javnom personom. Njegov osećaj identiteta kao da ne proizilazi ni iz kakvih unutrašnjih iskustava, već se formira isključivo spolja, kroz ono što o sebi saznaje iz reakcije drugih: kao u ogledalu, Nostromo prepoznaje svoj odraz u njihovom veličanju i zahvalnosti.

Nostromov lik može se tumačiti sa stanovišta Altuzerovih (Louis Althusser) teorija o subjektu. Altuzer, naime, smatra da je svaki pojedinac u kapitalističkom društvu konstituisan kao „subjekt u ideologiji“, a jedno od osnovnih obeležja tog procesa jeste upravo pogrešno prepoznavanje. Kako objašnjava Altuzer (1971: 165) delovanje ideologije neophodno je da bi se vladajući poredak održao u društvu gde postoji nejednaka raspodela moći. Hegemonija počiva na pristanku podređenih da obavljaju svoje funkcije u podeli rada i prihvate neravnopravan položaj u klasnom društvu. Taj pristanak je moguć zahvaljujući učinku ideologije, koja podređenima pruža lažnu predstavu da su slobodne, objedinjene ličnosti i da donose autonomne odluke o svom životu. Skup ideoloških praksi i ubeđenja (koje Altuzer naziva *ideološkim državnim aparatom*) funkcioniše tako da nam se čini da imamo smislen odnos sa društvom. „To je“, objašnjava Teri Iglton, „kao da društvo za mene nije bezlična struktura, već Subjekt koji mi se lično obraća – koji me priznaje, govori mi da sam cenjen, tako da kroz sâm taj čin priznavanja ja postajem slobodan i nezavistan“ (Eagleton 1989: 172). Kao i Nostromo u Konradovom romanu, pojedinac stiče utisak da društvo priznaje njegovu individualnu vrednost i smatra ga nezamenjivim. Altuzer se u ovim razmatranjima implicitno poziva na Lakanove (Jacques Lacan) psihoanalitičke teorije, a naročito na predstavu o takozvanoj fazi ogledala u kojoj dete stiče prvi utisak o objedinjenom jastvu identifikujući se s nekim spoljnim objektom. U okviru Altuzerove diskusije, „ogledalo“ je idealizovana slika društvenog položaja pojedinca koju formira ideologija. Identifikujući se sa ovom slikom, pogrešno se prepoznajući u njoj, pojedinac joj se podređuje, i tako svojevolski prihvata svoju podređenu ulogu (Althusser 1971: 180).

Tu ulogu poslušnika Nostromo će prvi put početi da preispituje kada mu Čarls Guld poveri da iznese tovar srebra iz Sulaka kako ono ne bi palo Monteru u ruke. Žureći

da spase srebro, Nostromo odbija da ispuni samrtnu molbu Đorđove žene, Tereze Viole, i dovede joj sveštenika da je ispovedi. Ona ga ispraća sledećim rečima: „Gledaj da iz toga izvučeš nešto za sebe, osim kajanja koje će te stići jednog dana... Bar se obogati ovog puta, ti nezamenjivi, cenjeni Đan' Batista, kome je mir jedne žene na samrti manje važan od hvale ljudi koji su ti dali smešno ime – i ništa sem toga – a zauzvrat ti uzeli dušu i telo. (172)“ Terezine reči podstiču Nostroma na razmišljanje o besmislenom zadatku zbog koga treba da rizikuje život, dovodeći ga najzad do spoznaje da je bezobzirno iskorišćen. Iako Deku objašnjava da postoje politički razlozi zbog kojih je potrebno skloniti blago od Montera³², oni za Nostroma ne znače ništa. On komentariše da gubitak srebra „ne bi ni jednog siromašnog čoveka učinio siromašnijim“, niti bi oštetio Čarlsa Gulda, jer „rudari kažu da u srcu planine ima dovoljno srebra da se još godinama kotrlja niz točila“ (178 – 179).

Nakon što je ostavio Dekua i tovar srebra na ostrvu, Nostromo pliva nazad do obale. Iscrpljen, spava u ruševinama starog španskog utvrđenja i budi se u trenutku kada sunce zalazi nad Sulakom. Konrad sugestivnom slikom povlači paralelu između Nostromovog fizičkog buđenja i buđenja njegove samosvesti:

Požar mora i neba, koji su ležali nepomični u vatrenom zagrljaju na ivici sveta, najzad se ugasio. Crvene iskre na vodi iščezle su u isto vreme kada i krvave mrlje na crnom plaštu koji je prekrrio tmurni ulaz u zaliv Plasido... Nostromo se probudio posle sna od četrnaest sati i podigao iz svog skloništa u visokoj travi. Stajao je do kolena uronjen u šaputavo talasanje zelenih vlati, sa zbunjenim izrazom kao u nekoga ko je tek došao na svet. Stasit, snažan i vitak, zabacio je glavu unazad, raširio ruke i protezao se, lagano se izvijajući u struku... prirodan i bez imalo zla u trenutku buđenja, kao veličanstvena i nesvesna divlja zver. Tada se, u iznenada zamišljenom pogledu uperenom ni na šta ispod namrštenih veđa, pojavi čovek. (276)

³² Dekuov plan je, naime, da barka u kojoj se nalazi srebro isplovi u zaliv i presretne neki trgovački brod koji putuje na sever; tim brodom srebro bi bilo isporučeno Guldovim poslovnim partnerima u Sjedinjenim Državama, što bi osiguralo njihovu podršku u borbi protiv Montera do konačnog otcepljenja bogate zapadne provincije. Kasnije se ispostavlja da taj jedan tovar srebra, za koji svi veruju da je izgubljen, nije imao presudnu ulogu u političkim igrama vezanim za rudnik.

Nostromovo buđenje simbolično označava kraj njegove nedužnosti. Dok je do ovog trenutka bio „prirodan i bez imalo zla... kao veličanstvena i nesvesna divlja zver“ – spontan, strastan i motivisan jednostavnim porivima – on će sada početi da preispituje svoj identitet i položaj u društvu. Scena je zloslutna i nagoveštava da njegov pokušaj oslobađanja neće izaći na dobro: Nostromo se ne budi u novom danu, već u sumrak, pri svetlosti zalazećeg sunca koje na nebu ostavlja „krvave mrlje“.

Taj kritični trenutak u razvoju Nostromove ličnosti nastupa nakon što je izronio iz mora, što asocira na dobro poznati motiv „morske promene“ (*sea-change*) u Šekspirovoj *Buri*. More je u *Buri* arhetipski simbol života i duhovne obnove. Uvodne scene u drami koje prikazuju brodolom – i nakon njega, čudesno spasenje svih utopljenika – simbolično označavaju inicijaciju i najavljuju da će se u svesti likova odigrati neka suštinska promena. Međutim, iako se svi likovi u *Buri* u izvesnoj meri menjaju, proces transformacije nije u svim slučajevima uspešan niti do kraja izveden. U tom smislu, Nostromo možda ima najviše zajedničkog sa Kalibanom, koji beži od svog gospodara Prospera da bi se ubrzo potom podredio mnogo gorim gospodarima, bezvrednim pijancima Stefanu i Trinkulu. To je ono što Kalibanovoj poznatoj „pesmi slobode“ (*Ca, Ca, Caliban/ Get a new master, be a new man*) daje ironičan ton.

Na Kalibana se osvrće i D. H. Lorens u eseju „Duh mesta“ ('The Spirit of Place', 1923)³³, a navedeni stihovi služe mu kao uvod u razmišljanje o evropskim emigrantima i motivima koji su ih naveli da se dosele u Ameriku. Kao i Kaliban, i ovi doseljenici su želeli da pobegnu od svojih pređašnjih gospodara u Evropi, od rigidnih klasnih podela i konzervatizma čvrsto ustrojenih evropskih država. Međutim, po Lorensovom mišljenju, želja da se bude bez gospodara predstavlja samo početak duhovne potrage. To je svojevrsna negativna sloboda, ili sloboda „od“, dok je za smislen i istinski oslobođen život neophodna pozitivna sloboda, ili sloboda „za“. Oni koji beže od svojih starih gospodara mogu postati novi ljudi jedino ako se povinuju željama najdubljeg, celovitog jastva, koje Lorens naziva *IT* („ONO“): „Ljudi su slobodni kada slušaju neki duboki, unutrašnji glas duhovnog ubeđenja. Kada slušaju ono što im se nalaže iznutra... Oni nisu slobodni ako prosto čine ono što žele... Slobodni su onda kada čine ono što želi njihovo najdublje jastvo. (Lawrence 2011: 45 – 46)“ Slična predstava o vernosti sopstvenom biću postoji i u Konradovom romanu. Ona je oličena u Nostromovom pravom imenu,

³³ Reč je o uvodnom poglavlju Lorensove knjige *Studies in Classic American Literature* (1923).

Fidanca (*Fidanza*), što na italijanskom znači „vernost“. Po povratku u Sulako, Nostromo odbacuje svoj stari nadimak i zahteva da ga ubuduće zovu po imenu, Đan' Batista Fidanca. Simbolično, to znači da on više ne želi da bude *nostro uomo*, „naš čovek“, odan vladajućoj klasi u Sulaku, već „svoj čovek“, Fidanca, odan samom sebi. Ispostaviće se, međutim, da je ime Fidanca podjednako ironično kao i odbačeni nadimak. Nostromo nikada ne doseže lorensovsku „pozitivnu slobodu“, jer ga ubrzo obuzima pohlepa za srebrom, koje postaje njegov novi gospodar.

Iako Nostromo ima racionalne razloge kojima ubeđuje sebe da polaže pravo na srebro – kao nadoknadu za sve usluge koje je učinio bogatašima, a za koje nikada nije nagrađen – on ne može da se otme iracionalnom strahu i zlim slutnjama. U mislima često poredi sakriveno srebro sa legendarnim ukletim blagom Asuere. Prema narodnom predanju, dva stranca su se uputila na bezvodni, kameniti rt Asuera u potrazi za skrivenim blagom, i pošto se nikada nisu vratili, u narodu se veruje da još uvek pohode to mesto kao aveti: „veruje se da dva gringosa, kao neupokojene sablasti, i dan danas lutaju među stenama, kobno začarani sopstvenim uspehom. Duše ne mogu da im se otrgnu od tela koja stražare nad otkrivenim blagom“ (6). Pandan dvojici gringosa iz lokalne legende jesu Čarls Guld i Nostromo, čija opsednutost srebrom na sličan način ishodi gubitkom svake vitalnosti i ličnog ispunjenja, pretvarajući ih simbolično u aveti. (Berthoud 2003: 101 – 102) Nostromo takođe smatra da se teško ogrešio o dvoje ljudi: o svoju pomajku Terezu, kojoj je odbio da dovede sveštenika na samrti, i o Dekua, koga je ostavio samog na ostrvu i tako posredno uzrokovao njegovo samoubistvo. Verujući da je putem ovih sagrašenja prodao dušu, Nostromo gleda na prisvajanje blaga kao na neku vrstu faustovske pogodbe: „Pitao se kako je Deku umro. Ali, bio je svestan uloge koju je on sâm odigrao. Najpre jedna žena, a potom jedan muškarac, iznevereni su u času kada im je bilo najteže, zarad tog prokletog blaga. Za njega je plaćeno jednom izgubljenom dušom i jednim prekraćenim životom. (335)“

Nostromo je takođe nedosledan u političkom angažmanu, iako je postao svestan kapitalističke eksploatacije. Dalji industrijski razvoj Sulaka dovodi do obrazovanja urbanog proleterijata. „Bogati drug Fidanca“ prilazi radničkom pokretu, ali nikada nije svesrdno uključen u njegove aktivnosti. Prisustvujući jednom sastanku, na primer, „Fidanca je izdašno darovao siromašne drugove kao i obično, ali nije održao nikakav govor. Slušao je, namršten i odsutnih misli, i potom otišao, ćutljiv i nepristupačan, kao

čovjek pun briga. (352)“ Nakon što je Nostromo teško ranjen, vođa radničkog pokreta posećuje ga u bolnici, očekujući da će mu ovaj na samrti odati tajnu svog skrivenog bogatstva, jer „za naše delovanje potreban nam je novac. Moramo se boriti protiv bogataša njihovim sopstvenim oružjem“ (374). Nostromo mu ne odgovara, već samo upravlja ka njemu „zagonetan i ispitivački pogled“ (Ibid.).

Jedno moguće tumačenje ove scene i Nostromovog zagonetnog ćutanja jeste da se on pita da li su proleterci Sulaka, za razliku od njega, sposobni da se istinski oslobode potčinjenosti kapitalističkom sistemu i postanu „novi ljudi“. Zapravo, kao što uočava Teri Iglton (Eagleton 2005: 173 – 174), mogu se povući brojne paralele između razvika radničke klase prikazanog u romanu i individualnih promena kroz koje prolazi Nostromo. Poput Nostroma, i radnici na početku industrijalizacije Kostagvane nemaju jasnu svest o tome da su eksploatisani. Potom ih razjedinjuju politički sukobi u zemlji: neki od njih podržavaju Monterov nacionalistički ustanak, dok drugi, kao Nostromo i njegovi „kargadori“, staju na stranu liberala, ne shvatajući da ni jedna od te dve partije ne zastupa njihov klasni interes. Nostromovo buđenje takođe je epitom za buđenje nezavisne klasne svesti radnika; međutim, kao i Nostromo, i oni su još uvek „isuviše obuzeti materijalnim interesima da bi mogli da predstavljaju autentičnu političku alternativu kapitalističkim vlastima“ (Ibid., 174). Radnički lider koji zahteva da sazna tajnu Nostromovog bogatstva pokazuje tim činom da je internalizovao dominantni sistem vrednosti i da nije u stanju da zamisli neki suštinski drugačiji poredak.

Takođe je moguće sagledati Nostroma u nešto užem kontekstu – ne samo kao pripadnika radničke klase, već i kao bivšeg pomorca, koji se u tom smislu nadovezuje na slične likove u romanima *Crnac sa „Narcisa“*, *Srce tame* i *Lord Džim*. Donekle pojednostavljeni moralni univerzum u romanu *Crnac sa „Narcisa“* uzeo je kao osnovnu pretpostavku da je život na moru častan i pošten i da iz njega ishodi nada u ljudsku solidarnost – dok je civilizacija na kopnu, nasuprot njemu, obeležena materijalizmom i suštinski korumpirana. U *Nostromu*, Konrad kreira lik pomorca koji se trajno iskrcao na kopno i postepeno potpao pod uticaj dehumanizujućih materijalnih interesa koji tu vladaju. Predani i požrtvovani rad, koji je u romanu *Crnac sa „Narcisa“* bio istaknut kao jedna od najvažnijih vrednosti pomorskog života, zloupotrebljen je na kopnu gde bogataši iskorištavaju Nostromovu požrtvovanost, nagrađujući je samo ispraznim pohvalama. Kada Nostromo najzad postane svestan izrabljivanja, on istovremeno gubi i

svoju nedužnost i poprima „kopneni“ sistem vrednosti, postajući deo moralno iskvarene civilizacije. (Hampson 2000: xii – xiii)

6.4. Čarls i Ema Guld

Svestan da je rudnik finansijski uništio njegovog oca i doveo do njegove prerane smrti, Čarls Guld ne može da se odnosi prema ovom nasledstvu prosto kao prema mogućem izvoru prihoda. Potreba za uspešnim poslovanjem za njega je istovremeno i potreba da zaceli bolne uspomene i na neki način rehabilituje oca. Nasuprot beznađu starijeg Gulda, Čarlsu i njegovoj ženi Emi čini se da već sâm njihov mladalački entuzijazam ima pozitivan moralni predznak: „Jedna nejasna ideja rehabilitacije ušla je u njihove planove... Činilo im se da imaju moralnu obavezu da dokažu vrednost svojih zdravih nazora nasuprot neprirodnoj zabludi malodušnosti i očajanja. (51)“ Sem toga, Guld pridružuje rudniku još jedno, sveobuhvatnije moralno značenje, vezujući za njega svoj ideal društvene pravde i poretka:

Ono što je ovde potrebno jesu zakon, poštenje, red, bezbednost. Svako može da drži govore o tome, ali ja se uzdam u materijalne interese. Treba samo omogućiti materijalnim interesima da se čvrsto ukorene, i oni će tada neminovno nametnuti uslove bez kojih ne bi mogli da postoje. Iz tog razloga opravdano je zarađivati novac ovde i time se suprotstaviti bezakonju i neredu. Opravdano je, jer taj proces iziskuje bezbednost od koje će korist imati i jedan potlačeni narod. Bolja pravda doći će kasnije. (57 – 58)

Guld se nada da će uspešno poslovanje rudnika postati osnov političke stabilnosti u zemlji, dovodeći do kraja vojnih prevrata, krvoprolića i diktatura koje su decenijama unazad tlačile narod. Ocenjujući da je u Kostagvani nemoguće boriti se za pravdu političkim sredstvima, on se uzda u materijalne interese, verujući da će zakoni koji budu štitili kapital istovremeno ići na ruku i čitavom stanovništvu. Ema Guld poistovećuje se sa ciljevima svoga muža: za nju je „nematerijalna“ strana uspeha koncesije njena „jedina stvarna strana“ (52).

Fredrik Džejmson razmatra istorijski i društveni kontekst Gulдове potrebe da idealizuje svoj poslovni poduhvat. On ukazuje da je u Konradovom romanu prisutna svest o nerešenoj društvenoj protivrečnosti između akcije i vrednosti. Princip akcije i preduzumljivosti, kako ističe Džejmson, jedan je od ključnih principa na kojima počiva definicija individualnog, autonomnog subjekta buržoaskog društva. S druge strane, pod uticajem instrumentalizacije koju nameće pozni kapitalizam dolazi do razgradnje tradicionalnih oblika ljudskog organizovanja, institucija i sistema vrednosti, tako da nema ničega čime bi se akcija buržoaskog subjekta rukovodila osim utilitarnih ciljeva vezanih za postizanje materijalnog uspeha. To je, po Džejmsonovom mišljenju, uzrokovalo pojavu čitavog kompleksa „ideoloških tema i termina kojima je devetnaesti vek pokušavao da istraži novi svet sveopšte instrumentalizacije i da izrazi svoju zbunjenost onim što je taj svet isključivao“ (Džejmson 1981: 311). U ovom periodu javlja se potreba za konceptom društvene akcije koji se ne bi zasnivao samo na finansijskom interesu – ili, kako piše Džejmson, potreba „da se prevaziđe antivrednost čisto instrumentalnog“ (Ibid., 312). Guldovo ubeđenje da će otvoriti rudnik iz filantropskih i altruističkih razloga (što Konrad takođe naziva njegovim „sentimentalizmom“) takođe spada u ovaj ideološki kompleks; ono predstavlja njegov pokušaj da pomiri suprotstavljene principe akcije i vrednosti, ili da putem ideologije pridruži jednu nematerijalnu dimenziju svom poduhvatu.

Prvi nagoveštaj da postoji raskol između Guldovog idealizma i stvarnosti otkriva se u činjenici da ne može da uđe u posao samostalno, već se mora osloniti na podršku moćnog američkog investitora Holrojda. Holrojd, koji upravlja ogromnim međunarodnim poslovima vezanim za srebro i gvožđe, ima „profil Cezara sa rimskog novčića“³⁴... temperament puritanca i nezajažljivu žeđ za osvajanjima“ (53); on je u romanu oličenje krupnog kapitala koji nezaustavljivo i bez ikakvih moralnih nazora prodire u svaki kutak planete (Fothergill 2005: 143). Kada Holrojd stigne u posetu Guldovima godinu dana posle otvaranja rudnika u Kostagvani, on, naravno, nema nikakvu predstavu o idealima supružnika, niti pretpostavlja da bi ih moglo zanimati još nešto osim novčane dobiti od vađenja rude. Nakon razgovora sa Holrojdovim i njegovim

³⁴ Konrad takođe pravi aluzije na rimsko carstvo tako što brodovima engleske kompanije OSN daje imena rimskih bogova (*Juno, Saturn, Cerebrus*). Kao i u opisu Holrojdovog lika, ovaj motiv služi da ukaže na istrajnost imperijalističke paradigme i činjenicu da se ona produžila uzdizanjem novih imperijalnih sila u zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Državama. (Hampson 2000: xiv – xv)

saradnicima, Ema se pita „zašto se u društvu tih bogatih i preduzimljivih ljudi koji su raspravljali o planovima, radu i bezbednosti rudnika osećala tako uznemireno i nelagodno, dok je sa svojim mužem mogla da priča o rudniku čitave sate, neumorno, sa zanimanjem i zadovoljstvom.“ (48) Ona zaključuje da ti ljudi „nisu razumeli ništa“ od onoga što su videli i opisuje ih kao „najgroznije materijaliste“. (57) Ema takođe tačno zapaža da je Holrojdova navodna religioznost samo paravan iza koga se kriju ambicija i ljubav prema moći: iako Holrojd svojim novcem gradi crkve i potpomaže širenje protestantizma u Južnoj Americi, Ema komentariše da on na Boga u stvari gleda kao na „uticajnog ortaka“ sa kojim deli profit. (49) Čarls, s druge strane, nije nimalo uznemiren ponašanjem Holrojda i druge dvojice finansijera. Zaokupljen svojim ciljem, on jednostavno zaključuje da će mu moć i bogatstvo tih ljudi pomoći da ga ostvari. Činjenica da Čarlsa ne zabrinjava saradnja sa Holrojdovom simbolično ukazuje na njegovu nesposobnost da shvati moralnu opasnost koja mu preti.

Eksploatacija rudnika iz korena će izmeniti Sulako, ali te promene neće se odvijati prema utopističkim planovima koje su u mladosti zacrtali Čarls i Ema Guld. Pripovest o vodopadu na obroncima planine San Tome na simboličan način nagoveštava uznemirujuće i neželjene promene koje će se odigrati u provinciji. Kada su supružnici prvi put došli da vide rudnik, Ema je bila očarana lepotom vodopada i vegetacije koja je bujala oko njega: „grane kraljevske paprati raskošno su se širile poprskane njegovim kapljicama... zadivljujuće rastinje bilo je nalik na viseće vrtove iznad stena u klancu“ (72). Akvarel koji je naslikala toga dana i postavila na zid u salonu Guldovih ujedno je i jedino što je ostalo od vodopada, jer je rečni tok nakon toga preusmeren za rad turbina rudnika: paprat se osušila, a „od dubokog klanca preostao je samo veliki rov napola zatrpan kamenjem koje se odronilo tokom iskopavanja“ (Ibid.). Presahli vodopad predstavlja jezgrovit simbol izgubljene vitalnosti i autentičnosti jedne južnoameričke zemlje.

Konrad takođe povlači paralelu između jalovog braka Čarlsa i Eme Guld, koji se sve više otuđuju jedno od drugog, i njihovog razilaženja na idejnom planu. Ema vremenom otkriva da Čarls, sve moćniji i sve više opsednut ambicijom, „živi za rudnik, a ne za nju“; to je „hladna i nadmoćna strast, koje se ona više boji nego da je u pitanju opčinjenost nekom drugom ženom“ (165). Čarls Guld udaljava se od svojih prvobitnih ideala kao što se udaljava i od svoje supruge:

Sudbina rudnika San Tome ležala joj je teško na srcu. Već odavno je počela da ga se plaši. Isprva je on bio ideja. Gledala je sa zebnjom kako se ideja pretvara u fetiš, a sada se fetiš pretvorio u čudovišni teret koji sve mrvi. Kao da je mladalačko nadahnuće napustilo njeno srce i pretvorilo se u zid od srebrne kovine, podignut nemim radom zlih duhova između nje i njenog muža. Činilo joj se da on obitava sâm, okružen bedemima od dragocenog metala, a da je nju ostavio izvan sa njenom školom, njenom bolnicom, bolesnim majkama i slabim starcima, beznačajnim ostacima početnog nadahnuća. „Jadni ljudi!“ promrmljala je za sebe. (150)

Dok je prvobitni san supružnika bio da rudnik postane pozitivna sila koja će reformisati čitavu zajednicu, sve što je Ema uspela jeste da osnuje školu i bolnicu za siromašne rudarske porodice. Njen idealizam je ostao iskren, ali nemoćan, dok se Čarlsov najzad sveo na samoobmanu.

San Tome pruža posao i bezbednost velikom broju radnika, ali samo po cenu individualnosti i lične slobode. Za njih su sagrađena tri sela koja nemaju ime, već samo broj (*primero, secundo, tercero*), a kada posećuju grad moraju nositi uniforme rudnika. Naoružani stražari koji patroliraju u pratnji pasa i zvukom pištaljke diktiraju ritam života u rudarskim selima doprinose utisku da se Guldov rudnik pretvara u radni logor. Rudnik takođe nije doprineo da se ustoliče zakoni i institucije koje bi štatile interese „potlačenog naroda“, što je bila Guldova početna zamisao. Umesto toga, zakoni novonastale države Sulako štite samo vladajuću elitu i njihove finansijske investicije. U godinama nakon otcepljenja Sulaka, poslovi Guldovih se šire, osnivaju se „Ujedinjeni rudnici San Tome“ čija teritorija se prostire od obale do podnožja Kordiljera i obuhvata sve rudne resurse u zemlji. Koncesija Guldovih tako doživljava uspeh kao poslovni poduhvat, ali neuspeh kao instrument pravde. Ona, kao što uviđa Ema, nije postala oličenje napredka, reda i stabilnosti, već oličenje novog oblika društvene nepravde i nove vladajuće klase, koja će u budućnosti tlačiti meštane podjednako surovo kao i diktatori iz prošlosti: „Videla je planinu San Tome kako se nadosi nad Kampom, nad čitavom zemljom, zastrašujuću, omraženu, bogatu; bezdušniju od svakog tiranina,

suroviju od svake autokratske vlasti, kako se namerila da smrvi bezbroj života šireći svoju veličinu.“ (348)

U studiji *Počeci (Beginnings, 1975)* Edvard Said razmatra lik Čarlsa Gulda dovodeći ga u vezu sa etimološki srodnim pojmovima autoriteta i autorstva³⁵. Po Saidovom tumačenju, likovi u *Nostrumu* nikada ne uspevaju da ostvare potpuni autoritet nad svojim životima. Svaki od njih pokušava da stvori svet u kome će se osećati samoodređeno i slobodno, ali u svakom pojedinačnom slučaju ta sloboda se razotkriva kao iluzija: „Stvarna radnja [romana]... odvija se na psihološkom planu i tiče se... čovekovih nastojanja da stvori svoj sopstveni svet zato što je svet koji ga okružuje iz nekog razloga nepodnošljiv... Užas nastupa kroz postepeno, dugotrajno otkriće da je svet koji je stvorio jedan čovek isto tako nepodnošljiv kao i svet koji je ostavio iza sebe. (Said 1985: 118)“ Najočigledniji primer stvaranja „sopstvenog sveta“ pruža upravo Čarls Guld. Na početku romana, politička nestabilnost u Kostagvani i stalne smene surovih i korumpiranih diktatorskih režima predstavljaju za njega „nepodnošljiv svet“ iz koga – poput autora nekog književnog dela – pokušava da iskorači stvarajući drugačiji i bolji. Guld doslovno uspeva da stvori svoj sopstveni svet, jer usled njegovog eksploataisanja rudnika dolazi do političkih sukoba koji vode otcepljenju Sulaka. Taj novi svet, međutim, ne donosi mu ličnu slobodu i samoostvarenje. Čarls Guld postaje najmoćniji čovek u Sulaku, ali istovremeno i rob svoga rudnika, degradiran sopstvenim materijalizmom i pohlepom (Ibid., 132).

Može se primetiti da Konrad kroz lik Čarlsa Gulda istražuje ista, ili slična pitanja, kao i kroz Kercov lik u *Srcu tame*. Oba lika isprva imaju izvesne filantropske zamisli koje pokušavaju da realizuju kroz akciju, i pri tom doživljavaju moralni neuspeh. Kao što Ema primećuje, ideal se preobraća u fetiš – srebro u slučaju Čarlsa

³⁵ Raspravljajući o etimologiji pojma *autoritet*, Said dolazi do konstelacije međusobno povezanih značenja: „Sva ta značenja utemeljena su na sledećim predstavama: (1) da pojedinac ima moć da inicira, utemelji, ustanovi – rečju, da započne; (2) da ta moć i njen proizvod predstavljaju uvećanje u odnosu na ono što je ranije postojalo; (3) da pojedinac koji raspolaže tom moći kontroliše... ono što iz nje proizilazi; (4) da autoritet održava kontinuitet tog procesa. (Said 1985: 83)“ Pripoved o Guldovom finansijskom uspehu sledi obrazac zacrtan ovom lingvističkom analizom (prema kojoj *autoritet* podrazumeva započinjanje, uvećanje, kontrolu i kontinuitet): Čarls Guld započinje iskopavanje srebra, uvećava bogatstvo, kontroliše eksploataciju rudnika i održava kontinuitet ovog poduhvata. Ove četiri predstave, po Saidovom mišljenju, takođe se mogu upotrebiti da opišu nastanak romana – to jest, „način na koji fiktivni narativ potvrđuje sebe psihološki i estetski kroz tehničke delatnosti romanopisca“ (Ibid.). Stoga u Saidovoj interpretaciji lik Čarlsa Gulda ima i metatekstualnu dimenziju, jer se u njegovim naporima da izmeni političku stvarnost Sulaka može uvideti analogija sa težnjom romanopisca „da stvori alternativni svet, da modifikuje ili uveća stvarni svet kroz čin pisanja“ (Ibid., 81).

