

**ÎNȚELEGEȚI POVEȘTEA? ÎNȚELEGEȚI  
CEVA?" ESTETICA ȘI POLITICA  
IMPRESIONISMULUI ÎN *INIMA  
ÎNTUNERICULUI* DE JOSEPH CONRAD**

**Prof.univ.dr. Teresa Caneda**  
Universitatea din Vigo, Spania

**Rezumat:**

Abordarea mea la romanul *Inima întunericului* se bazează pe interesul meu în ceea ce eu consider a fi una din cele mai radicale inovații ale ficțiunii narative de la începutul secolului al XX-lea: provocarea la adresa noțiunilor convenționale de lectură. În cazul nuvelei lui Joseph Conrad, această subminare a convențiilor privind relația dintre un text literar și cititorii săi este prezentă în natura deschisă a unei narațiuni ambigue care în egală măsură depinde de înțelegerea noastră pentru a o completa și, totuși, sfidează deznodământul. Astfel, pentru a folosi o metaforă adecvată, ne trezim "cîntînd în întuneric", de vreme ce încurajînd căutarea noastră pentru cunoaștere narațiunea împiedică simultan încercările noastre de a cunoaște ceva în mod sigur

Cuvinte cheie: *Inima întunericului*, iluminare spectrală, literatura impresionistă, epistemologiei, experiențe vizuale și senzoriale.

Așa cum s-a remarcat, structura narativă de bază a romanului *Inima Întunericului* este o poveste cadru cu povești incluse care alcătuiesc o "rețea de paralele și contraste" (Watts 1977, 26) și, treptat, se dezvoltă prin "straturi dense de narațiune" (Brooks, 1985, 239)

Pe de o parte, romanul este povestea lui Kurtz, un bărbat rafinat, civilizat și întâlnirea sa și reacția sa la „întunericul” Africii. Pe de altă parte, romanul este despre Marlow, bărbatul care trebuie să-l găsească pe Kurtz și este treptat atras în criza pe care o suferă Kurtz. Aceasta este de asemenea povestea naratorului nenumit care stă pe o barcă ieșind din estuarul Tamisei și supus ambivalenței lui Marlowe.

Pentru a complica lucrurile și mai mult, *Inima întunericului* a fost citit în funcție de

**"DO YOU SEE THE STORY? DO YOU  
SEE ANYTHING?" THE AESTHETICS  
AND POLITICS OF IMPRESSIONISM IN  
*HEART OF DARKNESS.***

**Prof.PhD. Teresa Caneda**  
University of Vigo, Spain

**Abstract :**

*My approach to Heart of Darkness is based on my own interest in what I consider to be one of the most radical innovations of early twentieth-century narrative fiction: the challenge to conventional notions of reading. In the case of Joseph Conrad's novella, this undermining of conventions concerning the relationship between a literary text and its readers is present in the open nature of an ambiguous narrative which both depends on our sense-making to complete it and yet, at the same time, defies resolution. Thus, to express it with an appropriate metaphor, we find ourselves "reading in the dark", since, while encouraging our search for knowledge, the narrative simultaneously hinders our attempts at knowing anything for certain.*

Key words: Heart of darkness, Spectral illuminations, Impressionist literature, Epistemology, Render visual and sensory.

As has been remarked, the basic narrative structure of *Heart of Darkness* is a frame-tale with inset stories which establish a "web of parallels and contrasts" (Watts 1977, 26) and gradually develop through "dense narrative layerings" (Brooks 1985, 239). On the one hand the novel is the tale of Kurtz, a refined and civilized man, and his encounter with, and response to, the "darkness" of Africa. On the other hand, the novel is about Marlow, the man who must find Kurtz and is gradually drawn into the crisis which Kurtz is suffering. This is also the story of the "unnamed narrator" sitting on a boat sailing out of the Thames estuary and subjected to Marlow's ambivalent yarn spinning.

