

Tomislav Skračić

**Druga Lazarova smrt,
Država N.Y.**



Tomislav Skračić
**Druga Lazarova smrt,
Država N.Y.**

NAKLADNIK
Sveučilište u Zadru
www.unizd.hr

ZA NAKLADNIKA
Ante Uglešić, rektor

POVJERENSTVO ZA IZDAVAČKU
DJELATNOST SVEUČILIŠTA U ZADRU
Srećko Jelušić (predsjednik), Robert
Bacalja, Nedjeljka Balić-Nižić,
Valerija Barada, Vera Ćubela Adorić,
Stjepan Jagić, Marija Jakovljević,
Mira Klarin, Anamarija Kurilić,
Milenko Lončar, Goran Lovrić,
Marko Lukić, Brunislav Marijanović,
Zdenka Matek Šmit, Jozo Rogošić,
Vladimir Skračić, Maša Surić,
Nikica Uglešić, Pavuša Vežić, Marko
Vučetić, Nada Zgrabljic Rotar,
Snježana Zorić Hofmann

RECENZENTI
Stipe Grgas
Helena Peričić

LEKTORICA
Ankica Bralić

GRAFIČKO OBLIKOVANJE
Ljubica Marčetić Marinović

PRIJELOM
Grafikart d.o.o.

TISAK
Zrniski d.d.

CIP-Katalogizacija u publikaciji
Znanstvena knjižnica Zadar

UDK 821.09-31

SKRAČIĆ, Tomislav

Druga Lazarova smrt, Država N.Y. / Tomislav
Skračić. - Zadar : Sveučilište,
2011. - 203 str. ; 24 cm

Bibliografija.

ISBN 978-953-7237-80-6

131007078

Tomislav Skračić
Druga Lazarova
smrt, Država N.Y.

Uvod: Lazarov estetski, ali zaustavljiv uspon (Pokušaj analize estetskog identiteta pikara)	9
1. Roman novoga svijeta: Dick Whittington i Clyde Griffiths na Robinzonovu otoku	31
Zlatno doba - Huck, Dick, Theo i Clyde – „Duh nade“ i „nada ljudskog roda“ – \$30.000 : \$1.000 – Izabrani narod: Knjiga dolaska i postanja – Sveti Juraj, Eva i Knez tmina	
2. Američki naturalistički roman: misaoni kafarnaum u Babilonu rada	45
Gubitak utopijske otočnosti – „Priroda je simbol Duha“ – Zora života i sumrak nade – Ljudi, pčele, mravi, ose i – pijavice – „Ipak tu nešto nije u redu“, ali zločin i kapitalu može dobro doći.	
3. Clyde Griffiths: romantični Lazar na puritanskom sajmu ravnodušnosti i taštine	69
Ravnodušni Bog i skok u Raj – Stara Sloboda i Nova Eva – Život je bajka (uz iskušenja): dobar drug, dobar bogataš i dobra vila – Život je intriga: „apsolutno sličan“ suparnik	
4. Američka tragedija kao <i>theatrum mundi</i>	83
Prolog: <i>Nostalgie et Fêtes galantes</i> – Komedija zabuna: klub „Tu i tamo“ – Drama: „interna zabrana“ i „crna pregrada“ – Okrutna groteska: politika i zločin - Tragično: sve i svi suprotiva jednomu – Epilog: „apsolutna sličnost“ u ljepoti arhitekture uvijek sličnog	
5. Američka tragedija kao stvaralačka drama jednog romana?	107
„Mirage“: <i>self-indulgence i elephantic memory</i> – <i>Iocus speculi et oraculi</i> kao „crne slutnje“ – Eros, Pluto i Thanatos u malom brodu – Čarobna hidrografija i tragijski zbor Prirode	
6. Sondra Finchley: jezik „kemizma želje“ i semiotička migracija	133
Europska Eva: ikona želje i žrtve – Američka Eva: opasno stvorenje ili simpatična djeva – Škola jezika pogleda i pogled u zavodnicu iz <i>Arapskih noći</i> – Prostor gospođice X kao svijet u kojem slikovnica razgovara s ogledalom – Civilizacija <i>versus</i> Priroda i palimpsest jezičnih matrica	

7. Smrt Clydea Griffithsa – kraj Pikara? 163

Hora certa: Clyde i Smrt – Smrt i problem strukture romana s pikarskim značajkama – Umiranje tradicionalne estetike europske proze – Povratak pikara je moguć?

Iz bibliografske potpore 191

Dodaci 195

1. Theodore Dreiser: djela
2. Kronološki popis djela s pikarskom tematikom
3. Autori i naslovi spomenuti u ovoj studiji
4. Recenzije
5. Popis vlastitih imena

Pristupna riječ

Ova je studija nastala iz dijela mog istraživačkog rada na polju sadržaja i strukture romana o djeci i adolescentima. Nakon jednogodišnjeg studija na Sorbonni, na Odjelu za komparativne književne studije, neko sam se vrijeme posvetio španjolskom pikarizmu. Bogata me literatura usmjerila k europskom romanu općenito, ali i prema onom američkom druge polovice XIX. i prve XX. stoljeća.

Zaokupila me, uz povijesno-društvene danosti, i psihološka konstitucija likova, a posebno njihova (ne)estetska osjećajnost egzistencije. Odlučio sam stoga izraditi studiju na temu estetske aspiracije siromašna mladića, lika svojom mentalnom konstitucijom analogna španjolskom picaru. U svezi s takvim sadržajima predvidio sam i rad na evoluciji poetike takva tipa romana.

Pitanje evolucije pretpostavljalo je više susljednih faza „pikarizma“. Odlučio sam se za onu posljednju, za američki naturalizam. Veza američkog romana te prve trećine XX. stoljeća s romanom europskog romanizma, a pozitivizma navlastito, više je nego razvidna. Na toj sam vezi, a sve na matrici španjolskog romana, posebno uzastojao. Za predložak analize odabrao sam roman *Američka tragedija* Theodorea Dreisera. Proučivši djelo i dostupnu literaturu, došao sam do naslova Druga Lazarova smrt. Ovaj bi naslov bio aluzija na nestajanje jednog posebnog romanesknog sadržaja, a time i njegove poetike.

Nije mi bilo moguće odlučiti se za jedinstven metodološki i kritički pristup. On se stoga iz jednog poglavlja u drugo „pomiče“: sociološku analizu smjenjuje ona strukturalistička pa psihokritička i psiho-stilistička. Nije neprimjetan ni genetski, a ni onaj ontofenomenološki pristup.

Na kraju, koristim prigodu zahvaliti se svojim recenzentima na ukazanim nedostacima. Nastojao sam ih, koliko mi je to bilo moguće, otkloniti.

Autor

Uvod: Lazarov estetski, ali zaustavljiv uspon (Pokušaj analize estetskog identiteta pikara)*

Ime Lazar, pridano dvjema osobama iz *Evandjelja*, pokriva višestrukost značenja. Lazar, brat Marte i Marije, znači trulost i opći rasap čovjeka u Smrti. Drugi Lazar, onaj iz *Evandjelja* po Luki,¹ ubogi gubavac koji prosi pred vratima zemaljskog raja (bogataškim, dakle) simbolizira fizički raspad čovjeka za života, u bijedi i bolesti. No zahvaljujući božanskoj Riječi, zapovijedi ili obećanju, oba su Lazara prekoračila preko egzistencijalnog *Ništa* i pronašla svoje „raspadnuto“ *Biti*: prvi svojim uskrsnućem, drugi svojim anđeoskim usponom na nebo, gdje i mi molimo da Bog namjesti našeg pokojnika.

Okosnica identiteta obojice Lazara je vjera. Vjera podrazumijeva ozbiljnost i pouzdanost, dok sumnja odgovara ironijom i osmijehom. Erazmovski antropocentrizam i renesansni skepticizam pogađaju antropomorfni koncept Zla. Licemjerman koncept, uostalom, čak i u Španjolskoj, u državi katoličkih kraljeva, jer istinski društveni ideal – novac kao moć bez rada – nije doveden u pitanje. Rad se ostavlja kao prokletstvo onima „bez roda“ (bez rodoslovlja, onima bez čiste krvi – *sin sangre puro*), onima bez časti: „Ti si ono kako si se rodio.“² Za mentalitet iz vremena *Lazarilla*,³ plemenitaško je rođenje objava božje milosti, Riječ koja jamči čovjekov identitet *a priori*. U tom smislu bijedni „Lazarčić“,

* Objavljeno u nešto opširnijoj formi pod naslovom „L'ascension résistible mais esthétique de Lazare“ u *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxia Romanicas*, t. VII, Coruña, 1994, str. 871-883.

1 Ima povoda podsjetiti kako prvi Lazar vrijedi kao povijesna osoba. Drugi je samo lik u jednoj od parabola, jedan od rijetkih, ako ne i jedini lik, uostalom, koji u toj vrsti Kristovih riječi nosi neko ime.

2 Definicija P. Chaunua, *L'Espagne de Charles Quint*, t. I., Paris, 1973, str. 277.

3 Prva izdanja 1554. pod naslovom *La Vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* u tri grada: Alcalá (26. veljače), Burgos i Antwerpen. Pretpostavlja se međutim da je rukopis kružio Europom cijelih dvadeset godina dok nije pao u ruke tiskara. Tekst su neki pripisivali Diegu Hurtadu de Mendoza, studentu u Salamanci. Pobijena je i teza da je knjigu napisao Toledanac Sebastian de Horozco. Hrvatski prijevod: Jakša Sedmak, Meandar, Zagreb, 2002.

isplivavši iz salamantinske rijeke,⁴ prilazi k nama izložiti nam svojih sedam kvaziteoloških traktata. Međutim, ono što mi možemo uz ponešto pozornosti shvatiti u tom izlaganju, to su njegova želja i njegov čin. To su njegovi pokušaji da on pronade, vođen svojim urođenim optimizmom i geslom koje on nosi kao svoje ime,⁵ izgubljenu homogenost svoga bića. To je njegova nada u pronalazak osobnog bitka i Spasa izvan Vjere i Zakona.

Ovime ne želimo reći da je pikarska priča bez svoje povijesti, da Lazarillo-čovjek nije imao svojih prethodnika. No ono što je izvan sumnje, to je činjenica da se pikaro (ili pak lik s vrlo naglašenim pikarskim značajkama) pojavljuje na sceni zajednice baš u doba Renesanse. On će nastupati na društvenoj pozornici i kasnije – svaki put kad duhovne vrijednosti jedne zajednice, izgubivši svoju čvrstoću, budu ozbiljnije došle u pitanje. Doista, satirička kazivanja (*farce*, *fabliau*, bajka, *Roman o Lis-cu*, naprimjer) osuđuju kako čovjekove poroke, tako i poroke njegova društvenog okruženja. Njihov autor, međutim, a s njim i glavni aktant, ostaje postojano usidren u vodama temeljnih načela ljudskog i komunitarnog bitka. Predrenesansna satira naime taj bitak ne dovodi u pitanje.⁶

Ovomu nasuprot nepoznati tvorac Lazara iz Tormesa svojim trakatima nudi svjedočanstvo o procesu dezagregacije svog vlastitog identiteta vezanog, ali nedovoljno čvrsto, za transcendentalne kategorije Dobra. Stoga se pikarski – ili roman po uzoru na pikarski – opire klasifikaciji kojom ga neki analitičari svrstavaju u rubrike namijenjene isključivo romanima običaja ili pak lažnim autobiografijama koje bi poslužile kao prepoznatljivi uzorci-kamenčići povijesno-socijalnog mozaika.⁷ No ako povjerujemo u iskaz anonimnog pisca, autora *Lazarilla*, da je tu odista riječ o vlastitu životopisu, onda tih sedam traktata zavrjeđuje da ih kriti-

4 Spomenik mu je na obali rijeke Tormes koja teče uz Salamancu.

5 Eleazar = „Bog je pomogao“.

6 Najbolje o tome svjedoče inačice njemačke pučke predaje o Tillu Eulenspiegelu, navodno stvarnoj osobi, umrloj 1350. Jedna je verzija (*Dyl Ulenspiegel*) objavljena 1480. pa izgubljena. Strasburška verzija Thomasa Murnera (*Von Ulenspiegel*, 1515. i 1519. počinje „nekako pikareskno“: Tilla je na krštenju pijana babica ispustila iz ruku pa je on pao u baru. Till, ponajprije duhovita i farsična osoba, nasmijava svojim ponašanjem sve i ismijava sve, poglavito grad, građane i njihovu učenost, sve u ime elementarnog, „seljačkog“ uma. Međutim, u izdanjima u vrijeme i nakon Reformacije, Till stječe i značajke pikara: kritiku „opće ljudske

gluposti“ nadopunjuje, među ostalim, vrlo razvidan antiklerikalizam... Kasnije verzije, primjerice ona C. De Costera (1867), učinit će od njega domoljuba, protivnika okupacije Flandrije iz vremena Filipa II, tako da heroizam i altruizam čine njegova pikarska svojstva bljedima. Po uzoru na *Lazarilla*, vjerojatno, ali ipak jedno desetljeće prije „savršenstva“ Alemanova romana *Guzman d'Alfarache* (1603), imamo *The Unfortunate Traveller or Jack Wilton* (1594) Thomasa Nashea. Poznanstvo s Thomasom Moreom i Erazmom djeluje na Jackov „guzmanovski“ brutalni cinizam i njegovu oštru kritiku Europe – katoličke Italije, Rima i Firence poglavito. Na kraju, nakon mornarskih nedaća, on prihvaća život čestita čovjeka.

ka smatra fazama neke vrste duhovne autobiografije, onoliko autentične koliko su to dijelovi ispovijesti, doduše u drukčijem svjetlu i drukčijih boja, jednog Rousseaua, Chateaubrianda, Gidea...

Pikaro i pikarski roman – za koje neki žele reći da ih izvan Španjolske ni nema⁸ – ma koliko modificirali svoju fenomenologiju, ostaju u mnogočemu identični pripovijestima kastiljanskih gezova.⁹ Brojni su to europski *bildungsromani* s francuskim podnaslovom *romans-vie*, romani nastali u Americi koncem XIX. i tijekom prve polovice XX. stoljeća.¹⁰ Štoviše, svaki romaneskni lik, koji kreće u potragu za svojim estetskim identitetom, daje nam mogućnost da ubrzo naslutimo njegovu pikarsku dušu vođenu opsesivnom željom društvenog uspona ili barem priznanja. Takvu je dušu moguće naslutiti čak i ondje gdje u strukturnom pogledu priče vidimo samo antipod te duše. Pa i u tzv. psihološkom romanu u kojem je svaka materijalna aspiracija *a priori* minimalizirana do beznačajnosti! Proustov je pripovjedač više nego često pikaro imaginarnog i mondenog. Lako je identificirati njegovu estetsku aspiraciju kao razvidne crte duhovnog portreta: sklonost neradu, taštinu, snobizam, duplicitet karaktera, ravnodušnost spram morala ili pak bezrazložnost čina.

Vratimo se na početak! Upustimo li se u temeljnu hermeneutiku *Lazarilla de Tormes* kao generičkog slučaja pikarskog romana, prvi rezultat analize jest saznanje da svaki od njegovih sedam traktata zbog svojih simbola pretpostavlja postojanje susjednog, onog prethodnog pa sljedećeg. To saznanje raspršuje olaku tvrdnju, ponajčešće onu anglosaksonske kritike, koja bi čitatelju htjela sugerirati kako Lazarillovo kazivanje nije ništa drugo do slijed heterogenih folklorističkih epizoda. S druge strane, ako smo otkrili referentnu točku svih traktata – to psihogeno jez-

Roman Christoffela Grimmelshausena *Der abenteuerliche Simplex Simplicissimus* (1669) sadrži elemente španjolskog pikarizma u posebnim povijesnim prilikama (Tridesetogodišnji rat). Unatoč vulgarnostima, duh glavnog junaka međutim nema nemoralne značajke jednog Guzmána, već radije one Tilla Ulenspiegela. Simplex, radeći na pustom otoku, želi „umrijeti lijepo“. Završeci ovih dvaju romanana daju naslutiti Defoeov *apprenticeship novel* (*Robinson Crusoe*, 1719).

- 8 I Maurice Molho podupire tu tezu, u određenom pogledu s pravom. („Introduction à la pensée picaresque“, *Romans picaresques espagnols*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1968). Međutim, mi govorimo o pikaru kao psihoestetskoj paradigmi

u kojoj specifična želja funkcionira kao morfološka osnova i semantička veza.

- 9 *Gueux*, hol.: *guilt*; ništarija, varalica; franc.: čovjek koji živi od milostinje, prosjak.
- 10 *Bildungsroman* Švicarca Gottfrieda Kellera *Der grüne Heinrich* (*Zeleni Heinrich*, napisan 1854. pa transkribiran u *ja*-formu 1880), nema (ne)etičku potku karaktera, ali strukturnu ima. – Istini za volju, roman M. Twaina *Pustolovine Huckleberryja Finna* (1885) najbliži je španjolskom uzoru (obiteljski problem, faza društva; posebna točka motrišta u naraciji). – Roman S. Bellowa *Pustolovine Augija Marcha*, izdan točno četiri stoljeća nakon *Lazarilla* (1553–1953), u svakom je pogledu prava i popunjena pripovjedna matrica Alemanova patterna. Ali nikako u (ne)etičkom sadržaju!

gro koje ćemo jednostavno nazvati *estetskom željom* – mi možemo začeti u polje njegova specifičnog semantizma kojim to jezgro zrači.¹¹ Prizor sa statuom bika, slijepčevino vino i sam taj slijepi vođa igre, kruh velikoga svećenika, tašti konjušar i njegova kuća-grob, profesija prodavača vina i sitan novac, novo odijelo i brak – sve su to znakovi-simboli na stubama zaustavljiva uspona prema ljepšem životu od života određena „usputnim rođenjem uz veliku nuždu matere“.

Guzman d'Alfarache, Gil Blas, Tome Jones, Barry Lyndon, Julien Sorel, Eugène de Rastignac, Arkadij Dolgorukij zapravo Versilov, Huck Finn, Georges koji će postati Bel-Ami, Clyde Griffiths, Jay Gatz koji je postao Veličanstveni Gatsby, Augie March (gle! Židov, ipak i napokon!)... samo su arbitrarni izvaci iz popisa „poniženih i uvrijeđenih“. Manje ćemo spominjati žene: Celestinu, Justinu, Majku Hrabrost, Mariannu, Moll, Carrie... Sva su ta imena samo nasumce skinuta s popisa onih koji kreću po Zemljovidu okrutnosti života. Na toj su karti, kao topografske oznake, narisani simboli „sudbine grijeha“ jednog Lazarilla iz Salamanke.

Prateći te sudbine, doživljene pod nebom na kojem Bog prebiva i ravnodušno šuti, upućen čitatelj ne može a da stalno ne iščitava – bilo eksplicite, bilo „između redaka“ – sudbonosni znak koji upravlja svim drugim označiteljima. A taj je „krovni“ znak samo Lazarillovo rođenje. Znak upućuje kako na društveni status roditeljice, tako i na sam događaj i na mjesto rađanja – upućuje na pikarovu društvenu usputnost dolaska na ovaj svijet.

Dolazak je na svijet svakoga čovjeka manje-više uvijek isti. Ali u mitu i legendama, pa i u narodnim pričama, redovito to tako nije. Ljudi, kojima predstoji iznimna društvena i povijesna uloga, svoje rađanje na svijet imaju popraćeno posebnim, možemo reći epifaničnim fenomenima. Takav se dolazak na svijet može nazvati i skandaloznim. Njihovo rođenje biva, naprimjer, rijetka slučajnost.¹² Ono može biti uzrokom rijetko viđenih pojava, rijetko doživljenih činjenica ili događaja. Sve će ovo postati sadržajem estetizirane povijesti tih stvarnih ili fikcijskih junaka. S druge pak strane, indiferentno držanje kako prirode, tako i društva prema bijednom rođenju, na koje se stalno vraća Lazarillo-narator, značajka je socijalnog, ali ne i estetskog sadržaja njegove priče.

11 Lazarillo je bio raznoliko poiman, ali, uglavnom, njegovo filozofsko značenje nadvladavalo je sva ostala. Juan de Luna (*Secunda parte de Lazarillo*, 1620) kaže: „Život pikara i filozofski život ista su stvar.“ Takvo su nam čitanje nametali sami autori, ne samo španjolski već i francuski iz XIX. ili američki iz XX.

stoljeća (primjerice: Stendhalova *exerga* za poglavlja u *Crveno i Crno*, Dreiserova za *Sister Carrie*).

12 C. Andersen je svojom bajkom o ružnom pačetu dao ironičnu, ali duboku pouku u značenju: nije važno da si se skandalozno rodio (u kokošinju) ako si se izlegao s plemenitim značajkama (iz labuđeg jajeta)!

Sve međutim ovisi o interpretacijskom pristupu priči. Arhetipska kritika u simbolici Lazarillova rođenja vidi jednu višu razinu značenja jer, možda paradoksalno, ona je odraz one najdublje razine. Istinska, ontološka vrijednost simbola počiva baš u iskazu samog Lazarilla – nije ga rodila majka, već voda: „Mogu uistinu reći da sam ja rođen iz rijeke“. ¹³ Društveno i ljudski on jest *de Tormes*, a ne *de Salamanca*. ¹⁴ No u ovom akvatičnom mitemu-simbolu mi raspoznavamo dvije fiksne točke identiteta svih pikara, točke koje će djelovati kao etimoni umjetničke i psihološke kreacije. U simbolici vode lako je identificirati njihov nezatomljiv egocentrizam – narcizizam koji potapa, tako se naoko čini, njihov edipovski problem potcrtan bijedom i zločinom. ¹⁵ Ipak, valja ne zanemariti dobro razumijevanje u kojemu ova dva etimona – Edipov i Narcisov – kohabitiraju. Fenomenološki, oni se prizivaju i pronalaze svaki put čim dođe do psihoestetske medijacije Drugoga. Bio taj Drugi stvarna ili fiktivna, povijesna ili pak pikaru suvremena osoba, pikaro za svoje estetsko ostvarenje mora uporno tražiti neko novo očinstvo (doslovce: pokroviteljstvo). S druge strane, njegovo je umovanje Narcisovo uporno stajanje pred ogledalom, to jest još upornije kupovanje „propalih iluzija“ na „sajmovima taštine“.

Viđena s ove točke motrišta, svaka je povijest pikara povijest bijede i grijeha uzrokovanih radikalnim egocentrizmom i pretencioznom *aspiracijom da pojavnost preokrene u esenciju*. ¹⁶ Ova je naša spoznaja često prikrivena diskursom kritičara – kako filozofa, tako i povjesničara – koji u pikaru traže samo kolektivnu misao, plod određenog mentaliteta epohe. S povijesno-literarnog stajališta oni u pikaru još počesto vide parodičnu sliku epskog, viteškog heroizma. Prema tom gledištu, stvarna istina počiva u sudbini pikarâ, sudbini koja je samo jedno patetično, iskustveno školovanje na putu između margine i središta društva. S vremenom ta će se skolarizacija (*apprentissage, apprenticeship*) ponekad okončati dramatičnim završetkom (zatvor, pusti otok, robija: Guzman, Simplex, Moll, Tom Jones, Barry Lyndon), čak u XIX. i XX. stoljeću i smrću.

Pikaro biva (onaj primitivni kao što je Lazarillo glede ženidbe) ponekad viđen i kao učenik, pripravan na nagodbu sa stvarnošću. No

13 Iz vode je, vidjeli smo u jednoj inačici, „izišao“ i Till.
14 Plemstvo nema prezime; prezime je tlo koje plemiću pripada, na kojem se vitez ili redovnik rodio. Za viđenijeg građanina to eventualno može biti selo ili grad. Imati „prezime“ neke rijeke značilo je ironičnu aluziju ni na kakvo podrijetlo.

15 Primarno obiteljski, hereditarni sindrom. Quevedov *El Buscón*, pustolov Pablos iz Segovije, ima za oca brijača i kriminalca, za majku židovsku vješticu, ujaka krvnika... Picara Justina Francisca de Ubede unuka je i praunuka lupeža i varalica.
16 Svi su kurzivi, izuzevši one standardne slučajeve (strane riječi, naslovi knjiga...) naši.

to je uglavnom privid na kojem pikaro-narator inzistira pred čitateljem suvremenikom. Današnji čitatelj ne prihvaća tu temporalnu iluziju. On zna da moral pikara nije, povijesno uzevši, moral one osobe koja kaže *Ja*, pa ni one koja je čitala to *Ja*. Riječ je zapravo o predmoralu, o protoetičkoj prirodi duše lika.¹⁷

To *Ja* pikara-pripovjedača stiže nam izdaleka. Ono datira iz doba primitivnih naracija koje su za sadržaj imale lovačku ili plemensku, ratnu anegdoticu, zle događaje u prirodi... Kružne putanje, koje tu *ja*-narciju uzdižu na sve višu i višu stepenicu savršenstva, od teksta do teksta su različite. Važna je ponajprije prva uzvojnica na kojoj takva kazivanja doživljavaju odlučujuću preinaku. To je ono vrijeme kad se zajednica organizira i hijerarhizira, a nekadašnje autentično kazivanje u prvom licu se transformira u priču (mit, epopeju, gestu, roman...) u trećem licu. Tom preinakom, kako u društvenom tako i „literarnom“ smislu pojedinaac, slušatelj priče – poglavito onaj nepismeni kakvih je velika većina – ne postaje nimalo sretnijim. Izgubio je „pouzdanog“ pripovjedača. On osjeća neodoljivu potrebu slušati priče kakve su one bile u svojim počecima ili bar one o počecima. Još i više, on želi svoj povratak u vrijeme tih priča, osjeća žal za tim životom u prošlosti, prošlosti datumski neuvrdivoj, jer ona najčešće pretpostavlja originarnu sigurnost i zajedničku sreću. Međutim, tu mu želju ne može ispuniti inicijalno *Ja*, već *On*, to jest jedna kraća forma s *incipitom* „bio jednom jedan...“

Narodna bajka (ili priča) zahtijeva Trećega u trećem, a ne sugovornika u prvom licu. Priča hoće *njega*, junaka koji „stiže“, uspijeva i time otvara početak novoga, sretnijeg vremena, nalik na *ono vrijeme nekada*. Neka je taj *On* društveno jednak čitatelju-slušatelju, neka je lovac i sebičnjak – njegovi mu se taština i egoizam opraštaju! On je postigao mnogo više od ikoga, postigao je sve. Ali zar to *sve* nije pravična naknada za skandalozno rođenje, za bijedno djetinjstvo, za one iste patnje koje trpi njegova zajednica. Junak priče ima pravo na uspjeh i sreću tim više jer je zajedničkim nevoljama dodao još svoja trostruka, sedmerostruka

17 Ulrich Wicks („The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach“, *PMLA*, 89[1974]) ne misli baš tako. I inače vlada nesloga (R. Björnson, M. Molho, M. Bataillon...) oko identiteta primitivnog pikarskog lika i u svezi s time oko „trajanja“ pikarskog romana. Bataillon pak kaže da je „internacionala geza misteriozan *domaine* koji još očekuje svoju povijest“. („Introduction“, *Roman picaresque*, Renaissance du livre, 1931). Smetaju i predkoncepti (davno

Aristotel, danas Frye) i stvaralačka praksa. Svi gledaju u M. Bataillona kao u neprijeporan autoritet koji odgovora na pitanje pikarske etike i onda kad govore o „sinovima“, pikarskim likovima nakon Lazarilla. Bataillon međutim zna zaboraviti što je rekao o samom Lazarillu.

18 O. Rank, *Traumatizam rođenja*, poglavlja „Herojska kompenzacija“ i „Umjetnička idealizacija“ (Konzultiran francuski prijevod *Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1968, str. 114-124 i 145-169).

iskušenja – svako jedno veće od drugoga – njemu nametnuta na njegovu putu do bogatstva i moći. Ima pravo na sreću i estetsko ruho zato što je usrećio svoj narod i uspostavio vladavinu bez bijede i pošasti, premda mu takvi nisu bili ni inicijalna nakana ni cilj.¹⁸

Zna se naime da je opća sreća bližnjega samo sekundarni, usputni plod „junakove“ primarne, individualne sebičnosti, uvjetovane hostilitetom kako obitelji i zajednice, tako i prirode. No to mu se oprašta jer je lijep i hrabar, jer je sve ružno preobrazio u čudesno lijepo. I dok njegov prometejski brat iz mita plaća životom (nekad i životima jer ih ima više: tri, sedam, čak i devet!) dobrobit svoje zajednice, život *njega* – narodnoga junaka oženjena kraljevnom – sažima se u nekoliko riječi: „u svom kraljevstvu oni življahu sretno i dugo i imadijahu mnogo djece“.

U sretno kraljevstvo Filipa Lijepog i Ivane Lude, pa Karla V. ili Filipa II, stiže ono željeno *Ja* maloga Lazara (Lazarilla) iz rijeke Tormes. Ali to *Ja* priča priču kao svoju realističku i osobno verificiranu povijest. Matricu narodne bajke izokrenuo je naglavce. Ona je, u odnosu na bajku, slika čovjeka nad kime je umjesto stropa ogledalo. Čovjek stoji na glavi. Kraljevski čitači uspavljaju Karla V. i Franju I. činima Amadisove čarobnice Urgande, dok po domovima slušače sve budnijima drže Lazarillovi traktati. Opasno štivo jer je ono ujedno logično i historijski dijalektično. To je Španjolska kolumbovskog sna, Španjolska američkog zlata. Zlatni vijek – *Siglo de Oro* – doslovce i u prenesenom značenju! Ovidijeva *Aurea prima aetas...* nije samo nostalgija.¹⁹ Ali zlato ne ostaje u Španjolskoj, ono samo kroz nju curi u Genovu, konstatira Lazarillov sljedbenik, Alemanov pikaro Guzman d'Alfarache. To je Španjolska u kojoj riječ *građanin* još nije izgovorena: *hidalguía* (viteštvo) i čast fikcijskog Adamisa od Galije tomu se pojmu suprostavljaju.²⁰ Lazar, socijalna podrtina, živi i pokazuje naličje te monarhije, tobože teokratske. On potkopava i onu književnu monarhiju koju će njegov subrat iz Manche, s kraja XVI. stoljeća, uporno nastojati restaurirati. Restaurirati da, ali ne radom, već propagirajući zamamnu ideologiju: ako se hoće dostojno

19 *Incipit* Ovidijevih *Metamorfoza*: „Prvo zlatno doba“ čovječanstva kada su ljudi znali za pravo premda nije bilo napisanih zakona.

20 Zanimljiv je slučaj prijevoda na španjolski Lesageova pikarskog romana *Gil Blas de Santillane* s početka XVIII. stoljeća. Prevoditelj J. F. de Isla y Rojo kaže da želi te „ukradene i ‘adaptirane’ *aventuras* vratiti svojoj domovini na njezinu jeziku... za Španjolca koji ne trpi da se netko izruguje njegovom

narodu“. Uzmimo da je čovjek bio u pravu, da je učinio nešto dobroga jer je preveo na španjolski ono što je navodno već bilo napisano na španjolskom. Međutim, postavlja se pitanje, zamalo pa epistemološko: odakle Lesageu ključna riječ *bourgeois* (građanin)? Španjolsko *burgués* je drukčijega (i prejakog!) značenja. U Islinu je prijevodu francusko *bourgeois* ponekad seljak, ponekad *ese tal, ese particular, gente baja* (čeljad niska roda) i sl...

živjeti, to može biti samo uz uvjet da se živi onako kako se živjelo nekad – „u romanu“. A svaka epizoda ideologa toga *nekada*, tog borca s tužnim licem, dokazuje da je platonizam u estetici življenja – ono *nekada*, ono vječno i univerzalno Lijepo – samo fantom, samo odraz duše koja putuje prema svom postvarenju.

Postvarivanju duše uopće nije uzrokom teza pučkog skepticizma, teza da je renesansni Bog zaboravio Čovjeka. Radije suprotno: čovjek polako zaboravlja Boga jer se između Boga i vjernika ugrao netko novi *Drugi*, ni svećenik ni plemić. Taj drugi je građanin i novčar, iz lijepih domova, često kupljenih od lijenih i rastrošnih plemića. Tog Drugog valja slijediti, oponašati. Ta nova imitacija, nikako *imitatio Christi*, znači povijesni izbor za ljudsku misao, za moral posebice. Taj je izbor plod slobodne čovjekove volje. A konačan rezultat slobodne čovjekove odluke podsvjesna je želja da relativizira Apsolutno!

Potraga, koju poduzima pikaro Guzman d'Alfarache da bi pronašao svoje bogate rođake u Genovi, jest u samom početku osuda te Augustinove slobodne volje (*liberum arbitrium*) i ispraznost edukacije koju je Guzman držao autentičnom i autonomnom. Samo jedno stoljeće nakon Guzmána, jedan protestant, očinskim podrijetlom Nijemac – Robinson Kreutzner – bez formacije i bez autentične želje, suprotno očinskim savjetima, trijumfirat će nad pokorenim prirodom, onom svojom i onom iz *Geneze*. Ali Guzman nije čovjek ledine, još manje divlje prirode ili pusta otoka. On ne može biti bez stalne nazočnosti Drugoga, bilo stoga što bi mu taj Drugi trebao pomoći, ili pak da bi mu se taj Drugi trebao diviti. Bolje se i pokoravati Drugom u otmjenu njegovu domu, negoli biti usamljeni siromah ili radnik! Odatle ono „prazno“ u Guzmanovoj duši, odatle mu ona *una anima vana*. Kako ispuniti svoju dušu, kako je učiniti živom ako ne svim mogućim prilagodbama i mimikrijama, licemjerjima i prijevarama pod okom Drugoga ili oponašajući, krivotvoreći Drugoga. „Bio sam sama krivotvorina i laž“ – reći će Guzman na svršetku svojih proturječnih iskustava.

Ovo iščeznuće kartezijanizma prije Descartesa i esencijalizma (prije Sartrea, dakako) bit će, razumljivo je, dijalektičko i definitivno u pri-

21 Izraz „iščeznuće geza“ (*évanouissement du gueux*) stvorio je M. Molho. To je ujedno i naslov jednog od poglavlja njegova „Introduction à la pensée picaresque“. Molho ne smatra pikarskim romanom ni *Picaru Justinu* iz 1605. iako sam naslov tvrdi da to takav roman jest. Navodno u romanu ima suviše baroknih *concelli*. – Mnogi se kritičari slažu s Mo-

lhoom: samo je *Guzman* savršen, poput simfonije razrađen „glazbeni materijal“ *Lazarilla*! Nestanak geza međutim ne može značiti i smrt romana s pikarskom sudbinom, još manje onog s pikarskom željom. Tako Didier Souiller, uza sve „pri-znanje svoga duga“ M. Molhou, odbija slijediti njegovu „suviše ograničenu definiciju“. On odbija i „američki pogled“.

povijesti o Gilu Blasu iz Santillane. U njegovim gradovima Salamanki, Valladolidu, Oviedu, Toledu, Madridu... (mi čitamo: u Versaillesu, u Parizu...) sve je lijepo, ali ništa nije istinito. Riječi ne označuju ono što označuju. Odijelo ne čini redovnika, kaže narodna mudrost. Ali čini čovjeka, kažu Lazarillo i Gil Blas. Korisni predmeti postaju lijepe, nepomične životinje; žena od petnaest godina stavlja sivosrebrnu vlasulju da bi za „sva vremena“ sačuvala svoju „mladenačku nepromjenjivost“. Sav je taj svijet pojavnoga, u isti mah idealno barokni i pikarski, proizvela jedna tjeskobna duša, zaplašena Vremenom koje znači starost, ružnoću i smrt. Duša je izgubila svoje jezgro homogenizacije budući da je od sekularnog pokušala napraviti Vječno, budući da je među Bližnjima već izabrala božanstvo Drugoga.

Pronašavši ipak na kraju života ono Vječno, našavši se opet s Bogom, umorni i ostarjeli pikaro će reći: „Ovo više nisam ja, a niti moje staro negdašnje srce“. Ako, dakle, ovom novom, konačnom, preobrazbom Guzman d'Alfarache svjedoči o nestanku, o „iščeznuću geza“, ²¹ sve bi druge, novije pikarske priče, počevši s Quevedovim *El Busconom*, prema M. Molhou bile obične imitacije. Tako se sudi kad se sudi prema uzoru ili uzorku, ovdje prema *Lazarillu* ili *Guzmanu*. Sad pitanje: koliko bi u povijesti književnosti bio dug popis djela koja su nastala prema nekom uzoru?²² Naravno, vrlo smo daleko od toga da osporavamo autoritet kao što je to Maurice Molho, ali – i samo usput – slobodni smo se pozvati na sam naslov studije toga istog autoriteta: „Uvod u pikarsku misao“. Evo, mi kanimo pisati baš o toj misli! Možemo li naime reći da ta misao nije plod jedne specifične *želje* i, što je također važno, jedne pripovjedne strukture koja tu *misao* i *želju* oblikuje u jedan sličan, ili pak analogan, sadržaj. A primarna je pikarova želja živjeti lijepo, estetski što, slijedeći baš tu njegovu misao, nije moguće bez materijalnog i društvenog uspona. Uzimati *roguery* – elemente pikarova asocijalna ponašanja (minorna kriminalna djela: prijestup, krađu, prijevaru...) ²³ – kao temeljnu odrednicu pikarova identiteta ne smatramo korisnim argumen-

On naime u svojoj studiji ne kani govoriti o imitacijama, već o *evoluciji* (potcrtao D. S.) fenomena pikarizma. (*Le roman picaresque*, PUF, Paris, 1980, str. 4).

22 Veoma zanimljiv (i bibliografski!) u tome pogledu je polemički uvod R. Björnsona u knjigu *The Picaresque Hero in European Fiction*, Univ. of Wisconsin Press, 1977.

23 Takvo je stajalište kritike razvidno u F. W.

Chandler, *The literature of roguery*, N.Y. Burt Franklin, 1958; G. Brennan, *The literature of the Spanish People*, Cambridge Univ. Press, 1962, te u R. Alter, *Rogue's Progress*, Harvard Univ. Press, 1964. Na ova se djela, primarno iz povijesti europske *roguery*, naslanja Frederick Monteser u svojoj kapitalnoj studiji *The Picaresque Elements in Western Literature*, 1977.

tom za našu tezu. Još su nam manje dobrodošla „velika zlodjela“ ili pak krivotvoritelj tipa Smollettova grofa Ferdinanda Phatoma.²⁴

Guzman je iz osobnog iskustva, iz osobne potrage lijepa života, iz triju svojih padova baš na mjestima gdje se bio „popeo“, uzmogao shvatiti pravu poruku sudbine. Preostalo mu je preobratiti svoju ne-čast pikara u savršenstvo u Vremenu, u duhovnu čast. Ali koji bi pikaro (ili antipikaro), nakon Voltaireova *Candida*, to mogao učiniti? Kako se odreći *nade*, kako i gdje prekinuti potragu za srećom, to jest kada prekinuti ogorčenu bitku s Vremenom? Vrijeme, „podmukli ubojica“, znači svršetak ploidbe svake iluzije, kraj svakom naumu da se naše konačno protegne u Pascalovo beskonačno.

Guzman s početka XVII. i Gil Blas na početku XVIII. stoljeća predstavljaju, što je i dijalektički logično, uzlazne stepenice estetizacije kako sadržaja tako i strukture pripovijesti u odnosu na europsku, poglavito njemačku i flamansku, gezeriju koju neki povjesničari književnosti, ali i današnji kritičari često suprotnih orijentacija, vezuju za *Lazarilla*. Raznovrsnija aspektacija lika, odvajanje od gezerije u pravom značenju riječi²⁵ i savršenija kompozicija – naročito kroz *porcédé* njene dramatizacije u Lesageovu romanu – sve to prefigurira te anticipira sublimni pikarizam Restauracije.²⁶

Barok je, glede sadržaja i anegdote, iz pikarskih sadržaja već ispuštio odvratne tope, ovisne o praznom (ili prepunom) tijelu.²⁷ Ipak „intervencija praznog tijela“ – u funkciji simbola isprazne duše – još opstoji kao žeđ, glad, krčma, vino, erotizam, prostitucija navlastito... Međutim, one razvidne skatološke sekvence se brišu.²⁸ Zadah gnjileži, povraćene hrane i izmeta je neutraliziran baroknim miomirisima. Još važnije: s Gi-

24 T. G. Smollett, *The Adventures of Ferdinand Count Phatom*, 1753. Ipak, njegov nešto ranije objavljen roman o pustolovinama Rodericka Randoma (1748) posjeduje, unatoč strahotama i groteski (osobno iskušanih, bez sumnje), nešto više značajki pikarizma. Uostalom, Smollett je preveo *Gila Blasa* na engleski. Mračna i mistifikacijska atmosfera njegovih romana kao da je uvertira za engleski *gothic romance*.

25 Već navedeni primjeri pripovijesti koje su cvjetali od konca XV. do početka XVII. stoljeća, konkretno: između *Dyla Ulen-spiegela*, *Libera Vagatorum* i *El Buscóna* Francisca de Queveda (1626).

26 Povratak monarhije u Francuskoj (1815–1848). Vrijeme i Stendhalovih i Balzacovih „mladih lavova“. Početak je to industrij-

skog i novčarskog doba. U Engleskoj je ta era započela tri-četiri desetljeća ranije. Radnja romana W. M. Thackerayja o pikaru Redmondu Barryju (*The Memoirs of Barry Lyndon, by himself...*, 1844) smještena je u godine koje upravo prethode toj novoj gospodarskoj eri. Beskrupulozna ambicija, razvrat Barryja (zavođenje, kocka, alkohol...) doimlju se kao autorovi argumenti namjere da se izruga samoj estetici pikarskog romana. Barry umire bolestan (*delirium tremens*) – u tamnici! Ta bi smrt trebala značiti kraj pikarizma. Nema sumnje, američka kritika ima taj *roguey novel* u vidu kad se oslanja na tezu o nemogućnosti pikarskog romana u protestantskom svijetu.

27 Iako ne baš sasvim u francuskom romanu *bourgeois* („građanski roman“ Scarro-

lom Blasom kazivanje pikara prestaje biti antikapitalističkim traktatom u ime Vjere, ali i u ime dostojanstva čovjeka. Francuska se „buržoazira“, novac više ne smrdi po vražjem govnu. Puritanska je Engleska brazdom liberalne kapitalizacije već otišla daleko. Ona prezire, pa i osuđuje, dvije konstitutivne sastavnice španjolskog pikarizma: prosjačenje i dokolicu. Engleski evangelik može prositi samo duhovne stvari, dok je španjolski pikaro katolik mogao živjeti ili od milodara ili od prijestupa!

Filozofski, politički i ekonomski, pogled na Otok daje pikaru francuskog prosvjetiteljstva i enciklopedizma pravo i nadu da bude optimist. Istinska laicizacija misli izvan teoloških dogmi vidi čovjeka prirodno dobrim, bez obzira na podrijetlo. Za takvo razumijevanje čovjeka dodatno je zaslužan Robinsonov Petko. Zaslužno je za takvo viđenje „dobra čovjeka“ i naglo pobuđeno zanimanje za folklor, za priče C. Perraulta i braće Grimm.

Seljak Jacob dakle – premda kao iznimka, ali različit od španjolskog pikara – uspjeti može.²⁹ Kažemo „premda kao iznimka“ jer M.-H. Huet tvrdi: „Ovo stoljeće nije dakle bilo prema ambicioznima ništa otvorenije od prethodnih stoljeća. Fenomen društvenog uspona, takva kako je opisan u književnosti XVIII. stoljeća, pripada više imaginaciji i želji, nego stvarnosti [...] Uspjeli pikaro tako postaje ujedno modelom, nadom i opravdanjem.“³⁰

Junak-model koji sa svojim gospodarom problematizira tu društvenu stvarnost prije i pred samu Revoluciju 1789. godine Diderotov je „prosvijećeni“ Jacques.³¹ Misli na trenutke kao Candide i Sternov Tristram Shandy. U svojim beskonačnim dijalozima naivan je filozof s tezom i zaključkom: čovjek ima samo iluziju da upravlja svojim životom. Sve je na koncu konca sudbina, fatalitet.

na, Sorela...), kritici-parodiji precioznog (d'Urfé, *Astrée*) i viteškog romana (Scudéry, *Le Grand Cyrus*). No taj se roman-kritika, misli M. Molho, ne može smatrati pikarskim ni u kom pogledu. Mi dodajemo: ni travestija ni parodija nemaju ničega zajedničkog s pikarom. One jednu, povijesnu, ljepotu u modi izvrgavaju ruglu. Pikarova nakana nije takva.

28 Primjerice u *El Buscónu*, XVII. poglavlje. Don Pablos de Segovia je utamničen s oboljelima od dizenterije. „Grmljavina“ koju on čuje ustvari su popratni zvuci uz vršenje velike nužde sekvestriranih. Da to nije grmljavina, otkrio mu je nos. Quevedo u istom djelu i inače prekomjerno inzistira na bijednu izgledu ljudskog često golog tijela. „...Nikad

Bosch nije naslikao tako čudna držanja čovjeka kao što sam ja vidio tog dana“, kaže on u XV. poglavlju.

29 Marivaux, *Le Paysan parvenu*, 1736.

30 M.-H. Huet, *Le héros et son double, Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*, poglavlje: „La société et le problème picaresque“, Paris, 1975; str. 77

31 *Jacques le fataliste et son maître*, 1796. – Možemo Jacquesa s određenog motrišta vidjeti kao pikara, već i stoga što podsjeća na njemu suvremena Beaumarchaisova Figara (picara?). On je svugdje: kako na lijepim mjestima, tako i u krčmama – čak u zatvoru. Brojne su digresije i priče drugih i o drugima. Podsjeća svojim lutanjem i reakcijama na Lesageva *Šepavog davla* i Rabelaisova Panurgea.

Međutim, pikaro prve faze francuskog kapitalizma, burbonske Restauracije dakle, okreće se istoj socijalnoj etiologiji procesa potrage kao i onaj iz katoličke Španjolske. Vraća mu se nezadovoljstvo podrijetlom. Njegova priča, doduše, ne inzistira na rođenju u moralno skandaloznoj obitelji, ali zato u psihološkom pogledu razvidnije otkriva skandaloznu (pod)svijest romantična djeteta. U njoj se osnažuje edipovska tendencija. Ne samo da se boji svojih roditelja, oca poglavito – romantik ga se *a priori* stidi. On ga se odriče. U dubljoj psihologijskoj interpretaciji pratećih fenomena svijesti to znači da se on stidi sebe kao posljedice seksualnog čina. Romantični junak, dakle, hoće *biti*, ali *ne biti rođen*, osobito pak – ne biti napravljen! Zato on sebe radije zamišlja osobom iz mita ili bajke: siročetom, nahočetom, vrlo često kopiletom.³² Romantični pikaro, aristokrat uma, ali lihvar srca, sanja autogenezu – rođenje ni od koga – ali se užasava robinzonskog samostvaranja jer ono podrazumijeva podređenost Prirodi i samoću, ledinu, posao, alat. On sebe vidi sinom Nikoga, djetetom koje stiže iz Nigdje, bez ičega osim jedinstvenih psihičkih sposobnosti. Je li to moguće? Nije. Ili – možda – jest ako se amalgamira istina s bajkom, a bajka s povijesnom istinom – s Korzikancem Bonaparteom, naprimjer.

Evo razloga zašto se Balzac ponekad naslađuje preplitanjem tih dviju matrica. Na jednoj od njih junak ima propasti u svojim nakanama, ali taj se pad – jer je tragičan – mora identificirati sa sublimnom Smrću, nikako nemoćnom, pobožnom starošću. Druga pak matrica, veoma sukladna s matricom narodne bajke, omogućava junaku nezaustavljiv uspon.³³ Ovaj drugi koncept dozvoljava autoru da podrži homogenost svog vlastitog stvaralačkog identiteta i da nasluti mogućnost ostvarenja svog estetskog

32 Primjerice, to, što nije kopile, žali fikcijski Stendhalov Julien, ali i stvarni njegov uzor Napoleon I. O ovom problemu romantičnog (estetskog) identiteta posebice govori Marthe Robert u poglavlju „Tranche de vie“, u *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, str. 239-366.

33 Popis Proppovih „funkcija“ je u ovakvu romanu gotovo kompletan.

34 Ovdje bi priličilo dati jedan komentar o trima Balzacovim „pikarima“. Lucien de Rubempré, najdetaljnije prikazan kao glavni lik u dva najvoluminoznija romana (*Les Illusions perdues*, 1837; *Les Splendeurs et misères des courtisanes*, 1839) nosi materno obiteljsko ime, ne očevo (Chardon). Kao adolescenta starija ga žena u svojstvu svog prijatelja (ljubavnika zapravo) odvodi

u Pariz. Lucien je pjesnik, emotivan. Ta neotpornost u njemu rađa suicidalne nakane. Od izvedbe ga spašava „moćna, crna ruka“ Vautrin. Lucien se doima kao lik-kritika. Čini se da je njegovo samoubojstvo kazna što je porekao svoj temeljni identitet, svoje podrijetlo i, uza sve to, u kapitalističkom društvu precijenio svoju vokaciju pjesnika. Eugène de Rastignac je iz čestite, ali ne i bogate plemićke obitelji. Idealist, radin, moralan. Skandaliziran međutim nemoćnom i bezosjećajnošću bogata svijeta velegrada, on se između Dobra i Uspjeha-pod-svaku-cijenu odlučuje za Uspjeh. Uz nauk svojih „inicijanata“, gospode de Beauséant i kriminalca Vautrina, on kao da potpisuje pakt s Mefistom. Uspijeva uz pomoć žene (kćeri svoje ljubavnice) kao sredstva: postaje ministrom.

sna: Eugène i Henri će osvojiti Pariz.³⁴ On, Honoré, osvojiti će Europu kao Napoleon I, (ali ne mačem, već perom!). Korisno se prisjetiti: neki su od ovih likova shvatili okrutnost svoje bitke za „povišeno mjesto pod suncem“ na jedan ludičan način – kao društveni estetski fenomen. Gledajući Grad, simbol Zla i bogatstva – dakle, i željenog Dobra – oni mu bacaju rukavicu. Velegrad je njihova pozornica, njihovo bojno polje.³⁵ Ali to nije rukavica bačena jednoj klasi. Naprotiv! Junak s pikarskom dušom (željom, ambicijom) je oportunist. Revolucionar nikako i nikada!

Opsjednutost smrću u romantičarskom pikarizmu ne bi mogla biti interpretirana samo kao pesimizam, još manje kao moralna (ili društvena) kazna (smrt Juliene Sorela ili Luciena de Rubempréa, naprimjer). S Balzacom, „osvajачem Europe“, mi bismo željeli ponuditi tezu kako te lijepe smrti (nerazdvojne, uostalom od estetizma tog „ljupkog devetnaestog stoljeća“) uključuju samu stvaralačku kako aspiraciju, tako i tjeskobu umjetnika-stvaraoca. Naime, prerani nestanak nekog estetskog bića može biti gledan kao djelomično rješenje stvaralačke krize samog autora. Tako se može govoriti o „psihološkoj smrti“ Gustavea Flauberta u Emminoj smrti, čak o onoj metafizičkoj u Frédéricovoj starosti...³⁶ Estetski identitet, za koji Flaubert u svojim pismima daje potvrdu da ga je svjestan, funkcionira veoma dugo kao destruktivni čimbenik: njegova rečenica, uklještena između romantičnog osjećaja i estetskih načela Parnasa nikako se ne da usavršiti, jedno poglavlje dovršiti, sljedeće otpočeti!

S druge strane, i izvan naše teme, poznat je svršetak onih stvaralaca koji su pisali „brzo“ i „kako treba“, ali nisu uspjeli svoju egzistenciju odvojiti od estetske vizije kojom su bili opsjednuti (Nerval, Maupassant, Hemingway...), ili onih koji su pokušali živjeti onako kako su i

Henri de Marsay, junak u nekoliko romana, ali rijetko u prvom planu. Vanbračni je sin jednog engleskog državnika, učenik ciničnog opata Maronisa, polubrat perverzne markize de Saint-Réal. Bez srca, lucidna ali hladna duha, pomalo bajronovski zasićena užicima. Gubi estetsku želju. *Stiže (arriver!)* do svega što zamisli. Nesposoban je za istinsku ljubav, kao i za istinski smisao visoke funkcije do koje stiže (predsjednik vlade). Njegov je duh i doživljavanje stvarnosti – duh i doživljaj starca, ne mladića.

35 Dobro znan teatralni izazov Rastignaca gradu Parizu s groblja Père Lachaise, nakon pokopa starog Goriot: „A sada nas dvojica!“

36 Frédéric Moreau (*Sentimentalni odgoj*) ima mnoge mentalne karakteristike

romantičnog pikara. On međutim ne uspijeva ni u svome sentimentalnom ni u estetskom projektu. Nije „počasćen“ ni lijepom smrću. Autor ga osuđuje na lutanje, na plovidbu morima, na sivu svakodnevnu egzistenciju koju određuje Vrijeme kao njegov jedini suparnik i suputnik. Moglo bi se govoriti i o Flaubertovu sadizmu. J. M. Murry pretendira da je književnost za Flauberta bila jedna vrsta asketizma u životu, a ne estetska sublimacija života (*Contries of the Mind*, Oxford Univ. Press, N. Y. – London, 1931). Drugi pak govore i o Flaubertovoj osveti samomu sebi. Ostaje, međutim, staro pitanje: nisu li i sadizam, i asketizam, i osveta – *sentiments du tragique* – u neku ruku subjektivni estetizam?

pisali (Rimbaud, Jesenjin, O. Wilde...). Poslati Juliena, Luciena, Barryja, Emmu... u smrt – znači li to otresti se osobe u svojoj osobi, osobe koja sanja samo ljepotu, ali koja ljepota postaje preprekom u potrazi za istinskim, originalnim umjetničkim izrazom, za novom, suvremenijom estetikom? Znači li to udaljiti iz sebe osobu – dio sebe zapravo – koja stalno unosi sumnju u putove te potrage, koja napokon, budući da se sve svodi na besmisao, isključuje svaki smisao estetskog pothvata?

Pikaro, fikcijska romantična osoba, postaje idealom sâm sebi, ali gotovo redovito po uzoru na drugu, u njegovoj svijesti i uspomenama, idealnu osobu. Taj uzor estetskog projekta može biti neka konkretna, povijesna osoba. Može to biti i neko fikcijsko biće, estetsko poput Adamisa, uskrslu iz knjiga.³⁷ Tako, ustvari, želja, za koju pikaro drži da je samo njegova, jedinstvena, nema pravog izvora u njegovoj duši.³⁸ Želja u njegovu dušu uvire izvana, iz druge neke priče, pročitane i naučene još u djetinjstvu. Njen govor o uspjehu novi će pikaro prolijevati poput ulja na vatru svoje usamljeničke duše, zaljubljene u brzi uspon do zvijezda. Ima i dodatak toj, da se poslužimo sintagmom L. Goldmanna (što će reći G. Lukacs, tj. Hegela!), „neautentičnoj želji“ (*désir inauthentique*). Pikaro nešto ili nekoga – neku ženu navlastito – ne bi želio da to i netko drugi, rival ili čak prijatelj, ne želi.³⁹ On zapravo oponaša želju drugoga. No, budući da je rođenjem i društvenim položajem ograničen, romantični pikaro želju ne može ispuniti, a ni do cilja stići (*arriver*) bez pomoći nekoga drugoga. Taj pomoćnik preuzima ponekad ulogu stvoritelja, pseudoroditelja.⁴⁰ Bio pomoćnik anđeo ili davao, svejedno – pikaro kao korisnik pomoći ionako nije etički definiran. Ta trijada, dakle odsutni

37 Maxime Du Camp u svojim *Souvenirs littéraires 1882-1883*. (Hachette, Paris, 1962) o junacima *Sentimentalnog odgoja* kaže: „Biti Rastignac, Vautrin ili Lucien de Rubempré bijaše san ne samo jednoga od nas...“ A u samom romanu Deslauriers kaže prijatelju Frédéricu: „Prisjeti se Rastignaca iz *Ljudske komedije*!“ (I,ii).

38 Za usporedbu: to nisu aspiracije iz *Pellea Osvajača* (M. Nexö, *Pelle Erobreren*, 1910), one Jacquesa Vingtrasa (J. Vallès, istoimena trilogija, 1881–1888) ili pak Jacquesa Thibaulta (R. Martin du Gard, *Les Thibault*, 1922–1940). Nije to ni tragalac Apsolutnog jednog drukčijeg Balzaca, jednog Dostojevskog, Thomasa Manna ili Hessea...

39 Ovo je pitanje takozvanog medijatora u „triangularnoj želji“ (*désir triangulaire*) kako to razlaže R. Girard u *Mensonge*

romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1982.

40 Wolfsheim, vuk podzemlja iz vremena prohibicije, kaže za Gatsbyja: „Start him! I made him!“. Međutim, takve „dijabolične ruke“, ti Mefistofelesi, nisu postale mitskim toposom isključivo svojom mračnom moći. Ima u njihovim crnim karakteristikama nešto vezano za to stvaranje Drugoga, nešto vrlo ambiguitetno u emocionalnom pogledu. „Ja vas ljubim...“ kaže Vautrin Rastignacu pri njihovu susretu kod gospođe Vauquer. Njemu je i Lucien također „više od sina, više od voljene žene, više od obitelji...“ Oblak seksualne inverzije vrlo učestalo obavlja pikarski tandem iskusnog s neiskusnim. U Americi još i više.

41 Termini kojima se služi A. K. Chadna u svojoj studiji „The Young Man from the

uzor, prisutni pomoćnik i neautentična želja, određuje sudbinu pikara u vremenima romantizma, ali i realizma, onog američkog poglavito.