Gulda i slonovaču u Kercovom slučaju. U oba slučaja, takođe, Konrad ne samo što prikazuje kako su ovi književni junaci izdali svoje ideale, već preispituje i validnost samih tih ideala, ukazujući da su se oni od početka zasnivali na problematičnim pretpostavkama. Kercova vera u prosvetiteljsku misiju Evropljana u Africi zasnivala se na postulatima socijalnog darvinizma; Guld takođe polazi od diskriminatorskog stava prema kome su korupcija i politički anarhizam prirodni južnoameričkim zemljama, tako da se pravni poredak u njih mora uvesti spolja. Stoga se može reći da ova dva lika dele predrasude o moralnoj i kulturnoj inferiornosti Trećeg sveta, što istovremeno predstavlja jedan od ključnih oslonaca imperijalističke ideologije. (Eagleton 2005: 171) Konrad takođe razmatra nesvesnu psihološku motivaciju dvojice protagonista, pokazujući kako se iza njihovih svesno zacrtanih i navodno altruističkih ciljeva u oba slučaja otkrivaju vlastoljublje, pohlepa i megalomanske strasti. U romanu *Nostromo*, statua kralja Karlosa IV, preostala iz doba kada je Kostagvana bila španska kolonija, služi Konradu da putem analogije pokaže kako nesvesni poriv za dominacijom sve više obuzima Čarlsa Gulda. Guld koji na konju obilazi rudnik San Tome ne samo da fizički podseća meštane na ovu statuu konjanika, već oni i zbog njegove sve veće moći i uticaja počinju da ga porede sa nekadašnjim kraljem, zovu ga *El Rei del Sulaco* i oslovljavaju španskom verzijom njegovog imena, „Don Karlos“ (Watt 1988: 45). Kao kralj Sulaka, Guld je pandan Kercu, koji se na sličan način ustoličio kao bog kongoanskog plemena.

Kada je reč o Emi Guld, ona je donekle slična Kercovoj verenici na početku svog braka sa Čarlsom, kada se poistovećuje sa ciljevima svoga muža, idealizuje ga i doživljava kao oličenje vrline i moralnosti. Emi se isprva čini da Čarlsova efikasnost i preduzimljivost predstavljaju neophodnu dopunu njenom apstraktnom čovekoljublju: ona sebe doživljava kao „jednu od onih ptica napola raširenih krila kojima je teško da uzlete sa ravne površine“, i koja u Čarlsovim konkretnim poslovnim planovima najzad „otkriva uzvisinu sa koje se može vinuti u nebo“ (41). Međutim, promene kroz koje Ema prolazi u toku narativa čine je mnogo kompleksnijim likom od Kercove verenice, kao i jednim od najistaknutijih ženskih likova u Konradovom opusu u celini. Nastanivši se u Sulaku, Ema sama preuzima putovanja u unutrašnjost provincije, a njena zapažanja o ljudima i prirodi svedoče o sposobnosti za saosećanje i intuitivno povezivanje sa Drugim: „gospođi Guld se činilo, sa svakim novim danom provedenim na putu, da se sve više približava duši ove zemlje, otkrivajući ogromna prostranstva u

unutrašnjosti gde, za razliku od primorskih gradova, nije bilo površnog evropskog sjaja; duši velike zemlje sa ravnicama, planinama i narodom koji nemo pati, strpljivo i nepomično čekajući budućnost. (60)“ Ono što će Ema vremenom shvatiti jeste da ona i Čarls nisu agensi te bolje budućnosti koju narod Kostagvane iščekuje. Kada se obraća upravniku engleske železničke kompanije, moleći ga da ne sruši kuću Đorđa Viole kraj koje će prolaziti pruga, Ema je istovremeno svesna da će mnogo toga drugog u njenom okruženju biti srušeno i u nepovrat izmenjeno.³⁶ Ona sa zebnjom konstatuje da „budućnost znači promenu – krajnju promenu“ i konačni nestanak starovremenskog života koji je tokom boravka u Sulaku zavolela i naučila da poštuje: „ovde ima toliko toga jednostavnog i živopisnog što bi čovek želeo da sačuva“ (81). Iako ostaje oličenje samilosti i čuvar moralnih vrednosti u romanu, Ema Guld otkriva da nema nikakvog opipljivog uticaja na svet kojim upravljaju bezlični interesi novčane ekonomije. Doktor Monigam opisuje je kao „dobru vilu iscrpljenu dugim nizom dobročinstava, obeshrabrenu slutnjom da su njena dela beskorisna, a njena magija nemoćna“ (347).

6.5. Martin Deku

Najtačniju dijagnozu stanja duha Čarlsa Gulda postavlja drugi lik, Martin Deku. Deku ispravno uočava Guldovu potrebu da „idealizuje čak i svoje najprostije osećanje, želju ili postignuće. On ne bi mogao da veruje u sopstvene pobude ako ih prvo ne bi uklopio u neku bajku“. (145). Slično mišljenje Deku ima i o Holrojdu, koga naziva „vrhunskim sentimentalistom“ zbog njegove navodne religioznosti: „Holrojd se ne bi nikada odrekao svoje ideje da na mračne kontinente uvede ne samo pravdu, marljivost, mir, već i svoj najprisniji san o jednom čistijem obliku hrišćanstva“ (161). Moralisanje Holrojda i Gulda za Dekua predstavlja iskrivljavanje stvarnosti i samoobmanu ljudi koji nisu u stanju da sebe iskreno sagledaju i priznaju svoje sebične pobude. On podjednako negativno ocenjuje i motive drugih zapadnjaka koji su došli da eksploatišu Kostagvanu, odbacujući svaku zabludu o njihovom navodnom prijateljstvu i dobrim namerama. U periodu Monterovog puča i političkih nemira, Dekuu je jasno da stranci brinu samo za sudbinu svojih investicija, a ne i za živote meštana. Kada jedan od engleskih inženjera

³⁶ Jedan primer je i ukidanje živopisnog narodnog festivala, koji se pre prolaska pruge održavao u predgrađu Sulaka.

izrazi bojazan da će železnica biti uništena ako Monterove trupe prodru u Sulako, Deku ironično primećuje: „Čuli ste ovoga. On je dobronamerni prosvetitelj. Lepo je znati da prosperitet Kostagvane nešto znači svetu.“ (116)

Martin Deku ne samo što raskrinkava „sentimentalizam“ Čarlsa Gulda, već teži da se ne prikloni ni jednoj dominantnoj ideologiji, odbacujući isto tako i patriotizam svojih sunarodnika. Deku se deklarira kao kosmopolita i tvrdi da ne gaji nikakva rodoljubiva osećanja, a na politička zbivanja u Kostagvani – sukob liberala i Monterovih nacionalista – gleda kao na besmisleni farsu. On veruje da svakog pojedinca motiviše isključivo lični interes: „Šta je ubeđenje? Jedan određeni način na koji sagledavamo svoju ličnu korist, bilo da je ona praktična ili emotivna. Niko nije patriota bez razloga.“ (128) Stoga Deku zaključuje da ne treba da veruje ni u šta osim u dokaze koje mu pružaju sopstvena čula (167).

Kao potomak ugledne i imućne kostagvanske porodice, Deku se školovao u Parizu. Društveni položaj omogućio mu je da živi bez stalnog zanimanja, mada se tokom boravka u Francuskoj kretao u novinarskim krugovima. U Sulaku će Deku takođe prihvatiti posao novinara: ovo zanimanje uklapa se u opšti utisak koji čitalac stiče o njegovom karakteru i sposobnosti da se emotivno distancira od burnih dešavanja u svom okruženju. Deku je po prirodi posmatrač i izveštač pre nego učesnik. Ovakav lik potreban je Konradu u strukturi romana i zato da bi imao ulogu reflektora. Kao što piše Vejn But, svaki lik u romanu može biti „prerušeni pripovedač“ u onoj meri u kojoj iznosi podatke o drugim likovima, tumači njihove postupke i donosi vrednosne sudove o njima (But 1976: 171). U *Nostromu* bezmalo svi likovi komentarišu jedni druge, ali se po ovoj sklonosti ipak najviše ističe Deku, koji zahvaljujući svom skepticizmu najjasnije uočava zablude drugih, i koga zato doživljavamo kao pouzdanog izveštača čija je svest bliska autorovoj (Leavis 1954: 242). Njegova zapažanja o Čarlsu i Emi Guld, *Nostromu* i drugim likovima služe Konradu kao jedno od sredstava karakterizacije i u tom smislu se mogu uporediti sa Marloovom naracijom u romanima *Srce tame* i *Lord Džim*.

Iako se ruga svakom političkom angažmanu, Deku se najzad stavlja na stranu Blankosa – političke partije na vlasti u Sulaku, koja se suprotstavlja Monterovom vojnom puču. Razlog za to je njegova ljubav prema Antoniji Aveljanos, kćeri uticajnog kostagvanskog liberala Hozea Aveljanosa. Iz ljubavi prema Antoniji, Deku krijumčari

oružje za trupe odane Blankosima i postaje idejni tvorac nove, otcepljene Zapadne republike. Međutim, čak i nakon što se upleo u politički sukob, on se trudi da sačuva svoj intelektualni integritet, koji predstavlja njegovu najbolju osobinu. Ona se ogleda, na primer, u načinu na koji Deku gleda na svoj položaj urednika propagandnog lista *Porvenir*, pokrenutog pre svega sa ciljem da se demonizuju Montero i njegove pristalice. Deku oseća da ga političko novinarstvo degradira i da predstavlja duhovnu smrt; takođe ga muči krivica što njegovi tekstovi pobuđuju strasti neukih ljudi i guraju ih u rat: „Kada ratujete, možete se povući, ali ne i kada provodite vreme podstičući jadne neznalice da ubijaju i da ginu.“ (123) Deku se ruga i sebi i svojim političkim istomišljenicima kada u salonu Guldovih, gde su se okupili, iznenada uzvikne *Gran' bestia!* – što je novinarski epitet koji je on lično skovao za Montera; ali političari, ne shvatajući ironiju, okreću glave ka njemu „sa odobravanjem i iščekivanjem“ (129).

Velika Izabela je pakao po meri Martina Dekua: pošto je izjavio da veruje jedino svojim čulima on, ironično, biva nasukan na pusto ostrvo, potpuno odsečen od zbivanja u Sulaku i bez ikakvih informacija sem onih koje dobija putem čulnih utisaka, a koje se svode na jednolične slike i zvukove indiferentne prirode. „Posle tri dana čekanja da vidi neko ljudsko lice, Deku je zatekao sebe kako sumnja u sopstvenu ličnost. Ona se stopila sa svetom oblaka i vode, prirodnih sila i oblića. (332).“ Prepuštajući se beskonačnom razmišljanju, Deku najzad dolazi do „nejasne spoznaje o svom promašenom, hirovitom životu“ (333) i priznanja da se iza njegovih skeptičnih, naizgled superiornih intelektualnih stavova zapravo krila krajnja ravnodušnost prema svetu koji ga okružuje. Iako narator to zove „njegovim prvim moralnim uvidom od kako je odrastao“ (Ibid.), taj uvid ipak nema moć da preobrazi Dekua, trgne ga iz apatije i dâ mu volju da preživi. Njegova sudbina podseća na Marloove sumorne misli u *Srcu tame* o tome kako se čovek u životu može jedino nadati nekom kratkom trenutku samospoznaje, koji obično stiže prekasno i predstavlja „žetvu neizbrisivih kajanja“ (Konrad 1999: 114).

Otiskujući se u čamcu sa obale Velike Izabele, sa pištoljem kojim će izvršiti samoubistvo, Deku iz tovara srebra izdvaja četiri poluge i stavlja ih u džepove. Taj simboličan izbor tegova koji će odvući njegovo telo na dno mora sugerise da i sudbinu ovog lika treba dovesti u vezu sa sveprisutnim uticajem materijalnih interesa. Na indirektan način, Deku je takođe žrtva dehumanizacije i psihičke fragmentacije uzrokovane utilitarnim ciljevima kapitalizma. U materijalističkoj kulturi koju, kako piše

Džejmson, karakteriše „antivrednost čisto instrumentalnog“, on je pokušao da živi bez iluzija, oslanjajući se samo na svoju lucidnost i intelektualno poštenje – ali se ispostavilo da ovaj egzistencijalni izbor, kao ni izbori Nostroma, Čarlsa ili Eme Guld, nije doveo do ispunjenog i smislenog života.

*

Iako pojedini kritičari, kao F. R. Livis (Leavis 1954: 241) smatraju da Konrad osuđuje Dekuov skepticizam, ipak je precizniji uvid prema kome „Dekuova kobna greška nije njegov skepticizam već njegova ravnodušnost, njegov ležeran stav da to što je život apsurdan ne treba da bude neki poseban razlog za uzbuđenje ili zabrinutost“ (Berthoud 2003: 109). Deku je ravnodušan ne samo prema apstraktnim idejama i načelima, već i prema ljudima, a čini se da nije sposoban čak ni za snažnu privrženost svojoj verenici. Ljubav prema Antoniji nije dovoljno jaka da mu pomogne da izdrži samoću na ostrvu: ona mu se u delirijumu priviđa kao daleka, nepristupačna figura koja „ogromna i lepa, kao neka alegorijska statua, gleda s prezrenjem na njegovu slabost“ (332). Značaj ovog motiva jasno se uočava kada se Deku upoređi sa drugim istaknutim skeptikom u *Nostromu*, doktorom Monigamom, koga će ljubav prema Emi Guld iskupiti i podstaći na nesebičnu herojsku akciju. Kao jedan od disidenata za vreme vladavine kostagvanskog diktatora Gusmana Benta, Monigam je pod torturom izdao svoje saradnike. Nakon toga, slično Džimu, proveo je godine u svojevolumnom izgnanstvu, mučen kajanjem i krivicom. Za njega Konrad piše da je „stvorio idealizovanu predstavu o svojoj sramoti“ (252), što znači da je iz ličnog neuspeha izveo zaključak o čitavom čovečanstvu. Zbog sopstvenog čina izdaje, Monigam veruje da su svi ljudi slabi, nedosledni i skloni da pod pritiskom iznevere svoja ubeđenja. Promenu u njemu pokrenuće saosećanje i poštovanje koje mu pruža Ema Guld, angažujući ga kao lekara u rudniku San Tome. Kada u luku pristigne Monterov saveznik, pukovnik Sotiljo, sa namerom da pronađe sakriveni tovar srebra, Monigam uspeva da ga nadmudri i tako spase ne samo Emu Guld, već i čitav Sulako, od razaranja i građanskog rata.

Razlika koju Konrad zacrtava između Dekuovog i Monigamovog skepticizma ukazuje da bi bilo pojednostavljeno podeliti likove u *Nostromu* na dva suprotstavljena

tabora, „idealiste“ i „skeptike“. Među idealistima u romanu takođe postoje značajne razlike, pa čak i suprotnosti. Tako nasuprot samoobmani i megalomanskim ambicijama Čarlsa Gulda stoji revolucionarni idealizam Đorđa Viole – nekadašnjeg Garibaldijevog sledbenika koji se u mladosti borio za dekolonizaciju Južne Amerike i ujedinjenje Italije. Viola, koji se preselio u Kostagvanu jer mu je bilo neprihvatljivo da živi u Italiji pod vlašću krune, ostao je i u starosti veran svojim revolucionarnim idealima. Princip asketskog življenja i odbacivanja svakog ličnog interesa već i sâm po sebi svedoči da je Violin idealizam sasvim drugačiji od Guldovog:

Duh samopregora, jednostavna odanost jednoj sveobuhvatnoj čovekoljubivoj ideji koja je nadahnjivala misli i borbu tog revolucionarnog vremena, ostavili su trag na Đorđu u vidu strogog odbijanja svake lične koristi... Čitavog života prezirao je novac. Lideri iz njegove mladosti živeli su siromašni i ginuli siromašni... Bio je to puritanizam u ponašanju, iznikao iz asketskog žara, kao i puritanizam u religiji. (23)

Roman *Nostramo* koncipiran je kao prostrano slikarsko platno u čiju je složenu kompoziciju uključen izuzetno veliki broj likova.³⁷ Oni se često uvode u narativ fragmentarno i nasumično: nekima nedostaje prezime, drugima lično ime, nekima je dat nepotpun lični opis, dok u drugim slučajevima ne znamo ništa o njihovoj prošlosti, ili se ona spominje u nekoliko retrospektivnih odlomaka smeštenih u različite delove pripovesti. S jedne strane, kako ukazuje Jan Vat (Watt 1988: 48 – 49) ovakav postupak karakterizacije ima za cilj da bude veran načinu na koji upoznajemo ljude u stvarnom životu, gde je ono što saznajemo o njima takođe fragmentarno, nepotpuno i najčešće ne vodi jasnom zaključku. S druge strane, ovaj način uvođenja likova takođe nam stavlja do znanja da *Nostramo* nije roman koji je u potpunosti usredsređen na sudbinu jednog, ili nekoliko protagonista (kao što je, na primer, bio *Lord Džim*). Naprotiv, pojedinačne ljudske sudbine ovde su podređene entitetu romana, a likovi se moraju tumačiti u skladu sa ulogom koju igraju u njegovom složenom narativnom obrascu. To je i razlog što su „informacije o svakom pojedincu razbacane kroz složeni mozaik narativnih efekata“ (Ibid., 69). Tako, na primer, Konrad ostavlja Dekua na ostrvu u osmom poglavlju

³⁷ Jan Vat navodi da se može govoriti o dvadeset značajnijih likova u *Nostramu*, dok ima bar sedamdeset onih koje Konrad imenuje ili im daje neke individualne karakteristike (Watt 1988: 48).

drugog dela romana da bi tek u desetom poglavlju trećeg dela (nekih dvesta strana kasnije) ispričao priču o njegovom samoubistvu. Razlog za to je tematski kontrast koji želi da postigne između Mičelovog površnog i pompeznog govora o prosperitetu Sulaka i beznadežne slike Dekuove smrti.

Ono što ipak čvrsto povezuje sudbine likova sa opsežnijom istorijskom i političkom slikom u *Nostromu* jeste autorovo interesovanje za uticaj ideologije i određenih fiksiranih političkih ili idejnih stavova na afektivno biće pojedinca. Taj odnos ličnog i političkog predstavljaće značajnu odrednicu karakterizacije i u Konradovom romanu *Očima zapada*.

7. OČIMA ZAPADA

7.1. Ruski likovi i zapadne oči

Radnja ovog Konradovog romana počinje u Petrogradu u prvoj deceniji dvadesetog veka i prati sudbinu Kirila Sidoroviča Razumova, studenta filozofije koji protiv svoje volje biva upleten u političke sukobe u Rusiji. Politička klima u carskoj Rusiji, kakvom je predstavlja Konrad, obeležena je materijalnom bedom velikog dela stanovništva, surovošću autokratskog režima i represivnim merama koje su najčešće usmerene protiv buntovne mlade generacije. Razumov se, međutim, trudi da ostane neutralan i da se bavi isključivo svojim studijama. Kao nepriznati vanbračni sin jednog ruskog plemića, bez srodnika ili bliskih prijatelja, on se nada da bi akademski uspeh i priznanje mogli da nadomeste sve što mu nedostaje na ličnom planu. Jedne večeri, po povratku sa predavanja, Razumov u svojoj sobi zatiče drugog studenta, Viktora Haldina. Haldin je izvršio atentat na predsednika zloglasne Represivne komisije³⁸ i potom se sakrio kod Razumova, za koga pogrešno veruje da je njegov istomišljenik. Razumov je svestan da će njegova budućnost i karijera biti uništeni ukoliko bude kompromitovan kao Haldinov saučesnik. On isprva pristaje da potraži kočijaša Zemjaniča, koji treba da odveze Haldina iz Petrograda, ali ovaj plan propada jer je Zemjanič tako pijan da ga je nemoguće probuditi. Ophrvan strahom i beznađem, Razumov smišlja doktrinu kojom ubeđuje sebe da podržava carsku vlast, i tako racionalizuje odluku da prijavi Haldina policiji.

Iako se otarasio Haldina, Razumov otkriva da mu nemirna savest ne dopušta da se vrati svom predašnjem načinu života i akademskim ambicijama. Potiskuje osećaj krivice i maskira je mržnjom prema revolucionarima, koje okrivljuje da su svojim iracionalnim aktivnostima uništili njegov život. Pristaje da radi kao policijski agent i otputuje u Ženevu, gde će se infiltrirati u grupu ruskih disidenata u emigraciji i izveštavati vlasti o njihovim aktivnostima. Tokom boravka u Ženevi, Razumov vodi

³⁸ Političko ubistvo kojim počinje zaplet zasniva se na stvarnom događaju: ubijeni zvaničnik, koji se u romanu spominje kao „gospodin de P –“, bio je Vjačeslav Konstantinovič Pleve (Vyacheslav Konstantinovich Plehve), šef carske policije i kasnije ministar unutrašnjih poslova, a atentat na njega izvršen je 1904. godine (Peters 2006: 21).

unutrašnju borbu sa sobom koja se ogleda u neuravnoteženom ponašanju i isprekidanom, nepovezanom načinu govora. U ophođenju s revolucionarima osoran je i agresivan, a pakosne, često dvosmislene tvrdnje koje ne može da zadrži za sebe uvek su na granici da ga razotkriju.

Ovaj obrazac ponašanja promeniće se kada se Razumov zaljubi u Haldinovu sestru Nataliju. Natalijina iskrena, poverljiva i plemenita priroda najzad ga navodi da se suoči sa krivicom i prizna svoj zločin – najpre Nataliji, a potom i drugim emigrantima. Dok je disidentska grupa još uvek zatečena Razumovljevim priznanjem i ne zna kako da postupi s njim, brutalni ubica Nikita (za koga se kasnije ispostavlja da je i sâm policijski agent) kažnjava ga na svoju ruku tako što mu probija bubne opne. Razumov se potom čitave noći tetura ulicama Ženeve sve dok ga ne udari tramvaj koji ne može da čuje. Obogaljen do kraja života, vraća se u Rusiju i nastavlja da živi skromno u provinciji na jugu zemlje.

Na kraju pripovesti otkriva se da su revolucionari oprostili Razumovu zbog njegovog svojevolsnog priznanja. Oni ga često posećuju i kažu za njega da „ima ideje“ i da „dobro govori“³⁹ (312). Natalija Haldin sazrela je kroz bolno iskustvo i vratila se u Rusiju, gde pomaže političkim zatvorenicima i njihovim porodicama.

*

Roman *Očima zapada* ne odlikuje se kompleksnim narativnim tehnikama i formalnim eksperimentima koji su bili karakteristični za Konradova ranija dela. Dok je u *Srcu tame*, *Lordu Džimu* i *Nostromu* umetnički postupak upadljivo posredovao između tematske građe i čitaoca, uslovljavajući i usmeravajući njegove reakcije, prozni stil u romanu *Očima zapada* ne skreće u podjednako meri pažnju na sebe i bliži je konvencijama realizma. To se odnosi i na Konradov pristup karakterizaciji. Tako se, na primer, u motivima izdaje i iskupljenja, kao i psihološkim iskustvima kroz koja Razumov prolazi, uočava sličnost sa Džimom – ali je, u poređenju sa prethodnim Konradovim protagonistom, Razumov dočaran jednostavnijim umetničkim sredstvima. Nasuprot višestrukim perspektivama u romanu *Lord Džim*, koje istražuju psihologiju protagoniste kroz složeno tkanje paralela, identifikacija, razlika i kontrasta, pripovest o

³⁹ Svi citati iz romana navedeni su u prevodu autorke rada, prema izdanju J. Conrad, *Under Western Eyes*, Harmondsworth, Penguin, 1978. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

Razumovu predstavljena je iz perspektive jednog pripovedača. To je profesor engleskog jezika, prijatelj Natalije Haldin i njene majke, koji prisustvuje zbivanjima u Ženevi, dolazi u posed Razumovljevog dnevnika i na osnovu njega stiče uvid u unutrašnji život protagoniste. Profesor je pasivan posmatrač koji nije lično uključen u Razumovljevu psihološku dramu kao što je Marlo bio uključen u Džimovu.

Može se navesti nekoliko razloga zbog kojih se Konrad opredelio za ovakav narativni metod. Na ličnom planu, izbor distanciranog pripovedača verovatno je bio uslovljen autorovom snažnom potrebom da se i sâm distancira od ruske tematike svog romana i posmatra je iza zaštitnog paravana „zapadnih očiju“. „Nikada ranije“, piše on u uvodnoj belešci, „nisam bio primoran da uložim toliki napor da bih postigao distancu: udaljenost od svih strasti, predrasuda, pa čak i od ličnih uspomena.“ (7) Beleška aludira na činjenicu da je pisanje romana *Očima zapada* neminovno moralo oživeti Konradove uspomene na najbolniji period života i gubitak oba roditelja, čiju su preranu smrt uzrokovale upravo represivne mere ruskog autokratskog režima.⁴⁰

Istovremeno, autor na ovaj način dobija priliku da kritički sagleda i same „zapadne oči“ – ograničenja koja pripovedaču nameće njegov konvencionalni, pretežno racionalni pogled na svet, definisan dominantnim stavovima i obrascima mišljenja zapadne kulture, njegovu nesposobnost da promeni perspektivu i identifikuje se sa ljudima iz drugog kulturnog miljea. Frenk Kermod (Kermode 1980: 99) vidi kao paradigmatičnu scenu u kojoj Razumov priznaje Nataliji da je izdao njenog brata. Ovaj ključni razgovor odigrava se u prisustvu pripovedača, u jarko osvetljenom predsoblju Natalijinog stana u Ženevi – maloj, četvrtastoj prostoriji jasnih kontura i gotovo bez senki. Taj osvetljeni prostor nalik na kutiju simbolizuje, po Kermodovom mišljenju, racionalne strukture kroz koje pripovedač sagledava stvarnost, ili njegovu potrebu da Razumova i Nataliju smesti u „kutiju“ svojih zapadnjačkih nazora da bi mogao sebi da ih objasni.

⁴⁰ Konradov otac, Apolo Korženjovski (Apollo Korzeniowski) i majka Eva (Ewa Korzeniowski) bili su osuđeni zbog političkih aktivnosti u borbi za nezavisnost Poljske i deportovani u udaljenu rusku provinciju Vologdu 1862. godine zajedno sa četvorogodišnjim sinom. Surovi uslovi života u izgnanstvu uzrokovali su bolest i smrt Konradove majke 1865. godine, kao i očevu smrt četiri godine kasnije.

Konradova najoštija kritika ruskog carizma izložena je u eseju „Autokratija i rat“ ('Autocracy and War', 1905), napisanom povodom rata koji se u to vreme vodio između Rusije i Japana. Konrad ističe da ovaj rat pruža priliku posmatračima u drugim delovima sveta da steknu uvid u „crni ambis koji odvaja jednu bezdušnu autokratiju... od pomračenih, izgladnelih duša njenog naroda“ (Conrad 2001: 66). „Od samog početka“, piše on, „brutalno uništenje dostojanstva, istine, pravičnosti, i svega što je verno u ljudskoj prirodi, bili su neophodni uslov njenog opstanka“ (Ibid., 73).

Najzad, uvođenje nepouzdanog pripovedača na posredan način angažuje čitaoca i podstiče ga da dođe do sopstvenih zaključaka o likovima. Čitalac je implicitno pozvan da otkrije moralnu i psihološku dimenziju likova koju ne mogu da vide pripovedačeve „zapadne oči“.

7.2. Razumov

7.2.1. *Neznanac u sobi*

U eseju „Ideologija modernizma“, Lukač piše da bi se viđenje ljudske jedinice u ovom književnom periodu najjezgrovitije moglo predstaviti Hajdegerovom frazom „bačenost u tu-bitak“ (*Geworfenheit ins Dasein*): „Bilo bi teško zamisliti tačniji grafički prikaz ontološke usamljenosti pojedinca. Čovek je 'bačen u biće'. To sugeriše ne samo da je on po svom ustrojstvu nesposoban da se poveže sa stvarima i osobama izvan sebe; već isto tako, i da je nemoguće teorijski utvrditi poreklo i cilj ljudskog postojanja.“ Iz ovako sagledane čovekove egzistencijalne situacije proizilazi, po Lukačevom mišljenju, i karakterizacija brojnih književnih junaka u modernističkim delima – koji su se obreli u bivstvovanju bez jasnog porekla ili društvenog određenja, koji ne komuniciraju smisleno sa drugima i ostaju u suštini nesaznatljivi (Lukacs 1963: 20 – 21). Konradov protagonist, Razumov, može se dovesti u vezu sa karakteristikama modernističkih likova koje navodi Lukač. Za njega se u romanu kaže: „Bio je sâm na svetu, kao čovek koji pliva na pučini. Reč Razumov bila je samo oznaka jedne usamljene individualnosti. Nigde nije bilo drugih Razumova koji bi mu pripadali.“ (17) Ime Razumov, kao i ime Džim, samo je druga reč za inkognito. Razumov ne pamti majku, nema nikakav lični kontakt sa ocem, niti ima druge srodnike, „Razumove koji bi mu pripadali“, što znači da nije nasledio nikakvu porodičnu tradiciju ili sistem vrednosti koji bi usloveli njegov pogled na svet.