To complicate things more, *Heart of Darkness* has been read in terms of its narrative focus on a particular historical

aceea a colonialismului secolului al XIX –lea. Tema narativă a călătoriei în țări "nedezvoltate", "sălbatic" și "primitive" este în mod clar centrală la Conrad care, ca și personajul său Marlowe, a mers în Congo în 1890 când teritoriul devenise practic proprietatea privată a regelui Leopold II al Belgiei.<sup>1</sup>

*Inima întunericului* (publicată pentru prima oară în 1899) a apărut într-o vreme în istorie când narațiunea Culturii vestică ca identitate unitară era ea însăși pusă sub semnul întrebării. Perioada Victoriană târzie în care are loc povestea a fost martora felului în care degeneraseră ceea ce erau considerate idealuri. Un sens general de criză a dominat perioada dintre anii târzii ai secolului al XIX-lea și anii de început ai secolului al XX-lea. Romancierii au realizat că pe fondul general al credinței care îi unea cu publicul lor într-un sens comun a ceea ce era semnificativ în experiență dispăruse. În acest sens, Conrad nu este o excepție, dimpotrivă opera sa atinge în mod frecvent multe dintre preocupările timpului său explorează în mod obsesiv ambivalența conflictelor sociale și politice și încearcă să explice contradicțiile întunecate care se află în inima naturii umane înseși.

*Inima Întunericului* nu este doar un punct de cotitură prin aceea că este reprezentativă pentru spiritul timpului, mai mult, datorită problematizării epistemologice a realității, opera este adesea abordată ca un exemplu clasic al tendinței de a-l face „dificil” atât de des etalată de romanul modern.

Generații de cititori au găsit-o obscură îndeosebi prin lipsa sa de răspunsuri la întrebări care ar fi fost normale de pus în cazul ficțiunii realiste, întrebări cum ar fi: Ce este inima întunericului? Ce face Kurtz de fapt și de ce nu-l vedem? De ce Marlow o minte pe logodnica lui Kurtz?

În mod ironic, cheia unei posibile lecturi a acestui enigmatic de ambiguu roman este revelată pe măsură ce începe să se depene povestea și suntem atenționați față de particularitățile povestirii lui Marlow:

The narrative theme of European travelling to "underdeveloped", "savage" and "primitive" countries is clearly central to Conrad who, like his fictional Marlow, went to the Congo in 1890 when the territory had virtually become the private property of king Leopold II of Belgium.<sup>2</sup>

*Heart of Darkness* (first published in 1899) appeared at a time in history when the narrative of Western Culture as a unitary identity was itself under challenge. The late Victorian age in which the story takes place witnessed how what had been thought of as ideals had degenerated. A general sense of crisis dominated the period between the late years of the nineteenth-century and the early years of the twentieth-century. Novelists realized that the general background of belief which united them with their public in a common sense of what was significant in experience had disappeared. In this respect, Conrad is not an exception, on the contrary his writing repeatedly touches on many of the central concerns of his time as it obsessively explores the ambivalences of social and political conflicts and ultimately attempts to account for the dark contradictions which lie at the heart of human nature itself.

*Heart of Darkness* is not only a landmark in terms of its being representative of the spirit of the age, furthermore, because of its epistemological problematization of reality, the work is often approached as a classic example of the tendency to make it "difficult" so often exhibited by the modern novel. Generations of readers have found it "obscure" particularly in its lack of answer to questions that would have been normal to ask in the case of realist fiction, questions such as: What is the heart of darkness? What does Kurtz actually do and why don't we see him doing it? Why does Marlow lie to Kurtz's fiancée?

Ironically, the key to a possible reading of this enigmatically ambiguous novel is revealed as the narrative begins to unfold and we are alerted to the peculiarities of Marlow's storytelling:

The yarns of seamen have a direct

Născocirile marinarilor au o simplitate directă, întregul înșeles al cărora zac în coaja unei nuci zdrobite. Dar Marlow nu a fost tipic(dacăse face excepție de înclinația sa spre a spune povești) și pentru el înșelesul unui episod nu a fost în interior ca un miez și în exterior, înfășurând povestea care o dezvăluie așa cum doar o strălucire limpezește ceața, în asemănarea uneia dintre aceste halouri ceoase care, uneori sunt făcute vizibile de către iluminarea spectrală a lunii.(30)

Naratorul nenumit anunță că povestea lui Marlow nu se va baza pe ci va fi învăluită de înțeles și că acest înțeles nu va fi niciodată făcut explicit ci va fi sugerat în schimb prin evaziv. Intr-adevăr, este tentant să analizezi implicațiile acestor imagini de ceață și de aureolă, care împreună cu acelea de păclă și ceață sunt foarte persistente în *Inima întunericului*, prin corespondența lor cu Școala franceză a pictorilor impresionisti. Totuși, așa cum au subliniat diverși pictori o astfel de corespondență este plină de devieri și complexități și trebuie abordată cu precauție de vreme ce confuzia privind impresionismul literar determină ca unii critici să se facă o legătură prea strânsă între tehnicile artelor vizuale și cele literare, în timp ce alții eșuează în a identifica natura epistemologiei impresioniste înșeși(Peters,14).