Mladi provincijalac, društveni penrač (*social climber*),⁴¹ samo je prema svemu ovome donekle estetski, a nikako moralno i radno, pripravljen za pohod na velegrad – svetište novca, ljepote i ljubavi.⁴² Autori romana (Stendhal, Balzac, Dostojevski, Dreiser, S. Bellow) čitatelju međutim moraju reći da je njihov junak zašao u zvjerinjak, na sajam taštine, popeo se na pozornicu ljudske komedije. Uspjeh će mu priuštiti dokolicu punu naslada, čak na orijentalni način.⁴³ Budući da ga izvor moći tog aladinizma nimalo ne uznemirava, on sanja princezu, čudotvornu svjetiljku, lijepo, šareno ruho koje mu postaje pravom opsesijom kao što je to bio slučaj njegova španjolskog pretka. U tom smislu, a suprotno od Španjolčeva tijela, tijelo romantika nema druge uloge do udomiti jednu dušu i popunjavati njezinu ispraznost. Stoga romantični Lazar nije više ni žedan ni gladan. Ako mu se dogodi da jede, to je zato što je to jedan od neizbježnih prizora te *comédie mondaine*. Cilj mu nameće dužnost sudjelovanja u kolektivnom obredu koji društvo, ili njemu važna osoba, naziva ručkom, večerom ili *souper*, objedom koji se u romantizmu može smatrati jednom vrstom mondene pričesti.⁴⁴

Ipak, Žena, voljena žena, mora biti ta koja će biti krunom estetskog vrhunca. Ona ima težak zadatak: biti živim simbolom prostora, žarištem prostorne paradigme, bajkovitog krajobraza, dovoljno definirana dvama Baudelaireovim stihovima, inače definicijom svake utopije – *eutopije* zapravo:⁴⁵

*Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*⁴⁶

Province“, u *Comparative Literature*, Univ. of Oregon, Eugene 33, no 4 1981.

42 „I tako, ta katastrofa bijaše sreća, napokon; kao oni zemljotresi što otkrivaju bogatstva, ona mu [Frédéricu] bijaše otkrila tajna izobilja njegove prirode. No na svijetu je postojalo samo jedno mjesto na kome je ta izobilja moguće učiniti vrijednima: u Parizu! U njegovim mislima naime umjetnost, znanost i ljubav (ta tri lica Božja kao što bi bio rekao Pellerin) ovisе isključivo o Glavnom gradu.“ (G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, I, vi.)

43 Plan Frédéric's s gospođom Arnoux. Vidjeti dalje, u 6. poglavlju, „arabijanski“ leksik *Američke tragedije* kojim se sugerira „neautentična želja“.

44 Romantiku je dovoljno mladenačko pijanstvo duše. Španjolski pikaro pije iz svih mogućih razloga, čak iz inata (Gil

Blas). U *Lazarillu* slijepac reče: „Lazare, ti si predan vinu više nego tvoj otac [...] Ako netko mora biti sretan, to ćeš biti ti“.

Clyde je glede biofizioloških potreba predstavljen kao pravi romantik. Dok pozitivistički roman, kao i pikarski, ustrajava na scenama jela i pića, Clyde nikad ne spominje glad, žeđ, studen... Njegovo tijelo, kao u pravih heroja tragedije, nema nikakvih potreba.

45 Reklo bi se da ono opstoji – euharistijski Sama se riječ 'utopija' često uzima dosta općenito. Strogo uzevši, ona znači 'nigdje' (*nulle part, nowhere*); 'ukronija' znači 'nikada' (*jamais, never*); 'eukronija' – 'lijepa, sretna vremena', najčešće u smislu 'nikad više' (*jamais plus, never more, izgubljeni raj*); 'eutopija' – to su 'lijepa, rajska mjesta' (općenito: *paradis, paradise, raj zemaljski*).

46 Ondje je sve samo red i ljepota, / Sjaj, spokoj i naslada.

Međutim, uzajamnost i identitet osjećaja nad osjećajima, točnije ljubav, ostaje trajno nerješivim problemom. Naime, ljubav kao strast i ideal ne uspijeva – primjerice kod Balzaca – odlijepiti se od stvarnog i pojaviti se u čistom stanju, u apsolutnoj i rajskoj samoći. Čak ni onda kad se junak bilo u snovima, bilo na javi nađe u takvim okolnostima,⁴⁷ jer ni takve okolnosti ne isključuju Evu, prototip svake žene. I Eva ima dva lica: majčinski i zavodnički. Nijedno od ta dva lica ne isključuje destrukciju. Drugim riječima, pikaru žena ako nije sredstvo, onda je zapreka i pogibelj. Junak, sebičan i tašt, čovjek koji može voljeti samo svoju dušu, „dezertira apsolut duše da bi se našao u društvu“.⁴⁸ Žena koje se čovjek može dotaći – relativna je žena. Ona stari, ljepota joj hlapi. I inače, smrtnost mladih žena, velikih ljubavi, također je velika. Zašto? Pa da ostanu vječno lijepe! Stoga dakle i romantik misli ženu, o njoj govori, njoj govori, ponekad „ponešto suviše dobro“⁴⁹ i, naročito, on je gleda. Ali kao stvar koja mu služi, ali i ne umire.⁵⁰

Pred takvom slikom žene romantizam definitivno odnosi, tako se čini, svu fizičku bijedu čovjeka Lazara. Nestaje skupa s tom činjenicom, ali na razini dijalektičkoj, i značenje samog biblijskog imena Eve. To i stoga što je savez s Bogom-Ocem raskinut; On više ne pomaže, ali ni ne sudi; On nije više među nama. Još groznije: umro je! Pikaro prestaje biti teologom. Još i gore ako to pokuša postati: on Boga u nekim slučajevima vidi kao suparnika i osvetnika.⁵¹ No i to je možda bolje nego indiferentnost, nego sumnja u Njegovu pravdu i svemoć.

U Flaubertovim romanima, međutim, bijeda se vraća u galopu. Blijeda provincija, životinjski instinkti, trupla u raspadanju, praznina duše koju se upotpunjuje hranom i osobito alkoholom – to je estetika i onih pikarskih početaka. Burleskna ironija svaki se čas može okrznuti o tragično. Reklo bi se: potapanje karaktera, više nego nekakav otpor estetskom identitetu lika. Ljubav i ideal nisu nedostižni zbog neke neprobojne granice, prostorne ili društvene. Ostali su nedostižni zato što je junak *Sentimentalnog odgoja* isključivo psihološki, a ne više historijski romantik. Adolescent, romantičan po sebi, stari, biva sve oskudniji voljom, gubi onu „ravnu crtu“ koju mu je sugerirao njegov uzor iz knjiga ili povijesti. Riječju – on zanemaruje svoj „sentimentalni odgoj“.

47 Balzac je punudio i takav primjer u svom *Ljiljanu u dolu*; Sainte-Beuve (*Volupté*) i E. de Fromentin (*Dominique*) također. Nerval je „poseban slučaj“ sentimentalnog pikarizma, ali u kome ne nedostaju rekviziti onoga komu je motivacija novac.

48 G. Dupeyron, „L'amour, élément d'énergie dans l'oeuvre de Balzac“, u *Europe*, Jan.-Fév., 1965, str. 291

49 Izraz *un peu trop bien* je Proustov u pogledu Frédéricovih riječi upućenih gospođi Arnoux za njegova posljednjega susreta s njom.

Nakon Flauberta teoretičarima realizma, naturalizma zapravo, nije teško napraviti *tabulam rasam* svega onoga što je romantizam smatrao neuništivim. Ne priznavajući ni karakter ni volju, prezirući poetiku imaginarnoga, taj (anti)romaneskni scijentizam cilja u čovjeka-zvijer, u njegovu dušu-tvar, dušu još tvarniju negoli je bila ona španjolskog geza. Vjera, odgoj, brak... nipošto ne ulaze u račun tih čas pseudojanseniističkih, čas darvinističkih proročišta. Ova kao da kažu: „Zahvaljujući tvom podrijetlu (*hérédité*), tvoja je propast izvjesna u danom trenutku (*moment*) u određenoj sredini (*milieu*).“

Pikaro XX. stoljeća, baš onaj iz Sjedinjenih Država, od kojih ćemo mi u ovom uvodu evocirati dvije inkarnacije (a u završnom poglavlju još neke!), čut će u početku tek izdaleka to Zolino medansko proročište. Ali stvaraoci pseudopikara, T. Dreiser i F. S. Fitzgerald, neće se moći oglušiti ni na zvon s Balzacova tornja. Oni će tako doći do jednog specifičnog sinkretizma, jedne vrste neoromantizma *american style*, kadrog amalgamirati sve pikarske značajke, uopće ne zanemarujući sintagmatiku narodne bajke i, da budemo još bliži (ili dalji!) – Šeherezadine priče. Posljedica toga je jedan paradoks: vizija estetskog identiteta, koja se raspala za europskog determinizma, dobit će – a to je taj paradoks – na svojoj solidnosti i verbalnoj homogenosti baš na temelju tog istog determinizma, dopunjenog još i američkim iskustvom koje se, viđeno s jezičnog motrišta, kreće između trivijalnosti i hipostatičnosti, između amaterizma i novinarskog profesionalizma.

Očigledno, u tom se oblaku smrt američkih Lazara, Clydea Griffithsa i Veličanstvenog Gatsbyja, čini romantičnom. Smrt je to usamljenikâ koji su željeli nemoguće u jednoj Americi, zajednici koja njeguje kršćansku, kolektivističku, i to duboko optimističku misao. Bajkoviti empirizam i iskustvo self-made-mana, koje propovijedaju Dick Whittington i Robinson Crusoe, postali su, iako bajke, evanđeljem samostvaranja i povratka Zajednici. Biti indolentan, lijen, ostati siromašan – to znači biti lišen Božjeg milosrđa. Odati se estetskom užitku – to znači utažiti žeđ na izvoru moralne korupcije i pristati na onaj prvi od sedam smrtnih grijeha – na taštinu! Thackerayjev će pikaro Barry Lyndon taj grijeh, kao i Dom Juan grijeh licemjerja, smatrati vrlinom kako svojom, tako i vremena u kojem mu je povijest napisana (XIX. st.): izrugat će

50 Marioneta i lutka zamjenjuju mladu, barokno sijedu ženu iz salona. Njemački se romantizam, naročito, naslađuje tom supstitucijom. Ali i europski „duhovni realizam“. Još o tome u 6. poglavlju!

51 Svi pravi pikari kao dječaci odreda kreću

u sjemenište. Julien je tamo bio također, ali on *Novi zavjet* zna napamet i prije ulaska u to učilište. Njegovo „volterovsko“ promišljanje „okrutnoga“ Boga, dok čeka smrt u zatvoru, nagovješćuje Nietzschea. Sam Nietzsche kaže da mnogo duguje Stendhalu.

moral i ideal *self-made-man*-a. Međutim, Moll Flanders i Tom Jones za taj su se grijeh već pokajali svatko na svoj način, ali govoreći isto. Štoviše, Tom završetkom svoje priče iz 1749. šalje Novomu svijetu poruku kako puritanac, filantrop *a priori* – za razliku od aristokrata katolika – ne smatra ni podrijetlo, ni nevolje mladenaštva (Tom je adoptivni sin!) neizbježnom zaprekom ulasku u *Paradis Hall*. Tom nije ostao prosjak sreće. Takva vjernika protestantski Bog nikako ne voli, a katolički ga, eto, uspoređuje sa Sobom. Šalju li Tom Jones i Barry Lyndon svojim stubokom suprotnim porukama, a što se našeg predmeta tiče, potpuno istu poruku: društvo u temeljitoj preobrazbi ne može više pružati ni materijal ni formu pikarske priče *hispanic way*. I, doista. Svrnemo li naime pogled u XIX. stoljeće drugog kontinenta, vidjet ćemo kako se u protestantskoj svijesti Novog svijeta vodio čudesan, interkontinentalni – dječji, ali nimalo neopasan – rat bajke protiv bajke. Ili, da ne ostanemo na dosjetki: rat romana Novoga svijeta protiv romana Stare, kontinentalne Europe!

Već u dvije posljednje dekade XIX. stoljeća, zahvaljujući uspjehu priča „Europejaca“ M. Twaina i H. Jamesa, ratna je sreća na strani europskog romana. Kad je riječ o pikarskoj tematici s početka XX. stoljeća, paradigma skandaloznog podrijetla sukladna je s onom europskom. Siromašni američki roditelji, redom imigranti, ne moraju, doduše, biti nemoralne osobe, ali su u tolikoj mjeri društveno i ekonomski beznačajne da se takvima moraju osjećati (Gatsbyjev otac) ili čak postati (Clydeova majka). Uzvišena društvena misija Clydeovih roditelja (eto, baš katolika!) nije ništa drugo do običan zanat prosjaka: oni mole na uglovima ulica i propovijedaju evanđeosko ufanje – e da bi imali što jesti. Clyde međutim pod začuđenim i prezrivim (ili samilosnim) okom prolaznika sanja! Stara grčka mudrost kaže da čovjek sanja mnoge svjetove, ali, kad se probudi, vidi samo jedan jedini. S Clydeom je „nešto“ drukčije: on sanja uvijek isti svijet: sebe u lijepu odijelu, bogata, sretna u dokolici (*otiumu*) s lijepom bogatom zaručnicom. Ali, budan, on vidi da je Bog stvorio više svjetova, od njih dva posebno različita. U jednome od ova dva svijeta ima onoga čega Clyde nema – novca. A pregrada je između ta dva svijeta crna i visoka.

52 Dresier ne kaže je li Clyde pokušao čitati darovana Robinsona i *Arapske noći*, knjige suprotnih simbola vizije stvarnosti. No Dreiser kao da se želi, glede Clydea, odužiti Balzacu. Njegova Carrie uspijeva, slučajem. Živeći u svijetu uspjeha i od tog svijeta uspjeha – u

pojavnosti samog kazališta – ona svoj uspon nastoji prosuditi prema jednoj fikciji, Balzacovu romanu *Le Père Goriot*, knjizi koju joj je nekada bio darovao njen jedini prijatelj. Gatsby pak čita Franklinovu *Autobiografiju* kao svoj osobni *Novi zavjet*.

Clyde se seli od grada do grada. (Amerika nema *la Capitale* francuskog tipa, ma koliko Dreiser slavio svoj Chicago!) Od obrazovanja Clyde ima samo biblijske mrvice, mnogo sitnije nego pikarski sjemeništarci. Njegov se „sentimentalni odgoj“ svodi na interes kako živi Netko. (Pravu će knjigu dobiti u ruke kad već bude kasno, u Kući smrti.)⁵² A onda je ljepotu i značenje novca upoznao izbliza: trgovinu, pa predvorja hotela, pa lijepu unutrašnjost kuće svog strica i u njoj toliko sanjanu ženu. Bio je to samo pogled u raj. Uslijedio je i skok: primljen je u društvo komu je središte baš sanjana žena – Sondra Finchley – najljepša i najbogatija. On živi sadašnjost *kao* bajku, budućnost je *prava* bajka, jer ta ga je djevojka zavoljela. Ali i sadašnjost je tu s njegovim prijestupom: druga mu žena priopćuje da nosi njegovo dijete! On će je pokušati ubiti, iz ambicije. Amerika, s *Biblijom* uz uzglavlje, s *Robinsonom* i Franklinovim životopisom na stolu, organski mrzi romane, knjige za dokoličare, kloni se kazališta. Smrtnom će kaznom kazniti zločin komu je motivom estetsko osjećanje sebe. Zastor će se žurno spustiti na taj *theatrum mundi*.

Sudbina Velikog Gatsbyja ostaje u neku ruku krunski argument za našu tezu o estetskom i društveno (ne)zadrživom usponu geza. Slučajno ili ne, ali Gatsby se zapravo zove Gatz (Gatz je „gezu“ i izgovorom veoma blizu!). Taj moderni *out law* Lazar, sin siromaha, ali, zahvaljujući paktu s Mefistom, čovjekom podzemlja, uspinje se ispod bogataške trpeze i prerušen u veličanstvena gavana sjeda za glavu stola. Sve je išlo prema zakonima koje je on sam sebi propisao. To jest – prepisao. Naime taj sin imigranta, ali već pravi Amerikanac, ima svoju bibliju, svoj „sentimentalni“ odgoj – Franklinovu *Autobiografiju*! Našao se na vrhuncu na koji se španjolski pikaro nije uspio popeti. Stigao je u onaj raj u koji je jednom kao adolescent bio skočio (raskošni ladanjski brod). Sada su njegovi dani – noći zapravo – beskonačna *fête galante*, zemaljski eden, uz glazbu i alkohol. Ima osobni doživljaj da vrijeme stoji. Što još nedostaje tom pikaru XX. stoljeća? Nedostaje mu nekadašnja apsolutna žena, Daisy, ona Vječna Eva prije jabuke, ona koja ne stari. Doduše, *Ona* – Daisy – sad je opet tu, no čas je ista, čas drugačija – stalno relativna. Ona je supruga drugomu, ona stari i svjedoči o Vremenu što je prošlo – jer ono prolazi. Još nešto: i slučaj može sve učiniti relativnim. Gatsby je izmakao zakonu zajednice, ali ne i zakonitosti slučaja. Slučaj mu odnosi život i spušta zavjesu na njegove bezvremenske „galantne svečanosti“. Novac protiv Vremena i Slučaja nije mogao ništa.

Ove dvije smrti za nas ostaju simboličke i simbolizirajuće. S jednog stajališta, onog filozofskog, one su ekvivalentne metafizičkoj smrti „opa-

mećenog“ Don Quijotea. S druge točke motrišta, one literarne, ove nas smrti upućuju na romane o smrti jedne iluzije kao jedne „delirantne želje“ (S. Freud). One ukazuju prstom na one romane koji dijagnosticiraju predletalno stanje iluzije o mogućnosti – o smislu zapravo – pripovjedne strukture određenog romanesknog žanra.

Očigledno, stara je španjolska matrica izbljednula na raznovrsnim suncima, ali – mora li čovjek-Lazar umrijeti zauvijek? Ne mora. Našao se pisac koji je magičnom riječi, s njezinom pretvorbenom moći, dozvao Lazara iz tame i tišine njegova groba. Taj je pisac Amerikanac, nacionalnošću Židov. Obnovio je vjerno do u tančine staru španjolsku matricu. Ali njome uskršli Lazar nije onaj kršćanin – Lazarillo. On je samo Židov, kao što je to bio i Lazar. Zove se Augie March.⁵³ On nije rob taštine, već svoje jedine ambicije – metafizičke ambicije da stigne do svoga *Ja*.

Augie nakon svakog neuspjeha kreće ispočetka. Lazarillo kreće ispočetka. Guzman se uspoređuje sa Sizifom... Nakon neuspjeha, Augie u ogledalu vidi sebe kao ironično nasmijano stvorenje. S novim vremenom, ali i s novim čitateljem, umjetnik je uvijek sa svojim umjetničkim trudom na početku – zvao se autor Aleman, Lesage, Fielding, Stendhal, Thackeray, Dostojevski, Maupassant, Dreiser ili Fitzgerald... Njihova se djela mogu uzeti kao slika društva i čovjeka u onom famoznom Stendhalovu ogledalu koje ničemu nije krivo što nam pokazuje stvarnost onakvom kakva je, a i nas onakvima kakvi jesmo.⁵⁴

Sva djela-ogledala, ona prije i nakon *Augieja* S. Bellowa, pružaju i sliku duše samog stvaraoca. Jer svako je od njih pruža sliku-odraz potrage za originalnijom umjetnošću, za otkrićem samoga sebe, za izgubljenim osjećajima, za izgubljenim vremenom... Sve vjerno, istinito. Ta interna pikarska slika – bila bergsonistička ili frojdovska, personalistička ili egzistencijalistička – uvijek je istinita, ali i estetska jer ravno ogledalo nema druge svrhe do pronaći mjesto gdje je istinu moguće učiniti ljepšom. Ima u tome ogledalu nešto i od Don Quijotea i nešto od Prousta: istina je u knjigama, do istine se dolazi samo književnošću. Nije više bitna pripovjedna matrica, a niti da lik kaže *ja* ili *on* – čak *mi* ili *vi*.

53 Saul Bellow, *The Adventures of Augie March*, 1953.

54 Francisco de Quevedo ispod naslova: *Život pustolova don Pablosa iz Segovie* ima za podnaslov „Uzoriti luralica i zrcalo hulja“. U istočnjačkim pričama „zrcalo“ u naslovu priča imalo je značenje vremena i običaja uopće, ali i posebno:

život pojedinca. Imamo Murnerova *Von Ulenspiegela* s naslovnom stranicom i slikom gdje se „sova gleda u zrcalo“ (*spiegel* = zrcalo). Nije naodmet spomenuti, premda drugačije teme i sadržaja, i renesansno djelo Marguerite de Navarre *Le Miroir de l'âme pécheresse* (*Zrcalo grešne duše*, 1533).

I da se ipak vratimo Ivanovoj tvrdnji da u Početku bijaše Riječ! Sedam traktata *Lazarilla de Tormes*, u hermeneutskom pogledu, ostaje jedna mreža simbola, hermeneutici uvijek otvorenih. Njihov sadržaj kao privatna priča i sadržaji onih koje su slijedile mogu biti protumačeni i kao eshatološki traktati; ali i kao protesti ljudske duše u potrazi neke ljudskije životne putanje koja zaobilazi prokletstvo rođenja, s koje je sklonjeno upozorenje da živjeti znači griješiti, da raditi znači patiti, a roditi se – umrijeti zauvijek.

I. Roman Novoga svijeta: Dick Whittington i Clyde Griffiths na Robinsonovu otoku

Zlatno doba – Tom, Huck, Theo i Clyde – „Duh nade“ i „nada ljudskog roda“ – \$30.000 : \$1.000 – Izabrani narod: Knjiga dolaska i postanja – Sveti Juraj, Eva i Knez tmina

Roman *Američka tragedija** tužna je inačica priče o mladom lovcu na sreću. To je sažalni pogled na kraj njegova puta na koji ga je upravila njegova mladenačka želja u tragičnom nesporazumu sa stvarnošću, doslovce uzeto, već ostvarene utopije. To je sumrak pikarove Nade koja se nije prestajala rumenjeti na obzoru sve od onih vremena kojima završavaju narodne bajke.

Kažemo, kad je riječ o Utopiji, „doslovce uzeto“ stoga što će se tragedija odigrati u Novome svijetu, u Državi zakona napisanih po uzoru na one iz zlatnog doba čovječanstva, zakona koje su mislioci starog kontinenta uzdigli na razinu znanstvene istine i tako u novim naraštajima probudili saznanje i vjeru da je popravak povijesti i čovječanstva moguć.¹

Ali pitanje koje postavlja i na koje odgovara povijest nije pitanje promjene svijeta već promjene čovjeka. Ma koliko svijet *Američke tragedije* bio nov u odnosu na svijet staroga kontinenta Europe, stanovnik

* Theodore H. A. Dreiser, *An American Tragedy* (1925); prijevod s engleskog na hrvatski: Berislav Grgić; izdanje: Kultura, Zagreb, 1948.

1 „Svatko od nas daje u zajednicu, kaže J.-J. Rousseau u *Društvenom ugovoru* (I,6), svoju osobu, a svoju moć prepusta vrhovnoj zapovijedi opće [glavne] volje [*volonté générale*]“. Nema sumnje da su pjesnička fikcionalnost i politička praksa kalvinističke Genève, prema Jean-Jacquesu, „najbolje uređene zajednice“ (*Podrijetlo nejednakosti među ljudima*) roditeljice *Ugovora*. Ugovor će, zauzvrat, mnogo doprinijeti raspoloženju evangeličkih zakonodavaca. Možda u istoj mjeri u kojoj i jednostavna analitičnost Montesquieuova *Duha*

Zakon?. Montesquieu međutim izražava nevjericu u republiku i u antičke demokracije. Ti su njegovi uzori propali zbog trošenja vrline građana i jamaca „opće volje“ (arhonta, konzula, sufeta). Montesquieu, uostalom, ne vjeruje ni u jednakost rasa. K tomu, snažan je utjecaj, u nastavku, proizvela engleska filozofija države XVII. i XVIII. stoljeća te sama britanska praksa monarha i parlamenta sa starom devizom „čast i krjepost“, pa onom novijom i politički ozbiljnijom „kralj kraljuje, ali ne vlada“. Doda li se ovomu čistoća i strogost vjerskog osjećaja i samoodgovornost, eto jasnoće (kratkoće) američkog Zakona i njegove demokratske djelotvornosti spram pojedinca.

Novoga svijeta kao čovjek nije promijenio prastaru prirodu svoje duše. Vanjski se prostor, bez obzira na njegovo uređenje, posvuda suprostavlja svijetu čovjekovih snova, svijetu sazdanu od želja, ambicije i taštine. Kad bi taj svijet sna jednom postao materijalan, više ne bi bio grijeh živjeti bez rada, za Ljepotu... bez mržnje i poniženja. Zakoni bi bili suvišni kao što su to i bili, ako je vjerovati pjesniku s Ponta. No, oni su *sada* potrebni. Dobro je što ih ima, „jer svi [zakoni] na neki način proizlaze iz naše misli“, piše povjesničar i političar Alexis de Tocqueville grofu Moléu 1835. „Čitavo je društvo, takoreći, utemeljeno na jednoj jedinoj činjenici. Mogli bismo Ameriku usporediti s velikom šumom, ispresijećanom mnoštvom ravnih putova koji prilaze istom mjestu. Treba se naći na okupljalištu, i sve se otkriva jednim pogledom oka.“²

Francuski je politolog zacijelo vidio Ameriku u nevinosti njenog nastajanja, opijenu naivnošću nade u budućnost. Desetljeća koja slijede promijenila su tu idiličnu sliku, toliko različitu od tmurne, dimom zatamnjene europske tapiserije. Naime, tih će pedesetak godina druge polovice stoljeća pobijeđeno „staro europsko zlo“ djelovati na promjeni svoga lika: mjesto i ulogu europske i orijentalne aristokracije polako će nakon euforije i zlatne groznice – nakon zatvaranja *frontiera* – preuzeti i zaigrati industrijska plutokracija. Ipak, Amerika će znati kako izbjeći stupicu u koju je nekoć bila upala Španjolska Karla V. Ona će, doduše, okrenuti svoje lice zlatnom teleu, ali nikad posve ne okrećući leđa svojoj prošlosti sublimiranoj u mitu o nevinosti uspjeha radom i znanjem. Svi će držati na umu parabolu o Matejevim talentima, pretočenu u zakon o pravu na mogućnost brzog bogaćenja i društvenog uspona. A nijedan propis nije tako duboko urezan u dušu čovjeka kao zakon koji mu daje pravo na sreću. Pravo na sreću – znači izgled i vjeru u uspjeh. Nema nedaća koje mogu ta načela izbrisati: dobra vjera bila je uvijek jača od zle sudbine. Kad bismo uznastojali sažeti razmišljanja H. D. Thoreaua u dvije rečenice, one bi mogle glasiti ovako: „Ako smo gradili dvorce u zraku, nismo uzalud radili jer bismo sad svi u njima morali živjeti.

2 Dodatak izdavača Tocquevilleovu djelu *O demokraciji u Americi*.

3 Riječi Theodorea Dreisera koji se prihvatio pisanja djela o idejama Thoreaua (*The Living Thoughts of Thoreau*, 1938). Henry David Thoreau (1817–1862) bio je u Concordu, svom rodnom gradu, primljen u kuću R. W. Emersona, tada na vrhuncu svog stvaralačkog talenta. Ostali su zajedno sve dok Thoreau nije stekao svoju osobnost kao naturist deskriptivac, znanstvenik i pjesnik, čak ponajviše kao pjesnik i metafizičar, Emersonov sljed-

benik. Odlomci iz *Waldena* – (ili život u šumama, život usamljenika na Emersonovu teritoriju) po svemu se najbolje mogu usporediti s poglavljima iz romana *Robinson Crusoe*. Naime, priroda za njega ima manje mistične privlačnosti nego što je to slučaj kod Wordswortha, dok je utjecaj Emersona, kao i nekih stajališta Rousseaua, više nego razvidan.

4 Riječi S. Lewisa, izgovorene prigodom uzimanja Nobelove nagrade.

5 Američki roman o pojedincu i društvu u to doba već se opraštao od fabularnog

Samo bi sada valjalo dolje postaviti temelje.⁴³ Ni tih nekoliko revolucionarnih, industrijskih desetljeća, koja su od ruralne i rustične kolonije napravila svjetski imperij, „[nisu dakle] Amerikancima izbrisala njihovu bukoličku prostodušnost Ujaka Sama“.⁴⁴ Jesu li ili koliko su izbrisala, pokušat ćemo to vidjeti kroz književnost, posebice kroz analizu romana *Američka tragedija*.

Tom je Sawyer, nezrelo siroče s očima američkog Janusa, uzeo skriveno blago u pravi čas! Nakon njegova sretna iznašašća svote od 12.000 dolara sve su „kuće duhova“ bile porušene od pustog pretraživanja i prekopavanja. Ali zlatnika više nije nigdje bilo. Ostali su u rukama onih koji su prvi stigli na sastanak sa srećom; ili pak u škrinjama onih koji su zlatnike stekli – kako nas to već vjekovima poučavaju generacije Ezopovih učenika – kopajući, obrađujući svoj vrt, radeći. S druge strane gledajući, sve što su Tom i Huck uradili, uradili su sami. Blago je napokon nađeno uz cijenu velikih strahova, bez pomoći velikog izbavitelja, bogatog rođaka ili pokrovitelja. Dogorjela lojanica u mraku spilje i plač male Rebeke simboli su kraja svijetlog vremena zvanog *american innocence*. Dickensova bi se siročad u toj Americi s kraja stoljeća čestito načekala. Utaman bi im bilo uzdanje u vrijeme i plemenitog neznanca koji bi kraj njihove pripovijesti učinio lijepim – kao u bajci.⁵

Zbunjujuća slika Amerike koju Huck gleda ploveći sa „svojim Jimom“ niz Mississippi, Amerika je mladog Theodora Dreisera. Slika je to zemlje i ljudi koja na svakoj milji plovidbe daje znati da grijeh i zločin ne postoje samo u knjigama napisanim u Europi, u romanima prepisanim u Americi i u „komendijama“ *Kralj bez premca*. Taj normalni svijet grijeha i zakona Tom je već bio napustio. Ostavio ga je razumnima, starijima – on se „odmetnuo u razbojнике“... Huck je baš to – *the outlaw man* – doista i postao pošto je odustao od „dobrog nakana“ da prijavi odbjeglog crnog slugu gospođe Watson. On potjeri laže da je taj na splavi njegovog boginjama zaražen otac.⁶ „Najzgodnije“ je bilo zala-

koda Dickensova tamnog romana. I dok je u Dreiserovoj *Sister Carrie* (1900) taj „rastanak bolan i pun kompromisa“, on je radikalan i nasilan u dvadesetim godinama. Tako se *Američka tragedija* u pogledu fabule – „priče o siromahu s bogatim rođakom“ – očitovala kao nasilje nad fabulom-svetinjom. A sve to sa svrhom da čitatelj shvati (samo toliko?) raspoloženje srednje više klase prema siromahu i uopće prema radniku čija dijalektika uspjeha u toj fazi kapitalizma mora neumitno dovesti do prijestupa. Izgleda da je Dreiser,

6 uzevši ozbiljno ovo („antiklaidovsko“) raspoloženje, bio prilično zbunjen pred upitom kakav pandan dati ideologemu „Siromašni nek ostanu ondje gdje jesu!“ Bar *Američka tragedija* nije nikakav rezolutno niječan odgovor na tu naredbu boraca za vlasništvo, a protiv „opasne klase, to jest organiziranog rada“, kako se izrazio J. Hay, inače Lincolnov tajnik! „E pa, dobro, onda, kakvog ima smisla da učiš činit šta je pravo kad je tako teško činit pravo, dočim činit zlo nije ni najmanje teško, a nagrada ti je uvijek

gati. Najzgodnije – lijep eufemizam. Lagati je djetetu prirođeno. Lagati i ostati uvijek djetetom – ne znači li to povući najpouzdaniju granicu između Amerike nevinosti i Amerike uspjeha? Tako je zaključio jedan Huck Finn čije *Ja*, rezignirano i dijalektalno, kazuje velike, groteskne prizore tmurne predstave na obalama velike rijeke. Lupeži i varalice igraju na seoskim binama i saborima nekadašnju sudbinu kraljeva i gusara, ali u parteru (crna) boja čovjeka igra ulogu stvarne ljudske sudbine. Sjever i Jug također igraju svoje uloge jer se i zakon podijelio na Zakon Sjevera i Zakon Juga. Još gore – zakon zajednice ljudi ratuje sa zakonima Prirode. Huckovo asmodejsko oko, koje dopijeva zaviriti ama baš svugdje, kao da igra ulogu najglavnijeg lika, malog zloduha Vremena, lika koji duh Zakona pokušava utrpiti u bocu. Njegovo oko zuri u sumrak demokratske pravde, zamjećuje u mutnoj vodi krepuskularni odsjaj starih, sada već izgubljenih društvenih vrijednosti, strogo i pravedno ugovorenih May Flower Compactom iz 1620.

I Twain, kao i Whitman, pjeva dakle fine nostalgичne ode bivšoj Americi, zajednici duhovne punoće i vedrine, zemlji šuma i rijeka kojom je dominirao povik „splavara i prsatog, razbarušenog šumara“.⁷ Huckova Mississippi-epopeja doima se međutim i kao pamflet na račun Thoreauova djela *A Week on the Concord et Merrimac Rivers* (1849), a posebice *Waldena* (1845). Nema prigode u kojoj Huck ne ironizira tu defoeovsku mitologiju (i mistifikaciju!) autentične individualne slobode i rada u odnosu na božju Prirodu. On je u 8. poglavlju doplovio na otok Jackson. Sam je: „Na njem sam sad ja bio goso, pripadao je čitav meni, pa sam tio da ga dobro upoznam...“ Lutajući, naišao je na tragove ognja. U strahu od Drugoga proveo je dva sata na drvetu. Inače, za razliku od Robinsona kad ovaj nije na stablu, Huck ljenčari, udičari, jede,

ista? Tu sam zapeo, nisam znao na ovo pitanje odgovoriti. Stoga odlučim da si neću više razbijati glavu, već da ću ubuduće uvijek raditi onako kako mi bude najzgodnije“ (XVI. poglavlje, prijevod Z. Crnković, GZH, Zagreb, 1989).

- 7 Sherwood Anderson, „An Apology for Crudity“, *The Dial*, Nov. 8, 1917. Anderson si postavlja rusoiističko pitanje: zašto bi Amerikanci težili finoći koja ne dolikuje „nama već starim krajevima i starim mjestima“. Ipak, ni Dreiser nije mogao odoljeti žalu za *innocence*. U kolekciji njegovih rukopisa (University of Pennsylvania) ima onaj o crncu Candlessu koji plovi Mississippijem. Rukopis je napušten zbog

istih nevolja na koje se žalio i M. Twain, nevolja oko „dramatizacije“ događaja (*Diaries*, 1920, lipanj; bilješka).

- 8 Teorija europske barokne dramaturgije rado smješta „tragičnu pozornicu“ ili u daleko vrijeme ili u daleki prostor. Roman-tragedija to načelo ne mora poštivati jer nije esencijalno. Važna je za nastanak i mogućnost tragičnog sama granica: bilo između dva prostora (sakralni *vs* profani), bilo između dva društvena vremena (dva zakona: prirodni *vs* ljudski). A Camus će 1955. u Ateni, u svom predavanju *O budućnosti tragedije*, reći: „Tragedija se rađa između sjene i svjetla i njihovih suprotnosti. Ako je

puši lulu, drijema... jer, „najviše mi je bilo do toga da nekako utučem vrijeme“. „Utući vrijeme“ u ušima Amerikanca zvuči sablažnjivo.

Huck suprostavljja svoju bezbrižnost i neposlušnost pustolova – nije važno što se samo grješna Europa divi pustolovima! – Thoreauovu mit-skom žalu za građanskom poslušnošću. A sada, malo nakon nastanka knjige o Hucku, taj mit nedužne, poslušne Amerike razdiru zvižduci okrutno brzih lokomotiva, cviljenje sirena tvornica i krici tvorničkih predradnika, „lavež“ trgovačkih putnika... Sve se to mora slušati da bi dio zajednice, onaj najbogatiji i najobrazovaniji (eh! i onaj bijeli!) mogao živjeti fino, kao oni tamo kraljevi bez premca „koji ništa ne rade, a sve je njihovo“. Tako se na tom civilizacijskom i povijesnom razmeđu, na granici dvaju vremena i prostora, iskopava još jedna međa, najdublja i gotovo nepremostiva, „crna pregrada“ koja dijeli svijet finoće od svijeta grubosti, svijet božanskog od svijeta ljudskog zakona, svijet slavne prošlosti Amerike od njene svakodnevice. A ta „crna pregrada“ kaže, istom je naša svijest otkrije, da je tragično izvjesno jer je i budućnost neizvjesna.⁸

Rubom te budućnosti putuju propovijedajući i pjevajući, od Vermona preko Kansas Cityja i Denvera do San Francisca, roditelji mladog Clydea Griffithsa, „junaka“ jedne američke tragedije.⁹ Tako su se selili, tražeći posao i život, i oni Theovi roditelji – katolički bračni par Dreiser. Griffithsovi se povlače ulicama i pjevaju psalme što veličaju ljubav i milosrđe, a ne „duh zakona“ jednakih mogućnosti. Ne, nikako ne govoriti o onoj očevoj raspodjeli talenata tako da bi njihov sin Clyde – kao nekada davno njegov prekomorski vršanjak Dick Whittington – shvatio kako se od sluge postaje gospodarom prijestolnice. Nisu se trebali truditi: Clyde-ova priča ne može više biti suvremena inačica života londonskog Lorda Mayora.¹⁰ Nije zapravo nikada ni mogla biti, jer pikarova ispovijest nije samo parodija fabulozne sudbine „narodnog“ junaka iz bajke. Ona je

sve misterij, nema tragedije. Ako je sve razum, također je nema [...]. Moglo bi se napisati da se tragedija nije između krajnjeg nihilizma i bezgranične nade... Izgleda da tragedija nastaje na Zapadu svaki put kad se njihalo civilizacije nađe na istoj udaljenosti između posvećenog društva i društva izgrađenog oko čovjeka.“ (*Théâtre, nouvelles, récits d'Albert Camus*, NRF, Paris, 1962, str. 1705)

- 9 Dreiser stavlja neodređeni član (*an*) i time u lingvističkom smislu šalje poruku da je riječ o jednoj od tragedija, kao što Maupassant neodređenim članom inzistira na jednom od života, a to je onaj Jeanne de Lamare (*Une Vie*). Ali, slijedom te iste

logike, a suprotno od Maupassantove, naslov daje naslutiti netipičan sadržaj (na što tragedija uvijek i pretendira). Naime, to što se dogodilo Clydeu i Roberti, dogodilo se nekomu drugomu, nekomu drukčijemu nego što smo mi. Svakako, to je „jedan slučaj“. U stvarnosti, to je jedan od identičnih slučajeva (ubojstva iz ambicije) koji se nalaze u Dreiserovim novinarskim zapisima ili na kopijama sudskih zapisnika iz njegova osobnog arhiva.

- 10 „Ah da sam s Whittingtonom gazio dugim tegobnim putem natrag ka gradu Londonu!“ (T. Dreiser, *Zora*, Rijeka, Otokar Keršovani, 1963, str. 125. Prijevod Omer Lakomica.)

kritika te sudbine – u ime stvarnosti! Zato Clydeova dječaka anegdota još manje može biti nalik na onu iz životopisa arapskog dječaka koji je imao tu sreću da neposluh majci zamijeni poslušom lažnome stricu i tako se, slučajem, domogne svemoćne svijeće. A Clyde, da bi preskočio „crnu pregradu“, hoće baš takvo, magično sredstvo.¹¹ Njega, međutim, nema. Odnijeli su je Aladinovi i Dickovi vršnjaci u muzej književnosti. Onda ju je tamo išao nakratko pogledati šaljivi gospodin S. L. Clemens (radi onih Tomovih 12.000 dolara) te, za njim, sva sila autora romantičnih *romances* o samostvorenom pojedincu Istoka ili pak o samotnom kopaču sreće na Zapadu.

Američki će realizam dugo, sve dok ga takoreći novinarska čestitost u tome ne razuvjeri, opisivati s manjom ili višom mjerom sebi imanentnih tehnika, sudbinu tih pojedinaca izdvojenih iz njihove velike zajednice. Pisci će isto tako uočiti slučajeve surovih „nesporazuma“ sa stvarnošću, slučajeve „netipične“ za jednu industrijsku i plutokratsku Amerike. Ali u tim nesporazumima rijetko će ustrajati na društvenoj uvjetovanosti. To stoga što im se američki „kolektivni duh“ neće prestati ukazivati kao slika cjelovitosti i savršenstva institucija. Institucijom se smatra i sama svijest stvaraoca. W. D. Howells je dobar primjer takve svijesti, ali ne jedini! – svijesti koja ne može olako upasti u sumnju. No sumnja u napuklom moralu američkog društva zjapi kao procijep koji se sve više širi. Riječ je prema Howellsu samo o „sporadičnim paklenim slikama“.¹² Po njima Amerika ipak još uvijek može – kao društveni prostor romana – ostati „zemljom smiješka“. Ne smije u njoj biti mjesta rezigniranu pogledu Maupassanta ili Ibsena. U toj „demokratskoj i bogatoj zemlji drvodjelac zarađuje četiri dolara na

11 Dobro je odmah napomenuti da je predviđeni (ili radni?) naslov ovog romana glasio posve vilinski, orijentalno – *Mirage!* Već taj aluzivni naslov govori da će se junak „poganski“ odreći Neba kao nagrade koja očekuje siromaha. Dreiser je izokrenuo i drugu matricu, onu svog osobnog iskustva, jer junak postaje zločinac. „Godinama sam, kaže pisac, bio zatečen pričama i komadima o siromašnom mladiću koji ženi kćerku bogata čovjeka“. Mnogi čitatelji, pročitavši roman do polovice, uputili su Dreiseru poruku: „Clyde Griffiths sam mogao biti ja“. (*The Stature of Theodor Dreiser*, Bloomington, Indiana University

Press, 1955, str. 206; kritička antologija; redakcija: A. Kazin i C. Shapiro). – Kao što se na mnogo mjesta može pročitati u *Zori*, i sam Theodore je bio *to* u svojim mislima. *Zoru* (*The Dawn*) pak smatramo najvažnijim autobiografskim zapisom za to razdoblje – zoru Dreiserova života. Zato se u ovome radu njome služimo kao primjerenim biografskim dokumentom za paralelu autor–lik. To što je *Zora* tip retrospekcije, nastao u predvečerje Dreiserova života, ima za našu analizu i više prednosti nego manjkavosti.

12 Iz njegova osobnog života, djetinjstva naročito, ali i iz njegova zrelog socijalnog iskustva, uobličena u njegovu

dan“! Howellsova će *Altrurija*, ostanu li socijalne i socijalističke ideje i dalje sukladne Ustavu, postati stvarnošću.¹³

Stoga je, dakle, eventualni pesimistički pogled na „prizore iz (privatnoga) života“ samo pitanje optike, zatim postupka i ukusa, nipošto sudbine onog lika scene koji vjeruje u Zajednicu. Ni jedan slučaj, ni jedan pogled – posebno ne onaj američkih „Europejaca“ – Twaina, Jamesa, Howellsa – ne može postati širokom vizijom tragične aporije svijesti svestira novog kontinenta iz kojeg još nisu otplovile tri teologalne krjeposti: Vjera, Ufanje i Ljubav. Čak ni zime poznih devedesetih godina, ni njihove studene, snježne večeri sa stotinama pogrbljenih prilika što pružaju ruku moleći *charity* ispred kazališnih portala, ne mogu biti drugačije tumačene do kao slučaj i iznimka koja potvrđuje pravilo i utvrđuje vjeru u spasiteljsku ulogu rada i pravične nagrade (ona Howellsova „četiri dolara“!).

S druge obale Oceana jedan „apostol prirode“ – L. N. Tolstoj – daje znati da *the scene charity* nije prolazan slučaj. U igri su, kaže taj sljedbenik J.-J. Rousseaua, i druge sile izvan sila Ustava. One vladaju zajednicom ljudi ne vodeći računa o različitosti povijesnih putova i prostornih prilika nastanka zajednice. Činilo se onda, one 1835, kada je riječ baš o Americi i Rusiji, da je A. de Tocqueville bio u pravu: dva su se velika naroda, s dvije udaljene točke globusa, američki Anglosaksonci i Rusi, približavala istom cilju zahvaljujući svojim zakonima i svojim moralnim zasadama. Kraj stoljeća i Tolstoj pokazali su međutim, i ne samo čestitom Howellsu, da su to bile samo velike nade velikog politologa. Napisani (sekularni) zakoni – slamke su koje goni vihor žeđi za novcem, za kapitalom koji svojom bezličnošću monstruma zapovijeda i ljudima i njihovim duhom *as impersonal slave-holding*. Svetost (*sainthood*) rada je samo dio opće *strategy of survival*.¹⁴

- J'accuse* prigodom masakra čikaških pobunjenih radnika.
- 13 *A Traveller from Altruria*; Altruria, zemlja sreće i blagostanja (država altruista!); djelo nastalo – nema sumnje – pod utjecajem Herberta Georgea Wellsa kojega je Howells, diplomat i europski putnik, cijenio i razumio kao proroka vremena koje dolazi.
- 14 Ovako se shvaćene „tolstojevštine“, ponekad praćene mjerom ironije, dadu nazreti u Howellsovoj prozi (*The Rise of Silas Lapham*, *A Traveller from Altruria*). – Tolstoj postaje poznat američkoj književnoj i čitalačkoj publici koncem osamdesetih, ponajviše zaslu-

gom samog W. D. Howellsa. „Tolstoj, rezimira Howells, pobuđuje volju da se bude čovjek“. Nije naime u pitanju nipošto sama estetika. Tolstoj se bio okomio na *l'art pour l'art* kao i na ulogu apstraktnog u umjetnosti, primjerice na glazbu (*Kreutzerova sonata*!). Howells za bit književnosti, kao i Tolstoj, smatra ljudsku etiku, posebno onu spram siromašnu građaninu (*My literary passion*, 1895). Mnogo sličnosti s kvekerizmom. Dreiser, Crane, Norris i mnogi drugi su impresionirani. Dosta čujna jeka u Dreiserovoj karakterologiji pa i u tematici. (Posljednji njegov roman *Bulwark* povijest je jedne kvekerske obitelji.)

Oko hladnoga promatrača (Lincolna Steffensa, naprimjer), koje svojom duhovnom lećom sabire svu tu zbilju Amerike umotanu u proziran veo *original innocence* – vidi sve kao *ljudsku komediju*. Agensi su joj opozicije – društvene i generacijske, profesionalne i populacijske. Pad Dreiserova krepkog Georgea Hurstwooda iz romana *Sister Carrie* svjedoči o alarmanjnoj dramatizaciji stanja u pozlaćenu okviru američkog sna. Nije više riječ o usamljenoj igri sudbine koja se nekada mogla sankcionirati i okončati žigom, jednim skrletnim slovom na ramenu, pa time uspješno i sasvim individualizirati. Dakle, ograničiti. Slučaj ozbiljnog gospodina Hurstwooda i sestrice Carrie putuje Amerikom, poznat je Americi, stanje je Amerike na samom početku stoljeća prizor iz (nove) *ljudske komedije* koji više ne navješćuje mogućnost krize, već kaže da je kriza svijesti i odnosa u zajednici tu.

Najlakše je od svega za kritiku romana o sestrici Carrie bilo poći od postavke da autor namjerno (ili pak nesvjesno, bolesno) izmišlja surovu priču sa željom da moralno kvari ljude, da ih namjerno demoralizira. Zato su i Dreiseru, kao nekada Flaubertu, pripravljali tužbu i suđenje. Kad se umjetničkom djelu počne suditi u ime zakona i moralnog zdravlja nacije, znači da djelo nije dijagnosticiralo sporadičan slučaj bolesti, već epidemiju. Znači, rekao bi Maupassant, da je priča ispričala stvarnost uvjerljiviju od stvarnosti same. Dreiserove žene Carrie i Jennie ti su trenuci, ti su potezi pera koji precrtavaju precioznu perifrazu onog zlosretnog francuskog ministra Turgota, zadivljena osobnošću Benjamina Franklina: „Amerika, nada ljudskog roda“! Priče o tim ženama bezobzirno zamućuju i onu futurističku viziju američke idile po Tocquevilleu.¹⁵

„Sve je to dvojbeno i neizvjesno“, reći će Clyde na kraju, dan prije ulaska u sobu s električnim sjedištem. „Ipak tu nešto nije u redu“, reći će Clyde na samom početku, istupajući s obiteljske pozornice na pozornicu društva. Tim njegovim riječima kao da nestaje zavjese. Počinje uvertira tragičnim scenama iz Novoga svijeta.

Predmetni sadržaj te pozornice odgovor je na pitanje: koji je zapravo krizni trenutak u povijesti Amerike prisutan u romanu *Američka trage-*

15 „Doći će, dakle, vrijeme, kada ćemo moći vidjeti u Sjevernoj Americi sto pedeset milijuna ljudi jednakih među sobom, a koji će svi pripadati istoj obitelji, imati isto polazište, istu civilizaciju, isti jezik, istu vjeru, iste običaje, iste navike, kroz koje će strujati misao u istom obliku, oslikavajući se istim bojama. Sve ostalo je dvojbeno i neizvjesno. Evo, dakle, jedne potpuno nove činjenice u svijetu kojoj se ni sama mašta neće moći domoći granica“. (*De la Démocratie en Amérique*,

Paris, Garnier-Flammarion, 1981, vol. I, str. 540; prijevod naš.)

16 Neke uspomene iz djetinjstva, zapravo stvari, vezane za eros, doslovce su opsjedajuće. Tako, na primjer, odjeća i ukrasi. Mali se Theo u Chicagu bio zaljubio u jednu dvanaestogodišnju curicu („Samo je dotaći!“) i zbog nje dobio šakom u usta od svoga rivala. Ovaj je imao šal, iglu i tirkizni prsten koji je Theodreu rasjekao usnicu. Tim će se predmetima u bogatih mladića Clyde stalno diviti.

dija? „Realije“ odista ne ostavljaju mjesta za dvojbu: električna, automobil, telefon, radio, film s C. Chaplinom! Tu je i mentalitet dvadesetih – *the roaring twenties* – godina. I prohibicija. Međutim, to je ipak samo „negativna esencija“ društva koja dostiže maksimalnu gustoću i najrigidniju disonanciju kako u svijesti tako i u pojavnosti. U fikciji S. Lewisa (*Babbitt*, 1922) to je hipokrizija kao stvarni *american way of life*.

No stanje duše likova, navlastito Clydea i Roberte,¹⁶ jest ono s kraja devetnaestog stoljeća. Zacijelo, to je isto ono vrijeme neodmjerene uznositosti – piščeve „zore“ i sumraka američke *belle époque* – a koja je neodmjerena, kako kaže G. Santayana, ništa drugo do „izraz agonizirane svijesti“.¹⁷ Prvi će svjetski rat samo ubrzati kraj osjećaja „američke nevinosti“.¹⁸ To je doba rezignacije nakon zatvaranja granica zaposjednute zemlje, doba odlaganja kolektivističke epopeje na police biblioteke. To je raspoloženje Clydeova doma stvoreno onom nepravednom podjelom obiteljskog kapitala. To je onih 30.000 dolara koje Clydeov djed ostavlja sinu Samuelu, naspram onih tisuću što ih ostavlja Asi, Clydeovu ocu. Možemo tu arhetipsku nepravdu Oca smatrati predskazanjem tragičnih događaja, ali i glavnom „šifrom“ romana: „Ti si ono kako si se rodio“. Toj ćemo se šifri često navraćati i to ne samo za interpretaciju povijesnog materijala same priče!

Svijet u kome će Clyde i Roberta rasti nije mogao priznati univerzalnost značenja te nepravdične oporuke. Njihove su obitelji tužan primjer urođenog amerikanizma, osjećaja koji prelazi preko činjenica, sve za mir i slavu svojih (naučenih) iluzija. Priznati univerzalnost nove svijesti značilo bi izgubiti ne samo tu iluziju kao nadu, već i samu vjeru. Značilo bi relativizirati grijeh. Značilo bi, štoviše, od poroka napraviti vrlinu. A vjera je sav duhovni kapital siromašnog Amerikanca. Ali – bar tako takav Amerikanac misli – i bogatog. Vjera ga štiti od problematiziranja „smisla životnog totaliteta“ (Lukacs). Odatle shvaćanje bogatstva kao same prirode. Odatle i netrpeljivost, sve više iracionalna, prema svakom tko prijekim putem, zaražen „delirantnom željom“ (Freud), poriče

17 G. Santayana, *The Genteel Tradition in American Philosophy*, New York, Windows of Doctrine, 1913.

18 O tome posebno H. F. May u knjizi *The End of American Innocence*, New York, A. A. Knopf, 1959. – Ovaj autor, između ostalog, u „Uvodu“ kaže: „Ta je nedužnost dugo opstojala posve labavo. Mnogi su se osvrtni na taj svijet-pojam kojemu glavno značenje nije bilo ni blisko ni razvidno; poneki su međutim u nj zašli kao da je on

prirodan. Iznimke su pak postojale na svim područjima, među njima stari mislioci poput H. Adamsa, z dvojni naturalisti poput Dreisera i nepokolebljivi skeptici poput Menckena [...]. Najizrazitiji aspekt promjene sastojao se u potpunom raspadu starog reda stvari, starog sklopa ideja koji se tako uporno zadržao u američkoj svijesti, sve tamo od sredine devetnaestoga stoljeća pa do 1920.“

„prirodni“ red vrijednosti ili se buni protiv njega. Takav individualist je otpadnik, izdajnik ne samo siromaha, već cijele zajednice. Taj spada onamo odakle je i stigao – u roman. Prvenstveno u onaj europski!

Taj, privatni, roman nikada nije trpjela nijedna komunitarna svijest. Ma koliko stvarnost i vrijeme prkosili i mahali svojim činjenicama kao argumentima, primitivna (*innocent*) zajednica ostaje postojana u svom vjerovanju da je njeno uređenje pravedno i dano jednom za sva vremena. Utopija je inače bezvremenska, njenu statičnost svjedoči prezent, a osporava imperfekt i aorist, nezaobilazni vremenski oblici bez kojih nema priče o nevoljama, o grijehu i – Zlu.

Utopija prema tomu ne može podnijeti nikakvu priču o životu pojedinca, iznimnost koja bi kritički inzistirala na kazivanju razlika u materijalnim dobrima. Ponajmanje bi bila prihvatljiva pripovijest kojoj bi zanimljivost proizlazila iz anegdote neposlušnosti u obitelji ili pak iz ignoriranja zakona. Uživati u djelu takva sadržaja – a kako bi inače ono moglo postojati da sadržaj nije takav, asocijalan? – američkom puritanu, kao i strogom katoliku kakav je bio gospodin Paul Dreiser, Theov otac, značilo bi gaziti po nasadima što su ih kalvinistički izopćenici, *pilgrims*, sijali na obalama Massachusettsa. Razumljivo, njihova konvencija o solidarnosti ne podrazumijeva podjelu dobara s ljenčinama i umjetnicima, još manje s preljubnicima i kriminalcima bez kojih romana nema. John Bristed će dvije stotine godina kasnije (1818) – i kao da nisu prošla ni dva tjedna od iskrcavanja s *May Flowera* – napisati: „Imamo malo američkih romana, a niti jedan ne valja. Naše demokratske institucije koje sve postavljaju na isti stupanj političke demokracije, pa onda raspodjela tla otprilike podjednaka u cijeloj zemlji, ne dozvoljava ni različitost ni suprotnost među karakterima. Nema tu mjesta ni za kakve umjetničke pripovijesti budući da je zemlja nova, tako da je sve ono što se zbilo od početka kolonizacije do danas poznato svima.“¹⁹

Europi je, dakle, i dalje zadaća da Americi nudi obrazac priče za koji Amerika vjeruje da ga nema čime popuniti. Valjalo bi da gospodin Bristed ostane u pravu: kako naime sačiniti (pri)povijest, romaneskni *chronicle*, u zemlji u kojoj građani nemaju prošlosti, u kojoj nisu me-

19 Citirano u Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, Paris, Seuil, 1966, str. 15.

20 Sentencija kojom je (i u školi) trovana mladež: „U Americi, za razliku od Europe, demokracija je prirodna stvar jer Amerika nema povijesti.“ A. de Tocqueville, nakon svojih profetičkih vizija američke budućnosti (vlasti, pravde, vjere, rada...), ipak nije na kraju I. dijela svoje *Democratie*

smetnuo s uma iskustvo „demokratskih vremena“ u kojima je zapažena „jedna od uočljivih značajki demokratskih stoljeća, [a ta je značajka] sklonost kojoj su izloženi svi ljudi glede lakih uspjeha i užitaka koji su pred njima. [...] Oni smjesta hoće postići velike uspjehe, ali bi se željeli riješiti velikih napora, [...] te bez muke privući pogled javnosti“ (Post-face I. dijela).

đusobno suprotstavljene ni kaste ni klase, a opet nema ničeg što bi se, makar figurativno, moglo zvati London, Pariz, Beč, Madrid, Rim, Sankt-Petersburg...? Tko li ovdje, u *New Havenu*, može vjerovati u otmicu, u silovanje, u potjeru, u spektakularno oslobađanje, u skrivanje, u suđenje, u velebni pir i orgulje... budući da nema plemstva, nema vitezo-va; nema palača, dvoraca, kardinala, katedrala... Nema ni ruševina ni pergamena.²⁰ Roman pokrenut „europskom vrstom želje“ ili će završiti žigom na koži preljubnice ili će smrću sankcionirati nesporazum dvaju mentaliteta kao kod „internacionalnog“ H. Jamesa.²¹ Ili će, u vedrijem tonu, u najnedužnijoj europskoj inačici nekog toposa sačiniti sumu ironičnih opservacija i zgoda kao u Marka Twaina. U raznim adaptacijama (riječ bolje pristaje nego „prijevodima“) europskih uzoraka, junak će također biti temeljito „adaptiran“, najčešće smrtno, makar mu prijestup bio simboličan: trenutno je poželio „tuđega druga“ ili tuđu imovinu.