Ime Razumov takođe ima simbolično značenje (izvedeno je od ruske imenice *разум*) koje sugeriše da ovaj Konradov junak, bez porodice ili bliskih prijatelja, nalazi jedini oslonac u svom intelektu i sposobnosti da racionalno zaključuje o stvarnosti. U susretu sa Haldinom, Razumov sa ponosom definiše sebe kao nezavisnog mislioca: „Ti si sin, brat, nećak, rođak – i ko zna šta još – nepreglednom broju ljudi. Ja sam samo

čovjek. Stojim ovde pred tobom. Čovjek s umom. (57 – 58)“ Razumov se nada da će mu intelektualne sposobnosti i predan rad omogućiti ne samo lični uspeh, već i priliku da učini nešto za svoju zemlju: iako svestan društvene nepravde koja ga okružuje, on veruje da bi u budućnosti mogao da dosegne neki uticajan položaj i odatle doprinese postepenim reformama i progresu. „Bilo je mnogo dozvoljenih načina da se služi svojoj zemlji. Mogao je da doprinese napretku, a da ne bude revolucionar. Polje uticaja je prostrano i beskrajno raznovrsno – jednom kad čovjek stekne ime.“ (66)

Ispostaviće se, međutim, da Razumov greši kada veruje da vladajući režim ne može imati ništa protiv njegovih intelektualnih ambicija i da mu je sloboda mišljenja zagantovana. Odlazeći da prijavi Haldina, Razumov biva izveden najpre pred generala T–, šefa tajne policije, a potom i pred savetnika Mikulina koji predvodi kontraobaveštajnu službu. General na licu ima izraz „vesele, bezobzirne okrutnosti“ (44) dok pronicljivo ispituje Razumova o njegovom poznanstvu sa Haldinom – a Razumov sa gnušanjem razmišlja o ogromnoj, proizvoljnoj moći koja je poverena ovom čoveku. Ono što najviše uznemirava mladića, međutim, jeste utisak da generalu uopšte ne bi mogao da predoči svoja razmišljanja, razloge zbog kojih se protivi revoluciji i stavlja u odbranu postojećeg poretka. General je „u svojoj svemoći nedostupan za ma kakvu argumentovanu raspravu“ (77), a njegova sopstvena privrženost apsolutizmu ne zasniva se ni na kakvim racionalnim opravdanjima, već isključivo na slepoj veri: „Mrzim buntovnike. Te subverzivne umove!... Moje postojanje je izgrađeno na vernosti.“ (49 – 50) Razgovor sa Mikulinom na sličan način razbija Razumovljevu iluziju da bi mu u ovakvom sistemu bilo moguće da sačuva nezavisnost uma. Razumov mu poverava da sebe vidi kao mislioca i da, koliko je njemu poznato, „to nije zabranjena reč“. „Nije. Zašto bi bila zabranjena?“ odgovara Mikulin. „I ja sebe smatram misliocem, verujte mi. Najvažniji uslov je da se ispravno misli.“ (81)

Navedene scene pokazuju da su Razumovljeve predstave o sebi kao o filozofu i nezavisnom misliocu zapravo jedan oblik samozavaravanja, njegov način da pobegne od jasnog uvida u surovost i neumoljivost despotskog režima pod kojim živi. Razumovljev pogled na svet isuviše je uzak, sveden na racionalne formule kojima on opravdava svoju apolitičnost i usredsređenost na normativne ciljeve. Stoga se ulazak revolucionara Haldina u Razumovljevu sobu može tumačiti kao simboličan prodor potisnutih psihičkih sadržaja u svest: Haldin se pojavljuje kao projekcija nesvesnog, ili

podsećanje na sva ona protivrečna osećanja o društvenoj stvarnosti sa kojima Razumov svesno ne želi da se suoči. (Berthoud 2003: 173) U interakciji Razumova i Haldina prepoznaje se obrazac koji Konrad često koristi u svojim romanima da dramatiše iskustvo psihološke krize. Na psihološkom planu, Razumov predstavlja svesnu, racionalnu ličnost koja se u liku Haldina susreće sa sopstvenim iracionalnim potencijalom. Kao i u odnosu Marloa i Kerca, Marloa i Džima, ili odnosu posade „Narcisa“ i Džejsma Vejta, pitanje kakav moralni stav protagonista treba da zauzme prema ovom problematičnom dvojniku⁴¹ postaje pokretač zapleta i uzročnik kompleksne psihološke drame.

7.2.2. Odnos javnog i privatnog

Pitanja koja Konrad razmatra kroz odnos Razumova i Haldina, međutim, ne pripadaju samo domenu lične psihologije. Kada mu Haldin poveri da je izvršio atentat i zamoli ga za pomoć i sklonište, Razumov je primoran da bira između lojalnosti državi i privatnog osećanja lojalnosti prema drugom ljudskom biću. Taj kritični izbor je razlog što, po Džerardovom mišljenju, ovaj roman treba čitati kao tragediju: „To je tragedija koja, prevazilazeći svoju privatnu temu, istražuje onaj najsavremeniji od svih praiskonskih sukoba: sukob između individualne etike lične odanosti i javne, 'državne etike'“ (Guerard 1967: 221).

Jedan od najstarijih i najčjuvenijih primera književne obrade ovog sukoba jeste Sofoklova *Antigona*. Ritualno sahranjujući brata Polinika koji je poginuo u borbi protiv tebanskih vlasti, Antigona svesno krši Kreontovu zabranu. Ona ovim činom stavlja na prvo mesto odanost srodniku i pojedincu – dok Kreont, koji Poliniku odriče pravo na sahranu, oličava princip po kome se iznad svega mora biti odan polisu, njegovim zakonima i naređenjima vlastodršca. Kreont poručuje građanima Tebe da ne smeju voleti člana porodice ili prijatelja koji se okrenuo protiv države: „...onoga što više voli

⁴¹ Pripovetka „Tajni saputnik“, koja predstavlja najjezgrovitiji i najdirektniji izraz ovog Konradovog arhetipa, napisana je 1909. godine, kada je autor na određeno vreme prekinuo rad na romanu *Očima zapada*. Iako se odnos kapetana i Legata u pripovetci može uporediti sa sličnom psihodinamikom u mnogim Konradovim romanima, najveći broj paralela ipak se uočava pri poređenju sa odnosom Razumova i Haldina, jer su dva para likova nastala istovremeno. Ova pripovetka se tumači i kao „romantični kontrapunkt“ romanu, jer ima srećno razrešenje nasuprot tragediji koja se odigrava u dužem delu (Carabine 1997: xxiii).

srodnika/ no otadžbinu, ne cenim ja nimalo.../ nit bih dušmanina grada uzeo/ za prijatelja, jer znam: grad je nama spas. (Sofokle 1964: 88 – 89)“ Prema tumačenju Eriha Froma (Erich Fromm), Sofokle u liku Antigone dramatizuje vrednosti starijeg, rodovskog i matrijarhalnog društvenog poretka, koji je istorijski prethodio ustoličenju patrijarhalnog polisa. Oslanjajući se na Bahofenovu studiju *Majčinsko pravo* (Johan Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht*, 1861), From tvrdi da je arhajska matrijarhalna zajednica bila egalitarna, a princip univerzalne jednakosti i bratstva proizilazio je iz predstave da su svi ljudi „deca majke Zemlje“: „Majka voli svu svoju decu podjednako i bezuslovno, jer je njena ljubav zasnovana na činjenici da su oni njena deca, a ne na nekoj posebnoj zaslugi ili dostignuću“ (From 2003: 167). Nasuprot tome, novonastali patrijarhalni poredak karakterišu principi autoriteta i hijerarhije. Kako objašnjava From, „Patrijarhalni sistem... smatra da je potčinjavanje autoritetu najveća vrlina. Umesto principa jednakosti, nailazimo na koncept omiljenog sina i hijerarhijski poredak u društvu.“ (Ibid.) Za razliku od majčinske ljubavi, ljubav patrijarhalnog autoriteta – oca ili čelnika države – nije bezuslovna, već se mora steći zaslugama i poslušnošću. Takva autoritarna figura je i Kreont, koji na ličnom planu zahteva potpunu poslušnost svog sina Hemonu, dok od građana Tebe zahteva isto takvo pokoravanje državnim zakonima: „...Kreont predstavlja načelo nadmoći državnih zakona nad krvnim vezama, pokoravanja autoritetu nad privrženosti prirodnim zakonima i humanosti. Antigona odbija da prekrši zakon krvne veze i solidarnosti svih ljudi i tako se prikoloni autoritarnom, hijerarhijskom načelu. (Ibid., 177)“

Sofoklova tragedija završava se smrću Antigone, koja se usprotivila autoritarnim principima, kao i smrću Hemonu, koji je stao u njenu odbranu. S druge strane, Kreont preživljava fizički, ali je poražen na moralnom planu. „Moguće je pretpostaviti“, piše From, „da je Sofokle pokušao da iznese ideju da je patrijarhalni svet pobedio, ali, i da će propasti [u moralnom smislu], ukoliko ne prihvati humanistička načela starijeg, matrijarhalnog sveta“ (Ibid., 183). Prema Fromovom mišljenju, načelo odanosti pojedincu koje oličava Antigona ne sme iščeznuti iz zapadne civilizacije – jer od naše sposobnosti da se pridržavamo ovog načela, i pridamo takvoj odanosti veći značaj nego poslušnosti koju nam nameću hijerarhijske društvene strukture, zavisi opstanak same naše ljudskosti.

Istim pitanjima bavi se i esej E. M. Forstera „U šta verujem“ (E. M. Forster, 'What I believe', 1938). Napisan u poznoj fazi modernizma, Forsterov esej reflektuje političke tenzije tridesetih godina prošlog veka, svest o uznemirujućem usponu totalitarnih režima i pretnji novog rata koja se nadnosi nad Evropom. Forster počinje od opaske da je to doba militantnih ubeđenja kojih ima toliko da, u činu samoodbrane, i on mora da formuliše svoj sopstveni kredo. U okviru tog kreda, prvo što ističe jeste vera u lična prijateljstva: „ona su nešto relativno čvrsto u svetu punom nasilja i okrutnosti“ (Forster 1996: 1). Iako je savremena psihologija uzdrmala naše ustaljene predstave o jastvu i pokazala da ne možemo u potpunosti poznavati ličnost drugog čoveka, kao ni svoju sopstvenu – u praksi je moguće, piše Forster, pouzdati se u prijateljstvo. Svest o promenljivosti i nesaznatljivosti ljudske jedinice ipak nije prepreka da se između dve osobe razviju ljubav i odanost. Ta odanost zasniva se na prirodnoj ljudskoj toplini: „Odanost nije stvar ugovora... Ona je stvar srca, koje ne potpisuje nikakve dokumente. Drugim rečima, odanost je nemoguća ukoliko nema prirodne topline“ (Ibid.,2). Međutim, ta toplina koja se spontano razvija u ličnim odnosima preti da nestane pod uticajem rigidnih političkih stavova, ili zahteva koje pojedincu nameću država i njen ideološki aparat:

Lična prijateljstva su danas prezrena. Na njih se gleda... kao na proizvode jednog vedrog vremena koje je sada prošlost, i od nas se zahteva da ih se otarasimo, i da se umesto toga posvetimo nekom pokretu ili političkom cilju. Mrzim političke ciljeve, i ako bih morao da biram da li da izdam svoju zemlju ili svog prijatelja, nadam se da bih imao petlju da izdam svoju zemlju... Ljubav i odanost prema pojedincu ponekad se suprotstavljaju zahtevima Države. Kada se to desi – ja kažem, dole sa Državom (Ibid., 2 – 3).

„Prirodna toplina“ o kojoj piše Forster postoji kao potencijal u odnosu Razumova i Haldina. Razumov je dirnut Haldinovima poverenjem i svestan da mu se pruža mogućnost za bliskost i prijateljstvo. U romanu je prikazan trenutak u kome se Razumov dvoumi da li da izda Haldina ili da se umesto toga vrati u stan, prizna mu šta je nameravao i zamoli ga za oprostaj: „bio je obuzet grozničavom željom da otrči nazad u svoju sobu i baci se na kolena pored kreveta gde je ležala tamna prilika; da sve

ispovedi strasnim rečima koje bi ganule tog čoveka do srži njegovog bića; da se ta ispovest okonča zagrljajem i suzama; u čudesnom bratimljenju duša – kakvo svet još nije video“. Ipak, egotizam i strah za sopstveni život nadjačavaju ovu želju i Razumov se umesto toga opredeljuje za suprotan korak. U mislima razvija doktrinu kojom ubeđuje sebe da treba da podrži vladajući poredak. Budućnost Rusije, kako sada zaključuje, leži u očuvanju postojećeg državnog aparata do dolaska „velikog autokrate“, moćnog vođe koji će pokrenuti potencijale zemlje i naroda svojom jedinstvenom voljom i snagom: „apsolutnu moć treba sačuvati – kao oruđe pripravno za jednog čoveka – za velikog autokratu budućnosti. Razumov je verovao u njega. Logika istorije činila ga je neizbežnim.“ (37) U okviru svoje nove, organicističke filozofije, Razumov sada vidi Haldina samo kao „suvu granu koju treba odseći“ (Ibid.).

Odlučivši se da izda Haldina, Razumov se najpre obraća svom ocu, knezu K –. Njegova motivacija u ovom slučaju može se dovesti u vezu sa analogijom o kojoj piše Erih From. Razumov se, naime, identifikuje sa ulogom „poslušnog sina“ koji se istovremeno trudi da zaslugama stekne očevu naklonost i naklonost državnih autoriteta. Iako je znao da je vanbračni sin ovog ruskog plemića, Razumov sa njim prethodno nije imao nikakav kontakt, osim novčane pomoći koja mu je uručivana jednom mesečno preko advokata. Jednom prilikom mladić je zatekao kneza u advokatskoj kancelariji i otac i sin su se pozdravili stiskom ruke: „najčudesnije od svega bilo je iznenada osetiti izraziti stisak lepo izvajane blede ruke, samo trenutak pre no što se povukla: blagi pritisak, poput tajnog znaka“ (18). Jasno je da knezu nije stalo do Razumova, jer nikada nije ni pokušao da ga lično upozna, a ovaj jedan susret u kancelariji odigrao se slučajno. S druge strane, Razumovljeva snažna želja za očevim priznanjem ogleda se u važnosti koju pridaje tom jednom stisku ruke, koji je za kneza mogao biti sasvim uobičajen i nehotičan. Razumov ga doživljava kao tajni znak i pokušava da ostvari komunikaciju tako što će ocu, zauzvrat, poveriti svoju „tajnu“ – informaciju da se atentator Haldin krije u njegovoj sobi (Fraser 2005: 260). Ovim putem on ipak neće uspeti da uspostavi trajnu vezu sa ocem: nakon što je saslušao Razumova, knez ga odvodi kod šefa tajne policije, a potom mu u kratkom razgovoru stavlja do znanja da ne bi trebalo da se nada budućim kontaktima.

7.2.3. Ubijanje utvare

Razumov prvi put izdaje Haldina u mislima, u trenutku kada uspeva sebe da ubedi da između njih dvojice ne postoji nikakva veza o koju bi se mogao ogrešiti i da se ta odluka ne protivi njegovoj savesti. Upravo tada, u delu grada kojim prolazi dolazi do sudara saonica i Razumov čuje kako jedan kočijaš proklinje drugog: „Ti bedna ništarijo!“ „Ovaj promukli uzvik, ispušten gotovo u samo njegovo uho, uznemirio je Razumova.“ (38) Scena podseća na onu u kojoj je Džim čuo reči „pogledajte tog bednog džukca“ i poverovao da se odnose na njega. I Razumovu se na trenutak čini da je kočijaševa uvreda upućena njemu, što na posredan način razotkriva njegovo duševno stanje i potisnuti osećaj krivice. Odmah zatim krivica se manifestuje i kao halucinacija: Razumovu se ukazuje Haldinova prilika koja leži na snegu, preprečivši mu put, u istom položaju u kome je ostavio stvarnog Haldina da leži u krevetu i čeka ga u stanu. Razumov pokušava da racionalizuje iskustvo i porekne da je ono posledica uznemirene savesti:

Priviđenje je delovalo toliko opipljivo i čvrsto da je Razumovljeva prva reakcija bila da posegne rukom u džep i uveri se da je ključ od sobe još tu. Ipak, zaustavio je taj poriv uz prezrivo krivljenje usana. Razumeo je. Intenzivno usredsređene na čoveka koji je ležao u njegovom krevetu, misli su mu kulminirale ovom neobičnom iluzijom. Razumov se smireno suočio sa njom. Ukočenog izraza lica, ne zastajući, pogleda uprtog daleko ispred priviđenja, nastavio je da korača, i jedino što je osetio bilo je blago stezanje u grudima. Kada je prošao, osrvnuo se iza sebe. Video je samo neprekinut niz svojih tragova na mestu gde su bile grudi ove utvare. (Ibid.)

Uvodeći motiv utvare, Konrad kod čitaoca stvara utisak radnje koja se ponavlja. Razumov najpre gazi Haldinovu utvaru, a potom odlazi da prijavi Haldina policiji. Događaji koji potom slede na razne načine podsećaju Razumova na ovo priviđenje: Haldinova utvara simbolično nastavlja da ga progoni, a Razumov kao da je mora stalno iznova gaziti (Guerard 1967: 240). Tom utisku doprinosi i Haldinovo neobično uverenje da njegova duša posle smrti neće napustiti ovaj svet: „Mogu mi ubiti telo, ali ne mogu

da mi proteraju dušu iz ovog sveta. Slušaj – ja toliko verujem u ovaj svet da ne mogu da zamislim večnost nikako drugačije nego kao jedan veoma dug život.“ „I ja verujem u ovaj naš svet... dok živim“, odgovara mu Razumov. „Ali ti si, izgleda, odlučio da ga pohodiš.“ (55)

Haldinova sen najpre progona Razumova na univerzitetu, gde drugi studenti pogrešno veruju da je on bio Haldinov saučesnik u atentatu, da je pod policijskom prismotrom i da mu pretili hapšenjem. Haldinovi simpatizeri prilaze mu i izražavaju podršku. Jedan od njih je „budalasti Kostja“, mladić iz bogataške porodice, bezazlen, bučan i veseo, koji troši sav novac na pijanke. Želeći da se uzdigne iz svog površnog, rasipničkog života i učini nešto za revolucionarne ideale, on nudi Razumovu pomoć da pobjegne iz Petrograda. Ova situacija uznemirava Razumova jer ga podseća na ono što je on trebalo da učini za Haldina: zato „gazi utvaru“ time što korumpira i iskorištava Kostju (Berthoud 2003: 178). Najpre ga nagovara da ukrade očev novac, koji mu je navodno potreban da bi napustio Rusiju. Potom, u vozu, dovršava ovaj mefistofelovski čin tako što baca Kostjin novac kroz prozor u sneg. „On je bio budala, ali ne i lopov“, zapisaoće kasnije u svom dnevniku. „Ja sam ga pretvorio u lopova. To je bilo neophodno. Morao sam da se potvrdim u preziru i mržnji prema onome što sam izdao.“ (296)

Susret sa Natalijom ponovo će probuditi sećanje na Haldina i, u prvi mah, podstaći kod Razumova želju za osvetom. U prepisci brata i sestre, naime, jedini prijatelj u Petrogradu koga je Viktor Haldin pomenuo po imenu bio je upravo Razumov, a pismo hvali njegov „neukaljani, uzvišeni, usamljениčki život“ (118). Na osnovu ove pohvale, Natalija poklanja bezrezervno poverenje Razumovu i vidi u njemu najbližeg prijatelja i saborca svog brata. Takođe se nada da će od Razumova saznati nešto o Viktoru što bi joj moglo pružiti utehu: „Imaće nešto da mi pruži, makar samo nekoliko reči. Možda nešto što je rekao ili pomislio tih poslednjih dana. [On je] sve što je ostalo od mog jadnog brata“ (119).⁴² Razumov shvata da bi se Natalija mogla lako zaljubiti u njega i da ga ne bi odbila kada bi je zaprosio. Oženivši Nataliju, on bi se još jednom osvetio mrskoj Haldinovoj seni tako što bi „ukrao dušu“ njegove sestre (296).

⁴² Ova situacija donekle podseća na *Srce tame*, gde Kercova verenica očekuje sličnu utehu od Marloa. Međutim, razlozi zbog kojih dvojica protagonista prećutkuju istinu o sudbini svojih „tajnih saputnika“ sasvim su različiti. Marlo pred verenicom prećutkuje Kercove zločine, dok Razumov pred Natalijom krije svoj sopstveni zločin.

Razumovljevo ponašanje može se dovesti u vezu sa psihološkim fenomenom koji Frojd naziva „prisila ponavljanja“. Ovaj termin prvi put se javlja u studiji *S onu stranu principa zadovoljstva*, gde Frojd razmatra tri tipa psiholoških problema za koje njegove prethodne teorije nisu uspele da daju objašnjenje. To su ratne traume (gde vojnici u košmarnim snovima iznova proživljavaju traumatično iskustvo), pojedine dečje igre (kao što je poznata *Fort/Da* igra Frojdovog unuka, kojom on ponavlja uznemirujući doživljaj majčinog odlaska), kao i neki slučajevi u kliničkoj praksi – kada pacijent pokušava da izađe na kraj sa potisnutim bolnim uspomnama tako što će ih ponavljati u novim situacijama, umesto da ih se seti kao nečega što pripada prošlosti. Razmatrajući ovakve obrasce ponašanja, Frojd dolazi do zaključka da u našem mentalnom životu postoji mehanizam koji nas primorava da ponavljamo neprijatna prošla iskustva: „možemo pretpostaviti da u umu zaista postoji prisila ponavljanja... nešto što je, čini se, primitivnije, elementarnije, bliže nagonskom od principa zadovoljstva i što ga nadjačava. (Freud 2015: 16 – 17)“ U pozadini ovakvih fenomena Frojd otkriva regresivnu potrebu živog organizma za povratkom u pređašnje, neorgansko stanje i na osnovu toga postulira svoju čuvenu teoriju o nagonu smrti ili primarnom mazohizmu (Ibid., 30). Od tri navedena tipa prisile ponavljanja, Razumovljev slučaj najviše asocira na poslednji, to jest, na ponavljanje koje se javlja kao posledica potisnutog psihičkog sadržaja. Frojd piše da se ovaj oblik problematičnog ponavljanja susreće i van terapije, u životu osoba koje nisu neurotične: „Stiče se utisak da ih progoni neka zla sudbina ili da ih je zaposela neka demonska sila; ali psihoanaliza je uvek zauzimala stav da su tu sudbinu najvećim delom uzrokovali oni sami. (Ibid., 15)“ Isto se može reći i za Razumova, koji ima utisak da mu sudbina nameće situacije u kojima mora uvek iznova „ubijati Haldina“, dok je ono što uzrokuje ponavljanje ovog destruktivnog i samodestruktivnog čina zapravo njegova potisnuta krivica.

Ljubav koju Razumov počinje da gaji prema Nataliji prekida kompulzivni obrazac njegovog ponašanja, navodeći ga da umesto toga načini svestan moralni izbor i suoči se sa istinom (Guerard 1967: 235). Taj proces otkrivanja istine prikazan je u romanu kroz dnevnik koji Razumov počinje da vodi tokom boravka u Ženevi i na kraju poklanja Nataliji Haldin. O njemu pripovedač kaže:

Bilo bi uzaludno pitati se zašto je gospodin Razumov ostavio iza sebe ovaj zapis... Ovde se umešao neki tajanstveni impuls ljudske prirode... [N]ebrojeni ljudi, kriminalci, sveci, filozofi, mlade devojke, državnici, i obični maloumnici, vodili su dnevnike u kojima su se razotkrivali, bez sumnje iz taštine, ali i iz drugih razloga koje je teže dokučiti... Pretpostavljam da je ono za čim svi ljudi zapravo tragaju neki oblik, ili možda samo neka formula mira... Kakav je mir Kirilo Sidorovič Razumov očekivao da pronade pišući ovaj dnevnik, nije u mojoj moći da shvatim.

Ostaje činjenica da ga je napisao. (12)

Razumovljev dnevnik predstavlja ispovedni tekst kojim on postepeno stiže do samospoznaje. Kao intelektualac naviknut da „čita, razmišlja i živi sa perom u ruci“ (295), Razumov sada usmerava ova sredstva u pravcu introspekcije i koristi ih da po prvi put detaljno istraži svoje unutrašnje biće. Zahvaljujući dnevničkim zapisima koji funkcionišu kao svojevršno ogledalo, Razumov najzad dolazi do moralnog uvida: „Izdajući Viktora Haldina, ja sam zapravo izdao samog sebe na najpodliji način.“ (298) Poslednje stranice dnevnika napisane su isprekidanim, nepovezanim rečenicama upućenim Nataliji Haldin: umotan u Natalijin crni veo (koji je ona ispustila tokom njihovog poslednjeg susreta), dnevnik u svom završnom delu iskazuje Razumovljevu istinsku tugu i kajanje zbog onoga što je učinio Haldinu i njegovoj porodici.

Dnevnik takođe predstavlja kontrapunkt u odnosu na tekst koji je Razumov pisao pre Haldinovog dolaska, a to je njegov esej iz filozofije. Ovaj esej, sa kojim je Razumov želeo da se prijavi na univerzitetsko takmičenje i osvoji srebrnu medalju Ministarstva prosvete, bio je oličenje njegovog javnog života, potrebe da kroz ugled i priznanje izgradi svoj osećaj identiteta. Na početku romana, naime, Razumov razmišlja kako identitet jednog čoveka može proizići ili iz ljubavi drugih ljudi, ili iz njihovog poštovanja. (19) Lišen ljubavi, on se opredeljuje da svoj identitet zasnuje na poštovanju, koje će steći uspehom u svojoj profesiji – a pobeda na takmičenju predstavljala bi prvi korak na tom putu. Ove ambicije ugrožene su Haldinovim dolaskom: prvo što Razumovu pada na pamet kada mu Haldin prizna da je izvršio atentat jeste, „Ode moja srebrna medalja!“ (21) Nakon Haldinovog hapšenja, Razumov pokušava da se vrati radu na takmičarskom eseju, ali mu to nikako ne polazi za rukom. Beleške koje je ispisao

sada mu deluju kao „obično smeće od naškrabanog papira – mrtve stvari – bez smisla i značaja“ (63). Nasuprot ovim „mrtvim stvarima“, za njegov dnevnik se na kraju romana kaže da stoji na Natalijinom pisaćem stolu kao „nešto još uvek živo“. (309) Po mišljenju Dženifer Margaret Frejzer (Jenifer Margaret Fraser 2005: 284), ono što čini Razumovljev dnevnik „živim“ jeste činjenica da ovaj tekst, za razliku od filozofskog eseja, izražava njegovo autentično biće: „Konrad... ističe značaj emotivne komunikacije. U ovom romanu, oblik pisanja koji poriče emotivni aspekt bića pretvara pojedinca u kamen, dok fragmentarni tekst [u dnevniku] ima plodonosne i životvorne kvalitete.“

Razumovljeva moralna pobeda utoliko je impresivnija što mu u trenutku kada priznaje krivicu više ne pretila nikakva spoljašnja opasnost. Naime, revolucionarima stiže vest iz Rusije da se kočijaš Zemjanič obesio, pa oni zaključuju da je on morao biti izdajnik zbog koga je Haldin uhapšen i da je počinio samoubistvo iz osećaja krivice. Nakon što je nedužni Zemjanič okrivljen za zločin, Razumov se nalazi u situaciji kada bi mogao sasvim bezbedno da nastavi da živi u Ženevi, pa čak i da zaprosi Nataliju. Upravo tada on nalazi snagu da prekine vrtložno kolo mržnje, želje za osvetom i poricanja krivice. Sofija Antonovna, vođa revolucionara u Ženevi, objašnjava pripovedaču značaj Razumovljevog priznanja:

...recite mi, koliko ima onih koji bi se namerno prepustili propasti... radije nego da nastave da žive, potajno ukaljani u sopstvenim očima? Koliko?... A molim vas da zapazite i ovo – bio je bezbedan kada je to učinio. Upravo tada, kada je verovao da je bezbedan i više – beskrajno više od toga – kada mu je prvi put sinulo da bi ga ta divna devojka mogla zavoleti, otkrio je da ni njegovo najgorčnije izrugivanje, najveća pakost, njegova đavolska mržnja i ponos, ne bi mogli da zamaskiraju sramotu života koji je pred njim. Ima karaktera u takvom otkriću. (312 – 313)

7.3. Revolucionari i emigranti

U okviru grupe ruskih disidenata u Ženevi, likovi koje je Konrad prikazao sa najviše simpatije – izlivši na njih „obilje nežnosti“, kako piše u pismu svom prijatelju

Edvardu Garnetu (Conrad 2005: 177) – jesu Sofija Antonovna i Tekla. Lik Sofije Antonovne nije u potpunosti individualizovan, tako da ona u romanu pre svega predstavlja simbol za istrajnost revolucionarnih nastojanja i „nepobedivu energiju pobune“ (220). Revoltirana patnjom i preranom smrću oca, zanatlije pogođenog užasnom društvenom nepravdom, Antonovna ne nalazi utehu u crkvenim propovedima koje nalažu rezignaciju i pokoravanje postojećem poretku. Umesto toga, sa šesnaest godina počinje da odlazi na sastanke tajnih društava i odseca kosu, što je za nju prvi korak ka cilju da se „smrvi društvena sramota“ (Ibid.). Odbacivanje konvencionalnog ženskog izgleda sugerije i odbacivanje tradicionalno pasivne i podređene ženske uloge u patrijarhalnom društvu. U trenutku kada je Razumov upoznaje, Antonovna je veteran revolucije sa bujnom sedom kosom. Taj detalj u fizičkom opisu podseća na Đorđa Violu iz romana *Nostromo*, još jednog Konradovog junaka koji je do starosti ostao privržen borbi za pravednije društvo. Iako mrzi revolucionare, Razumov oseća poštovanje prema Antonovnoj i doživljava je kao „dostojnog protivnika“; on razmišlja kako njena seda kosa „neobično ističe neizborano lice, sjaj u crnim očima, uspravno držanje skladne figure, pribranost i energičnost zrele ličnosti – kao da je na svom revolucionarnom hodočašću otkrila tajnu, ne večne mladosti, već večne izdržljivosti. (220 – 221)“

Teklino pravo ime ne navodi se u romanu, a imenom ove svetice⁴³ zvaio ju je Andrej, radnik koga je negovala na samrti. Poreklom iz dobrostojeće činovničke porodice, Tekla je napustila roditeljski dom kada je shvatila da je njen otac deo birokratije odgovorne za materijalnu bedu i nepodnošljiv život nižih klasa. U razgovoru sa Natalijom, Tekla se priseća kako su njeni ukućani bili potpuno neosetljivi na patnje siromašnih ljudi:

Ni jedna milostiva reč nije se mogla čuti u našem domu preko čitave godine; govorilo se samo o zlobnim spletkama među službenicima, o unapređenju i o platama... Zar nije bio dovoljan greh već to što smo živeli od državne plate dok je pola Rusije umiralo od gladi? Ministarstvo finansija! Kakav je to groteskni užas! Šta ima izgladneli, neuki narod od Ministarstva finansija? (130)

⁴³ Sveta Tekla bila je ranohrišćanska svetica i učenica apostola Pavla.