Deși recunoscând că relația dintre literatura impresionistă și pictură nu poate fi simplificată, în paginile următoare mă voi ocupa de citirea romanului lui Conrad în lumina a ceea ce identific eu ca politică a impresionismului. În acest sens, vreau să urmăresc modul în care funcționează impresionismul în *Inima întunericului* nu doar ca set de practici estetice sau tehnici formale care încearcă să redea experiențe vizuale și senzoriale, ci mai degrabă ca un discurs care, în insistența de a explora limitele reprezentării, pune în mod necesar sub semnul întrebării cultura dată și astfel subminează în mod efectiv supozițiile universale.

Ca termen specific estetic,

simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted) and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illuminations of the moonshine. (30)

The unnamed narrator announces that Marlow's tale will not be centered on but surrounded by meaning and that this meaning will never be made explicit but suggested instead through elusiveness. Indeed, it is tempting to analyze the implications of these images of haze and halo, which together with those of mist and fog are very persistent in *Heart of Darkness*, in terms of their correspondence with the concerns of the French School of impressionist painters. Yet, as different critics have pointed out, such a correspondence is imbued with obliquities and complexities and must be approached with caution since "confusion concerning literary impressionism causes some critics to draw too close a tie between the techniques of the visual and literary arts, while others fail to identify the nature of impressionist epistemology itself" (Peters, 14). Although acknowledging that the relationship between impressionist literature and painting cannot be simplified, in the following pages I will be concerned with reading Conrad's novel in the light of what I identify with the politics of impressionism. In this respect, I want to look at the way in which impressionism functions in *Heart of Darkness* not merely as a set of aesthetic practices or formal techniques which attempt to render visual and sensory experiences, but rather as a discourse which, in its insistence to explore the limits of representation, necessarily questions one's given culture and thus effectively subverts universal assumptions.

As a specifically aesthetic term, "impressionism", was first introduced in 1874 to ridicule the formlessness of the paintings exhibited at the Salon of Independent Artists

„impresionismul,, a fost introdus pentru prima dată în 1874 pentru a ridiculiza lipsa de formă a picturilor expuse la Salonul artiștilor independenți în Paris și îndeosebi a picturii lui Claude Monet *Impresie, Răsărit de soare*. Una din cele mai reiterate obiecții față de pictura impresionistă a fost aceea că subiectul artistului era făcut obscur de pictor prin reprezentarea condițiilor atmosferice prin care era observat. Totuși, așa cum pretindeau pictorii, acelea nu erau interferențe doar accidentale care stăteau între public și subiectul real al artistului. Dimpotrivă, condițiile în care era văzut acesta a devenit parte esențială a ceea ce se vedea și se încerca a se reda.

În aparență, Monet remarcase odată că i-ar fi plăcut să vadă lumea cum ar face-o un orb după ce i-a revenit vederea, un joc de culori pe o formă de nerecunoscut. În acest sens, prima sa pictură, așa cum în mod tipic este cazul celorlalte opere târzii ale sale, afirmă despre dizoluția formelor solide. Aastă dizolvare a solidităților lumii care reprezintă o tendință pe termen lung în arta lui Monet a fost de asemenea identificată cu o trăsătură la fel de esențială a literaturii moderne. Monet a devenit faimos pentru seria de picturi cu același subiect făcute în lumină și condiții atmosferice diferite. În acest mod, pictorul a surprins felul în care efectele de lumină în serii de obiecte similare sau identice au transformat percepția acelor obiecte de către individ.

Așa cum a fost remarcat adesea, ideea că realitatea poate fi cunoscută doar ca filtrată prin percepția și conștiința a avut drept rezultat silopsismul epistemologic și relativismul care a devenit o parte importantă a atmosferei culturale spre sfârșitul secolului al XIX-lea. În ceea ce privește impresionismul literar însuși, scriitorul Ford Madox Ford a fost acela care a popularizat opinia că el și Conrad (buni prieteni și colaboratori în plan artistic) erau scriitori de ficțiune impresionistă. Convingerile lui Ford despre impresionism au fost explicate într-un eseu publicat în 1914.

in Paris, and particularly of Claude Monet's painting *Impression: Sunrise*. One of the most reiterated objections to Impressionist painting was that the artist's subject was obscured by his/her representation of the atmospheric conditions through which it was observed. Yet, as the painters claimed those were not mere accidental interferences which stood between the public and the artist's "real" subject. On the contrary, the conditions under which the viewing was done became an essential part of what one saw and therefore tried to convey.