Rana je američka proza – Cooperova, naprimjer – okrenuta dje-latnom životu i reproducira vječni mit sukoba čovjeka s prirodom: sa šumom, s vodom, s brdom ili prostranstvom (ravnicom, prerijom). Pa ako i dolazi do suprotstavljanja čovjeka čovjeku, u temeljima je opet isti mit. W. H. Auden, smatrajući *Huckleberryja Finna* „ključem“ za razumi-jevanje Sjedinjenih Država, ustrajava na tezi da sva razlika između književnosti dvaju kontinenata počiva u odnosu prema prirodi.²² Europa, navodno, u taj odnos ulazi semipersonalno, u određenom smislu kao čovjek sa suprugom ili majkom. Američki je junak međutim svetačkog držanja: to je sveti Juraj pred Zmajem. Ali to čudovište od prirode nije niti moguće, niti dopušteno dotući. Ono nastavlja svoj život pokorno služeći čovjeku, ali i vrebajući svoj trenutak da pokaže svu okrutnost i grandioznost svoje divljine. Što će, prema tomu, američkom svetom Jurju *novel* i ono što on skriva među koricama: psihologija, obiteljski ili društveni determinizam, temperament, razmišljanja i diskurs o odnosi-ma između spolova, između slojeva, tu i sada... Amerikančeva duša jed-va da je tek nešto savršenija od duše praoca Adama, tek toliko iskusnija da zna kako Evu mora zadržati na bezopasnoj udaljenosti i od sebe i od Stabla. Tom Amerikancu XIX. stoljeća, bio on siromah ili bogat, ako

21 Henry James: „Mi (Amerikanci) možemo se slobodno baviti formama civilizacije koje nisu naše vlastite, možemo ih birati i usvojiti i, ukratko, smatrati kao svoje vlasništvo gdje god ih našli. Dosada se smatralo da je za žaljenje i da je nedostatak nemati nacionalno obilježje, no meni se čini da nije nevjerovatno da će američki pisci još kazati kako je

golema intelektualna fuzija i sinteza raznih nacionalnih tendencija u svijetu uvjet važnijih dostignuća nego što smo ih dosada vidjeli.“ (Citat u: Miroslav Beker, „Pedeset godina ‘Tradicije i individualnog talenta’“, *Književna smotra*, br. 1-1969).

22 „Huck and Oliver“, *The Listner*, No 50, Oct. 1, 1953, str. 540-541

mu je duša željna štiva, dovoljna je *Biblija*. *Biblija* je Americi ono što ona jest: zabavna ali filozofska, teološka i pjesnička suma. Još i više od toga: biblijski se tekst čitan posebnom hermeneutikom (tipologijom) u pojedinim topicima identificira sa samom poviješću američkog naroda. Ona doseljavanju i naseljavanju daje milenarističku kategoriju, tako reći teodiceju – vjeru u nastanak nove, nebeske, civilizacije.²³

Prijelaz preko Oceana i useljenje nalaze svoje paradigmatične korelate i u iskušenju Izraela (sluge Njegova...: prijelaz preko mora Crvenoga, pustinje Sinaja – isključivši zlatno tele, naravno!). Ozbiljna je paradigma i Robinsonovo smrtničko kupanje kao pionirsko krštenje, njegov djelatni heroizam i – seksualna apstinencija. I *pilgrim fathers* su bili dobar broj godina bez žena, također! Dvije su Geneze sukladne: Čovjek je prije Žene.

Nakon Žene slijede grijesi, kazne seljenja, lutanje... Novi je Kanaan sama beskonačnost prostora i snaga Prirode: Atlantika, Prerije, Planina, Rijeke – one najveće od svih rijeka... Na njihovim rubovima i obalama pjevaju se isti psalmi-zahvalnice uz citaru i banjo. Veliča se ljepota, plemenitost, gnjev i snaga prirodnih sila i bogatstava nasuprot ljudskoj sitničavosti. Novim je psalmima i odama međutim svojstveno da „na trenutak“ prijeđu prečacem preko kršćanskog teologema prirode: Previsoki je Gospodin predao Prirodu Adamu i svemu živomu na Zemlji, kao hranu. Ali ne i na bezdušno korištenje i otimanje svomu bližnjemu.

23 Pobožni New Englanderi smatrali su sami sebe izabranicima. U biblijskom kontekstu, s poviješću shvaćenom kao univerzalnom teodicejom – (tekstovi o Danijelu, Otkrivenje te Krist i Jona) – avantura kolonizacije prestaje biti samo anticipacija Novoga Doba. Kolonija se u posljednjem od Vremenâ (milenija) otkriva kao Novi Jeruzalem, stvarno mjesto Kristova Kraljevstva na Zemlji. „Ovo je mjesto, uzviknuo je Edward Johnson u *Wonder-Working Providence*, gdje Gospod hoće stvoriti novo Nebo i novu Zemlju“ (navod u M. T. Gilmore, *The Middle Way – Puritanism and Ideology in American Romantic Fiction*, New Jersey, Rutgers University Press, 1977, II. „The Puritanism“, str. 11-33.) – O pozadini američkog milenarizma još za naše izlaganje: S. Berkovitch, „The Historiography of Johnson's *Wonder-Working Providence*“, in: *Essex Institute Historical Collections* 104 (1968), str. 138-161.

24 Već tijekom XVIII. stoljeća, zahvaljujući gospodarskoj ekspanziji, trgovini

poglavito, duh se američkog milenarizma postupno selio u pojam „dobra stara vremena“. Za bogaćenje novcem i trgovinom bilo je nužno naći što više etičkog opravdanja. Ili bolje, podići institut trgovine robom i novcem na razinu moralne obveze, ma koliko se taj cilj činio sekularnim. „Ljudi, žene“, kaže Samuel L. Macey, „ma kakvi da su bili njihovi zahtjevi, nisu više bili prvenstveno obuzeti vječnošću i Novim Jeruzalemom“ (*The Money and the Novel – Mercenary Motivation in Defoe and his Immediate Successors*, Victoria, British Columbia, Sono Press, 1983, str. 83). – Defoeov *homo faber*, sa svom svojom simbolikom primarne i sekundarne ljudske aktivnosti (zemljoradnja, zanati), pravno govori o svom iskustvu trgovca i poduzetnika. Tim svojim razmišljanjima i djelom (rezultatom uloženog kapitala pred svoj rastanak s civilizacijom) zreli Crusoe ilustrira i druge aktivnosti svog autora, one neknjiževne. Poznati su, naime, Defoeovi spisi o kartografiji, plovidbi i trgovini, i to baš između 42. i 49.

Taj će grijeh biti u novoj Obećanoj zemlji slavljen epopejom J. F. Coopera, a preispitivan onom H. Melvillea. Zar „Pequod“, kitolovac kojim zapovijeda čovjek s nogom od slonovače, zar Ocean i Neman, ta veoma kompleksna metafora nepronicljivosti čovjekova srca i uma, prirode i sudbine, ne sadrži dio značenja – dio pitanja – prema kojoj to kozmičkoj kataklizmi ide brod Amerika pod plavom zastavom posutom zvjezdica-ma. Brod guran strojem pohlepe za novcem i osvete prirodi, osjećajima koji, jedan i drugi osjećaj, od prirode prave robu, a od čovjeka roba.²⁴ I pitanje je li crni Achabov mornar Pip smatran luđakom doista zato što vidi Božju nogu na tkalačkom stanu Svijeta. Bog je gospodar Prirode, ne čovjek. „Sam Huck je sluga boga-rijeke“ – reći će Lionel Trilling, kritičar koji se neće pokazati nimalo naklonjen slugama boga-grada.²⁵

Američka *innocence*, kao ni židovski *Elects*, ne može se reetabrirati bez očišćenja od starog prijestupa, počinjenog u Starome svijetu ili protiv Staroga zakona. Nije stoga slučajno što je Robinson uzmogao spasiti tri *Biblije*. Ostat će mu, ma koliko boravio sam s Prirodom, barem jedna da bi imao svijest o tome uolikoj mu mjeri Priroda treba.²⁶ S drugog pak gledišta, nije čudno ni to što je Robinsonu *wonder working Providence*, nakon tolikih godina samovanja, dovela Divljaka, a ne Divljaku. Sa ženom bi se život na otoku, kojem se Robinson mogao „smatrati kraljem ili carem“, morao nazvati romanom. A roman je bojna naprava u rukama „kneza tmina“.²⁷

stupnja sjeverne širine. Ti njegovi radovi sugeriraju posebno čitanje *Robinsona*, mnogo drugačije od onog kršćanskog ili naturističkog kojeg je Rousseau bio zagovornik. – Franklin će, naprimjer, u svojoj *Autobiografiji* priznati zasluge Defoea za izgradnju sebe i svoje vlastite vizije Zajednice. Ali zasluga ne ide samo romanima, već i drugim spisima Defoea (*Defoe's Projects*). No na Franklina, na taj američki i europski uzor samostvorena i superobrazovana pojedinca, velik će utjecaj izvršiti i *Bonifacius – Essays to do Good* (1700) Cottona Mathera, moralističko djelo plamenog misticizma i slijepe vjere u moć molitve. („Bonifacius“ – od *bonum facere*! [činiti dobro].)

25 „The Greatness of Huckleberry Finn“, *Huck Finn among the Critics*, State Information Agency, 1984, str. 83-84.

26 „U prvom redu tu sam daleko od svake pokvarenosti. Nije me mučila ni pohota puta, ni požuda očiju, ni ponos života. [...] Mogao sam proizvesti cijele brodove žita, ali mi nije trebalo... [...] ... Vrijednost je imalo samo ono što sam mogao

upotrijebiti.“ (*Robinson Crusoe*, 9. poglavlje; prijevod B. Grgić)

27 Da se prisjetimo! Pored „uskrsnuća“ iz Oceana i sukoba s Djevicom Prirodom, Defoeovo djelo pokazuje još dvije konstante puritanskog romana: konstantu mizoginije i tandem iskusnog čovjeka s neiskusnim adolescentom, s ontološkog motrišta – plemenitim divljakom. Takav roman očigledno ne pripada među one što ih je gospođa Melville branila svome sinu Hermanu – zato što „kvare srce i rasplamsavaju osjećaje“. Nije ni Jean-Jacques branio *Robinsona* svome Emilu. Naprotiv! – Sentimentalni roman, pikarska verzija naročito (Richardson, Fielding, francuski autori), čitan je „u adaptacijama“ i prijevodu (bez priznanja autorskih prava, naravno). Na Sjeveru, iako prepravljen, kriomice. Adaptatori su bili izuzetno uvažavani. Oni su skrbili o tome da zavodnici, vjerolomnici i zločinitelji budu razočarani ili dostojno kažnjeni. Tek će prijevodi romana W. Scotta takvu literaturu učiniti manje zanimljivom. S J. F. Cooperom Amerika je dobila roman u *american way of mind*.

2. Američki naturalistički roman: misaoni kafarnaum u Babilonu rada

Gubitak utopijske otočnosti – „Priroda je simbol Duha“ – Zora života i sumrak nade – Ljudi, pčele, mravi, ose i – pijavice – „Ipak tu nešto nije u redu“, ali zločin i kapitalu može dobro doći.

Sve ono što smo rekli u prethodnom poglavlju nije bilo rečeno s namjerom ponavljanja poznatih mjesta iz (pra)povijesti američkog romana. Željeli smo se samo prisjetiti raspoloženja Amerike, one tradicionalne poglavito, kad je u pitanju roman i njegovi tipski agensi.

Recepcija pikarskih sadržaja poboljšala se, dakako, koncem stoljeća. Ali netrpeljivost prema osobnom romanu i romanu društva neće tako naglo splasnuti. Ta je činjenica veoma važna za naš predmet, budući da se činjenju i ponašanju Clydea Griffithsa sudi kroz optiku baš tog anti-romanesknog puritanskog resentimenta, da baš to tradicionalno, možemo reći hereditarno, raspoloženje prema privatnom romanu postavlja slabost neke mlade duše u sferu fataliteta i na visinu metafizičke greške koju samo smrt može oprati. Clyde se, naime, odlukom da *on to neće više nikada raditi*,¹ odlučuje za svoj osobni roman baš u trenutku kad demokratska Amerika postaje imperijem novca, znanja i strojeva.

Činjenica je također da ni nakon I. svjetskog rata Države neće zaboraviti svoju robinzonadu. Taj mit međutim gubi sada jednu od svojih fundamentalnih i konstitutivnih „realija“ – svoju utopijsku insularnost. Povijest Amerike postaje nerazdvojni dio svjetske povijesti, i to u prvom redu – zahvaljujući ratištima – europske povijesti. Nekada zazorna europeizacija življenja (koje se na određen način držao aristokratski Jug, a preslikavao roman H. Jamesa) zahvatit će cijeli novi kontinent, osobito mladu generaciju imućnijih i društveno moćnijih slojeva. Europski i europeizirani roman, film i mediji, stvorit će u tom nekadašnjem raju plemenitih divljaka

1 To što radi njegova obitelj, „mala družina“ (vjerska misija). Prosjačenje, ustvari.

novo, upravo olujno duhovno podneblje i u njemu drugačije poimanje života, vrlo kritičko u odnosu na tri vijeka dominirajući evangelizam.

Ta je duhovna oluja imala svoje najave u dalekim europskim oblaci-ma i njihovim epifaničnim munjama. Konkretno, roman europskog pozitivizma bio je manje bučan od romantizma: on se nije osvrtao na specifični, nacionalni ili personalni mit, već na aktualnost i to onu sumornu, svakodnevnu. A koliko se osvrtao na znanost da i ne govorimo! I ma koliko američki sociolozi i povjesničari tvrdili da je pozitivistički pesimizam stvar same Europe, da je pesimizam njezino zasluženno raspoloženje, rezignirani doživljaj američke stvarnosti sve se više i češće iščitavao iz američke proze. Širio se u koncentričnim krugovima i zahvaćao druge umjetnosti i druga polja intelektualnih djelatnosti. Nije tome uzrokom bila obvezatna imitacija neke europske veličine kao što je Balzac ili Tolstoj, Flaubert ili Dickens, Maupassant ili Hardy.

Kritika je, dakle, postavila ozbiljnija pitanja kad je čovjek (ili žena) s pikarskom konstitucijom karaktera nastupio kao *On*. To je onaj opasni *On* iz vremena europskog realizma. No baš samo godinu prije negoli što će taj europski „pseudo“ pikaro (recimo da je to Maupassantov Bel-Ami, 1886) sići s francuske pozornice, na američku se već popeo „originalni“ Lazarillov dvojnik Huckleberry (1885.) koji sa svojom pikarskim činom (splavi!) i božanskom rijekom čini jedinstvo. To, pak, što Hucku „činit zlo nije ni najmanje teško“, i što će „ubuduće uvijek raditi onako kako [mu] bude najzgodnije“, ni kritiku ni publiku nije uzbudilo, još manje sablaznilo. Za sve je to, eto, samo jedan usamljen *slučaj* sina oca pijanca i siročeta po majci, odbjegla od „sivilizacije“. On nije tip. „Spašavanje“ crnaca nije tipično, niti su tipične predstave lupeža ni njihove prijevare. Ni krvna osveta nije tipična. Ali Craneova *Ona* (Maggie), Norrisovi *Oni*, a navlastito Dreiserova Carrie, jesu prepoznati kao *tipovi* društvenog pikarskog ponašanja, a sam sadržaj njihovih priča jest *uočljiva* američka stvarnost.

Stari je kontinent ispratio, uostalom s uvažavanjem, Lazarillove potomke na počinak u knjižnice zato što je europskog čitatelja počelo, već par desetljeća ranije, više zanimati dijete i mladić na svojim prvim koracima u život u duhom drugačijoj književnoj republici. I u tome znanost ima zasluga, ali sada ona psihologijska, pa filozofija antideterminizma i personalizma. I tako, kad naturalizam u Americi počinje stvarati svoju banku

2 Glavni lik romana Paula Bourgeta, *Le Disciple* (Učenik), 1889. – Robert, znanstveno „hladan“, uspijeva zavesti mladu djevojku iz ugledne obitelji. Međutim, suprotno teoriji Zolina *Eksperimentalnog romana* (1880), Robert se zaljubljuje u djevojku.

Kada ona iz njegovih zabilježki sazna da je riječ o njoj kao predmetu eksperimenta, ubija se. Roberta ubija njezin brat.
3 A. France, *Les Dieux ont soif* (Bogovi su žedni), 1912.

društvene istine (dakle: tipične Amerike), Europa je već doživjela – da se poslužimo naslovom članka P. Bourgeta – *Banqueroute du naturalisme*. Argument toga stečaja trebao bi biti slučaj Roberta Gresloua.² Robert je sljedbenik svog profesora Sixtea (H. Tainea), dakle i Zole. On kao pozitivist, znanstveni eksperimentator na polju psihologije, postiže projicirani cilj, ali stvarni rezultat pokusa jest katastrofa njegova „istraživana subjekta“ i njega samoga. Prava individualna i društvena posljedica primjene pozitivističkog (i spencerističkog!) scijentizma ravna je rezultatu romantičnog izumitelja Frankensteinia. Došlo je do greške s Čovjekom. Drugim riječima: čovjek umjesto subjekta znanosti postaje njezinim objektom. Još gore: on ostaje vječnim objektom-podanikom okrutne gospodarice koju hegelijanci – Marx vrlo naglašeno – nazivaju Historijom.

Grci i Rimljani zovu je učiteljicom. Bourgetovu intelektualističkom slijedi dvadesetak godina kasnije ideološki i politički paradoks, onaj Anatolea Francea.³ Njegovu će mladom junaku Evaristeu Gamelinu, pokloniku slika J. L. Davida, čestitom sljedbeniku J.-P. Marata i M. I. Robespierrea s geslom „jednakost-bratstvo-sloboda“, „nacionalna britva“ (giljotina) rastaviti glavu od tijela. Franceova neka djela kao da ponavljaju kako uvijek ostaje sve isto samo što se može zvati drugačije: Zimski dvorac umjesto Bastille, Oktobar umjesto Termidora...

Mladi ljudi, prešavši prag stoljeća hoće međutim radije biti učenici Marxa, Nietzschea, Dostojevskoga... negoli Povijesti. Oni su uvijek u svojim mislima na Početku Novog doba. Bilo da su siromašna ili bogata podrijetla, njih je mnogo „na polasku“ (i bijegu!) iz svog doma, iz škole, iz svog sela ili grada, ali ne u pikarsku skitnju i prosjačenje, već u borbu za drugačiju egzistenciju, za svoje *ja* ili svoju „novu“ umjetnost... Neki imaju za cilj doživjeti konac Povijesti u lijepom svijetu, u svijetu jedne jedine klase – čak jedne jedine rase. Jednima je uzor – zamalo bog – suvremeni „politički pikaro“, ali bivši sjemeništarač; drugima promašeni slikar; trećima prijestupnik i bjegunac iz zatvora; nekima opet elegantno odjeven mačevalac, jahač, svirač na klaviru, ali – bivši kovač... Niska je to *mimesis* njihove potrage ma koliko cilj bio postavljen visoko. Priča tih mladih ljudi kronika je u prostoru, poglavito u vremenu, u dijalektici uzroka prije posljedice. I priča u Americi na pragu XX. stoljeća ima jednako solidnu vremensku os kao što ju je imala i prije. Razlika je samo u tome što ona nije samo priča o pojedincu-slučaju, već o pojedincu-društvenom uzorku prema formuli europskog realizma kako ga vidi marksistička (sociološka) kritika.

Roman *Sister Carrie* (1900) je napisan prije nego što je Dreiser, novinar u St. Louisu, uzeo u ruke ijednu Zolinu knjigu o njegovim ženama.

I dok „uspjelu sestricu“ u toplini njezine sobe iskrenom tjeskobom ispunja opis pokopa staroga Goriota, marni čitatelj američkog romana ne može izbrisati sjećanje na Maggie, djevojku s ulica mladoga S. Cranea.⁴ Predobro se nje sjećao i Dreiser. Dreiserovo pak djelo o padu pod zemlju Georgea Hurstwooda, a o Carrienu uzletu, nije uspjelo kao roman „poletjeti“ daleko. Stiglo je tek do nekoliko čitatelja. Izdavačeva se supruga naime nad romanom zgrozila kazavši: „to je tako gadno“ (*too sordid*).⁵ Knjiga je povučena iz prodaje. Sinclair Lewis će je pročitati pet godina kasnije.⁶ Primivši 1930. Nobelovu nagradu (S. Lewis je prvi američki nobelovac!), on će izjaviti kako je to djelo, nakon onoga Twainova i Whitmanova, ušlo u neprozračenu Ameriku i njene zagušljive domove poput prvog svježeg daha „zapadnog vjetrova“. No Lewis je pročitao „pročišćeno“ izdanje,⁷ dok će zaslugom Franka Norrisa nekoliko originalnih kopija *Sestre Carrie*, te „inkarnacije pikare Justine“, završiti na policama samo nekih izdavača književnih časopisa.

Frank Norris umrijet će mlad (1902), malo nakon toga svoga dobrog djela. Mlad je međutim uspio upoznati stvaralačka načela patrijarha iz Médana, ali i vidjeti iste grijehe Staroga svijeta u svome, Novome. Zolin „lov sa psima“ na nekretnine zaduženih i raspadajućih imanja (*La Curée*, 1871) razvidan je u njegovu *Mc. Teagueu* (1899), navlastito u *Hobotnici* (*Octopus*, 1901). Kao i S. Crane, F. Norris je dakle bez napora i bez prekomorskih plovidbi, svoj mladenački temperament utopio u „dekadentni“ pesimizam s kraja francuskog Drugog Carstva.

Dreiseru pak, kao Ibsenu ili Gorkomu, naturalizam bijaše instinktivni odgovor životu. Ako, dakle, europski naturalizam duguje mnogo scijentizmu i praksi prirodnih znanosti (fiziologiji ponajprije), u Americi se on predstavio više kao serija osobnih idiosinkrazija i psihosocijalnih reakcija na stvarnost. Traženje znanstvene potvrde uslijedit će naknadno.

No nije riječ samo o tome. Nova proza se očituje i kao odgovor osobnom, ali i američkom kolektivističkom, romantičnom snu. Nova je proza i odgovor samoj književnoj estetici toga sna, estetici koja se više nije uspijevala, uza sva poboljšanja, uzdignuti iznad užitka u stilu i poruci. Problem proze, onaj ljudski i društveni, psihološki i društveno-gospodarski, bio je

4 *Maggie, a Girl of the Streets*, 1893.

5 Pa čak je i *Carrie*, film Williama Wylera iz 1952, bio ponegdje „počasćen“ sličnom kritikom. Međutim, izvrsni akteri: Jennifer Jones (*Carrie*), a posebno Laurence Olivier (*Hurstwood*), neutralizirali su ostatke tog puritanski kritičkog duha. Uostalom već je bila snimljena i nova, Stevensova, „adaptacija“ *Američke tragedije*.

6 Neće li nešto *Sestrici* dugovati njen „mlađi brat“ George F. Babbitt (S. Lewis, *Babbitt*, 1922)?

7 Originalna verzija (*unexpurgate edition*) ugledala je svjetlo dana tek 1981. prema rukopisu iz The New York Public Library.

8 Zajedno s J. Londonom, vođa novinara *muckrakera*: „Ciljao sam srce publike – pogodio sam slučajno u želudac“.

uvijek drugdje, tamo negdje – individualiziran, izoliran. Uvijek je to bio *samo slučaj*. No izravan se pristup općoj problematici više nije mogao odlagati s izgovorom da je pravi problem Amerike negdje u Prirodi ili Pre-riji, ili pak u evolutivnoj logici univerzalne ljudske duše kakvu je u svom križancu škotskog ovčara i bernardinca, psu-simbolu, oslikao J. London. Ne može se postojeće društvo sa svojim mijenama i tjeskobama, kad je u pitanju sadržaj romana, zanemariti u ime nekog budućeg društva, u ime novih ideja. Mladi je Upton. B. Sinclair bio odlučan u svom nastojanju da pokaže gdje je u teoriji i praksi profita mjesto pojmu *american dream*.⁸

Dreiseru je američko društvo na razmeđu stoljeća jedino koje on zna, ono koje on, obnašajući svoju novinarsku dužnost, čak predobro zna. Novinarstvo inače svojom objektivnošću, uza žeđ za istinom, sasvim dostojno konkurira kliničko-dokumentarnoj metodi naturalističkog romana à la les Goncourt. Novinar književnik doduše ne eksperimentira kako je to zamislio Zola, ali nema ni potrebe za to: slučaj je tu i valja ga rasvijetliti! Bol-simptom je tu – bolest se mora dijagnosticirati.

Dreiseru je naturalistička priroda – vanjska i ona ljudska (fiziologija), pa njezin romaneskni zov bio – i ostat će – pravi misterij.⁹ Od prve mladosti stanovnik je grada i velegrada, a on prirodu želi vidjeti u tom novom, urbanom Babilonu. No njemu osobno elementarna priroda, osim kao pejzaž i klima, dugo nije značila nikakvu egzistencijalnu vrijednost ni veličinu. Želimo distinkcijom precizirati: nije mu kao mladiću značila, ni glede romana, ono što je značila Cooperu ili Melvilleu, Twainu ili Londonu.

Upoznavši djela autora o kojima smo već govorili, predosjetio je da bi mu priroda mogla značiti mnogo. Njezino je značenje vidio, tako mu se činilo, u jednom drugačijem kontekstu. On je govorio – u filozofskom, u znanstvenom. Tako je govorio i Zola dok je izjutra čitao Tainea i C. Bernarda, nakon doručka C. Darwina, a navečer sređivao svoje bilješke sa suda, iz tamnice, bolnice ili ludnice. Ali dok scijentistički („eksperimentalni“) amaterizam daje u Zolinu „društvenom prirodopisu“¹⁰ kakve-takve amaterske odgovore na pitanja koji su to sudbinski rezultati suodnosa čovjeka, prirode i društva, dotle Dreiserovi romani, navlastito *Američka tragedija*, ostaju i na samome svršetku pri svojoj upitnosti i zbunjenosti.

Doista se čovjeku „diže želudac“ kad u *Džungli* (*The Jungle*, 1906) čita kako je u konzervu dospio i komad ljudskog mesa!

9 „Je li *sve* Priroda? Ili Stvaralac? Ne znam, pitam se.“ (Zora, str. 694)

10 Projekt Zolina ciklusa *Les Rougon-Macquart* ima za podnaslov „*Histoire*

naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire“ („Prirodna i društvena povijest jedne obitelji pod Drugim carstvom“). On je tim podnaslovom dao sva tri čimbenika svog (Taineova!) determinizma: obitelj (*race*, *hérédité*), sredinu (*milieu*) i povijesni trenutak (*moment*).

Mnogo je lakše, naime, bilo dok se priroda-čudovište prijeteći znalo ispriječiti pred svetim Jurjem, negoli sada, u industrijskoj i novčarskoj Americi, kad se čudovište kao zagonetka udomilo u samom svecu-čovjeku.¹¹

Biografi se mogu pitati ne znači li ta hijeratična tjeskoba pred prirodom Dreiserov dug davnim uspomenama dok je, u djetinjstvu, kroz prozor promatrao staro raspucano stablo „kao nekog stražara“ i na njemu, u plavetnilu neba, nakon borbe s vranama, pobjedničkog jastreba – „najprivlačniju, iako ne najčasniju pticu...“ Ili pak dok je, nešto kasnije, na obalama Tippecanoe Rivera promatrao život raznih plemena mravi, pčela, kukaca... Njegova proza *Shining Slave Makers*, kao i Zolina *Ljudska zvijer*, govorit će jezikom koji alternirano pokazuje oba lica iste medalje: stvarnost i simbole te stvarnosti. Ali u toj interiorizaciji prirode kao organske enigme zacijelo su presudniju ulogu odigrali Emerson i Thoreau, negoli same uspomene na ono što je Theodore osobno proživio ili na ono što je on naučio iz europskog pozitivizma i evolucionizma. Misao da je Priroda simbol Duha ima višu vrijednost od neke determinističke teorije herediteta i sredine, ali i od obične poetske vizije i asocijacije kao mentalne prethodnice metafore ili simbola. Zacijelo, misao je najbliža Spencerovoj koncepciji čovjeka iz koje proizlazi, kao i iz Emersonova transcendentalizma, da su prirodne i fizičke zakonitosti ujedno i etičke, a to znači društvene. Takve su misli potpuno odgovarale Dreiseru jer „mistična kozmička svijest“ dovodi u pitanje našu volju. Ona ostavlja otvorena vrata za Dreiserov projekt s ničeovskim titanom Franckom Cowperwoodom, junakom dvaju romana njegove „Trilogije želje“. ¹² Naša urođena priroda, kao ni naše podrijetlo – gotovo svi su Dreiserovi likovi djeca siromašnih roditelja! – ne ovisi o nama samima; naša volja uopće ne sudjeluje ni u našim slabostima ni u nedostacima – misao je Dreisera u *Financieru*. Nakon kušnje zatvora titan Cowperwood uspijeva i kod žena i u novčarskom svijetu. No životne prilike nisu mogle pripremiti duh toga lika, duh gotovo revolucionaran, da bude uvjerljiv i afirmativan do kraja. Nije to uzmogao ni „genius“ Eugen Witla, unatoč svojim slikarskim postignućima i ljubavnim uspjesima. Previše je naime za Dreisera bilo neuvjerljivo dati kroz optimističku viziju „ljudi stečene volje“

11 Takvo gledanje prirode (ili taj Dreiserov nominalizam) u svezi je sa sibilinskim jezikom kojim su pisani *motti* za svako pojedino poglavlje romana *Sister Carrie*. Zatim, recimo, X. poglavlje istog romana.

12 „Trilogy of Desire“: *Financier*, 1912; *Titan*, 1914; *Genius*, 1915.

13 O tome C. C. Walcutt, „Theodor

Dreiser and Divided Stream“, *PMLA*, March, 1940.

14 Dreiser je to djelo upoznao i ranije (1888), na nagovor svoje učiteljice. Na Sveučilištu Indiana (1888/1889) njegovi će kolege s njime analizirati Spencera i Tolstoja. S njima će intenzivno proučavati evolucionizam i naturalizam, posebno onaj A. R.

još i optimističku viziju jednog društva. Njegov, naturalistički, teorem – da je pesimizam imanentan stvarnosti društva – nije mogla protudokazima obezvrijediti ni američka književnost ni idealistička filozofija koje u tom periodu sebi osiguravaju sigurniji tijek, a time i drugačiju perspektivu.¹³

Dreiser se, međutim, vraća Spencerovu djelu *First Principles* (1894), tada starom tridesetak godina.¹⁴ U Europi je već pet godina prošlo od Bergsonove antideterminističke disertacije. U Francuskoj je pozitivizam i prije Bergsonova *Eseja o neposrednim danostima svijesti* (1889), još za Comteova života, doživio čudnu preobrazbu. A. Comte, veliki, „krući“ mislilac i protivnik introspekcije, skrenuo je nakon susreta s „fatalnom“ Clotildom, u misticizam „sedme znanosti“ (morala!). Uznastojao je svoj duhovni zaokret uobličiti u iracionalno-religijski koncept neke nove biblije čovječanstva. Umjesto suvremenog *Novog zavjeta* rodilo se nekakvo bastardno dijete – sociologija. A u romanu sociologija je (službeno) pred bankrotom. Jer, što je još moguće nakon *Ljudske komedije* i Zoline sage o Rougon-Macquartima? U poeziji i kazalištu pozitivizam i sociologija se, pod etiketom oporbe mehanicizmu, još održavaju u onim svojim elementima koji su im anhistorijski bili svojstveni, a historijski i analitički nedostupni: u Neizrecivom jednog Verlainea, u Neimenovanom jednog Mallarméa i Maeterlincka, u Nedokučivom jednog Claudela... Nemamo saznanja da je Dreiser jače upoznao djela ovih francuskih pjesnika. Navodimo im imena kao logičnu, ujedno evoluciju i reakciju na estetiku i misao kako Zole tako i H. Tainea. Ali je Dreiser zato, još prije nego što se sreo sa Zolinim djelom, za svoje rane mladosti upoznao autore koji su u povijesnom kontekstu bili Zolina mlađa braća, ako ne i duhovni sinovi. Upoznao je Ibsena i Strindberga.

Ibsenova je mladost bila slična njegovoj. Peer Gynt je to dijete puka bez osobne volje, rob svih mogućih poriva.¹⁵ I drugi likovi, žrtve društva, konformizma i egoizma, podržali su Dreisera u njegovu socijalnom misticizmu, ali i u njegovoj zbunjenosti. „Što ćemo tada vidjeti?“, pita se Norvežanin na kraju komada *Kad se budemo probudili od mrtvih* (1899). Odgovor je onakav kakav bi dali svi likovi-mrtvaci našeg Amerikanca: „To da nikada nismo živjeli.“ Strindberg je međutim – i u neku

Wallacea, utemeljitelja zoologijske geografije. No pitanje je koliko se sve to znanje „uklopilo“ u Dreiserovo poimanje estetskog kao esencije književnosti. Uostalom, tada on sebe još nije vidio kao budućeg pisca. Kad on o ovome piše, a piše veoma naknadno, to čini s drugog motrišta koje ne daje uvijek vjerodostojnu sliku duha

15 njegove zore (mladosti). On sam kaže da piše „sjećajući se svojih osjećaja“. Dreiser je bio oduševljen Griegovom partitutom na temu toga Ibsenova djela. Zanimljivo, ali isti taj sinkretizam naturalizma i misticizma Dreiser je pronašao i u Wagnerovoj pozornici. I u mislima Schopenhauera.

drugu ruku – druga strana medalje. Prešavši fazu naturalističkog zanosa za Zolom i Vallèsom, ovaj Šveđanin dolazi do svog prozračnog simbolizma, ali uvijek personalnim, biografskim putem i sadržajem, stalno se obazirući sad na misao Kierkegaarda, sad na misao Nietzschea. To je ono što odgovara piscu koji još nije odlučio to postati: introspekcija, militantni individualizam, a koji se na trenutke manifestira kao vlastita suprotnost, kao pomirljivi personalizam.

Epidemija introspekcije, prezrene i od Zole i od Comtea, hara posvuda. Ona dominira kod „naturalističkog odmetnika“ K.-J. Huysmansa i navlas je u romanu *Natraške* identična s onom iz Amielovih *Fragmenta intimnog dnevnika*.¹⁶ Ona Maupassantova ima fascinantne plodove (*Le Horla*, 1887) i koban svršetak (samoubojstvo) autora 1893. Kroz introspekciju se konstituira mit o Rimbaudu pošto se udomaćio slogan o prokletom pjesniku i dekadentnom duhu. Čini se da je umjetnost napravila, budući „da je sve jasno“ i da je „sa znanošću sve moguće“, novi pakt s Mefistofelesom... Zatim, uvijek na polju intro- i retrospekcije, djeca polako i bezbučno ulaze u roman; za njima adolescenti veoma bučno, kako je to već u prirodi toga uzrasta... S njima se psihologijskoj kritici determinizma priključuju Bergsonova misao i Gideova etika čovjekove slobode i vitalizma. Čovjekovo određenje i poznavanje sebe ne mora biti izvan čovjeka samoga: nije sve ni u genetici, ni u konstituciji, ni u odnosu prema sredini ili sredstvima proizvodnje. Biće čovjeka, njegovu egzistencijalnu i duhovnu budućnost može objašnjavati dijalektika i psihoanaliza, ali ih isto tako mogu odrediti intuicija i volja. Iznad svega osobni izbor. Pa ma koliko Emersonov slogan, onaj da je priroda simbol duha, lijepo zvučao u Americi i Europi, ma koliko bio drag samomu Spenceru, slogan će ostati samo obrambenim sloganom postimpresionista i raznih školskih odjeljenja ekspresionista.

U američkoj je književnosti, međutim, Emersonov transcendentizam primljen više nego *bona fide*. Zagrijan u krilu Spencerova nauka, on će prouzročiti pravu groznicu. Groznica će zahvatiti poglavito mladež u njenu traženju i gledanju suodnosa čovjeka i prirode, suodnosa najčešće viđena kao nerješive zagonetke (*insoluble enigme*), nad kojom će mnogi, poput Carlylea i de Vignyja, rezignirano uzdahnuti: niti smo mi njezin,

16 H.-F. Amiel (1821-1881.), profesor filozofije u Genèvi. Njegovi se fragmenti mogu smatrati filozofskim ogledalom vlastita bića. Razmišlja o srozavanju javnog života. Melankolik: „Na kraju svih stvari je tuga, kao što je na završetku svih rijeka Ocean. [...] Voljeti, sanjati,

naučiti, shvatiti – ja mogu sve, samo neka ne moram htjeti.“ Huysmansov roman *A rebours* (1884) priča je o antijunaku, s tezom Baudelairea da se čovjek mora uvijek držati što dalje od prirode kako bi uzmogao živjeti estetski. O utjecaju introspekcije na estetiku romana toga vremena i

niti je ona naš dio, naš sudionik. A, napokon, nije li i sam Spencer isto tako sokratovski rezignirano, u *Načelima*, ustvrdio da je znanstvenik onaj koji je uistinu više od bilo koga svjestan da o konačnoj biti stvari ništa ne može biti znano!¹⁷

No književnik – tako se mislilo za europskog pozitivizma – ne bi bio umjetnik kad ne bi bio i čovjek znanja. Događa se dakle u Americi ono što i za enciklopedizma u Europi: recepcija znanosti i njen sadržaj u djelima književnika postaju manje ili više simplificirana i amaterski divulgirana doktrina. Nekako tako izgleda i Dreiserovo doživljavanje teorije H. Spencera. Ovaj je znanstvenik, prema Dreiserovu mišljenju, „napravio duhovnu kartu svijeta“, analognu Napoleonovoj „vojnoj karti Europe“. On, književnik, piše drugom književniku (W. D. Howellsu) da želi isto takvu kartu na planu romana, triangularnu topografiju s točkama koje određuju duhovno i estetsko podneblje tog vremena: grof Tolstoj, Thomas Hardy i kao treća točka on – taj književnik komu Dreiser piše – W. D. Howells.¹⁸

Zacijelo, sudbina Dreiserova Hurstwooda (*Sister Carrie*) daje naslutiti takvu, zbunjujuću, aplikaciju teze o čovjeku-naravi-duhu kao simbolu neobjašnjive Prirode. U slučaju Clydea takva će zbrka doći do svog paroksizma u trenucima odlučivanja – ako je Clyde išta mogao odlučiti – o životu i smrti Roberte te na dan njezina utapanja. Dreiser bi na tim stranicama ipak bio koliko-toliko dosljedan, ako ne i razumljiv u svome viđenju odnosa prirode i čovjeka, da u njegov duhovni obzor nakon *Sestre* nije, skupa sa Zolom, zašao Freud sa svojim otkrićima podsvjesnog, a time i tumačenjem snova i sanja. Odjednom kao da je nestala sva tama misterija vlastitog libida koji je Theodoreu pričinjao tolike tegobe u ranoj mladosti. Tegobe su za uzrok imale vezu erosa i novca (blagostanja, raskoši, doko-lice), a za simptome: noćne more, ejakulaciju i, u odlučujućem trenutku, nemoć. Međutim, netom je shvatio ljubav kao „prasak u laboratoriju“ i u tom bljesku razabrao sebe-čovjeka kao „divlju zvijer, [kojoj] je u mladosti najžešći apetit seks“, ¹⁹ u njegovu se duhovnu radionicu uvlači C. Darrow. Rezultati istraživanja ovog sociologa su zabrinjavajući. Tu je sada i marksizam, pa 1917, pa ponovno Tolstoj, ponovno promišljanje vjere i religije, potpuno drugačije od onog mladenačkog buntovnog promišljanja.

na njegovu strukturnu preobrazbu, o romanu E. Dujardina i A. Gidea, bit će riječi u zaključnom poglavlju.

17 *First Principles*, N. Y., Appleton, 1892, str. 66-67. – I inače je ova kuća izdavala spencerističke studije, među kojima i *International scientific series*, u okviru

kjih i Lubockove „Mrave, pčele i ose“, štivo ne bez značenja za Dreiserovu filozofiju čovjeka.

18 Prema navodu Ellene Moers, *Two Dreisers*, New York, The Viking Press, 1969, str. 176.

19 *Zora*, str. 668.

Sve će se te „aluvije“ naslagati kao neka konceptualno nesređena masa kemije, fizike, fiziologije, psihologije, sociologije – etike i metafizike.

Ova će neuobličena i nepokorna masa formula i ideologema još jače uzburkati Dreiserov stil. I posvema ga zamutiti jer će pomiješati konkretan i figurativan leksik, nerijetko opor i kritici neprihvatljiv. U predstavljanju lika, u opisu pozornice (*milieu*) ili situacije, klime, one prirodne ili one duhovne, on će posezati, često s nedovoljno prosudbe, za metaforama koje znače sasvim konkretan sadržaj u egzaktnim znanostima na kojima on gradi realizam svog kapitalnog djela.²⁰ S druge strane, Dreiser neće željeti zbog novih saznanja iz psihologije i sociologije revidirati „svoj naturalizam“. Naprotiv, on će u svemu novome, u to vrijeme, vidjeti njegovu potvrdu. Ako, naprimjer, zima usmrćuje kukce, to ne mora biti shvaćeno kao figura u *Financijeru*, *Titanu* ili *Geniju*. Tako nigdje nije ni kazano. Ali, ipak, usred krute zime posrnuo je Hurstwood. Carriena je prijateljica to vidjela kroz prozor tople sobe i rekla Carrie da je to smiješno – gledati ljude kako padaju. Usred zime „past“ će Clyde sjećajući se proljeća i ljeta – vremena svog raja. Thoreauova poetika godišnjih doba? Nesumnjivo.²¹ Praksa iz osobnog iskustva? Svakako: Zora donosi brojne psihološke aspekte patnje i nespokojsstva zbog zime, zapravo doslovce „životinjske reakcije prema životu“ koje nisu identične onima u J. Londona ili R. Kiplinga. U djelima ovih autora uvijek su u pitanju živo i život. U Dreiserovoj (Spencerovoj?) viziji svemira priroda je sve. Bar tako je Dreiser shvaćao Thoreaua ili Emersona, Tyndalla ili Haeckela. Nema granica između živog i neživog. Život je prirodom organiziran proces u kojem je čovjekova sudbina samo *spectacle* kukca zahvaćena plamenom: željom za nečim, željom izvan svake dijalektike i svake evolucije svijesti ili participacije volje. Život postaje prizor, scena tragične igre izvan pravila društva i povijesti.

Bilo bi ipak koliko nepravедno toliko i nepromišljeno *a priori* odijeliti Dreisera, kako je to 1946. uradio L. Trilling, od svakog kritičkog odnosa prema svim tim doktrinama te gledati njegovo stvaranje i mišljenje kao konglomerat „naučenih naivnosti“. Još nepravednije bi bilo

20 Dreiseru je njemački jezik materinski. Međutim, do njega će doći mnogi radovi iz psihoanalize na engleskom koji će emfatički Freudov jezik još većma učiniti figurativnim. Kada je, naprimjer, psihoanalitičar J. P. Cowper kazao: „S našim najelementarnijim izborima upravlja tajna kemija naše podsvjesne duše.“ (*Psychoanalysis and Morality*, 1923)

Dreisera – koji u to vrijeme završava *Američku tragediju* – morala je na tu tvrdnju obuzeti i radost i zebnja. Ne zbog poznate istine, već zbog jezika („tajna kemija“?!) kojim je ona iskazana.
21 H. D. Thoreau, *Early Spring in Massachusetts*, Riverside Press, 1881. Posthumno izdanje u skrbi i s predgovorom H. G. O. Blakea. Glavni događaj

proglasiti ga bedastim i vulgarnim kao mislioca bez originalnosti, koji svojom mišlju slijedi *idées reçues* moderne svjetine.²² Pravi umjetnik ne slijedi znanost, on je anticipira. Pjesniku je vokacija spoznaja, ne učenje. Navještaj Einsteinove teorije odnosa vremena i prostora nalazimo u pjesničkom rječniku i slikama Rimbauda, Whitmana, Rilkea... I sam Dreiser će se smatrati, ako ne jednim takvim vjesnikom, a ono neshvaćenim povjesničarom, filozofom i „eksperimentalistom upola naučnog duha“ što vrluda u potrazi za iskustvom koje će Pjesnikova navještenja potvrditi. Još u vrijeme svog jednogodišnjeg studiranja pa kasnije u Chicagu, u gradu „grubosti i bijede, ali i vitalnosti i odlučnosti“, hrleći od predavanja do predavanja onda glasovitih učitelja, Dreiser će doći do uvjerenja, u Europi već zamirućeg, da su naše misli zapravo potpuno autonomne stvari koje, kao sjeme nošeno vjetrom, padaju na tlo zvano ljudsko tijelo. Hoće li sjeme niknuti i kakve cvjetove će dati, ovisi o supstanciji („gnojivu“) tog tla. Bile te njegove intuitivno nađene *correspondances* znanstveno diskutabilne ili ne bile, činjenica je da one njegovu prvu veliku romanesknu prozu, roman *Sister Carrie*, čine i te kako psihologijski, ali i sociologijski uvjerljivom. Neovisno međutim od osude s devizom „ovakva što se u Sjedinjenim Državama ne može dogoditi“!²³ – ova će Dreiserova „teorija“ postati predmetom laboratorijskih istraživanja u toj istoj zemlji. Unatoč tomu što ovakva vizija ljudske – društvene – prirode neće biti jednodušno prihvaćena, ali ni osporena, ona će dugo vrijediti kao podudarna s rezultatima neopozitivističkih analiza, primjerice onih Elmera Gatesa, baš u svezi s „kemijskom prirodom mišljenja“.²⁴ Podudarna i stoga što će ono sudbonosno pitanje volje naići na istovjetan odgovor i u hipotezama ovog istraživača: volja jest determinirana izborom. Međutim ona, kao neko živo biće u nekakvoj igri na sreću, bira osobu, ulazi u nju i pokazuje joj put. To je ono o sjemenu i tlu! Sjeme – dobra namjera ili valjana promjena u duši koja prethodi volji i odluci – biva zaneseno slučajem na loše „gnojivo“ i niče kao zlo: Hurstwood postaje kriminalcem jer mu se s neopreza zatvorio sef u koji je on „imao volju“ položiti vlasnikov novac. Clydeu se prevrće brodić zbog nespretnosti Roberte baš nakon

svake godine prema tom dnevniku jest nastup godišnjeg doba. Prema Thoreauu, događaj je samo simbol „duha prirode“.

22 L. Trilling, „Dreiser and the Liberal Mind“, *The Nation*, April 20, 1946.

23 Americi se ne može dogoditi nikakvo „europsko“ zlo! S. Lewis nije nimalo optimist u tom pogledu. Njegov naslov

It can't happen here (1935) aludira na opasnost fašizma u SAD-u. „Zemljom, u kojoj se tepa novcu, ne može vladati diktatura“, kaže E. M. Remarque. U SAD nije ušao fašizam, ali jest makartizam (1953, afera Rosenberg!).

24 Objavljena djelomično u *The Relations and Development of the Mind and Brain*, 1903.

trenutaka u kojima je on dobio volju (donio odluku) da odustane od planiranog umorstva, da se brod ne prevrne.

„Kemijska priroda“ svijesti omogućuje samorazvitak, ali te činjenice osoba ne mora biti svjesna. Život ide „svojim, kemijskim putem“ i ravnodušan je prema svemu osim prema onom što ga privlači ili odbija. Ali to što ga privlači ili odbija nalazi se ne samo u fizičkoj, mineralnoj ili organskoj prirodi, već i u okruženju koje čine drugi životi i drugi fenomeni života: s jedne strane pojave odbojnosti drugih ljudi i stvari, a s druge strane njihova privlačnost, osobito kao zov njihove ljepote i njihova novca. Ako se, dakle, na tom „kemijskom putu“ mladu čovjeku priključi imovina ili mu bude sklona politika (potpora nekog društvenog kruga) – eto slučajeva kao što su Gilbert i Mason u *Američkoj tragediji* ili Cowperwood u *Trilogiji želje*. Clyde i Roberta zastaju na mjestu sa svojom željom i priželjkivanjima (*volitions, yearning*) koja nisu ni intelekt ni intuicija. Njihovi su simboli oni *human moths* (noćni leptiri) bez moći izbora i izvršenja odluke. „Koloidalna supstanca“ njihova mozga i „nerazložni mladenački kemizam“ može vrijediti kao objašnjenje sveukupne njihove sudbine.²⁵

Dreiser je zaplašen takvom perspektivom svojih likova, onih nakon Carrie i Jennie Gerhardt. U ovih je likova, kao i u Cowperwooda i u Witle, motivacija bila razumljivija. Njihova je psihologija bila „omekšana“, iako u određenoj mjeri mehanicistička. Omekšaniju će, „logičniju“ dušu u *Američkoj tragediji* imati Roberta, Bella, Gilbert, Sondra, Mason... Najmekšu, jer najosjećajniju, Clydeov stric Samuel Griffiths. Sad pak, nasuprot njima, zastavši pred psihičkim portretom Clydea, Dreiser sa svojim „znanstvenim saznanjima“ vidi i objašnjenje sebe sama, mlada čovjeka, a Clydea kao mladića naslonjena na njegovo, Theovo, iskustvo i snove. To je jedan razlog više da ne odustane od koncepcije ljudskog bića, one fiziobiološkijske koncepcije koja mu se učinila najsveobuhvatnijom. Clyde tako sa svojom potpunom redukcijom voljnih značajki funkcionira „kao oblik i slučajni sklop sila i senzibilnosti“. ²⁶ U tom je pogledu nadišao i samog Hurstwooda.

25 Theodore drži da kod njegove sestre Janet mora progovoriti krv: željezo, ugljen, natrij, vodik... Njegov uspjesi brat Paul (*alias* Dresser) veseo je, nadaren pjevač i skladatelj, ali „bio bi sasvim nešto drugo“ da je imao malo više željeza ili lecitina, a „možda mu nedostaje i natrija i ugljik-nog dioksida“. I tako dalje... Kemizam erosa suprotan je kemizmu htijenja. O erosu kao *attraction* su do sada govorili

pjesnici, fanatici i moralisti. „Vrijeme je da progovori nauka“, kaže on, budući da se sve u ljubavi odvija prema kemijskoj formuli... Naime, nakon *Sestre Carrie*, Dreiser se, uz psihoanalizu, zanima za *tropisms* Jacquesa Loeba i njegove pokuse na Rockefellerovu Institutu. Loebova teorija „asocijativnog sjećanja“ izvedena iz „nove“ *mechanistic science*, utvrđuje Dreisera kao realista u njegovu stavu pra-

Možda je takav koncept lika rezultat i onoga što Dreiser naziva „moja zbunjenost“. Na nju se žalio (ili se njome hvalio) do kraja života. Potom, njegovo nekritičko dodavanje vjerskih, čak teologijskih, promišljanja čovjekova položaja u sklopu već akceptiranih doktrina, ali – i naročito – u sklopu socijalnih danosti Amerike nakon I. svjetskog rata. No za roman mu treba, uvjerljivosti radi, i neki egzaktan uzrok koji djeluje psihološki i socijalno – razbaštiniti Clydeova oca. To je preduvjet da Clyde ostane bez sustavna obrazovanja; posljedica toga je Clydeovo pjevanje psalama po ulicama i njegov čeznutljiv pogled u lijepe, jer bogate, mladiće i djevojke!

Ako *Američku tragediju* sudimo kao plod svega toga, eto donekle utemeljena suda onih kritičara koji ovaj roman sude kao atmosferu košmara.

Roman je i napisan u atmosferi ekonomskog i duhovnog košmara. S prvim znanstvenim pristupima industrijskoj proizvodnji (F. W. Taylor), s prodorom mehanizacije u poljoprivredu, u praksi se realizira jedan aspekt naturalističke teorije o čovjeku-stroju. Budućnost će ga i učiniti dijelom stroja, bolje – slugom. I taj će proces odigrati presudnu ulogu u revolucioniranju ljudskog odnosa prema radu u kojem biblijska egzegeza ne nalazi prokletstvo već prigodu za sretan život i povratak u izgubljeni raj. A, zapravo, riječ je o vrijednosti rada i o pitanju: koliko i kakvoga rada? Odgovor je ovaj: obrnuto proporcionalnog znanju i novcu koje posjeduješ. Slijedi da je znanje jedna vrsta kapitala i jedan od znakova one odabranosti (*chosen ones!*) koja uključuje i moć izbora i volju, dakle, uspješnost i otpornost. Znanje i um su, prema tome, još jedna nepravedna raspodjela Božjeg milosrđa među ljudima, pa se onaj Descartesov filozofem da je „razbor najpravednije podijeljena stvar na svijetu“ doima nostalgичno, još radije – ironično.

Škola je skupa, a ona dobra, privatna, preskupa. „Jednaki izgledi svakoga“, koje jamče Bog i Zakon, postaju pukim biblijskim krilaticama američke *genesis*, uokvirene Matherovim *Bonifacijsom* i Franklinovom *Autobiografijom*. Rijetke se imućne obitelji u siromaštvu mnoštva ocr-

štanja (*indulgence*) čovjeku-mehanizmu. Nezamjeranje odsustva volje, praštanje nemoći čovjeka-leptira (ili gusjenice: Hurstwooda, Carrie, Witle, Clydea) postaje bitna sastavnica „pejzaža duše“ u kojem pisac vidi kemijsko-fizikalnu transferenciju tvrnog u duševno kao *delicious presence in the human brain*.

26 Dreiser inzistira na unutrašnjoj interakciji libido – strah, na onome što bi

Zola nazvao *désordre organique*. Bio je još kao dijete pretjerano radoznao što se seksualnosti tiče. Prvi erotski čin (u 15. godini s pekarovom kćeri koja ga je tako radoznala „smotala“) urodio je takvim duševnim neredom da je postao nekoliko godina seksualno nemoćan. Ostavljao je na žene, koje su mu nalazili kolege sa studija, dojam kastrirana momka.

tavaju kao daleki otoci u Oceanu. Njihova se djeca obrazuju u isto tako nedostupnim školama, u kojima je (Indiana University) mladi Dresier također naišao na „neizbježive barijere stvorene dubokim džepovima“, uvjerio se u štovanje talenta,²⁷ ali i u prijezir prema neimaštini, u kojim je školama naišao na zakopčanost naspram siromašnu intruderu. Sve to u toj mladoj i „kulturnoj i takozvanoj demokratskoj, odnosno građanskoj republici“ (Dreiser, *Zora*) u kojoj mladiću s malom potporom nekog dobrotvora preostaje utješni sofizam da student, što mu je soba hladnija, a želudac prazniji, to bolje uči. Izvan koledža siromašni raznose rublje i novine, rade bilo što da bi osigurali džeparac, kupili knjigu. Bogati se učenici izvan nastave mogu zabavljati, bezbrižno besposličariti, nadmetati se i razmetati u skupim gostionicama, čak i u javnim kućama (većina verbalno!). Oni grupno dokoličare u salonima svojih raskošnih domova, planduju u zimovalistima ili ljetnikovcima, u ograđenim i čuvanim prirodnim ambijentima. No poseban, makar sumarni, osvrt zavrjeđuje razlika – između onih mladih ljudi koji imaju i onih koji nemaju – u psihološkom doživljavanju velegrada, njegova izgleda i onog što on nudi. Jer to doživljavanje ima svoj specifični aspekt baš na kraju stoljeća.

Ikonicitet Clydeova „bajnog kraljevstva“, i onaj noćnog Kanzas Cityja kao „prave bajke“, zapravo su ulice i trgovi bogatog Chicaga. Njegova se noćna panorama, kao i ona noćnog Manhattana, doima poput komentara Whistlerovih slika; danju pak, osobito zimi, kao prava razglednica – umjetnička fotografija A. Stieglitza.²⁸ Ali kad je riječ o interijerima, vizualni je orijentalizam doslovniji, čak i zbog specifična kolorita (zelena boja kao dominantna, sa žutim rubovima, pozlatama i zlatnim predmetima). Clydeov *Green Davidson* dočarava unutrašnjost čikaških kazališta McVickar, Hooley, Olympic H. R. Jacob... ili Theodoreu primamljive i jedino dostupne *foyers* raskošnih hotela. Odatle ona zabezeknutost oštrim kontrastom tog života sa životom koji su vodili siromašni mladići.

Uostalom, fenomen arabizacije unutrašnjeg prostora, fizičkog i duhovnog, povijesna je činjenica. Ona ima svoj dug i prema elektrifikaciji, posebno kad je o pozornici riječ. U New Yorku s repertoara nisu silazile *Arapske noći*. Tako je bilo i u Chicagu. Uz njih su se još izvodili „aladin-ski spektakli“ kao: *Staklene cipelice*, *Ali Baba i četrdeset hajduka*, *Otok*

27 Na Sveučilištu Indiana, kao i na svakom drugom, u društvenom je pogledu bilo bitno pripada li student nekom zatvorenom krugu. Najutjecajnije bilo je Bratstvo Delta Tau Delta (DTD) kojem su pripadali Dreiserovi intimniji kolege O'Connor i Levitt. Znalo se da je to besadržajna, trivijalna stvar, no u svakodnevicu i izvan klupa, vrlo

važna. – Sondrin klub „Tu i tamo“ doima se kao reminiscencija na te *alfabeta*-družbe.
28 Dreiser također duguje taj „bajkovit“ opis grada i svom druženju sa slikarom Johnom Sloanom, svojim vršnjakom.
29 Prisjetimo se asocijacija Emme Bovary na balu u dvorcu Vaubyessard i pogleda Carrie na grad prigodom dolaska!

šampanjca, *Kraljičin časnik* i *Sindbad morplovac*, glazbeni komadi s bajkovitim svjetlosnim učincima u izuzetnoj prirodi: u spiljama, pod vodoпадima, u podvodnom svijetu... – baš kao u vrijeme europskog scenskog baroka i teatra *à machines*!