Tekla se oprašta s roditeljima i odlazi da živi „u podrumima, sa proleterijatom. Pokušala sam da budem od koristi onima koji su bili bez ikakve nade.“ (Ibid.) Sprijateljuje se sa Andrejem, žrtvom policijske torture, neguje ga i prosi hranu na ulici da bi ga održala u životu. Džon Piters (Peters 2006: 93) smatra da Teklin lik ima značajnu ulogu u strukturi romana jer u njenom slučaju ne postoji nesklad ili suprotnost između proklamovanih političkih ideja i konkretne akcije, između želje da se izmeni društvena realnost i želje da se pruži neposredna pomoć drugom ljudskom biću. Za Teklu smisao revolucionarnog delovanja leži u stvarnoj, opipljivoj službi i koristi koju može imati za druge. Po svojoj plemenitosti i dobročinstvima, ona podseća na Emu Guld – i poput ove junakinje iz *Nostroma*, takođe otkriva da nema gotovo nikakvog uticaja na opsežnija istorijska zbivanja i političke sukobe kojima svedoči. U Ženevi, gde se seli nakon Andrejeve smrti, Tekla ne samo što dobija podređeni položaj sekretarice, već je Petar Ivanovič, za koga radi, tretira gotovo kao robinju.

Lik Petra Ivanoviča predstavlja u velikoj meri iskarikiran portret ideologa i teoretičara revolucije. On pruža autoru priliku da još jednom prouči temu koja se često javlja u njegovom stvaralaštvu: protivrečnost između subjektivnog i objektivnog, megalomanskih zamisli i nemogućnosti da se one realizuju, proklamovanih ideala i načina na koji ih pojedinac može degradirati ili izneveriti svojim delovanjem. Ivanovič propagira „revolucionarni feminizam“, tezu prema kojoj će žene biti glavni nosioci duhovnog preporoda u društvu posle revolucije. U svakodnevnom životu, međutim, on licemerno zloupotrebljava svoje teorije da bi se ulagivao ženama i izvlačio od njih materijalnu korist. Takav je slučaj i sa Madam de S –, udovicom jednog švajcarskog bankara u čiju se vilu Ivanovič uselio⁴⁴. Takođe se uočava drastičan kontrast između njegovih navodno feminističkih ideja i ophođenja prema Tekli, koju bezdušno eksploatiše. Tekla je u vili istovremeno sluškinja i sekretarica, primorana da satima sedi nepomično u hladnoj radnoj sobi, pišući po diktatu Petra Ivanoviča: „Najteže od svega... bilo joj je da gleda kako se veliki autor revolucionarnog jevanđelja muči tražeći reči, kao da pipa u mraku i nije siguran šta hoće da kaže“. (128) Napor sa kojim Ivanovič pronalazi reči za svoje političke traktate sugerise njegovu neiskrenost i dvoličnost.

⁴⁴ Petar Ivanovič i Madam de S – verovatno su zamišljeni kao parodija na Voltera i Madam de Stal, koji su takođe emigrirali u Ženevu (mada ne u isto vreme) iz političkih razloga. (Berthoud 2003: 167)

Priповest o Petru Ivanoviču, međutim, ima neočekivan obrt. U epilogu romana, pripovedač ponovo sreće Sofiju Antonovnu dve godine kasnije i od nje saznaje da se Ivanovič vratio u Rusiju. Napustivši položaj idejnog vođe revolucije, on sada živi sa „jednom seljančicom“ koju „prосто obožava“ (314). Povratkom u Rusiju disident Ivanovič rizikuje slobodu i život, a ljubavna veza u koju se upustio, za razliku od veze sa Madam de S –, ne može mu doneti nikakvu materijalnu korist. Ova promena sugerišе da je Ivanovič na kraju možda našao način da živi u skladu sa svojim idejama, koje je ranije samo licemerno propovedao (Peters 2006: 94).

Pripovedač je iznenađen ovakvim raspletom događaja, a još više zatečen kada sazna da je Sofija Antonovna posetila Razumova, koji dve godine posle udesa živi na jugu Rusije, dok se „Samaričanka Tekla“ sada prihvatila brige o njemu: „Nisam krio... koliko sam iznenađen što je [Antonovna] obišla gospodina Razumova. Nisam čak razumeo ni motiv. Ali ona mi je objasnila da nije jedina: 'Neko od *naših* uvek svrati da ga vidi kada je u prolazu. On je inteligentan. Ima ideje... I dobro govori.'“ (312) Stiče se utisak, kako primećuje Kermod, da narator teži da nam predstavi jasno struktuiranu, konvencionalno zaokruženu priču sa racionalnim zapletom u kome neće biti protivrečnosti, ali zbivanja kao da se opiru toj njegovoj težnji. Saznanja do kojih dolazi u epilogu ne uklapaju se u njegovo dotadašnje poimanje likova. On otkriva „da je to kraj jedne druge priče, a ne one za koju je on verovao da mu je poverena“ (Kermode 1980: 101). Epilog je za pripovedača neočekivan jer nije predvideo da bi revolucionari mogli biti sposobni za gest praštanja i saosećanja. Profesorovo nerazumevanje implicira ne samo ograničene spoznajne moći, već i ograničeno shvatanje morala, a njegova kratkovidost kao da još više ističe humanost ruskih likova.

Ljudskost i kompleksnost likova emigranata takođe su istaknuti kroz kontrast sa buržoaskim životom u Ženevi. Poput Brisela u *Srcu tame*, Ženeva je za Konrada još jedan „zagrobni grad“ čiji žitelji, usredsređeni na površna zadovoljstva i materijalne vrednosti, vode savršeno bezbedne ali jednolične i duhovno isprazne živote. Odsustvo vitalnosti dočarano je kroz fizičke slike grada – kao što su, recimo, uređena šetališta čije pravougaone, ograđene zelene površine ne omogućavaju prolaznicima da dožive „veličanstvenost buđenja proleća“ (123). Rastinje u parku nije bujno, već proređeno, tako da se iza njega jasno vidi „niz pravilno poređanih krovova, pristojnog izgleda ali bez ljupkosti“ (Ibid.). „Ružni, mračni zid Jure“, planinskog masiva koji zatvara

horizont, sugeriraju istu takvu suženost vidokruga i u shvatanjima ljudi. Dvoje ljudi koje profesor posmatra u parku takođe ostavljaju utisak apatije i duhovne praznine: „Muškarac, bezbojan i neotesan, pio je pivo iz blistave čaše; žena, priprosta i spokojna, zavalivši se u klupi, dokono je buljila oko sebe.“ (149 – 150) Džerard piše da je kontrast između Švajcaraca i Rusa u romanu „kontrast... uglednog i anarhičnog, pristojnog i haotičnog, samodopadljivog i saosećajnog, bankara i mistika, 'spasenog' i tragičnog, apstraktnog i ljudskog“ (Guerard 1967: 245). I u ovom slučaju, tipologija koju je predložio Mozer mogla bi se primeniti da objasni razliku koju Konrad zacrtava između ove dve grupe. Kao što je pomenuto, Mozer smatra da je središnja situacija u Konradovom stvaralaštvu test, ili trenutak u kome je pojedinac primoran da donese neku kritičnu moralnu odluku. Način na koji pojedini likovi reaguju na ovo iskušenje određuje njihovo mesto u Konradovoj moralnoj hijerarhiji; međutim, može se uočiti i da postoji jedna grupa likova koji nikada nisu bili testirani. Građani Ženeve, kao i građani Brisela u *Srcu tame*, spadaju u ovu grupu. U *Srcu tame*, Marlo sa gorčinom i prezirom gleda na „obične pojedince koji idu za svojim poslom uvereni u savršenu sigurnost“ (Konrad 1999: 116) i razmišlja kako mu je nemoguće da im prenese spoznaju do koje je došao u Africi. Na sličan način, ni žitelji Ženeve ne bi bili u stanju da shvate kritična duhovna iskustva kroz koja su prošli Razumov, Haldin, Tekla i drugi ruski likovi u romanu.

Ono što Konrad najviše zamera revolucionarima jesu njihov fanatizam i makijavelistička spremnost da posegnu za bilo kojim sredstvom da bi srušili postojeći poredak. U razgovoru sa pripovedačem, koji priznaje da sumnja u moralne kvalitete lidera revolucije, Natalija Haldin odgovara: „Prihvatila bih slobodu iz ma čije ruke, kao što bi gladan čovek zgrabio komad hleba.“ (118) Ovu Natalijinu rečenicu Konrad je upotrebio i kao epigraf romana, pa se može zaključiti da ona jezgrovito predstavlja njegov stav prema ruskim revolucionarima. S jedne strane, epigraf ističe njihovu „glad“ za slobodom od despotizma i implicira autorovo razumevanje i empatiju; s druge strane, sintagma „iz ma čije ruke“ upozorava na problematično odsustvo moralnih obzira u borbi za ostvarenje ovog političkog cilja. Konradova kritika revolucionarnog nasilja i makijavelizma najoštrije je u predgovoru romana, gde optužuje rusku opoziciju za „moralni anarhizam“ kojim su odgovorili na isto takvo bezakonje autokratskog režima. On piše da revolucija svojim rušilačkim metodama neće doneti „suštinsku promenu

osećanja i stavova“ (9), jer do nje ne dolazi samim padom institucija. Ovaj etički problem u romanu je najjasnije predstavljen kroz lik Nikite, beskrupuloznog ubice i policijskog špijuna. Činjenica da revolucionari ne sumnjaju u Nikitu, već mu poveravaju kaznene misije i politička smaknuća, jasno pokazuje da su na surove mere režima odgovorili istom takvom surovošću. Revolucionari su simbolično „preuzeli“ Nikitu od carističkih vlasti kao što su preuzeli i nasilne metode tih vlasti.

Konradovo protivljenje nasilnom rušenju vlasti prepoznaje se kao motiv i u drugim romanima – kao što su, na primer, *Nostramo*, *Tajni agent*, ili *Crnac sa „Narcisa“*, gde je Donkinovo podstrekivanje mornara na pobunu prikazano u krajnje negativnom svetlu. Kada je reč o romanu *Očima zapada*, može se uočiti da autor nije podlegao iskušenju da na osnovu ovih svojih pozicija kreira pojednostavljene ili negativne portrete revolucionara. Na individualnom nivou, on je ostvario kreativnu simpatiju sa fiktivnim junacima i predstavio ih kao kompleksne i dinamične ličnosti.

*

Karakterizacija u romanu *Očima zapada* delom je proizašla i iz dijaloga sa delom *Zločin i kazna* F. M. Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский, *Преступление и наказание*, 1866). Sličnosti u zapletu veoma su upadljive i verovatno potiču od Konradove svesne namere da koncipira svoj tekst kao svojevrsan umetnički odgovor na roman velikog ruskog autora. U oba slučaja protagonista je student u Petrogradu kod koga počinjeni zločin uzrokuje duševno rastrojstvo i rastakanje stabilnog identiteta.⁴⁵ Neobjašnjiva bolest pogađa Razumova, kao i Raskoljnikova, odmah nakon zločina; u kasnijem toku radnje obojica postaju neuravnoteženi, razdražljivi, govorljivi i nesmotreni u svojim izjavama, kroz koje se manifestuje potisnuta želja za priznanjem. Kod oba autora, takođe, istaknuta je uloga glavnog ženskog lika. Ljubav Razumova prema Nataliji, kao i Raskoljnikova prema Sonji, od ključne je važnosti za buđenje savesti protagoniste i njegovo suočavanje sa krivicom.

⁴⁵ Pojedini kritičari smatraju da Razumova ne treba porediti samo sa protagonistom *Zločina i kazne*, Raskoljnikovim, već i sa sporednim likom, Razumihinom. Ime Razumihin izvedeno je iz iste osnove kao i ime Razumov, a sugerše i slične karakterne osobine – racionalnost i umerenost ovih likova u odnosu na ekstremizam drugih mladića iz njihove generacije. Ime Konradovog junaka može se tumačiti i kao kombinacija imena Razumihina i Raskoljnikova: Razumov je, otud, razuman čovek koga su politički pritisci doveli u stanje unutrašnjeg raskola (Kaye 199: 146).

Sličnosti se mogu zapaziti i u sporednim likovima kao što su kočijaš Zemjanič i zidar Nikolaj, koji imaju identične uloge u strukturi ova dva romana: obojica, naime, bivaju greškom osumnjičeni za zločin, a to oslobađa protagonistu od sumnje i svakog spoljašnjeg pritiska, tako da priznanje može proisteći iz njegove slobodne volje (Kaye 1999: 145). Džerard takođe primećuje da Tekla, „negovateljica i družbenica kažnjenih grešnika“, pripada tipu likova koji se često sreće kod Dostojevskog (Guerard 1967: 246).

Romani Dostojevskog, publikovani u prevodu Konstans Garnet (Constance Garnett) na engleski jezik između 1912 – 1921⁴⁶, imali su značajan uticaj na modernističke autore. Za ovaj period recepcije Dostojevskog karakteristično je da engleska čitalačka publika, kao ni književnici, nisu obraćali veliku pažnju na poetička istraživanja ruskog autora i njegovo otkrivanje novih potencijala romaneskne forme, već su pre svega bili fascinirani psihološkim i filozofskim uvidima u njegovom stvaralaštvu. Zanimanje modernista za Dostojevskog i njegovu dramaturgiju iracionalne psihe bilo je povezano sa njihovim interesovanjem za slične preokupacije u radovima Frojda i Ničea (Kaye 1999: 18). Kada je reč o Konradu, dobro je poznata njegova netrpeljivost prema Dostojevskom.⁴⁷ Uprkos tome, kao što svedoči roman *Očima zapada*, očigledno da je postojala „anksioznost uticaja“ koja je podstakla autora da u ovom delu prouči u osnovi istu psihodinamiku kao i njegov veliki prethodnik u romanu *Zločin i kazna*.

Najznačajnija razlika između Razumova i Raskoljnikova ogleda se u mogućnosti iskupljenja koja im se pruža. Zločin Raskoljnikova je ozbiljniji, jer je u potpunosti proizišao iz njegovog ličnog izbora i slobodne volje, dok je Razumov počinio zločin u situaciji koja mu je bila nametnuta, pri tom strepeći za sopstvenu budućnost i život. Uprkos tome, Raskoljnikovu se na kraju romana pruža mogućnost transcencije i

⁴⁶ Prvi roman Dostojevskog koji je Garnet prevela bio je *Braća Karamazovi* (*Братья Карамазовы*, u originalu objavljeno 1880. godine). Konstans Garnet i njen suprug Edvard (Edward Garnett), književni kritičar, bili su bliski prijatelji Džozefa Konrada, kao i D. H. Lorensa. Garnetovi su sem toga bili veliki pobornici levičarskih ideja i družili su se sa brojnim ruskim emigrantima u Engleskoj koji su delili njihove političke stavove. Pretpostavlja se da je Konrad, preko Garnetovih, upoznao neke od ovih emigranata, koji su mu poslužili kao model za odgovarajuće likove u romanu *Očima zapada*, a priče koje je čuo od njih verovatno su uticale i na formiranje fabule u celini (Kaye 1999: 127 – 128).

⁴⁷ Piter Kej (Kaye 1999: 8) na sledeći način sažima Konradove razloge za neprijateljstvo: „Konrad nije mogao da oprost Dostojevskom što raspiruje plamen i uvećava haos moderne dok pri tom daje podršku zastarelim vrednostima. Osuđivao je nekontrolisane emocije njegovih likova, koje je smatrao za čudovišta, i zamerao mu što u svojim delima nije uspeo da postigne ironijsku distancu... Ideološke razlike takođe su motivisale njegov prezir prema piscu za koga je smatrao da predstavlja oličenje carizma i verske servilnosti.“

religijskog spasenja, koja izostaje u Konradovom delu. (Kaye 1999: 152) Moralna pobjeda koju je izvejavao Razumov prikazana je u strogo sekularnim okvirima, a njegova najveća nagrada sastoji se u tome što je prevazišao svoju pređašnju alijenaciju. Iako gubitak sluha sugerše izolovanost, ta fizička izolacija mnogo je manje strašna od moralne izolacije koju je Razumov podnosio pre svog priznanja (Leavis 1954: 268). Motivi otuđenja, usamljenosti i izolacije, kao i pitanje kakvo spasenje je moguće u sekularnom svetu, usloviće i koncepciju likova u Konradovom romanu *Pobjeda*, objavljenom 1915. godine.

8. POBEDA

8.1. Posledice alijenacije

Protagonista ovog Konradovog romana je Aksel Hejst, švedski plemić i sin filozofa čija su učenja presudno obeležila njegov život. Mlad i prijemčiv za utiske, Hejst prihvata nihilizam svoga oca, njegov nauk prema kome treba odbaciti svaki idealizam kao iluziju, gledati na životne ambicije sa prezrenjem i uzdržati se od ma kakvog delovanja, jer ono može samo da uveća sveukupno zlo u svetu. Očeva samrtna zapovest sinu jeste da izbegne svaku vezanost i da u životu zauzme stav distanciranog posmatrača. Skromna suma koju Hejst nasleđuje od oca omogućava mu da, sledeći ova načela, živi kao lualica u oblasti Malajskog arhipelaga, težeći da njegov život bude „remek-delo povlačenja od sveta“⁴⁸ (149).

Narativ se fokusira na dva događaja u kojima Hejst odstupa od očevih filozofskih principa i stupa u akciju motivisan saosećanjem. U prvom slučaju, Hejst odlučuje da pomogne kapetanu Morisonu, kome pretila opasnost da zbog nezatnog duga izgubi svoj brod. Morison je tako duboko zahvalan Hejstu na novčanoj pomoći da mu nudi partnerstvo u trgovačkim poslovima, a kasnije i u novoosnovanoj „Kompaniji za ugalj tropskog pojasa“. Međutim, na poslovnom putu za Englesku Morison se razboli i umre, a kompanija ubrzo potom propada. Nakon što je otpustio sve radnike sa ostrva Samburan, koje je trebalo da bude sedište kompanije, Hejst odlučuje da se na njemu nastani i ponovo živi samotnjačkim životom. Drugi ključni događaj odigrava se u Surabaji, primorskom gradu gde Hejst dolazi da zaključi poslednje poslove kompanije. U hotelu se upoznaje sa Lenom, članicom putujućeg ženskog orkestra. Lenin život u orkestru, u gotovo ropskim uslovima, postaje nepodnošljiv kada odbojni gostioničar Šomberg počne da je progoni, a isto čini i vlasnik orkestra Zandakomo. Iznova podstaknut sažaljenjem, Hejst pomaže Leni da pobegne iz orkestra i odvodi je na svoje ostrvo.

Scene zajedničkog života na Samburanu ukazuju na naizgled nepremostive razlike između Lene i Hejsta. One se ne odnose samo na njihovo poreklo, životno

⁴⁸ Svi citati iz romana navedeni su u prevodu autorke rada, prema izdanju J. Conrad, *Victory*, Harmondsworth, Penguin, 1979. Broj u zagradi označava stranicu sa koje je preuzet citat.

iskustvo i obrazovanje, već i na činjenicu da je Hejst nesposoban da odgovori na Leninu ljubav. Godine usamljeničtva, provedene u posmatranju i refleksiji, uzrokovale su kod njega odsustvo svih snažnih osećanja i svojevrstu paralizu volje. Iako ne razume Hejstovu životnu filozofiju, Lena intuitivno shvata njegov problem. Ona čezne za nekom prilikom da na delu pokaže svoju ljubav i time istovremeno izbavi i Hejsta iz njegovog otuđenog stanja. Takva prilika ukazaće joj se kada se zastrašujući Džons i njegova dva pratioca, Rikardo i Pedro, nenadano iskrcaju na ostrvo. Ova grupa kockara i ubica dolazi na Samburan na nagovor Šomberga, koji ih je ubedio da Hejst tu krije velike svote novca. Hejstova neodlučnost i apatija u suočavanju sa smrtnom opasnošću ponovo ukazuju na gubitak afekta. Hejst ne samo što je nesposoban za ljubav, već i za bes, ili ma kakvu agresivnu akciju kojom bi se izborio za svoj i Lenin opstanak. Lena, s druge strane, upravo u ljubavi prema Hejstu nalazi nadahnuće da se suprotstavi opasnosti i na prevaru razoruža Rikarda. Iako potom biva slučajno pogođena u okršaju koji izbija između Rikarda i Džonsa, Lena umire sa osećajem trijumfa, verujući da je svojim gestom konačno probudila kod Hejsta istinska osećanja.

Mada narativ ne relativizuje Leninu plemenitost i nesebičnu žrtvu, njena „pobeda“, po kojoj delo nosi ime, ostaje pod znakom pitanja. Izgubivši Lenu, Hejst dolazi do spoznaje da je njegov odnos prema životu bio pogrešan, ali ne i do nekog pozitivnog uvida koji bi mu omogućio promenu i nov početak. Roman se završava Hejstovim samoubistvom. Njegov poznanik Dejvidson, čiji je brod plovio u blizini Samburana i koji je tako postao slučajni svedok tragedije, otkriva da je Hejst zapalio sve bungalove na ostrvu i pri tom i sâm izgubio život u požaru. Podnoseći izveštaj lokalnim vlastima, Dejvidson zaključuje da se tu ništa nije moglo učiniti. „Ništa“ je ujedno i poslednja reč u romanu.

*

Napisan u poznom periodu⁴⁹ Konradovog stvaralaštva, roman *Pobeda* često se smatra njegovim poslednjim značajnim delom, dok se Aksel Hejst ubraja među njegove

⁴⁹ U pozni period spadaju romani koje je Konrad napisao između 1913. i 1923. godine. Podela njegovog književnog opusa na rani, zreli i pozni period, koja se ustalila u kritičkoj recepciji, detaljno je objašnjena u uvodnom delu rada.

najkompleksnije i najzanimljivije likove. Često nazivan „Hamletom Južnih mora“⁵⁰, Hejst je takođe bio upoređivan sa starozavetnim Adamom, Isusom, Prosperom, Faustom, Vilijeovim *Akselom*, kao i sa junacima Mopasana i Dikensa (Romanick 1999: 234). Ipak, po svojim najvažnijim karakteristikama, Hejst je prvenstveno modernistički junak, kroz čiji portret Konrad dramatizuje kritična psihološka iskustva zapadnog čoveka na početku dvadesetog veka. Ono po čemu se Hejst naročito može okarakterisati kao *everyman* modernističke književnosti jeste motiv alijenacije. Iako se psihološko iskustvo otuđenja i izopštenosti iz društvene zajednice javlja i kod mnogih drugih Konradovih protagonista, problem alijenacije drugačije je postavljen u Hejstovom slučaju. Naime, kod likova kao što su Džim, Nostromo ili Razumov, alijenacija je uvek posledica neke krivice. Tako Marlo definiše Džimovo dezerterstvo sa Patne kao „raskid poverenja sa ljudskom zajednicom“ (Konrad 2002: 132), dok Nostromo otkriva da ga tajna skrivenog srebra izoluje i onemogućava mu kontakt sa prostim narodom, koji mu se do tada uvek divio i posmatrao ga kao heroja. Nakon izdaje Haldina, Razumov se oseća kao da je zatvoren u bezvazdušnom prostoru, gde se nemogućnost komunikacije fizički manifestuje kao bol u suvom, stegnutom grlu – ali taj osećaj će nestati kada uspe da osvesti svoju krivicu i prizna je Nataliji i revolucionarima. U Hejstovom slučaju, međutim, ne može se navesti nikakav konkretan zločin koji je doveo do otuđenja. Naprotiv, sama Hejstova odluka da se otuđi od čovečanstva i svih životnih procesa – iz koje ishodi i njegova nesposobnost da voli i iskusi istinsku bliskost sa drugom osobom – konstituišu neki neimenovan, u romanu nikada jasno definisan zločin protiv sopstvenog bića. Alijenacija u *Pobedi* nije posledica već uzrok zapleta, metafizička krivica koju protagonista sve do samog kraja samo nejasno naslućuje.

Središnji značaj koji se u *Pobedi* pridaje ljubavi – bilo da je u pitanju Hejstovo odsustvo ljubavi, ili Lenino nastojanje da ljubavlju inicira promenu u njemu – istovremeno predstavlja i zajedničku karakteristiku Konradovih romana napisanih u poznom periodu. Istražujući detaljnije ljubavnu tematiku, autor je takođe dodelio ženskim likovima istaknutiju ulogu u narativu nego što su je imale heroine u njegovim prethodnim delima. Kritičari kao što su Mozer i Džerard smatraju da upravo ove

⁵⁰ Ovo poređenje pre svega se zasniva na dominantnom prisustvu „duha“ Hejstovog oca u romanu – čije se zapovesti, kao i zapovesti Hamletovog oca, jednim delom kose sa sinovljevom prirodom i tako kod njega uzrokuju unutrašnji konflikt. Hamletova razmišljanja o svetu kao o „neoplevljenom vrtu“ takođe imaju svoj odjek u zgađenosti i preziru prema svetu koje je otac preneo Akselu Hejstu (Panichas 2007: 35).

osobenosti romana kao što su *Prilika*, *Pobeda*, *Zlatna strela*, *Spas* ili *Lutalica* predstavljaju njihovu slabu tačku i da Konrad u svim ovim delima ima teškoće u reprezentaciji romantične ljubavne veze. Po njihovom mišljenju, Konradovo neuverljivo predstavljanje ljubavnih odnosa tesno je povezano i sa neuverljivom karakterizacijom ženskih likova i autorovom tendencijom da ih sentimentalizuje. Pitanje umetničke vrednosti i uverljivosti postavlja se i u vezi sa Leninim likom, što će takođe biti predmet proučavanja u ovom poglavlju.

8.2. Hejst

Jedan od ključnih motiva za razumevanje Hejstovog lika jeste motiv alijenacije. Sama reč *alienation* u engleskom jeziku isprva je označavala očuđenje, ali nije imala konotacije egzistencijalne otuđenosti koje će poprimiti u savremenim filozofskim i društvenim teorijama. To se može uočiti na primeru Šekspirove junakinje Silije, koja u komadu *Kako vam drago*, polazeći sa Rozalindom u svojevolsno izgnanstvo, bira za sebe pseudonim Aliena. Ova reč za Šekspira sugerise da će Silija/Aliena sagledati svet iz nove perspektive, ali ne i da će pri tom izgubiti sposobnost za ljubav i komunikaciju: naprotiv, ova iskustva će se produbiti kada kroči u Ardensku šumu, koja je u drami simbol regeneracije i duhovne obnove (Bloom 2009: xv).

U modernističkoj književnosti, kako piše Harold Blum, „alijenacija... poprima značenje egzistencijalnog užasa“ (Ibid.). Činjenica da se alijenacija tako često javlja u delima modernista ukazuje da preokupacije ovih autora imaju zajednički osnov u stvarnosti, pa se o alijenaciji može govoriti ne samo kao o književnom motivu, već i kao o kulturnom fenomenu koji je uslovio njihove umetničke odgovore (Hawthorn 2009: 112). Alijenacija je ujedno i jedan od centralnih pojmova u teorijama Karla Marksa⁵¹, koje su imale značajan uticaj na opštu intelektualnu klimu u periodu modernizma. Marksovo tumačenje alijenacije zasniva se na predstavi o „rodnom biću“ (*Gattungswesen*), ili određenim urođenim ljudskim potencijalima. Prema ovom tumačenju, ono što definiše ljudsku vrstu jeste produktivni život: čovek ne samo što

⁵¹ Pojam alijenacije takođe ima ključnu ulogu u filozofiji Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i Fojerbaha (Ludwig Feuerbach), a smatra se da ga je u modernu filozofiju uveo Žan Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau).

operiše na spoljašnjem svetu kao na objektu i materiji svoje životne delatnosti, već je u stanju da sagleda i sopstveni život kao predmet na kome svesno radi. Ta slobodna, svesna i voljna ljudska delatnost koja je za Marksa preduslov samoostvarenja biva degradirana u kapitalističkom društvu, gde je produkt rada opredmećen kao roba otuđena od radnika, a njegov rad sveden na nadničenje i puko sredstvo za preživljavanje. Najzad, kao direktna posledica ovog otuđenja pojedinca od suštinskih potencijala ljudske vrste javlja se i otuđenje čoveka od društva, kao i otuđenje čoveka od čoveka (Marx 1967: 293 – 295).

Iako istraživanja modernističkih autora najčešće nisu, kao Marksova, eksplicitno vezana za ekonomsku sferu, moglo bi se tvrditi da određene predstave koje srećemo u njihovim delima korespondiraju sa Marksovim teorijama. To se pre svega odnosi na Marksovu tezu o otuđenju savremenog čoveka od sopstvenog rodnog bića, potencijala za samoostvarenje i produktivnog života. U romanu *Gospođa Dalovej Virdžinije* Vulf, na primer, alijenacija se dovodi u vezu sa ratnom traumom. Septimus Voren Smit otuđuje se od svog „rodnog bića“ kada kao vojnik tokom Prvog svetskog rata zabrani sebi da pati zbog pogibije svog najboljeg prijatelja Evansa. Ovladavanje emocijama omogućava Septimusu da se istakne u borbi i zasluži odlikovanja – ali istovremeno uzrokuje post-traumatsku neurozu i potpuni gubitak afekta. Ono po čemu Septimusov lik najviše podseća na Konradovog Hejsta jeste motiv krivice. Oba junaka, naime, osećaju se krivim zbog svoje nesposobnosti za ljubav, ali je kod Septimusa taj osećaj jasnije prisutan u svesti. U stanju duševnog rastrojstva, kroz vizije i halucinacije, Septimus stiže do uvida da je odsustvo ljubavi „jedini zločin“, da ga je on počinio i da će se zbog toga sama „ljudska priroda“ okomiti na njega: „Nije, dakle, bilo izgovora; nikakve bolesti, osim greha zbog kojeg ga je ljudska priroda osudila na smrt; toga što nije osećao. Nije mu bilo stalo kada je Evans ubijen; to je bilo najgore od svega. (Woolf 1992: 99)“ Za razliku od Septimusa, racionalni Hejst nikada nije u stanju da sebi u potpunosti predoči i prizna ovaj „zločin“. Ono što Septimus uspeva da artikuliše, za Hejsta sve do samog kraja romana ostaje van domašaja svesti i jezika.