Apparently, Monet had once remarked that he would have liked to see the world as a blind man might if his vision were suddenly restored: a brilliant play of colours on unrecognisable form. In this respect, his first painting, as is also typically the case of his other later works, makes a statement about the dissolution of solid forms. This "dissolving" of the solidities of the world which represents a long-term tendency in Monet's art has also been identified with an equally essential feature of modern literature. Monet became famous for his series of the same subject paintings done in varying light and weather conditions. In this way, the painter captured how the effects of light in series of similar or identical objects transformed the individual's perception of those objects.

As has often been noted, the idea that reality can only be known as filtered through subjective perception and human consciousness resulted in the epistemological solipsism and relativism which became an important part of the cultural atmosphere of the late nineteenth-century in England. As for Literary impressionism itself, it was the writer Ford Madox Ford who popularized the view that he and Conrad (close friends and artistic collaborators) were writers of impressionist fiction. Ford's views on impressionism were explained in an essay published in 1914:

The impressionist gives you his own views, expecting you to draw deductions [...] the fruit of his own observations alone [...] The point is that any piece of impressionism, whether it be

Impresionistul își prezintă opiniile lui și se așteaptă ca tu să faci deducțiile(...)fructul propriilor sale observații(...) Ideea este că orice piesă de impresionism, fie ea proză sau versuri, pictură sau sculptură, este înregistrarea impresiei de moment ; ea nu este un fel de imortalizare rotunjită, adnotată ,a unor împrejurări(...)Ar putea fi chiar impresia momentului dar este impresia și nu cronica corectată(169)

Astfel, potrivit lui Ford, arta impresionistă- „proză, vers, pictură sau sculptură,- subliniază reprezentarea impresiilor și senzațiilor subiective, singurul mod în care experiența, realul poate fi înțeles. În mod tradițional, istoricii de artă au explicat că impresionistii au căutat o metodă care le-ar permite să dea un echivalent plastic al senzației vizuale a unui anumit individ într-un anumit timp și spațiu. Ceea ce a fost nou nu era faptul că pictorii anteriori nu observaseră lumea externă, ci aceea că pictorii încercau acum să imprime propriilor lor senzații vizuale o autonomie mai expresivă. În acest sens, mișcarea impresionistă poate fi privită ca un moment decisiv în procesul de tranziție de la încercarea de portretiza ceea ce este în mod universal recunoscut pentru a portretiza ceea ce vede un anumit individ.

În lumina acestor considerații, am putea argumenta că, în ciuda diferențelor, atât pictorii cât și scriitorii au împărțășit convingerea că orice încercare de a reprezenta lumea ar trebui în mod obligatoriu să fie abordată ca fiind filtrată printr-o conștiință într-un anumit punct din timp și din spațiu. Ceea ce este același lucru, scopul lor nu a fost de a oferi opere de artă care ar putea pretinde să fie reprezentarea finală, ci mai degrabă, prin aducerea în prim plan a percepției, scopul final a fost de a furniza celui care privește sau cititorului momente conștiente de neprevăzut inevitabil în care toate formele de artă și de cultură trebuie să se înscrie.

Privită din acest punct de vedere, *Inima întunericului* ar putea fi văzută ca un exemplu

prose or verse, or painting or sculpture, is the record of the impression of the moment; it is not a sort of rounded, annotated record of a set of circumstances [...] It might even be the impression of the moment but is the impression not the corrected chronicle. (169)

Thus, according to Ford, impressionist art --“prose, verse, painting or sculpture”-- emphasizes the representation of subjective impressions and sensations, the only way in which experience, the real, can be apprehended. Traditionally, art historians have explained that the Impressionists were searching for a method which would enable them to give a pictorial equivalent of the visual sensation of a particular individual at a particular time and place. What was new was not that earlier painters had been blind to the external world, but that painters were now attempting to give their own personal visual sensations a more expressive autonomy. In this respect, the Impressionist movement can be regarded as a decisive moment in the process of transition from trying to portray what is universally acknowledged to portray what a particular individual sees.