Svi su ovi *spectacles*, kao i one stvarne manifestacije raskoši (banketi, patio-zabave, lijepe toalete), iščekivali senzitivnu i imaginativnu svijest gledatelja i promatrača, mladeži ponajprije. Ti spektakli – ta *scenery*, rekao bi Dreiser – kao da su računali na onu svijest, na onu moć asocijacije koja je u romanu dana Clydeu – „noćnom leptiru“. Mjera stvarnog užitka u toj moći asocijacije bila je simbolična, budući da je kod ogromne većine mladih ljudi bila ograničena njihovim skromnim obrazovanjem i potrebom zarade kruha sutrašnjega. I u *Američkoj tragediji* se stalno vraća „orijentalna asocijacija“, izvjesno aladinsko viđenje budućnosti koja bi imala potvrditi da predmetni svijet iz fikcije (uspomenā, lektire) može biti stvaran.²⁹ To raspoznavanje irealnog u realnom možda i nije u onolikoj mjeri, uolikoj inzistira Dreiser, pitanje same „asocijacije svijesti“, već naprosto otkrivanje pikarskog instinkta kod jedne generacije američke mladeži. A taj instinkt neće biti valjano potisnut sve do četrdesetih godina XX. stoljeća. No o tome ćemo nešto više reći u posljednjem poglavlju ovoga rada.

Neobrazovanost postaje dakle za ogromnu populaciju novim razlogom kako nesigurnosti, tako i gubitka osjećaja svoje osobnosti. Teški se rad istovremeno predstavlja i kao izbavljenje i kao prokletstvo. A ima ga sve manje. Dakle: prigode za spas manje, za pakao više. Neprirodnost svakodnevnog života, od stanovanja i brzine smjenjivanja dnevnih obveza do iscrpljenosti i nesreća na radu ili u prometu, razgara nostalgiju za „sretnim vremenima u zagrljaju prirode“, podupire osjećaj *déracinement*-a i „ulovljenosti“ (u ograde tvornice, u udruge, u grupe s kojima se ne može komunicirati). Rezultat svega: čovjek se osjeća, progonjen i zarobljen radom, zatečen – *kao životinja*.

Tom svođenju na animalno doprinose krizni periodi zemlje, nestašica novca i nedostatak radnih mjesta. I rad je roba, samo obrnuto: kad ga ima malo – cijena mu je niska. Nije to samo stoga što su se mali obrtnici i propali farmeri pomakli prema industrijskom Istoku. Rad i zaradu u novoj duhovnoj klimi došli su potražiti doseljenici iz Europe, mahom kršćani, ali pretežno katolici i pravoslavci. Njihovim dotokom metropola raste i bogati se; postaje sve tamnija od crne mase ljudi danju, sve blještavija u raskoši svojih hotela, drugstorea i kazališta noću.

Zločin, ali i raskoš, privlači novinare i književnike; i farizeje koji prodaju svoje uratke siromasima i bogate se njihovim novcem. Tako se

obogatio i Zola – pišući o bijednicima. Radoznalost pisaca sve intenzivnije zaokuplja siromašni Chicago, onaj oko tvornica, načičkan bijednim ćelijicama, s blatnjavim ulicama kojima se kreću „čopori žena i djece degenerika“. U tim prizorima – koje nude besposličari, prikriveni prosjaci, beskrupulozni utjerivači kreditnih obroka, razni sakupljači „priloga“, religijske grupe i pjevači – ima nekakve pikarske pitoresknosti i „zrcala“ iz davnih kastiljanskih vremena, onih nakon bule o indulgencijama pape Leona X. I mnogo zebnje izazivane glađu djece – mnogo nesretne djece. Ima, naime, dva milijuna dječjih ruku koje rade, djece koja prose ili „gorko plaču“ u Sjedinjenim Američkim Državama!³⁰ Mnogo nejasnog straha ulijevaju grupe bezličnih, alkoholiziranih muškaraca koji ravnodušno gledaju prolaznika, nepomično vegetiraju. Njihov prizor nema španjolski *pittoresque*; oni kao da su sišli s Hogarthovih platana o Londonu iz vremena Charlesa II.

Pa opet novi i novi useljenici: Nijemci, Šveđani, Poljaci, Rusi, Česi, Mađari... Roman s tematikom useljavanja nije više prerada mita o doseljenju u Obećanu zemlju, već kronika muckrakersa.³¹

30 J. Spargo, *The Bitter Cry of the Children*, 1900.

31 *Muckrakers*, „kopači po gnoju“. Takvima je T. Roosevelt nazvao književnike-novinare s početka XX. stoljeća kao što su: S. Crane, začetnik te struje, F. Norris, J. London i U. Sinclair. Svi redom promicatelji socijalističkih ideja i posebno intersindikalističkih projekata (Sinclair, posebno).

32 O ovom pitanju kao sadržaju romana: David M. Fine, *The City, The Immigrant and American Novel*, New Jersey – London, The Scarecrow Press, 1977; posebno poglavlje: I. „The Beaten Men from Beaten Races: Some Nativist Views“ (str. 1-15) i V. poglavlje: „Song of the Sweatshop: the Immigrant Labor Novel“ (str. 74-101).

33 S istom djetinjom rezignacijom kao i Huck (Dreiser i Finn su nekako vršnjaci!), ali s daleko manje ironije, govori i Theo: „Kako sam naučio, svijet je progledao i njegovo prosvjećivanje počinje tek s *Deklaracijom nezavisnosti*. Sjedinjene države jesu najveća, najjača i jedina slobodna zemlja na svijetu“ (Zora, str. 21-22). – Zanimljiv može biti sud koji grof Hermann von Keyserling donosi kojih četrdeset godina kasnije. Prema njemu, Novi svijet uopće nije neka nova civilizacija; Amerikanac s početka XX. stoljeća je „obični

Euroljanin crnačkog morala i indijanske duše“. To stoga što Sjedinjene Države nisu uspjele naći zamjenu za svoje ideale – za puritanizam i liberalizam – s kojima su živjele u XVIII. stoljeću, a koji su se raspali. Keyserling pretjeruje u generalizacijama. Da li pod utjecajem ideologije europskih totalitarizama ili samo stoga što ne pozna i onu drugu Ameriku, zemlju malih gradova – ne možemo reći. Međutim, navode na razmišljanje njegove konstatacije kako gospodarski napredak u praksi rezultira stalnim remodeliranjem etičkih i filozofskih načela, a sve s ciljem kako bi prioritet dobilo ono fizičko u ljudskom biću. Odatle trka za komforom i degradacija čovjeka do animalnosti. Odatle iščeznuće ljudskog osjećaja odgovornosti, nedostatak slobode odluke i duhovne autonomije. (Konzultiran francuski prijevod pod naslovom *Psychanalyse de l'Amérique*, Stock, 1930. Naslov originala: *Amerika Der Aufgang einer neuen Welt*, 1930)

34 Primjerice: u doba Dreiserove mladosti Chicago, taj „mladi div“, rastao je za 50.000 „života žudnih ljudi“ godišnje... Dresier će se žaliti što ni u *Sestri Carrie* ni u drugim pripovijestima nije uspio dočarati „puls, ritam i elan Chicago“. – Dreiserov Chicago od betona, čelika i stakla – onaj nakon krvave trke za zlatom

Oppenheim i Cahan „prekopavaju“ slučajeve i pričaju priču o idealnom junaku-proleteru-imigrantu koji stječe spoznaju o širini i dubini jaza između sobom donesene slike idealne, demokratske Amerike i njene stvarnosti, a svoje budućnosti. Negdašnje oduševljenje nativista pri dočeku „braće imigranata“, sada je smijenila sumnja, zebnja i hostilitet.³² Stalna bujica Europljana što se iskrcava na američki Istok prijeti asimilacijom i brisanjem svih tragova „engleski govoreće zajednice“, nacije koju su izgradili potomci *Očeva*, a koja sada svijetu vrijedi kao prijeteći uzor.³³

Tako industrijski gradovi Sjedinjenih Država, giganti u svim svojim dimenzijama,³⁴ postaju prava urbana čudovišta i pravi moderni Babiloni jezikā. Jedna vrsta je to suvremenog babilonskog sužanjsstva rada u kojem se stvara novi jezik, rudimentaran i pogibeljan.³⁵ On se zapravo svodi na gest instinkta opstanka, na dnevnicu, obiteljski proračun, kredit, libido...³⁶ Ovaj babilonizam industrije i trgovine zreli ljudi sebi ne mogu objasniti ni društvenim ni političkim razlozima. Onim moralnim (religijskim) još teže. Djeca šire oči nad razlikom onoga što čuju u crkvi ili u školi s onim što oko sebe vide. A vjerovati se u Boga mora, jer „ateist je

i industrijalizacijom – „eksplozirat“ će tek pola stoljeća kasnije kao moderno mitsko čudovište u *beat* generaciji...

- 35 Tražeći zagubljene vagone po čikaškom kolodvoru imao je čestu prigodu vidjeti pune kompozicije doseljenika ne-Anglosaksonaca. Ti useljenici, „mutavci“, siromašni posjednici tehničkog znanja, dobivaju najteže, najdosadnije poslove koji ih, gledajući piščevim redukcionističkim spencerizmom, svode na automatizam funkcija „mravi, pčela i osa...“ - U Clydeovu „podrumskom svijetu“ rade pored Amerikanaca Poljaci, Mađari, Rusi... Oni su se isticali „glupošću i debljinom, [...] pomanjkanjem ukusa i živahnosti i smionosti...“ - Tako i u „kući smrti“. U „stanu ubojica“ obitavaju Kinez, Mađar i... Talijan kome, dok ga čuvari vode prema električnoj stolici, osuđenici upućuju ovakav posljednji pozdrav. „Zbogom, Cutrone. Nek te Bog čuva, premda ne znaš engleski“. - Radnice, kojima je Clyde upravitelj, „zaposlene [su] tako mehanički da im je duh mogao slobodno lutati“. One su: Ruža Nikoforič, ruskoamerička djevojka koja pokušava stisnuti se uz Clydea ili nasloniti na nj; Marta Bordalous, kanadska Francuskinja, „neuka i divlja“, „poput mačke“; ostavlja bluzu otvorenu „sve

do početka svojih grudi...“ Ruža osjeća „silnu želju da je zbog Clydea udari“. Flora Brandt, američki tip s pogledom „koji je [Clydeu] govorio: - Kako možete da me dalje ne zapazate?“ Tu su još Lena Schlicht, nakovršcana Holandanka, Poljakinja Marija, Hoda Petkanas, Angelina Piti i, naravno, jedna prava, decentna Amerikanka – Roberta, kći propalog, ali časnog farmera Titusa Aldena. – Ove slika i rada i portreta žena imaju korelaciju s Dreiserovim iskustvom dok je radio kao agent čikaških praonica rublja. Najelementarnija („zastrašujuće libidinozna“) priroda je bila u onih žena koje su radile na teškom rublju u podrumu.

- 36 Libido je problem svih društvenih staleža Amerike. Kao odgovor na to „kemijsko pitanje“ ne postoje samo javne kuće, već i mnoge druge ustanove i poduzeća koja se time bave dvostruko ilicitno. Smiješno izgleda neka firma koja daje prati ogromne količine posteljine, a njena djelatnost ni u kom pogledu ne podrazumijeva ležanje, još manje spavanje! Mladi se Dreiser nije mogao načuditi na koji se sve način ljudima može uzeti njihova teško zaradana nadnica, i kako to umješno čine prodavači i razni torbari, pravi hipnotizeri, psiholozi, svodnici, varalice i inkasatori. Inkasator je bio i on sâm!

bio kriminalac“, sjeća se Theo. Vjerovati i imati, vjerovati i htjeti, vjerovati i moći... ti pojmovni parovi nemaju sada neku sustavnost i puninu kao što su ih imali nekad u propovijedi. Da je bar mnogo znati! Ali sve što siromašni znaju, to je da znaju svoj položaj u odnosu na imućne. A glavni razlog takva položaja oni ne mogu tražiti dalje od svog nesigurnog krova i od svojih – neuspjelih – roditelja.

Zreli Dreiser, onaj s kraja desetih godina, koji je kanio kroz lik Clydea Griffithsa ispričati to iskustvo, uvidio je, upoznavši Freudovu doktrinu, svu ozbiljnost koju u sebi nosi psiha djetinjstva i adolescencije kao što je to bila njegova. Moralnu superiornost toliko slavljenog tla i toliko slavljene uloge obitelji, posve je zasjenila „novčanica od milijun funti“. Ili – nefigurativno – kovanica od jednog jedinog dolara koji znači jedan dan opstanka obitelji. A zabrinutost za „dolar naš svagdašnji“ razorila je eros, prirodni temelj i moćnu vezu među roditeljima. Freud kaže – i između roditelja i djece. Srušen je „duh obitelji“. ³⁷ „Uočio sam, sjeća se u *Zori* Dreiser, da je sveprisutna jedna nota ne samo nade nego i vjere – samo se bojim da je to bila vjera u Zlato“. ³⁸ Nada u spas, dakako, umire posljednja. U nju vjeruju one obiteljske zajednice, sve brojnije i brojnije što se, izgubivši svako uporište u radu ili krovu u naselju, otiskuju u neizvjesnost. Te obitelji, ili rodbinske grupe, lutaju poput modernih nomada velikim američkim gradovima, polažući nadu svog opstanka u dobrotu imućnih i, poglavito, na ostatke religijske solidarnosti ljudi s te iste socijalne margine.

Clyde Griffiths je dijete s te socijalne margine, biće „neoprano“ od europskog pikarskog grijeha. On se još posve mlad – s dvanaest godina – ispituje o egzistencijalnoj vrijednosti psalama Davida, Obadije, Ezekijela... koje ulicama Kansas Cityja pjevaju njegovi „luckasti“ i „mizerni“, razbaštinjeni roditelji. „Sve je to možda istinito i važno, ali opet ne tako

37 „U našem slučaju, međutim, siromaštvo je razorilo obiteljski duh ili *esprit de corps* [duh tijela].“ (*Zora*, str. 84)

38 *Zora*, str. 678

39 Clydeova „buntovna odluka“ protiv obitelji potvrđuje, u neku ruku, našu tezu da Dreiser svoga junaka portretira „mozaički“. Clyde-*trouble*, onaj koji ubija iz ambicije (a sve na temelju dokumentarne građe), naturalistički je, zapravo „kemijski“ Clyde. U njemu je podosta autobiografskog. No u dijalektiku tog portreta-nemira Dreiser utiskuje kamenčiće iz svojih naknadnih znanja iz

psihologije koje romantizam (Stendhal, recimo) rabi empirijski. Uzmemo li u obzir još Dreiserov „dug prema Tolstoj i Spenceru“, eto zbunjujuće i društveno uznemirujuće ljudske prirode kao što je Clydeova!

40 *Američka tragedija* ubraja se u romane s najvećim brojem sekundarnih likova. – U Europi, za „Meku“ svojih romantičnih pikara, Francuska u doba Restauracije i II. Carstva ima svoj Pariz, viktorijanska Engleska svoj London, Rusija Romanovih svoj Sankt-Petersburg. Dreiserov američki realizam u ovom

značajno i privlačno kao neke druge stvari što ih sadržava život [...] *On to više neće nikada raditi.*“(I,1)

To je prvi Clydeov grijeh mišlju pred Bogom i narodom kao pucanj među snježnim brdima. Sljedeći će prijestupi stizati jedan drugoga, sve veći iza većeg, nezadrživo kao lavina. Najprije u samoj obitelji, zatim će on unijeti *trouble* gdje god se bude pojavio: u druge obiteljske krugove, u zajednice rada, u jedan grad, u oblast... Bit će on pred svoju smrt nemir za cijeli SAD „od obale do obale“. ³⁹

Radnja se romana i inače odvija od obala do obala – rijeka, jezero, oceana. Motivi su seljenja različiti: misija obitelji, bijeg s mjesta nesreće, posao, kazna... Ta će nestalnost mjesta radnje, a i glavnog lika, inače imanentna pikarskom romanu (lutanje do zamišljenog cilja, nepostojanost odluka), uvijek iznova Dreiseru, kao pravom scenografu, nametati brigu oko uvođenja novih likova i napor na redefiniranju romanesknog prostora. ⁴⁰

Ma gdje se Clyde našao, ono što mu je jasno, to su prve odrednice njegova privatnog, obiteljskog bića, posljedice revolta i prijezira prema feminiziranom ocu i maskuliziranoj majci. One se dopunjuju odricanjem od vjere i vjerskog nauka. Tomu se posve prirodno priključuje seksualna radoznalost i narcisistički pogibeljan libido. I ono najjasnije: pripadnost poniženom sloju ljudi. No Clyde je u svojim osjećajima daleko od toga da krene u bitku za dostojanstvo svoje klase kao Pelle ili pak kao Jacques Thibault za mir među ljudima. Clyde ne mrzi klasu kojoj on ne pripada! On neće ubiti bogatašicu iz mržnje prema licemjerju klasne etike kao Raskolnikov. ⁴¹ On nije „metafizički“ ubojica. Ubit će siromašnu ženu s kojom je privremeno zatomio svoju seksualnu prikraćenost. Ubit će je iz računa. Nije li to bio i Dreiserov podsvjesni motiv? Ne, doduše ubiti, ali

romanu „šeta“ Amerikom, koliko u svim drugim romanima zajedno: Grand Rapids, Detroit, Milwaukee, Chicago, Kansas City, Denver, San Francisco, Auburn... Ne inzistira Dreiser u *Tragediji* samo na aspektima velegrada, već, i osobito, na babilonizmu određenog društva kao što je to činio pravi pikarski roman. Samo što ovdje svi putovi pikara vode... Kamo? Na posao! Ili izvan društva, u smrt! Kraj pikara? A, da li kraj „pikarske misli“ (M. Molho) i pikarskog estetskog identiteta? O ovoj tezi u posljednjem poglavlju.

41 Čini se da je i ovaj lik prispio u posljednji čas. Dreiser čita *Zločin i kaznu* tek 1916! Raskolnikov, doduše, postaje u mnogih američkih pisaca *favorit character in fiction*, ali on ne može mnogo pomoći Dreiseru. On više ne može razbiti Clydeov doslovni mehanizam (kemizam) želje, toliko različit od „metafizičke aspiracije“ i „ontološke boli“ ruskog autora. No, zauzvrat, Dostojevskijevi topici „podzemlja“ i „mrtvog doma“ potaknut će Dreisera na dugo istraživanje u svrhu prezentacije (opisa, atmosfere) prostora „Kuće smrti“ s kraja *Tragedije*.

njegov je temperament u sebi sadržavao taj isti instinkt koji ga je poticao na sanjarenja o „savršenstvu i ljepoti – sve do umorstva“.⁴²

S drugog pak gledišta, ostavimo li po strani udio Dreiserova osobnog i podsvjesnog, Clydeov se zločin može iščitati i kroz silinu emocija, bujicu koju ne može obuzdati *ratio* mladih ubojica kakve imamo kod Stendhala ili Conrada, Hawthorna, Melvillea ili Jamesa.⁴³

Dreiser je te karaktere upoznao. On 1919. piše A. A. Brillu, izdavaču Freuda za Ameriku, kako je otkrio „Freudovu mudrost“ i nju odmah osjetio kao „poziv za veliku Tragediju“.⁴⁴ Djelo na kojem radi osjetio je kao misterij, kao vlastito mračno podzemlje koje ima neke *correspondances* s mrakom zatvora. Unatoč objeckiji Loeba da su psihijatrija i psihoanaliza puki amaterizam, on produbljuje svoju suradnju s Brillom. Zajedno s njim on proučava psihu nekolicine ubojica „iz ambicije“ (materijalne, dakako), ponovno se vraća slučaju Chestera Gillettea. Ovaj mladi *dandy*, lovac na žene, napravio je dijete Grace Brown baš kad mu se ukazala mogućnost dobre partije. Mladu je trudnicu utopio. Sva se Amerika rado, zahvaljujući tisku, „naslađivala“ prljavim pojedinostima slučaja, iznesenima na suđenju. Gillette je žestoko poricao da ima bilo što s umorstvom: Grace je postala duboko depresivna zbog svoje situacije i počinila je samoubojstvo, tvrdio je on. Ipak je osuđen na smrt. Pogubljen je na električnoj stolici 30. ožujka 1908, u državnom zatvoru u Auburnu, gdje će umrijeti i Clyde.

Da se američka publika naslađivala ovim slučajem, nismo rekli namsumce. Tijekom samog procesa 1906. objavljena su sva Graceina paretična pisma Chesteru, a godinu dana nakon procesa i sama povijest njegova zločina – s pismima žrtve, razumije se.⁴⁵ Ozbiljni se, nefikcionalni tekstovi o tom slučaju, kakvih ima još dandanas, doživljavahu kao fikcija, kao romaneskna tragična *story*.⁴⁶ Američka je *tragedija* takvu recepciju slučaja samo uvećala i potakla interes za dramsku i romanesknu obradu te Graceine nesreće.⁴⁷ Nije izostao ni odaziv glazbe.⁴⁸

Za nas ova nesreća može biti od značenja samo sa stajališta Dreiserovih načela realizma i njegove vjernosti istini. To je također očigledno iz njegova životopisa. On je u ljeto 1923, dok je završavao roman,

42 Čim bi se on sa svojom djevojkom Nellie MacPherson našao u nekom raskošnijem prostoru ili spektaklu, ona mu se u tom svjetlu „činila bezvrijednom, ništavnom“. „Kako bih je smjesta ostavio za što god bolje.“ (Zora, str. 639)

43 O tome: F. O. Matthiessen, „Of Crime and Punishment“, *Monthly Review*, Oct. 1950.

44 Brill Dreiseru znanstveno objašnjava ulogu podsvijesti na relaciji slikovnost jezika – svijet želja adolescenta. „Za

Brilla – otjelovljenje 1001 noći“ – stoji posveta na jednom primjerku prvog izdanja *Američke tragedije*. Brill je, pored ostaloga, bio i savjetnik za penologiju. O „slikovnosti jezika“ pisat ćemo u 6. poglavlju.

45 *Grace Brown's Love Letters*, Citizen Publishing Co. 1906; Granville S. Ingraham, *History of the Gillette Murder Trial and Grace Brown's Love Letters*, Charles E. Garlock, 1907.

sa suprugom Helenom poduzeo „putovanje smrti“ držeći se Clydeova (Chesterova) „Velikog plana“ kao itinerara. Kopnom ga uz jezero provodi Frank Brown (model za Titusa Aldena, Robertina oca) koji bijaše iz jezera izvukao tijelo svoje mrtve kćeri Grace (Roberte). Dreiser je veslao po jezeru Big Moose (u romanu *Big Bittern*). Bio je tako zadovoljan „provjerom realizma“ svog opisa samog postupka Robertina utapanja da je prevrnuo kanu. Suprugu je spasio, naravno.

No mi smo dužni vratiti se našoj pikarskoj tematici. Na to nas obvezuje jedna strukturna, da ne kažemo, statistička činjenica – točna sredina romana. Roman naime sveukupno ima 100 poglavlja. Podudarnost slučaja Chester sa slučajem Clyde teče točno od polovice tog broja, od 51. poglavlja (Knjiga II,32). U toj epizodi, u 32. poglavlju Knjige druge, Clyde Griffiths će poljubiti Sondru Finchley. Poljubac potvrđuje da će se njegova vjera u američki san ostvariti. U sljedećem će mu poglavlju Roberta Alden reći da je trudna. San će se rasplinuti.

Do ove točke, do neizbježna otkrića Clydeove „velike društvene greške“ (druženja sa svojim radnicama) Clydea možemo pratiti sa svim njegovim značajkama pikara, a njegovu svijest i sljed događaja koji pretihode kao preuređenu matricu narodne bajke ili pak romantičarske priče. Pikarska priča – to je potraga za mjestom pod suncem. Takvo mjesto nije sporno ako si za nj rođen. Pikaro to nije. Pikarski su romani stoga doživljavali sakaćenja i kraćenja. Neke je romane zabranila Crkva, neke sudovi. Ali to nisu činili zbog pikara sâma, već zbog društvene stvarnosti koju je pikarovo traženje i putovanje presijecalo i, da tako kažemo, seciralo. Ipak, unatoč suđenjima,⁴⁹ društvo je ostajalo spokojno, vjerujući i dalje u postojanost svojih etičkih vrijednosti.

Dreiser je prema našem nahodañju, svojim surovim realizmom zločina i suđenja Clydeu, sebi i romanu napravio štetnu uslugu. Sav njegov trud u razradi i izgradnji lika Clydea na psihološkom, i još više na sociološkom planu, zasjenjen je surovim planom izvršenja zločina. Tužiteljjev pult nametnuo se kao jedina točka gledišta ništa manje surove javnosti, a s njom i dijela književne kritike. S te je točke suđena cijela problematika:

46 Charles Samuels, *Death was the Bridegroom*, Fawcett, 1955; Joseph Brownell, *Adirondack Tragedy*, Heart of the Lakes, 1986; Craig Brandon, *Murder in the Adirondacks*, North Country Books, 2006.

47 Glenn Allen Smith, „Chester and Grace“, 1991; Jack Sherman, *My Dear Chester*, 2006. (monodrama, čitanje Graceinih pisama).

48 Jennifere Donnelly, *Northern Light*,

2003. Ovaj je roman na hrvatski prevela Marijana Valent (*Polarna svjetlost*, Algoritam, 2006). Pjesme: „Entreating“ 1907; „The Ballad of Big Moose Lake“, 1910; „Grace Brown“, 2006.

O operi *An American Tragedy* iz 2005. u 5. poglavlju ovoga rada.

49 Suđenje Guzmanu, Tomu Jonesu, Molli Flanders, Julienu Sorelu; utamničenje Luciena de Rubempréa... Optužen i suđen, u zatvoru umire Barry Lyndon.

struktura, stil i jezik, a poglavito sadržaj romana. *Američka tragedija* naime nije svojim sadržajem ostavila samo dojam, već saznanje da se sudi jednom društvu, njegovu mentalitetu ili – baš određeno – američkoj predrasudi. Roman nije međutim ni u kom pogledu bilo moguće „pročistiti“ (*expurgate*), a niti bi Dreiser bio pristao da se s „njegovim dječakom“ Clydeom dogodi ono što i sa sestricom Carrie.

Za mentalitet Amerike pogled isključivo iz sudnice je razumljiv: sudi se iznimnoj jedinki – njemu, ne nama! Svi su protiv zločina, a zločin je izvršio samo jedan, Clyde. „Država New York protiv Clydea Griffithsa“ – uzviknut će sudac Oberwaltzer otvarajući raspravu, a tužitelj Mason će reći: „Narod države New York optužuje...“ (III, 19, 20)⁵⁰

I, za kraj, nekoliko ilustracija tog „pogleda iz sudnice“! Godine 1927. izveden je na Broadwayju komad Patricka Kearneyja *An American Tragedy*. Desetak godina kasnije Erwin će Piscator napisati dramu *An American Tragedy: The Trial of Clyde Griffiths*.

Trial – sudska rasprava – taj razdio romana postala je naoko gotovo jedina cjelina priče vrijedna interesa kako publike, tako i kritike. Publika želi Clydea – uvijek ga čitajući kao kopiju zločinca Chestera Gilletta – vidjeti i na ekranu! Hollywood ima interesa toj želji udovoljiti. Dreiser, poučen „obradama“ slučaja Gillette, strepio je nad idejom o ekranizaciji isključivo samog zločina i sudskog procesa. Pa se smirio, čak i obradovao, kad je Paramount Picture 1930. režiju ponudio S. Eisensteinu. Sinopsis je naime uključivao dijalektiku vremenskog puta od dvanaestogodišnjeg buntovnog dječaka do dvadesetogodišnjeg ubojice. Predvidio je slikom dokumentirati proturječnosti koje razdiru američko društvo. A to je značilo veleizdaju njegova sna. Pritisak je međutim na objavljeni sinopsis bio, takoreći, općenarodni. Usprotivila mu se politika, pravo, Crkva posebno, a da se i ne spominju razna udruženja, ona ženska poglavito – Armija spasa, Kćeri revolucije... Svi vezani za naslov *Američka tragedija* su zločinci: Dresier što je napisao roman, Paramount što roman hoće ekranizirati, Eisenstein zato što je čovjek – Moskve...

⁵⁰ Jack Sherman piše dramu *People vs. Gillette*, 2006.

⁵¹ O tome iscrpno: Mandy Merck, *Hollywood's American Tragedies: Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens...*, Berg Publishers, 2008. Moguće je vidjeti neke stranice ove studije i na Internetu: <<http://www.bergpublishers.com>> (zaštićeno).

⁵² Kritika je, najčešće usput, davala znati da se radi o „adaptaciji“ Dreiserova romana *Američka tragedija*. U Europi je kritika, naročito na poticaj izdavača

prijeвода, na toj činjenici inzistirala. Međutim, i dan-danas kad se u Americi govori o umjetničkim odjecima slučaja Gillette-Brown, može se naći informacija da je to film s Elizabethom Taylor kao „drugom djevojkom“, s Montgomeryjem Cliftom kao likom Chestera Gillettea, a Shelley Winters je glumila lik Gracije Brown. – Inače, film *The Place in the sun* je kao profesionalni uradak ocijenjen vrlo uspjelim. Nagrađen je sa šest *Oscara*, uključujući onaj za režiju.

Hollywood, industrija nove umjetnosti, odgovorio je svom svojom hipokrizijom: socijalnom, političkom i artistskom. Film mora „preskočiti“ jedan mentalitet taštine i samoljublja, duh pohlepe za novcem i duh bijede, preskočiti izdaju uloge religije i vjere, fenomenologiju seksualnog i obiteljskog licemjerja, relativnost zakona, političku korist od samog zločina...⁵¹ I Paramount vraća Eisensteinu njegov projekt.

Režija je povjerena J. von Sternbergu, a S. Hoffensteinu scenarij. Film je snimljen 1931. Počinje Clydeovim dolaskom u Lycurgus – cijela je Knjiga prva, izuzevši neki njen detalj u prologu filma, izostavljena. Kritika to prešućuje, ali, moralno zabrinuta, ona se pita je li nužno prikazati kako Clyde, plešući, gura s „određenom namjerom“ Robertu prema krevetu; je li „dobro postavljen“ onoliko dug poljubac Clydea i Sondre... Dreiser je bjesnio, pokušao je tužiti tu dvojicu jer su oblatili (*botched*) njegovo djelo i „njegova dječaka“. Jer Clyde je okarakteriziran kao nesimpatičan gizdelin, a ne kao čovjek tmurne svijesti i još tmurnijih obiteljskih i ekonomskih okolnosti. Njegovu zločinu ne vodi nikakva socijalna dijalektika; Clydeu je stalo samo do djevojaka (bilo kakvih!), a ljubavna veza s Robertom samo je jedna prljava afera C. Gillettea, romaneskno obrađena... Očigledno, nije bilo pitanje ukusa već „ustaljenog javnog mnijenja (mentaliteta) prema sličnim aferama“.

Sternbergov film nismo imali prigodu vidjeti, ali onaj G. Stevensa iz 1951. jesmo. Pokušaj „adaptacije“ (lijep eufemizam za neditiranje u američki san) predstavlja i samo izbjegavanje pravog naslova. Opet je izostavljen dio sadržaja (Knjiga prva), promijenjena su imena likova; filmu je naslov *The Place in the sun* (*Mjesto pod suncem*).⁵²

Nažalost, ili nasreću, Dreiser već šest godina nije mogao prosvjedovati. Nije više bio među živima.

3. Clyde Griffiths: romantični Lazar na puritanskom sajmu ravnodušnosti i taštine

Ravnodušni Bog i skok u Raj – Stara Sloboda i Nova Eva – Život je bajka (uz iskušenja): dobar drug, dobar bogataš i dobra vila – Život je intriga: „apsolutno sličan“ suparnik

Motreći se u ogledalu – „kad god bi ga našao“ – Clydeu se čini da ogledalo govori kako „ipak tu nešto nije u redu“. Bog ga je stvorio tako lijepa,¹ a potom je On, Stvoritelj, ostao potpuno ravnodušan prema svomu stvorenju. Bog Amerike, sudeći po sažalnim pogledima i bijednim prilozima nehajnih prolaznika, jedva da je isti Onaj Gospod iz *Magnificata* što „siromahe napuni dobara, a bogate otpusti praznih ruku“. Naprotiv, to je onaj Matejev tvrdi gazda što je odredio da se onomu, tko ne zaradi ništa, oduzme i ono što ima. Što više, da ga se baci „vani, u tmine, gdje ima plača i škripanja zubi“.

No *Evandjelje* ima poruku i za one bez ijednog talenta. Tko udijeli njima, Bogu je dao. Katolički je siromah miljenik Božji. Nagrađivan je iz štovanja, iz straha, iz samilosti. Protestantski Bog svoje odabranike određuje tako što nagrađuje one koji već imaju. On njih oslobađa naporna, a njihovu djecu bilo kakva rada. Taj dar, ta postvarena kalvinistička milost (*grâce*), udijeljena je Clydeovu bratiću Gilbertu, sinu Samuela Griffithsa, bogata tvorničara s Istoka. Ovaj je stric, sa svojih pet talenata (\$30.000) napravio onaj posao iz Mateja, 25, 14-30, a Asino dijete, sinovac Clyde, škripat će zubima doslovce u tminama, baš u stričevu podzemlju.

Bog je dakle premalo (\$1.000) učinio za obitelj Ase Griffithsa. K tomu, još je dopustio da nedužna Clydeova sestra Estera bude zavedena i napuštena s nezbrinutim djetetom. Već tim događajem Clydeova pobuna protiv najviših svetosti nalazi u samoj obitelji svoj legitimitet, ponajprije

1 Clyde ima stas i crte krhka romantična adolescenta iz romana XIX. stoljeća (Lucien, Julien, Frédéric...). „Promatrajući se u ogledalu [...] uspio je uvjeriti se da nije tako ružan – nos mu je bio ravan, dobro formiran, čelo visoko i bijelo, kosa valovita, sjajna i crna, a oči crne i katkad

melankolične.“ (I,2) Uz lijep stas sve su djevojke odmah zamjećivale njegove „lijepe, bijele ruke“ i velike oči. – Sve u svemu, Clyde ima isti osjećaj kao Theodore – osjećaj da je otkrio jednu svoju osobnost, onu da on svojom pojavom nesvjesno privlači ljude.

u ponašanju njegove matere Elvire. Ta militantno religiozna žena, odana majka, puka je malograđanska licemjerka. Uzima sinovu skromnu zaradu i njome izdržava skrivenu grješnicu Estu.² Plod njena grijeha, maloga Russella, Elvira će skrivati dokle god to bude moguće kao „sramotu obitelji“. A kad to više ne bude mogla, proglasit će ga usvojenim djetetom. Čitatelj s pravom zaključuje da su i Clyde i Elvira iste duše: vanjština i Drugi prije su Istine i Boga. Za njih u Početku ne bijaše Riječ, već Stvar i Drugi.

Tako se rođenje i roditelji otkrivaju kao ishodište Clydeove sumnje, a na koncu i nesreće. „Duh obitelji“ učinio je da on „krivo tumači pogleda pune zanimanja, koje bi mu s vremena na vrijeme dobacivale mlade djevojke iz sasvim drugog svijeta nego što je njegov.“ (I,2). A kako je rastao, ljepota suprotnog spola ga je sve više privlačila, ali i plašila. Plašila najviše stoga što nema vanjski izgled kao oni mladići iz lijepih domova što sjede za upravljačem automobila svojih očeva, okićeni urom, prstenjem, pribadačama na svojim krasnim kaputima... Kad on jednom „uzmogne nositi takvo odijelo – nije li onda postavljen na put koji vodi svim blaženstvima.“ (I,4). Te stvari, odijelo, ne samo da preporučaju – one *rađaju* čovjeka.³

U sedamnaestoj godini u Clydeovoj svijesti već zaglušno bubnja ono tužno saznanje iz djetinjstva: „Kako je to jadno roditi se siromašnim i nemati nikoga tko bi za te mogao nešto učiniti, a i sam ne možeš nešto učiniti“ (I,2). Djeca bogatih zacijelo pohađaju posebne škole, a on je i javnu školu napustio davno. Nikakav praktični nauk nije stekao. Krivi su njegovi roditelji i njihov skitalački život. Napusti li posao roditelja – to pjevanje po ulicama – što li može biti do sluga nekom poslodavcu? Tako je i učinio. To je i postao – pomoćnik u dućanu.

Kroz stražnja vrata te radnje išlo se ravno u gradsko kazalište pa je, radeći i krećući se dućanom, mogao izravno vidjeti materijalne znakove svijeta svoje mašte: mladost, ljepotu, bogatstvo, veselje...⁴ Kazalište je za njega „svijetli bljesak“, život dostojan čovjeka. A zar esencija tog života nije tvarna, predmetna; ne može li se ona priskrbiti – kao svaka druga roba u dućanu – novcem? Novac otvara vrata raja zemaljskoga što ga je čovjek s glupe podložnosti Ženi, prema formuli „kemizam seksusa plus ljepota“, izgubio. Tu formulu on nije izveo kroz iskustvo, naučio ju je iz usta majke. Mora li formula biti točna, primjenjiva?

2 Sestra Amy je *enceinte* (trudna) s Don Ashleyjem. Glasine (istinite) o nezgodi te Theodoreve sestre učinile su da bogatija djeca, dotada sklona obitelji Dreiser, sada „nestanu“.

3 „Samo kad bih imao takvu lijepu odjeću.“ (Zora, str. 687). Ta je želja mladog

Theodorea u Chicagu stajala gubitka posla. Nije naime mogao odoljeti jednom lijepom kaputu pa je poslodavcu utajio 25 dolara naplaćenih od dužnika tjednih obroka. Clyde ne krade.

Theo, dok je još kao dijete radio u

Dućan je omogućio da on u raj zaviri. Nakon dućana, novi posao u hotelu *Green Davidson* omogućit će mu da u tom raju, makar kao uljez, jednim dijelom dana boravi. U skupo su i raskošno svratište mogli svraćati samo bogati. Ali oni nisu bili praznih ruku, osobito ne pred mladošću i ljepotom.

Tako je rad u *Green Davidsonu* i susret s bogatstvom učinio da to raskošno zemaljsko svetište postane i ostane glavna etapa Clydeove duhovne (globalno viđeno: estetske) inicijacije. Sama ga se zgrada dojmila svojim dijelovima i detaljima – predvorjem, svodovima, pozlatom i zelenim mramorom, uniformama posluge i toaletama klijenata, svečanom i opuštenom atmosferom, prigušenom rasvjetom i glazbom – sam ga se ambijent doimao kao vlastita duša, kao susret s vlastitim oniričnim simbolima, kao „ostvarenje raja [...] savršenstvo raskoši... bajno kraljevstvo.“ (I,5)⁵. Izvan rada, slobodan, on čini ono što hoće za novac koji je zaradio. A ono što on hoće, to lijepo, to je baš ono što je zabranjeno. Vrlina je baš ono o čemu je majka govorila s gnušanjem. Lijepo je čak i ono što on sam ne želi, čak i ono čega se boji.

Dreiser je posvetio dužnu pažnju ovoj fazi Clydeova odrastanja i procesu stjecanja svijesti o vlastitoj slobodi. Unatoč bemoliziranoj orkestraciji uvodnih poglavlja, sve u maniri američkog *dark emotional, barbaric* naturalizma, pisac ustrajava na onome što možemo čitati u uvodima pikarskih romana: refleksije umnog mladića obuzeta mislima o dobru i zlu, o boljem životu i bijegu preko granica zacrtanih njegovim rođenjem. On mora preskočiti taj socijalni bedem s lažnim ulazima na kojima je ispisana po jedna od tri teologale vrline – tri *idées reçues*: vjera, ufanje, milosrđe... Ali, rekli smo, Clydeova pobuna nije pobuna ni protiv vjere, ni protiv neke druge klase. Ona je naprosto pikarski revolt protiv svoje osobne situacije (*condition personnelle*). A nju nije odredio Bog, već ljudi. Stoga se ni Clyde, kao ni *picaro* sa svojim „instinktom bršljana“, ne doima kao zlo po sebi, kao osoba koja nužno mora začeti društveni konflikt i prouzročiti zlo. No njegova ga romantičarska aspiracija malo-pomalo čini pogibeljnom osobom u posebnoj sredini koja na takvu želju također instinktivno reagira.⁶

dućanu mješovitom robom u Evansvilleu: „Oh, Aladine! Oh, Ali-Babo! Kakvo blago!“ (*Zora*, str. 174)

5 Prvi Dreiserov model: Hotel u Terre Haute (Indiana) u mjestu rođenja (27. kolovoza 1871). Theodore Herman, dva-

naesto je i pretposljednje dijete u obitelji Dreiser (troje prve djece je umrlo).

6 O tome opširno piše Robert Shafer, *Humanism and America*; pogl. „*An American Tragedy: A Humanistic Demurrer*“, Boston – New York, Rinehart, 1930.

Privlačnost poroka (izbirljivost u jelu, alkohol, cigareta, glazba i ples, život noću) – fenomeni koji neodoljivo upućuju na jedan aspekt posebnog, dendizma – ta privlačnost uključuje osjećaj oslobađanja od društvene nesigurnosti i saznanje o fenomenologiji ljudske taštine. Tako će Clydeu, naprimjer, prvo seksualno iskustvo u javnoj kući – neželjeno, ali prihvaćeno uz mnogo skrupula i bojazni (zbog majčinih upozorenja!) – otkriti da je najgori onaj strah koji u nama pobuđuje naš bližnji, strah izazivan podsmijehom Drugoga. Novac je međutim to sredstvo koje nam pruža sigurnost, a time i mogućnost da se takva straha oslobodimo. Clydea njegova mala plaća oslobađa robovanja naku majke s jedne, i ironičnog pogleda znanaca koji su upoznali „prave stvari“, s druge strane. Te se „prave stvari“ nalaze i u knjigama iz kojih „uče“ njegovi vršnjaci, a koje on sada nema ni vremena ni volje čitati. No očigledno je da su „prave stvari“, kao i njemu prepričani sadržaji knjiga, u velikoj suprotnosti s njegovim vjerskim obrazovanjem. Otac je, dakle, imao pravo: znanje i vjera su nepomirljivi neprijatelji.⁷ Vjera je kapital nemoćnih. Nasuprot toj istini, posjedovati pravi kapital, novac, znači „biti služen, biti nadmoćan [...] ići kako hoćeš, kamo hoćeš i kud hoćeš.“ (I,6). Znači – biti neovisan.

Ali ta će se „vrata raja“, vrata hotela *Green Davidsona*, pred njim hitro zatvoriti. Vraćajući se u mislima na uzrok tog izгона, Clyde neće prestati optuživati sebe i svoju zlosretnu podložnost, gotovo robovanje, ženskoj ljepoti. Radeći na „odskočnoj dasci“ – tako se u žargonu zvala njegova dužnost hotelskog potrkača (*bellboy*) – zarađivao je dovoljno za odijelo i provod, ali ne i za ispunjenje svoje erotske želje za lijepom Hortensom (čitatelj naslućuje značenje toga imena!),⁸ ali taštom i sebičnom ženom.

Hortensa Briggs, proračunata i hladna kurtizana, dala mu je znati da su novac i sloboda relativne društvene vrijednosti. Ima jedna druga moć, neobjašnjiva i nedokučiva, koja bezobzirno razara duh, volju i

7 Theo(dore) se kao dijete na duge periode odvajao od oca, neuspjela useljenika, ali fanatična katolika, protivnika škole kao izvora zla i bezvjerja. Sin nije podnosio ni crkvu ni kršćanski nauk. Upoznajući Spencerove misli, osjetio je kako se u njemu opasno ljuljaju vjerovanje u kršćansku kozmogoniju te aksiologiju i gledanje na novac, a osobito na drugi spol. Portret Clydeova oca Ase slikan

je prema živućem portretu Ase Conclina, potpuno nesposobna poduzetnika nekretninama (a ne, kako se vjerovalo, Theodoreova vjeroučitelja). Taj je Asa sa suprugom vodio kršćansku misiju. Na zidovima njegova doma stajale su biblijske sentencije koje možemo čitati diljem *Američke tragedije*.

8 Umnogome poseban cvijet; korijen riječi konotira *hortus* – vrt (zemaljskih naslada).

neovisnost čovjeka. Ona se, Hortensa, poistovjetila s tom silom, okrutnom i zmijskom, kakvom ne obiluje samo europski roman, već je njome obuzeta američka svijest bez obzira na kršćansku crkvu i društvenu grupu. Dijalektika te svijesti predstavlja mladiću tu moć-ženu paradigmatskim morfemom Eve zavodnice – *temptress* – i upropastiteljice Amerike kao novog Edena.

No iako Dreiser od svoje zavodnice pravi naizgled pendant europskoj *femme fatale*, ni jedna od njegovih junakinja nema duševnu ili duhovnu složenost „mračne dame“ kakvu srećemo kod Hawthornea, Melvillea ili Steinbecka. Nije, ipak, sklon tomu da u ženi vidi samo *innocence* i naivnost kao Howells, jer mu nije cilj da se taj problem priče zagubi u *the smiling aspects of American life*. Stoga njegova tijelom izazovna Hortensa Briggs, *dark lady*, ulazi u priču prijeteci baš toj nevinosti. Prijetnja se naoko ostvaruje epizodno: Hortensa zauvijek nestaje nakon zajedničke nesreće plačući od straha – simboličkog – za izgubljenom moći, za svojim lijepim licem, opakom naruženim u lomljavi automobila. Odatle za Clydea vječno mučna uspomena na susret i rastanak s njom. Ne toliko što je njegova požuda ostala neostvarena, ne zato što ga je ta zavodljivo lijepa žena opljačkala, već koliko stoga što je njegova majka glede žena bila u pravu! Bude li imala pravo i u drugim njegovim zgodama sa ženama, njemu neće biti lako.

I, doista! Baš kako je majka prorekla – žena ga je „društveno upropastila“. Izuzme li se neželjeni posjet javnoj kući, Hortensa je prvo Clydeovo ljubavno iskustvo, a ono mu je donijelo poniženje pred njim samim i pred drugovima. No ona je krivac i njihove nesreće. Njena ženska neodgovornost prema grupi, njeno, žensko, nepoštivanje rada i vremena (dakle, onog što je ljudskoj zajednici najvažnije) uzrokom je istjerivanja iz raja *Green Davidsona*. Zadržavši se naime zbog Hortensina hirovita koketiranja previše na izletu, strahujući da ne okasne na posao, Clydeovo hotelsko društvo juri bezglavo „posuđenim“ automobilom, čini prometnu nesreću – usmrćuje kćerkicu imućnih roditelja. Bježeći s mjesta nesreće, bez svjetala i nadzora, automobil se lomi. Hortensa je ranjena, lice joj je unakaženo; ona zapada u histeriju. On, Clyde, ponižen i razočaran, odgovara svojom pravom prirodom – strahom i egoizmom. On bježi. Bježeći u noć, on ostavlja ne samo Hortensu, već i svog polumrtvog prijatelja da sam plati svojom slobodom Clydeovu slobodu i slobodu svih sudionika nedjela. Zato Clyde mora ići daleko, što dalje od toga mjesta, od Kansas Cityja gdje ga traže, ići prema Sjeveru, na Istok. Tamo će mu ime biti Harry Tenet. Tako se zvao njegov prijatelj iz djetinjstva, ali već davno preminuo.

U stalnom strahu zbog te „velike društvene greške“,⁹ drhtureći u svom romantičnom snu, Clyde za dvije godine lutanja Sjeverom mijenja zanimanja i poslodavce. Živi oprezno i povučeno. Pisma prima samo od majke. U njima uvijek isto: ljubav za svog dječaka, opasnost od zla društva, od žena navlastito.

On se, međutim, izmijenio. Stekao je „glatkoću nastupa“, iskustvom je stekao saznanje da „njegova budućnost ovisi o njemu samome“ (II,3). No to saznanje nije ništa više od pouke za jednu ne baš sasvim rezigniranu dušu. To je mali ulog u uspjeh. Ovisiti o sebi samome ipak nije njegova formula vlastite budućnosti. U nju mora uvesti još jednog čimbenika – nekog Drugog. Zato Clyde ne prestaje vrebati sretan trenutak kakvih ima bezbroj u njegovoj memoriji, ali svi su ti trenuci iz priča, bilo onih pročitanih, bilo, eventualno, onih iz usta drugih. On vjeruje u Susret, u prigodu koja bi preokrenula tijek njegova života ili barem svratila taj tijek na onaj smjer kojem je u izvorištu bila raskoš hotela *Green Davidson*. Ali sam, kao što jest, i samim beznačajnim radom neće uspjeti preokrenuti ništa. Preokrenuti znači – stati jednom nogom na ljestve uspona. Rad nije Nešto, još manje je Netko.¹⁰

Netko dakle mora *posredovati* za njega. Pikarskoj je želji potreban medijator, ne samo kao uzor stvarni ili fikcijski, već djelatni, onaj iz narodne priče – *auxiliator*. Eto, čim je Ratterer, sudionik u prvoj „velikoj društvenoj grešci“ iz vremena *Green Davidsona*, ušao u tamu njegove usamljenosti, odmah je unio i svjetlost: donio mu je glas o postojanju slobodnog mjesta u hotelu *League Union* u Chicagu. Velika je to promjena, premda nipošto korjenita. To je samo prsten, ne i svjetiljka iz

9 Dreiser gradacijski inzistira na sintagmi „velika društvena greška“. Prva je greška napravljena iz straha i egoizma. Druga je ljubavna veza s radnicom usprkos zabrani poslodavca. Treća, najveća društvena greška je samo ubojstvo iz ambicije. Clyde griješi protiv društva, on je „društvena i moralna kukavica – da, baš to“ – reći će, na suđenju, u njegovu obranu odvjetnik Belnap.

10 Životne okolnosti osamnaestogodišnjeg Theodorea Dreisera su niz neuspjelih zaposlenja u Chicagu s bijednom plaćom i otpustom zbog krađe. Kao da je Dreiser u ovu Clydeovu sekvencu uvrstio prijepis svojih sanjarenja („od raskoši do umorstva“). Evo što možemo čitati na posljednjim stranicama *Zore*: „Imam iskustva... Imam osjećaj da sam potražio vrijeme ni u što. [...] Što sada, kamo? [...] Kad bi se

našao čovjek koji će mi pružiti priliku. [...] Ah, materijalno se osigurati brakom s kakvom lijepom bogatom djevojkom, ili na kakav drugi način postati dijelom ove atmosfere! [...] Ukratko, sanjario sam kako ću se sve više penjati...“

11 „Prigoda za popravak situacije“ (*réparation*) ulazi kao funkcija u prstenasti, spiralni roman pikarske želje. Prigoda se pruža baš kad junak i sam stupa na put etičkog popravka – kad se on „budi“ zbog saznanja da njegova budućnost ovisi o njemu samome! Ratterer međutim pruža Clydeu prigodu da nastavi stari san, stavlja mu na dohvat ruke Aladinovu svjetiljku (ili šagrinsku kožu). U svakom slučaju, Dreiserovo „falsificiranje“ i ponavljanje formalističkih funkcija, omogućuje, pored ostaloga, da se pikarski burleskni ton i shematski tijek bajke

arapske bajke. No Rattererova je intervencija dokaz onomu što sve za nas može sretna slučajnost kad nam nije naklonjena Providnost!¹¹

Promjena, rekli smo, nije bitno popravila njegovu društvenu poziciju. Bitno izmijeniti poziciju – značilo bi ne raditi, a imati novaca. A do promjene u tom smislu mora doći, jer on više nema one godine kad je budućnost bila daleko. Ona je već tu. Dvadeset mu je godina, a on je u najbolju ruku ono što je uvijek bio – sluga. I nije mu u ovom realnom svijetu rada dovoljan samo okretan, već moćan posrednik. Nedostaje mu naprosto dobra vila iz *bajke* ili pak neka moćna ruka – *kao u romanu*. Morala bi to biti ona presudna intervencija nekog pseudooca koja poništava istinsko, sirotinjsko rođenje. Takvu su inicijalnu potporu redomice uživali „mladi lavovi“, doseljenici iz mračnih predjela...

Postojano željeti – znači dobiti. Postojano pratiti iskustvo mladog čovjeka (*apprentissage*), znači upasti u brazdu, u matricu stare europske priče o društvenom usponu siromaha. U njoj neki „umni sudionik na poslu“, neki čovjek na raskrižju, neka starica u svojoj brvnari zna dati naputak za onaj „pravi put“. Tako je: Ratterer se odjednom sjeti da je u hotelu *League Union* odsjeo izvjesni Samuel Griffiths. Zar Clyde nije Griffiths? Jest. Samuel je Clydeov stric!¹²

Dreiser se ipak vraća folklornoj matrici¹³ i nizu pojedinačnih, njoj pripadajućih strukturnih funkcija. Clyde je sad u moćnim rukama, potpora se može očekivati, on ima razloga nadati se velikom preokretu – usponu. Da, ali tek nakon serije kušnji. Prve su kušnje više nego bolne. Ne samo što on mora sići s društvene pozornice (na njoj nije ni igrao), već mora shvatiti da mu je uskraćeno pravo da pozornicu gleda jer mora

12 pretope u tragičnu, nesvodivu dijalektiku kontingencija zbilje. Primjera radi: kad Clyde bude zapao u krajnju opasnost zbog Robertine trudnoće, Ratterer će se nalaziti na drugom kraju svijeta. Funkciju „popravka“ uzet će zloduh (Efrit). Ovaj će mu u „zapečaćenoj sobi“ (Clydeovoj svijesti) savjetovati umorstvo Roberte. Edipovski sindrom uključuje težnju za promjenom identiteta, za negacijom očinstva (prezimana). Clydeov je otac „abdicirao“. Romantik bi uzeo ime po majčinoj lozi ili bi se predstavljao (a i smatrao) bastardom. Ili se skrio iza pseudonima kao pravi pikaro. Clyde će, međutim, morati, baš zbog perspektive ozbiljenja svog sna, prestati nastupati s pseudonimom ili *incognito*. Neke funkcije mogu biti ponovljene, a neke izostavljene – radnja ne pati (Cl.

Levi-Strauss). Ali se smisao radnje ovime mijenja: situacija postaje burleskom: „Pojavio se, kaže Sondrina prijateljica Gertruda, neki misteriozni Griffiths ovdje u Licurgusu kojeg, čini se, nitko ne pozna.“ (II,25). I da je samo to? Nego, on je i potpuno sličan najuvaženijem likurškom mladiću – Gilbertu Griffithsu! Clyde dakle u svom prezimenu nosi funkciju biljega (*marque, mark*), a ipak je neznana. Ova paradoksalna slučajnost daje naslutiti dramatsku situaciju: obračun među istima, a radikalno različitim. Ima još i više – to je nagovještaj da će se crta radnje odvojiti od crte funkcija koju pretpostavlja kôd kako bajke, tako i pikarskog romana. Umorstvo Roberte bit će asimptota, crta koja samo dodiruje zatvorenu kružnicu tih struktura. Pikarska je matrica prema mnogim teoretičarima folklorna.

po cijeli dan boraviti u prostoru bez svjetla. Ne samo da je njegova plaća manja od one koju je imao u *League Unionu*, već za nju mora daleko više i teže fizički raditi. Svijet, koji on vidi na poslu oko sebe, svijet koji ide na posao ili s posla, svijet je toliko različit od onog svijeta koji ne radi, svijeta kojem se on divio u predvorjima hotela...

Aktualizacija funkcijâ provjere (inicijacijske kušnje: *épreuves, ordeals*), nakon funkcija posredovanja (*médiation*), može se definirati kao funkcija „nesporazuma dvaju nauma“ (*malentendu, misunderstanding*). Clydeov se naum ravna prema paradigmi fikcijskog svijeta kakav znamo iz lektire, a naum moćnoga strica slijedi zahtjeve stvarnoga svijeta rada: uspjeti se u životu može samo radom i znanjem! Budući da je Clydeovo radno znanje gotovo nikakvo (uglavnom onoliko i onakvo koliko i kakvo je dovoljno slugi), on mora početi i raditi i učiti – iz početka. Vidimo ga zaposlena oko jedne od prvih karika na proizvodnom lancu, u odjelu za natapanje ovratnika. Možda je to samo arhetipski topos, ali njegovo je radno mjesto doslovce nisko i mračno – u suterenu. Clydeu je proći kroz podzemni svijet.

Sada slijedi novi topos kao funkcija izbavljenja biljegom (*marque*). Krv nije voda – Clyde je Griffiths. Sinovac je moćnika, a time i iznimka među nemoćnima. Stric Clydea izdvaja, postavlja ga za nadglednika ženskog odjeljenja.

Mnogo je tu mladih žena, pa čitatelj može postaviti pitanje: što može biti od majčina savjeta? Ništa i mnogo. Ništa, ako je u pitanju misao o uspjehu – te su žene siromašne. Mnogo, jer žena je žena – potreba tijela.

Clyde postaje članom uprave.¹⁴ To je uzlazna stepenica, ali samo jedna. Niska je nasuprot visokoj želji. Opet je na početku, opet isti osjećaj čovjeka od Fortune zaboravljena. Ponovno je usamljen: s radnicama ne smije osobno komunicirati ni na poslu, ni izvan posla. U slobodno vrijeme on ne može biti ni s ljudima istoga staleža. On ih ne može voljeti, a ni oni njega ne vole jer im je nerazumljiv njegov položaj – Griffiths, pa običan radnik! Funkcija nespোরazuma perzistira, širi se prostorom, uspinje se i postaje dominantnom. Takvom će i ostati, skrećući tijek fabule bajke u potpuno strano korito: nespোরazum će naći rukavac burleske, pa groteske, pa tragedije.

14 Jedna od asimptota strukturne funkcije zasluęe (*merit*): Clyde se neće izbaviti iz tamnog podzemlja (arhetipski topos, ali osuvremenjen) nekim svojim podvigom ili dobroćinstvom (*bienfait, benefit*), već zbog plemenitosti (i grižnje savjesti) svog strica, točnije, zbog svog biljega koji je bio raspoznatljiv od samog početka: „Videći Clydea, tako slična Gilbertu [to

ga] je podsjetilo da je Clyde njegov nećak i da ga ne smije siliti da i dalje nastavi taj vrlo prost posao.“ (II, 11)

15 Čitatelj nakon ove definicije Clydeova karaktera na početku Knjige druge romana mora očekivati (ako se još sjeća naslova!) trenutak kada će prestati vrijediti folklorna, a nastupiti ritualna matrica svojstvena drami (i tragediji!).

Svijet rada Clydeu, kao nekada pikaru, ostaje svijetom kazne. Pika-ro je u svakom trenutku bio svjestan razloga s kojeg je kaznu zaslužio: ili je to nužnost preživljavanja, ili pak prijestup (*transgression, wrongdoing*). Je li to uvijek ona „velika društvena greška“ iz Kansas Cityja kojoj je u ishodištu bila tjelesna požuda?