Na Hejstovu otuđenost i povlačenje od sveta presudno je uticala filozofija njegovog oca. U jednom razgovoru sa Lenom koji se vodi ispod portreta starijeg Hejsta, on pokušava da objasni očevu ličnost:

Pre svega, čovek sa perom u ruci na slici koju tako često gledaš odgovoran je za moje postojanje. On je takođe odgovoran za ono što moje postojanje jeste... Ne znam mnogo o njegovoj prošlosti. Pretpostavljam da je na početku bio kao i drugi: da je gledao na uzvišene reči kao na dobar, zvečeći novac, a na plemenite ideale kao na vredne novčanice... Kasnije je otkrio – kako da ti to objasnim? Zamisli da je svet fabrika, a svi ljudi radnici u njoj. E pa, ustanovio je da nadnice nisu dovoljno dobre. Da ih plaćaju falsifikovanim novcem. (166)

Iz krajnjeg skepticizma Hejstovog oca, njegovog ogorčenja i razočaranosti u sve ideale i formule smislenog življenja, proizilazi i pogled na svet koji zaveštava svome sinu. Prema ovom stavu, svako aktivno uključivanje u životni proces i pokušaj delovanja u svetu već su sâmi po sebi iluzorni: „Delovanje – prva pomisao, ili možda prvi impuls, na zemlji! Nazubljena udica, na koju je kao mamac stavljena iluzija progresa, da bi se iz neosvetljenih dubina izmamila jata nebrojenih generacija!“ (149) Simbolika vode proteže se i na Hejstova razmišljanja posle očeve smrti, kada mu se javlja slika vodene bujice koja u svom toku nosi ljudske živote: „muškarci i žene promiču gusto zbijeni... obrćući se i gurkajući jedni druge kao figure izrezane od plute, svaka opterećena olovnim tegom taman dovoljno velikim da zadrži svoj gordo uspravni položaj“ (150). Hejst doživljava sebe kao usamljenog posmatrača koji sa obale gleda ovu bujicu i ponosno odbija da zakorači u nju.

Motiv posmatrača na obali potiče iz grčke mitologije, gde se vezuje za lik Akteona. Ime Akteon na starogrčkom doslovno znači „onaj koji boravi na obali“ (Grevs 1995: 421). Vraćajući se iz lova, Akteon prolazi kroz klanac Gargafi i slučajno nailazi na skriveno jezerce u kome se kupava boginja Artemida. Akteon je gleda netremice, dugo stojeći na obali. Uvređena, boginja ga poprska vodom i Akteon se istog trenutka pretvara u jelena. Njegovi lovački psi, ne prepoznajući gospodara, ustremljuju se na njega i rastržu ga.⁵² Akteonov pasivni stav posmatrača predstavlja kultnu uvredu za boginju ili, u prenesenom značenju, nepoštovanje prema prirodnim procesima i samoj misteriji ovozemaljskog života koju ona oličava. Ova mitska paralela sugerise da ono što Hejst doživljava kao pokazatelj svoje duhovne i intelektualne superiornosti –

⁵² U antičkoj književnosti, mit o Akteonu obradio je starogrčki pesnik Kalimah, a zastupljen je i u Ovidijevim *Metamorfozama*. U savremenoj književnosti o Akteonu piše Ted Hjuž (Ted Hughes) u okviru pesničke zbirke *Tales from Ovid* (1997).

njegovo odbijanje da zakorači u „vodenu struju“ koja nosi druge ljude – zapravo predstavlja poricanje života koje će, kao i u Akteonovom slučaju, imati kobne posledice.

Još jedna slika kojom Konrad dočarava Hejstov životni stav jeste slika lista nošenog vetrom. Hejst se, kako objašnjava pripovedač, nije opredelio za onu vrstu povlačenja od sveta koju oličava nepomični, ćutljivi pustinjač, već za „jedan sistem nemirnog lutanja, izdvojenost nestalnog života među prizorima koji se smenjuju... Nameravao je da se doslovno prepusti vetru, telom i dušom, kao otkinuti list koji leprša na vazдушnim strujama pod nepomičnim drvećem... da lebdi i nikad se ni za šta ne zakači“ (86 – 87). Hejst godinama luta Malajskim arhipelagom, krećući se u krugu radijusa oko osamsto milja čije je središte Severni Borneo. Stalnim kretanjem uspešno izbegava vezivanje za ma koje pojedinačno mesto ili osobu, kao i svaku postojanu definiciju sopstvenog bića. Niko ne poznaje Hejsta dovoljno dobro da bi mogao da objasni njegovu ličnost ili zauzme prema njemu određen stav. Poznate su samo njegove spoljašnje karakteristike – besprekorna ugladenost u ponašanju i blago nestašan ton u govoru. Poneka Hejstova uzgredna opaska služi poznanicima da mu daju nadimke, koji ipak ne govore mnogo o njemu. Pošto je rekao da su ga južna ostrva opčinila, dobio je nadimak „Opčinjeni Hejst“ (22); drugom prilikom prozvali su ga „pouzdanе činjenice“ (Ibid.), jer je izjavio da ga samo one zanimaju u životu.

Kada, posle Morisonove smrti, Hejst odluči da se nastani na ostrvu Samburan, njegov obrazac ponašanja naizgled se menja. Međutim, u emotivnom i duhovnom smislu, Hejst je i dalje „otkinuti list“, jer se ni na koji način nije čvrsto povezo sa svojim prebivalištem. To se može jasno uočiti kroz poređenje sa njegovim poslužiteljem, Vangom, jedinim drugim službenikom kompanije koji je ostao na Samburanu. Vang je uspostavio kontakt sa ribarskim plemenom Alfuro koje živi na drugoj strani ostrva i oženio se ženom iz ovog plemena. Vang i njegova žena nastanili su se u jednom od napuštenih bungalova kompanije, gde su ogradili komad zemljišta na kome uzgajaju povrće. Dok Hejsta na Samburanu vidimo samo pasivnog i zadubljenog u misli – noću kako stoji na verandi gledajući u vulkan koji tinja u blizini ostrva, a danju kako prelistava očeve knjige ili besciljno luta šumom i grebenom – Vang mu priprema hranu i čini sve drugo što je neophodno za njegov opstanak. Iako usamljenik i

stoga na prvi pogled sličan Hejstu, Vang se ženidbom i radom na zemlji integrisao u život ostrva, što Hejst nikada nije učinio (Romanick 1999: 235).

Time što se povukao iz ljudskog društva Hejst onemogućava drugima da ga upoznaju i shvate, ali nuspojava izolacije je da o njemu počinju da kruže glasine. Konradov uvid o ovom obrascu ljudskog ponašanja podudara se sa određenim psihološkim teorijama. Tako Mari Luiz fon Franc (Marie-Louise von Franz), na primer, citira francusku poslovicu: *Les absents ont toujours tort* („Uvek su krivi oni koji su odsutni“). To znači da će osoba koja se izdvojila iz zajednice neminovno postati meta negativnih kolektivnih projekcija – to jest, da će drugi na nju projektovati sadržaje nesvesnog kompleksa koji Jung naziva senkom. Tamo gde je prisutna normalna međuljudska komunikacija, piše Franc, tople afektivne veze „raspršuju oblake projekcija“; ali, ako je neko stalno sâm, onda ne postoji korektivni faktor koji bi razuverio ljude i ukazao im na raskol između stvarne ličnosti i projektovanih sadržaja (Franz 1995: 188).

Najgore glasine o Hejstu širi Šomberg, vlasnik hotela u Surabaji. U periodu u kome Hejst i Morison zajednički posluju, Šomberg naziva Hejsta „paukom“ a Morisona „muvom“ i ubeđuje svoje goste da Hejst manipuliše ovim čovekom, vara ga i potkrada u poslovima. Kasnije, kada se pročuje da je Morison umro na putu za Englesku, Šomberg tvrdi da je Hejst uzrokovao tu smrt time što je uništio Morisona finansijski: „Eto šta se dešava kad imaš ma kakva posla s njim. Iscedi te kao limun, a onda te odbaci – pošalje te kući da umreš. Neka vam Morison bude opomena.“ (34) Isprva, Šomberg nema nikakav motiv za svoje zlobne glasine osim iracionalnog osećaja netrpeljivosti prema ekscentričnom Švedaninu, kome zamera što je isuviše retko svraćao u njegov lokal. Tek kasnije, kada Hejst pobegne na Samburan sa Lenom, koju je Šomberg želeo da zavede, on dobija opipljiv razlog za mržnju i želju za osvetom.

Hejst, koji je verovao da zahvaljujući nomadskom načinu života može izbeći patnju i da ga ništa ne može povrediti, osetiće se itekako povređeno i ljutito kada sazna za Šombergove glasine: „Znači, tako je taj posao izgledao spolja!... Čudno je što me je to povredilo!... A ipak jeste. Izgleda da sam podjednako velika budala kao i svi oni koji znaju tu priču – i koji bez sumnje veruju u nju.“ (175) Hejstova reakcija implicitno otkriva njegov kompleks krivice. Iako zna da nije uzrokovao Morisonovu smrt, Hejst naslućuje neku drugu vrstu odgovornosti i krivice koju ne može sebi u potpunosti da

predoči. Hejst se ponudio da pomogne Morisonu u finansijskoj nevolji podstaknut sažaljenjem. Morisonovi emotivni izlivi zahvalnosti bili su mu neprijatni, a kada mu je ovaj ispričao kako se noć pre njihovog susreta molio, i kako se Hejst pojavio kako odgovor Svevišnjeg na njegove molitve, Hejstu je čitava situacija postala farsična. Pošto Morison nije mogao da mu vrati dug, predložio je Hejstu da se uortače da bi mogao da ga otplaćuje zaradom od budućih trgovačkih poslova. Hejst je pristao, najviše zato da bi umirio emotivnog Morisona, ali kasnije je žalio zbog te odluke. U periodu njihovog zajedničkog poslovanja često je osećao iritaciju i dosadu, u sebi se pomalo rugajući prostodušnom kapetanu. Ipak, posle Morisonove smrti, poznanici su primetili da Hejst zauzima „nekakav odbrambeni stav, kao da se plaši da će mu neko prebacivati“ (33). Njegova burna reakcija na Šombergovo ogovaranje proizilazi iz istog odbrambenog stava. Moglo bi se reći da se Hejst podsvesno brani od sopstvenog osećaja sagrešenja: taj osećaj ne odnosi se na nešto što je učinio Morisonu, već upravo na pasivnost i odsustvo svake reakcije, na činjenicu da nije bio u stanju da uzvрати Morisonovo prijateljstvo.

U romanu se takođe sugerise paralela između nesposobnosti za ljubav i impotencije⁵³. Hejst pati od svojevrzne duhovne impotencije, zbog čega kaže za sebe da je „čitavog života bio razoružan čovek“ (322). On je razoružan i u smislu da je nesposoban da se fizički odbrani i izbori za svoj i Lenin opstanak. Godine izolacije i pasivnosti uzrokovale su kod njega apatiju, nedostatak odlučnosti i poriva za akcijom. U uvodnoj belešci Konrad objašnjava Hejstovo stanje duha i kao nesposobnost za samopotvrđivanje:

Usled svoje prefinjene rezervisanosti, Hejst je izgubio naviku da se potvrđuje. Pri tom ne mislim na dokazivanje hrabrosti, moralne ili fizičke, već na sâm čin samopotvrđivanja, trik kojim se to postiže, spremnost uma i umešnost ruke koji

⁵³ Identičan motiv može se uočiti u Eliotovoj drami *Koktel* (*The Cocktail Party*, 1948), a gubitak afekta i impotencija eksplicitno se porede u razgovoru Edvarda i psihijatra Rajlija. Nezadovoljan brakom, Edvard isprva prebacuje krivicu za nedostatak ljubavi na suprugu, Laviniju, tvrdeći da je ona neprijatna osoba koju je nemoguće voleti. Međutim, potom otkriva da je podjednako nesposoban da voli i svoju ljubavnicu Siliju. Ne želeći da žrtvuje društveni ugled zbog ljubavnice, Edvard je odbacuje – ali tim činom ujedno dolazi i do spoznaje da nikada nikoga nije voleo. „Određenom tipu muškaraca“, komentariše Rajli, „sumnja da su nesposobni za ljubav/ Narušava samopoštovanje/ Kao što, kod sirovijih ljudi, to čini strah od impotencije.“ (Eliot 1971: 123)

dolaze bez razmišljanja i omogućavaju čoveku da postigne uspeh u životu, u umetnosti, u zločinu, u vrlini, pa čak i u ljubavi. (12)

Kada sazna za ubilačke namere Džonsa i njegovih pratilaca, Hejst ne oseća bes i ogorčenost, već samo gađenje. Tokom razgovora koji vode nasamo, Hejst u dva navrata uočava da je Džons izgubio prisebnost i da bi bilo moguće savladati ga, ali i ne pomišlja da to pokuša: „I sama volja kao da mu je bila mrtva od zamora.“ (312) U razgovoru sa Lenom, takođe priznaje da mu je svaka pomisao na nasilje, čak i u cilju samoodbrane, ružna i ponižavajuća:

A gvozdена poluga? Zamisli da je imam! Da li bih mogao da čekam u zasedi iza vrata – iza ovih vrata – i razmrskam prvu glavu koja proviri, da prospem nečiju krv i mozak po podu, po ovim zidovima, a onda da krišom pritrčim drugim vratima da bih učinio to isto – i ponovim taj čin, možda, i treći put? Da li bih mogao?... Ne, nema toga u meni. (290)

Lenina namera da od Rikarda ukrade nož da bi „naoružala“ Hejsta takođe ima simbolične konotacije. U romanu se na više mesta pominje da Džons, Rikardo i Pedro imaju čitav arsenal oružja, tako da bi činjenica da je Lena pribavila nož za Hejsta teško mogla, u doslovnom smislu, da preokrene stvari u njegovu korist. Stoga na Leninu krađu noža treba gledati kao na metaforičan čin. Iako nije izvesno da može spasiti Hejsta od fizičke smrti, ona pre svega ima za cilj da ga svojom akcijom izbavi iz „života u smrti“, iz stanja duhovne i emotivne paralize u koje je zapao (Meyers 2001: 291).

Lena ostvaruje svoj naum, ali o njenoj navodnoj pobedi u korist ljubavi i života može se samo uslovno govoriti. Epifanija do koje Hejst stiže zahvaljujući njenoj žrtvi nema moć da ga preobrazi i dâ mu volju za životom. Poput Kerca u *Srcu tame* ili Dekua u *Nostrumu*, Hejst je još jedan od Konradovih junaka za koga kratki trenutak samospoznaje stiže isuviše kasno. Čak i u trenutku kada Lena umire, Hejst nije u stanju da oseti ili iskaže ljubav. On proklinje svoju „sitničavu dušu, koja mu je čak i u tom trenutku branila da izusti iskren uzvik ljubavi, usled paklenog nepoverenja prema životu. Nije se usuđivao da je dodirne.“ (324) Hejst jedino doseže uvid o svom pogrešnom egzistencijalnom izboru i propuštenoj mogućnosti da osmisli život kroz

ljubav. Njegove poslednje reči ujedno predstavljaju i odbacivanje očevog skepticizma i nihilističke filozofije: „Ah, Dejvidsone, jao onom čoveku čije srce nije u mladosti naučilo da se nada, da voli i da veruje u život! (326)“

Jedan simbol intenzivnog življenja, koji je Hejstu stalno pred očima tokom boravka na Samburanu, jeste neugašeni vulkan u blizini ostrva. Vidljiv kao stub dima u toku dana i kao tinjavi žar noću, vulkan često izaziva oluje svojom aktivnošću i uvek preti da eruptira. On je oličenje života kakvim ga Hejst doživljava: nasilan, uznemirujuć i nepredvidiv. Tinjanje vulkana istovremeno prefigurira Hejstovu konačnu odluku da umre u požaru, simbolu strasti i intenzivnih emocija od kojih je bežao čitavog života. Sugestivni prizor spaljenog ostrva i poslednja reč u Dejvidsonovom izveštaju („Ništa!“) aludiraju na poznati novozavetni traktat o ljubavi (1 Kor. 13): „...ako razdam sve imanje svoje, i ako predam tijelo svoje da se sažeže, a ljubavi nemam, ništa mi ne pomaže.“

8.3. Lena

Pri analizi Leninog lika najpre je potrebno razmotriti kritičke ocene prema kojima je on sentimentalizovan i umetnički neuverljiv. Mišljenje kritičara, prema kome Konrad ispoljava slabosti u karakterizaciji ženskih likova, obično se udružuje sa tvrdnjom da ovaj autor ima teškoće u reprezentaciji romantične ljubavne veze. Te optužbe ne odnose se samo na roman *Pobeda*, već na sve romane poznog perioda gde je ljubavna tematika istaknuta.

Hronološki gledano, jedan od prvih pobornika teze prema kojoj Konrad ne ume da piše o ljubavi bila je Virdžinija Vulf. U novinskom prikazu Konradovog romana *Spas*⁵⁴, Vulf se najpre osvrće na njegove prethodne romane *Prilika* i *Pobeda*, objavljene nekoliko godina ranije, i zapaža da Konrad u njima prilazi jednom novom problemu, „drugačijem od onih koje je veličanstveno rešio u svojim ranijim delima“ (Woolf 2005: 251). Iako na ovaj način sugerise da bi istraživanje romantičnih motiva moglo predstavljati nov smer u Konradovom umetničkom razvoju, ona na kraju analize dolazi do zaključka da to istraživanje u navedenim delima nije bilo uspešno: „Gospodin

⁵⁴ Objavljenom u časopisu *The Times Literary Supplement* 1920. godine.

Konrad pokušao je da se bavi romantičnom temom, ali negde na sredini vera u romansu ga je izdala“ (Ibid., 253).

Pedesetih godina dvadesetog veka, tri zapažene studije o Konradovom književnom delu, čiji su autori Daglas Hjuit (Douglas Hewitt), Tomas Mozer i Albert Džerard, sistematičnije prilaze istom pitanju, dolazeći do identične ocene da posle romana *Očima zapada* nastupa pad umetničkog kvaliteta u Konradovom opusu. Prema mišljenju ovih kritičara, potonji romani slabiji su od prethodnih upravo zbog autorovog insistiranja na romantičnim i melodramskim elementima. Naročito uticajna bila je Mozerova studija *Dostignuće i opadanje* (*Achievement and Decline*) objavljena 1957. godine. U prvom poglavlju, naslovljenom „Anatomija moralnog neuspeha“ ('Anatomy of Moral Failure'), Mozer teži da dokaže da su Konradova najbolja dela ona koja su usredsređena na moralni neuspeh pojedinca u savremenom svetu i uzroke tog neuspeha. Drugo poglavlje nosi naziv „Neodgovarajući predmet“ ('The Uncongenial Subject') i predstavlja Mozerov kritički osvrt na romansu kao temu koja, po njegovom mišljenju, nije prirodna Konradovom umetničkom senzibilitetu. Ovaj kritičar analizira primere iz celokupnog Konradovog opusa – počev od ljubavnih scena sa Ninom i Dainom u *Almajerovoj ludosti*, preko onih sa Džimom i Džuel u *Lordu Džimu* i scena u pripovetkama kao što su „Povratak“ ('The Return', 1898), „Freja sa sedam ostrva“ ('Freya of the Seven Isles', 1912) ili „Plantažer sa Malate“ ('The Planter of Malata', 1913), pa sve do romana napisanih na kraju Konradove književne karijere – da bi pokazao kako je tretman intimne erotske veze u njima uvek neuverljiv. „Ima nečeg u ljubavnoj tematici što kod Konrada podstiče samo loše pisanje, nečega što podriva njegove svesrdne stvaralačke napore“ (Moser 1966: 69). Pod „lošim pisanjem“ Mozer podrazumeva tematske, strukturalne i stilske slabosti, a naročito Konradovu stalno prisutnu tendenciju da sentimentalizuje glavne ženske likove: „tako Flori [u romanu *Prilika*] pridružuje čistotu, a Leni attribute svetosti i božanstva” (Ibid., 126). Mozer smatra da je Lenin lik umetnički uspešno oblikovan samo u delu romana koji se odigrava u hotelu u Surabaji, gde se govori o njenoj sumornoj prošlosti i strahu pred Šombergom i Zandakomom, a da se njena autentičnost gubi u kasnijem toku narativa, gde se ona preobražava u sveticu i trijumfantnu heroinu.

Mozerovo viđenje romanse kao „neodgovarajućeg predmeta“ za Konrada uslovalo je nastanak kritičke paradigme koja je dugo bila dominantna u proučavanju

Konradovog opusa. Poslednjih decenija, međutim, u kritici su učestali pokušaji da se odstupi od ove paradigme i ponudi drugačije čitanje Konradovih poznih romana. Kritičari kao što su Robert Hampson i Suzan Džons (Susan Jones) iznose argumente za reevaluaciju ovih dela i preispituju optužbe na račun njihovih romantičnih elemenata. Tako Hampson (Hampson 2006: 144 – 145) odbacuje teoriju po kojoj Konrad sentimentalizuje Lenin lik – tvrdeći, umesto toga, da Lena sama za sebe piše scenario u žanru sentimentalne romanse. Pritisnuta materijalnom bedom i društvenom nepravdom od detinjstva, Lena isprva živi s ocem, muzičarem, koji slabo zarađuje svirajući u malim pozorišnim orkestrima. Kao najsrećnije doživljaje iz detinjstva pamti odlaske nedeljom na časove veronauke sa ćerkama gazdarice kod koje su ona i njen otac jedno vreme stanovali. Iz njenog podređenog klasnog položaja i verskog obrazovanja proizilazi konstrukcija femininog identiteta na kojoj ona izgrađuje svoj osećaj jastva, kao i viđenje svoje uloge u Hejstovom životu:

[Narativ] pokazuje kako, iz svoje drugačije klasne pozicije, ona pogrešno tumači i precenjuje ono što su kod Hejsta samo znaci ljubaznosti, i kako njena sumnja u sopstvenu vrednost oblikuje i njeno viđenje Hejstovog odsustva emocija, i njenu reakciju na to. Najzanimljivije od svega je što narativ pokazuje kako, pod uticajem veronauke i viktorijanskih konstrukcija femininog, ona za sebe piše scenario u kome su erotska osećanja izmeštena i zamenjena idealističkim porivom za žrtvovanjem. Kada se Džons i njegova družina nenadano pojave na ostrvu gde su se Hejst i Lena povukli, ona dobija priliku da sebi osmisli ulogu u jednoj drami o iskupljenju, ali termini i struktura osećanja u toj drami proizilaze iz sentimentalne romanse. (Ibid., 145)

Da bi objasnio Konradov narativni postupak, Hampson predlaže poređenje Leninog lika sa likom Gerti Mekdauel u Džojsovom *Uliksu* (Ibid., 157). Prva polovina trinaestog poglavlja *Uliksa* pisana je kitnjastim stilom koji parodira popularne sentimentalne romane i ženske časopise, jer je to vrsta proze koja u velikoj meri prožima Gertinu svest. Ugledavši Bluma na obali Sendimaunta, Gerti kreira romantičnu fantaziju u kojoj njemu dodeljuje ulogu tajanstvenog stranca, iz nekog razloga nesrećnog ili prokletog, a sebi ulogu požrtvovane heroine koja će ga zaceliti svojom

ljubavlju.⁵⁵ Džojsova karakteristična upotreba slobodnog indirektnog stila naziva se i mimikrijom, jer ovaj autor imitira jezičke navike i način izražavanja svojih likova, osmislivši za svakog od njih jedan skup idioma koji bi oni koristili kada bi pisali roman. U ovom slučaju, Džojsova na duhovit način prikazuje Gertinu sklonost da sentimentalizuje ne samo svoje doživljaje, već i predstavu o sopstvenoj ličnosti. Iako je Džojsova želeo da postigne parodičan efekat, za razliku od Konrada, Hampson ipak smatra da se Džojsov postupak može uporediti sa Konradovom idejom da predstavi Lenin lik putem njenog sopstvenog idioma.

Konradova upotreba slobodnog indirektnog stila u oblikovanju Leninog lika i predstavljanju njene subjektivne percepcije naročito dolazi do izražaja u završnim scenama romana. Kada Hejst vidi da je Lena, pogođena metkom, isuviše slaba da podigne glavu, on „prestravljenim i nežnim pokretom brzo podmetnu ruku pod njen vrat“ (324). Tekst potom pokazuje kako Lena pogrešno tumači ovaj gest – na osnovu koga zaključuje da je izvojevala svoju veliku pobjedu: „Ozarena, videla je sebe kako leži na krevetu u crnoj haljini, ispunjena dubokim spokojem; a on je, nagnuvši se nad nju sa blagim, nestašnim osmehom, bio spreman da je podigne čvrstim rukama i odnese u najskrovitije svetište svoga srca – zauvek!“ (324) Iz prethodnog opisa, međutim, čitalac zna da Hejst u ovom trenutku nije ispoljio ljubav, već samo znak pažnje, što Leninu „pobjedu“ čini mnogo problematičnijom. Ova scena je, otud, sentimentalna za Lenu, ali ne i za Hejsta, niti za narativ u celini.

Poslednji dijalog između Lene i Hejsta, po Hampsonovom tumačenju, zapravo ukazuje na suštinsko nerazumevanje i razlike između dvoje protagonista. Lena kao da izgovara svoje poslednje reči ne obraćajući se Hejstu, već samo govoreći u njegovom prisustvu, nesvesna da on ne može odgovoriti na njenu ljubav onako kako je ona zamislila:

„Ko je drugi mogao da učini ovo za tebe?“ prošaptala je pobjednički.

„Niko na svetu“, promrmljao je on sa neskrivenim očajanjem. (324)

⁵⁵ „Neke se rane moraju zaceliti melemom srca... Čeznula je da sazna sve, da oprostí sve ako uspe da ga natera da je zavoli, da ga natera da zaboravi na prošlost. Možda će je tada on zagrliti, kao pravi muškarac, priviti njeno nežno telo uz se, i voleti je, svoju malu devojčicu, samo zbog nje same. (Džojsova 2001: 391 – 392)“

U romantičnom scenariju prema kome se Lena žrtvovala, ova scena trebalo bi da predstavlja trenutak njihovog sjedinjenja u ljubavi – ali umesto toga, komentariše Hampson, ona je obeležena podelom i nepomirljivim razlikama (Hampson 2000: 147).

Dok Hampson uspešno brani Konrada od optužbi za sentimentalizam, problem sa njegovim tumačenjem je što bi ono moglo umanjiti značaj Lenine žrtve. Prema ovoj interpretaciji, naime, moglo bi se zaključiti da je „sentimentalna romansa“, kroz koju Lena sagledava svoju vezu sa Hejstom, u potpunosti razvedena od stvarnosti, kao što je bio slučaj sa subjektivnim svetovima nekih prethodnih Konradovih protagonista. Stoga je važno istaći da Lenino razumevanje Hejstovog duševnog stanja i načina na koji bi se ono moglo prevazići nije bilo zabluda. U romanu postoje brojne naznake da Konrad nije želeo da relativizuje Leninu plemenitost i ozbiljnost njene nesebične žrtve.

O važnosti uloge koja Lena igra u Hejstovom životu simbolično svedoči i njeno drugo ime, Alma. Na početku svog poznanstva s Hejstom, Lena – stalno u potlačenom položaju, u Zandakomovom orkestru gde trpi fizičko i psihičko ugnjetavanje – nema siguran osećaj identiteta, već nudi Hejstu da joj odabere novo ime. Njena dva imena, Magdalena i Alma, sugerišu određene aspekte njene ličnosti, kao i različite načine na koje je Hejst može sagledati. Marija Magdalena, opisana u jevandeljima po Marku i Luki kao posrnula žena koja se pokajala i postala Hristova sledbenica, lik je koji aludira na Lenino poreklo sa dna društvene lestvice i sumorna životna iskustva. Pri prvom susretu, Lena poverava Hejstu da u životu nije srela mnogo prijatnih ljudi, a on primećuje i da joj ruke „nisu izrazito bele“ (71). Iako svira violinu, ona kaže Hejstu da nikad ne peva, jer se „ne seća da je još od detinjstva ikada imala mnogo razloga za to“ (74). Takođe se primećuje da je Lena internalizovala stereotipe patrijarhalnog društva, jer sama za sebe kaže da se ne može nazvati dobrom devojkom (168). S druge strane, ime Alma sugeriše drugačije aspekte i mogućnosti za razvoj Lenine ličnosti. Reč *alma* (izvedena od latinskog *alere*, što znači „hraniti“) javlja se u sintagmi *Alma Mater*, „majka hraniteljica“, koja je bila korišćena u starom Rimu kao titula ženskih božanstava, a naročito boginja Cerere i Kibebe. Kasnije, u katoličanstvu, *Alma Mater* postaje jedan od epiteta Device Marije. (Cresswell 2010: 12) Hejst se opredeljuje za ime Magdalena (skraćeno, Lena) jer veruje da ono oslikava njenu životnu priču i želju za novim početkom na Samburanu; istovremeno, njegov izbor sugeriše da sebe vidi u superiornoj ulozi Leninog izbavitelja. U daljem toku radnje, međutim, ispostaviće se da

Leni više pristaje ime Alma kao označitelj duhovnih kvaliteta koje će ispoljiti. Ignorišući ovo drugo Lenino ime, Hejst pokazuje da nije svestan da bi ona mogla biti njegov izbavitelj i igrati ulogu „hraniteljice“ i duhovnog vodiča u njegovom životu.