In the light of these considerations, we could argue that, in spite of their differences, both painters and writers shared their belief that any attempt to represent the world should obligatorily be approached as filtered through a particular human consciousness at a certain point in space and time. What is the same, their aim was not to offer works of art which could claim to be the final representation but rather, through the foregrounding of perception, the ultimate goal was to provide the viewer or reader with self-conscious instances of the inescapable contingency in which all forms of art and culture must be inscribed.

Looked at from this point of view, *Heart of Darkness* could be seen as a typical example of impressionist novel since the understanding of the epistemological process as an individual and not a universal phenomena dominates the plot's major conflict. As is the case in other impressionist

tipic de roman impresionist de vreme ce înțelegerea procesului epistemologic ca fenomen individual și nu universal domină conflictul major al intrigii. Ca și în cazul altor opere impresioniste, Conrad utilizează aici un număr de tehnici care sugerează disoluția unor certitudini obiective și reprezintă obsesia naratorului față de imposibilitatea de a cunoaște lumea fără de medierea conștiinței individuale.

Trecerea de la obiect la subiect determină o atenție specială față de problema perspectivei și a punctului de vedere. Pentru scriitorii impresionisti, naratorii tradiționali nu prezintă fenomenele în modul în care ființele umane le experimentează. Naratorii omniscienți ai ficțiunii pre-impresioniste își organizează materialele și furnizează cititorului informații inaccesibile în realitate (cronica corectată a lui Ford). Prin comparație, romanul impresionist încearcă să reprezinte experiența imediată, astfel încât cititorul întâmpină o situație particulară așa cum fac personajele și este plasat în scenă la momentul prezent al experienței.

Într-un pasaj bine cunoscut din prefața sa la *Negrul din Narcissus*, Conrad scrie: „Sarcina mea pe care încerc s-o realizez este, prin puterea cuvântului scris de a vă face să auziți, de a vă face să simțiți, este înainte de toate, de a vă face să vedeți..”

În mod paradoxal, pentru a-l face pe cititor să vadă, narațiunea din *Inima Întunericului* adesea recurge la o strategie care constă în a face procesul comunicativ al naratorului obscur datorită interferenței condițiilor externe nefavorabile. În exemplul următor, limitările fizice ale percepției umane ca și modul în care conștiința umană apare în cadrul conștiinței individuale a lui Marlow sunt proiectate cititorului care este confruntat cu impresii înainte ca naratorul să le organizeze în înțeles:

Într-o seară cum stăteam întins pe puntea vaporului meu am auzit voci apropiindu-se(...). Îmi era somn(...). Vorbeau despre Kurtz(...) Cei doi de sub mine se mișcău câțiva pași și se plimbau înainte și înapoi la

works, Conrad employs here a number of techniques which suggest the dissolution of objective certainties and represent the narrator's obsession with the impossibility of knowing the world without the mediation of individual consciousness.

This shift from object to subject entails a special attention to the question of perspective and point of view. For impressionist writers, traditional narrators do not present phenomena the way human beings experience them. The omniscient narrators of pre-impresionist fiction organize their materials and provide the reader with information that is inaccessible in reality (Ford's "corrected chronicle"). In contrast, the impressionist novel tries to represent the immediate experience, so that the reader encounters a particular situation just as the characters do and is placed into the scene at the actual moment of experience.

In a well known passage from his preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* Conrad writes: "My task which I'm trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel--it is, before all, to make you see". Paradoxically, in order to make the reader "see", the narrative of *Heart of Darkness* often turns to a strategy which consists of obscuring the narrator's communicative process due to the interference of unfavourable external conditions. In the following example, physical limitations of human perception as well as the way perception occurs within Marlow's individual consciousness are accordingly projected to the reader who is confronted with sense impressions before the narrator organizes them into meaning:

One evening as I was lying flat on the deck of my steamboat. I heard voices approaching [. . .] I was sleepy. [. . .] They had been talking about Kurtz [. . .] The two below me moved away then a few paces, and strolled back and forth at some little distance. I heard: "Military post--doctor--two hundred miles--quite alone now--unavoidable delays nine months--no news--strange rumours". Who

mică distanță. Am auzit post militar-doctor-două sute de mile-destul de singur acum-întârzieri de neevitat de nouă luni- nicio veste-zvonuri ciudate. Despre cine vorbeau ei acum? Am înțeles pe apucate că era vorba despre un bărbat care se crede că este în districtul lui Kurtz.(63-64)