No Clyde je romantik, njime upravlja pikarova želja, ali ne i pika-rova kršćanska savjest. Ova mu još izravnije nego njegovu pramodelu nameće osjećaj, pa spoznaju, da je obveza rada strašno društveno zlo nedostojno mladih lijepih ljudi, pogotovu onih s imenom velikih obitelji. U Clydeovoj svijesti, u ovoj fazi, ime je doista samo znak, forma. Obitelj je međutim stvar koja bi morala odigrati pravu ulogu: poništiti prošlost i odlučiti o njegovoj budućnosti. To ne može učiniti samo ime, a još manje trud i učenje. A magična stvar, bogata obitelj, već dugo vremena ostaje bez učinka, ravnodušno miruje.

Ravnodušnost drugih nije Clydeu nikakva pouka da se okani svoje iluzije u nagli, teatralni preokret. Romantični san, sukobljen sa zbiljom, još se ne rasplinjuje. San mu još ne dopušta da shvati svoj novi položaj kao jedinstvenu prigodu za obrazovanje i uzdizanje na društvenoj ljestvici vlastitom energijom. Svoju neizbježnu patnju šegrta on ne može razumjeti kao pravi lijek protiv traume stvarnog paterniteta i bijednog rođenja. Njemu nije zapisano da bude *self-made-man*!

Dok u prvom dijelu romana Dreiser inzistira na obiteljskom i klasnom determinizmu junaka, posve dovoljnim čimbenicima ljudske drame u okvirima bildungsromana, u Knjizi drugoj *Američke tragedije* taj se determinizam reducira na karakterne crte junaka, na njegovo nestrpljenje i nervozu. Clyde, naime, ima pravo na Nadu.

No baš ova redukcija na karakterne – bolje: na temperamentalne – odrednice daje naslutiti postojanje nekih funkcija predestinacije koje su visoko i nezaobilazno postavljene, i koje nikakvo ljudsko nastojanje ni djelovanje ne može otkloniti. To je taj od Dreisera viđen „mehanizam nazvan čovjek“ koji priprema sam svoju sudbinu, pakleni stroj programiran nedokučivim naumom. Taj naum intuitivno predosjeća kako umjetnik tako i čovjek velika iskustva, ali ni s kakvim izgledom da ga objasni, a nekmoli otkloni. Našavši se pred tom *insoluble enigme*, čovjek od znanosti kakvim je sebe vidio Dreiser, nailazi samo na zbrku, na nered i nepojmljivo, ne nalazeći nikakav drugi smisao života „osim ljubavi za ljepotom“.

I, eto, mehanizmu zvanom Clyde „nedostaje ona duševna bistrina i unutrašnje shvaćanje života koje bi mu pokazalo put“ (II,3)¹⁵. Njegovo „unutrašnje shvaćanje“ života jest egzistencija kao predstava, kao Olimp na kojem se goste i u dokolici žive zemaljska božanstva. Njemu su dali mrvicu kao gubavom Lazaru, ali mu ne dopuštaju sjesti za stol.

No ako Americi siromah i nije nikakva svetost, obitelj jest. Clyde je dio obitelji, on će za Božić biti pozvan u bogatašev dom, i u tom će domu, tom prigodom, doći do sudbinskog susreta s „vilom“, s „kraljicom“ društvenog života Lycurgusa, Sondrom Finchley. Pogled na nju djelovao je „kao udar struje“: Sondra je „najdivnije žensko stvorenje što ga je u cijelom životu vidio“! Međutim, sam unutrašnji doživljaj nije mu bio jasan, već strašno bolan.¹⁶ Bio je to „neki čudni, mučni osjećaj neostvarene želje – želje da je dobije, i mučnog saznanja da mu nije suđeno da od nje dobije ma i jedan pogled“. (II,10)¹⁷

Promatrajući za tog kratkog, površnog susreta bogatu ljepoticu, čitateljevo kao i Clydeovo pitanje bi glasilo: Tko je taj mladi čovjek komu je ljepota, mladost i cijela ludička pojavnost te osobe namijenjena? I drugo pitanje: ako je ona, prema onome što se moglo za susreta saznati, središte društvene neozbiljnosti, postoji li muškarac iste dobi koji predstavlja društvenu ozbiljnost i kome bi Sondra imala pripasti? Postoji, zacijelo. To je sin Samuela Griffithsa, ozbiljni Gilbert, Clydeov bratić.

Ozbiljnost ovdje, na početku priče o Clydeu i Sondri, znači superiornost, a superiornost znači ravnodušnost. Gilbertove emocije, mržnja i bijes, ostaju za kraj priče. Sondra Finchley, bogata kao i Gilbert – ako ne i više – živi neozbiljno, pa bi i Gilberta trebalo navesti da se odrekne ozbiljna života. To je moguće samo tako da ga se učini emotivnim, zaljubljenim, dakle ovisnim i podložnim. U nje se ne radi ni o simpatiji ni o ljubavi, već o taštini. No dosad su svi njeni pokušaji ostajali bezuspješni. On je toliko ravnodušan prema njenoj ekshibiciji, koliko se ona za prvog susreta pokazala ravnodušnom prema Clydeu. Kao što su se uostalom svi iz tog posvećenog kruga novca pokazali ravnodušnim.

Toliko ravnodušnim da je jedna od tih ravnodušnih osoba, jedna od djevojaka iz neozbiljna Sondrina društva spomenuvši Clydeu, izgovorila riječ-šifru: – *fantom*. Postigla je suprotan učinak u svijesti svojih prijateljica. Naime, fantomu ne treba imovina, ne treba mu novac ni socijalni položaj da bi razbio ravnodušnost svijeta i unio nemir i zebnju (*trouble*). Pogotovo – ne treba fantomu, kao ni vragu, prezime.

16 Kao i kod siromašna i seksualno radoznala Theodorea: „Ipak [...] osjećao sam se izmučenim čovjekom svaki put kad bih naišao na kakvu izvanredno lijepu djevojku koja bi se zbog te svoje ljepote držala gordo i indiferentno. Ah, kako žeže snaga njezine ljepote!“ (Zora, str. 645)

17 Pikaro i narodni junak su jednako egoistični, jednak im je u ishodištu socijalni

status u odnosu na budućnost sa ženom. No u priči lijepa i bogata žena znači moralnu postojanost junaka, nagradu za njegove zasluge. Kod pikara su žene uglavnom sredstvo, a time i početak nevolja. – U priči je prvi susret s lijepom ženom popraćen divljenjem, u Dreisera to je mučnina, fiziološka reakcija. Takvih reakcija, bilo na nešto vrlo lijepo, bilo na

Jest, Clyde je fantom jer je iskrsnuo doslovce iz mraka, došao je iz „niotkuda“, ali prezime mu je Griffiths. Sam gospodin Griffiths je bio gotovo zaboravio da ima brata – „tamo negdje“. O bratovoj je djeci znao još manje, o Clydeu ništa. Osjetio je nemir zbog propusta, pa teret grijeha propusta, griznju savjesti što mu sinovca smatraju fantomom. No to je sve nekako kao fabula, kao radnja priče, to se može popraviti. Pokušao je.

Svaka priča počiva na izvjesnoj shemi, na intrigi, na koju se ne može djelovati. Pravila igre – šaha, karata – ne mogu se tijekom igre mijenjati.¹⁸ Na razini intrige – a koja u svom početku slijedi tijek folklorne sheme – prava fantomska figura je Gilbert, sin Samuela, mladić apsolutno sličan Clydeu. Nazočan je na mjestima događanja, ali nevidljiv, neuhvatljiv. Nazočan je dakle samo asocijacijama koje pobuđuje ime Gilbert. I premda naizgled živi u nekom drugom krugu, on u svijetu romana figurira kao dominirajuća osoba koja proizvodi romanesknu tenziju balzakovskog tipa. Možda bi bilo točnije reći molièreovskog jer se Tartuffe na pozornici ne pojavljuje u dva prva od pet činova! Njegovo odsustvo vrijedi isto toliko koliko će kasnije vrijediti njegova nazočnost. Sve se svima nekako dešava zbog te osobe, po toj osobi. Čovjek nju osjeća ili svojim sucem ili svojim suparnikom, a da je osobno još nije ni vidio ni čuo govoriti.

I Sondra i Clyde imali su isti osjećaj za Gila, još prije svoga susreta u njegovu domu. Oni su oboje, a svatko na svoj način, svatko sa svoga položaja, otkrili međuzavisnost Erosa, Novca i Gilberta. Sondra svoje otkriće, koje joj nanosi bol, utapa u svojoj taštini i neozbiljnosti, dok siromašni Clyde, poučen iskustvom s Hortensom Briggs, vidi u toj međuzavisnosti samo neumitnost društvene dijalektike: bilo ovako ili onako i Sondra i Gilbert će biti sretni, bilo zajedno, bilo baš zato što neće živjeti zajedno.

Ipak, da se nakratko vratimo povijesti romana! Roman, tretirajući nepravednu raspodjelu novca (nasljeđe, ostavštinu, prijevaru, spekulaciju), redovito otvara intrigu i sukob koji imaju manje-više etičko rješenje u domeni imovine (racija), ali ne i srca. Drugim riječima, obrazac „realističkog romana“ daje priliku Clydeu da bude bogat bez Sondre, ali da ostane u vlasti njezina erosa. Prije susreta s njom on bi na takvu

nešto ružno (siromaštvo Roberte, npr.) u Clydeu ne manjka. Čak i sama riječ zna biti „udarac u želudac“.

18 Ne smijemo poistovjetiti radnju s intrigom! (Tz. Todorov; U. Eco; R. Barthes). Clydeove karakterne crte, a posebno „apsolutna sličnost“ s rivalom, vode na komičnu pozornicu. Tragediji nije neophodna ni etika ni fizička sličnost.

Štoviše, tijelo ne smije prizivati našu pažnju. Dreiser se, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, odlučio za Clydeovu sličnost Gilu kao za njegovu posve fizičku „vrlinu“ (blizak rod) koja će u Gilberta izazvati negativnu psihičku reakciju (opasnost od radnika, strah od prosjaka).

nagodbu bio i pristao, smatrajući novac primarnim svojim ciljem, a ženu sekundarnim (i zbog majčine pouke!). Njegov bi život bio drama, ali podnošljiva, jer dramu smiruje vrijeme. Međutim odsada, od susreta sa Sondrom, ta je podjela, ta je nagodba nemoguća: Sondra je za njega Jedno i Sve. Time on sam otvara vrata tragičnoj soluciji ove intrige. Što se pak može dogoditi Gilbertu? Gilbert ostaje izvan dometa Balzacove pravde: on je već dobitnik u nepravednoj raspodjeli, on je osjećajno ravnodušan prema najljepšoj i najbogatijoj ženi koju voli njegov društveno nepriznati rival.¹⁹ On ima projekt „razumnog“ braka koji će se ostvariti. Razumnog – znači ravnodušnog. Najpouzdanije jamstvo da čovjek neće zaći u tragični svemir jest baš ravnodušnost, bezosjećajnost. „Vi volite, a to je dovoljno“, kaže jedan lik iz jansenističke Racineove tragedije.²⁰ Dovoljno za što? Za zlosretni ishod do kojeg je i došlo. Pravi učenik Balzacove „inicijatkinje“ bio bi Gilbert, nikako Clyde!²¹

No ne samo da se Gilbert čini čovjekom bez duše, on se, s udaljenosti na kojoj se nalazi, čini čovjekom bez duha, što nimalo u stvarnosti svijeta romana ne smeta, budući da je taj svijet i bez mašte. Nadvladan strahom pred nizom kontingencija, Gilbert gleda na svoj intimni život kao nerazdvojiv od poslovnoga: on ima zaručnicu koja se zove Constance (Postojanost, *sic!*) i oženit će se njome „kad za to bude vrijeme“. Iako se sa same te činjenice mora držati vrlo daleko od Sondrine pozornice, Gilbert funkcionira kao personifikacija želje, kako Sondrine tako i one Clydeove. Sondrina je želja zatrpana govorom koji nije ništa drugo do hrpa sofizama, donekle ljekovitih za njenu taštinu; to je govor lisice o nezrelosti grožđa. Ona želi Gilberta – baš zato što je takav. U tu njenu želju, u takav teatralni *suspens*, koji svojom klimom najviše podsjeća na diskurzivni stratum psiholoških situacija u Stendhala i Dostojevskog, ulazi Clyde sa svojim pokretom i držanjem kao katalizator, a svojom vanjštinom (sličnošću Gilbertu) kao mutivoda.

19 Gilbertov govor o Clydeu (gađenje) i o Sondri (prijezir) poznaje razlike za „one tamo dolje“ i „ove ovdje gore“. Gil svojoj majci kaže: „[Clyde] se priljepio uz njih [ovih ovdje] kao pijavica. Sasvim je sigurno da nema novca... osim ako se ne nađe netko tko će htjeti za nj plaćati“. Gil zna da će novac iz džepa vaditi Sondra, „ta gušćica, mala balavica... mala elegantna hohštaplerica... koja želi da mi se revanšira za koješta... Svakako, ona misli da je ne volim, a to je istina, ne volim je.“ (II,30)

20 *Andromaque*, 1667. Feniks to kaže Piru kad je ovaj krenuo „samo“ na razgovor s Hektorovom udovicom Andromahom,

svojom robinjicom u koju se naglo zaljubio.

21 Madame de Beauséant: „Gospodine de Rastignac! [...] Ljude i žene prihvaćajte samo kao poštanske konje koje ćete ostavljati da crknu na svakoj postaji. Tek ćete tako stići do vrhunca [ostvarenja] svojih želja. Vidite, vi ovdje nećete biti ništa ako nemate ženu koja bi se za vas zanimala. Treba vam jedna mlada, bogata, elegantna. No, ako je vaš osjećaj istinski, sakrijte ga kao svoje blago. Ne dopustite da ga netko nasluti, inače ste propali: vi više ne biste bili krvnik – postali biste žrtvom.“

Clydeova pak želja nikad glasno nije izgovorena, ali ona upravlja njegovom mišlju i gestom: biti Gilbert i dati se osvojiti od Sondre. Neskromnost? Svakako. Još i više. Njegov san o Sondri otkriva se kao epifenomen prave romantične ambicije: ne samo biti što Gilbert jest, već i moćniji od samog Gilberta. Osveta, dakle.²² Nelegitimna, uostalom. Dakako, ako je, što se Clydea tiče, ne vidimo u onoj „nepravednoj“ raspodjeli \$30.000 : \$1.000.

Gledajući tako Gilberta očima Sondre i Clydea, možemo ga definirati kao lik-obzor, kao osobu uvijek na istoj udaljenosti i od površna starosjedioca i od siromašna uljeza. Ma koliko se ovo dvoje žurilo u smjeru horizonta, horizont je uvijek jednako daleko. Distanција, očigledno, ne ovisi o njemu, već o njima i njihovoj optici. Osim toga, Gilbert ima sposobnost „plovidbe“ koju oni nemaju: dok se oni sukobljavaju sami sa sobom, o hridi svoje ambicije i taštine, on se kreće na sigurnoj udaljenosti od onih želja koje su suviše ili neostvarive. Jer on zna da nije dovoljno željeti da bi se bilo nadmoćnim, još manje da bi se bilo neprikosnovenim sucem. A on uvijek sudi u ime starih vrijednosti,²³ iako u njemu, unatoč njegovu sudu i samonadzoru, nema stare *gentility*: on je oličenje egoizma i autoritarnosti.²⁴

Naime, Gilbert Griffiths, istih godina kao i Clyde Griffiths, iste vanjštine, školovan na Princetonu, figurira u djelu *Američka tragedija* kao mislilac i etičar industrijskog kapitalizma. Školovanje i društveni položaj naveli su ga da čitavu europsku misao o radu i novcu, od renesansnog skepticizma do aktualnog taylorizma i Fordove vrpce, konvertira u ideologiju i *praxis* kapitala kao temelje američkog novog društva. Toj „esenciji“ on suprotstavlja sve ono što on smatra po opstanak sustava pogibelnim: ljubav, seks, darežljivost, aktualnu tendenciju prema estetizaciji egzistencije i, naravno, samog radnika i njegov

22 Kad god Clyde nakon prvog susreta sa Sondrom sanja svoj uspon, odmah u njegov *dream world* ulazi Gilbert. On ga vidi srdita, zavidna. To mu postaje potvrda i mjerilo konačnog uspjeha. On vidi sebe s lovor-vijencem! Tako okićenu je u stvarnosti vidio i Sondru. „Kad se on i Sondra jednom vjenčaju, što im mogu njezini rođaci? [...] A ne bi li onda bio jednak, ako ne i nadmoćan, samom Gilbertu Griffithsu“ (II,39). Taština, a ne samo čisto koristoljublje, stvara kod Sondre i Clydea ludičku viziju budućnosti u kojoj će najveća radost biti pogled na poniženog Gila, na taj antropomorfni amblem američke ozbiljnosti.

23 Gilbert Clydeu: „Stoga svatko komu mi ovdje povjerimo odgovornost mora biti poznat zbog svojih moralnih i religioznih osobina.“ (II,11)

24 Nakon Clydeova uhićenja, najprije Gilbertova mržnja i bijes: „Podli gad! Životinja! Što sam ti rekao, tata? [...] I ona nesretna uobražena Sondra, koja je htjela da učini nešto od njega samo da bi meni, Gilbertu, naprkosila...“ Dosljedno držanje oca privodi ga razumu: „Njegov je otac doista čovjek. Njega možeš okrutno raniti i ožalostiti, ali, protivno njemu, Gilbertu, on nikada nije ni sitničav ni osvetljiv.“ (III,13)

jezik.²⁵ Njegova vizija budućnosti je „zaleđeni“ – *ne varietur* – svijet i nepomična svijest: neka sve ostane kako jest, neka svatko ostane ondje gdje jest. *Nihil moveri!* Objektivno, ovi su latinizmi temeljna načela sva-ke utopijske priče – liberalističke, totalitarističke, kapitalističke, socijali-ističke... Subjektivno, Gilbert vidi najpouzdanije jamstvo neprolaznosti, tog vječnog prezenta, u arhaičnoj, već romansiranoj puritanskoj etici iz Massachusetts Bay Chartera. Ona isključuje bilo koju mogućnost po-vrede granice svetog kruga udruge, sada američke plutokratske kaste. Izbriše li se ulaskom Clydea u društvo Gilovih sestara granica među svje-tovima, eto povoda za srdžbu i razloga velike zabrinutosti.²⁶

Kroz lik Gilberta, koga redundancija determinativa i identičnost vlastita diskursa čini plošnim i amblematičnim (dakle, posve čitljivim „dvodimenzionalnim“, bez „hijatusa“), roman realizira dva neophodna aspekta. Prvi je onaj misaoni. Gilbertova je uloga – uloga statičnog gle-datelja – člana zbora tragedije, sumnjičavog promatrača, uloga filozofa kapitala i „strašnog suca“. Drugi je aspekt događajni (*événementiel*). Čitatelju postaje sve jasnije da Gil igra ulogu Drugoga i za Sondru i za Clydea. To je onaj ravnodušni Drugi, rijetko i nakratko vidljiv, ali zbog kojeg se sve događa. Gilbert se, dakle, od početka konstituirao kao pri-marni činitelj niza društvenih situacija u kojima Clyde igra glavnu ulogu. Te se situacije u svojim inicijalnim scenama manifestiraju kao onaj as-pekt života koji on, Gilbert, korjenito mrzi, kao *theatrum mundi*.

- 25 Gilbert mlađoj sestri Belli: „Nemoj govoriti ‘gala’! I nemoj govoriti ‘a’. [...] Govoriš kao kakva tvornička radnica. Zar je to sve što vas uče u školi?“ (II,1)
- 26 Ulaskom Clydea u kuću kao da je ušao duh obiteljskog liberalizma koji će Gilbert predbaciti i ocu i starijoj sestri (ne baš lijepoj) Myri, a ljutiti se na mlađu, lijepu Bellu, Sondrinu pomoćnicu u igri s Clydeom. Liberalizam sestara za Gila je izdaja obitelji. Naslutivši popustljivost

i majke, svog saveznika, reći će: „Ne rade ništa, svi skupa, iz godine u godinu, nego se igraju oko i plešu i lete amo-tamo [...] A zašto ti i tata puštate Bellu da ide toliko s njima, meni nije jasno“ (II,30). Očigledna je njegova bojazan za moral koji u praksi može preživjeti samo represijom. Tako se Clydeov ulazak u tu tradicionalističku obitelj može osjetiti kao aspekt fenomenologije duha, aspekt nazvan *agonized conscience*.

4. Američka tragedija kao *theatrum mundi*

Prolog: *Nostalgie et Fêtes galantes* – **Komedija zabuna:** klub „Tu i tamo“ – **Drama:** „interna zabrana“ i „crna pregrada“ – **Okrutna groteska:** politika i zločin – **Tragično:** sve i svi suprotiva jednomu – **Epilog:** „apsolutna sličnost“ u ljepoti arhitekture uvijek sličnog

Govori Sondra Finchley: „O, oprostite mi, sada vidim da ste vi gospodin Clyde Griffiths. Mislila sam da ste Gilbert. Nisam vas kod tog svjetla pravo vidjela.“ (II,23)

Ista, svomu društvu: „Bilo bi zabavno da ga netko od nas uvede u društvo i počne pozivati sad amo sad tamo – mislim od vremena do vremena – *tek za šalu*, da se vidi kakav bi bio i kako bi to primili Griffithsovi. Znam da to ne bi smetalo gospodina Griffithsa, Myru i Bellu, ali bih se okladila da bi se Gil živ izjeo.“ (II,24)

Ovime je određen Clydeov tragičan kraj. Početak je trebala biti društvena šala.

Svakako, ni etiologija ni aspekt društvenog festiviteta, komu je dano toliko važnosti u ovom romanu, nisu ni sadržajno ni funkcionalno istovjetni s fenomenologijom svečanosti i hijeratike koja je određivala sudbinu mnogih pikarskih inačica. *Spectacula* se u *Američkoj tragediji* razlikuju i od onih prizora što ih, naprimjer, donosi paseističko kazivanje Fitzgeraldova Nicka Carrawaya. No, u svakom slučaju, američki roman visokog realizma, poput nekadašnjeg europskog – onog pozitivističkog – nastoji „dedramatizirati“ romanesknu strukturu kao iluziju.¹ Ovaj uvo-

1 Flaubert, larpurlartist i postromantičar, razočaran u svoju epohu, okarakterizirao je znanost i progres za Drugog carstva kao mandarinat, kao kult površnosti i zaborava onog što je nužno. No nije li i on sam shvatio Revoluciju u veljači 1848. kao predstavu, preludij u operetu Carstva? Tako se čini sudeći po njegovim stranicama iz *Sentimentalnog odgoja*. Nije tada mogao učiniti ništa ozbiljnoga jer je bio mlad i malo poznat. Ali što je

učinio na vrhuncu slave kad se politička predstava 1871. izokrenula u dramu, kad su pogubljeni *communards*? Ništa. Takvo ponašanje intelektualca J.-P. Sartre definira kao subordinaciju bitka prividu (ekstenzivno u *Qu'est-ce que la Littérature*, NRF, Paris, 1967). U Flaubertovu slučaju: sadržaja formi! – Nakon I. svjetskog rata Amerika nastoji sačuvati formu svoje ozbiljnosti i svoju *innocence*. Jedan od pokušaja je prohibicija, u praksi

di temu privida života i samu igru kao nužne „realije“, kao strukturirani materijal, a sve s namjerom da kroz pojavne, poglavito ludične danosti zadre u bit egzistencije pojedinca, grupe ili vremena.²

Pikarova je poza, kao i ambicija, teatralna. On se sreće i miješa se s grupama kojima je kazalište profesija i egzistencija. Ili im je pretvaranje i prenemaganje zanat. Od glume žive cijele socijalne grupe: oni sakati koji danju prose, a navečer zdravi zdravcati broje cijela bogatstva na Dvoru čuda.³ Od glume žive oni koji služe bogataše izigravajući vjernost i poniznost; oni koji, kupujući indulgencije, služe Bogu i Crkvi oponašajući ljubav i strah. Glumački zanat ponižava pikara, bivšeg sjemeništarca, ali on poniženje prihvća jer novac je prvi interes, ne *honra* (čast). Pikaro proseći recitira *Evandjelje*, ali su mu *Ordenanze* (zapovijedi) uvijek na pameti.⁴ No, napustivši najbjedniji stalež, on odmah nastavlja projekt društveno značajnije pozornice, trudeći se svim silama da u pojavnosti pronađe svoj ciljani smisao života. A to opet nije ništa drugo do nova gluma, to su nova preodijevanja, nova oponašanja.

U realizmu taj projekt tragača smisla može izgledati drugačije motiviran. Primjera radi, Fitzgeraldovi *social climbers* su u tom pogledu konceptualne iznimke. U *Velikom Gatsbyju* spomenuti pripovjedač odmah naslućuje „duboki procijep“ u svijesti Veličanstvenog Gatsbyja,⁵ organizatora noćnih ludosti. Cijeli *fast* njegove pozornice je samo anestetik za duboku bol nastalu udarcem sudbine koji možemo nazvati nepotpunost ostvarenja jedne davne želje. Naime, bez vječno voljene Daisy, cijela se Gatsbyjeva pikarska *outlaw* pustolovina (ratna avantura na Balkanu; bo-

doživljena kao predstava, farsa. Sva-kodnevnica, *agonized conscience*, priziva i priželjkuje nove, bodlerijanske rajeve. Europski roman druge polovice XIX. sve više, kroz tematiku iz umjetnosti, znanosti i znanstvene fikcije (braća Goncourt, Huysmans, Ibsen, Villiers de l'Isle-Adam, Wells...) sugerira Amerikancima da je estetski osjećaj sebe preduvjet da se bude izuzetnom osobom, pa i sretnom – čak nadčovječnom. U tom je osjećaju primarna bol („nova bol stoljeća“, *fin du siècle*). Samo s boli u duši stiže se do „iznad dobra i iznad zla“. Čovjek je *beautontimoroumenos* – svoja žrtva i svoj vlastiti krvnik (Baudelaire). Dreiser je slijedom svog iskustva kao, kako bi rekao Kiekegaard, *homo aestheticus*, pripravljao Ameriku za taj senzibilitet koji će preslikavati Fitzgerald i s njim *Everyone's Autobiography* Gertrude Stein (1937).

To je bio Dreiserov *Genije*, ali još daleko prije *Genija* – *Sestra Carrie*. George Hurstwood posrće i kao da otkriva posrtanje američke ozbiljnosti i odgovornosti, a sestra se uspinje – kroz neozbiljni aspekt egzistencije, preko dasaka pozornice!

- 2 „Deklarirani“ realist H. Murger, naprimjer: *Scène de la vie de bohème* (1848). Zatim artistički *milieu* iz romana Zole, braće Goncourt, a kasnije i privatni J.-K. Huysmansa.
- 3 V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, pogl. „Cours des miracles“.
- 4 Evo samo neke od *Ordenanze*: „Da nitko zbog slaba primjera ne bi nosio, niti mogao nositi, novo odijelo, a niti ono napola rabljeno, već samo poderano i zakrpano, osim ako nije darovano, a u tom će slučaju biti izdano dopuštenje da se može nositi samo na dan kad je darovano pod uvjetom da ga [navečer] svuče...“

gaćenje u doba prohibicije) otkriva kao besmisao. Bez Daisy, Gatsbyjevi su dani sama dosada i mučnina. No za danom slijedi noć. Sudeći dakle s estetskog, ali ponajprije i psihologijskog stajališta, moderne noćne kanalije, što ih promatra i u prvom licu jednine kazuje Nick Carraway, nisu okrenute budućnosti. Nisu to ni avanture zbog avantura koje žive likovi Hemingwaya ili Malrauxa. Ponašanje likova u romanima ove dvojice autora je samo epifenomen djelatne rezistencije konfliktima, ali ne toliko – iako se ponekad ima takav dojam – vanjskim, društvenima koliko unutrašnjim, osobnim. Svi su ti junaci nešto propustili, nešto su ostali dužni sami sebi. Fitzgeraldova „pastoralna nostalgija“ tako vrši primarnu ulogu ukronijske vizije života, toliko karakteristične za roman kako izgubljene generacije, tako i izgubljenog vremena.⁶ Stoga je razlika između Jaya Gatsbya i Clydea Griffithsa – razlika između prošlosti i budućnosti.⁷ Dok Gatsbyjev noćni orkestar širi nostalgичne zvuke, koje kao da emitiraju Watteauova platna na temu *Fêtes galantes*,⁸ Clyde pjevuši i pleše po taktu *hitova* na Sondrinoj pozornici: u obiteljskim salonima, u intimnoj atmosferi božićnih večeri ili pak na terasama ljetnikovaca. Daisy je mora snova o prošlosti, dok je Sondra san ljetne noći kojoj zora ima roditi veliki dan...! Za razliku od Gatsbyjeve romantične patetike, Sondrina je igra obična spletku s nadmetanjem – frivolna farsa na malogradskoj sceni. Nema u njenoj svijesti duboke Gatsbyjeve rane. Nju peče površinska ogrebotina – njena povrijeđena taština koju može liječiti niz običnih malih osveta. Zato ona mora stalno smišljati novu igru kojom bi podčinila onog dalekog i hladnog Drugog ili, ne uspije li, ruglom kaznila njegovu ravnodušnost i prijezir.

„Neka jedni drugima kažu mjesta na kojima se daju milodari, posebice one kuće u kojima se svira kao i mjesta na kojima otmjeni ljudi izdržavaju svoje ljubavnice, jer tamo je milostinja sigurna i samo ponekad izostane...”

„Mi dopuštamo svakomu da ujutro, nakon što ga je zaradio, nikako prije, pojede komad kruha, zato što se u tome gubi na vremenu i novcu, a na štetu zajedničkog fonda.“ (Mateo Alemán, *Guzmán...* Dio I, Knjiga iii, Poglavlje 2)

5 Francuski prijevod naslova nije *Le Grand Gatsby*, već *Gatsby le Magnifique*. Dakle: *Veličanstveni Gatsby*!

6 Izgubljenog osobnog ili, povijesno gledano, američkog sna. To je onaj *residuum* mita o preri koji će sve više, kako se približavamo našem vremenu, povremeno „trovati“ američki roman. Taj američki *mal du siècle* – nostalgija za

izgubljenim rajem djetinjstva – ili nacije – pojavit će se i kao reakcija na avanturu social climbera, koja se provlači romanom od H. Jamesa do S. Bellowa. Jedino što će roman, umjesto kolektivnog sna o nevinosti prerije, njegovati individualni estetski san (Nabokov, S. Bellow, Salinger i, djelomično, *beat-prose*).

7 Gatsby se, nakon svog mladenačkog „skoka u raj“, stao valjano „sentimentalno samoodgajati“. Ugledavši se na Franklinovu *Autobiografiju*, napisao je osobna „pravila“, moderniziranu pikarsku *ordenanzu*, što i kako činiti da bi uspio u životu – tj. stekao *goods*. Stekao ih je zahvaljujući čovjeku iz podzemlja.

8 Pa i bili su u Americi na samom kraju XIX. stoljeća popularni sljedbenici Watteauovih tema i slikari „mekog“ stila: Lancret, Fragonard, Boucher, Bouguereau...

U svakom nadmetanju nužan je Treći, redovito kao arbitar, sudac. U ovome slučaju to može biti neka mudra, trijezna osoba – Gilbertov otac, naprimjer. To će doći na kraju. Ali nadmetanju taštine taštinom potreban je netko ne da sudi, već da bude sredstvo, onaj koji raspiruje žar igre. Takva će uloga u ovom scenariju „sajma taštine“ zapasti Clydea. Bit će on osobom, zapravo sredstvom ludičke medijacije.

Izabravši međutim siromašna Clydea, Sondra svoju igru utemeljuje i na prijevari i na zlouporabi, podvaljujući nebitno za bitno – Clydeovu sličnost i prezime Griffiths za samu osobu Gilberta Griffithsa. Ona sklapa savez s „poniženim i uvrijeđenim“ kako bi osveta hladnom i oholom Gilbertu, koga je željela, bila zajednička s Clydeom. Očekivani se ciljevi međutim nalaze dijametralno suprotno: Sondra želi dobiti Gilberta, a Clyde Sondru. No sama činjenica što Gilbert neopozivo prezire i jednu i drugu osobu, otvara izvjesnu mogućnost ostvarenja želje trećeg igrača, Clydea. A da do toga kojom slučajnošću ipak ne bi došlo, ozbiljnost života mora biti ispred zabave. Sondra je jasna u svom naumu, pa Clyde mora ostati ono što on jest: fantom, maneken, sredstvo ciljane šale s dvojnikom. Njena emotivna nezainteresiranost za „fantoma“ jamči ostvarenje plana bez i najmanje opasnosti da se neozbiljno preokrene u ozbiljno. (Zato Clydea u društvo uvijek poziva i predstavlja ga netko drugi. Najčešće Bertina Cranston.) Naprotiv, s Clydeove strane baš to izokretanje jest pravi, željeni ishod koji je predvidio njegov pseudosorelovski scenarij igre, ovdje igre „bez pravila i kriterija“.⁹ U tom nesuglasju oko sredstva, cilja i ishoda igre, čitatelj naslućuje prastaru shemu tragičnog rituala kojem je *initium* običan nesporazum. Nedužnu nesporazumu slijedi šala i smijeh. Clydeovu smijehu slijedi muk jer šala nailazi na zbilju, na dramu. Sve odjednom postaje groteska koja se mora okončati opakom stvarnošću. Pa i užasom smrti.

Odista, ta je matrica prepoznatljiva od samog dizanja zastora. *Theatrum mundi*, što je po sebi cijeli roman *Američka tragedija*, stigao je do prave teatralne situacije, viđene u komedijama zabluda.

9 Julien Sorel razrađuje scenarij prema kojem samo on, Julien, ima biti vođa igre (*meneur de jeu, master of ceremonies*). To on i postaje u domu markiza de la Molea: proračunat, zavodnik potpuno hladna srca spram bogate markizove kćeri Mathilde, te tašte „barokne lutke“ (*poupée baroque*).

10 Možemo pomisliti da se funkcija fizičke istosti (Proppova lista: XXIV. – „lažni junak“) na kojoj inzistira Dreiser doimlje kao isključivo burleskni *topic* nasuprot zbiljnosti svijeta romana. Ali baš u toj ljudskoj stvarnosti on tu funkciju-klišej ponavljanjem i kod drugih likova uzdiže na razinu višeg smisla inherentnog tragičnoj igri. Evo i Robertine „kopije“!

Sondra nije lagala, a niti je sebe učinila glupom. Clydeova sličnost Gilbertu dovela je u zabunu već mnoge. Žrtva zabune već je bio Tracy Trumbull, član Sondrina „Kluba Tu i tamo“. I svi su se poznavatelji dvojice bratića s lakoćom složili oko njihove „frapantne sličnosti“.¹⁰ Oko razlika u temperamentu još lakše: Clyde je mnogo prirodniji, mekaniji i privlačniji. Čini se „nekako romantičnim“. Jill, Tracyjeva sestra, članica te mlade „lakomislene bande“ još je dodala kako ona zna „tko bi bio ljubomoran“ kad bi za takvo uspoređivanje saznao. A Sondra je, ne prestajući njegovati svoju „vruću želju za odmazdom“, predložila kako bi bilo zabavno „da ga [Clydea] netko od nas uvede u društvo [...] tek za šalu.“ Ona bi se okladila da bi se „Gil živ izjeo.“ – „Ako želite razbuktati osjećaje, samo naprijed, ali ja se kladim da će doći do svađe,“ vidovito je zaključio kratkovidni, prostodušni član bande Tracy Trumbull. (II,24)

Rečeno – učinjeno. Samo malo potom Clyde dobiva pozivnicu za ulazak u Klub, u tu improviziranu kvazihistrionsku trupu koju vodi još maloljetna Sondra. Uostalom, i svi ostali članovi su adolescenti, djeca iz najbogatijih obitelji, koja su zbog stalnog druženja, ali i stroga nadzora, postala svojevrsnim malim monstrumima, hermafroditima. Nitko ni u koga nije zaljubljen. Eros je isključen. Seksus, naime, priznat jedino kao funkcija reprodukcije, pripada sferi ostalih briga kapitala. Napokon, seksualno uživanje i sama demografija, kao sredstvo rada i kapitala, stvar je savjesti siromaha i radnika. A taj je, siromah i radnik, sam Clyde sa svojih 25 dolara tjedno. Iako „kooptiran“ od grupe mladih besposličara, on ne prestaje raditi da bi mogao živjeti. Još gore i teže, on ne prestaje bdjeti nad zadatkom kojem zna i formulu i rezultat: „brzi uspjeh jednako bogatstvo i ljepota“. No nije nimalo siguran u izvedbu zadatka, a još manje u izvođenje dokaza. A treba mu dokaz – Sondrina ljubav. Točnije: treba mu njezina ovisnost o njemu!

Nemir se malo-pomalo useljava u bogate domove Lycurgusa. Opet morfemi kompozicije narodne priče, morfemi sada aktualizirani u „žutoj“ prozi supkulture ili u filmskim pričama: nepoznati se pojavio među previše dobro poznatima! Neizbježna su pitanja: odakle je stigao, tko su mu roditelji, jesu li bogati i koliko? Odgovori su nejasni, evazivni.

Roberta je mrtva, ali u sudnici: „... – jao kakve li sličnosti! – njemu nalijevo... bila je neka žena ili djevojka koja se činila živom slikom Roberte! [...] Mogla bi čak biti i Roberta!“ (III,29). „Frapantna sličnost“ se međutim ne svodi isključivo na fizionomiju. Kad iščitavamo duše nekih drugih likova, vidimo da su „frapantno“ slične s Clydeovom: majka Elvira,

Roberta, tužitelj Mason... Kolebljivi svećenik McMillan, također! Mogli bismo govoriti o karnevalskoj predaji – paradi maski. – Kad kritika govori o radnji ovog romana i svijesti likova kao košmaru, to ne čini, mišljenja smo, bez razloga. Ali prirodna istost Clydea i Gilberta, to ćemo vidjeti, daleko je od komedije zbuna i od košmara.

Onda jedno pitanje koje može imati samo jedan odgovor: Tko ga je *prvi* primio ili pozvao? Svi oni drugi – mogli bi biti žrtve. Žrtva bi mogao biti baš *taj prvi*, Sondra. Ali ona pere ruke u kapi vode: prvi ga je u svoj dom pozvao njegov stric! Činjenica da je Clyde, unatoč bliskoj rodbinskoj vezi jednog od magnata, živio gotovo *incognito*, navodi s vremena na vrijeme tu zatvorenu sredinu na preispitivanje općih moralnih načela i samih pravila ponašanja šire zajednice. I kako to često biva – istinske okolnosti (zabuna zbog sličnosti) uvođenja Clydea u društvo su zaboravljene. On postaje gotovo obvezatnim sudionikom mladenačkih zabava i svečanosti, čak referentnom točkom tog ludizma i dokolice. Naime, ondje gdje je Clyde, tu je i Sondra. Ondje gdje je Sondra – tu je i sam vrh bogatstva, ljepote i ludične moći. Otuda se vodi igra. Ne čini li se da je zapravo Clyde taj koji vodi igru? Ne, ne čini se, nego tako jest zato što Sondra danomice postaje ovisnija o njemu kako i on o njoj. Valja li to za Clydeov plan? Ne valja, rekli bi Rastignacovi savjetnici Vautrin i Mme de Beauséant. Rekao bi to i sam Stendhalov Julien. Ne valja, jer proračunat društveni penjač ne smije biti ovisan o svom srcu.

Sondrina želja za osvetom vene, a želja za Clydeom cvjeta... I tako ga Sondra nakon jedne večernje zabave uvodi u svoj dom. Tu i tada će je on, ocijenivši da njeno držanje nije samo iskaz pristojnosti i zahvalnost za dobro igranu ulogu, prvi put poljubiti. Poljubac je onaj poklon vile koji je Clyde sanjao na kraju svake od tih vilinskih božićnih noći.¹¹ Prvi je poljubac prva premisa u dokazivanju da formula – „brzi uspjeh jednako bogatstvo i ljepota“ – vrijedi.

Poljubac je neozbiljno, dakle, preokrenuo u ozbiljno. Što se Clydea tiče – u preveliku ozbiljnost, jer je njegova igra, njegova uloga dvostruka. On je zaigrao još jednu, ali vrlo ozbiljniju igru. On je naime te iste zime, usamljen i u sumnji u svoju „formulu“, nestrpljiv od duga iščekivanja dokaza, počinio novu, ovaj put „strašnu društvenu grešku“. Još prije Božića, prije susreta s „vilom“, stupio je u intimni odnos s jednom od svojih radnica.

11 Vilinski bljesak zime o kojem smo već nešto rekli čini božićnu eutopijsku pastoralu znakom „prirodne“ sreće svih Amerikanaca, združenih u jednu veliku obitelj. U centru blagdanovanja je svetost čovjeka, siromašnog i bespomoćnog za kojeg „u svratišta ne bijaše mjesta“. Način općenja među ljudima gubi privremeno svaku hijerarhiju – posvećen prostor je samo onaj koji to jest (crkva). On je otvoren uvijek – svima. I izvan crkve vlada privremeni egalitarizam i demokratičnost svih „istih pred Bogom i Zakonom“. Dominira dekor svojstven prostornoj paradigmi eutopije:

vremenski tok je zaleđen kao i atmosfera; defiliraju kulni simboli, darovi. Obiteljski i društveni ritual prati šuštanje toaleta; romori glazba; prakticira se zajedničko blagovanje i noćno druženje po domovima prijatelja i rođaka... Sve skupa: idealna društvena prigoda za Clydea da, zahvaljujući svomu prezimenu, preskoči makar nakratko „crnu pregradu“, prigoda za njegovu intruziju u „ogradaeni prostor“, za skok u raj. Treba međutim samo jedan nedostatak da se taj festivitete izokrene u nesretne trenutke. Roberta se tog Božića nalazi u prostoru svog sretnog djetinjstva,

Prekršio je najstrože pravilo, ono o nemiješanju članova vlasničke obitelji s radnicima. No on bi se, igrač kakav već jest – s karakterom pikara, čovjeka neodrediva morala – mogao izvući i iz te dramatične društvene situacije (i to svakako prije negoli ona za njegov projekt postane opasnom), samo da... *Samo da* njegova radnica Roberta Alden nije s njime zatrudnjela!

Običan grijeh puti, koristoljublje, niska osveta – sve su te transgresije daleko od fatalne greške, onoliko koliko je *gothic romance* daleko od tragedije. Moralni pad zaslužuje društveno suđenje i osudu, neizbježno jednoznačnu, a time i kaznu predviđenu sekularnim zakonima zajednice. U melodramatskoj priči prijestup može biti sankcioniran samim načinom života ili nekom od slučajnosti (slučajnom, ali pravednom smrću ili ispaštanjem, recimo). Dreisera, međutim, nisu mogle zadovoljiti takve fabule. Ne samo stoga što su do njega već prije bile stigle informacije o trima zločinima mladih ljudi nad bivšim ljubavima, preprekama u njihovu usponu na društvenoj ljestvici, već i zato što on u granicama, koje presijecaju svijet njegova romana, vidi ponajprije okrutne društvene danosti. On vidi i njihovo sudbonosno značenje – pravi novovjeki fatalitet koji se nadvio nad radnim dijelom čovječanstva. Iskustvo i iskušenje pojedinca u tako podijeljenom svemiru ne može biti različito u odnosu na ono iz antičke drame samo s te činjenice što nas od toga vremena dijele mnoga stoljeća i stotina generacija.¹²

„Interna zabrana“ o nemiješanju uprave s radnicima, udružena s onom drugom obvezom o ponašanju Clydea „po krvi člana ove porodice“, djeluje kao prijetnja uperena protiv slabosti ljudske prirode. Interna je zabrana izazovno iskušenje koje je smislio „skriveni Bog“ da bi, žrtvujući pojedinca, dao pouku i poruku ostalim smrtnicima. On poručuje čovjeku kamo vodi njegova tjelesna požuda, osjećaj usamljenosti i, a to je ono najgore, njegovo samouvjerenje o svojoj iznimnosti među sebi jednakima. Mnogo će, dakle, Clydea stajati ono kratko samozadovoljstvo i osjećanje „svjetskim čovjekom“.¹³ Naime, pronicljivi je Gilbert,

sa svojim najbližima, ali se pita: „Gdje je sada Clyde?“ (II,29) – Jedan od Božića bio je za mladog Dreisera posebno dramatičan: umjesto dara (purana) i prijevremene plaće, dobio je otkaz koji je zbog suza na kratko vrijeme odgođen!

12 Legitimitet naslova romana među prvima je (1930) pokušao, u već spomenutoj studiji (u nas: 3. pogl.), obraniti Robert Shafer, referirajući se izravno na grčke uzore.

13 Dreiser gomila sastavnice kako bi nestalnost Clydeova duha učinio što uvjerljivijom. Brzo ih i „troši“. Čim

je definiran socijalno-klasni agens (na početku romana), priključuje mu se „frojdotska komponenta“ – društveno potvrđivanje kroz libido koji alternira ili dopunjuje fiziološkim „kemizmom“. Ali, za razliku od mnogih Zolinih slučajeva, svaka od tih sastavnica doprinosi Clydeovu teatralnom viđenju sebe. Pošto je Roberta popustila, nekoliko sedmica osjećao se kao „ličnost koja nešto znači – čovjek koji zna što je život; [on] je mladić Don Juanova [...] tipa, [on se gledao u ogledalu] sa sigurnošću i divljenjem koje nije nikada do tada osjećao“. (II,22)

u ulozi vrača-posrednika između božanstva kapitala i običnog radnika, već bio upozorio Clydea na savršenstvo i strogost zakona, na „moralne i religiozne osobine“ koje se od Clydea, nadzornika ženskog odjela, traže. Traže se „tim više što je on rođak [vlasnika tvornice]. Muškarci i žene – nastavlja taj žrec obuzet pseudopuritanskom zebnjom – koji za nas rade moraju osjećati da su namještenici u početku, na kraju i uvijek – i toga moraju biti svjesni i vani na ulici. Ako se toga ne drže, takav muškarac ili žena su s nama svršili. Mi ih ne trebamo i nećemo da ih imamo. A kad smo s njima jednom obračunali, onda smo obračunali [...] Po krvi vi ste član porodice. Ne možemo dopustiti da u svezi s vama iskrzne bilo što što ne bi bilo potpuno korektno...“ (II,11)

Gilbertova je tirada duga. Duga kao mreža koja je potpuno opasala Clydeovu „nerazvijenu“ i „suviše ljudsku“ dušu. Stisnula ju je u „saku“ (vreću, uski, gusti završetak povlačne mreže). To teoretičari tragedije nazivaju aporijom, riječju grčkog podrijetla koju se mora shvatiti doslovce.¹⁴ U stanju aporije mogućnost „umicanja“ (svojstvenog dramati, npr.), mogućnost bilo kakve društvene ili moralne nagodbe, isključena je. Tragedija isključuje budućnost, ali uključuje njenu sliku kako bi protagonist spoznao da živi u tragičnom svemiru. Clyde kroz gustu mrežu, u koju je ulovljen, na horizontu vidi Sondrinu ruku koja ga može izbaviti iz zamke, ali ona to ne smije. A Roberta, s djetetom u utrobi, nastanjena u mraku radničke četvrti, znači nestanak bijele Sondrine ruke s horizonta. Znači ništavilo.

Clydeova su „goruća želja“ i prijestup u njegovu duhu pobudili prastare onirične slike strave i halucinantne vizije bezizlazna položaja. Riješiti se Roberte?! Pomisao da rješenje potraži ubojstvom sinula mu je one večeri kad je pročitao članak u *Times-Unionu*, izvješće o pogibiji dvoje izletnika na jezeru Pass. Te noći imao je more s apokaliptičnim slikovljem:¹⁵ za kratkih trenutaka sna sanjao je „o nekom divljem crnom psu koji ga je htio ugristi“; sanjao je uski klanac kojim on korača, a koji se sužava; iza njega je bilo „smotano klupko zmija [...] iznad njega su se prijeteći micale glave“; ispred njega se opet našla „neka divlja životinja s rogovima [...] i zakrčila mu put u tom pravcu.“ (II,42)¹⁶

14 Poros – prolaz, izlaz; u tragediji često *dubitatio*.

15 Reminiscencije iz vremena dok je kao dijete slušao roditelje propovijedati prijetnje iz *Otkrivenja*, 12-13.

16 On će se kasnije, u tamnici, sjetiti toga sna. Urođeni i usađeni strah kojeg se Clyde privremeno oslobodio zadovoljenjem svoga libida, ima svoj – rekli bismo – teratološki rječnik simbola. Sve što je

opasnost, granica, prijetnja, svjedočanstvo ili dokaz njegovih tajnih misli ili čina, ponajprije se inkarnira u čovjeku-metafori, da bi potom ta osoba – tužitelj, svjedok ili gledatelj – poprimila zoomorfne ili teratološke značajke. Mason je sa svojom hemiterijom – slomljenim nosom – samo oličenje prijetnje, Nemeza koja pazi da se oholi smrtnici ne bi pokušali izjednačiti s besmrtnicima.

Neprobojna stvarnost govori jezikom njegove majke: seks vodi u zlo. Gilbertova prijetnja će se ostvariti. Sve njemu, usamljeniku, prijeti i predstavlja se – kako bi J. Cocteau rekao za Edipovu sudbinu – kao pravi „pakleni stroj“ tragične igre. Svaki pobrojani otkucaj stroja upozorava Clydea da se kraj snu (*day dream*) približava, a čitatelja da stvarnost (politička, ekonomska, kulturološka...) postaje neizbježna ljudska kob, nikako privid ili prolazna zabuna na društvenoj pozornici. Clyde, kao što bi to činio i čitatelj, u svom paničnom strahu pred razornom eksplozijom ove ujedno sudbinske i društvene naprave, mora pomišljati jedino na svoj spas. Putevi spasa mogu biti različiti: može to biti molitva, a može i bijeg. Bijeg? A Sondra? On zato protiv „paklenog stroja“ smišlja svoj „pakleni plan“. No inteligencija mu, bez posredovanja Drugoga, nije dovoljna ni za obični, a nekmoli za pakleni. Svaki će se element takva plana, zbog svog nesavršenstva, okrenuti protiv njega. Abortus? Gdjegod zalazi, osjeća hostilitet prostora, stvari, ljudi... Liječnici vjernici bi prodali svoju etiku i vjeru, ali skupo. No čak da ih i može kupiti, ima stvari koje nisu na prodaju: Roberta neće ništa osim braka!

Drama ide prema svom klimaksu. Roberta hoće samo brak; Sondra odbija bijeg; Clyde odbija život bez Sondre. Dakle: i Clyde i Roberta hoće sve ili ništa.¹⁷ Clydeu preostaje samo „pakleni plan“ iz tuđe ruke.¹⁸ I on će započeti izvedbu plana utapanja Roberte. I brod se doista prevrnuo, ali baš onda kad je on od plana odustao, kad više nije želio da se prevrne. Sudbina i slučaj su učinili za njega ono što on nije mogao. Roberta ga je zvala u pomoć, ali on je, kao „moralna i duševna kukavica“, slušao glas onog „drugog mračnog ja“ koje je planiralo: „Unatoč tvome strahu, tvom kukavičluku, to – to je za te učinjeno... Pričekaj – pričekaj – ne obaziri se na glas samilosti.“ (II,47)

Učinio je tako kako je taj *Drugi*, taj unutrašnji glas, zahtijevao.

Nesreća se dogodila, slijedi tragedija kao igrokaz. Radnju tragedije mi gledamo u našem prezentu. Ono što nam je s likom zajedničko, to je spoznaja da lik nema budućnosti. Sve je odlučeno prije; vrijeme njegove duše je prošlost. Edip može reći: „Eto, samo da mi je bilo znati...“ Fedra

17 Roberta: „Odlučila sam da će me [moj dom] vidjeti časnu [udanu], ili uopće više nikada.“ (II,42)

18 Dreiser materijalnoj bijedi, kao materijalist dijalektičar, neprestance pridružuje duhovnu. Tu bijedu duha karakterizira neinventivnost, bezidejnost – najčešće oponašanje. Takvu stanju duha imanentno je tvrdoglavo opiranje očiglednim činjenicama: uvjerenje Clydeovih roditelja

u vrijednost njihove misije, „usvajanje“ djeteta, Clydeov „zaborav“ Roberte, Robertina upornost u traženju braka s Clydeom... Oponašanje pak zna graničiti s groteskom iluzijom: vidjeti sebe kao lik iz književnosti (Clyde), planirati ubojstvo prema članku iz novina, pripremiti se za vjenčanje prema nekom fikcionalnom sadržaju: Roberta si pripravlja vjenčanicu kakvu je vidjela u nekom filmu itd.

može reći: „Eto, samo da nisam osuđena na ljubav prema posinku...“ Gledatelj, površan ili tjeskoban, može žaliti te likove, ali on s olakšanjem u svakom trenu može reći: „To se događa drugima, njima – tamo gore. Meni se takva što neće dogoditi nikada – ja nisam osoba njihove vrste...“

Očigledno, Dreiser sa svojom pričom ima drugačiju namjeru. On prkosi takvoj čitateljevoj recepciji romana, obznajući mu da je u jednom društvu, kao skupu mnogostrukih međuzavisnosti, tragedija moguća. Clyde je samo jedan od slučajeva koji to potvrđuju, premda mu je osobna svijest tragična kao u antičkih „visokih“ junaka. I njegovo je vrijeme zapravo glagolski modus u prošlosti, i to od samog početka priče: „samo da se nisam rodio siromahom...“, „samo da se nisam upustio u grijeh s Robertom...“, „samo da je Sondra htjela...“

Samo da... I sada se jedan za drugim reda kondicional prošli. Kondicional prošli, irealni glagolski modus, simbolička je instancija tragedije. On ima status figure.¹⁹ Odvaja junaka tragedije od naše stvarnosti, izdiže ga – N. Fraye bi rekao – iznad našeg ironičnog, niskog mimetičkog modusa. Gledatelj (ili čitatelj) svoj esencijalni problem živi u prezentu, eventualno dramatskom, s mogućnošću „spasa“, s glagolskim futurom. Razlika je dakle neizmjerana – naš život teče i sutra, nasuprot tragičnom liku koji mora patetično umrijeti večeras! Pa zar se onda ne bi mogao ovaj romaneskni slučaj pretočiti, transkribirati u poetski, u tragedijiformu?

Neumjesno retoričko, ironično pitanje? Odgovor je nijećan: ne bi! Suviše je u Dreisera povremene stilske neozbiljnosti, suviše je okrutno od kritike suđen njegov sadržaj *Tragedije*. No, nikad se ne zna. Upravo kad smo, ima tomu dvije-tri godine, poduzeli reviziju ovoga teksta, saznali smo da je u New Yorku, u Metropolitanu izvedena opera *An American Tragedy*. Pogledali smo na Internet. Da, tako je. Libretto: Gene Scheer, skladao Tobias Picker. Kritika kaže: izvrsna glazba, izvrsna režija, izvrsna pjevačka podjela.²⁰ Pronašli smo posljednju scenu, a na drugom mjestu i sam sinopsis. Libretist je spram Dreiseru i spram tragedijskom obli-

19 Pogodbeni način za prošlost može-mo smatrati aksiološkom metaforom tragedije. (O tome P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1969). Tragični subjekt ne može izlaz iz ili–ili situacije izraziti ni kondicionalom sadašnjim, ni indikativom svojstvenom drami ili komediji. Da se posluži stvarnim, odnosno mogućim pogodbenim glagolskim načinom – bila bi to ili fantastika

ili groteska. Zapravo, prijevara – što je Clyde i pokušao napraviti. Prevariti je moguće Robertu, ali ne i Vrijeme. Ono je sve „sredilo“ daleko prije: rođenje, siromaštvo, bogatstvo strica, Sondrinu ljubav, Robertinu trudnoću... Što se pak prezenta tiče – on je sporadično, ali znakovito primijenjen kao didaskalija pozornice, kao percepcija krajolika, kao (dijegetički) relacionirana svijest ili

ku čestitiji od scenarista filmskih adaptacija. Za primjer: opera počinje Clydeovim misijskom pjesmom, a završava u nastalom mraku električne komore tom istom pjesmom iz usta Mladog Clydea (nećaka Russella?)!

Sudimo da se ovo dogodilo jer je bilo moguće, jer je Dreiserov projekt bio dublji i širi nego što to dopuštaju uske granice realizma. Njegova potreba za govorom svijesti tragičnog individuumu dominira poglavito posljednjim poglavljima Druge, a onda i Treće knjige. Te bismo unutrašnje monologe Clydea mogli nazvati sinderezom, već zaboravljenom natuknicom u stručnim rječnicima.²¹

Vratimo se sadržaju romana, njegovu trećem dijelu kao pravom tragedijskom igrokazu, kao jednom činu *theatrum mundi*. Umjesto Son-dre, inkarnacije sna mladosti, simbola novca i ljepote, na podij se penje strašilo iz sna – Orville Mason, sudac tužitelj oblasti Cataraqui. To je novi *meneur de jeu*, to je duh zakona i čovjekolika moć polisa. Blještavilo velegrada, prizore iz toplih salona s niskim stropovima, meko osvjetljenje vode i svježinu jezerskih terasa zamijenit će realistička zagušljivost polutamne stare provincijske sudnice u Bridgeburgu, jesenski sumraci, vjetar i uvelo lišće, prvi mrazovi...

Svrha Dreiserova inzistiranja na godišnjim dobima, na fenomenologiji podneblja, nije dekorativna. Već smo govorili o njegovoj filozofskoj recepciji prirode, no da ponovimo: roman s pikarskom aspiracijom ne haje mnogo ni za tlo, ni za prirodu. Prirodne su pojave (oluje i kiša, poglavito) ondje usputne, samo prigode za susret s epizodnim likovima. Ovdje pak, u ovoj tragičnoj igri, priroda se „vraća“, ali kao viđena samim okom kako protagonista tako i gledatelja. Ona je, kao što je čest slučaj u naturalističkom romanu, impresionistička. Ona je postala pejzaž.