Tokom boravka na Samburanu, Lena shvata da ju je Hejst spasao iz sažaljenja, a ne iz ljubavi. Slušajući Hejstove opaske o Morisonu, strahuje da bi se one mogle odnositi i na nju. Hejst nije čak ni siguran da mu je Morison bio prijatelj: „Čovek se na neki način veže za one kojima je pomogao. Ali, da li je to prijateljstvo?... Znam samo da je onaj ko se veže izgubljen. Klica truleži ušla mu je u dušu.“ (169) Lena naslućuje da bi Hejst mogao isto tako zažaliti i odluku da se veže za nju, umoriti se od nje kao što se umorio od Morisona. Uprkos tome, njena ljubav prema Hejstu prikazana je u romanu kao безусловna. Po sposobnosti da безусловno voli, Lena je od svih Konradovih ženskih likova možda najbliža Šekspirovim junakinjama.⁵⁶ Poznato je da je Konrad, u vreme kada je pisao *Pobedu*, čitao čuvenu Bredlijevu (A. C. Bradley) studiju *Shakespearean Tragedy* (1904), pa je moguće da je kreirao Lenin lik pod uticajem Bredlijevih analiza (Hampson 2004: 145). Poput Šekspirovih heroina kao što su Julija ili Dezdemona, i Lena se kroz ljubav transformiše i duhovno raste, crpeći iz nje hrabrost i moralnu snagu. Ta promena može se uočiti kada se uporedi njeno držanje pred dvojicom nasilnika, Šombergom i Rikardom. Dok se u Surabaji Lena osećala bespomoćno pred Šombergovim nasrtajima, u kasnijoj sceni na Samburanu ona bez teškoća nadjačava Rikarda: „Odbranila se ne oklevajući ni jednog trenutka... zato što je bila ljudsko biće koje vredi; zato što više nije branila samo sebe“ (239).

Lena savršeno razume Rikarda jer oboje potiču iz najnižih društvenih slojeva. Psihodinamika u odnosu Lene i Rikarda podseća na odnos doktora Monigama i pukovnika Sotilja u *Nostromu*. Pošto Monigama prati loša reputacija, Sotiljo može da poveruje da je doktor spreman da izda građane Sulaka i uortači se s njim u traganju za skrivenim tovarom srebra. Lena na sličan način koristi činjenicu da je Rikardo prepoznaje kao srodnu dušu da bi ga uverila da je spremna da izda Hejsta i pomogne Rikardu da se domogne njegovog skrivenog bogatstva. Motivisan ljubavlju prema Emi

⁵⁶ O apsolutnom, безусловnom prepuštanju ljubavi nekih Šekspirovih heroina piše i Ted Hjuž: „[one] ignorišu svaku očiglednu promenu kroz koju prolazi njihov voljeni, spremne da se žrtvuju u ime subjektivne istine i svoje lične vernosti u ljubavi“ (Hughes 1993: 60). Hjuž smatra da je ova vrsta naintimnije predaje i izloženosti u ljubavi, koja se javlja kao motiv i u Šekspirovim sonetima, praktično iščezla iz engleske književnosti posle njegove smrti.

Guld, Monigam je u stanju da angažuje čak i mračnije potencijale svoje ličnosti da bi joj spasao život, a isto to čini i Lena za Hejsta.

Uprkos svim nesporazumima između Lene i Hejsta, kao i ogromnim razlikama u njihovom senzibilitetu, pogledima na svet, obrazovanju i društvenom staležu, Lena u svojim terminima približno tačno pogađa srž Hejstovog problema i oseća šta bi za njega bilo rešenje: „Trebalo bi da pokušaš da me voliš!“ (185) Romantični idiom putem koga Lena sebi predstavlja borbu za tu ljubav čini je donekle sličnom Džimu. Najvažnija razlika, međutim, ogleda se u činjenici da Džim na kraju daje život za svoj „magloviti ideal“ časti i herojstva, dok Lena daje život za Hejsta. Lenina motivacija lakše je razumljiva od Džimove, a njen romantizam čvršće utemeljen u stvarnosti – mada, s druge strane, to čini njen lik manje kompleksnim i intrigantnim od protagoniste *Lorda Džima*.

8.4. Džons

Razmišljajući o dolasku Džonsa, Rikarda i Pedra na Samburan, Hejst se priseća polinežanskih mitova „o čudesnim strancima koji dolaze na ostrvo, a mogu biti bogovi ili demoni, i donose dobro ili zlo nedužnim žiteljima – darujući im nepoznate predmete, izgovarajući reči koje se nikada ranije nisu čule“ (190). Hejstove misli sugerišu numinoznost ovog dolaska; u romanu se i na druge načine ističe simbolična dimenzija u pojavi Džonsa i njegovih pratilaca (hotelijer Šomberg, na primer, doživeo ih je kao „avet, mačku i majmuna“ (128)) zbog koje se oni i ne mogu posmatrati u istoj ravni kao drugi likovi u romanu. U oblikovanju Džonsovog lika Konrad naročito pojačava utisak neljudskog time što koristi samo objektivnu tačku gledišta. Ovo je jedini lik u romanu čiju svest i misaoni tok autor nikada ne dramatiše i koga prikazuje isključivo spolja. Ono što Džons govori o sebi takođe je oskudno i neodređeno: tako, na primer, on ne kaže ništa o odredištu svog putovanja („Putujem na zapad... Da, to je neka vrsta zabave. Recimo da jurim za suncem?“ (93)), dok se čini da je jedini razlog zbog koga je pokrenuo ilegalnu kockarsku operaciju u Šombergovom hotelu bila dosada (103).

Jasno definisana motivacija književnih likova bila je jedan od imperativa u periodu realizma, gde obično postoji težnja da se njihove namere i postupci dovedu u

vezu sa određenim socijalnim okruženjem. U modernističkim poetikama, zaokret od objektivnog ka subjektivnom i od socijalne ka psihološkoj tematici stavio je naglasak na prikrivene, a često i podsvesne motive književnih junaka (Graham 2004: 211). Takva motivacija često se sreće i u romanima Džozefa Konrada: neki od najvažnijih postupaka njegovih likova, koji imaju odlučujuću i formativnu ulogu u njihovom životu (kao, na primer, Džimov skok), podstaknuti su podsvesnim ili iracionalnim pobudama. Međutim, potpuno izostavljanje motivacije, kao u Džonsovom slučaju, predstavlja retkost u Konradovom opusu. Ovakav pristup karakterizaciji možda najavljuje buduće odlike teatra apsurda i dela autora kao što su Beket (Samuel Beckett) i Jonesko (Eugene Ionesco). Apurdnost postupaka, ali i sugestivna i zloslutna atmosfera kojom Konrad okružuje Džonsov lik, naročito podsećaju na karakteristike Pinterovih drama⁵⁷.

Hejst takođe razmišlja o Džonsu i njegovim pratiocima kao izaslanicima iz spoljašnjeg sveta koji iznenada osvaja ostrvo i uzurpira njegov mir: „Spoljašnji svet se okomio na njega; a on nije znao kakav je greh počinio da navuče taj napad na sebe“ (212 – 213). U tom smislu, Džonsov dolazak na Samburan odvija se po istom scenariju kao i Braunov dolazak na Patusan u romanu *Lord Džim*. Braunova pojava razbija Džimovu iluziju da je uspeo da utekne od krivice iz prošlosti i u ostrvskoj zajednici iskuje za sebe nov identitet, kao što Džons razbija Hejstovu iluziju da njega i Lenu na Samburanu „ništa ne može dotaći“ (187). U istu grupu eskapista može se uvrstiti i Razumov, koji nije pobegao na ostrvo kao Hejst ili Džim, ali je pokušao da sebi stvori pribežište od političkih sukoba u svetu akademskih ambicija. Razumov prilazi inspektoru Mikulinu izražavajući želju za bekstvom („Da se povučem – da se jednostavno povučem“ (Conrad 1978: 88)), ali razgovor se završava tako što ga Mikulin vrbuje kao špijuna i šalje u Ženevu. Brojni Konradovi likovi čeznu za spokojem, bekstvom od prošlosti ili povlačenjem iz aktuelne društvene stvarnosti, ali u svakom

⁵⁷ Kritičari pogotovo ističu sličnosti između *Pobede* i Pinterove drame *Rođendan* (*The Birthday Party*, 1958). Protagonista, Stenli, teži da se skloni od sveta isto kao i Hejst i pati od sličnog stanja emotivne i duhovne paralize. Stenli je umetnik, dok je Hejst intelektualac bez jasno definisane profesije, mada se u romanu pominje njegovo bavljenje slikarstvom. Iznenađni prodor Goldberga i MekKena u Stenlijev usamljenički život korespondira sa dolaskom Džonsa, Rikarda i Pedra na ostrvo gde se krije Hejst. Poput Džonsa i njegove pratnje, Goldberg i MekKen takođe nisu jasno definisani, osim što se navodi da pripadaju nekoj tajanstvenoj „organizaciji“ koju je Stenli navodno izdao. U kritici se različito tumače kao preteće patrijarhalne figure, predstavnici dominantnih društvenih struktura, pa čak i izaslanici smrti (Grimes 2005: 158 – 159). Zanimljiv je podatak da je Harold Pinter 1982. godine napisao filmski scenario prema Konradovom romanu *Pobeda*, ali ovaj film nikada nije realizovan. Međutim, reditelj i scenarista Ričard Ejr (Richard Eyre) adaptirao ga je 2015. za radijsko izvođenje, a iste godine *Pobeda* je premijerno izvedena kao radio drama na BBC-u.

pojedinačnom slučaju njihova želja je prikazana kao neostvariva. Nešto uvek prekida samoizolaciju Konradovog protagoniste i njegov stečeni mir razotkriva se kao iluzija (Carabine 2004: 131). Likovi kao što su Džons i Braun stoga bi se mogli tumačiti kao agensi egzistencijalnog nemira – na koji je savremeni čovek, prema Konradovom viđenju, neminovno osuđen.

U razgovoru sa Hejstom, Džons aludira na Starozavetnu knjigu o Jovu⁵⁸, podstičući svoju žrtvu da ga prepozna kao inkarnaciju đavola. „Rekao mi je“, prepričava Hejst, „da je bio izbačen iz društvene sfere kojoj pripada jer je odbio da se prikloni određenim uobičajenim konvencijama, i da je sada pobunjenik koji putuje svetom uzduž i popreko. Pošto zaista nisam želeo da slušam sve te besmislice, rekoh mu da sam takvu priču o nekom drugom čuo i ranije.“ (258) Istovremeno, Džons insistira na tome da između njega i Hejsta nema nikakve bitne razlike: „Mi težimo istim ciljevima... jedino što im ja prilazim otvorenije i neposrednije od vas... Imamo više zajedničkog nego što mislite“ (260 – 261). Ovaj motiv takođe podseća na interakciju Džima i Brauna, a proizilazi, po Džerardovom mišljenju, iz „jedne od Konradovih najfascinantijskih psiholoških intuicija“ (Guerard 1967: 275). U oba slučaja, naime, Konradov protagonista gubi osećaj moralne superiornosti i postaje nesposoban da se odbrani jer je protivnik kod njega pobudio doživljaj identifikacije. Ovu psihodinamiku lakše je razumeti u *Lordu Džimu*, gde Braun naslućuje prirodu Džimove krivice i pridobija ga time što sugeriše da su prošli kroz isto iskustvo i da se njihov moralni pad odigrao pod istovetnim okolnostima. Osnova za identifikaciju u *Pobedi* čini se teže razumljivom jer Hejst (za razliku od Džima) nije počinio nikakav konkretan zločin.

Jedan simboličan detalj koji bi mogao biti ključ za razumevanje odnosa između Džonsa i Hejsta jeste plavi kućni ogrtač koji Džons nosi tokom njihovog razgovora. Isti takav ogrtač, naime, nosio je Hejstov otac u poslednjim danima pred smrt, i to je slika oca koja se urezala u Hejstovo pamćenje zajedno sa poslednjim savetima koje je od njega dobio. Ova podudarnost sugeriše da Džons ima nečeg zajedničkog ne samo sa Hejstom, već i sa njegovim ocem – to jest, sa filozofskim stavovima koje je otac nametnuo sinu (Meyers 2001: 290). Osnovna ideja ove filozofije jeste da treba raskinuti afektivne veze sa svetom i odnositi se prema njemu racionalno i analitički, sa stanovišta nezainteresovanog posmatrača. Moguće je da je Konrad kroz Džonsov lik želeo da

⁵⁸ „I Gospod reče Sotoni: otkuda ideš? A Sotona odgovori Gospodu: prohodih zemljom i obilazih.“ (Jov 2: 2)

upozori na krajnje, ili najopasnije, implikacije takvog negiranja sveta. U Hejstovom slučaju, ova negacija odvija se samo u svesti i proizvodi solipsizam („Rekao sam Zemlji koja me je rodila: ja sam ja a ti si jedna senka“ (281)). Kod Džonsa, međutim, ona se manifestuje kao bezosećajna destruktivnost. Činjenica da je porekao svaku povezanost sa svetom (da se „oslobodio svih zemaljskih stega“, kao što Marlo kaže za Kerca) u Džonsovom slučaju implicira da ne postoji ništa što bi ga sprečilo da se protiv tog sveta okrene rušilački. Tako, na primer, saznajemo da je Džons hladnokrvno ubio Pedrovog brata i primorao Pedra da mu bude sluga. Isti mentalni stav izražava i Rikardo, Džonsov „sekretar“ i sledbenik, kada objašnjava Šombergu da je potpuno ravnodušan prema njegovom postojanju, pa i prema tome da li će ga ubiti ili pustiti da živi: „Mi sada sedimo ovde kao da smo prijatelji, i to je u redu. Ne stojiš mi na putu. Ali, ja ti nisam prijatelj. Meni prosto nije stalo. Neki ljudi samo tako govore; ali meni zaista nije stalo. Za mene nisi ništa više od one muve tamo. Mogu te zgnječiti ili te ostaviti na miru. Svejedno mi je šta ću učiniti. (115)“ Uništenje Drugog, kako ukazuje Erih Fromm, zapravo ukida svaku potrebu povezivanja s njim – što i jeste jedna od osnovnih premisa maligne agresivnosti:

Bez snažnih afektivnih veza sa svetom, čovek bi se osećao krajnje izolovano i izgubljeno. Ali, on se može povezati sa drugima na različite načine, koji se mogu jasno ustanoviti. Može voleti druge, što zahteva ličnu nezavisnost i produktivnost, ili, ukoliko je njegov osećaj slobode nerazvijen, može se povezati sa drugima simbiotički... Može razrešiti problem i tako što će se vezati isključivo za sebe (narcisizam)... Poslednji i maligni oblik rešavanja problema (obično spojen sa ekstremnim narcisizmom) jeste žudnja da se unište svi drugi. Ako niko izvan mene ne postoji, ne moram se plašiti drugih, niti se moram sa njima povezivati. Uništavajući svet izbavljam se od pretnje da me on smrvi. (Fromm 1974: 233)

Ukoliko bi se Džons mogao svrstati među Konradove „tajne saputnike“, onda bi on predstavljao krajnje negativnu manifestaciju ovog arhetipa – Hejstovog košmarnog, izopačenog dvojnika. Džons se takođe može tumačiti kao simbolična projekcija ili ovaploćenje Hejstove potisnute krivice. „Ja sam neka vrsta sudbine“, kaže Džons za

sebe, „odmazda koja čeka svoj trenutak“ (303). Dok Hejst nejasno naslućuje da njegovo odsustvo ljubavi predstavlja, kao što kaže Septimus, „zločin protiv ljudske prirode“, Džons je počinilac stvarnih zločina. Ova gradacija najjasnije se uočava u njihovom odnosu prema ženama: naspram Hejstovog snobiranja i nesposobnosti da zavoli Lenu, stoji Džonsova neskrivena mizoginija (Guerard 1967: 275). Lena navodno gine od Džonsovog zalutalog metka tokom njegovog obračuna sa Rikardom. Međutim, Džonsova iracionalna mržnja prema ženama sugerše i mogućnost da on nije promašio Rikarda, već da je namerno pucao u Lenu. I u ovom slučaju, može se pretpostaviti da je Konrad želeo da nagovesti „daleko srodstvo“ između Hejstovog gubitka afekta i Džonsove destruktivnosti koja je usmrtila Lenu.

*

Razmišljajući o svom usamljeničkom životu na Samburanu, Lena i Hejst potpuno zanemaruju prisustvo Hejstovog poslužitelja Vanga. Tako Lenin iskaz, „Ovde nema nikoga ko bi mogao misliti ma šta o nama, dobro ili loše“ (160) sugerše ne samo da su joj nevažni Vangovi vrednosni sudovi, već i samo njegovo postojanje: Lena i Hejst osećaju se kao da su potpuno sami na ostrvu. Osim što je praktično nevidljiv za percepciju dvoje protagonista, Vang je obdaren i navodno „magičnom“ moći da se materijalizuje pred njima samo onda kada je potrebno servirati sto za večeru ili obaviti neki kućni posao, da bi odmah potom misteriozno nestao: „Kada su Hejst i devojka izašli, Kinez je nestao na svoj poseban način, ostavljajući utisak da se nije samo izgubio iz vida već da je potpuno iščezao, kao da je ispario, a ne da se kretao.“ (161) Neki kritičari smatraju da Konrad ovakvom reprezentacijom aludira na Šekspirovog Arijela – dok bi, prema istom tumačenju, Hejst bio savremena verzija Prospera (Romanick 1999: 234). Međutim, precizniji je uvid prema kome motiv „nevidljivog sluge“ služi autoru kao sredstvo društvene kritike. Sluge i niži društveni slojevi simbolično su nevidljivi za dominantni ideološki diskurs kapitalizma, a njihov manuelni rad mistifikuje se i predstavlja kao da je magično obavljen sâm od sebe. (Hampson 2000: 157) Tu nevidljivost Vang deli sa plemenom Alfuro, domorocima koji su se po dolasku Morisonove kompanije za ugallj povukli na južnu stranu Samburana i obaranjem stabala preprečili put do svoga naselja. Čak i u trenutku kada se Hejst i Lena približe ovoj

barikadi (koju Hejst ironično naziva „ogradom protiv marša civilizacije“ (277)) Alfurosi ostaju nevidljivi i jedini znak njihovog prisustva jesu vrhovi kopalja koji proviruju između grana oborenog drveća. Roman tako sugerira da su kolonizovani narodi i potlačeni društveni slojevi podjednako nevidljivi za dominantnu klasu i imperijalističku ideologiju zapada. (Hampson 2000: 158)

Konrad, međutim, problematizuje ovu nevidljivost time što Vangu dodeljuje značajnu ulogu u zapletu, pokazujući da su Evropljani grešili što su ga ignorisali. Vang najpre podriva stereotip o „nevidljivom slugi“ time što krade Hejstov revolver. On to ne čini iz neprijateljstva, već da bi zaštitio sopstvenu porodicu od Džonsa i njegove zločinačke družine – sluteći da pasivni, apatični Hejst svejedno neće biti u stanju da im pruži otpor. Vang je od početka poznanstva sa Hejstom osećao da će ovog belca stići zla kob zbog njegovog distanciranog odnosa prema životu: „Kinez nije ni voleo ni mrzeo [Hejsta]... Već dugo je na njega gledao kao na biće koje je na neki način začarano; a sada je bio osuđen na propast. (250)“ Kasnije Vang ipak pokazuje brigu za Hejsta i Lenu, prateći ih krišom po ostrvu da bi ih zaštitio od napadača. Iako ne uspeva da ih spase, Vang će igrati ključnu ulogu u borbi protiv Džonsa, Rikarda i Pedra (koji su, kujući planove protiv Hejsta, takođe verovali da se prisustvo Kineza na ostrvu može ignorisati). Nakon pogibije svih Evropljana na Samburanu, Vang i njegova žena ostaju sami na posedima nekadašnje kompanije za ugalj i vraćaju se spokojnom zemljoradničkom životu. Vang je, na kraju, jedini lik u romanu na koga se naslov *Pobeda* može primeniti bez ikakve ironije.

Još jedan svedok tragedije na Samburanu jeste Hejstov poznanik, kapetan Dejvidson. Dejvidson, koji u više navrata priskače u pomoć Hejstu i Leni, promenio je kurs svog trgovačkog broda tako da prolazi nedaleko od Samburana, da bi mu Hejst mogao signalizirati ako mu je nešto potrebno: „Može nas videti ako to želi... Nadam se da neće misliti da sam nametljiv?“ (38) Osim što u nekim delovima romana ima ulogu naratora, dobrodušni Dejvidson, zajedno sa Morisonom, spada među Konradove „jednostavne junake“. Ovi likovi, komplementarni Hejstu, upotpunjuju Konradovu umetničku viziju. Njihova humanost i jednostavna pristojnost – koje autor dovodi u vezu sa etikom pomorskog života – predstavljaju protivtežu rastrzanoj, izolovanoj svesti protagoniste (Leavis 1954: 252).

U središtu Konradovog interesovanja ipak je studija slučaja Aksela Hejsta, savremenog intelektualca koji se u životu svesno opredelio za modus kontemplacije i tako „izgubio naviku samopotvrđivanja“ (12). Hejstov primer mogao bi se sagledati kao antitetički u odnosu na prethodne Konradove protagoniste čija se duhovna potraga odvijala u modusu akcije, najčešće pokrenute zabludama, neostvarivim ego-idealom ili megalomanskim snovima. Nasuprot njima, Hejst je verovao da će ga njegov krajnji skepticizam, odbacivanje svih ideala i raskidanje veza sa čovečanstvom učiniti neranjivim. Međutim, „ranjivost“ ili slaba tačka svih Konradovih protagonista, pa i Hejsta, zapravo proizilazi iz njihovog nepotpunog poznavanja sopstvenog bića (Leavis 1954: 245). Egzistencijalni izbor Konradovih likova uvek se zasniva na neadekvatnoj i previše uskoj koncepciji jastva – a afektivni domen često je, kao u slučaju Aksela Hejsta, jedan od aspekata psihe koji su ugroženi tim nedostatkom samospoznaje. Drama Hejstovog unutrašnjeg otkrića tako se delom nadovezuje na slične motive u ranijim Konradovim romanima, dok određenim novinama u karakterizaciji istovremeno doprinosi stilskoj i tematskoj raznovrsnosti njegovog opusa.

9. ZAKLJUČAK

U delu Džozefa Konrada, kao ranog modernističkog pisca ili vesnika modernizma, prepoznaju se brojne karakteristike ovog književnog pravca, tako da se i za njegovu koncepciju fiktivnih likova može reći da korespondira sa pogledom na svet i opštim umetničkim stavovima modernista. Modernističke preokupacije kao što su usredsređenost na fenomene svesti, manifestacije nesvesne psihe i pitanje subjektivne percepcije stvarnosti uslovile su pristup karakterizaciji koji se po gotovo svim komponentama razlikuje od tradicionalnog realističkog metoda u oblikovanju književnog lika. Kompleksnost individualne psihe koju Konrad i drugi modernisti teže da prikažu u svojim delima reflektuje kompleksnost opšte duhovne klime i drastičnih promena u načinu života na početku dvadesetog veka. Modernistički subjektivizam naročito je podstaknut potrebom da se istaknu vrednost i značaj unutrašnjeg bića pojedinca u okolnostima kada je ono sve više ugroženo opštim društvenim tendencijama ka uniformnosti i instrumentalizaciji.

Navedeni poetički ciljevi modernista neodvojivi su od njihovih inovacija i eksperimenata na polju stila i naracije, koji su po mišljenju ovih umetnika neophodni da bi se registrovao izmenjeni doživljaj ljudske jedinice u savremenom svetu. Ista tendencija zapaža se i u romanima Džozefa Konrada, gde su narativne tehnike uvek usklađene sa autorovom potrebom da iz određene perspektive prikaže svest i motivaciju svojih fiktivnih junaka. Uvođenje subjektivne tačke gledišta i subjektivnog doživljaja vremena kao organizacionih principa u pripovedanju na poseban način osvetljava lik protagoniste, ali istovremeno skreće pažnju čitaoca i na misaoni tok pripovedača, ili na protivrečne lične doživljaje različitih naratora koji govore o istoj osobi, ističući u prvi plan epistemološka pitanja i svest o tome da je nemoguće doći do potpunih i konačnih saznanja o pojedincu. U svom najpoznatijem poetičkom tekstu, „Predgovoru“ za roman *Crnac sa „Narcisa“*, Konrad ukazuje i na ulogu senzualnih impresija u kreativnom procesu, što će se na polju karakterizacije odraziti na predstavljanje lika upotrebom evokativnog jezika i sugestivnih slika lišenih autorskog komentara.

Konrad takođe deli sa drugim modernistima interesovanje za ona područja psihe koja ostaju zanemarena u utilitarnom, materijalističkom sistemu vrednosti poznog

kapitalizma: imaginaciju, intuiciju, atavističke porive, snove, kao i afektivni domen bića. Povezivanje sa nepoznatim ili potisnutim aspektima jastva manifestuje se u Konradovim romanima kroz intimna psihološka iskustva prepoznavanja, bliskosti, srodstva, empatije ili projekcije koja jedan lik usmerava prema drugom. Ovakva iskustva identifikacije i kontinuiteta često su praćena nelagodom i uznemirenošću, moralnim dilemama i otvaranjem kompleksnih egzistencijalnih pitanja. Navedeni motivi koncentrišu se u arhetipskim figurama „tajnog saputnika“, obezakonjenog dvojnika ili problematičnog „mlađeg brata“, bliskim predstavama o ličnoj senci u Jungovoj psihologiji. Kao i u Jungovim teorijama, i u Konradovoj koncepciji jastva susret sa senkom destabilizuje ego i uzrokuje krizu svesnog stava, ali može dovesti i do moralnog uvida i produbljene samospoznaje, što su značajne teme Konradovog stvaralaštva.

Karakterizacija i motivacija Konradovih likova obeleženi su, s druge strane, i određenim predstavama nasleđenim iz tradicije realističkog romana, ali ih je pisac problematizovao i prilagodio svojim umetničkim ciljevima. To se pre svega odnosi na tretman akcije u Konradovim delima. Konradov junak po pravilu je dramatisovan kroz neku konkretnu akciju, tako da je u prozi ovog autora uvek prisutna svest o aktuelnoj društvenoj i političkoj stvarnosti kao kontrapunktu subjektivnom svetu protagoniste. Međutim, odnos prema akciji u Konradovim romanima ipak bitno odstupa od onoga koji susrećemo u tradiciji realizma. Dok je za junaka realističkog romana domen akcije imao formativnu ulogu i omogućavao mu da na delu potvrdi svoje principe i predstave o sopstvenom biću, pokušaj Konradovog junaka da deluje u stvarnom svetu najčešće ishodi razočarenjem, razotkrivanjem zabluda i moralnim neuspehom.

Protagonisti Konradovih romana najčešće su „ranjivi junaci“, „'heroji s greškom', natprosečni pojedinci koje je trenutak slabosti, sticaj okolnosti, ili metafizički usud, iz naslućivanog herojstva i uzvišenosti povukao u greh: kukavičluk, laž, izdaju“ (Paunović 2002: 196). Greška ili slaba tačka ovih književnih junaka proizilazi iz njihovog nepotpunog poznavanja sopstvenog bića. Likovi poput Almajera, Džima, Nostroma, Kerca ili Gulda su megalomani, sanjari skloni samoobmani, idealizmu koji nema uporište u stvarnosti ili romantičnim predstavama o sopstvenoj veličini. Hronološki gledano, nešto kasnije u Konradovom opusu javlja se i drugačiji tip junaka (Deku, Razumov, Hejst) koje ne karakterišu romantične aspiracije i bovarizam, već

ekstremni racionalizam i skeptično odbacivanje svih ideala. Međutim, Razumov koji sebe u budućnosti vidi kao velikog mislioca i reformatora, ili Hejst, koji veruje da se može u potpunosti identifikovati sa nihilizmom svoga oca, u podjednako meri su žrtve zabluda kao i prethodni Konradovi protagonisti.

Zablude ovih književnih junaka često povlače za sobom i eksplicitnu ili implicitnu kritiku kulture iz koje su proistekli. Ta angažovana dimenzija Konradovog dela naročito se jasno uočava u portretima Kerca i Čarlsa Gulda, ali je u izvesnoj meri prisutna u karakterizaciji svih njegovih protagonista. Lajonel Triling smatra da je ovde reč o opštoj odlici modernističke književnosti: slike ličnog bića koje modernisti nude, po Trilingovom mišljenju, proizilaze iz njihove potrebe da preispitaju kulturne koncepcije i definicije jastva:

Istina, koju naročito očekujemo da nam književnost prenese svojim raznovrsnim oblicima komunikacije, jeste istina o jastvu... o uslovima njegovog postojanja, njegovom opstanku i razvoju... Ponekad se može dogoditi da se neka kultura, uprkos nameri da veoma visoko vrednuje i poštuje pojedince koji je sačinjavaju, upusti u svoj velikodušni projekt a da nema preciznu svest o tome šta je jastvo, ili šta bi ono moglo da postane. Takav gubitak tačnog znanja o jastvu možemo uočiti u našoj savremenoj kulturi. (Trilling 1967: 98)

Almajer je prvi u nizu Konradovih protagonista kroz čiju će pripovest autor istraživati odnos između individualne svesti i spoljašnjeg sveta, između neostvarivog ego-ideala i poražavajućih činjenica. Roman *Almajerova ludost* proistekao je iz Konradove zaintrigiranosti stvarnim Almajerom, tragikomičnim, rasejanim trgovcem, čija je donkihotovska zaokupljenost fantazijama poslužila kao osnova za kreiranje fiktivnog lika. Uprkos svim neuspesima, Almajer dosledno veruje u svoju izuzetnost, u „unutrašnju čudesnost“ svog života. Međutim, predmet Almajerovih maštanja nisu uzvišeni i plemeniti ciljevi, već zlato koje se navodno krije u unutrašnjosti Bornea i koje će mu omogućiti da živi raskošnim životom u Amsterdamu. Almajerov san o sticanju velikog bogatstva predstavlja dalek, ironičan odjek romantičarskih snova o ličnoj emancipaciji i samoostvarenju, ili njihovu degradiranu i obezvređenu verziju.