Așa cum am discutat, impresionismul implică un câmp vizual care nu este limitat doar la observatorul individual, ci este controlat, de asemenea de condițiile care predomină la momentul observației. În narațiunea lui Conrad, echivalentele la interferențele atmosferice ale picturilor lui Monet sunt factorii diverși care distorsionează percepția umană sau amână recunoașterea aspectelor importante. O caracteristică de bază a impresionismului lui Conrad în *Inima Întunericului* este definită de ceea ce Ian Watt numește decodare amânată și se referă la modul în care cititorul este în mod repetat pus în contact direct cu evenimentele dramatice așa cum se desfășoară ele prin actul narației.

Adesea este cazul ca impresia fizică să preceadă înțelegerea cauzei și scriitorul este astfel conștientizat că înțelesul nu este inerent ci trebuie construit. Un bun exemplu este găsit atunci când Marlow descrie împrejurările primului atac de pe vaporul său. Percepția sa inițială este că: „Bețe, bețișoare zboară în jur, zbârnâie pe sub nasul meu, căzând sub mine, lovindu-mă din spate de timonerie(...)”

Puteam doar să aud pocnitura surdă pe pupa și răpăitul acestora.;;, până când se corectează mai târziu „, Săgeți, pe legea mea! Se trăgea în noi!„(79-80)

Aici cititorii trebuie să fie martori și să urmeze evoluția minții lui Marlow pe măsură ce primește senzații din lumea externă și încearcă să înțeleagă. Este subliniată.

puntea de legătură dintre impresionism și înțelegere, disjunția dintre eveniment și interpretarea sa de către observator . Metoda lui Conrad în *Inima Întunericului* reflectă nu numai dificultățile în traducerea percepțiilor în termeni conceptuali ci

was it they were talking about now? I gathered in snatches that this was some man supposed to be in Kurtz's district". (63-64)

As we discussed, impressionism implies a field of vision which is not merely limited to the individual observer, but is also controlled by the conditions that prevail at the moment of observation. In Conrad's narrative, the main equivalents to the atmospheric interferences of Monet's paintings are the various factors which distort human perception or delay the recognition of important aspects. A chief characteristic of Conrad's impressionism in *Heart of Darkness* is defined by what the critic Ian Watt calls "delayed decoding" and refers to the way in which the reader is repeatedly put into direct contact with the dramatic events as they unfold through the act of narration.

It is often the case that the physical impression precedes the understanding of the cause and the reader is thus made aware that meaning is not inherent but must be constructed. One good example is found when Marlow describes the circumstances of the first attack on his steamboat. His initial perception is that of "Sticks, little sticks were flying about--thick: they were whizzing before my nose, dropping below me, striking behind me against my pilot house [ . . . ] I could only hear the heavy splashing thump on the stern-wheel and the patter of these things", until he later corrects himself: "Arrows, by Jove! We were being shot at!" (79-80). Here readers must witness and follow the progression of Marlow's mind as it receives immediate sensations from the outside world and simultaneously tries to make out meaning. The gap between the impression and understanding, the disjunction between the event and the observer's interpretation of it is emphasized.

Conrad's method in *Heart of Darkness* reflects not only the difficulties in translating perceptions into conceptual terms but dramatizes also the notion that the nature of reality is private and individual. Marlow's emphasis on the difficulty of understanding

dramatizează de asemenea noțiunea că natura realității este privată și individuală. Accentul pus de Marlow pe dificultatea înțelegerii și propria sa experiență individuală include *Inima Întinericului* în același spirit al presupuzițiilor filosofice ale impresionismului care au dominat peisajul intelectual de la începutul secolului al XX-lea (Peters, 34)

Faptul că Marlow spune: „Înțelegeți povestea? Înțelegeți ceva? Mi se pare că încerc să vă povestesc un vis—să fac o încercare în van, deoarece nicio relatare a unui vis nu poate transmite senzația visului.” (57)—dramatizează cât de mult nu poate cunoaște o ființă umană deoarece cunoașterea realității depinde în mod esențial de percepția individuală. Totuși romanul trece dincolo de o simplă problematizare epistemologică deoarece sugerează că, la rândul său, percepția umană este întotdeauna mediată de valori culturale.