I pejzaž duše. Klima nije, međutim, samo svojim figurama i svojim figurativnim jezikom u metaforičkom, ili pak metonimijskom odnosu s likovima ili stanjima njihova duha. *Američka tragedija* postavlja „vertikalnom vremenu“ (*weather*) više zahtjeva od svega toga: ono, to

kao sam govor te svijesti (mimetički).
Prezent je vrijeme posebnog, dreiserskog, unutrašnjeg monologa, uvelike nalik na prozopopeju zbora. Njegov zloduh, njegovo „drugo mračno ja“ često se služi zapovjednim načinom, najstrožim (sad ili nikad!) prezentom – imperativom.

20 Izvedena je 2 prosinca 2005. *The New York Times* je prenio: „... audience gave a prolonged ovation to composer Tobias

Picker“. Evo, za ilustraciju, posljednje Clydeove arije: „*Lord Jesus give me peace / Lord Jesus give me light. / Lord Jesus give me strength to go into dark. Oh God, oh God release me.*“ (Clyde reaches the electric chair. The lights fade on all...)

21 U baroknoj tragediji govor unutrašnjeg nemira, straha od zla.

meteorološko vrijeme, neutralizira osjećaj protoka historijskog vremena (*time*), imobilizira ga i pretvara u nedijalektičko, kao što to tragički pjesnički *modus* nalaže. Stanje atmosfere doprinosi redukciji individualne recepcije društvenog fenomena i njegova kauzaliteta, a time rasutu svijest mnogoljudne zajednice svodi na njen mentalitet i iracionalno raspoloženje. Demokratska i liberalna savjest rasplinula se u populističkoj reakciji i totalitarnoj svijesti. „Glasnici“ („taj okrutni publicitet“ – novine) poput zbora tragedije prosipaju jednu i jedinu misao cjelokupnim svjetovnim prostorom, pa jedna njegova mala društvena i topografska molekula postaje pozornicom cijelog univerzuma. „Sve oči Sjedinjenih Američkih Država uprte su u vas“, Clydeu kaže njegov branitelj. To će reći da se jedna osobna drama uzdigla na razinu općeg duhovnog i društvenog pitanja. Pozna jesen, kao najava zime, poistovjetila se s najavom odgovora na to pitanje: – da li smrt?

Tužitelj Mason i optuženi Clyde potječu iz istog društvenog sloja. To je agonalni susret mladog i lijepog, ali moralno neizgrađenog sanjara sa zrelim i moralnim, ali ružnim činiteljem.²² Mason je dijete siromašnih roditelja; bio je „seksualno prikraćen u mladosti“; ima „tjelesnu grešku“ – slomljeni nos „koji mu je davao kobni izgled“. No svojim je radom i uspješnim studijem uzmogao „dobiti ruku imućne apotekarove kćeri“ i mjesto kotarskog javnog tužitelja. Sada, međutim, pred izbore, politička je klima takva da mu „prijeti poraz i pad ako u nečem *spektakularnom* ne uspije“. (Potcrtao T. S.)

„Vi znate kakva je sada politička situacija – javlja mu sudac istražitelj Heit. – I kako će ispravan postupak djelovati najesen na javno mišljenje. I premda sam potpuno uvjeren da ne bismo smjeli miješati politiku sa zločinom, nema nikakva razloga zašto tu ne bismo postupili tako da nam se to upiše u dobro“. (III,3)

„Postupiti tako da...“ Dakle plan, scenarij igrokaza zvanog suđenje (*trial*). Suđenje, iznošenje i osporavanje istine, glasovanje porote i čitanje presude – tu predstavu (besplatna je!) željno iščekuje i svaki građanin, po-

22 Clyde je Zlo i za Gilberta i za Masona, ali ne zbog „korjenite razlike“ između njega i njih. Fizički Mason je radikalno različit od fizičkog Clydea, ali nije bitno i svojom prošlošću. Razlika je u tom što se on, Mason, „uspio izvući“ zahvaljujući dobroj ženidbenoj partiji. Ambicije su im bile iste. Valja dakle naći za Clydea-Zlo „pravno

tumačenje“ i „prihvatljivo društveno značenje“. I odista, pišući ovaj „obiteljski roman“ (obiteljski u značenju termina kojim se služe psihoanalitičari kao što su Freud i O. Rank), Dreiser ne oklijeva prikriti svoju neodređenost pred problemom klasnih suprotnosti koje mu se, kao realistu, na trenutke čine odlučujućima.

sebno istinski vjernik evangelik. S horizonta čitatelja valja vidjeti i ono što je očekivao i doživio svojim sadržajem i strukturom sam roman. Roman je očekivao opoziciju, izokretanje sadržaja kao očekivanja svojih likova.

Ono „nešto spektakularno“ dugo je očekivao Clyde, vidjevši sebe kao ravnopravna ljudima iz visoka društva, sve to u svojstvu uživatelja i nasljednika dijela Finchleyjeva blaga. Očekivala je i Sondra: radikalnu emotivnu reakciju Gilberta na njen roman s Clydeom. Očekivala je Roberta vidjevši se romaneskno vjenčanom s Clydeom u već pripravljenom vjenčanicu. Svi su dakle očekivali, sanjali svoj *spectaculum* i vidjeli sebe u velikoj ulozi, ali samo će Mason odigrati tu ulogu, samo će on, slika Istine, nakon „velike predstave“ dočekati ono što je s nestrpljenjem očekivao – prigodu da se kandidira za oblasnog suca. Publika – svi građani Sjedinjenih Američkih Država – će se, to je u njihovoj prirodi, poistovjetiti s njime.

Svi građani moraju zamrzeti zločinca. Porota prva.²³ Clyde je moralno čudovište: njegova je prošlost samo niz prijestupa. I svi su prijestupi proračunati, premeditirani. A tek ove posljednje karike lanca: zavođenje, nagovor na abortus, umorstvo. Clydeov govor o sebi, njegova objašnjenja i obranu građanin mora doživjeti kao hrpu neodrživih laži.

Ali da bi laž bila razotkrivena, sudu su potrebni svjedoci koji nisu „samo čuli“, već i vidjeli. Nema ih. Mason stoga ne smije biti baš obazriv prema pravosudnim normama. On će ih nadomjestiti uvjerljivošću, ponajprije svojom literarnom emotivnošću koju će već stvoreno javno mnijenje zdušno podržati. Ovo je dakle prigoda da pokaže koliko on može biti dobar glumac. Ovo je velik *spectaculum*, ništa mu u njegovoj ulozi ne smije promaknuti, Clyde mu „ne smije izmaknuti“. Masona može učiniti politički živim samo mrtav Clyde. On će zatražiti njegovu smrt. Dobit će je.

Ljudska smrt međutim, bila riječ o pravedniku ili zlotvoru, prevelik je ulog u igri, ma koliko ta smrt bila s jedne strane zadovoljština pravdi, a s druge upisana u sigurnost drugim životima ili sudbinama. A budući da je ulog prevelik, tijek igre može naići na prepreke – one predviđene i one nepredvidive. Može doći do dramske peripetije, očice na Masonovoj mreži mogle bi puknuti, otvoriti prolaz. To se ne smije dogoditi: parcijalni rezul-

Odatle također pitanje: Tko je u pravu?
Koje je pravo pravo?

- 23 Mason smjesta, u svom interesu, iz vlastite ambicije, vidi Clydea mrtvog. I premda, naprimjer, prisega svakog pojedinog porotnika na vjeru u smrtnu kaznu nije izvanprocesualni čin, Mason ipak tako teatralno inzistira na toj formalnosti

da njegov prejudicij ostaje van svake sumnje. Publika to vidi, ali željna osvete, a iznad svega ludičnog sukoba (koji će obrana nazvati „pravni linč“), odobrava tužitelju i simpatizira s njim.

tat, zatvorska kazna ili oslobođenje Clydea – značili bi gubitak igre, poraz na izborima, ambiciju u grobu. Ide se dakle na sve ili ništa.

Prije tragične igre na samoj pozornici, Dreiser nastoji prikazati Masonovu dramu zastupnika pravde, dramu izvan sudnice u svim njezinim aspektima karakterističnim manje-više za svaku zajednicu, za protestantsku Ameriku posebno. Tužitelj se mora svojim umom osigurati od svega što vreba iza kulisa pozornice, od mogućeg dramatskog preokreta – od igre u igri.

Taj preokret može biti posljedicom više uzroka, dvaju navlastito. Prvo, sam je Mason svjestan da on Clydeu ne želi smrt isključivo po zakonu. On osjeća i „ličnu mržnju prema Clydeu“; on gaji u duši određen „ničeoovski *ressentiment* prema Clydeovu društvu s Jezerā“. Želeći osvetu, radostan je što su mu bogati i sretni, lijepi i dokoni, bacili izazov. Naplatit će se za sve ono što mu je bilo u mladim godinama, kao što su sada Sondrine i Clydeove, uskraćeno. Bude li međutim ovo njegovo emotivno stajalište suviše razvidno, ono bi u tisku, a time i u javnosti, moglo pobuditi pozdriv i sumnju u način suđenja. To je prvi uzrok moguće peripetije. Vrlo jak uzrok jer Mason je svjestan relativnosti pravde, navlastito kad se u suđenje umiješaju mediji.

Drugo, još je veća nestalnost pravde kad u igru uskoči lik nekog predsjednika SAD-a s dolarske novčanice. Ona predstavlja apsolutnu društvenu moć i ne haje mnogo za napisane paragrafe – ona će promijeniti pravila tijekom same igre! U tom pak slučaju to će reći ovo: pruže li dvije bogate obitelji – Griffiths i Finchley – nad glavom Clydea svoje moćne ruke, Masonova se režija *spectaculuma* može izroditi u sukob s kapitalom. Bude li tomu tako, Mason „može računati samo na poraz i pad“.

Osveta, dakle, da! Ali osveta mora izgledati „kao po zakonu“. Komu izgledati? Pa većini: novinama, publici, siromašnu puku. Sirotinja ima

24 Smillie, odvjetnik obitelji i firme Griffiths, „nije ni najmanje sumnjao da je Clyde kriv i da ga jedino Griffithsovi milijuni, ako se odluči da ih potroši, mogu spasiti od sudbine koju je zaslužio.“ (III,12)

25 Na Gilbertov ojađeni prijekor: „Nisam li te upozorio da ga ne dovodiš ovamo?“ – Samuel će: „Jesmo li sad tu da raspravljamo o ludosti mojih prijašnjih dobrih, iako nerazumnih, namjera ili o sadašnjoj krizi?“ – Samuel, prividno povlađujući sinu („moja nerazumna namjera“), ipak u sjećanju – i u duhu – traži onu pogrešnu točku u svojim postupcima prema sinovcu s koje bi ovaj bio mogao skrenuti na put zločina. Njemu kapital nije pe-

trificirao srce. S druge strane, novcem reificirane duše su i Clyde, i Gilbert, i Mason... Sondriini roditelji – (Samuelova generacija) – unatoč svim nevoljama koje moraju zbog srca svoje kćeri proživjeti, smjesta joj opraštaju. Dreiser zadržava konceptualiziranu dobrotu staraca iz priča i njihovu humanost, njihovu ljudsku staturu (*mood*) iz tragedije. S povijesnog stajališta, očigledno je da on otkriva svoju simpatiju prema tim posljednjim predstavnicima rođenim u stoljeću, u kojem i on, jedne već nepostojeće Amerike. Zagrijali su ih novine i romani. Istražitelji i Mason ostavljali su dokazni materijal tako kako bi mogao biti „ukrađen“.

biblijski *ressentiment* prema bogatašu, njegovu stolu i mrvicama. Mason mora retke pisanog zakona ostaviti dovoljno razmaknute da među njih može uvući i religijski koncept netrpeljivosti prema gramzljivom Clydeu, utjelovljenju poroka pohote i novca.

Clydeov slučaj međutim mora osuditi i svaki bogataš, što scenarij predstave čini još zahtjevnijim. Dode li bogataš do uvjerenja da se Clydeu sudi isključivo zato što je želio biti bogat, proces može, opet zahvaljujući novcu, uzeti drugačiji tijek, a onda tu ni predsjednik suda Oberwaltzer, ni porota neće više značiti ništa.

Mason je dakle primoran nagoditi se s mrskim kapitalom. S Fincleyjevima je to uspio „preko srca“. Sam Clyde mu je izišao na ruku: ne želi da se obrana služi Sondrinim svjedočenjem. Branitelj to već zna, čuo je da se „njezino ime ne smije spominjati – jer to traži visoka politika“ (III,14). Ona će ostati gospođica X! I stric je, gospodin Griffiths, budući da su ga uvjerali u nećakovu krivnju, digao od njega ruke.²⁴ Trošiti za Clydeu novac, značilo bi i rasipništvo i nečasnu trgovinu s istinom i zakonom. A tu je i sin Gilbert, ta statua kastinske mržnje, usplamtjela kao Moloh, prijeteće okrenuta Clydeu i svemu onome čega je on metafora.²⁵

Tek sada, zagrijavši siromašne,²⁶ a s ohlađenim bogatašima, Mason može na pozornicu. Njegova je optužnica slijed neoborivih dokaza protiv zločinca nad kojim se uzdiže Masonov um i moć romantičnog anđela Pravde. Još više: kao „Clydeov bog osvete – osvetnik Roberte.“ Siromaštvo dobiva aureolu mučeništva i bijeli plašt društvene i moralne vrline. Radnica Roberta Alden, budući dijete bijede, samo je pasivna žrtva taštine i seksualne zloporabe po čovjeku iz višeg društva.

Gledatelj antičke drame nije bio samo pasivan promatrač sudbine onih iznimnih junaka, onih iznad sebe. Poglavitito nije bio ravnodušan prema pitanju krivice lika koji je stradao ili morao stradati – bio kriv ili ne: Klitemnestra, Orest, Pir, Ifigenija, Antigona, Hipolit... On sebi, ali i drami, postavlja pitanja na koja će u njegovo ime izgovoriti zbor. Mason računa i na pitanja pojedinca iz zbora. U danom trenutku izgovorit će ih obrana. Ali prije nje pojedinačnu svijest valja reducirati na opću, uključiti je u već stvoreno opće „antiklajdovsko raspoloženje“. Mason stoga svojom optužnicom, dokazima i svjedočenjima odgovara unaprijed na sva takva pitanja, a odgovore potvrđuje opet svojim odgovorima nakon svakog Clydeaova „naučenog objašnjenja“.

Ne, nema, izuzme li se sam Clyde, očevica zločina (Mason laže da ima!), ali ima onih koji su „samo čuli“ Robertino utopljeničko zapoimanje. Ne može se suditi izvan predmeta optužnice – *non bis in idem* – ali Mason će se stalno, radi „temperature“ u sudnici, vraćati na onu

nesreću iz vremena hotela *Green Davidson*... Tužitelj ne smije podastirati lažan dokaz, ali Mason pokazuje onaj „neoborivi“ – vlasi iz kose mrtve Roberte što ih je podmetnuo istražitelj Burleigh.²⁷ Masonova retorika prokuratora unaprijed odgovara i na „nezgodna“ pitanja o statusu i udjelu same žrtve u vlastitoj nesreći. Ne, Roberta je oličenje mladenačke naivnosti. No nezgodno je za „naivnost“ što su Roberti ipak dvadeset i tri godine, a Clydeu dvadeset i dvije. Ništa zato, Mason će opet naći rješenje: pomladit će žrtvu za ta tri ljeta. Clyde tako postaje odgovorniji – nije on „dječak, već bradat čovjek“! Kako bilo da bilo, ali istini za volju tu je i pitanje s vjerske točke gledišta: nije li Robertina trudnoća plod i njezina grješna užitka? I, uz ovo, najgore pitanje na koje Mason računa: nije li ipak njezin pristanak na grijeh rezultat njena sebičnog računa – društveno i materijalno uspjeti brakom? Nikako! Mason svojom tiradom u korijenu siječe i najnedužniju slutnju na Robertinu „duševnu grešku“. Brak je za nju bio „prirodna nada mlade žene“. Clyde je taj koji je smišljao takve romane.

Romani *Sve o Clydeu* i *Veliki plan* mogu se kupiti na kioscima.²⁸ Sadržaj mu sačinjavaju „ukradeni“ materijali, a među njima ono najgore – Robertina pisma. Priprosta publika, žedna tuđih grijeha i osvete pravde, ne zazire od tog šunda. Početak je XX. stoljeća. Istina, poglavar je Država tvrdio da su romani njegova vremena *mucks* (smeće, gnoj). U stoljeću, u kojem je on rođen, roman je bio „naprava u rukama kneza tmine“. Publika međutim, pročitavši roman o Clydeu, očekuje roman o Masonu – knezu svjetla. Roman je zajedno s novinama „izgradio duh zajednice“, čiji predstavnici u sudnici i izvan nje mogu uživati u tome kako u nastavku romana Mason s Clydea skida attribute nedodirljivosti i neranjivosti. I kako ga potpuno usamljuje, čini bespomoćnim.

Clyde je sam kao žrtva na žrtveniku pravde, kao što to linč, *american way to exercise justice* s načelom „svi protiv jednoga“, traži. Riječi suca Oberwaltzera, kojima je otvorio disput: „Država New York protiv Clydea Griffithsa“, nisu puka pravna formula. Ali to su još manje ove

27 „Burton Burleigh je bio lukavac kakav bi se teško našao u dvadeset oblasti kao što je ova...“ (III,11) On je razmišljao: ako bi bio potreban nekakav neoboriv dokaz, ne bi li bilo prikladno da si netko poreže prst i malko zakrvari Clydeov fotografski aparat. Predomislio se. Otišao je u mrtvačnicu, pred čuvarima iščupao dvije Robertine vlasi i umetnuo ih između leće i poklopca Clydeova aparata.

28 „A zar da se takvom mladom, tihom, taštom lupežu dopusti da izmakne samo zato što nema dokaza za njegovu krivnju?“ (*ibid.*) „Izvana su dopirali povici ‘Kikiriki’, ‘Kokice’, ‘Vruće kobasice’! ‘Kupite povijest Griffithsa sa svim pismima Roberte Alden. Samo dvadeset i pet centa’! Bila je to serija prijepisa Robertinih pisama što ih je neki prijatelj Burtona

riječi jednog čitača romana *Veliki plan*: „Zašto ne ubiju to proketo kobile, svršite s njim!“ (III,24)²⁹

Mason na objekte obrane pere ruke: kriv je publicitet i odanost američkog naroda pravdi. Ima li obrana sumnju u demokratske institucije zemlje? Nema, naravno.

Amerika je, to govori njena povijest i književnost, društvo lovačke mitologije. Među matricama lovačkih mitova najomiljenija je ona o lovu na drugog (drugačijeg) čovjeka, na krivca. Mit lova na istinu, mit je sudnice. Suđenje, dokazni postupak, osuda i kazna pročišćuju duše obuzete strahom koliko i radoznalošću. Radoznalosti se udovoljava postupno. Na postavljena pitanja nestrpljivih: hoće li se istina sama otkriti?, hoće li se optužnica – i tužitelj skupa s njom – održati?, odgovor je u ovome slučaju: – Dodite sutra na nastavak suđenja pa ćete znati! Prava poruka: pristupite predizbornoj utakmici i dajte svoj glas republikanskom kandidatu! Dva su dakle nadmetanja u jednome, jer branitelji su demokrati!

Policijski roman, politika i tragedija? Je li moguć takav sinkretizam društvenih fenomena? Uvijek je bio. Sofoklov Edip je iz vremena uređena polisa, a Antigona savjest je iz vremena prije i iznad Kreontovih sekularnih zakona. I europska je tragedija nastala u procijepu neizvjesnosti između renesansnog optimističkog individualizma i zakona apsolutne monarhije. Francuska je barokna, jansenistička tragična drama zaboravljena čim se na horizontu javilo svjetlo XVIII. stoljeća. Ali iskra tog enciklopedističkog optimizma je sijevnula dosta ranije, baš u liberalnoj Engleskoj. U Engleskoj su se policajac i istražitelj sto i deset godina prije pada Bastille rastali od politike, od osobe koja je istovremeno tužila, svjedočila i sudila.³⁰

Kad je već riječ o zločinu, inspektoru Dupinu E. A. Poea um i logika bit će sve – načelo, sredstvo i svrha. Na starom je kontinentu još uvijek drugačije: skeptičnom istražitelju – Javertu i Porfiriju³¹ – *raison* uma, da se poslužimo Pascalovom maksimom, ne doseže *raison* srca. Tražena osoba ostaje enigmom i zebnjom. A jedino pouzdanje u razbor i sposobnost istražitelja te pravda neovisna o novcu i moćniku mogu zajednicu

Burleigha 'ukrao' iz Masonova ureda i prodao nekom izdavaču kriminalnih svezaka...“ Uz roman je bio pridodan prikaz „velikog plana“ te Robertina i Clydeova slika.

29 Clydeova se obrana žali da proces nalikuje, zbog ponašanja tužitelja, na pravni linč. No „nedužna Amerika“ nije potrla svoju želju za bespravnim linčem, stanjem potpune redukcije

individualnog razbora. U nekoj filmskoj priči „o nestaloj djevojčici“ presumiranom krivcu, došljaku u grad, stavljaju omču oko vrata. Dotrčao je čovjek s viješću da je ona nestala djevojčica živa i zdrava. Jedan od krvnika mu odgovara: „Pa što da je živa? Pusti nas, čovječe, da obavimo svoj posao!“

30 *Habeas corpus Act* je iz 1679.

31 *Jadnici i Zločin i kazna*.

osloboditi od zebnje pred misterijem zločina i smrti. I više od toga – prirediti zajednici estetski užitak. U Americi evangeličke etičke i radne prakse sudnica je nadomještala, poglavito kod sirotinje, užitak kazališne predstave. Puk obožava sudnicu.³² „I premda je u duhu mnogih lebdio osjećaj borbe i tragedije, s električnim stolcem kao tamnom duševnom pozadinom svega toga – ipak je bilo nešto prazničko ili svečano u tome kad su stotine farmera, šumskih radnika, trgovaca, stali dolaziti u svojim fordovima i bjuicima – farmerske žene i muževi – kćeri i sinovi – čak i mala djeca u naručaju.“ (III,19) Svi su oni pristigli s uvjerenjem da će „zločinačka senzacija prvog reda“, pristigla „iz mračnih šuma dalekog Sjevera“, biti osvjetljena kao prava kazališna predstava. Odvjetnik će reći Clydeu, romantiku koga je svjetina uvijek plašila: „To je samo gomi-la farmera koji su došli da vide nešto interesantno“. Ili: „...To nije ništa drugo do grupa seljaka koja je došla u grad da vidi predstavu.“

Samo valjano pripravljen sukob dviju strana može priskrbiti zanimljivost i dostojanstvo predstave. Takav sukob daje legitimitet i sudskoj pozornici. I estetsku kvalitetu jer doprinosi njenu kompetitivnom, ludičkom aspektu.³³ U tom sadržaju logično je očekivati ono što Francuzi nazivaju *coup de théâtre*. Branitelji su taj *coup* pripremili: teza o Clydeovoj moralnoj „promjeni u srcu“. Ta promjena, „doživljena na putu do mjesta zločina, imala bi stvoriti *suspens* i otkloniti izvjesnost smrtnog ishoda. Taj „izum“ obrane još je više rasrdio ionako srdita Masona: obrana mu tom „tezom“ „krade većinu stvari s kojima [je] htio smotati“ [Clydea]. A onda tužiteljevo smirenje i ironična konstatacija što na temu te „promjene“ braniteljev dijalog s Clydeom teče kao „odlična kazališna predstava“. I zamalo čestitke braniteljima, demokratskim kandidatima, što su ovo, kao pravi i dostojni rivali, „prekrasno izveli“ premda se vidjelo već na početku nadmetanja da su gubitnici.

Radnja na pozornici zbog unaprijed znanog – (u tragediji „sve“ se zna od samog početka!) – ne gubi na svojoj dinamici. Što je igra intenzivnija, to osjećaj gledatelja za neposrednu, svakodnevnu stvarnost koja ga okružuje brže uzmiče. Jer, na pozornicu se svatko želi popeti, biti predstavljen, biti zapamćen po svom nastupu, po svom izgledu – držanju, govoru, frizuri, odjeći... Novinari, književnici i ilustratori to će registrirati i objaviti kao jamstvo istine. Ustvari, kao poziv da se novina kupi. To je način kako siromašna i neznatna osoba može dobiti mogućnost da na-

32 Američki film sudnice najčešće je samo serija dramatskih epizoda. Ali zna biti i kritika sudnice, porote navlastito (*Dva-naest gnjevnih* [porotnika]).

33 O ludičkom aspektu sudnice govori J. Huyzinga u *Homo ludens*, u 4. poglavlju „Igra i pravo“: „Sudski proces kao natjecanje“ i „Sudski postupak u obliku igre“.

pravi korak prema izlazu iz tmurne provincijske realnosti, anonimnosti. Naime, sto dvadeset i sedam svjedoka penje se na podij. Svi se zaklinju na *Bibliju*. Čak i Burleigh priseže na istinu i samo istinu, na one podmetnute vlasi, „neoborivi dokaz“ Clydeove surovosti. A Mason gestikulira, potvrđuje, zgraža se, prijeti patetičnim vikom ili likujućim zaključcima.

Jer, uloga je zahtjevna. On mora pokazati da joj je dorastao ne samo kao pravnik, već i kao umjetnik. Bivši se pikaro uspeo do svog estetskog identiteta. U osvjetljenju kasnog jesenjeg popodneva, on – sad tronutim i nježnim glasom – otpočinje štenja iz Robertinih pisama. Plače.³⁴ Plače i sudnica. Ta će Aristotelova, ovdje namjerna i melodramatska, „patetična zgoda“, prema mnijenju svih koji se razumiju u sudovanje, odlučiti o Clydeovu životu, zapravo smrti.

Pa ponovljena tirada retoričkih pitanja „Clydeovu planu“ u smislu: je li ovako nešto moguće?; hoće li ovo gospodin Clyde Griffiths i branitelji moći poreći?; hoće li se istina sama otkriti?; hoće li se njegova optužnica – i on skupa s njom – održati? Opet ponovljen odgovor: kako neće, ako Mason kaže da hoće. Publika psuje i grdi. Kao u pravoj agonolnoj kompeticiji tragičnog rituala psuju se i međusobno optužuju Clydeovi odvjetnici i tužitelj. Odvjetnik Belknap prigovara da se Mason služi Robertinim pismima kao dokazima kojih se „patetično značenje“ ionako (iz romana *Sve o Clydeu*) već duboko usjeklo u „duh i srce porotnika“ i tako prejudiciralo presudu. Mason bijesno urla: „Mene zanima tko vodi ovu raspravu? – Belknap, cinično: – Po mom mišljenju republikanski kandidat za oblasnog sudiju [a taj je Mason].“ (III,21)

Alegoreza dramatis persona, likova i njihova sukoba, mogla bi se svesti na onu trivijalnu istinu: svi su oni isti. Svi su oni kao likovi predstave samo manekeni, metafore istih ambicija. *Spectaculum* na temu samo jednog karaktera zamaglio je gledatelju (ovdje čitatelju) tu ironičnu istinu. I Clyde, i Roberta, i Mason nude svojim životnim iskustvom iste ironično-tragične premise na temelju kojih su jedan zločinom (Roberta), jedan sudom pravde (Clyde), uklonjeni iz zajednice. Treći, Mason, će preživjeti. Naime, i žrtva, i ubojica i odvjetnik otkrivaju racionalnoj svijesti čitatelja potpunu istost aspiracije svatko svojeg socijalno-etičkog bića. Ta je aspiracija – postići svoj estetski identitet služeći se Drugim kao sredstvom. Clydeova formula brza uspjeha vrijedila je i za Robertu:

34 „U tom psihološkom momentu, kad je popodnevno sunce već stalo iščekavati u visokoj uskoj sudskoj dvorani, i kako je to Mason već unaprijed bio brižno

zamislio, stao je on čitati sva Robertina pisma [...] sa svim saučešćem i osjećajem [...] ona su ga natjerala u plač.“ (III,22)

Roberta je naime bila „naslutila onaj uzvišeni svijet u kojem [...] se on kreće, [te ju je] zgrabila ona ista strast ambicije i nemira koja je mučila i njega“ (II,14)³⁵. Clyde je također i za tužitelja Masona, republikanca, postao ono što je Sondra bila, ili imala biti, njemu, Clydeu – slučaj koji će mu osigurati kandidaturu za oblasnog suca! Njegov antagonist, odvjetnik Belknap, demokrat, prošlosti slične Clydeovoj,³⁶ očekivao je – uspije li obraniti Clydeu – kandidaturu za isti društveno-politički položaj.

Uspjet će jedino Mason, pa odatle ona ironična *species aeternitatis*: Clyde je njegov sretan slučaj, Providnost; Roberta je njegova dobra vila. Za jednu društvenu grupu Roberta je stvarna nevina žrtva – *farmakos*.

Sve je ovo bilo moguće učiniti zahvaljujući „arhitektonskom načinu“ na koji je suđenje Clydeu građeno. Učinak nije izostao: publika grdi, prijeti, jeca... Robertina se majka onesvijestila. Clyde skače s klupe; novinari jure prema telefonima... Obrana ulaže prosvjede predsjedniku suda. Ne jenjavaju ni vrijeđanja ni pogrde među antagonistima na sceni. U jednom trenutku razjareni branitelj prijeteći istupa pred tužitelja. Ovaj se postavlja u obrambeni stav. Svi hrle da ih rastave. (III,24)

Nijedan element antičke tragedijske igre nije zapostavljen. Predsjednik suda, formalni arbitar nadmetanja, polupospano intervenira svojom umnošću poput antičkog Nestora: sud sudi stvarnoj krivnji, ne etičkoj. Moralnom grijehu sude bogovi, nipošto ljudi. Mason to zna. Ali zna i to da će porota osuditi ono što i puk na Pilatovu dvoru: grijeh duše. Gdje je, dakle, krivica?³⁷ Nije važno, pustimo Barabana! Sudac nije više Nestor, on je Poncije Pilat, on će reći: „Neka umre! – vi ste to htjeli.“ I oprat će ruke. Isto će učiniti i guverner države N.Y.

A u trenutku izricanja smrtne osude svi će, glumci i gledateljstvo, doživjeti pravu katarzu. Izliječeni su od straha paklenog velikog Clydeova plana, dušu im je oprala samilost nad nevinom žrtvom Roberte. „Arhitektonski način“ igre u sudnici nije ništa drugo do striktni, samo

35 Kasnije, na vrhuncu krize: „Ona će ipak biti gospoda Griffiths. A Clydeovo i njezino dijete će također biti Griffiths. To je ipak nešto.“ (II,46)

36 I on se morao riješiti trudne djevojke kako bi se mogao oženiti s onom koju voli. Pobjegao je, a otac je u međuvremenu s doktorom „sredio stvar“ za tisuću dolara.

37 Bez sumnje, pitanje prava i pravde nikad nije prestalo mučiti Dreisera. Clyde je planirao ubojstvo, ali nije bio kadar ubiti. Roberta je pala u vodu kad on to više nije želio. No nije joj htio pomoći, pustio ju je da se uguši. Oberwaltzer, predsjednik suda, po svojoj će dužnosti upozoriti porotu prije nego ona počne vijećati o Clydeovoj krivici: „Ako [...] optuženik nije pokušao da je [Robertu] spasi, to ne čini optuženika krivim...“

modernizirani, plemenski ritual. A ovaj počiva na moći i pravu pravog arbitra, ovdje porote, da ubije žrtvu.

Ali, pitanje je što „vidi“ čitatelj. Vidi pojedinca u nesporazumu sa cijelim svemirom. A tko su ti roditelji nesporazuma: šutljivi Bog? Društvo? Priroda? Život kao „nerješiva enigma“? Čitatelj vidi taj svemir kako gnječi Clydea, vidi Clydeovo blijedo lice. Vidi blijedi lik „zapanjujuće sličan“ liku Gilberta kojem su i nebo i sudbina bili skloni. Ne zaboravimo onu raspodjelu talenata, onu jednu naspram trideset tisuća dolara. A ipak su Clyde i Gilbert „isti“. I fizički „apsolutno slični“. Kako nećemo biti apsolutno slični, kad smo svi djeca istog Oca, stvoreni na njegovu sliku i priliku? No nisu li ta istost i razlika samo poruga – ili izazov – Prirode? To ni autoru romana nije bilo jasno.

Željena istost s božanstvom uzrokom je luciferske pobune i pada. A palima je sa stajališta Gilberta Griffithsa suđeno da ostanu ondje gdje jesu. U Paklu rada. „Što! – uzviknut će umjesto Gilberta tvorac svijeta *Američke tragedije*, a misleći na Clydea, sliku i priliku Gilberta: Taj njegov [Gilbertov] bijedni, siromašni bratić učinio je u prvom redu *neoprostivu pogrešku da je sličan njemu!*“ (II,30; istaknuo T. S.). Neoprostiva greška, sve zlo, dakle, „stiže još i daljega“, kaže Racineova Fedra. Stiže iz daljega jer Fedra pati, jer umire zbog majčina grijeha zoofilije. Iz daljega je zlo stiglo i Ifigeniju – otac joj se hvastao ubojstvom svete životinje. Sustiglo je zlo „iz daljega“ i Lajovu obitelj zbog prokletstva nad Harmonijinom ogrlicom... Djeci trnu zubi zbog grijeha predaka. Kojeg grijeha ovdje? Pa grijeha djeda Griffithsa. Ali, da li zbog nepravedne oporuke ili pak zato što je na svijetu ostavio likom dva „neoprostivo slična“ unuka? Nema razloga sumnjati da se Dreiser (ne samo iz podsvijesti) poslužio mitemom antičke drame o braći suparnicima.³⁸ Očigledno, ličnost u ovom realističkom romanu u svim je svojim aspektima strukturirana strogo kao u tragediji.

Fizička je istost inicirala cijelu igru: komediju, pa dramu, pa tragediju. Tragediju? Da, ako gledamo odozdo ljudskim okom na podignu-

(III,26). Međutim, nakon što je Clyde Griffiths proglašen krivim, a kazna smrti izglasovana jednoglasno, za njegova će ispovjednika baš u tome – što nije htio pomoći čovjeku u smrtnoj opasnosti – biti pravi grijeh i krivica: osuđenik je „imao zločin u srcu“. Stoga će glas savjesti (ili obična skrupula?) ispovjednika McMillana zapečatiti Clydeovu sudbinu. On će naime guverneru države New York dati do znanja da on, kao ispovjednik, ne

vjeruje u Clydeovu nevinost. Tu okrutnu tvrdnju jednog svećenika Clyde nije mogao nikako shvatiti. A ni vrlo pobožna gospođa Elvira, Clydeova majka.

38 Polubrača Neron i Britanik ili, još određenije, apsolutno slična braća neprijatelji Eteoklo i Polinik. Samo za jednoga ima mjesta na tronu. Ono zbog čega se mrze jest i to što se ne mogu fizički razlikovati jedan od drugoga.

tu pozornicu. Ali viđena odozgo, iz svemira – ona nije ništa drugo do komedija, suviše ljudska komedija. Gore nema apolinijske riječi suca Oberwaltzera, ni dionizijske strasti Masonove gomile. Nema hladna guvernerova srca, ni tople ispovjednikove duše. Gore je podsmijeh svemira – ironično oko sudbine.

Dreiserov sadržaj i strukturiranje „realija“ stalno, međutim, pozivaju gledatelja (ili čitatelja) da dramu gleda u vremenu kad je ona i pisana, da vidi kako jedno društvo svodi svoj opći problem – Dreiser kaže: „kozmički nesporazum“ – na sasvim određen društveni antagonizam. Onaj tko sudi može suditi i etičkoj i metafizičkoj krivici kao stvarnoj, društvenoj. Sudeći društvenoj transgresiji, taj sud kroz žrtvovanje drugoga osigurava očuvanje reda i potvrđuje sekularne vrijednosti zajednice. Ono što se, međutim, autor svojim romanom kao cjelinom pita, to je: nisu li Clydeovi zločin i kazna, a zapravo Robertina žrtva, samo simboli cijene u pokušaju pomirenja dvaju agona u najdemokratskijem svijetu od svih svjetova, agona novca i agona rada? Samo simboli zato što je u vrijeme kad je Theodore imao godine Roberte i Clydea (oko devedesetih XIX. st.) svijest američkog radnika o antagonizmu rada i kapitala još bila podosta zapretana u kolektivističkom snu o homogenoj domovini, bez razdjelnica među klasama.

„Američka tragedija“ dakle kao naslov romana cilja dalje. Cilja u tu razdjelnicu koju mali Amerikanac, radnik i propali farmer, novi imigrant i osiromašeni nativist, u toj fazi kapitala još ne uzima ozbiljno. Radije je vidi kao povremeno prigodno mjesto, pozornicu za nova *spectacula*. U njima, u igri, u smrti drugoga, on biva zadovoljen u svom individualnom moralnom osjećanju. On će sa svojim bližnjima, u ulozi tragedijskog zbora, slaviti pobjedu Dobra nad Zlom, a zapravo, na razini ironične stvarnosti, pobjedu republikanca nad demokratom. Ili obrnuto. Ili slično. Sada, u ovom slučaju, taj se mali čovjek priključuje Masonovoj „kraljevskoj sviti“ i kliče: „Tri put hura! Živio Orville!“ Neka živi budući sudac zato što suđeni nema budućnosti! Poklici se doimlju kao pjesan, jedan od šest konstitutivnih elemenata Aristotelove poetike tragedije.

Polis je radostan, ali ne samo zbog pobjede Pravde. Dobro i Pravda pobjeđuju u svakoj kompeticiji sa Zlom, u svakoj priči kojom se uspavljaju djeca. Kao nakon svake predstave – sâm sadržaj kompeticije biva navečer odložen „za sutra“. S novim se međutim jutrom govori o tome kako je minuli dan bio lijep i nezaboravan. Akteri su predstave bili dobri ili pak neki nedovoljno dobri. Tako biva da gledateljstvo nije ganuto samo baladom o nevinoj Roberti, da nije oduševljeno isključivo Masonovim talentom glumca i pravnika. Gledatelj je fasciniran i onim što mrzi i čega se boji ako je to lijepo prikazano, estetizirano, ako je to –

rekao bi i Platon i Aristotel – pravilno imitirano. Pravilno su „imitirana“ Robertina pisma. A i Clyde je lijep. Lijep je nadasve njegov tajni roman s misterioznom, bogatom ljepoticom X...

Katharsis nije proizvedena samo snagom moralnog zakona, nego još većma snagom zakona umjetnosti. Istom nakon presude, svjetina Clydea iščekuje na usputnim željezničkim postajama do Kuće smrti u Auburnu. Nitko ga više ne mrzi, nitko mu više ne prijeti. Naprotiv. Oni koji su prije desetak dana bili pripravnici na linč, sada velika gomila njih – „mladih i starih, muškaraca, žena i djece – [svi hoće] vidjeti tog čudnog mladog ubojicu. A djevojke i žene, pod izlikom prijaznog zanimanja – a to je u najboljem slučaju značilo malo više nego želju da se na lagan način sprijatelje s tim smionim i romantičnim, iako nesretnim, mladićem – tu i tamo su mu dobacivale cvijeće i dozivale ga veselo i glasno dok je vlak polazio s ove ili s one stanice:

– Zdravo, Clyde! Nadamo se da ćemo vas opet skoro vidjeti. Nemojte se predugo zadržati tamo dolje. Ako poduzmete korake za obnovu, sigurne smo da ćete biti oslobođeni. Barem se nadamo“. (III,28)

Nadaju se ne toliko Clydeovoj slobodi, koliko novoj predstavi.

Clydea je ovo začudilo, čak i ohrabrilo. Klanjao se, smiješio, domahivao svjetini rukom. A mislio je: „Ja sam na svom putu u kuću smrti, a oni su tako prijazni. Čudim se da se usuđuju.“ (*ibid.*)

Čudi se jer je pala zavjesa na pikarsku, teatralnu, viziju njegova života.

5. Američka tragedija kao stvaralačka drama postanka romana?

„*Mirage*“: *self-indulgence* i *elephantic memory* – *Iocus speculi et oraculi* kao „crne slutnje“ – Eros, Pluto i Thanatos u malom brodu – Čarobna hidrografija i tragijski zbor Prirode

U završnom smo dijelu prethodnoga poglavlja govorili o sadržaju jednog dijela Dreiserova romana kao o tragijskom igrokazu. A roman je roman – nije tragedija. Tragedija je strogo zadana forma (kao i u poeziji sonet), forma visoke *mimesis*, sublimna sadržaja, glazbeno artikulirana. Uostalom, barokna je europska tragedija – ona francuska, Racineova pogotovu – najbliža sonatnom obliku. Ona je sonati sestra blizanka.

Neumjesno je govoriti da si roman – „razbarušena“ *Američka tragedija* ponajmanje – takav oblik može priskrbiti. Još teže se ovaj roman može, kao realističko djelo ironična Fryeva mooda, svojim likovima popeti na razinu modusa tragičnih likova, na razinu daleko višu nego što je ova naša „suviše ljudska“. Ipak vrijedi truda doći do bar nekakvog – i izvansadržajnog također – opravdanja naslova za koji se odlučio Theodore Dreiser.

Ovaj bi se naš trud mogao smatrati pothvatom na nekakvoj dekonstrukciji romanesknog tkiva. Dekonstrukciju, tu „moćnu doktrinu“, naime ne vidimo kao nekakvu sustavnu analizu (a ni metodu), već naprosto kao jednu operaciju strateškog razvrstavanja pojedinih stratumata teksta bilo u konceptualnoj podudarnosti, bilo u njihovim odstupanjima u odnosu na tradicionalno poimanje nastanka djela, ovdje realističkog romana „jednog života“. Razvrstavanju slijedi „analitička taktika“ s donekle prikladnim alatima. Za nas ti „prikladni alati“ nisu ništa drugo do napuštanje jednog – bolje: jedinog! – kritičkog (metodološkog) pristupa tekstu. S takvom „taktikom“ bilo nam je moguće u 1. i 2. poglavlju oslikati društvene, pa književne prilike koje će za rezultat imati sadržaje Dreiserovih romana, sadržaj *Američke tragedije* poglavito. U 3. smo poglavlju formalističkom analizom dijela sadržaja romana nastojali istaknuti funkcije sukladne s matricom pikarske priče, dok smo u prethodnom, 4. poglavlju, pokušali prikazati i samu fenomenologiju koncepta

theatrum mundi, točnije: tragedije, ideologema iz samog naslova romana, ideologema kao kako literarnog, tako i socijalnog.¹

Radeći na dva svoja romana o ženama i na *Trilogiji želje* zrelih muškaraca, Dreiser u predstavljenom svijetu nije mogao ne uzimati u obzir svoje osobno iskustvo. Možemo se samo upitati, uzimajući u obzir načela genetske kritike: koje iskustvo? Slijedeći njegov stvaralački proces, razvidno je da je Dreiser stavio u pravi plan iskustvo svoje zrelije i zrele dobi: vrijeme svoje novinarske i istraživačke djelatnosti. Fazu svog djetinjstva i rane mladosti ostavio je za neko buduće djelo.

Ovo se iskustvo tijekom vremena, usporedno s radom na već objavljenim djelima, pretakalo u formu poeme s arabijanskim, metaforičkim, radnim naslovom *Mirage*.² Ovakav naslov daje znati da se pisac ni u materijalno relativno bogatijem ljetu svoga života nije s određenim, tragediji svojstvenim samosažaljenjem (*self-indulgence*), prestao osvrtni na fazu svog životnog proljeća, na one tmurne, ali i već poetski odjevene sekvencije iz svoga osobnoga, ponajprije obiteljskoga mita.

Neizbrisiva ga je memorija tamo vraćala. Detalji, slike, situacije... kao opsjedajuće metafore nekadašnjih osjećaja i raspoloženja nisu ga možda toliko ometale da napiše *Sister Carrie* ili *Jennie Gerhardt*. Uspijevao je racionalizirati pristup tim djelima i, unatoč petpostavkama da može izazvati medijski skandal, sebi osigurati potreban stvaralački mir. Ali osobno iskustvo iz mladenačke faze života, a s njim i opći, sve ozbiljniji kontekst američkog društva nakon I. svjetskog rata, naveli su ga na izmjenu naslova planiranog djela. Odatle, nesumnjivo, gotovo anagogijski verbalni stratum tog perioda kao da je riječ o potvrdi u stvarnosti onoga što Clydeova obitelj pjeva iz *Svetoga pisma*. Odatle i baladični, upravo monodijski tonus pojedinih pripovjednih sekvencija *Američke tragedije* – tonus manje konstantan nego u *Jennie Gerhardt*, slabije gradiran od *Sestre Carrie*.

Nastojeci uvažiti talog raspoloženja i roj zapamćenih detalja socijalnog konteksta oko središnjih emocija – žarke želje svog djetinjstva (ye-

1 O recepciji teksta, u kojem određeni ideologem upravlja njegovim sadržajem, Julia Kristeva kaže: „Ideologem je intertekstualna funkcija koju možemo naći ‘materijaliziranu’ na različitim razinama strukture svakog teksta, a koja funkcija ide svojom putanjom pružajući joj svoje povijesne i društvene koordinate.“ („Approche sémiologique de la structure discursive transformationnelle“, *Le Texte du roman*, Mouton, Paris, 1970, str. 12)

2 *An American Tragedy*, naslov prvi put spomenut u *Dnevniku (Diaries)* 7. rujna

1920, Los Angeles; zatim tri dana kasnije (uz rad na IV. pogl.). Međutim, djelo u nastajanju čuva i dalje, sve do 25. siječnja 1921, svoj prvotni naslov. Dreiser zapisuje: „Radim na *Mirageu* i uzgred čitam *The Inside of the Cup* Winstona Churchilla.“

3 U „realističkom zvjerinjaku“ (*faits-divers*, crna kronika, sudska izvješća) odlučujuće su poticaje našli i Flaubert i Stendhal. Flaubert je uzeo slučaj samoubojstva gospođe Delaunay za *Madame Bovary*. Stendhal je za *Crveno i crno* uzeo još određeniji, Dreiseru bliži sudski slučaj: mladi Antoine

arning) i ambicije rane mladosti – Dreiser je primoran, tražeći „glavne čimbenike“ sadržaja, razrađivati relativno veliku i gustu mješavinu predviđene fikcijske građe s građom iz zalihe svoga „slonovskog pamćenja“. No s radnog su stola vrebale i „društvene istine“ – novinarski zapisi „iz zvjerinjaka stvarnosti“. ³ Priključio se svemu tomu i „znanstveni materijal“ o kojem smo već govorili u 2. poglavlju. No Dreiser po cijenu ponovljenih osuda, kakve su pratile *Sestru Carrie*, mora naći izlaz iz te (uzmimo riječ iz životinjskog rječnika!) „mišolovke“, iz te takoreći stvaralačke tragične aporije. Sakupljena će građa „procuriti“ u sadržaj romana, poprilično nemarno kritički probrana. Bit će ona čak i od dobronamjerne kritike suđena nimalo biranim rječnikom, čak zvjerskim metaforizmom. ⁴

Bit će oštro suđen stil, a navlastito kompozicija romana. Oštrica kritike tih elemenata možda je bila prenabrušena, ali ipak joj neke činjenice daju za pravo. Od svršetka Knjige druge (od najave Clydeove aporije s Robertom) do izvršenja smrtno kazne u Trećoj, uz iznimno poetske stavke nižu se i one „zapisničke“, procesualne sekvencije koje svojim „vjernim realizmom“ umrtvljuju poželjan tempo naracije kakvu je zahtijevao roman čovjeka-slučaja iz pera jednog Hardya ili, u novije vrijeme, čovjeka ukliještena između Marxa i Freuda iz pera Alberta Moravije. Taj dio *Američke tragedije*, smatra F. O. Matthiessen, ⁵ pokreće odista pitanje o valjanosti strukture romana, budući da mu sadržaj cijele druge polovice samo što nije „prepisana stvarnost“.

No ta prepisana stvarnost nije više stvarnost iz Dreiserova života. Sudilo se nekome drugome, ne njemu. Tim se razdjelom romana Dreiser nije baš ugledao na svoje europske, već dobro proučene uzore. Istrazi, suđenju i kazni glavnog lika dano je, doduše, dosta mjesta u Dostojevskoga, ali ne ni u takvoj mjeri ni namjeri. Analogni (sudski) slučajevi nervoznih, „djelatnih“ likova u Stendhala (*Crveno i Crno*), Balzaca (*Sjaj i bijeda kurtizana*), Zole (*Čovjek zvijer*), Hardya (*Tess*) prikazani su relativno sumarno, bez pretenzija na teatralne učinke tih epizoda, inače karakterističnih

Berthet ubio je prvu ljubavnicu iz osvete što ga je prokazala drugoj s kojom je vidio rješenje svog egzistencijalnog problema i društvenog statusa. Slučaj C. Gillettea i G. Brown za Dreisera je dakle bio romaneskno posve „legitiman“.

4 I H. L. Mencken romanu prigovora koliko zbog „crnog naturalizma“, toliko i zbog hipertrofičnosti detalja. Čak se Dreiseru također naklonjen John Berryman u svojim kritikama služio „rječnikom iz zvjerinjaka“: *elephantic memory, style like a hippopotamus*... Dreiserov stil – jezik i

figura – ipak nisu samo pitanje „budne“ memorije, pitanje svjesnog, već i nesvjesnog. Ne mora, dakle, biti uvijek riječ ni o društvenim danostima. Psihokritici smo stoga dužni dati za pravo: ona ispod strukture teksta traži i pronalazi opsjedajuće asocijacije i uposlenost *nebotičnih* izraza i slika u djelu koje je autor *htio* napisati. Na tu temu kapitalno djelo Ch. Maurona: *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, J. Corti, Paris, 1963. U već navedenom „Of Crime and Punishment“.

za *feuilleton-roman* i, kasnije, za američki film. Ali nervozni Clyde nije čovjek činjenja. Jedino što je isplanirao i izvršio u svom životu – plan je umorstva.

Plod svega toga je ova činjenica: gotovo je cijeli sudski proces Clydeu jedna permanentna makrotautologija: sve što se može pročitati, već je jednom rečeno i prosuđeno, najprije od čitatelja.⁶ Čitatelju (javnosti!) poznat je (jer je objavljen) za odluku porote presudan sadržaj Robertinih pisama. Redundantna je sekvencija Clydeova priprema obrane s odvjetnicima. Potom sama Masonova optužnica, pa iskaz dan na upite obrane, pa opet onaj kao odgovor na upite tužitelja. Konačno, i sama ispovijed Clydea svećeniku McMillanu. Ispovjeđena je po tko zna koji put sva istina koju čitatelj već pamti. Clydeovo djelomično priznanje majci Elviri čitatelj zna unaprijed.

Branitelji, a svećenik i majka ponajviše, Clydeovi su tragedijski *confidentes*.⁷ Bez osobe povjerenja tragični lik u europskoj tragediji ne može reći sebe. Budući da je Clydeova svijest cirkularna, da se kao i u svakog tragičnog lika – bilo u dijalogu, bilo u monologu – uvijek vraća na isto, čitatelj može samo iščekivati da Clyde konfidentu ponovi dramsko *kako*, a za sebe svoje *samo kad bi...* i ono tragično *samo da...* No sve što će on reći, vino je iz već ocijeđena mošta, *aftermath* – rekli bi Englezi.

To u tragičnoj igri međutim i jest tako: sva je sadašnjost govor svijesti o prošlosti, o činu ili grijehu *koji je bio*,⁸ pa je prirodno da tragičnom junaku (ili junakinji) preostaju samo riječi, *Logos* izrečen na početku i samom svršetku.⁹ A *Logos* nije moguće baš olako dekonstruirati. Redundancija je dakle u prirodi tragedije. Ona je bitan element, atom epike „kozmičke istinitosti i objektivnosti“, kaže Mathiessen.

No redundancija *Logosa* je i neophodan čimbenik strukture romana s tezom.¹⁰ Nema sumnje, teza-naslov da je u američkom demokratskom polisu tragedija ne samo moguća, već da je ona tu, najviše je ojadila one kritičare koji *Tragediju* nisu mogli prihvatiti kao „roman o društvu“, a baš nikako kao tragediju društva. Ali teza o mogućnosti tragičnog ojadila je i one američke čitatelje nezainteresirane za aksiološki aspekt priče

6 Čitatelj je upoznat s Clydeovim planom pa i njegovim mjerama opreza (savršen zločin!) te samim itinerarom koji vodi do smrti Roberte.

7 Povjerljive osobe: dojilje, pratilje, prijatelji, odgojitelji...

8 Opetujemo: tragični karakter može „plaćati“ tudi grijeh. Ili, točnije: njegov je grijeh (ili zločin), posljedica već prije počinjenog prijestupa (Edipa, Agamemnona, Pasifaje...) Junakov prijestup često postaje predmetom osude samo zato što se

promijenilo društveno (i političko) ozračje (pitanje incesta, prava nasljedstva, pisani zakoni...). Pravo djeda na oporuku takvu kakva je, zakonito je, ali ona ipak nije napisana u onom ozračju XVIII. stoljeća u kojem je dominirala pravednost i čestitost, i na koje se ozračje Amerika s kraja XIX. stoljeća stalno pozivala.

9 Racineova Fedra, naprimjer. Fedra je dijete sunca (kći Pasifaje, dakle unuka Apolonova) i Minosa, boga podzemlja (tmine). Metaforički: ona je po sebi opo-

poput one koju pripovijeda H. Melville, za pitanje gdje je dobro, a gdje izvor zla.¹¹ U velike većine suvremene čitateljske publike opća je misao (*idée reçue*) ostala ista, čvrsta: na piscu je, kao i na Previsokome, da sudi zlu – najprije u čovjeku. Bilo je to *nekada* kad je On sudio narodima.

Sud jednom čovjeku – to je jednim dijelom često opće mjesto i pikarskog romana i melodrame. Dreiser hoće tragediju pa Clydeov grijeh ostavlja i ljudskom (društvenom) i božjem sudu. Clyde je intervencijom Prirode (psihološki viđeno – straha) odustao od zločina. Ali slučaj je htio baš ono što je on bio naumio, pa je žrtva umrla. Takvu slučajnost suvremeni zakon ne bi smio sankcionirati. Ali to, što Clyde nije pružio žrtvi pomoć, u logici je planirana zločina. Narod i zakon Države N. Y. su zaključili: kriv je. Pravu istinu o krivici znaju samo Clyde i Bog. No šutljivoga se i „skrivenoga“ Ivanova Boga ne može pozvati na klupu za svjedoke. Uostalom, da se to i može, On bi, kao i opunomoćeni zemaljski njegov zastupnik velečasni McMillan, svjedočio protiv Clydea. Izjasnio bi se u prilog tužitelja Masona, u korist njegove političke ambicije!

Roman se obujmom svoga sadržaja suviše, poput nekakvog „zbornika novela“ (Šklovskij), pikarski „proteizira“ (rasteže). No za razliku od pikarske strukture sadržaja, ovaj se roman nakon vijesti o Robertinoj trudnoći pretače u slijed epizoda od kojih se ipak nijedna ne bi smjela „amputirati“, a da se ne dovede u pitanje dijalektika krimena i suđenja, sekvencija nužnih za gradaciju čitateljeva raspoloženja.

Naime, s najavom Robertine trudnoće kao odlučujuće situacije, sadržaj se i definitivno razdvaja od pikarskog kanona koji predviđa niz epizoda najčešće zatvorenih u sebe. S druge strane – strane karaktera – tek je onom romantičnom karakteru moglo biti suđeno zbog ubojstva s predumišljajem. No bez obzira na to, čitav bi lanac sekvencija i scena u *Američkoj tragediji*, vezanih primjerice za zločin i suđenje, ostao dovoljno čvrst i onda kad bi njegove karike bile manjeg promjera, a neke se (one tautološke) ispustile ili bile prepričane sumarno. Lanac bi se zgusnuo, postao kraći i diskurzivno gušći. Gustoća bi doprinijela, savjeto-

zicija reda, svijesti o svome društvenome ja i nereda podsvijesti, neukrotiva erosa. U I. činu kaže da dolazi vidjeti Sunce po posljednji put. U V. činu: „A smrt koja mojim očima skriva svjetlo...“. Inače, amblematična riječ „svjetlost“ (*lumière*) u ustima je svih likova.

10 „...Mi možemo pretpostaviti da se retorika romana s tezom sastoji u tome da umnoži redundancije na svim razinama teksta sa svrhom da do maksimuma reducira „pukotine“ [Jauss: hijatuse] koji

bi mogućim učinili višenačinsko čitanje [„pluralno“ – *lecture plurielle*].“ (Susane Suleimen u *Le roman à thèse*, PUF, Paris, 1983)

11 No dio je čitateljske europske publike oko crvene Internationale prihvatio ili će prihvatiti baš tu tezu o američkom kapitalističkom uređenju kao tragedijskoj pozornici. Za primjer: u komunističkoj Hrvatskoj, ali i u kapitalističkoj Francuskoj, prevedena su sva glavna Dreiserova djela. U Hrvatskoj čak i autobiografska *Zora*.

vali su Dreiseru izdavač i prijatelji, stilskoj i strukturnoj ravnoteži teksta. A on je, kao i svaki romanopisac, to gustoću, to kraćenje teksta želio, ali – našalio bi se B. Pascal – za to nije imao dovoljno vremena. Zapravo, ni dovoljno volje, jer je na jedan način želio ono što i B. Brecht: oslabiti čitateljevo zanimanje za rasplet (ionako je poznat iz samog naslova), a uvećati zanimanje za tijek radnje kroz različite, ali gradirane situacije kako pojedinog lika, tako i grupe.

Ima zato i nekog dobra u toj protejskoj, kao nekada pikarskoj, dimenziji romana. Ona reducira osjećajnu ovisnost Dreisera o osobnom iskustvu, tim logičnije što on, što se samog dramatskog dijela romana tiče, uzima uzbudljivu socijalnu dijalektiku osoba (navlastito jedne!) koje su *stvarno* počinile zločin iz ambicije, dok je on o „savršenstvu i ljepoti – sve do umorstva“ samo sanjario. A, eto, nažalost – ali na sreću romana – netko je drugi ozbiljio taj njegov san.