Almajer će konačno izgubiti sposobnost da istrajava u iluzijama kada sazna za Nininu odluku da se uda za Daina i napusti Sambir. Ne poznajući zaista svoju kćer, posesivni Almajer projektovao je na nju svoje megalomanske snove, zamišljajući je kraj sebe u metropoli kao bogatu naslednicu. Otkriće da Ninini stvarni ciljevi u životu nemaju ničeg zajedničkog sa njegovim fantazijama predstavlja surovo otrežnjenje za propalog trgovca, a njen odlazak lišava ga svih preostalih nada i iščekivanja. Međutim, ono što na kraju zaista vodi Almajera u ludilo i smrt nije gubitak sna, već odluka da se odrekne ćerke i tako raskine vezu koja je, uprkos svim zabludama, predstavljala njegov jedini smisleni ljudski kontakt.

Budno sanjarenje i zaokupljenost fantazijama ponovo će se javiti kao motivi u romanu *Crnac sa "Narcisa"*. Mornari *Narcisa*, čiji kolektivni identitet je u središtu pažnje autora, podležu subverzivnom uticaju Džejmisa Vejta, predajući se mračnim promišljanjima o njegovoj bolesti i bliskoj smrti. Kroz odnos sa Vejtom, mornari postaju svesni svog potisnutog straha od smrti, ali ova psihodinamika istovremeno iznosi na videlo i njihovu sentimentalnost i potajnu narcisoidnost, činjenicu da su kroz staranje o bolesniku zapravo obuzeti sobom.

Dok je pripovest o Almajeru bila smeštena u kolonijalni prostor i dovedena u vezu sa temom kolonijalne ekspanzije, u *Crncu sa "Narcisa"* Konrad se opredeljuje za "strategiju ograničavanja" (Džejmson 1984: 257) – izmeštanje radnje romana na more, što mu omogućava da se distancira od društvenih protivrečnosti koje karakterišu savremenu urbanu civilizaciju i stavi akcenat na egzistencijalna pitanja i unutrašnji život mornara. Politički sadržaji ipak nisu u potpunosti potisnuti u romanu, već se manifestuju kroz tenzije između dve društvene grupe na brodu, mornara i oficira, kao i kroz interakciju posade sa Donkinom. Donkinovo prisustvo na brodu, kao i Vejtovo, incira krizu u kolektivnoj svesti posade, navodeći mornare da preispituju svoj društveni položaj.

Pored psihološke i socijalne dinamike, u romanu je istaknuta i konfrontacija čoveka i prirode. Suočavanje sa nepreglednim površinama neba i mora obesmišljava vreme i prostor, a samim tim i život pojedinca, uzrokujući kod mornara na početku plovidbe doživljaj alijenacije i egzistencijalne usamljenosti. Dalji tok radnje, međutim, ukazuje na mogućnost pronalaženja psihološke utehe u doživljaju „bratstva na moru“, razvijanju međuljudske spone kroz smisleni zajednički rad. Taj osećaj zajedništva i

solidarnosti koji mornari izgrađuju tokom plovidbe jeste ono što romanu *Crnac sa „Narcisa“* daje afirmativan ton – uprkos činjenici da delo takođe ukazuje na niz problema vezanih za subverzivne potencijale psihe, za koje ne nudi konačno rešenje.

Mnogo dublje poniranje u psihu, ali i sa mnogo mračnijim ishodom, biće preduzeto u Konradovom sledećem romanu *Srce tame*. „Ranjivi junak“ *Srca tame* – daroviti agent Kerc, koji u unutrašnjosti afričkog kontinenta doživljava zastrašujuću regresiju – oblikovan je osobenim jezičkim izrazom koji se u kritici tumači na različite načine. Kao zajednički imenitelj gotovo svih interpretacija mogao bi se istaći zaključak o nezaokruženosti. Konradova namera bila je da stilski oblikuje Kercov lik tako da kod čitaoca proizvede doživljaj odjeka ili vibracije svoje „mračne teme“, koja će „nastaviti da odzvanja u uhu i nakon što je poslednja nota odsvirana“ (Conrad 1933: xi). Koncipirana na ovaj način, pripovest o Kercu pokreće pitanja koja se ne tiču samo njegovog ličnog moralnog pada – već, posredno, i generalne koncepcije ličnosti zapadnog čoveka, kao i osnovnih načela njegove civilizacije.

Roman ne pokazuje eksplicitno kako je došlo do Kercove regresije, ali sugeriše da se on u afričkoj divljini suočio sa aspektima bića koji su mu tokom života u civilizaciji bili nepoznati. Kerc u Africi doživljava silovito buđenje i oslobađanje iracionalnih poriva, ali ne nalazi nikakav način da ih kontroliše, već im se u potpunosti prepušta. Objašnjenje koje roman nudi za preobražaj protagoniste iskoračuje iz domena lične psihologije, aludirajući na činjenicu da je Kerc „jedan od nas“, epitom evropske kulture, tako da njegovu sudbinu treba tumačiti u kontekstu kulturnog miljea iz koga je proistekao. Konradov uvid u tom smislu jeste da civilizacija proizvodi „šuplje ljude“ koji ne razvijaju nikakve mehanizme unutrašnje kontrole nad svojim destruktivnim porivima. Društvene strukture kao što su zakonski sistem ili javno mnjenje obuzdavaju pojedinca spolja – ali kada se nađe u divljini, van njihovog domašaja, on otkriva da nema psihički integritet i unutrašnju moralnu snagu kojom bi se rukovodio u svojim postupcima.

Kercovi proklamovani ciljevi takođe imaju nadličnu dimenziju koja upućuje na stavove čitave epohe. Zato u ovom delu nije istaknuta samo činjenica da Kerc (kao i mnogi drugi Konradovi protagonisti) izdaje svoje ideale, već i potreba da se preispita validnost samih tih ideala i ukaže na ideološku matricu na kojoj se oni zasnivaju. Kercova razmišljanja o tome kako bi se plemenske kulture mogle privoleti da napuste

svoje običaje i priklone se normama zapadne civilizacije proizilaze iz postulata socijalnog darvinizma i ubeđenja u evolutivnu superiornost bele rase. Ovi diskriminatorni stavovi od početka podrivaju i osuđuju na neuspeh njegove altruističke namere, a iz njih će kasnije proizići i Kercova iracionalna mržnja prema Afrikancima.

Nasuprot ovim opštim odrednicama, u Kercovom liku izdvajaju se i određene komponente koje romanu daju dimenziju tragedije ili pripovesti o padu izuzetnog pojedinca. Kerc je izuzetan ne samo po svojim potencijalima (širokom obrazovanju, umetničkim sklonostima), niti po intenzivnim emocijama koje ispoljava u ludilu, već i po svom konačnom uvidu – činjenici da je u samom samrtnom času doživeo moralno buđenje i sagledao istinu o svojim zločinima.

Džim je još jedan Konradov junak koji, prepušten sâm sebi u kritičnom trenutku, otkriva nedostatak moralne čvrstine. Roman *Lord Džim* koncipiran je kao svojevrsan produžetak suđenja protagonistu – alternativna umetnička istraga koja teži da pronikne u subjektivni svet ovog junaka i utvrdi šta je uzrokovalo njegov trenutak slabosti i izdaje. Međutim, konačan odgovor na to pitanje, kao i konačna definicija Džimovog unutrašnjeg bića i motivacije, u ovom romanu uvek izmiču. Pripovest o Džimu, u još većoj meri nego pripovest o Kercu u *Srcu tame*, prožeta je nedoumicama i nerazrešenim dilemama koje sugerišu epistemološku nesigurnost kao jedno od opštih mesta modernističke proze. Narativne tehnike kojima se Konrad služi u osvetljavanju Džimovog lika – kao što je odstupanje od linearnog pripovedanja, u korist asocijativnog ređanja epizoda, ili uvođenje višestrukih pripovedača – produbljuju središnju psihološku temu, ali je nikada ne iscrpljuju. Sagledan iz različitih subjektivnih perspektiva i nesavršenih uglova, Džim ostaje suštinski nesaznatljiv.

Nedoumice i protivrečni dokazi takođe se nude kao odgovor na pitanje da li je Džim u stanju da se promeni, iskusi suštinsku moralnu transformaciju i iskupi se za krivicu iz prošlosti. Glavna prepreka za ovakvu transformaciju jeste Džimova istrajna sklonost ka samoobmani: sve dok beži od istine o sebi, njegova priželjkivana druga prilika, ili predstava o „čistoj ploči“, ostaju iluzorni. Čak i kada nađe utočište na dalekom ostrvu Patusan, gde nisu doprle glasine o njegovom dezerterstvu sa *Patne*, Džim i dalje nosi sa sobom svoju nepriznatu slabost. Mogućnost promene u romanu se vezuje za motiv sudbine, koju Konrad predstavlja „kao nešto što je imanentno u čovekovoj prirodi i u tom smislu identično s njim“ (Van Ghent 1953: 287). Džimova

sudbina proističe iz karaktera, tako da bi mogao da je promeni jedino ukoliko bi bio u stanju da promeni i sopstveni karakter.

S druge strane, može se primetiti da je Konradov pristup romantičarskoj temi ostvarenja ličnog sna u romanu *Lord Džim* kompleksniji nego u *Almajerovoj ludosti*. Džimovi romantični snovi o časti i junaštvu nisu prikazani u potpuno negativnom svetlu: njih u romanu afirmiše nemački revolucionar i pustolov Stajn, koji smatra da aspiracije i snovi predstavljaju „destruktivni element“ samo za onoga ko nije u stanju da ih preobrati u uputstvo za konkretno delovanje u stvarnosti. Džim je, po Stajnovom mišljenju, poput davljenika koji ne može da se izdigne iznad površine vode, već mora naučiti da pliva. Džim će na Patusanu zaista naučiti kako da preobrati svoje pasivno sanjarenje u aktivan životni princip. Međutim, pitanje šta zaista motiviše njegovo herojstvo ostaje bez jasnog odgovora – a čitalac je, zajedno sa Marloom, sklon da zaključi da su čak i Džimova najbolja dela inspirisana jednim oblikom sublimiranog egoizma. Džim obitava u subjektivnom, narcisoidnom „svetu senki“ i drugi ljudi nikada nisu u potpunosti stvarni za njega.

U *Lordu Džimu* postavlja se pitanje da li protagonista može da promeni svoju sudbinu, ili je ona psihološki determinisana – zacrtana bilo nepriznatim ličnim nedostacima, bilo nepromenjivom unutrašnjom prirodom. Konradov sledeći roman, *Nostromo*, kao da svedoči o autorovom sve većem pesimizmu, jer se ovde pitanje ovladavanja sudbinom više i ne postavlja. Pokušaji glavnih likova u ovom delu da dosegnu emancipaciju i samoostvarenje uvek bivaju osujećeni delovanjem „materijalnih interesa“ – što je Konradova sintagma za tržišne snage kapitalističke ekonomije koje transformišu Kostagvanu. Te determinišuće ekonomske sile prodiru u živote ljudi, uslovljavaju njihove ključne odluke i uzrokuju gubitak identiteta. Prikazujući ova iskustva koja izmiču svesnoj kontroli i razumevanju pojedinca, Konrad se povremeno služi autorskim komentarima da bi ih rastumačio; ti komentari prepliću se sa tokom svesti likova i tako proizvode slobodni indirektni stil kao dominantni narativni metod u *Nostromu*.

U *Crncu sa „Narcisa“* Konrad je izneo stav da u životu pomoraca vlada sistem vrednosti koji se suštinski razlikuje od moralno korumpirane civilizacije na kopnu. Lik Nostroma, kao bivšeg pomorca, takođe reflektuje ovu dihotomiju – jer njegov predani rad i požrtvovanost, koji bi na moru predstavljali pozitivnu vrednost, bivaju

zloupotrebljeni od strane vladajuće elite u Kostagvani. Tome doprinosi i njegova velika sujeta, činjenica da pogrešno prepoznaje svoj odraz u veličanju i zahvalnosti nadređenih i identifikuje se sa ovom lažnom slikom. Kada mu povere besmisleni misiju u kojoj treba da rizikuje život kako bi spasio tovar srebra, Nostromo će po prvi put postati svestan da je eksploatisan. Međutim, ispostaviće se da ipak nije u stanju da odbaci ulogu subjekta u kapitalističkom društvu, jer je internalizovao materijalizam kao dominantnu vrednost toga društva. Iako odbija poslušnost svojim kapitalističkim „gospodarima“, Nostromo se podređuje sopstvenoj pohlepi za srebrom, koje postaje njegov novi gospodar. Konradovo delo takođe povlači paralelu između buđenja Nostromove samosvesti i buđenja klasne svesti radnika u Kostagvani, koji sa industrijskim razvojem zemlje počinju da promišljaju svoj klasni interes i da se organizuju politički. Roman ne donosi konačan sud o tome da li su oni u stanju da osmisle neki suštinski drugačiji društveni poredak – iako scena u kojoj sindikalni vođa zahteva da mu Nostromo na samrti otkrije tajnu svog bogatstva nagoveštava da ni ove nove političke snage, kao ni sâm Nostromo, ne mogu da se oslobode sveprisutnog uticaja materijalnih interesa.

Prikriveno delovanje materijalnih interesa na Čarlsa Gulda manifestuje se kao raskol između svesne i nesvesne motivacije. Na svesnom nivou, Guld želi da materijalnim bogatstvom koje rudnik San Tome proizvede izmeni političku klimu u Kostagvani i stane na put stalnim smenama diktatorskih režima, njihovim zločinima i korupciji. Međutim, finansijski uspeh koncesije ne dovodi do toga da se u državi uspostave zakoni koji štite interese naroda, već samo takvi koji će štititi interese i investicije vladajuće klase. Koncesija postaje oličenje novog oblika društvene nepravde – a Guld, degradiran sopstvenim materijalizmom i pohlepom, potpuno zaboravlja na svoj početni altruizam. Ispostavlja se da su se iza njegovih svesno zacrtanih idealističkih ciljeva skrivale nepriznate ambicije i vlastoljublje. Guld ne postaje dobročinitelj Sulaka, već njegov nezvanični vladar, *El Rei del Sulaco*. U tom ironičnom preokretu prepoznaje se paralela sa *Srcem tame* i Kercom koji je, umesto da postane prosvetitelj, proizveo sebe u božanstvo kongoanskog plemena.

Još jedna sličnost sa Kercom ogleda se u činjenici da su se Guldovi ideali, kao i Kercovi, od početka zasnivali na problematičnim premisama. Oba lika, naime, polaze od diskriminatorskih pretpostavki o moralnoj inferiornosti Trećeg sveta, u koji se pravni

poredak i civilizacijske vrednosti moraju uvesti spolja. Ovi stavovi Kerca i Čarlsa Gulda ne proizilaze samo iz njihovih ličnih zabluda, već istovremeno predstavljaju i ključno uporište imperijalističke ideologije.

Nasuprot pogubnom, pogrešno zasnovanom idealizmu Kerca i Gulda, skepticizam Razumova (u romanu *Očima zapada*) i Hejsta (u *Pobedi*) mogao bi se okarakterisati kao antitetički egzistencijalni izbor. Razumov mrzi idealizam ruskih revolucionara i osuđuje njihove aktivnosti kao iracionalne i anarhične. Međutim, njegova subjektivna slika o sebi kao o filozofu i nezavisnom misliocu predstavlja, u poređenju sa prethodnim Konradovim protagonistima, samo drugačiji oblik samoobmane. Razumov se služi racionalnim formulama da bi opravdao svoju apolitičnost i usredsređenost na normativne ciljeve. Ubeđujući sebe da će u budućnosti, zahvaljujući akademskom uspehu, dostići neki uticajan položaj i tako biti u stanju da postepeno reformiše carizam u Rusiji, on zapravo beži od jasnog uvida u surovost autokratije pod kojom živi. Stoga se ulazak revolucionara Haldina u njegovu sobu može tumačiti kao simboličan prodor potisnutih psihičkih sadržaja u svest, podsećanje na sopstvena protivrečna osećanja o društvenoj stvarnosti sa kojima je Razumov izbegavao da se suoči.

Motiv sukobljenih dužnosti (činjenica da je primoran da bira između lojalnosti državi i privatnog osećaja lojalnosti prema pojedincu, Haldinu) dovodi Razumova u vezu sa zapletom klasičnih tragedija kao što je *Antigona*. Kao i Sofoklova drama, Konradov roman izražava stav da načelo odanosti pojedincu ne sme da iščezne iz zapadne civilizacije – a Razumovljev konačni uvid da je trebalo da se pridržava ovog načela, i prida takvoj odanosti veći značaj nego poslušnosti koju zahtevaju hijerarhijske društvene strukture, postaje merilo same njegove ljudskosti.

Proces kojim Razumov dolazi do ove istine započinje ljubavlju prema Haldinovoj sestri Nataliji, pod čijim uticajem on na kraju uspeva da iskorači iz začaranog kruga mržnje i poricanja krivice. Introspekcija se odvija kroz čin pisanja dnevnika, ispovednog teksta putem koga se Razumov suočava sa sobom i najzad dolazi do moralnog otkrića da je izdajući Haldina „zapravo izdao samog sebe na najpodliji način“ (Conrad 1978: 298). Razumovljeva duhovna nagrada za priznanje krivice sastoji se pre svega u tome što je prevazišao svoju pređašnju alijenaciju: stanje fizičke

izolacije, na koju je osuđen usled gubitka sluha, mnogo je manje strašno od moralne izolacije koju je podnosio pre svog priznanja.

Razumovljev doživljaj otuđenja drugačiji je od Hejstovog u romanu *Pobeda*, jer se Hejst svojevolejno povlači iz ljudske zajednice i svesno teži da izbegne svaku vezanost u životu. Taj krajnje skeptičan stav, proizišao iz filozofije i samrtne zapovesti njegovog oca, ipak nije u potpunosti saglasan sa sinovljevom prirodom, već kod mlađeg Hejsta proizvodi nejasan osećaj krivice i zločina počinjenog prema sopstvenom biću. Iz ovog unutrašnjeg konflikta proizilaze i dve ključne situacije u romanu u kojima Hejst, motivisan sažaljenjem, odstupa od očevih filozofskih principa – najpre da bi pomogao Morisonu u finansijskoj nevolji, a potom i da bi izbavio Lenu od fizičkog i psihičkog ugnjetavanja u Šombergovom hotelu.

Interakcija sa Morisonom i Lenom ipak ne menja suštinski Hejstovo stanje emotivne paralize. Raskidanje afektivnih veza sa svetom kod ovog Konradovog junaka manifestuje se ne samo kao nesposobnost da uzvрати prijateljstvo ili ljubav, već i kao nesposobnost za bes, agresivnost ili nasilje: zgađen nad celokupnim životnim procesom, Hejst ne nalazi motiv da se brani od smrtno opasnosti koja mu pretila od Džonsa i njegovih pratilaca. Spoznaja do koje najzad stiže zahvaljujući Leninoj nesebičnoj žrtvi takođe nema moć da ga trgne iz ovog stanja „života u smrti“ i nadahne na nov početak. Hejst jedino dolazi do negativnog uvida o propuštenim mogućnostima u svom tragično obesmišljenom životu.

Konrad uvodi Džonsov lik u roman kao simbolično otelotvorenje Hejstove potisnute krivice, ili kazne koja ga stiže za metafizički greh protiv sopstvenog bića. Kroz Džonsovu pojavu autor takođe upozorava na najopasnije implikacije Hejstove nihilističke filozofije i solipsizma. Hejstovo odricanje od sveta ima neke daleke veze sa onim „oslobađanjem od svih zemaljskih stega“ i nedostatkom moralne kontrole koje je Konrad dramatisovao u likovima kao što su Džons i Kerc i prikazao kao osnovu za njihovu destruktivnost. Lenina pogibija koju Džons uzrokuje takođe na indirektan način predstavlja kaznu za Hejstove zablude – a ovakvim raspletom Konrad zapravo pokazuje, kako tumači F. R. Livis, da je „život presudio Hejstu za nedostatak samospoznaje“ (Leavis 1954: 245). Ta osuđujuća presuda objedinjuje gotovo sve Konradove protagoniste: kako one koji su se, motivisani nerealnim ambicijama i fantazijama o sopstvenoj veličini, aktivno uključili u društvenu stvarnost, tako i one koji

su pokušali da se iz nje povuku, pogrešno ubeđeni da tim činom potvrđuju svoju intelektualnu i duhovnu superiornost.

*

U proučavanju Konradovog pristupa karakterizaciji posebnu pažnju zavređuje dramatisovani pripovedač Marlo. Marloov lik u velikoj meri proizilazi iz autorove namere da razvije subjektivni metod u pripovedanju i smesti čitav narativ u svest jednog lika. Pripovetka „Mladost“ koju je Virdžinija Vulf isticala kao odličan primer novih tendencija u savremenoj prozi (Woolf 1984: 161) predstavlja prvu Konradovu primenu ovakvog postupka, a ujedno i prvo pojavljivanje Marloovog lika u dvostrukoj ulozi pripovedača i protagoniste.⁵⁹

Potreba za daljim istraživanjem potencijala subjektivnog metoda nameće se Konradu u *Srcu tame*, gde Marlo svojim slušaocima predočava uznemirujuća otkrića do kojih je došao tokom boravka u Kongu. Stiče se utisak da je sama tematska građa zahtevala da Marlo o ovim događajima i svojim impresijama govori iz najličnije, subjektivne perspektive, jer Konrad nije mogao predstaviti njegova potresna svedočenja oslanjajući se na generalizovane društvene teorije, niti na „objektivni“ metod realističkog narativa.

Uporedo sa unutrašnjim zahtevima Konradove proze, Marloov lik formira se i pod uticajem stvaralaštva Henrija Džejmsa i njegovih teorija o reflektorima. Dva autora dele interesovanje za saznavni proces i subjektivnu percepciju, tako da njihova preokupacija ovim unutrašnjim doživljajima kroz slične stvaralačke postupke dovodi do

⁵⁹ Pored romana *Srcu tame* i *Lord Džim*, proučenih u ovom radu, Marlo ima ulogu pripovedača i u romanu *Prilika*. Pojedini kritičari negativno ocenjuju Marloov portret u *Prilici*, ukazujući na značajne nedoslednosti i razlike između ovog Marloa i onoga kojeg je čitalac upoznao u prethodnim Konradovim delima. Po mišljenju Tomasa Mozera, Konradov pripovedač u *Prilici* lišen je svoje pređašnje psihološke kompleksnosti, dok s druge strane postaje moralizator koji iznosi konzervativne, uvrežene stavove o braku i rodnim ulogama (Moser 1966: 105 – 106). S druge strane, u tekstu „Apologija za Marloa“ ('Apology for Marlow', 1967), V. Tindal daje povoljniju ocenu Marloovog lika u *Prilici*. On ne usmerava pažnju na Marloove moralne stavove – već na činjenicu da on u ovom delu postaje figura za umetnika koji svesno oblikuje svoju naraciju i uživa u njenoj složenoj strukturi: „Sada kada ga više ne muči lična anksioznost, već ga motiviše samo distancirana radoznalost... Marlo se po prvi put zanima za nešto što ga se, po sopstvenom priznanju, nimalo ne tiče. Shodno tome, udaljeniji je nego ikad od svog prividnog predmeta... Pošto gotovo nikada nije prisutan u ključnim trenucima i sve je ravnodušniji prema činjenicama, Marlo se oslanja na imaginaciju... da bi zaključio šta se moglo dogoditi. Naglasak više ne pada na njegovo razumevanje problema, već na njegov stvaralački čin... Umetnost je ovde prisutna samo radi umetnosti. (Tindall 1967: 285)“

toga da lik „reflektora“ dobije istaknutu ulogu u narativu i nametne se kao jedan od njegovih najvažnijih činilaca. Marlo u *Srcu tame* postaje protagonist ravnopravan Kercu, a prelamanje događaja kroz njegovu individualnu svest zaokuplja autora u podjednako meri kao i sami ti događaji. U samom romanu taj postupak manifestuje se kao uvođenje jednog novog tipa književnog lika, koga ne motivišu neke konkretne ambicije i ciljevi, već samo potreba za razumevanjem i saznanjem – zbog čega je Moser okarakterisao Marloa kao Konradovog „perceptivnog junaka“ (Moser 1966: 16).

Marloova involviranost predstavlja značajno obeležje njegovog pripovedanja. U romanima *Srcu tame* i *Lord Džim*, Marlo je privučen ličnošću protagoniste delom i zbog svog doživljaja empatije i identifikacije. U jednoj ravni tumačenja, Kerc i Džim su dvojnici ili „tajni saputnici“ pripovedača, manifestacije jungovske senke kroz koje se Marlo ukazuje njegov sopstveni negativni potencijal. Marloovo neželjeno, uznemirujuće iskustvo poistovećivanja sa vinovnikom dočarano je u ovim romanima psihološki uverljivo, iako on sâm nije u stanju da ga racionalno objasni. U *Srcu tame*, Marlo je naročito teško da obrazloži zašto je ostao privržen Kercu čak i nakon što je saznao istinu o njegovim zločinima. On priznaje da je izbor između beskrupulozne pohlepe, oličene u direktoru kompanije, i svireposti i bestijalnosti koju oličava Kerc, nalik na izbor između dve noćne more. Jedino kratak trenutak epifanije, neposredno pred smrt, u kome Kerc sagledava svoj moralni pad, opravdava Marloov izbor i njegov iracionalni osećaj bliskosti. Identifikacija sa Džimom takođe je problematična, a narativ pokazuje kako Marlo oscilira između osude Džimovog dezertstva i pokušaja da u mislima i kroz rasprave sa sagovornicima nađe bar neku „senku opravdanja“ za njegov čin.

Kao „preceptivni junak“, Marlo u navedenim delima doseže uvide koji nisu samo lični, već se tiču i njegovog poimanja društvene i političke stvarnosti. U *Srcu tame* naročito je važno istaći njegov doživljaj dalekog srodstva sa afričkim urođenicima, sa kojima uspeva da se imaginativno i intuitivno poveže razmišljajući o sopstvenim precima, pripadnicima plemenskih kultura koje su nekada naseljavale Britaniju. Ovo povezivanje odigrava se uporedo sa Marloovim naporima da integriše nova saznanja do kojih je došao o sopstvenoj instinktivnoj prirodi, probuđenoj u kontaktu sa afričkom divljinom. Iz Marloovog intuitivnog prepoznavanja ljudskosti Drugog proizilazi i nekoliko značajnih scena u kojima ovaj pripovedač sa osećanjem govori o patnjama i

stradanjima urođenika, artikulišući na taj način i Konradov sopstveni anti-imperijalistički stav. U *Lordu Džimu*, Marloov kulturni relativizam takođe je istaknut kao značajan etički stav. U interakciji sa Brajerlijem i drugim Evropljanima na Dalekom istoku, Marlo primećuje kako Džimov čin izdaje deluje subverzivno na njihov doživljaj kulturne i rasne superiornosti, uviđajući samim tim i potrebu za preispitivanjem dominantnih ideoloških narativa zapadne civilizacije.

*

Jedan od načina na koji Konrad oblikuje likove svojih protagonista jeste i kontrastiranje sa drugim tipom likova, koje Moser naziva „jednostavnim junacima“ (Moser 1966: 15). Najčešće mornari, Konradovi jednostavni junaci motivisani su nekomplikovanim osećajem dužnosti i odgovornosti i uspešno se suočavaju sa iskušenjima u toku plovidbe, ne odstupajući od svojih moralnih principa. Oni u zapletu nikada ne dobijaju istaknuto mesto, jer se autor najviše usredsređuje na istraživanje uzroka slabosti i neuspeha svojih „ranjivih“ junaka. Međutim, epizodni lik jednostavnog pomorca gotovo uvek je zastupljen u strukturi Konradovih romana: kapetan Ford u *Almajerovoj ludosti*, Singleton u *Crncu sa „Narcisa“*, francuski poručnik u *Lordu Džimu*, Tauser u *Srcu tame*, Dejvidson u *Pobedi*. Njegovo prisustvo, iako u pozadini scene, značajno je jer predstavlja kontrapunkt glavnom junaku, osvetljavajući iz drugačije perspektive njegove zablude i moralne nedoumice. Kao paradigmatičan primer može se navesti scena na *Patni*, gde se u prednjem planu odvija Džimova dramatična unutrašnja borba sa strahom i iskušenjem na koje ga navode beskrupulozni kapetan i oficiri, pripremajući čamac za spasavanje. Tek prateći sudenje Džimu, čitalac saznaje da su za sve to vreme dva malajska mornara stajala za kormilom, ne razmišljajući da napuste svoju dužnost.

Kao umetnički najuspešiji lik jednostavnog junaka u Konradovom opusu najčešće se ističe Singleton. Konradov prijatelj, književnik i reformator Kanningam Grejem (Cunninghame Graham), zaintrigiran ovim likom, predlagao je autoru da u nekom od svojih narednih romana kreira junaka koji bi bio sličan Singletonu, ali obrazovan. Konrad je, međutim, smatrao da je takav spoj nezamisliv:

Ali pre svega – kakvo obrazovanje? Ako mislite na nauk o tome kako živeti, moj čovek ga u suštini već poseduje. On je u savršenom skladu sa životom. Ako pod obrazovanjem podrazumevate naučno znanje, onda se postavlja pitanje – koje vrste? U kojoj meri – i u kom pravcu? Treba li da se zaustavi na prostoj trigonometriji ili na presecima kupe? Ili bi trebalo da proučava platonizam... ili filozofiju plemenitog Emersona? Ili možda mislite na vrstu znanja koja bi mu omogućila da kuje zavere, laže i spletkari da bi se probio na čelo gomile koja nije ništa bolja od njega? Da li biste zaista, sa zlobnim predumišljajem, uzgajali u tom nesvesnom čoveku sposobnost da misli? On bi tada postao svestan – i mnogo manji – i vrlo nesretan. Sada je jednostavan i velik kao neka elementarna sila (Jean-Aubry 1927: 216).