În *Inima întinericului* Marlow descoperă că valorile sale culturale sunt pur și simplu construcții care transferă o impresie inițială și imediată a lumii în domeniul familiar al civilizației occidentale. Fără convenții culturale, explică Marlow, percepția poate să rămână fără sens și fără presupuziții liniștitoare, ne putem afla în situația de “a citi în întineric”:

Tu nu poți înțelege. Cum ai putea s-o faci?—având teren solid sub picioare, înconjurat de vecini amabili gata să te înveselească, pășind delicat între măcelar și polițist (...). Aceste mici lucruri fac diferența. Când nu mai sunt ele trebuie să te bazezi din nou pe propria ta forță interioară, pe propria ta capacitate de credință. (85) Impresionismul lui Conrad arată recunoașterea naturii subiective atât a experienței umane cât și a cunoașterii. În mod asemănător, această recunoaștere produce un fel de scepticism în legătură cu valorile civilizației occidentale în Africa. Am cunoscut un alb, într-o o astfel de eleganță neașteptată a ținutei încât în primul moment am crezut că este o viziune. (45) O viziune atât de izbitoare pur și simplu trecea

and communicating his own individual experience aligns Heart of Darkness with the same spirit of the “the philosophical presuppositions of impressionism that would dominate the early twentieth-century intellectual landscape” (Peters, 34).

Marlow’s telling—“Do you see the story? Do you see anything? It seems to me that I am trying to tell you a dream—making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream sensation” (57)—dramatizes how much a human being cannot know mainly because the knowledge of reality depends essentially on individual perception. Yet, the novel moves beyond a mere epistemological problematization because it suggests that, in its turn, human perception is always mediated by cultural values.

In Heart of Darkness Marlow discovers that his cultural values are simply constructs that translate an initial and immediate impression of the world into the familiar realm of Western civilization. Without cultural conventions, Marlow explains, perception may remain meaningless and without reassuring assumptions one finds himself/herself “reading in the dark”:

You can’t understand. How could you?—with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you, stepping delicately between the butcher and the policeman [. . .] These little things make all the great difference. When they are gone you must fall back upon your own innate strength, upon your own capacity for faithfulness. (85)

Conrad’s impressionism points to a recognition of the subjective nature of both human experience and knowledge. Likewise, this recognition produces a kind of scepticism about the values of the Western world which ultimately insist on cultural relativism. When Marlow meets the company’s chief accountant, he provides an instance of the incongruity of Western civilization in Africa “I met a white man, in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a vision” (45). Such a striking



neobservată în peisajul urban al orașelor imperiale ale Europei. Dar în Congo, cu hainele și cărțile sale, pârâțul reprezintă o idee impusă a ordinii occidentale care apare ca fiind extrem de absurdă. Inadecvarea manierelor europene în sălbăticie simbolizează inadecvarea legilor imperiale occidentale în Africa. Dar un exemplu și mai bun al absurdității și dislocărilor culturii europene este exprimată de Marlow când explică cum compania oferă un salariu care nu este de folos pentru canibali. Întregul sistem este lipsit de sens în acel context deoarece „dacă nu înghit sârma înseși sau faci lațuri cu care să prindă în cursă peștii, nu văd la ce le-ar folosi salariul lor exorbitant.”(75)

Întrebuițarea impresionismului de către Conrad aduce în discuție pozițiile universale coloniale ale realității secolului al XIX-lea. P măsura ce se desfășoară narațiunea și experiența de percepție a lui Marlow reiterează faptul că această cunoaștere a obiectelor și evenimentelor este întotdeauna relativă, romanul anunță că civilizația noastră nu poate fi universalizată. Astfel, de vreme ce Marlow se referă la tranzacții economice fără sens el relevă caracterul arbitrar al politicii europene. Adevărurile occidentale sunt adevăruri prin consimțământul membrilor societății și nu prin existența unui adevăr inerent care ar trebui transformat într-o regulă și impus peste tot. Problema este că după descoperirea ipocriziei valorilor culturale care susțin misiunile imperiale de civilizare, Marlow se agață de ele ca de un adăpost. El îndepărtează postscriptum-ul din eseu lui Kurtz despre suprimarea obiceiurilor sălbatice și minte că n-a putut să spună. În plus, prin cuvintele sale finale, Marlow imploră să fie absolvit de vină deoarece așa cum mărturisește el, minciuna sa nevinovată reflectă doar teama primordială a ființelor umane: „N-am putut să-i spun. Ar fi fost prea întuneric- cu desăvârșire întuneric...”(121)