Reprizom priče o pravom ubojici, stalnom dopunom društvenim, pa i političkim činjenicama, on opravdano postiže ono do čega mu je najviše stalo – autentičnost ozračja tragične igre. I tako je, ostavivši u prvoj polovici romana vlastitu psihološku opsesiju irealnim, psihooptičkim slikovljem (mirageom, iluzijom, priviđenjem uspjeha), stupio u polje antitelodrame, u niz prizora koje bismo mogli nazvati teatrom okrutnosti.

Ponavljamo: skrenuvši u sredini romana s pikarske putanje, Dreiser je dakle iskoračio iz svoje privatnosti koju je velikim dijelom isповjedio u *Zori*. Napustio je, što se sadržaja tiče, romanesknost i romantiku, a zakoračio na stazu koja s pozitivističke europske proze, ali i drame (Ibsen, Strindberg) vodi na suvremeniju društvenu pozornicu. Pozornicom je bio opsjednut kao, uostalom, i cijelom periteatralnom pojavnošću.¹² U kazalištu je vidio „očiti dokaz istinitosti teorije o moralnom poretku gdje je zlo u ruhu zla te se lako poznaje, a dobro može biti samo u ruhu dobra.“¹³

Dreiserova pripovjedna dramatizacija pojedinačne egzistencije kao da svojim smislom predviđa i onaj tip društvene pozornice koju će B. Brecht nazvati „epskom formom kazališta“. U takvoj je formi naglasak više na

12 Dreiser u svojoj djelatnosti na kazališnim formama nije imao sreće. Onaj komu je sam svijet pozornica, nema zašto taj svijet postavljati još i na daske i praviti ga dvostruko artifičijelnim. Sjetimo se „realističkih“ dramaturških promašaja Balzaca, Flauberta i Zola! Zacijelo, da je imao uspjeha kao autor dramske forme, on ne bi bio daleko od onoga što kaže A. Artaud: „Kazalište se mora izjednačiti sa životom, ali ne s individualnim životom,

s tim individualnim aspektom u kojem trijumfiraju KARAKTERI, već s jednim oslobođenim životom koji mete ljudsku individualnost, i gdje je čovjek samo jedan odraz.“ (Citirano u J. Derrida, *L'écriture de la différence*, pogl. 8. „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation“, Seuil, Paris, 1979, str. 343; prijevod naš.) *Zora*, str. 421.

13

14

B. Brecht, *Spisi o kazalištu*: „Kazalište rekreativno ili didaktičko kazalište“,

naraciji nego na samoj scenskoj igri, više na argumentaciji nego na potrebi psihološke identifikacije gledatelja s „karakterom“. ¹⁴ Brecht na scenu želi dovesti roman, a to će reći ne čovjeka kao psihologijski poznatu činjenicu – kao metaforu neke strasti – već kao proces, kao poticaj i predmet istraživanja. Gledatelj, objektivni sudac, proučava čovjeka i dijalektiku njegove sudbine. Da bi u tome uspio, da bi imao viziju ne samo osobe, već i svijeta, čitatelj se mora osloboditi prevelike mjere svojih osjećaja u korist uma.

Iz iskustva znamo (gledali smo Brechtove komade, posebno pažljivo *Artura Uija*) da ova neokartezijanska didaktika „pripovjedne scene“ nije u svim željenim zadanostima moguća. S kritičke distancije gledana, moramo priznati da ni flaubertovska ni brechtovska „distancijacija“ autora od sebe sama nikad nije definitivna. Pravi umjetnik naime nikad, uza sva racionalna (i teorijska!) nastojanja, ne uspijeva provesti potpun nadzor nad svojom socijalnim, još manje nad svojim podsvjesnim *Ja*. Kolikogod se trudio, „pišući samo istinu“ ili „prostu reprodukciju istine“, osigurati svom pismu (*écriture*) što viši stupanj uvjerljivosti, on to ipak čini jezikom i slikama svoje osobne, svoje duhovne stvarnosti. U ovom slučaju te su slike i ta vizija stvarnosti oko njega pesimistične u tolikoj mjeri da se on uopće ne mora truditi oko evokacije tragične vizije društva.

Čitatelj međutim sebi takvu viziju ne bi mogao predstaviti kao vjerodostojnu da je pisac ostao isključivo pri osobnim iskustvima, a ni pri naslovu *Mirage*. U cilju vlastite faktografske distancijacije on u svoj projekt fikcijskog teksta unosi, kao velik dio sadržaja, stvarni događaj i odvažno nad svoj rad stavlja neprihvatljiv, za mnoge skandalozan naslov – *Američka tragedija*. Obveza, koju takav naslov nameće, velika je: pokazati jednim nesustavnim narativnim postupkom „makar imaginarnu soluciju stvarnih proturječnosti pojedinca“. (C. Levi-Strauss)

No je li *Američka tragedija* doista jedna „tragično“ nesustavna pripovjedna masa određenog žanra? Na samom početku ovog poglavlja spomenuli smo kompozicijsku srodnost tragedije i nekih glazbenih oblika. Ta je srodnost razvidna ponajprije u njihovoj bitematizaciji. ¹⁵ U ovoj priči ima-

1936. i *Mali organon za kazalište*, 1949. Zanimljiva je njegova usporedbeni tablica iz *Organona* o epskom nasuprot psihološkom kazalištu. Ona ne ističe neke apsolutne opozicije, već naprosto određeno premještanje naglasaka. Primarno, jednoj je predstavi svrha informirati gledatelja, probuditi njegov intelekt kako bi on zauzeo svoje stajalište, a manje u njega izazvati emotivnu identifikaciju s likovima. (Konzultiran francuski prijevod.)

15 Svaka tragedija pretpostavlja, kao sonata – fuga još više – opoziciju (premda ne nužno i manihejsku) svojih tema. Ovdje sam naslov postavlja pitanje o dvjema suprotnostima: Amerika, obećana zemlja i tragedija. – Valja voditi stroga računa da su *tragedija* i *nesreća* dva zasebna pojma. Nesreća je moguća svakomu i svugdje. Ona može biti uglavnom melo-dramatski *topic*.

mo temu opsesivne romantične želje i temu mračne koliko individualne, toliko i društvene stvarnosti. Napomenimo usput da ove teme – prisutne od jednog do drugog kraja djela – ostaju u svojoj provedbi daleko od one strogosti kojoj će se podvrći europski muzikalizirani ili kasniji anglosaksonski polifoni roman.¹⁶ Nasuprot njima, *Američka tragedija* ostavlja dojam prilično rasute simfonijske suite, ali ipak kompozicije s istaknutim (ponovljenim) programatskim motivima-pitanjima,¹⁷ vezanim za lik, za radnju, ali i za prostor. Tima u glazbenom smislu riječi programatskim motivima zadaća je pripovjednu masu očvrnuti i sačuvati od prijetećeg rasula, učiniti je što je više moguće dramatskom i, ne manje važno, kontinuirano potcrtavati samu naslovnu etiketu sadržaja romana.

Dugo bi trajala analiza vođena tim repriziranim riječima, slikama ili situacijama, prosijanim diljem romana *Američka tragedija*. No ako smo u poglavlju o Clydeu kao romantičnom Lazaru, budući da je bila riječ o organizaciji sadržaja, donekle išli stopama formalista i formalistički, sada bismo mogli pozvati u pomoć neko drugo oruđe. Recimo, strukturalističko pa i semiološko. Za početak, pozabavit ćemo se jednim primjerom istog znaka (izosema) koji bi R. Barthes, uvjetno, nazvao *indice*.¹⁸

Čitatelj pamti neke *indices*-izoseme premda nije uvijek u stanju, zbog rasutosti teksta i troma tempa, uočiti (i upamtiti!) one metonimijske (ali ponekad i pjesničke, metaforičke i simboličke) označitelje na koje autor, budući da je u svom romanu u „svojoj kući“, računa.

Uzmimo metonimijski pa metaforički put do instancije smrti! Do nje nas dovodi izosem glasanja jedne životinje. Čitatelj će, naprimjer, ne-izbježno upamtiti glasanje „đavolske i zlokobne“ ptice wier-wier (II,44). Njezino glasanje, krik koji je *samo on* čuo,¹⁹ naježio je Clydea za nje-gova prvog izviđanja „predjela smrti“. Ptičje „kvi, kvi, kvi, kvaaa“ će se ponovno dva put začuti pred samo utapanje Roberte: „Kakav li je to

16 Za primjer, europski „glazbeni“ roman sadržajem i mikostrukturom: R. Rolland, *Jean-Christophe*, 1912; A. Gide, *La Symphonie pastorale*, 1919. Glazbena makrostruktura: T. Mann, *Buddenbrooks*, 1901. Anglosaksonski roman, makrostruktura: Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1926; A. Huxley, *Point Counter Point*, 1828...

17 Primjerice, pitanja: Što čovjek može sam bez Božje pomoći (milosti, *grâce*)? Zašto je milost jednima uskraćena, a drugima darovana? Čemu je Bog dao svim ljudima obličje na „svoju sliku i priliku“, a Priroda „apsolutnu sličnost“ između dvojice članova iste obitelji, ako društvo inzistira na „korjenitoj razlici“ među njima, a ra-

zlika odlučuje o svemu? Itd... Inače, stvar je biografskog karaktera. Otkrivši glazbu kao poseban jezik duše, sam Dreiser kaže da je u Clydeovim godinama već bio mislilac. Bio je u „mentalno-tehničkom smislu“ skladatelj koji orkestrira i sluša veelebe simfonije, glazbu koju mu život svira na uho, u kojoj on čuje „i najdalju flautu i violinu do najnižeg diminuenda.“ (Zora, 634-635)

18 Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale du récit“, u *Communication* No 8 (1966).

19 Harley Baggott, njegov kolega iz kluba „Tu i tamo“: „Ja nisam čuo nikakve ptice.“ (II,44)

glas? – upozorenja – protivljenja – prokletstva...“ (II,47). Opravdano je čitateljevo naslućivanje oglašavanja „đavolske ptice“, „kobne, prezrive, podrugljive, osamljene“, nakon Robertina potonuća na dno jezera Big Bittern. Taj konačan posmrtni krik neće izostati.

„Prisjećanje“ i „razumijevanje“ ovog *leit*-motiva jedne epizode olakšano je zbog njegove učestalosti u kratkim vremenskim intervalima i u nepromijenjenu dekoru pozornice događaja.²⁰ K tomu – vidjet ćemo – pjesnik je tu da svojim posebnim jezikom osmisli posebne značajke prirodnog okoliša i prida kriku ptice vrijednost simbola, a ne samo naknadne aluzije na sam događaj, na smrtni čas Roberte.

Mathiessen, pozivajući se na „epiku kozmičkih istinitosti“, naziva ovakva ponavljanja „sredstvima slutnje“ (*devices of foreshadowing*). No je li ovo sredstvo slutnje za Dreisera samo literarni topos, primjeren tragediji i naturalističkoj, posebno američkoj prozi, ili pak Dreiserovoj viziji budućnosti jednog društva? Vratimo se „glazbenim“ posebnostima strukture romana!

Ma koliko se, dakle, igra izosemima mogla pričiniti klišejem,²¹ ona je ipak za sam sadržaj djelotvorna ne samo u „mnemotehničkom“, već i u poetskom pogledu. Nevolja je u tome što putem tih epskih repriza nekog motiva Dreiser teži – na suprotan način, recimo, od Prousta – potpunosti štiva, definiranju onog što bi bio posao i užitak (u „otkrivanje sebe“) onoga tko čita. Dreiserova je stranica ispisana kao palimpsest ili, možda bolje, kao neka Senekina stranica na Montaignevu stolu: nigdje više bijeloga papira za „naše“ dopisivanje! Otimaju se čitatelju njegova mogućnost i sposobnost „stalne dogradnje teksta“ (Sartre). Skeptiku se čini da zna kraj igre i suviše unaprijed. To ne čudi: u tragediji Sofoklove Antigone, ili Racineove Fedre, sve je jasno od samog početka. Međutim, postbalzakovski roman zazire od eksplicitnih ponavljanja kao aluzija na

20 Clyde će se u bijegu s mjesta nesreće još jednom sjetiti krika ptice. Međutim, njeno će figurativno značenje biti zamijenjeno konkretnom opsjedajućom slikom „tri muškarca“ koja će se u dva sljedeća poglavlja (III,6-7) ponoviti nekoliko puta. Značenje slike tih ljudi u noći (mogućih svjedoka!) bit će istaknuto kurzivom. Razumije se: tri će muškarca svjedočiti.

21 Rani američki realizam devedesetih godina, koji za model uzima Zolu (F. Norris, primjerice), „kalvinizira“ Zolinu *expérimentation*, inzistirajući na gradacijskoj ikonizaciji sadržaja i njegova „višeg smisla“. Naime, „ikona“ (detalj, predmet) je, kao kakva prijeteca opomena iz puritanske tradicije, toliko ponavljana i

toliko „prosipana“ po prostoru – stvarnom i mentalnom – da više i nije riječ o „znanstvenom“, već prije o teleološkom determinizmu (predestinaciji). Motiv je, dakle, reiteriran da bi upozoravao na misaonu svrhu priče ili pak na sudbinu lika. *The gothic tapestry* (bolje: *puzzle*) samo je u pozitivističkom romanu nešto bolje gradacijski satkana tapiserija, još bolje kad je u pitanju prijetnja toliko slavljene prirode. Kamera u Stevensov filmu *Mjesto pod suncem*, uz glazbenu provedbenu temu (*leit-motiv*), „lovi“ sve ono što konotira vodu i – *via facti, pro futuro* – Robertinu smrt. Uz ovo, dovoljno je samo spomenuti scenarije (i knjigu kamere!) Hitchcockovih filmova (*Ptice*, naprimjer).

rješenje dramatskog konflikta, jer doslovna ponavljanja i antedecencije škode intelektualno zasnovanoj napetosti sekvencije u okviru intrige, u kojoj sekvenciji detalj funkcionira kao znak, uzrok i posljedica radnje.²² Jedan od najljepših primjera Jamesova je intelektualistička igra sa slikom na sagu (*The figure in the carpet*, 1896).

U zlosretnoj sudbini Gatsbyja, naprimjer, aluzivni detalj funkcionira manje nametljivo, ali zato asocijativno plodnije. Štoviše, on se konstituira kao jedna vrsta mikrointrige koja konačan zaplet i katastrofu, zasnovanu na besmislu i nesporazumu, uzdiže na razinu sudbinske drame. S tog gledišta teško je naći zajedničku mjeru pri uspoređivanju strukture *Američke tragedije* i *Velikog Gatsbyja*. Ono što im je ipak zajedničko, to su ikone-figure koje funkcioniraju gotovo teleološki na toj romanesknoj potki. Ne, razumije se, kao krajnja svrha, već – kako bi rekao P. Ricoeur – kao značenja te svrhe.²³

Može biti riječi i o drugim „zrcalnim“ slučajevima neke pojedinosti. O onim „praznim“ funkcijama, naprimjer. U policijskoj priči Dostojevskog detalj (ili neka slika) strši kao zagonetka namijenjena održavanju strepnje, ili začetku peripetije, ili obrata (krvavi porub Raskolnjikova kaputa; Mićino pisamce –posveta Grušenjki; Mićin – Smerdjakovljev, zapravo – čekić; vrtlarski nož Rogožinov). U *Američkoj tragediji* očekuje se da se takav indicij činjenja odmah uposli ili se počne upošljavati. Ili se pak „vidi“ da bi detalj mogao „proraditi“ jer je za to njegovo aktiviranje stvorena atmosfera ili situacija. Indicij time neće postati, kao Proustov glog, novim mentalnim i poetskim orijentiranjem. Dreiserov verbalni indicij (ili misona slika, ikona) nesmiljeno hrli prema svome postvarenju u materijalnosti situacija koje, nerijetko, izravno slijede. Indicij kao da ne računa na svoju „radnu“ funkciju, jer se ova smatra ispunjenom bilo atmosferom, bilo diseminacijom sema koji denotiraju opće stanje duha. Jedna mentalna slika (predodžba) kao sekvencija *d'être* (statična, psihološka) za nastavak će imati epizodu *de faire* (pomak radnje, činjenje).

Usamljeni i bespomoćni Clyde u Chicagu meditira kako bi za njega bilo presudno kad bi ga netko od bogatih gostiju *League Uniona* pri-

22 Pojedinost kao znak, uzrok i posljedica. U Balzaca plemeniti metal: *détail – signe, cause et effet*. Izazovna pojdinost-znak: trak svjetla ispod vrata sobe starog Goriot. Rastignac viri i vidi detalj – srebro koje Goriot pripravlja za založnicu da bi novac dao svojim kćerima. Na francuskom *argent* (srebro) je riječ za „novac“. Novac je uzrok i posljedica. Radnja se odvija u sintagmatičkom trokutu: Rastignac-Goriot-Goriotove kćeri.

23 Naprimjer: ona reklama s naočalama („Oči dr. Eckleburga“), u pustom pepelnom prostoru okruga Queens, na pola puta između West Egga i New Yorka. „Oči bez lica, stakla preko nepostojećeg nosa“. – Tu će doći do nesreće i do apsurdnog, po Gatsbyja sudbonosnog konflikta. Ikona figurira u II, VII. i na svršetku VIII. poglavlja.

hvatio, uzeo u zaštitu, društveno uzdigao. To se ostvaruje baš tu, malo nakon njegove pomisli: među gostima je njegov stric Samuel.

Stric ga dovodi i zapošljava u Lycurgusu, ali ništa se ne mijenja. Opet „pasivno“, psihološko poglavlje u prezentu, premda gramatički u imperfektu: samoća, rezignacija. Obilazeći rezidencijalnu četvrt grada, Clyde se posebno divi jednoj od rezidencija. U njegovoj je prirodi posve logično zaželjeti da mu se jednog dana vrata takva doma otvore. Radnja: otvorit će se baš ta vrata – vila pripada njegovu stricu Samuelu; Clyde će biti pozvan na objed!

U dom njegova strica nakon ručka ulazi Sondra Finchley koja u njemu budi „čudni, mučni osjećaj da je dobije...“ I to će se uskoro ostvariti. Dobit će Sondru slijedom one zabune oko njegove sličnosti s bratićem Gilbertom. Sličnost je, pogledom strica Samuela, konstatirana daleko ranije, a upošljavanje „slike sličnosti“ ima najavu prvog susreta udvoje Clydea i Sondre. Najava usput funkcionira kao prijelaz s isključivo narativne matrice na onu teatralnu: „A onda, jedne večeri u studenome, dok je Clyde šetao po Wykeagy aveniji... i to po onome dijelu... po kojem je Clyde običavao... prolaziti idući na posao i s posla, dogodilo se nešto što će, koliko se tiče njega i Griffithsovih, izazvati čitav niz događaja koje ni oni ni on nisu nikako mogli predvidjeti.“ (II,23)

Čitatelj međutim „predviđa“, očekuje. Očekuje dramu budući da je Clyde u prethodnom poglavlju uspio Robertu „*potpuno* osvojiti“. Kasnije, nakon krize svijesti zbog Robertine trudnoće, članak iz *Times Uniona* o utapanju dvoje mladih smjesta u Clydeovoj glavi pobuđuje rudimentarni scenarij kako se Roberte riješiti. Te misli, koje njemu „dolaze samo tako“, prati misaona slika električne stolice. Događaji će zaista ići tim redom – voda pa vatra: Roberta će umrijeti u jezeru; Clyde u ćeliji sjedajući na onaj zlosretni komad namještaja...

Gledajući s druge strane, gubitak estetskog kao da je sračunat na istovremeni dobitak obavijesnog. Tragični nominalizam racionalizira pozornicu i čini na njoj dihotomiju događaja – muzikalnu bitematizaciju – logičnom, ali i dramatskom kao u drugom stavku sonate. Provedba (paralelizam, sukob) tema, vrši se ovako:

Jedne zimske noći, dva tjedna po Silvestrovu, Clyde u domu Sondre „...opazivši u njezinim očima neko kolebanje, privuče je bliže i poljubiti“ (II,32). Izdiže se lijepa glazbena fraza prve teme-želje. U sljedećem poglavlju Roberta je „sastavila poruku, žurnu, histeričnu – načrčkanu: ‘Clyde! Moram se s tobom večeras sastati, sigurno, sasvim **sigurno**. (Istaknuo T. D.) Ne smiješ me prevariti.’“

Lijepa se unisona glazbena fraza dakle samo jednom u svojoj čistoći izvila iz tmurne orkestracije koju zahtijeva druga, Robertina tema-stvar-

nost. Dogle, a i nakon toga, dvije teme alterniraju. Primjeri: kad Clyde primi patetično pismo od Roberte, znamo da toj romantičnoj epistolarnoj estetici nesretne djevojke slijedi frivolno Sondrino pisanje. Dalje: Roberta ima priliku promatrati scenu susreta Clydea s bogatašicom Arabellom Stark na glavnoj aveniji; odmah u nastavku Clyde može slučajno (?) promatrati svu bijedu Robertina doma i njene propale farme u Biltzu... Udvostručena alternacija: u ovaj siromašan farmerski dom dnevne su novine donijele vijest o kretanju gospodina Clydea Griffithsa u visokom društvu; isti je „glasnik“ (analogna funkcija) došao i u dom njegove bogate rodbine. Njegov bratić Gilbert, pročitavši novinsku vijest, komentirat će Clydea drugačije, ali, sadržajem, jednako zabrinuto kao i Robertina braća.

Razumljivo, što se više bliži trenutak Robertine smrti, to takve „jeke“ brže sustižu same sebe; disonantna kontrapunktualna je gušća. Ta se alternacija, kao što ćemo vidjeti, zbog interiorizacije prostora i događaja, sad prema „umjetnosti fuge“, toliko ubrzava da „klasični“ naracijski *procédé* više ne može odolijevati, pa Dreiser mora, u brizi za čitljivost teksta, pribjegavati drugim i drugačijim naracijskim postupcima.

Te postupke njemu, kao demijurgu, nije teško primijeniti, ali mu kao historu primjena nije dopuštena. Preuranjena primjena, eksplicitna kao kazivanje samog kraja, nekada je bila čista lirika: pjesma antičkog zbora puna strepnji, recimo. Ili pak, ako je riječ o kronici, antički histor, poštujući formu i žanr, dužan je u svom uvodu naširoko predstaviti i uzroke i karaktere činitelja povijesnog događaja kojem je događaju završetak poznat (Salustije o Katilini, Livije o Hanibalu). I invokacija epik zna aludirati na sam kraj.

Takve su aluzije „na veliku distanciju“ kod Dreisera česte, i mi bismo ih mogli nazvati *dicta oraculorum*: ono što je predrečeno – neka bude! *Fiat fatum*! Primjerice: to su riječi Clydeove majke na početku romana da eros vodi u propast! Ili pak riječi iz njezina pisma da Gospod upravlja našim stopama do neba „koje je divnije nego što mi možemo i zamisliti“. To se sadržajem romana i obistinilo na kraju: sin će joj doživjeti „veliki događaj“ te se iz komore s električnom stolicom preseliti u tu divotu. Izravne, surovo iskazane aluzije, te *devices of foreshadowing*, Dreiser ponekad nastavkom svog teksta-komentara relativizira ne bi li čitatelj „zaboravio“ što je prorečeno. Može li čitatelj zaboraviti prvi susret sa Sondrom „kao dodir struje“ i „strujni udar“, fizički uzrok Clydeove smrti? Još jedan primjer! Clyde govori Sondri: „Kad bi ti samo znala. Kad bih ti bar mogao sve reći.“ Dreiser, apsolutno: „Ali nije mogao ni sada – *ni ikada*.“ „Ni ikada“ hoće reći: rastanak, smrt je tu. Ali autor

relativizira, konkretizira: „Nikada se on neće usuditi da joj govori ni o jednom detalju crne pregrade koja ih dijeli.“ (II,43)

Obistinila se i sudbina Clydeove obitelji uokvirena dvama poglavljima identična sadržaja, jednoga sa samog početka, drugoga na svršetku romana. Distancija dakle ne može biti veća. Čitatelj će, zaokupljen scenom smaknuća Clydea, običnom čitalačkom inercijom prijeći na zaključno, posljednje poglavlje, ono jedino s naslovom („Sjećanje“). Kad kažemo „inercijom“, želimo reći – s oslabljenim interesom, jer sadržaj je „jednog slučaja“ ispričan, slučaj je pravno zaključen – Clyde je umro. Tko to čita roman unatrag?²⁴ Ali – a to je ono Dreiserovo pitanje – bijaše li to baš „samo jedan“ slučaj? Sama tragična igra, a s njome i sociopolitičko stajalište autora (koji nije više samo pjesnik!), dat će tim epiloškim poglavljem odgovor: bojim se, nažalost, da igri nije kraj! Redundancija, karakteristična za aksiološku i teleološku poruku tragedije, muzikalno reproducirajući „incipitne“ prizore romana, potvrđuje da se cijeli sadržaj, možda s drugim imenima likova, može ponoviti. U smislu konkretizacije te poruke mi ćemo ponovo „čuti“ (pročitati), istu temu, tek neznatno variranu: dječak nije Clyde, već „posvojeni“ Russell, sličan Clydeu kad je ovaj imao njegove godine. Dakle, u prostoru američkog Zapada, u San Franciscu, sada nastupa ona ista „mala grupa“ misijskih pjevača iz Kansas Cityja. Možda se odmah – jer to je bilo „davno“ – nećemo prisjetiti da je i ona „mala grupa“, onda, isto tako nestala iza vrata iste boje (žute) kao i ova u San Franciscu. Možda smo zaboravili da je na „nesimpatičnim“ vratima – „Vratima Nade“ – ono onda u Kansas Cityju, stajalo: „Bog je Ljubav“ i „Kad si zadnji put pisao majci“? To stoji i sada, na samom kraju Knjige treće, na „Vratima Nade“ kuće u San Franciscu!

Pravilo je Ciceronova nauka o govorništvu: završi onime čime si i započeo! Misaona, strukturna i retorička, epska vrijednost „žutih vrata“ i nalijepljena pitanja svode se na sudbinsko ironično pitanje društvu: je li smrću Clydea američka tragedija završila? Znači li ovo nestajanje kroz žuta vrata ponavljanje priče (ili tragedije) unedogled? Mathiessenova

24 Nijedna kritika, nijedna teorija recepcije, ne predviđa čitanje djela unatrag – ni poglavlje po poglavlje, ni stranicu po stranicu. Doduše, nešto se takva može naslutiti kao savjet kod hermeneutičara moderne poezije. Međutim, unatoč intencijama autora i primijenjenom makrostrukturnom *procédé*, prozno djelo, osobito naturalistički roman, nije, gledano s motrišta logike, ni deduktivno

ni induktivno. Zato kao da se čini da nam svaka interpretacija sugerira ovo: pošto smo stigli do kraja, vratimo se prvim stranicama kako bismo uvažili vrijednost doprinosa prvih znakova: sema, indicija, slika – jednostavno riječi – u *višem smislu* (*sens majeur, main meaning*) strukturirane cjeline, a poglavito njezina završetka.

crna slutnja je tu: „malo društvo“, njih petero, nestalo je kroz žuta neprijatna vrata, ali „bez Russella“, dječaka *onih* Clydeovih godina! (Russell se *odovojio* kupiti vrućih kestena.)

Ovo je završetak romana, sekvencija-zavjesa koja govori o toj nedovršenosti (pri)povijesti jedne kolektivne sudbine. Ako je zatvaranje električne komore značilo zatvaranje vrata „nad svim zemaljskim životom koji je [Clyde] ikad poznavao“ (III,34), onda je izostanak dječaka i nestanak „male grupe“ kroz *ista* vrata, ali na dva kraja *istoga* svijeta (Kansas City – San Francisco), dizanje zavjese na istoj, ljudskoj pozornici, dakle u *ljudskoj komediji*. Komedija je ozbiljnija od tragedije, kaže B. Brecht. Hoće li ista predstava doživjeti reprizu, a Russell Clydeovu sudbinu, na čitatelju je kako prihvatiti čin Rassellova *odvajanja* – shvatiti ga kao simbol ili pak kao svakodnevnu kontingenciju. Dreiser sada, napokon i namjerno, ostavlja zjapeći *hijatus* Jausov, mogućnost višestrukog čitanja o čemu piše Suleimanova, sposobnost „dogradnje teksta“ prema J.-P. Sartreu... Za samoga bi Dreisera pak „malo društvo bez Russella“ bila ona „najdalja flauta i violina“, onaj „najniži *diminuendo*“, koji u istom ljudskom prostoru može značiti svršetak „velebne simfonije“, ali mogućnost zaglušnog fortissima inicijalnog akorda nove kompozicije.

Dreiserova arhitektura svijeta romana, taj ogromni zigurat likova i mjesta – a koji nije neprimjetan uz Balzacovu ili Tolstojevu piramidu – utemeljena na dokumentima i stvarnim uspomename, vidi se izdaleka, ali kao odraz u vodi, kao slika, kao Riječ. Nominalistička dijalektika tragedije nadvladava: imamo najprije slovo pa onda čin – *et Verbum caro factum est*. Taj *procédé* otjelovljenja verbuma neprestance opsjeda autorovom neodlučnošću i tmurnošću, sugerirajući čitatelju pesimizam koji će se potvrditi ne samo slučajnim činjenicama, već i kao jedina prava vizija svijeta, svrhovita sama po sebi. Može, dakako, biti riječi o derivatu nekog zbunjenog duha, ili o skeptičnom pogledu učenjaka na svoj pokus kojim želi demonstrirati tezu o sudbini cijele zajednice.²⁵ A ta je teza opet, sudeći baš temeljem te objektivacije pripovjedne riječi, samo mješavina autorova iskustva i raspoloženja (temperamenta) pre-

25 Dreiser je, navodno, na samrtni izjavio da nije našao nikakvog značenja u onome što je vidio, te da odlazi kao što je i došao – zbunjen i obeshrabren (G. Hicks, „Theodor Dreiser“, *American Mercury*, June 1946; prema navodu u *The Stature...*).

26 Ako prisutnost ovakvih općih mjesta i rasutost materijala predstavljaju pokušaj da se zbunjenost unaprijedi u visoki „oficirski čin“ umjetnosti, onda bismo mogli slobodno reći da eksperiment „Clyde Griffiths“ uopće nije vrijedio truda. Dreiser bi bio bolje učinio da je ostao pri onome što je već stvorio do ovog romana. Kako se vidi, stroga je američka kritika – u ime realizma – smatrala *Američku tragediju* skandalom, kako tematskim tako i estetskim.

tapanih u osobnoj recepciji raznih teorija, od one Darwinove i Spence-rove do Marxove i Freudove. Čini se da su njihove teorije i presudile u tom Dreiserovu usudnom poimanju individuuma i novca u kapitalističkom uređenju društva.

Teorije koje presuđuju, predodređuju?! Jedno simpliciističko poimanje znanosti, „ugurano“ u umjetničku prozu, za čas, rakovim korakom, rekapitulira cijeli povijesni niz determinističkih doktrina. Možemo, ako na ovo svratimo pozornost, kod Dreisera vidjeti Zolin temperament kao sudbinu čovjeka. Kod romantičnog Balzaca sudbina je sam karakter. Možemo smisao i kraj životnog puta naslutiti i kao kalvinističku (ili jansenističku) predestinaciju. Možemo u prvom piću vruće slatke čokolade udvoje i u poljupcu Sandri vidjeti srednjovjekovni zlokobni Tristanov napitak. Možemo, također, u versetima psalama sa samog početka romana, nazrijeti instituciju biblijskih prijetnji i antičkih proročišta. Možemo...²⁶ Možemo, slijedeći Bahtina, mnogo toga jer, čitana intertekstualno, književnost govori samu sebe, svaki je tekst proizvod drugog, već napisanog teksta. Da parafraziramo misao Mallarméa i Borgesa: čovječanstvo piše uvijek jednu istu Knjigu. Ne znajući još ni za teoriju intertekstualnosti, a ni onu dekonstrukcije, Mencken kaže: u *Američkoj tragediji* ima svega što smo već pročitali. Ipak, iako je ovaj roman kao umjetničko djelo „jedna kolosalna zbrka, on je ipak kao ljudski dokument pronicljiv i pun svečanog dostojanstva i na trenutke iskršava kao istinska tragedija“.²⁷

Međutim, u sveukupnom se sadržaju romana ta *dicta oraculorum* predstavljaju i kao vrlina. Najavljena posljedica djeluje i estetski (kao poetska začudnost) i psihološki (kao *suspens*). Naknadno izranjanje uzroka jest govor svijeta po sebi. „Konkretizacija shema“ (Ingarden) priziva argument i istinu, i to ne samo o jednom čovjeku ili jednoj određenoj grupi, već i o relacijama političkog, kulturnog i ekonomskog prostora u kojima se taj čovjek, ta grupa nalazi i živi. Što se događa pojedincu događa se i grupi. A grupa je opet, viđena kroz optiku umjetnosti, samo paradigma ljudske zajednice.

skim. Za jedne (Sinclair) bi bilo bolje da djelo nije objavljeno, a za druge da nije ni napisano (Trilling). Ipak, *Tragedija* je od američkog, a osobito od svjetskog čitateljstva, primljena izvanredno dobro. Ne toliko stoga što je autor „sazreo“. Sazrela je publika. Ona je, napokon, prihvatila činjenicu da su *american dream*, *innocence* i *genteel America* stvari (ako ne i fikcije) iz prošlosti. Zrelom se Dreiseru dakle nije dogodilo ono što i zrelom Zoli

s *Trilogijom gradova*. Thibaudet nije bio suviše sarkastičan kad je, procjenjujući ovu Zolinu stvaralačku epizodu, prosudio ovako: *Lourdes* je napisan tako kao da ga je pisao gospodin Homais, *Rim* – Bouvard, a *Paris* – Pécuchet! Sve sami Flaubertovi „filozofi građanskog tipa“, to jest otjelovljenja ljudske gluposti (*bêtise humaine*).

27 H. L. Mencken, *American Mercury*, March, 1926.

Čimbenici pripovjedne paradigme čekaju dakle svoju konkretizaciju. Oni su pripravljeni za razradu po detaljima u radnji epizoda koje slijede, u njihovim likovima i događajima, sveukupno – u sintagmatici romana. Razradu estetskom čini baš ta metonimijska diseminacija estetiziranog i aluzivnog detalja. Ona nas dovodi do onoga što fenomenolozi nazivaju „visokim osmišljavanjem pojavnog“. Ili pak do onog što bismo nazvali (ako nam je dopušteno, budući da gledamo kroz svoju svijest i središnju svijest djela) transcendentnom fenomenologijom romana. Sve ono što je konkretno i vremenski određeno, zahvaljujući baš toj trijadi riječ-zbilja-estetika, postaje izvanvremensko. To je ono što svaka prava tragedija i jest.²⁸ Tom trijedom Dreiser, kao individuum, „retotalizira epohu“ (Sartre), ugrađujući svaki empirijski detalj u totalitet estetskog ostvarenja. Redundancija, reiteracija, ponavljanje detalja-motiva i sekvencije-teme – ta muzikalizirana naracija – pomažu da cijeli sadržaj priče zadobije dovoljnu mjeru univerzalnosti i sjevremenosti. Ili, u praksi i točnije – nedovršenosti. Nedovršenosti našeg putovanja kroz život.

Sve ovisi o životnom putu. Sve je u plovidbi oceanom vremena i prostora. Agensi putovanja su Pluto i Eros, a slijedi ih i zaobilazno pretječe Thanatos. Realističkoj je priči, u načelu, indiferentno kakav će tvarni aspekt ona dati sredstvu putovanja: pikarski *caval di San Francesco*,²⁹ kočiju, brod, automobil, vlak... Ovdje baš ovima posljednjim trima! U svakom slučaju, roman s ovakvom – dijelom pikarskom – matricom nije bio zamisliv bez fenomena lutanja: pješice, na konju ili u kočiji, na galiji. Ništa tako brzo kao prometno sredstvo ne postaje mitemom, odnosno mitologemom. Svako će od spomenutih prometa dati sudbonosni udio u Clydeovim lutanjima (*errances, wanderings*). Svako će od njih – i na

28 Dreiser ne razvija druge, paralelne priče. Tragično istiskuje realističku narativnu bifurkaciju i sinkronijsku „pletenicu“. Brojna su ipak lica kojima se zna životni put. Njime ona mogu začeti u bilo koju ljudsku dramu, baš kao što je to slučaj u grčkome mitu. Sumarnost „tuđe“ priče i podsjećanje na relaciju zbora u tragediji. To i jest ono što glavnog junaka dijeli od ovoga svijeta, a što autor želi naglasiti: *oni su svi tu; oni ostaju. On odlazi.*

29 „Konj svetoga Franje“ su svečeve noge, pješčenje.

30 Brod je već od Argonauta postao toposom antičke drame (*Ifigenija*, drame inače vezane uz Trojanski rat). U nekim drugačijim aspektima postao je povijesnim

toposom američke geneze (dolaska na Novu obalu). No brod se već davno, kao posvećeni amblem našeg življenja, prenio i u pikarsku priču. U *editio princeps* *Picarar Justinar* pojavljuje se gravura lađe koja nosi Justinu i – Guzmanu! Njih prati čun u kojem je Lazarillo de Tormes sa svojim kamenim bikom. Svi plove prema zakloništu Razočaranja u kojem ih čeka avet – Smrt. – U drugom dijelu *Američke tragedije* ironično se i sažalno doima Robertino pitanje kad je stupila nogom u brod, na svoju prvu plovidbu s Clydeom: „Hoće li biti potpuno sigurno?“ – „Jasno, jasno“ – ohrabrivao ju je Clyde (II,15). Dreiserovi komentari u našem kritičkom glosaru mogu biti smatrani zborom

istoj topografskoj točki! – kao što je to pravilo na španjolskoj putnoj pikarskoj spirali, označiti i uspon i pad junaka.

Tragedija se, međutim, kao visoka *mimesis* i s poezijom kao jezikom, mora odlučiti za dominantnu *eikon*, za amblem funkcije putovanja i za simbol života kao puta od rođenja pa do smrti. Ili ne mora. Tragediji je tzv. otmjena figura nametnuta *a priori*: brod će i kao stvar i kao pjesnička slika postati prepoznatljiv *leit-motiv*, paradigmatička riječ-predmet (*indice*) Clydeove drame i njezina višeg smisla.³⁰ Roman se neće „ljutiti“ na tu opsjedajuću sliku. Naprotiv, zadovoljno će je prosijavati, provlačiti kroz svoju sintagmatiku i pridružiti joj svoju *diegesis* koja će funkcionirati i kao didaskalija i kao komentar.³¹

Prva opasnost koja je zaprijetila Clydeu iznutra, a čega je bila svjesna njegova majka, njegov je probuđeni libido. Lijepa je Hortensa bila njegov prvi brodolom – i psihički i socijalni. Dok pleše s drugom privlačnom ženom, s putenom Ritom, čuje se napjev „Ljubavni čamac“. Malo potom, utučen usamljenošću, Clyde traži ljubavnu vezu s Robertom. Vezu potvrđuje baš u prevrtljivom čamcu, na jezeru Crum. Roberta „obožava vodu“, ali se nje plaši jer ne zna plivati. Sljedećeg ljeta, na Big Bitternu, on kreće s njom na njezino posljednje putovanje, baš istom takvom brodicom.

Cijelo vrijeme, sve do tog dana, Clyde ne prestaje u stvarnosti, kao ni u svojoj mašti, gledati one raznobojne brodiće u kojima na mirnoj površini Dvanaestog jezera „veslaju sretni ljubavnici“. Ondje je Sondra, ondje je njegova Kitera. Samo se brodom može stići u taj zemaljski raj, jer Kitera je otok.³² No po vodama baš tih jezera progonit će ga državni odvjetnik Mason sa svojim pomoćnicima u jednom takvom, unajmljenom brodu... A Clydeova će majka Elvira, saznajući iz novina za sinovu nesreću, biblijskim versetom parabolički sažeti sva značenja vode i plovidbe:

tragedije. To su ponajprije anticipativne aluzije, a onda prizori-zaključci. Za ovakvu (zlo)uporabu termina „zbor“ povoda nam pruža svaka dijegetički modificirana sekvencija (točka gledišta i govora; G. Genette: *voix, voice*) koja relacionira ili svijest likova ili opću (etičku) svijest. To su i mnogi umeci koji odzvanjaju kao kristijanizirane molitve antičkog zbora. I molitva ispovjednika McMillana djeluje na određen način kao zborna molitva. On recitira integralni *Miserere* pred Clydeovom čelijom. Ipak, na određenom višem stupnju te dijegetičke hijerarhije, priroda je ta koju smatramo „pravim zborom“ u ovom dijelu romana *Američka tragedija*.

32 Kako smo već ranije napomenuli, američka je kolektivna svijest bila opsjednuta posebnim aspektom utopije i eutopije – Novim Jeruzalemom: „Amerika je ostvarena utopijska aspiracija europskih pravednika.“ Stoga je posve prirodno da, nakon Prerije, Ocean poprima drugačije mitemske karakteristike od onih u europskoj epopeji. Zatim je divinizirana Velika rijeka (Twain). Onda druga mineraloška svojstva te velike zemlje: strme snježne pustoši, jezera, obale... Od sila (metafora duha) prirode stiglo se do pejzažnog dekora potoka, jezera, ribnjaka, bazena... Valja dočekati svršetak II. svjetskog rata da bi Ocean ponovno postao likom u američkoj prozi.

„Po tihoj vodi on me upravlja“. ³³

Ikone broda i stabla pjesnički konotiraju naše življenje. Brod je u paradigmi vode: plovidba po njenoj površini je život, na dnu je smrt. Mreža izosema vode ne povezuje, međutim, svojim čvorovima eksplicitne topose i stadije radnje samo zato da bi strukturi dala neki viši stupanj savršenosti. Mreža nas zahvaća možda već jednim prokušanim (sjetimo se Lazarilla koga je „zapravo rodila rijeka“), ali obnovljenim procédéom romantizma. Postajući sve gušćom, ta mreža nije više samo slutnja da voda ima neko značenje za same likove, ili da su oni s njom u nekom tajnom dosluhu. Ili, možda, nesporazumu. Clyde – čiji karakter, kad su u pitanju bogatstvo i ljepota, slični na „prirodu meku i nestalnu kao voda“ (II,24) – pravi je Narcis. On traži svoje estetsko savršenstvo odrazom u Sondri, vladarici mirnih jezerskih površina. Sondra, pak, u paktu s površinom, utopijski je totalitet, odgovor na sva Clydeova pitanja, a prije svega na ono „tko sam ja“? Clyde je to raspoznavanje sebe u vodi i Sondri određenije raspoznao vidjevši ljepoticu u kostimu vodenog mitskog bića na rijeci Mohawk, gledajući je na fotosima listova i magazina kao plivačicu, veslačicu, skakačicu u vodu... On će nju oponašati za svojih boravaka u svom „pejzažu duše“, na jezerima Gray i Crum. U stvarnom akvatičkom krajoliku, po strani od gomile siromašnih koji vodu doživljavaju kao potrebnu tijelu i besplatnu blagodat svomu socijalnom statusu, Clyde vodu-element vidi kao sredstvo užitka za sebe sama: skače, pliva, vesla... Veslanje ga je „upravo očaravalo“. Ali samo asocijativno jer, dok vesla, njegova je duša uvijek drugdje – na istom mjestu, zapravo. ³⁴ Sam po prvi put s Robertom u brodu, on vidi „onu drugu sliku [...] na kojoj bi on sada, da mu je priroda bila sklona u prvom redu kod rođenja, sjedio u kakvom čamcu na Schroom, ili Racquette, ili Champlain jezeru sa Sondrom Finchley [...] i promatrao ljepše obale nego što je ta“. (II,15)

33 Mišljenja smo da je riječ o alteriranom prijevodu (hebrejski-engleski-hrvatski) 2/3 verseta Davidova psalma 23(22): „Na vrutke me tihane vodi / i krijepi dušu moju...“ Polivalentni („otvoreni“) metaforizam ovog ujedno slobodnog i „povezivnog motiva“ (prema klasifikaciji Tomaševskog) ovdje je, u misli jednog aktanta (Clydeove majke), reduciran na jednoznačnu figuru (alegoriju) u značenju: spas duše moga sina je u vjeri u Njega. Međutim, za ponnog čitatelja, ovaj „intertekstualni“, amblematični motiv povezuje razne *grounds* drugih *références* (*référence* = „označeno“ prema P. Ricoeu-

ru) te se konstituira kao „živa metafora“ (*métaphore vive*). Uopće ne inzistiramo na tome da element vode i sliku broda uzdignemo na visinu generičkih sema za cijelo djelo. A niti da ih proglasimo ključnim riječima. Ali ovaj „posvećeni materijal“ iz *Biblije* dobar je primjer za ilustraciju Dreiserova pojma-unije „kemizam“ – kemijski spoj sakralnog i profanog. W. L. Phillips stoga u samoj riječi „kemizam“ ne vidi pravi interpretacijski *key word*, već je to radije riječ *dreams* – snovi. Snovi i sanjarenje su prava naša duševna kemija – i s njom asociran, u romanu ekstenzivno zastupljen, glosar: vizija, utvara, sablast,

Roberta, *silhouettea* na pozadini njegove slike, telurično je biće, istinski odano svom djetinjstvu na farmi, u prirodi. Došavši u grad i poželjevši drugačiju sliku sebe, ona raskida taj sveti savez s tlom i florom. Cjelovitost njena bića se osipa. Ona se sve više kao besadržajni fantom – „kao [Clydeova] sablast“ – poistovjećuje s otrovnim strahom, fiziologiziranim sedimentom koji je u Clydeu ulila majka, Robertina prethodnica na putu s propale farme u grad.³⁵ A „sablast Roberte“ ne podsjeća samo „ubitačno i tmurno“ na onaj „isti početak [...] od kojeg se on tako visoko popeo“, već i na neizbježan svršetak kao naknadu Erosu, svršetak što ga stalno priziva mračna dubina vode. S tom će dubinom Roberta „zapečatiti i posvetiti“ novi – vječni – savez u Smrti. – „Vi ste je doista oženili s grobom“ – uzviknut će tužitelj Mason odmah nakon uhićenja Clydea – „...s vodom na dnu Big Bitterna.“ (III,9)

Figurativni rječnik Masona, Elvire i velečasnog McMillana kontinuirano podržava taj binarizam značenja: površina – dubina; želja tijela – smrt duše; naslada – gorčina (*bitter*). Mason će, naprimjer, pokazivati fotografije s Clydeova promoćenog filma kao dokaz bezdušne površnosti. Jedan do drugog naziru se mutno dva krajolika: Big Bittern imajući u sredini Robertu i Dvanaesto jezero sa Sondrom (Sondrin lik će Mason, dakako, izrezati!). „A ova ovdje u vodi?“ – pita on. – „Zar vas nije ni najmanje smetalo da idete u vodu dva ili tri dana nakon što je Roberta Alden potonula na dno Big Bitterna...?“ (III,25)

Clydeu nije bilo strah; bio je na površini sa Sondrom, vladaricom površine. Nije ga bilo strah stvari, ali jest riječi. Nakon nestanka Roberte u jezeru, obuzeo bi ga smrtni strah čim bi začuo riječ koja znači silazak ispod površine, te razine glatke kao ogledalo. Koja i jest bila ogledalo Narcisu. Tako riječ „potopiti“ za njega ima vrijednost fizičkog udarca (u želudac). Sondra je, naime, bila poviknula Burchardu koji je njihovim

fantom, vještac, košmar, fatamorgana, začaran, očaran, opijen, zaluden, izbezumljen, tajanstveno, nestvarno... („The Imagery of Dreiser's Novels“, *PMLA*, Dec. 1963)

34 On je uvijek zamišljao prirodu kao ukras egzistencije, kao pejzaž, sliku... „Njegov svijet nije nikad prirodan već gradski i umjetan [...] Od njegove prve pojave na vodi u središnjem dijelu romana jasno je da ona ima služiti kao rekvizit u maštanom životu.“ (E. Moers, *Tivo Dreisers*, str. 229)

35 Clyde, koji je u pejzažu vidio dio društvene pozornice, dio savršenstva u dokolici, odmah je osjetio mučninu

gledajući pravu prirodu od koje se živi, zemlju od koje su onako bijedno živjeli Aldenovi. „A sama pomisao da je to zapušteno, otrcano kraljevstvo u svezi s Robertom, a prema tome i s njim, bila je dovoljna da je poželio da pobjegne“. – Krenuo je prema jezerima. – Nešto kasnije, Roberta, trudna i napuštena, piše Clydeu iz tog „kraljevstva“: „... Ali sad je tu vrlo lijepo... Kad god se približim južnim prozorima, čujem pčele.“ (II,42). Odmah u nastavku pisma ona predskazuje raskid s tim svijetom, smatrajući da ga je ona izdala ako se ne uda za Clydeu.

brodom izvodio opasne vragolije: „Ej, slušaj, što radiš? Hoćeš li da nas svih potopiš? – na što se Clyde trgnuo i problijedio kao da ga je tko udario“ (III,7). Sondra je taj izraz straha zamijetila.

Hidrografija ovog prostora, dio Clydeove „čarobne geografije“,³⁶ sve se više personificira. Ona se konstituira kao lik unutrašnje drame. Taj lik doista počinje govoriti kao u bajkama. Njegov jezik zbog neke čudesne zgode Clyde – lik ove priče – počinje razumijevati. Stale su ga zanimati „sve neobičnosti toga osamljenog svijeta u usporedbi s gradovima koje je gotovo jedino poznao, kao i u svakom slučaju raskošni život i udobnost kojom je kod Cranstonovih i drugdje okružen.“ (II,44) Nije više riječ samo o prostoru, pozornici izvan Kitere, dekoru utopijskog jezgra Sondrina boravišta. „Osamljeni svijet“ prirode kojim on u tri navrata kruži,³⁷ upozorava Clydea, pri svakom novom kružnom putu to jače, na nesavršenost – ali i na moguću cjelovitost – njegova bića. Treba mu samo, dok gleda u dubinu Prirode, u vodu i drveće, načas svratiti pogled u sebe sama.

Renesansa, barok, XVIII. stoljeće... poznaju romanesknu prirodu najčešće u njezinim krajnostima: prostranstvu, olujama, zemljotresima... No njene pojedinosti (drveće, cvijeće, životinje...) vidi uglavnom u domovima kao mrtve ukrase ili na javnim mjestima kao spomenike. Romanizam pak vidi podudarnost i vezu makrokozmosa s ljudskom dušom, mikrokozmosom. Ili njen detalj kao simbol ljudskog karaktera (A. de Vigny u „Vuku“, npr.). Je li potrebno govoriti o Cooperovim romanima ili pak o onom jednom Melvilleovu? Možda bi ovdje bilo korisnije nešto reći o „povratku prirodi“ koji je svojim zodijskim temperamentima inaugurirao Zola, a doslovce primijenio J. London u *Call of the Forest*, pola stoljeća nakon *Moby Dicka* H. Melvillea. Ne. Možemo samo reći da priroda naturalizmu poklanja svoju romantičnost.

36 Pojam *géographie magique* je u slučaju Nervalova upotrijebio J.-P. Richard („Géographie magique de Nerval“, *Poésie et Profondeur*, Seuil, Paris, 1955). – U *Tragediji* se radi o ledenjačkim jezerima u gorju Adirondack („mala jezera“), New York, USA. Međutim, ima mnogo „akvatičnog iskustva“ autora iz „pejzaža duše“ njegova djetinjstva (Warsaw i rijeka Tippecanoe (obližnja jezera, pješčane plaže, kupanje, jedrilice, kanoe...)). Odatle, bez sumnje, i emotivnost deskriptivskog postupka. Čak fabuloznost i magičnost koje upućuju na Dreiserovu lektiru, posebno na djelo Ch. Kingsleya *Djeca vode* (*Water Ba-*

bies, 1863). On sam u *Zori* kaže da tada nije bio realist, te su ga silno privlačili tajnovitost vodenog svijeta i metafizički, mistični porivi iz te knjige. – Magičnost hidrografije (voda, šuma, večernje noćno nebo...) u drugom i početkom trećeg dijela *Tragedije* distribuirana je sukladno duševnom stanju likova. Slično, kad je o vodi riječ, imamo u Zole (npr. utapanje Thérèsina supruga Camillea).

37 Kružio je, kako smo već rekli, i T. Dreiser u ljeto 1923. Za pejzaž on kaže *beautiful scenery*. Ushićen je svojom „anatomijom inspiracije“, „provjerom“ korespon-

Ovdje i sada, u završnim poglavljima Knjige druge, uz mjeru nostalgije, ti su elementi naturalističke romantike zapravo jedan novi rječnik. Clydeov glosar ispraznosti iz barokne i bajkovite slikovnice, iz začaranih šuma i Ali-Babinih pećina,³⁸ odjednom nestaje. Smijenio ga je rječnik Smrti i Prirode. Razumijevanje jezika Prirode za Clydea je otkriće pravog sadržaja govora duše koji je građanska urbana svijest, obožavajući Pluta, izgubila.³⁹ „Nepreporođena“ pikarska Clydeova duša (*primordial soul*) na putu je svog mogućeg preporoda.

Razvidno je naime da se Dreiser ovdje, na itineraru što vodi u smrt, nakon svojih sociopsihologijskih teza (Darrow, Marx, Freud) vraća transcendentalizmu američkih naturista. On uvažava misli Thoreaua i Emersona, ali i Spencera, one misli o Prirodi – simbolu Duha i one o njezinu etičkom značenju za društvo i čovjeka. Razumije se, određenom realističkom naracijskom procédéu, Priroda nije potrebna isključivo kao jednoznačna figura apstraktnog putem konkretnog. Ona bi trebala uzeti ulogu osobe, lika. Taj će lik s etičkom „mističnom kozmičkom sviješću“ dovesti u pitanje Clydeov „veliki plan“. Ustvari, njegovu volju – volju da on ubije svoga bližnjega. Ova nas funkcija prirode, gotovo nepoznata ni u *ja-* ni u *on-*formi pikarske priče, navodi više nego išta drugo na pitanje distancije s koje Dreiser promatra tragičan prostor svojih junaka. Još pobliže: što je s božanskim okom pozitivističkog demijurga koje s visina gleda pojedine scene ovog *spectaculum mundi*?

Odgovor na ovo pitanje nije jednoznačan. U njemu bi se trebala naći Flaubertova *impassibilité* (bezosjećajnost, nepristranost) pod ruku sa sažaljenjem prema liku. Realizam si međutim toliku mjeru empatije s likom ne može dopustiti. To je razlog s kojega nas Dreiserov pripovjedni postupak potiče da „zavirujemo“ uokolo ne bi li vidjeli ne krije li se on, Theodore, tu negdje u blizini s nekim dokazom svojih iskaza... Želimo reći da se čitatelj ne bi mnogo iznenadio kad bi sekvencija koja prethodi

dencija prirode s likovima koji su već bili stvoreni. (T. Dreiser, *The American Diaries* 1902–1926, University of Philadelphia Press, 1982; dani od 16. 6. do 23. 7. 1923) – Ovaj će Clydeov „osamljeni svijet“ postati magičnom geografijom mnogih čitatelja *Tragedije*, njihovim mjestom hodočašća, ne samo turističkog. – O slučaju-modelu C. Gillette – G. Brown (C. Griffiths – R. Alden) piše I. Wallace (*The Fabulous Originals*, New York, Alfred A. Knopf, 1955). „Nepravda navodi autora – kaže on u poglavlju „The Anatomy of Inspiration“ – da piše

i pjeva o onima koji su živi modeli za vječne junake.“ (Kurziv je Wallaceov.)

38 Čini se da je Dreiser doživio najveće strahove baš od prirode: jednom na rijeci Tippecanoe s bratom Romeom, a drugi put izgubivši se u jednoj pećini s Hallom, kolegom sa studija.

39 Ne možemo, međutim, zanemariti Dreiserovo podrijetlo – „mračni i iracionalni europski sjever“ njegovih predaka. Njegov životni san je očigledno klajdovski, mediteranski: život u racionaliziranom prostoru, u izobilju, u prirodi kojoj je voda prvi među ukrasima.

smrti Roberte bila u pokojoj pojedinosti transkribirana u neku prokušanu tehniku, u neki od „tehničkih“ naracijskih *items*: u osobni zapis, u dnevnik ili pismo... No autor ostaje dosljedan kao i njegov lik: Clyde, osim nekog pisma majci i pisamca Sondri,⁴⁰ daleko je od toga da se povjeri bilo kakvom *ja*-zapisu! On ostaje – *on*!

Stoga se Dreiser mora popeti na još višu stepenicu od one pozitivističkog demijurga kakav je on bio u „pikarskom“ dijelu sadržaja *Američke tragedije*. Nema prvog lica, ali autor ipak želi da mi „čujemo“ govor „srca i bubrega“, *telling* i *talking* njegovih Jobova. Ovo je u izvornoj tragedijskoj formi bilo jednostavno: imamo „otkrivajući“ dijalog Fedre s Enonom, imamo predsmrtni Fedrin govor Tezeju. Clyde međutim nema sugovornika kojem bi priopćio svoju unutrašnju dramu. Stoga će Dreiser pokušati predstaviti njegovu prvu deliberaciju kao dijalog njega samoga sa sobom samim: „Bilo je to zapravo kao da se sad iz dubine nekog nižeg ili višeg svijeta [...] koji je nastanjen bićima drukčijim nego što je on sam [...] iznenada pojavila, kao oni duhovi ako bi se slučajno protrljala Aladinova svjetiljka – ili kao zao duh iz čarobnog vrča u ribarovoj mreži – sama bit neke zlobe ili đavoljske mudrosti u njegovoj naravi...“ (II,45) Slijedi ulazak u sam „misaoni centar“ Clydeova mozga, koji se „lako mogao usporediti sa zapečaćenom tihom dvoranom“. Naše je asmodejsko prislušivanje postalo potpuno legitimno. Čujemo s druge strane zida ono što *script* filmske kamere označava kao *voice off*:

„— Bi li ti htio izbjeći Robertinim zahtjevima? Sjeti se Big Bitterna, duboke plavocrne vode... Neka se čamac ili kanua izvrne, i Roberta je zauvijek nestala iz tvog života. Ne zna plivati...
– Ali... da... se ona ne utopi, što onda? [...] pa onda kasnije ispriповjedi da... Neću to da učinim. Neću je udariti. To bi bilo previše strašno... previše podlo...
– A nemoj zaboraviti da onda dolazi Sondra – divna Sondra.“
(II,45)

Ova metempsihoza, ovaj razgovor čovjeka sa svojom smrtnom sjenom u koju se on nominalističkim postulatом tragičnog modusa ima

40 Clyde Roberti ne otpisuje na njena pisma. Pisma majci (ili Ratereru) su relacionirana u treće lice. Kako nije bilo očevica Robertine smrti, nema autentičnih iskaza svjedoka. Ostala svjedočenja također su u trećem licu.