*

Reprezentacija ženskih likova, po mišljenju većine kritičara, predstavlja slabu tačku u Konradovom stvaralaštvu. Kao primer se može navesti tekst „Modernizam i rod“ Marian Dekoven (Marriane Dekoven, 'Modernism and Gender', 1999), gde autorka izražava opšte prihvaćen stav da je Konradov opus „izrazito muškog karaktera. Njegovo delo uzima kao primarnu polaznu tačku mušku tradiciju avanturističke proze. Ima malo ženskih likova u njegovim romanima i pripovetkama, bilo glavnih, bilo sporednih, a oni koji se pojavljuju po pravilu su dvodimenzionalni, stereotipni i u manjoj meri realizovani od Konradovih upečatljivih muških likova“ (Dekoven 1999: 180).⁶⁰

Slične stavove o Konradovim ženskim likovima iznosi i F. R. Livis. Analizirajući *Srce tame*, na primer, Livis ukazuje na paralelu između dela romana gde Konrad teži da prenese značenje Kercovog moralnog pada i onoga gde predstavlja lik Verenice: u oba slučaja uočava se stilska odlika koju Livis naziva „pridevskim insistiranjem“ (*adjectival insistence*). Modifikatori kao što su „nezamislivo“ i „neizrecivo“ javljaju se u reprezentaciji lika Verenice baš kao i u reprezentaciji Kercove regresije, a Konradova namera je ista – da stvori utisak misterije koja se ne može

⁶⁰ Dekoven, s druge strane, vidi potencijal za iskazivanje femininog (kao potisnutog principa u patrijarhalnoj kulturi) u samoj formi Konradovog pripovedanja, njegovom odbijanju da se povinuje realističkim konvencijama u upotrebi jezika i njegovom istraživanju nesvesnog aspekta psihe, snova i fantazija.

verbalizovati. Livis kritikuje ovaj pripovedački postupak, smatrajući da on zapravo odaje odsustvo i autorovu nemoć da čitaocu nametne željeni intenzitet. Subjektivni svet ženskog lika tako, po mišljenju ovog kritičara, spada u značenja na kojima Konrad emotivno insistira, ali koja ne može da proizvede (Leavis 1954: 221).

Konradu se takođe zamera da ženskim likovima, uopšteno govoreći, posvećuje premalo pažnje i prostora u svojim najznačajnijim delima. Takve ocene prisutne su od početka kritičke recepcije Konradovog dela, pa se tako u jednom anonimnom novinskom prikazu povodom objavljivanja *Lorda Džima* konstatuje da ženski likovi služe ovom piscu samo da „popune prostor u pozadini njegovog slikarskog platna“⁶¹ (Jones 1999: 14). Konrad je i sâm bio svestan da ponekad namerno pojednostavljuje ženske likove da bi u prvi plan istakao moralnu dramu svojih muških protagonista. Jedan dokumentovani primer takve odluke jeste i geneza romana *Očima zapada*. Konrad je, naime, najpre napisao pripovetku „Razumov“, na osnovu koje je potom razvio zaplet romana. Poređenje dva teksta pokazuje da je karakterizacija Natalije Haldin u pripovesti bila mnogo više iznijansirana i otvarala mogućnost za građenje mnogo kompleksnijeg lika od one verzije koju srećemo u romanu. Sâm Konrad u prepisci priznaje da je mogao mnogo bolje iskoristiti potencijal ovog lika; ali da je to učinio, Natalija bi, po njegovim rečima, „uništila umetničku nameru knjige“. Tako je u objavljenom romanu gotovo sva pažnja usmerena na Razumova, dok se Natalijin lik praktično sveo na katalizator za njegovo unutrašnje otkriće (Ibid., 63).

Uprkos tome, može se istaći nekoliko značajnih motiva koje Konrad istražuje kroz ženske likove u svojim romanima. Tako portreti Nine Almajer i njene majke podupiru Konradovu kritiku kolonijalizma: Mem je na silu otrgnuta iz okrilja svoje kulture i primorana da prihvati kulturu kolonizatora, dok je Ninin identitet obeležen unutrašnjim konfliktom između evropske tradicije koju nasleđuje od oca i malajske tradicije svoje majke. U romanu *Lord Džim*, Džuel igra epizodnu ali značajnu ulogu time što svojim optužbama protiv Džima podriva Marloov i Stajnov empatični stav prema protagonistu, i tako doprinosi Konradovoj nameri da kod čitaoca proizvede kompleksne i protivrečne reakcije na Džimov lik. Teklino samopožrtvovanje u romanu *Očima zapada* predstavlja moralni standard nasuprot koga se jasno sagledava licemerje

⁶¹ Ovaj prikaz, objavljen u časopisu *Glasgow Evening News* 30. aprila 1903. godine, citira Suzan Džons u studiji *Conrad and Women* (1999).

Petra Ivanoviča, dok Lenina безусловna ljubav u *Pobedi* predstavlja protivtežu Hejstovom gubitku afekta.

Prema mišljenju Suzan Džons, iako u većini Konradovih romana ženski likovi nemaju istaknutu ulogu, njihova karakterizacija svedoči o autorovom razumevanju za probleme i položaj žene na početku dvadesetog veka. U jednoj od svojih ranih pripovedaka, naslovljenoj „Povratak“, Konrad kreira lik gospođe Harvi, razočarane u konvencionalni buržoaski brak, ali nesposobne da iz njega nađe izlaz. Ovaj „ibzenovski“ motiv, po mišljenju Džonsove, može se dalje pratiti kroz čitavo Konradovo stvaralaštvo. Figura žene koja živi osujećenim, izolovanim životom u marginalizovanoj domaćoj sferi susreće se na više mesta u Konradovom stvaralaštvu i objedinjuje tako različite heroine kao što su Nina Almajer, Ema Guld ili Tekla. Taj domaći prostor u Konradovim romanima nikada nije prikazan idilično: već u prvom romanu, *Almajerova ludost*, autor koristi njegov dramski potencijal tako što upravo u ovaj okvir smešta prvi sukob između Nine i Almajera. Nina služi ocu večeru, što je ritual koji bi trebalo da asocira na harmoniju domaćeg života. Almajer naglas govori o svojim planovima za budućnost i nameri da se sa Ninom odseli u Evropu. Iako Nina ne odgovara, čitalac je svestan da scena nije harmonična, jer pripovedač nagoveštava da su Ninine predstave o budućnosti sasvim drugačije (Ibid., 87).

S druge strane, sfera domaćeg života, iako zarobljava i izoluje ženske likove, istovremeno može predstavljati domen u kome još uvek istrajavaju moralne vrednosti, kompromitovane u javnoj sferi „muškog“ života: tako Razumov doživljava moralno buđenje tek u suočavanju sa svetom privatnih osećanja i odanosti koje oličavaju Natalija Haldin i njena majka. Razumovljevo priznanje Nataliji odigrava se u predsoblju, simboličnom međuprostoru između doma i javnog života (Ibid., 62).

Lik Eme Guld takođe se može dovesti u vezu sa motivom zarobljeništa. Konrad sugeriše njenu usamljenost poredeći je sa „gospom u srednjevekovnom zamku“ (Conrad 2000: 47). Statična uloga žene u kolonijalnom društvu možda je najupečatljivije dočarana Eminim razmišljanjem o tome kako bogatašice u Sulaku nanose toliko pudera na lice da ono liči na gipsanu masku (Ibid., 15). Ova slika, koja aludira na nepomičnost i izveštačenost ženske poze, takođe podseća na simboliku lutke u Ibzenovom stvaralaštvu. Ema isprva pristaje da igra ulogu ugledne domaćice u vili svoga muža, ali postepeno stiže do spoznaje o svojoj osujećenosti i nemogućnosti da sprovede svoje

humanističke ideje u delo. Kao što primećuje Teri Iglton, Emina dobročinstva na kraju ne postaju alternativa imperijalističkom projektu Čarlsa Gulda i drugih Evropljana u Kostagvani, već bivaju integrisana u taj projekat: „...reč je o vrsti humanitarnog angažovanja koju roman, donekle opravdano, posmatra samo kao blagonaklono lice kapitalizma. Imperijalna sila obično će u sebi sadržati jedno dobronamerno liberalno krilo koje pokušava da sanira nešto od počinjene ljudske štete; i to je jedan način na koji se može sagledati veza između Emilije i njenog muža“ (Eagleton 2005: 171). Ema najzad priznaje sebi da se uzalud žrtvovala za opsesivni poduhvat svoga muža. Kroz svoje otrežnjenje i razočarenje, ona prerasta u tragičan lik, u podjednako meri realizovan kao i likovi Čarlsa Gulda i Nostroma.

*

U studiji *Političko nesvesno*, Fredrik Džejmson ukazuje na značaj jedne karakteristike književnog dela koju naziva „utopijskim impulsom“. Naime, pišući o marksističkoj književnoj kritici, Džejmson ističe da je nedovoljno da ona praktikuje isključivo negativnu hermeneutiku i bavi se isključivo ideološkom analizom teksta – njegovom demistifikacijom i raskrinkavanjem njegove funkcije kao svesnog ili nesvesnog instrumenta u reprodukciji vladajuće ideologije. Uporedo s tim, potrebno je da kritika obavlja i pozitivnu funkciju tako što će u tekstu tragati za utopijskim impulsom. Pod ovim pojmom Džejmson podrazumeva poriv za zajedničkim životom i solidarnošću. U klasnom društvu, smatra Džejmson, ovakvo iskustvo najpre će biti ograničeno na pripadnost jednoj određenoj klasi ili društvenoj grupi, i želju za zajedništvom i povezivanjem unutar te grupe; međutim, to iskustvo po njegovom mišljenju ipak predstavlja „figuru onog konačnog konkretnog zajedničkog života postignutog utopijskog društva“ koje bi obuhvatalo celokupnu ljudsku zajednicu (Džejmson 1984: 358).

U stvaralaštvu Džozefa Konrada takođe je moguće ukazati na prisustvo utopijskog impulsa. U „Predgovoru“ za roman *Crnac sa „Narcisa“*, Konrad razmatra potencijal književnog teksta da kod čitaoca pobudi „latentni osećaj srodstva“ i „tananu... veru u solidarnost... koja povezuje čitavo čovečanstvo“ (Conrad 2005: 281), ujedno predstavljajući tu težnju kao jedan od najvažnijih programskih ciljeva svoje umetnosti.

Na nivou karakterizacije, Konrad prikazuje likove koji teže povezivanju sa drugom osobom, određenom društvenom grupom, ili čitavom ljudskom zajednicom, ali isto tako i one koji su se nekim činom izdaje ili moralnog neuspeha ogrešili o princip solidarnosti. Almajer se odriče Nine simboličnim činom zatrpavanja njenih tragova u pesku, ne shvatajući da ovi „minijaturni grobovi“ prefiguriraju njegovu sopstvenu duhovnu i fizičku smrt. Mornari *Narcisa* udružuju se kroz zajednički rad i borbu za opstanak; Marlo formira intuitivnu, nemuštu vezu sa svojim crnim kormilarom, kao i sa plemenima koja posmatra na obali, dok bi Kercov samrtni uvid u „užas“ zločina koje je počinio nad afričkim urođenicima mogao implicirati i konačno priznavanje njihove ljudskosti. Narativ *Lorda Džima* prati pokušaje protagoniste da se iskupi za svoj greh prema ljudskoj zajednici, sa upitnim uspehom – dok Čarls Guld, opsednut ambicijom, nije čak ni svestan da se otuđio od Eme i izneverio svoje prvobitne filantropske ciljeve. Razumovljev put od izdaje do iskupljenja odvija se po sličnom obrascu kao Džimov, dok Hejst prekasno shvata da je propustio priliku da osmisli život kroz vezu sa Lenom.

Uprkos tome što veliki broj Konradovih junaka ne uspeva da prevaziđe alijenaciju, činjenica je da svaki njegov roman sadrži svojevrstan ključ za razrešenje ovog problema, što bi se moglo uporediti sa Džejmsonovom predstavom o prisustvu „utopijskog impulsa“ u književnom delu. Ovaj impuls je razlog što se Konradov pristup karakterizaciji može smatrati dinamičkim: slika egzistencijalne situacije savremenog čoveka kod ovog autora nije statična, već uvek implicira mogućnost duhovne potrage, razvoja i promene. Jan Vat sažeto objašnjava ovu dinamiku kao „kretanje protagoniste ka drugoj osobi ili grupi“: „Taj pokret je često nedovršen... ponekad stiže prekasno... ali u svakom slučaju, pažnja čitaoca usmerena je na praćenje kretanja otuđenog lika koji poseže izvan sebe. To kretanje omogućava nam da shvatimo zašto, mnogo više od svojih viktorijanskih savremenika, Konrad pripada modernoj književnosti. (Watt 1981: 32)“

Džejmsonova predstava o utopijskom impulsu takođe se može dovesti u vezu sa Konradovim nastojanjima da u svojim delima predstavi širok spektar likova koji pripadaju najrazličitijim podnebljima, a naročito težnjom da u delima sa kolonijalnom tematikom dâ glas kolonizovanom Drugom. Džin Mur (Gene Moore) zaključuje da je Konradova lična situacija izmeštenosti i egzila verovatno doprinela njegovom razvijanju

kosmopolitskih stavova i želji da u moralnu zajednicu o kojoj piše uvrsti čitavo čovečanstvo:

Konrad je bio jedan od prvih zapadnih pisaca koji su dali glas zahtevima i aspiracijama nezapadnih naroda. Činjenica da sâm nije imao nacionalnu državu podstakla ga je da govori u ime opsežnije zajednice, a njegov suštinski status apolite odražava se na veliku raznovrsnost nacionalnih tipova koji naseljavaju njegovu prozu. Protagonisti prva dva romana su holandski kolonizatori, Nostromo je poreklom Italijan koji se doselio u Južnu Ameriku, Razumov je iskorenjeni Rus, a Hejst je švedskog porekla... U *Lordu Džimu*, posada *Patne* pruža tipičan primer mešavine naroda koja se sreće u Konradovim delima: vlasnik je Kinez, kapetan je... Nemač, drugi mašinista je kokni Englez, kormilari su Malajci, a „tovar“ se sastoji od osam stotina muslimanskih hodočasnika... [Konradovo] delo predstavlja ovaploćenje jednog principa kome je bio posvećen čitavog života, iskazanog u autorskoj belešci za prvi roman, prema kome „postoji spona između nas i onog čovečanstva koje živi tako daleko odavde“. On je ostao odan toj sponi, i kako se svet sve više smanjuje, počeli smo da ga uvažavamo kao jednog od ranih i ubedljivih zagovornika suštinskog jedinstva čovečanstva. Marlo je tvrdio da je Džim „jedan od naših“, ali zamenica u toj frazi obuhvata sve nas. (Moore 2004: 237)

Može se zaključiti da je solidarnost sa ljudskom zajednicom cilj koji se postavlja pred Konradove junake u horizontalnoj ravni romana, kao što je samospoznaja njihov cilj u vertikalnoj ravni. Za tačku preseka ove dve ravni moglo bi se uzeti Stajново pitanje postavljeno u *Lordu Džimu*: „Kako postojati?“ (*How to be?*) To je pitanje koje zaokuplja sve Konradove protagoniste i na koje je autor pokušao da odgovori služeći se izuzetnom formalnom inventivnošću i psihološkom intuicijom. Izbegavajući estetiku zaokruženosti i realističke metode reprezentacije, Konrad je kreirao likove koji se odlikuju velikom umetničkom vrednošću i gotovo neiscrpnim mogućnostima tumačenja.

LITERATURA

I PRIMARNI IZVORI

a) Romani Džozefa Konrada

Conrad, Joseph. *Almayer's Folly*. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*. London: Norton, 2005.

Conrad, Joseph. *Lord Jim*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

Conrad, Joseph. *Nostromo*. Ware: Wordsworth Editions, 2000.

Conrad, Joseph. *The Nigger of the 'Narcissus'*. Oxford: OUP, 1984.

Conrad, Joseph. *Under Western Eyes*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

Conrad, Joseph. *Victory*. Harmondsworth: Penguin, 1979.

b) Ostali primarni izvori

Conrad, Joseph. 'Autocracy and War'. In J. Conrad, *Notes on Life and Letters*, pp. 61 – 84. Hazleton: Pennsylvania State University, 2001.

Conrad, Joseph. 'An Outpost of Progress'. In J. Conrad, *Selected Short Stories*, pp. 3 – 23. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.

Conrad, Joseph. 'Author's Note' to *Almayer's Folly*. Cambridge: CUP, 1994.

Conrad, Joseph. 'Books'. In J. Conrad, *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 283 – 286. London: Norton, 2005.

Conrad, Joseph. 'Letter to Garnett'. In N. Sherry (ed.). *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. London: Routledge, 2005.

Conrad, Joseph. *Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*. Ed. William Blackburn. Durham NC: Duke University Press, 1958.

Conrad, Joseph. *Notes on Life and Letters*. Hazleton: Pennsylvania State University, 2001.

Conrad, Joseph. 'Preface' to *The Nigger of the 'Narcissus'*. In J. Conrad, *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 279 – 282. London: Norton, 2005.

Conrad, Joseph. *Selected Short Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.

Conrad, Joseph. 'The Secret Sharer'. In J. Conrad, *Selected Short Stories*, pp. 171 – 205. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.

Conrad, Joseph. 'To My Readers in America' (1914). Dostupno na:

<http://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm>

Conrad, Joseph. *Youth: A Narrative*. London: J. M. Dent and Sons, 1933.

c) Prevodi

Konrad, Džozef. *Crnac sa Narcisa*. Prev. Nada Ćurčija Prodanović. Beograd: Rad, 1969.

Konrad, Džozef. *Lord Džim*. Prev. Branko Momčilović. Novi Sad: Platoneum, 2002.

Konrad, Džozef. *Ogledalo mora: uspomene i utisci. Lična istorija: sećanja*. Prev. Borivoje Nedić. Novi Sad: Matica srpska, 1977.

Konrad, Džozef. *Srce tame*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Nolit, 1999.

II SEKUNDARNA LITERATURA

a) Kritičke studije i članci o delima Džozefa Konrada

Achebe, Chinua. 'An Image of Africa.' In J. Conrad. *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 336 – 349. London: Norton, 2005.

Armstrong, Paul B. *The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James, Conrad and Ford*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Berthoud, Jacques. *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge: CUP, 2003.

Bratlinger, Patrick. 'Imperialism, Impressionism and the Politics of Style'. In J. Conrad, *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 386 – 395. London: Norton, 2005.

Brudney, Daniel. 'Lord Jim and Moral Judgment: Literature and Moral Philosophy'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3 (Summer 1998): pp. 265 – 280.

Carabine, Keith. 'Introduction'. In J. Conrad, *Selected Short Stories*, pp. vii – xxvi. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.

- Carabine, Keith. 'Under Western Eyes'. In J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, pp. 122 – 139. Cambridge: CUP, 2004.
- Dryden, Linda. *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. London: Macmillan, 2000.
- Erdinast-Vulcan, D. 'The Failure of Metaphysics'. In J. Conrad, *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 415 – 421. London: Norton, 2005.
- Firchow, Peter E. 'Race, Ethnicity, Nationality, Empire'. In J. Conrad, *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 233 – 241. London: Norton, 2005.
- Ford, Ford Madox. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. London: Duckworth, 1924.
- Fothergill, Anthony. 'Connoisseurs of Terror and the Political Aesthetics of Anarchism: *Nostromo* and *A Set of Six*'. In C. M. Kaplan, P. Mallios and A. White (eds.). *Conrad in the Twenty-First Century*, pp. 137 – 154. New York: Routledge, 2005.
- Fraser, J. M. 'A Matter of Tears: Grieving in *Under Western Eyes*'. In C. M. Kaplan, P. Mallios and A. White (eds.). *Conrad in the Twenty-First Century*, pp. 251 – 265. New York: Routledge, 2005.
- Graham, Kenneth. 'Conrad and Modernism'. In J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, pp. 203 – 222. Cambridge: CUP, 2004.
- Guerard, A. *Conrad the Novelist*. New York: Atheneum, 1967.
- Hampson, Robert. *Cross-Cultural Encounters in Joseph Conrad's Malay Fiction*. New York: Palgrave, 2000.
- Hampson, Robert. 'Introduction'. In J. Conrad. *Nostromo*, pp. vii – xxii. Ware: Wordsworth Editions, 2000.
- Hampson, Robert. 'The Late Novels'. In *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, pp. 140 – 159. Cambridge: CUP, 2004.
- Hawkins, Hunt. '*Heart of Darkness* and Racism'. In J. Conrad. *Heart of Darkness: Norton Critical Edition*, pp. 365 – 375. London: Norton, 2005.
- Jean-Aubry, G. *Joseph Conrad: Life and Letters*. London, 1927. Quoted in I. Watt, *Essays on Conrad*. Cambridge: CUP, 2003.
- Jones, Susan. *Conrad and Women*. Oxford: OUP, 1999.
- Kaplan, C. M., P. Mallios and A. White (eds.). *Conrad in the Twenty-First Century*. New York: Routledge, 2005.

- Kermode, Frank. 'Secrets and Narrative Sequence'. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No.1 (Autumn 1980): pp. 83 – 101. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1343177>
- Lybyer, J. M. *Conrad's Victory: Notes*. Lincoln: Cliffs, 1963.
- Meyers, J. *Joseph Conrad: A Biography*. New York: Cooper Square Press, 2001.
- Moore, Gene M. 'Conrad's Influence'. In J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, pp. 223 – 241. Cambridge: CUP, 2004.
- Moser, Thomas. *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Hamden: Archon Books, 1996.
- Orr, L. and T. Billy (eds.). *A Joseph Conrad Companion*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Panichas, George A. *Joseph Conrad: His Moral Vision*. Macon: Mercer University Press, 2007.
- Paunović, Zoran. „Tmina i svetlost Srca tame“. U Dž. Konrad. *Srce tame*. Prev. Z. Paunović. Str. 177 – 209. Novi Sad: Stilos, 2002.
- Peters, J. G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: CUP, 2006.
- Richardson, Brien. 'Conrad and Posthumanist Narration: Fabricating Class and Consciousness onboard the *Narcissus*'. In C. M. Kaplan, P. Mallios and A. White (eds.). *Conrad in the Twenty-First Century*, pp. 213 – 222. New York: Routledge, 2005.
- Romanick, D. 'Victory and *The Shadow Line*'. In L. Orr and T. Billy (eds.). *A Joseph Conrad Companion*, pp. 231 – 253. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Senn, Werner. *Conrad's Narrative Voice*. Bern: Swiss Studies in English, 1980.
- Shaffer, Brian W. 'The Nigger of the *Narcissus*'. In L. Orr and T. Bill, (eds.). *A Joseph Conrad Companion*, pp. 48 – 64. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Sherry, N. (ed.). *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. London: Routledge, 2005.
- Stape, J. H. (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: CUP, 2004.
- Straus, Nina Pelikan. 'The Exclusion of the Intended from Secret Sharing in Conrad's *Heart of Darkness*'. In *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 20, No. 2, 1987, pp. 123 – 137. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/1345873>

- Symons, Arthur. *Notes on Joseph Conrad and Some Unpublished Letters*. London, 1925, p. 15. Quoted in I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Tanner, Tony. 'Butterflies and Beetles – Conrad's Two Truths'. *Chicago Review*, Vol. 16, No. 1 (Winter – Spring 1963): pp. 123 – 140. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/25293727>
- Tindall, W. Y. 'Apology for Marlow'. In Robert C. Rathburn and Martin Steinman, Jr. (eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*, pp. 274 – 285. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967.
- Todorov, Tzvetan. 'Knowledge in the Void: *Heart of Darkness*'. *Conradiana*, Vol. 21, No. 3 (Autumn 1989): pp. 161 – 172.
- Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Watt, Ian. *Essays on Conrad*. Cambridge: CUP, 2003.
- Watt, Ian. *Joseph Conrad's Nostromo*. Cambridge: CUP, 1988.
- Watts, Cedric. 'Heart of Darkness'. In J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, pp. 45 – 62. Cambridge: CUP, 2004.
- White, Andrea. *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*. Cambridge: CUP, 1993.
- Wolf, Virginia. 'A Disillusioned Romantic'. In N. Sherry (ed.). *Joseph Conrad: The Critical Heritage*, pp. 251 – 253. London: Routledge, 2005.

b) Opšte teorijske studije i članci

- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York, London: Monthly Review Press, 1971.
- Baba, Homi. *Smeštanje kulture*. Prev. Rastko Jovanović. Beograd: Beogradski krug, 2004.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Transl. A. Lavers. New York: Noonday, 1991.
- Bloom, Harold (ed.). *Alienation*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.
- Campbell, John. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

- Dekoven, Marianne. 'Modernism and Gender'. In M. Levenson, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*, pp. 174 – 193. Cambridge: CUP, 2005.
- Džejmson, Fredrik. *Političko nesvesno*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad, 1984.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Eagleton, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Franz, Marie-Louise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Boston: Shambhala, 1995.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. J. Strachey. Mineola: Dover Publications, 2015.
- Freud, Sigmund. 'Creative Writers and Day-Dreaming'. In D. Lodge (ed.). *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman, 1972.
- From, Erih. *Zaboravljeni jezik*. Prev. Ivana i Žarko Trebješanin. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.
- Fromm, Erich. *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Transl. J. E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- James, Henry. *Theory of Fiction*. Ed. James E. Miller, Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.
- Jameson, Fredric. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Aion*. Transl. R. F. C. Hull. New York: Pantheon Books, 1959.
- Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections*. New York: Vintage, 1989.
- Kaye, Peter. *Dostoevsky and English Modernism*. Cambridge: CUP, 1999.
- Lawrence, D. H. *Studies in Classical American Literature*. Exeter: Shearsman's Books, 2011.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. New York: Doubleday, 1954.
- Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality*. Cambridge: CUP, 1991.
- Levenson, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: CUP, 2005.

- Lodge, D. (ed.). *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman, 1972.
- Lukacs, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. Trans. John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1963.
- Marković, Vida. *Podeljena ličnost: Dezintegracija ličnosti u engleskom romanu dvadesetog veka*. Prev. Svetozar Ignjačević. Beograd: Nolit, 1972.
- Marx, Karl. 'Alienated Labour'. In Easton, L. D. and K. H. Guddat (eds.). *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, pp. 287 – 301. New York: Doubleday, 1967.
- Said, Edward. *Beginnings*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *The Philosophy of Art*. Transl. D. W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Stevenson, Randall. *Modernist Fiction: An Introduction*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Trilling, Lionel. *Beyond Culture*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper and Row, 1953.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Prev. A. Spasić i S. Đorđević. Beograd: Nolit, 1991.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.
- Woolf, Virginia. 'Modern Fiction'. In A. McNeille (ed.). *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 – 1928*, pp. 157 – 164. London: Hogarth Press, 1984.
- Woolf, Virginia. *Mr Bennet and Mrs Brown*. London: Hogarth Press, 1924.
- Zweig, Connie and Woolf, Steve. *Romancing the Shadow*. New York: Ballantine Books, 1997.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.

c) Ostalo

Džojs, Džejms. *Uliks*. Prev. Z. Paunović. Podgorica: Cid, 2001.

Eliot, T. S. *The Cocktail Party*. London: Faber and Faber, 1948.

Forster, E. M. 'What I Believe'. In R. C. Prasad (ed.). *Modern Essays*, pp. 1 – 11.
Bombay: Orient Longman, 1996.

Grevs, Robert. *Grčki mitovi*. Prev. G. Mitrinović-Omčikus. Beograd: Nolit, 1995.

Grimes, Charles. *Harold Pinter's Politics*. Madison: Ferleigh Dickinson University Press, 2005.

Hawthorn, J. 'Mrs. *Dalloway*: Divided Selves'. In H. Bloom (ed.). *Alienation*, pp. 111 – 128. New York: Infobase Publishing, 2009.

Hughes, Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber and Faber, 1993.

Lawrence, D. H. *Women in Love*. Planet eBook, 2005.

Cresswell, J. *Oxford Dictionary of Word Origins*. Oxford: OUP, 2010.

Pinter, Harold. *The Room*. In *Plays 1*, pp. 90 – 116. London: Faber and Faber, 1991.

Sofokle. *Antigona*. Prev. M. Đurić. Beograd: Rad, 1964.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin, 1992.

BIOGRAFIJA AUTORA

Nataša Tučev rođena je 1968. godine u Beogradu. Diplomirala je 1991. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu (Katedra za engleski jezik i književnost). Magistrirala je 1999. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu, odbranivši rad pod naslovom *Viđenje poezije u stvaralaštvu Šejmase Hinija 1965 – 1985*. Godine 2010. upisala je doktorske studije na istom fakultetu. Od 1995. godine radi na Departmanu za anglistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu, najpre kao asistent-pripravnik, a od 2000. godine kao asistent za predmet Anglo-američka književnost 20. veka.

Objavila je jednu monografiju (*Unutrašnji emigrant: Poetika Šejmase Hinija*, Beograd, Altera, 2011). Od stručnih radova koje je objavila najznačajniji je prevod i prepev Bajronovog *Čajlda Harolda* u izdanju Zavoda za udžbenike (2005). Objavljuje naučne i stručne radove u naučnim publikacijama i periodici (*Philologia Mediana, Facta Universitatis, Philologia, Genero, Gradina, Sveske, Ulaznica, Naše stvaranje, Ovdje*) i učestvuje sa radovima na domaćim i međunarodnim konferencijama.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Nataša Tučev

број индекса 10031/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Karakterizacija i motivacija likova u romanima Džozefa Konrada

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 2. 6. 2016.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Nataša Tučev

Број индекса 10031/д

Студијски програм Nauka o književnosti

Наслов рада Karakterizacija i motivacija likova u romanima Džozefa Konrada

Ментор dr Zoran Paunović, redovni profesor

Потписани/а Nataša Tučev

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 2. 6. 2016.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Karakterizacija i motivacija likova u romanima Džozefa Konrada

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 2. 6. 2016.