“vision” would simply pass unnoticed in the urban landscape of Europe’s imperial cities. But, in the Congo, with his clothes and his books, the accountant represents an imposed idea of Western order that appears extremely absurd. The incongruity of his European manners in the wilderness symbolize the incongruity of Western imperial laws in Africa. But an even better example of the absurdity and dislocation of European culture is expressed by Marlow when he explains how the company gives a salary that has no use for the cannibals. The whole system is senseless in that context because “unless they swallowed the wire itself, or made loops of it to snare the fishes with, I don’t see what good their extravagant salary could be to them”. (75)

Conrad’s employment of impressionism brings into question nineteenth-century (colonial) universal assumptions of reality. As the narrative progresses and Marlow’s perceptual experience reiterates that our knowledge of objects and events is always relative, the novel announces that our civilization cannot be universalized. Thus, as Marlow refers to senseless economic transactions he reveals the arbitrariness of European politics: Western truths are truths by the consent of society’s members, not by the existence of an inherent truth that should be turned into a rule and imposed everywhere else. The “problem” is that even after discovering the hypocrisy of the cultural values which sustain imperial “civilizing” missions, Marlow holds on to them as a sort of shelter. He removes the postscript from Kurtz’s essay on the suppression of savage customs and lies to the Intended-- “I could not tell her”. Furthermore, through his final words, Marlow implores to be exempted from guilt since, as he confesses, his “white lies” merely reflect human beings’ primeval fear of the dark: “I could not tell her. It would have been too dark--too dark altogether ...” (121)

### Bibliografie

- Achebe, Chinua. "An Image of Africa. Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". *Heart of Darkness*. Ed. Richard Kimbrough. New York: Norton, 1988.
- Bender, Todd K. *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Charlotte Brontë*. New York: Garland, 1997.
- Brooks, Peter. "An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*". *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin, 1995.
- Ford, Madox F. Hueffer. "On Impressionism". *Poetry and Drama*, 2. (June 1914)
- Greaney, Michael. *Conrad, Language and Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Harris, Nathaniel. *A Treasury of Impressionism*. London: Optimum, 1979.
- Johnson, Bruce. "Conrad's Impressionism and Watt's Delayed Decoding". *Heart of Darkness*. Ed Robert Kimbrough.. New York: Norton, 1988.
- Lothe, Jakob. *Conrad's Narrative Method*. Oxford: Clarendon, 1991.
- Parry, Benita. *Conrad and Imperialism*. London: MacMillan, 1983.
- Peters, John. *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Watt, Ian. "Impressionism and Symbolism in *Heart of Darkness*". *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York: Norton, 1988.
- Watts, Cedric. *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*. Brighton: Harvester, 1984.

### Bibliography

- Achebe, Chinua. "An Image of Africa. Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". *Heart of Darkness*. Ed. Richard Kimbrough. New York: Norton, 1988.
- Bender, Todd K. *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Charlotte Brontë*. New York: Garland, 1997.
- Brooks, Peter. "An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*". *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin, 1995.
- Ford, Madox F. Hueffer. "On Impressionism". *Poetry and Drama*, 2. (June 1914)
- Greaney, Michael. *Conrad, Language and Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Harris, Nathaniel. *A Treasury of Impressionism*. London: Optimum, 1979.
- Johnson, Bruce. "Conrad's Impressionism and Watt's Delayed Decoding". *Heart of Darkness*. Ed Robert Kimbrough.. New York: Norton, 1988.
- Lothe, Jakob. *Conrad's Narrative Method*. Oxford: Clarendon, 1991.
- Parry, Benita. *Conrad and Imperialism*. London: MacMillan, 1983.
- Peters, John. *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Watt, Ian. "Impressionism and Symbolism in *Heart of Darkness*". *Heart of Darkness*. Ed. Robert Kimbrough. New York: Norton, 1988.
- Watts, Cedric. *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*. Brighton: Harvester, 1984.

<sup>1</sup> For the controversy concerning imperialism in Conrad's *Heart of Darkness* see Chinua Achebe and Benita Parry.

<sup>2</sup> For the controversy concerning imperialism in Conrad's *Heart of Darkness* see Chinua Achebe and Benita Parry.