41 Nije naodmet u svezi s ovim duplicitetom svijesti spomenuti činjenicu da je Dreiser još kao mladić upoznao R. L. Stevenso-na, autora *Čudnovatog slučaja doktora Jekylla i gosp. Hydea*. Smatrao je tog pisca svojim velikim otkrićem.

obratiti, izaziva tragičnom žanru imanentnu jezu i strah, ali ne priziva u ovom slučaju i onu poetsku i metafizičku uzvišenost teksta kojima rezultiraju agonalni unutrašnji disputi šekspirskih monologa, ili pak unutrašnjih dijaloga jednog od braće Karamazovih, ili pak jednoga Adriana Leverkühna.⁴¹ Jer, Dreiser je ipak eklektik, manje postojan i manje dosljedan mislilac negoli ti literarni modeli duševnog dupliciteta. On je manje klasicistički, „barokno“, spretan u pitanju stila i naracije od jednog Gidea ili Mauriaca kad su u pitanju namjera i psihologija ubojice na jednoj, a naracijski postupci na drugoj strani. „On [Dreiser] ima umjetničku viziju bez pouzdanja u umjetničku tehniku. To je tragedija Amerike“, kaže Randolphe Bourne.⁴²

Dreiser je nedosljednim i nesistematičnim u tom pogledu činilo – i činit će nakon Clydeove i Robertine nesreće – preveliko breme kovčega sveznanja, koji je on sebi kao histor naprtio. On će nakon nesreće na Big Biternu svakog časa otvarati tu škrinju, prekapati po njoj, vaditi čas pisma, čas novine, čas dokumente i zapisnike sa suđenja i, naravno, svoj osobni svežanj bilježaka i uspomena: opisa, dijaloga, unutrašnjih monologa, razni sitnež biblijskih, svjetovnih, doktrinarnih citata i ekcerpata... Ali sada mu, dvadeset i četiri sata prije Robertine smrti treba neki poseban, recimo, heterodijegetički *telling/showing* – ali „vrtoglavi – *procédé* – da bi kazao Clydeovu svijest i pokazao njegov (?) pogled.

Nakon „misaonog centra“ Clydeova mozga mi sudjelujemo u sekvencijama „brišućeg hoda kamere“, u „rakursima“ koji, *accelerando*, inteziviraju nemir na putanji svijesti između Nekad i Sad. Paralelizam tjeskobnih trenutaka i eukronijske svezremenosti ostvaruje se miješanjem izravnih – prezentnih – i upamćenih slika prave prirode i slikarskog krajolika. Psihološki i estetski suspensi postignuti su tehnikom filmske policijske priče, ali priče koja ne trči za počiniteljem zlodjela, već samo sugerira misterij bliske nazočnosti Smrti. A zar priča Dostojevskog ili H. Jamesa nije poglavito policijski *suspens*, proizveden u svrhu radoznalosti, ne glede identiteta počinitelja, već radi saznanja višeg smisla počinjenog djela. Sada s Clydeom „trči“ knjiga i oko kamere – u prezentu, svakako! Čemu inače kurziv u zagradaama?

42 Tvrdnja se ne odnosi na ovaj roman. Tim bolje za našu analizu. R. Bourne ju je izrekao već 1917. na račun Dreiserova umijeća dramatizacije proze, pa se ona, makar negativnim svojim sudom, nekako proročanski odnosi i na *Američku tra-*

gediju. („The Art of Theodore Dreiser“, *Dial*, June, 1917)

„(Vlak ide točno po zavoju ove rijeke – a prošlog ljeta on i Roberta... ali ne)...

(Kako je divan tamo Cranstonov ljetnikovac i Sondra)...

(Gle, onaj veliki crveni ambar i ona mala bijela kuća kraj njega.

Pa ona vjetrenjača. Sasvim poput onih kuća i ambara što ih je vidio vani u Illinoisu i Missouriju. A i u Chicagu.)...“ (II,46)

Pa onda odmah:

„Kako li je crna ta njegova zavjera!“

Čiji je ovo usklik? Dreiser ga je napisao, ali usklik se doimlje kao glas zbora *tragedije*. Ili *Prirode*?

Pikarskoj *ja*-fokalizaciji priroda je mogla poslužiti samo kao dio dekorativnog događaja, ali bez nužne višeznačnosti. U naturalizmu ona je najčešće impresionistička slika sukladna događaju ili stanju duha aktantata. Ovdje, međutim, u ovom dijelu *Američke tragedije*, svezremenska priroda stoji pred događajima objedinjujući sva tri jedinstva tragedije: strogi svoj ubikvitet (mjesto), vremensko trajanje (jedan dan) i jedinstvo zamišljene radnje u tom jednom danu. A Dreiser, poštujući svoj naslov, pokušava tragičnoj pozornici pridati poetske, lirske i misaone slike drame na koje ga naslov obvezuje. Slike su to između nereda tjeskobne duše i mira *Prirode*. Priroda tako postaje lik, aktant, sa svojom autonomnom ulogom. Priroda – to su jele „naoružani divovski stražari“; to je ravna površina, ali i „tamna i neprozirna dubina“; to je voda „teška kao rastopljeno staklo“; to je jezero, „golemi crni biser što ga je neka snažna ruka, vjerojatno u srdžbi, a možda u igri ili objesti, bacila u njedra te doline, tamnog, zelenog baršuna – koja mu se učinila bez dna dok je zurio u nju.“ (II,47)

Clydea je „sve ovo određenije nego išta što je do sada vidio [...] podsjećalo na smrt.“ Ali ne više na smrt koju je namijenio Roberti. A i sebi. Sada je to duboki prostor „gdje nema ničemu kraja – nikakvih zavjera – nikakvih planova...“ Što je u ovoj slikovnici preostalo od njegove opsesivne želje za stvarima i odsjajem stvari u površini egzistencije? „A on je sada po prvi put osjetio stisak nekih očito jakih, a ipak prijateljskih i samilosnih ruku kako su mu se čvrsto položile na ramena [...]. Samo kad se ne bi maknule! Gdje je on ikad, u cijelom svom životu, iskusio taj umirujući i gotovo nježan osjećaj?“ (*ibid.*)

Tragedijski zbor, poučen mnogim sudbinama i sa svojim svezjekovnim pamćenjem, obraća se čitatelju svojim rezigniranim glasom koji danas u Sartreovoj (*Muhe*) ili Brechtovoj epskoj drami zamjenjuje scenski akcesorij tehničkih sredstava priopćavanja:

Zbor: „(O, *kako je nemilosrdan i strašan taj plan! Hoće li ga doista moći izvršiti?*)“ (III,46)

Roberta: „– Zar to nije divno tamo dolje? Čuješ li žuborenje vode, Clyde? O, kako je tu svjež zrak!“ [Ona veselo pjeva]: „O, sunce sja u mom starom Kentucky domu.“

Zbor: „A ipak je trebala da tako skoro umre!“ (III,47)

Napokon priroda, ujedno zbor i glasnik, sve zna i sve vidi sa svojih visina. I sve prosuđuje:

„I Clyde je sam, tako sam i izgubljen, u tom tmurnom, divnom kraljevstvu u koje je očito doveden, a onda ostavljen. Osjetio je neku čudnu hladnoću – čar ove čudne ljepote prelio ga je nekom studeni.

Po što je on došao ovamo?

Što mora učiniti?

Ubiti Robertu? O ne.“ (*ibid.*)

6. Sondra Finchley: jezik „kemizma želje“ i semiotička migracija

Europska Eva: ikona želje i žrtve – Američka Eva: opasno stvorenje ili simpatična djeva – Škola jezika pogleda i pogled u zavodnicu iz *Arapskih noći* – Prostor gospođice X: slikovnica razgovara s ogledalom – Priroda *versus* Civilizacija s palimpsestom jezičnih matrica

Sondra Finchley ne ubraja se u red „žena slučajeva“ kakvima se pozitivistički roman, ako ne možemo reći tanatofilično naslađivao, a onda je njihovu ili bijedu ili smrt veličao.¹

Žena „žrtva Dreiserova realizma“ može biti Roberta ili pak Jannie Gerhardt. Mogu to biti i ženski likovi (supruge i ljubavnice) iz *Trilogije želje*. Za Sondru bi se pak prije moglo reći da je njezin romaneskni status isključivo melodramatski, i to baš u onolikoj mjeri koliko, s gledišta muškarca, dolikuje priči o usamljenom tragaču svrhe osobnog života „kroz ženu“.

Govoreći s teorijsko-povijesnog stajališta, postupak portretiranja Sondre mogli bismo nazvati nastojanjem Dreisera da dade jedan drugačiji primjer svog ženskog lika, redefinirana u psihološkom, ali i u pojavnog pogledu. On će to i postići ponajprije jezikom kao sredstvom. Gledajući u Sondru, i kroz osobu Sondre kao kroz nekakvu prizmu, Dreiser će i jezik *Američke tragedije* učiniti posebnim i – kako ćemo to vidjeti (a i mnogi su to već rekli) – posebno zbunjujućim.

Uostalom, na pozornici niske *mimesis*, kao što je to roman pikarske ambicije, žena je uglavnom viđena kao ikona. Taj shematizam prikaziva-

1 Seriju smrti otvara Flaubertova Emma Bovary (1857), zatim Salammbô (1862). Slijede braća Goncourt, kritičari slikarstva XVIII. stoljeća i analitičari „ženskoga pitanja“ istoga vremena. Inače, preteče su naturalizma. Njihovi romani nose redom „ženske“ naslove. Pravi su „ubojice žena“. Umiru njihove: Germinie Lacerteux, Madame Gervaisais, Renée Mauperin, Fille Elisa... „Praveći istinu“ (najčešće dokumentiranu) braća ne prestaju svjedočiti, kao i naturalizam ge-

neralno, svoje „tvrdog ljudskog sažaljenje“ (izraz R.-M. Albérès) nad fatalitetom žene u raznim prostorima: u kazalištu, u slikarskom salonu, u samoći služinske sobe, u bolnici, u samostanu, u zatvoru... U pravilu, žene su žrtve muškarca, nesretne i u obitelji, i u ljubavi. Slijede istovremeno ili potom Zoline Thérèse, Gervaise, Nana... Slijedi uništen život Marije Lamare (Maupassant, *Une vie*) pa Hardyjeva Tess, žrtva „udruženih“ zemaljskih fataliteta.

nja žene ima i inače svoje glavno „prirodno“ ishodište: veliku su većinu romanesknih žena jezično oslikali muškarci raznih profesija, neki kao neženje.² Tako je Lesageov *Gil Blas de Santillane*, roman iz prve trećine XVIII. stoljeća – uostalom kao i onaj „građanski“ jedno stoljeće ranije³ – mogao dati nešto više motivacijske dubine junakovim suprugama, Antoniji pa Doroteji. Čini se međutim da je autora u tome najviše ometalo baš ironično jezično stajalište spram društvene realnosti kakvu vidi muški lik, a poglavito mislilac i književnik kao što je Montesquieu.⁴

Ipak, francusko će žensko pismo portretu žene dati više boje.⁵ Možda ćemo baš zahvaljujući jeziku žena, njihovim romanima i dopisivanju, naići na slučajeve reljefnijeg ženskog lika i u muškom pismu.⁶ Imamo za to lijepe primjere iz vremena francuskog prosvjetiteljstva,⁷ ali, iz istog razdoblja, i u engleskom formalizmu. Doduše, kako to sama ova engleska sintagma hoće reći, s dosta drugačijom funkcijom jezika kao estetskog sredstva u odnosu na francuski roman.⁸ U svakom slučaju, tijekom XVIII. stoljeća simpatija su i pravi interes za ženski lik razvidno porasli. U Americi je ona i dalje samo čuvarica ognjišta na *frontier*, na rubu prerije.

Zauzvrat, u Francuskoj, u Parizu Restauracije, žena će vladati u srcu zvjerinjaka-prašume.⁹ Stendhalu, Balzacu poglavito, što se ženskog lika

2 Celestinu, svodnicu, „genij zla“, u istoimenom (dijaloškom) romanu (1499) prikazao je bez ikakvih uljudbenih okolišanja pravnik (*bachiller*) Fernando de Rojas. Stotinu godina kasnije Ženuzlo, ali fizičku djevicu, u romanu *Picara Justina* opisao je redovnik, opat Francisco de Ubeda. „Šteta što je kurva“ naslov je jedne drame Johna Forda (*'Tis pity she's a Whore*, 1633). Opat, Prévost d'Exiles, napisao je *Manon Lescaut* (1731); C. von Grimmelshausen, obraćenik s protestantizma na katolicizam, gradonačelnik Renchen po odluci biskupa, piše svoj „ženski“ pikarski roman *Lutalica Hrabrost* (1670), predložak za Brechtovu *Majku Hrabrost*. Vrijedi spomenuti i *Portugalska pisma* (1669) za koja se dugo vjerovalo da ih je pisala žena, pa da ih je napisao jedan vojnik (maršal). Časnik Bernardin de Saint-Pierre opisao je ženu, uzor djevičanstva (*Paul et Virginie*, 1797). Suprotan model je djevojka Carmen, djelo pravника i inspektora povijesnih spomenika P. de Mériméa (*Carmen*, 1845).

3 Nasuprot ljubavnom (*L'Astrée*) i herojskom romanu (*Le Grand Cyrus*), romanu s izvanvremenskim i „vanzemaljskim“ imenima likova (antičkim, uglavnom),

francuski je roman aktualnosti, „realistički“ (*comique, bourgeois*) Scarrona, Sorela i Furetièrea, dosta utjecao na engleski roman formalizma.

4 G. Flaubertu uzorom su oba književnika, Lesage navlastito: „Samo je Le Sage u *Gil Blasu* okrnurio istinu: ja ću tu istinu iznijeti posve golu, budući da ona u sebi ima komiku koja se ne može iskazati.“ (Du Camp, *Souvenirs littéraires 1882–1883*)

5 Najprije srednjovjekovna ženska poezija pa roman s vrlo kompleksnim i veoma u kritici analiziranim likom Izolde. Pierre Gallais govori o perzijskom modelu Tristana i Izolde, junaka tog prvog pravog romana Zapada. (*Genèse du roman occidental – essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*) Sudeći prema ironičnu koloritu muških portreta (Marc, Arthur, Tristan) i „realističkoj“ psihi Izolde, možemo pomisljati da je prvog europskog *Tristana* pisala (ili pomogla pisati) žena, premda obilna kritika koju smo konzultirali nigdje to ne dade ni naslutiti. Usput, žene u romanima Chrétiens de Troyes mnogo su „pliće“. Reljefniju ženu dala je renesansna proza (Marguerite de Navarre, *Heptameron*). Pravu je revoluciju u „ženskom pismu“ proizvela Madame de Lafayette svojom *La*

tiče, nije vrijedila opisna praksa naturista C. Linnéa ili G.-L. Buffona. Prema ovima, ako je za opis mužjaka potrebna jedna stranica, za ženku je dovoljno nekoliko redaka. Balzacova je žena daleko kompleksnija i od opasne ženke iz životinjskog carstva i od renesansnog *blason* (tipskog opisa) andeoske „jur nijedne na svit vile“. Balzac uspijeva posebnim jezikom psihološki individualizirati kako opće društvene, tako i obiteljske likove-tipove žena, jaganjce i vučice. Lavice, štovišće.¹⁰ Istina, riječ mu i dalje ostaje historiografskim građevinskim materijalom, ali njegova deskripcija, dijalog i komentar uvelike doprinose estetskoj posebnosti tog materijala, što i jest zadaća svakog umjetničkog teksta. Za mladog Dreisera, još „nezaražena“ raznim teorijama i znanošću, Balzac je bio velika pouka. Dokaz su *Sister Carrie* i *Jennie Gerhardt*.

S romantizmom dakle prestaje prevladavajuća praksa podjele jezika na visoku i nisku, ironičnu („mušku“) *mimesis*. Na tu se podjelu i u samoj poeziji okomio V. Hugo.¹¹ Riječ nakon Balzaca i Stendhala, a posebno u poeziji počevši s T. Gautierom i Baudelaireom, prestaje vrijediti isključivo kao sredstvo. Za njih – Riječ „bijaše u početku“. Riječ, stil dakle, postaje nakon Baudelairea, Verlainea, Rimabauda... primarnim estetskim ciljem.¹² Flaubertu, njihovu suvremeniku, riječ je u slikanju

Princesse de Clèves (1678). I to ne samo za svoju, baroknu, epohu.

- 6 Ne smijemo ne spomenuti „ženske“ romane XIX. stoljeća, one s početka: Madame de Staël (*Delphine, Corinne*), J. Austen (*Pride and Prejudice*) i sredine stoljeća: G. Sand (*Lélia*), G. Eliot (*The Mill on the Floss*), C. Bronte (*Jane Eyre*). E. Bronte (*Orkanski visovi*)... I. Watt, pišući o Engleskinjama (a primjer im je, po našem mišljenju, mogla dati Francuskinja Mme de Lafayette), vidi u njihovu ženskom gledištu nadilaženje ograničenosti dotadašnjeg društvenog obzora (psihointelektualne diskriminacije), slabosti vezanom uz samu formu romana. (I. Watt *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding* – University of Columbia Press, Berkley and Los Angeles, 1957; chap. X. „Realism and the Later Tradition: a Note“.)
- 7 P. Marivaux, *Vie de Marianne*, 1741; J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761; D. Diderot, *La Religieuse*, 1796; C. de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782; Marquis de Sade, *Justine*, 1797: konačna redakcija: *La Nouvelle Justine* (u odnosu na „staru“, onu F. de Ubede).
- 8 I. Watt kaže da Defoe i Richardson

provode beskompromisnu primjenu realističke točke gledišta kako u jeziku, tako i naracijskoj strukturi, te na taj način zapostavljaju ostale literarne (estetske) značajke. Fielding pak svojim jezičnim umijećem (stilom) i naracijskom tehnikom ruši čitateljevu vjeru u stvarnost kazanoga. Isto tako roman Madame de Lafayette, kao i roman C. de Laclosa, svojom točkom gledišta i njegovanim stilom stoje nasuprot Defoeu i Richardsonu, zapravo Lockeovoj misli da je jeziku prava uloga isključivo kognitivna. (*id.*, chap. I. „Realism and Novel Form“)

9 Balzacova česta metafora za to vrijeme i taj prostor.

10 Kćeri Goriota; supruga pukovnika Chaberta nasuprot Eugeniji Grandet...

11 „Staromu rječniku ja stavih crvenu kapiću“ – pjeva V. Hugo u svom *Odgovoru na optužnicu* (Francuske akademije). *Un bonnet rouge* simbol je jednog od postulata revolucije – jednakosti (*égalité*). Zbirka *Les contemplations*, 1856.

12 Žena će istodobno – kao i nova, alkemijska pjesnička riječ (Rimbaud: *verbe*; Mallarmé: *vocabulaire*) – biti ambivalentna: u istoj osobi nedostižna madona i žena na prodaju. Verlaine: „Moj anđele – moja droljo“.

glavnog ženskog lika bila tjeskoba nad svim tjeskobama. Njegov govor o ženi je uvijek na rubu stranice na kojem rečenica zastaje nedovršena. Emmu je Bovary nastojao oslikati onakvom kakvom ona želi vidjeti samu sebe. Gospođu Arnoux iz *Sentimentalnog odgoja* onakvu kakvu je umjesto njega vidi zaljubljeni Frédéric. Ostavimo po strani tumačenje kritike, kako genetske tako one ontofenomenološke, a s tim tumačenjem i pitanje što bi ta dva ženska lika značila za Flaubertovu duhovnu i umjetničku konstituciju...¹³

Uzmimo njegov treći veliki ženski lik, Salammô, vestalku Kartage, kao najveći stilski izazov: prikazati ženu i prostor onakvima kakvim bi ih želio vidjeti on, Flaubert, a trebao doživjeti čitatelj. Roman je *Salammô* dakle imao tu zadaću da dokaže valjanost novog umjetničkog načela da „izvan forme nema spasa“. „Ono što se kaže, nije ništa; način na koji se to kaže je sve... Ma što bio sadržaj knjige, knjiga je dobra ako dopušta lijep jezik.“¹⁴

Potpuno je razumljivo da je na takav koncept romaneskne fikcije Zolino društvo iz Médana samo odmahivalo rukom. Ali Flaubert je ipak njihov učitelj. Njegov „sivi roman“ *Madame Bovary* bio im je uzorkom i mjerom savršena realizma, a *Sentimentalni odgoj*, dedramatizirani „roman ni o čemu“, njihov katekizam.

J.-K. Huysmans nije bio dobar vjernik crkve u Médanu. Dojadila mu je žena danonoćno u krevetu s ljubavnikom, a time i jezik fiziologije. Odmetnuo se u duhovnu sferu. Maupassant i Daudet formalni su adeпти. Prvi će pokazati podosta simpatije i za bijednicu (*Boule de suif*) i za plemkinju (*Une Vie*), a drugi za svoje nesretnice (u *Arlésienne*, npr.).

Raconteurs réalistes (realistička „naklapala“ – izraz braće Goncourt o čijim je djelima već bilo riječi u bilješci!) – su se međutim spotakli o jedan veliki kamen kao i tridesetak godina kasnije američki *muckrakers*. Problem je, filozofijski viđeno, predstavljao platonovski nominalizam uzet naglavce: događaji i stvari prethode riječima i idejama. Moguće je

13 Već smo rekli: samoubilačka smrt Emme trebala bi značiti smrt njegove mladenačke opsesije romantizmom, a u ime realizma. Inače, Flaubert se znao naljutiti kad bi ga okvalificirali realinom: „Ja nisam realist!“ On kaže H. Taineu: „Moji me imaginarni likovi posebno opsjedaju, progone me ili, radije, ja sam taj koji je u njima.“ Razorivši Emminom smrću svoj romantičarski estetski mit, pristupio je i likvidaciji osobnog mita „vječne ljubavi“: gospođa Arnoux doista nije gospođa Schlésinger kao što ni Frédéric nije on,

Gustave. Kroz tri verzije, pa čak i u onoj konačnoj redakciji, ona biva predstavljena kao žena ujedno idealna i fatalna, obična i tajanstvena, kreposna i laka... Frédéric u jednoj situaciji za nju kaže *une dinde* (tuka)!

14 Flaubert u razgovoru s M. Du Campom, u *Souvenirs littéraires*. Valja napomenuti da je Flaubert u mnogim svojim izjavama i pismima (među ostalima: ljubavnici L. Colet i Maupassantu), kako glede načela tako i samog procesa književnog stvaranja, često proturječan.

doduše, ako se ne nađe prava riječ za Descartesovu stvar – jasnu i različitu od druge – izmisliti je, skovati. Ali, razvojem znanosti, čak i takva riječ postaje neodgovarajuća.¹⁵ U poeziji i u romanu praksa s pravom, provjerenom riječi – ili misli – nailazi na još više nevolja: prečesto se doimlje blijedo. Lockeove literarne sintagme, koje bi trebale denotirati stvarnost, otkrivaju se, kako je to već bolno uočio Flaubert, kao *idée reçue*,¹⁶ čak *bêtise humaine*. Jezik ne može „kopirati“ stvarnost duše, ne ostavlja *istinit dojam*. I drugi problem: romantična dramatska sintagmatika također je istrošena. Ta istrošenost stila i kompozicije, taj Barthesov „nulti jezik“, jest jedan od razloga mučne i dugotrajne „izrade“ nekih Flaubertovih ženskih likova.¹⁷

Dreiser je napisao *Sister Carrie* ne upoznavši *Thérèse Raquin* iz 1867, taj prvi Zolin roman s predgovorom o temperamentu, a protiv romantičarskog koncepta karaktera. Nešto prije impresionističkih opisa u kojima djeluju likovi *Thérèse* i *Laurenta* objavljen je Flaubertov „purpurni“ *Salammbô* (1862). Je li Zola doista mogao odmahnuti rukom na djelo u kojem je pravi sadržaj sam jezik? Zacijelo nije. Opisi eksterijera, pa i portreta same *Thérèse*, pravi su impresionizam.¹⁸ Flaubertova je impresija sugerirana asocijacijom i komparacijom, u *Salammbô* još učestalijom nego što je to slučaj u *Sentimentalnom odgoju*.¹⁹ Prostor, predmeti, pojave, likovi... da bi bili doživljeni kao ono što jesu – oni su kao... Usporedbe vezane uz *kao*, *poput*, *nalik*... uzete su iz semantičkog polja teogonije, astronomije, geografije, biologije, zoologije, botanike, mehanike... Učestale su u tolikoj mjeri da ne daju pravog mjesta, a ni uloge, metonimiji i singdohi. Zapravo, cijelo se djelo doimlje kao metafora unedogled.

Ovdje je dijalektički prigovor plausibilan: Dreiser se tada (1862) još nije ni rodio. Ako je u svojoj ranijoj fazi imao neke uzore, mogli su to biti Amerikanci Hawthorne (za zločin u *Mramornom faunu*, recimo) i H. James (za europski tip lika žene). A James se 1875. sastao s Flaubertom i Turgenjevim, zatim s naturalistima: braćom Goncourt, Maupassantom, Dau-

15 O tome Michel Foucault, V.3. „Le langage devenu objet“, u: *Les mots et le shoses*, Gallimard, 1966. – O pjesničkom jeziku Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.

16 „Gotove misli“ i „ljudska glupost“. Flaubert se bavio mišlju da napiše jedan *Dictionnaire des idées reçues*.

17 Flaubert je za *Sentimentalni odgoj* „utrošio“ 26 godina (1843–1869)!

18 Zola je prijateljevao s E. Manetom. Ovaj je roman izašao nešto nakon Manetovih „Ispi-jača apsinta“, „Lole iz Valencije“ te skanda-

loznih slika „Doručak na travi“ i „Olimpija“. Monetova je „Impresija“ izložena 1874.

19 Pokušali smo (provizornu) statistiku rekurencije figure usporedbe na otprilike jednako dugom deskriptivnom odlomku u *Eugénie Grandet*, *Salammbô* i *Le Temps retrouvé*. U *Salammbô* je učestalost daleko najveća. Možda to i jest na štetu prave figure. Zato bi Proust bio u pravu kad u svojim *Chroniques* kaže da „možda u cijelom Flaubertu nema niti jedne lijepe metafore“. Ali on dodaje da ljepota teksta „nije pitanje stila, već vizije“!

detom... Naučio je iz nekih njihovih djela ovo: roman nije serija teatralno povezanih scena, već serijom situacija sustavno otkrivanje karaktera.²⁰

Iz prvih Dreiserovih romana vidljivo je da je James bio prije Zole, tog mrzitelja imaginarnog, tog „bezosjećajnog“ (*impassible*) znanstvenika, eksperimentatora s umjetničkom prozom. Dreiser, kada to i želi, ne uspijeva svesti ženski lik isključivo na biofiziološki mehanizam, a niti svoju „znanstvenu“ viziju žene uzdignuti na visinu simbola kao što je to kod Zole Nanina bijedna smrt ili pak Lentierov uništen stroj.²¹ Jer – znanstvenik u umjetniku samo snuje. Odlučuju umjetnikov talent i podsvijest. Pa ako je naturalizam naličje simbolizma, nije li ipak Zolina „lirska smrt lokomotive“ i epopejski završetak *Germinala* romantizam?

Neki još radikalniji naturalisti (O. Mirbeau, *Dnevnik jedne sobarice*, 1900) revidiraju Zolin pseudoromantizam, izbjegavaju njegovu simbolističku, „transcendentalnu“ fenomenologiju i svode ženu na priprosti slučaj tijela i srca, zaobilazeći pri tome Taineov deterministički trokut rasa-sredina-razdoblje. Neki će „realisti“ s kraja XIX. stoljeća ići još i dalje – poslat će svoje likove-djecu u džunglu, među životinje. Pa opet još dalje: dušu žene u stroj-lutku. Tako F.-A. Villiers de l'Isle-Adam, valjda očaran Offenbachovom Olimpijom²² (radije svakako nego mrskom pozitivističkom lokomotivom!), piše svoju spiritualnu *Vječnu Evu* (1886), priču o ženi božanskog glasa, to jest o njezinoj duši udahnutoj mehanički savršenom ženskom biću. Očigledno, znanost i metafizička aspiracija prema besmrtnoj ljepoti ne mogu jedna bez druge. (Učenom je baronu Frankensteinu bila promakla jedna pogreška!)

Na drugoj će pak strani neoromantička, impresionistička i simboliistička proza – kao i „sjevernjački naturalizam“ – lik žene učiniti manje biološkim, manje mehanicističnim. Bit će mu poklanjani, zajedno s višim

20 Vidjeti o Jamesovu stajalištu spram europske književnosti u 1. poglavlju bilješku 21!

21 Smrt Nane (*Nana*, 1879), doslovno raspadanje njezina tijela, možemo, pored ostalog, povezati s raspadom Drugog Carstva Napoleona III. Ona umire baš u trenutku (1870) kad francuska vojska kreće u rat protiv Pruske, u svoj poraz kod Sédana. S druge strane, lokomotiva „jadna Lison“ u romanu *La Bête humaine* (1890) „ima još samo nekoliko minuta života... Dah joj je završavao u tihom jecaju kao u djeteta koje plače. [...] Kroz njenu razdrtu utrobu moglo se vidjeti kako rade njezini organi; para je kružila po njenim pretincima kao

krv žilama... Duša joj je odlazila. ... Ona malo po malo usnu mirnim snom, završi tako što usutje. Bila je mrtva.“ Pitanje se postavlja: na koga se ovdje odnosi sam naslov romana *Ljudska zvijer*? Možemo li sebi postaviti pitanje: determinira li čovjeka samo Taineov trokut (hereditet-moment-sredina) ili pak četverokut kojem jednu točku predstavlja toliko slavljeno znanje i njegova primjena.

22 Lik-lutke pjevačice iz *Hoffmannovih priča*, opere izvedene 1851, potom 1881.
23 U „galeriji djevojaka“ bilo je i pet lijepih Theodoreovih sestara, svaka svoga posebnog temperamenta. Theo ih je sve volio i svima se „odužio“ kroz sadržaje

značenjima, lirskiji atributi. Nekad je to naprosto ljudska i bliska, tako reći bratska simpatija. Rezultati tih nastojanja su specifični za svakog pojedinog stvaraoca: jedno će postići Ibsen, Strindberg i Čehov, drugo Hardy, treće Gide i Proust...

U takvu će okviru simpatije za žensku mladost Dreiser naslikati Sondru Finchley. Zašto ne reći da je takva njezina slika dijelom i njegov dug obiteljskoj, bratskoj empatiji u kakvoj je on živio sa svojim sestrama.²³ Tomu je dugu pridodano i podosta žala zbog degradirane *virgin-maid* iz američke *genteel tradition*.

Uzevši ovo u obzir, možemo bolje razumjeti zašto će Sondrin *portrait* – bolje reći: ikona romana – unatoč formuli „kemizam želje“, ipak posjedovati stanovit karakterni, od Clydeova svakako manje plošan, reljef. Posjedovat će svoj reljef u mikrouniverzumu *Američke tragedije* i druge djevojke: Rita, Roberta, Bertina, Bella... Sve one imaju višu ili manju mjeru onih odlika koje rese mladu ženu kao *princess*, kao Evu prije Pada. Njihove važne vrijednosti – samopouzdanje i mir duše – traju dok traje i njihova nevinost definirana poštivanjem pravila grupe kojoj pripadaju. Drama se nazire čim one zauzmu izazovno, slobodoumno stajalište prema tim pravilima. Evinska fenomenologija tog duhovnog stajališta varira. Ona se kreće od ženi svojstvena isticanja njene tjelesne privlačnosti i želje za neovisnošću do plemenite, takoreći mitske, namjere da pomogne drugome ili da izbavi svoju grupu – ili pak obitelj – iz nevolje.²⁴

I drugarice Sondre Finchley imaju nešto od prkosnih, onih Jamesovih djevojaka,²⁵ premda se njihove „dobre namjere“, koje podrazumijevaju prirodnu težnju za komunikacijom i reprodukcijom, manifestiraju kao površne. Psihološki je to opravdano – maloljetne su. Život im još nije pružio pravo iskustvo. No one se, unatoč svojoj površnosti, doimlju

svojih romana i osobnih zapisa. Posvuda je njegova katolička simpatija za žene jača od opće puritanske tjeskobe. Sestru Janet možemo zajedno s njim simpatizirati u njenim „grijesima“ koji su i Sondrini. Janet kaže: „[Misli su mi bile obuzete] haljinama, haljinama i muškarcima! Ludjela sam za svim što je bilo oprečno našem životu [...] Žudjela sam za prolaznim vezama [...] i da mi se svi dive, da imam sve što mi se dopada iz izloga...“ (*Zora*, str. 82) Ovi grijesi sestre Janet također su i grijesi sestre Carrie. Možda i udio Theove inspiracije!

24

Roberta, naprimjer. Stoga Stuart P. Sherman jest i u pravu i krivu kad Drei-

seru predbacuje „brutalnost generalizacije“ koja ženu čini ženkom: nježnom, ispraznom, željnom užitka, odanu samoobožavanju, bespomoćno podložnu laskanju mužjaka koga karakterizira pohota, osvajanje, majmunska naklonost prema suprotnom spolu. Još više mu zamjera fizičke atribute likova, kao: mačkolike oči, kričanje, izraz očiju i njuške koji varira od tigrovskih, risovih i medvjedih do dobroćudnih i pouzdanih u pasâ čuvara. („The Barbaric naturalism of Theodor Dreiser“, *The Stature...*, str. 74-75)

25

Daisy Miller (i naslov romana, 1878), mlada, bogata i lijepa Amerikanka,

kao prave *maiden princesses*, kao iskrene Dreiserove simpatije kakve je on osjećao prema svojim sestrama. Istina, kad je bilo riječi o prigodama s lijepim djevojkama njihovih godina, bilo je u njegovim osjećajima i određenog straha, ali ni simpatija ni divljenje ne bi uzmakli. To je razvidno i u romanu. Ta činjenica donekle otpiruje zadah mizoginije koji emanira „muški“ američki *novel*.

Otpiruje gotovo posve nakon Knjige prve *Američke tragedije*. U tom je dijelu romana, naime, negativno raspoloženje prema ženi uočljivo u bijednom licemjerju Elvire Griffiths, a u svezi s trudnoćom njezine lakomislene kćeri i s dolaskom na svijet nezakonita unuka. Usporedno s tom hipokrizijom u Prvoj knjizi paralelno teče okrutno, beskrupulozno Hortensino izrabljivačko koketiranje.

U Knjizi se drugoj stajalište prema ženi modificira. Tragediji inače nije ni svojstveno ni nužno da određeni ženski lik predstavi kao moralno ništavilo, još manje kao neumitno Zlo: Klitemnestra je u početku čestita žena, Euripidova je Medeja vrlo ljudska. Esencija tragedije, kao i ona Evina, ukopana je dublje. Američka (puritanska) recepcija priče o Evi uglavnom se doima kao interpretacija „muškog problema“. Dreiserov je osobni „ženski problem“ – (Dostojevski bi rekao: „žensko pitanje“!) – bio doduše i donekle dramatičan, no ipak njegovi veliki ženski likovi – Carrie i Jennie – ne izgledaju kao pokušaji fikcionalne solucije njegove seksualne faktualnosti.²⁶ Više može biti riječ o sjećanju na tjeskobe i razmišljanja iz vremena njegove adolescencije, ali i o uspomenama na ugodne susrete s mladim ženskim svijetom. Zato se i čini da se on pokatkad koleba nad portretima „svojih“ žena u *Američkoj tragediji* i kao da se u tom pogledu „prepire“ s Elvirom Griffiths, Clydeovom majkom koja naizgled ima nazore Gilberta Griffithsa, ali ne i njegova mentalna svojstva. Materijalna su joj pak astronomski daleko.

Razumljivo, nastupajući realizam dovršio je profanaciju slike američke *magnae matris*, Eve, kao pokroviteljice svoga ognjišta, simbola zaštite svoga poroda u vjeri u Boga. U psihosocijalnom kontekstu Elvira je

europskog, slobodnjačkog duha, središte društvenog života. Njen obožavatelj Giovanelli je također lovac na miraz. Ona umire mlada, neporočna unatoč svim pretpostavkama. Među literarnim simpatijama Dreisera nisu isključene ni sestre Japancin iz *Idiota*.

26 Spolnost i, kao posljedica, usmrćivanje Roberte priziva aspekt figurativne likvidacije Dreiserova kompleksa „sanjarenja o savršenstvu i ljepoti – sve do umorstva“.

27 O tome i o problemu adolescencije pišu analitičari, kao E. H. Erikson, *Childhood and Society*, 1950. ili H. Deutsch, *Selected problems of Adolescence*, 1967 (franc. prijevod, Pariz, Payot, 1979). Elvirin narcisizam u ovom romanu – primjerice njezino inzistiranje da se Clyde prije smrti ispovjedi i njoj, majci – dostiže najvišu točku. Ta „pregrada“ među njima ne može biti prijedena jer je u njezinu majčinskom (ženskom?) srcu osjećaj da bez njezine asistencije sin ne

Griffiths oslikana kao posesivna i imperiozna osoba kakvim će osobama obilovati američka stvarnost XX. stoljeća. To će poglavito biti slučaj u obiteljskom pogledu, u funkciji supruge i majke.²⁷ Evo, nakon Clydeove osude na smrt, dramatičnog stanja duha te majke, „američke pobornice božje volje na zemlji“:

„– Život je u tvojoj milosti. Smiluj se, o bože. Ma kako krvavi bili njegovi zločini, učini ga [Clydea] čistim kao snijeg. [...] Međutim – još dok je molila – u njoj je bila mudrost Eve s obzirom na Evine kćeri. Kako je s tom djevojkom koju je Clyde navodno ubio? Zar nije i ona griješila? I zar nije bila starija od Clyda? Tako su rekle novine. [...] Bila je ona ganuta patosom [Robertinih pisama]. Pa ipak, kao majka i žena, puna mudrosti prve Eve, ona je vidjela kako je Roberta sama morala pristati, kako je njezina zamamljivost morala pripomoći da joj je sin podlegao i učinio izdajstvo. Jaka, dobra djevojka ne bi bila pristala – ne bi mogla. Koliko je takvih ispovijedi čula u misiji i na uličnim sastancima? Ne bi li se moglo reći u Clydovu korist – kao u samom početku života u vrtu raja, – ‘žena me je napastovala’. [...] A Asa [suprug] je, u drugom kutu sobe, govorio malo. [...] Nikada on nije razumio Clyda, ni njegove nedostatke, ni njegova grozničava zamišljanja... [Majka govori samoj sebi]: – On je pogriješio, ali je pogriješila i ona što mu se nije oduprla. Nitko se ne smije pomiriti s grijehom.“ (III,27)

Donekle je očigledno da govor Elvire Griffiths o Roberti Alden, iako žrtvi ili baš zato, podsjeća na nekakvu reaktualizaciju mitema grješne žene s kraja prve polovice XIX. stoljeća. To je onaj trenutak kad se mit o krjeposnoj američkoj Evi (Cooper) supstituirao mitemom Hawthorneove pokajnice.²⁸

Nasuprot tom mitemu, i ostavljajući donekle po strani svoju empatiju sa sestrama, Dreiser se vraća svom osobnom „ljubavnom mitu“ iz

može postići ono najviše – besmrtnost. Ona ne uspijeva nadzirati svoj egoizam, svoju maskuliniziranu funkciju u odgoju svoga sina – ulogu jednako osvajačku koliko i kastrativnu!

28 Na pitanje što je žena, negativnije odgovaraju pozitivistički romanopisci i pjesnici (parnasovci, Baudelaire) nego filozofi etičari. Ipak, ni filozofi ponekad nisu manje okrutni, još manje pristrani. U djelu *Sex and Character* O. Weininger, američki znanstveni autoritet za pitanja

spolova u to vrijeme, piše: „Žene nemaju ni egzistenciju ni esenciju, one su ništa... Žena nema udjela u ontološkoj stvarnosti, nema veze sa stvari-u-sebi koja je, po najdubljem tumačenju sam Bog... Ona nije ni moralna, ni antimoralna; matematički rečeno – ona nema predznaka; ona je bez svrhe, ni dobra, ni loša...“ (Citat je iz istraživanja T. i B. Roszak: *Masculine - Feminine*, „The Hard and the Soft“, naveden u: Judith Fryer, *The Faces of Eve – Woman in the Nineteenth Century*

faze svoje rane mladosti i uvodi kao središnju žensku osobu jednu željevu maloljetnu „čistu“ osobu, djevicu. Njena je dužnost, kao romanesknom liku, uzdići se do metafore eutopijske vladarice kakvu je Dreiser vidio u svojim sanjarijama. On kaže – fantazmima.

Po tome Sondra Finchley nije usamljen slučaj u praksi romana Zapada. Brojne su priče o božanski neodgovornom djetetu – mladiću ili djevici – djetetu koje ne odgovara ni za svoju riječ ni za svoj gest, priče o djetetu ili adolescentu gotovo bezbrižnom kad su u pitanju teškoće koje donosi život ili, u danom povijesnom trenutku, trpi društvena zajednica.²⁹ Nezarađena imovina, neiskušana ozbiljnost rada, ljepota i neautentična želja podrazumijevaju srce tvrdo za istinske osjećaje. Sondra pripada klubu „strašne“ romaneskne djece, ali ne toliko viciozan i zatvoren krug kao Cocteauova *enfants terribles*. Nema ona ni značajke adolescenta statičnih romana, romana u prezentu ili romana uspomena koje Francuzi nazivaju *romans d'analyse*.

Sondrina je, naime, psihološka konstitucija prejednostavna za takvu građu, njezina duša – ne uvijek, ali često – reagira mehanički, po predviđenom obrascu. Za razliku od ženskih likova, statičnih i projiciranih kao središnja poetska slika romaneskne utopije, kojima promjena u srcu (rađanje ili gubitak ljubavi) stvara pravu unutrašnju dramu, Sondra svojim neozbiljnim, histrionskim ponašanjem prouzrokuje pravu dramu Drugoga. Ali ona isto tako nesvjesno postaje sudionicom te drame i gubi onaj emocionalni imunitet imanentan djetetu-princu. Njoj nastavkom smišljene komedije izmiče nadzor nad urođenom taštinom, a što je dovoljno da podlegne osjećaju ljubavi za koji osjećaj nije vjerovala da nju ikad može zarobiti. Voljeti (ili mrziti) u tragediji znači društveno (moralno ili politički) abdicirati. Ne želeći se zbog ljubavi potpuno društveno isključiti – pobjeći s Clydeom – Sondra će prihvatiti kompromis: s roditeljima će napustiti sredinu u kojoj je spoznala da voljeti može. „Otići – to je samo malko umrijeti“, kaže Harcourt. U tragediji se međutim umire kako valja, definitivno.

Kompromis je logična posljedica Sondrine ludične predodžbe svijeta i njene neodgovornosti. Zavoljela je Clydea i tako postala žrtvom

American Novel, New York, Oxford University Press, 1976, str. 8). Glede prošlosti, ovo je „dobro“ znanstveno opravdanje za političku neurozu i njeno liječenje histeričnom okrutnošću nad (političkim) „vješticama iz Salema“, a, sa suprotne strane, opravdava soluciju neuroze u estetskoj viziji seksa (*Lolita*). H. von Keyserling u spomenutom djelu

(*Psihoanaliza Amerike*, 1930) vidio je u tom „ženskom pitanju“ gotovo „metafizičku mržnju“ Amerikanaca prema ženi – zbog tiranije nje i tiranije njezine djece – jedno civilizacijsko pitanje nasilne standardizacije privatnog života. I jednog nepolitičkog totalitarizma, dakako. R. Radiguet, *Le Diable au corps* (*Đavao u tijelu*, 1923). Gimnazijalac zavodi mladu

igre koju je sama smislila. Ulovila se u stupicu koju je zapela drugomu (Gilbertu). Dramatska je zamka međutim samo ono za što kažemo „bol srca“, nikako tragična aporija, jer Sondrina ni osobna ni društvena igra nije igra na sve ili ništa. Ona je doduše u igru uložila mnogo, Clyde malo, ali on je s time malo zaigrao na sve. A Sondra – kao da u Clydeu čita ribara što je ulovio zlatnu ribicu – ostaje oprezna pred krajnjim ulogom koji on od nje traži – bijegom iz roditeljskog doma. Bijeg bi značio njezinu potpunu ovisnost, materijalno ropstvo zapravo, nasuprot bezbrižnosti koju joj osigurava dom.

Ostala je poslušnom pravilima svoje obitelji i svoje grupe. Ta su pravila *la carte atout*, karta koja nju spašava od potpuna gubitka, karta kojom se može, makar jako ranjena, iščupati iz vlastite klopke. Mogućnost metamorfoze i prilagodbe isključit će dakle *fatum*. Sondri je, prema tome, namijenjena drama, jer slobodna i neovisna kao osoba, ona nije nominalistički predodređena na stradanje i prethodno trpljenje prijetnje (dileme) koju pretpostavlja tragedija, a konkretizira puritanski moralni kodeks. Ili, gledano s točke povijesti romana – sa stajališta Balzacove koncepcije – Thanatos se, glede Sondre, privremeno nagodio s Plutom, a na račun Erosa.³⁰

Sondra je mogućnost nagodbe zaslužila. Svojom odlukom da ne bježi od roditelja poništila je adolescentsku neodgovornost, podredila svoj razlog srca razlogu uma. To je u skladu s autentičnim govorom granica kastinske distancije. Ono što je za prostor te kaste bitno, uvijek ostaje makar tankom, ali jasnom crtom odijeljeno od pojavnog, a estetsko (teatralno) i emocionalno od egzistencijalnog. Kod nje dakle u konačnici racionalno nadgleda iracionalno.

No učiniti je nekad lakše nego reći, a tako i Sandri kazati svoje životno, racionalno stajalište. Zato ona na svršetku toga za Clydea mučnog i odlučujućeg dijaloga o bijegu govori *u trećem licu*. To je bio njen način govora kad je bila krajnje iracionalna, djetinjasta. Ali sad je suprotno: želi sakriti racionalnost svoga ponašanja i svoje odluke. Ona sada više nije *ja*, već *ona* – Sondra, Sondrica. Psihologija može naći motive takva govora u infantilnosti osobe ili pak u nastupima nježnosti. Ljubavno tepanje svom „zločestom dečku“ i regresijski govor majke svom „dobrom dječaku“

suprugu čovjeka na fronti. Oboje bez odgovornosti prema obitelji kao i prema domovini u ratu. Jezik Radigueta, često barokno sentenciozan, tu neodgovornost čini još okrutnijom. O tome i C.-E. Magny, „Le cruel Radiguet“ u *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, Paris, 1950.

30 Podsjecamo da je primjer te „nagodbe“ slučaj Eugénie Grandet. Nakon smrti

škrti oca njoj ostaje na raspolaganju cijelo bogatstvo, ali, izdana u ljubavi, ona će ostarjeti „sa svim plemenitim osjećajima bola“. Balzacov pukovnik Chabert, krivo proglašen mrtvim, spoznavši da ga preudana supruga više ne voli, odbija čak i materijalnu nagodbu te završava kao bijednik.

nisu nimalo različiti načini govora ljubavi. Ovdje je međutim riječ o govoru bogataša siromahu, moćnoga nemoćnomu. Treće lice postaje mjerilom razmaka, visine s koje Sondra – to Clydeu daleko i od svake brige odsutno biće – komunicira s profanim svijetom izvan granica svoga posvećenoga kruga. Tomu je najboljim dokazom njezino pisamce Clydeu koji očekuje smaknuće. Nakon saslušane poslanice sv. Pavla Galaćanima i Korinćanima on može pročitati ovaj nepotpisani strojopis *u trećem licu*:

„Clyde, samo da ne pomisliš da te je ona koja ti je nekoć bila draga potpuno zaboravila. I ona je mnogo trpjela. I premda nikako ne može razumjeti kako si to mogao učiniti, ipak, čak i sada, iako te nikad više neće vidjeti, ona osjeća žalost i saučešće i želi ti slobodu i sreću.“ (III,32)

I to je sve. Sve što je Clyde mogao dobiti od svoga božanstva: priznanje da je i ono trpjelo i da je žalosno, da je podnijelo kaznu i da tu kaznu, sjećajući se svega lijepoga, još podnosi. To je Sondrin oprostaj od Clydea. Otišla je kao Djevica, sklonjena je njezina ikona iz prostora romana. A čovjek pred smaknućem, sa smrću nastanjenom u sebi, također govori o sebi kao o drugome (jer to govori Smrt) – u trećem licu:

„To je dakle konac čitavog tog divnog sna. I zbog toga se on tako očajnički nastojao osloboditi Roberte – čak toliko da je odlučio da je ubije. Zbog toga! Zbog toga! Zbog toga!“ (*ibid.*)

Promotrimo sada lik Sondre Finchley kao Clydeovu ikonu, kao slikovni jezik i govor (*langage*) njegove želje! To je njegov desakralizirani jezik religije ustupljen profanom konceptu orijentalne, fantastične bajke. To je govor Eutopije – raja Sada i Ovdje. A takav govor znači zlouporabu riječi koje su same po sebi i po svojoj prirodi objekt – „božja tvar“. Njihovo ponavljanje, primjerice učestalo evociranje slike zemaljskog raja kao prozodijske formule, gusto je: „...A njemu se pričinilo kao da

31 Utopični Chicago iz vremena kad je Theodore još čitao bajke. „...Sve se to u meni pretvaralo u žarkoblistavo drago kame-nje, zlato, srebro, pegaze i arkande. [...] Grad nije ni s mora ni s kraja, nije ni od vremena ni od mjesta“ (Zora, str. 181-2). Izravna usporedba: „Divno! Poput prizora u kakvu komadu, poput nekog aladinskog prizora iz *Tisuću i jedne noći*“. I prozopopeja velegrada kao govor stvari: „Ja sam duša milijuna ljudi... Ovo je raj! Ovdje je ona iluzija srca, mozga i krvi o kojoj snivaju ljudi. [...] Ja sam puls pobude svemira.“ (*Id.*, str. 343)

32 Balzac najčešće prepušta samom liku, a time i čitatelju, da „nasluti“ takvu ambiciju. Flaubert je često izravan. Nakon pogleda na čarobnu ljepotu grada Kartage u trenutku izlazećeg sunca, Spendius svom gospodaru, barbaru Mathôu, govori: „Oh, što ćeš ti biti sretan u velikim svježim dvoranama, uz zvukove lira, ležeći na cvijeću, između zabavljača i žena...! Kartaga je naša; bacimo se na nju!“ Mathô: „Ne. Molohovo prokletstvo je na meni... Gdje je ona?“ (*Salammbô*, pogl. I) *Ona* – s j a j n a Salammbô, kći Hamilkara, gospodara Kartage – koja

polako ali sigurno ulazi u raj.“ (II,25) „...Zar ga ne čeka pravi raj?“ (II,39) „...Njemu se činilo... da je u raju.“ (II,48)

Ta rekurencija života „u raju“ funkcionira međutim tek u drugom dijelu Knjige II. No možemo je naslutiti pa i smatrati „logičnom“ od samog dizanja zavjese na početku romana. Otkrivene kulise i akcesorij pozornice naviještaju sintaksu i semantizam sadržaja jasnom kontrastnom dihotomijom – sve je ujedno realno i irealno, java i san. Zidovi palača Kansas Cityja u ljetnoj noći – „katkad se mogu pričinjati pravom bajkom“. ³¹ To je inicijalna rečenica makrostrukture i makrosadržaja romana. To je, prema patternu koji nude Balzac i Flaubert, deskripcija fenomena koji za svoju etiologiju imaju karakter lika i rađanje njegove posesivne ambicije. ³² Ovdje se pitamo: Može li ova Dreiserova uvertira-deskripcija vrijediti kao aksijalni, generički snop koji će se razvezati te pripadajućim slikama-riječima proizvesti sustavnu uporabu figura (metafora, usporedbi) kojima je zadaća umnožiti informacije o stanju duha jednog od likova romana? I još dva pitanja: Je li, početkom dvadesetih godina XX. stoljeća, to okom zabilježeno fabulozno svjetlo jedne ljetne noći epifaničan znak postojanja još jednog nepoznatog i dalekog bajkovitog mjesta? Daje li taj znak čitatelju naslutiti još nepoznat lik i u svezi s njime jedinstvene događaje?

Ti će se događaji zacijelo zbiti, tim neumitnije što više želimo da se čitanjem približimo tom svetištu koje takvo svjetlo luči. Uzmemo li u obzir da su smrt Roberte i Clydea u jednom trenutku najznamenitije „scene iz američkog života“ koje će nam biti prikazane, možemo sebi, pamteći naslov romana, postaviti i druga pitanja: Može li dodir svetosti i izvora tog svjetla, ma kako do dodira došlo u ovom našem „oskudnom vremenu“ (Heidegger), ostati bez posljedica? I, napokon: ne ponavlja li se uvijek stara tragična priča o „ljubavi i smrti“ ili pak ona nova-stara romansa o ljubavi barbara Mathôa, kćeri Hamilkara, sufeta Kartage, i o velu božice Tanit? ³³

se „miješala s boginjom Tanit i izgledala kao sam genij Kartage, njena otjelovljena duša“. (*Id.*, XV)

- 33 Zaključna rečenica romana: „Tako umrije kći Hamilkara jer je dotakla Tanitin veo.“ Veo (*zaïmf*) je bio ugrabio mercenar Mathô, a Salammbô ga, „prospavavši“ jednu noć s Mahôom, uzela i tako spasila grad Kartagu. Romaneska „transpovijesnost“ ove legende je razvidna. Taknuti se u svetu, totemičnu tabu-stvar vrijedi kaznu smrti. Ali, pitanje je može li se i priča o Clydeu, Roberti, Sondri i Masonu, zbog svoje jake veze s društvenom sinkronijom,

„reciklirati“, poput Flaubertove priče, u sustavnost gledišta arhetipske kritike. Američka je javnost, a za njom i kritika, uvijek nervozno reagirala na pojam „arhetip“ smatrajući ga „europskom stvari“. „Novi svijet“ – Amerika – može imati samo svoje vlastite i posebne uzore: Fatherse, Robinsona, Franklina, Washingtona, Jeffersona, Lincolna... Tragedija, kao posljedica dodira svetog predmeta, jest antiuzor, zacijelo vulgaran i za publiku i za teoretičara arhetipova kakav je bio N. Frye. Međutim, povijest književnosti nudi izobilje analognih slučajeva sukoba

Dodir svete stvari, makar samo instinktivnom gestom, ili pak korak u sveti prostor, uvijek je smatran transgresijom. Svjesnom pokušaju prijestupa uvijek prethodi ozbiljno upozorenje. Upozorenja Clydeu, da se okani traženja izvora svjetla „prave bajke“, dana su. On se mora kloniti svijeta bogatstva, dokolice, erosa... Kao opomene ravnopravno i istovremeno funkcioniraju rječnik biblijskih pjesni (Davida, Jeremije, Ezekijela...) i rječnik majčinih savjeta, izgovorenih ili napisanih. Na kraju drugog dijela romana, u posljednjim poglavljima, i sam se duh Prirode predstavlja kao božanska poruka-prijetnja!

Clydeov prvi pogled u Sondru značio je doživljaj formirane stvarnosti koju su njegova mašta i sanjarenje konstantno reformirali pa deformirali. Odatle za njihovih prvih susreta njegov mutizam, autizam. Ne zna on što bi: priroda njegova glagola je *biti tu*, a ne *činiti*. U svom solilokviju on govori samo o sebi, a iskaz koji uključuje stvarnu Sondru je „atributivan, kvalifikativan – nikad predikativan“.³⁴ On stiska i odvraća oči od Sondrine pojavnosti kao od jarkog bljeska munje. Nema odvažnosti da je gleda jer mu to priječi „neki čudni, mučni osjećaj neostvarene želje – želje da je dobije, i [osjećaj] mučnog saznanja da mu nije suđeno da od nje dobije ma i jedan pogled“ (II,10).

No u njenoj odsutnosti, u njegovu profanom prostoru, njena je ikonična predstava uvijek pred njim. Ona je simbol – idol – u posvećenom prostoru, označenom sintagmama „Sondrin sjajni svijet“, „taj divni svijet“, „njen krasni svijet“... Slika joj je u svim novinama. Gle, jedna se od tih novina zove *Svijetionik*, druga *Zvijezda*! Sondrino se ime ponavlja u naslovima članaka, njena pojava dominira na grupnim fotografijama. Lik je uvijek isti, a drugačiji, nanovo „izmišljen“ u svojoj utopičnoj – upravo mitskoj – scenografiji: Sondra je osoba odjevena u figuru iz legende ili pastorale; Sondra opet ista osoba i ime, ali drugačijeg zanimanja i ruha: kao pobjednica natjecanja, kao plivačica, tenisačica, jahačica,

društvenih uzora s tekstovima koji vrve mitemima. Danas, naprimjer, studenti pišu seminarske radnje o *Tristanu* kao mitu. Ali u vrijeme fin'amorsa Tristan i Izolda su svojim vjerolomstvom, svojim asocijalnim i ciničkim egoizmom značili stvarni, politički skandal. Chrétien de Troyes je imao namjeru priču „reciklirati“ prema kodu dvorskog romana (*roman courtois*), ali je, izgleda, nakon nekoliko uvodnih stihova, digao ruke. No ništa u književnosti nije privlačno kao ljubav i grijeh. *Tristan* je obrađivan, „adaptiran“, rastakan u doslovce protejskoj proznoj masi. Junak je „pronađen“

veza s mitskim arhetipovima, iskonstruirana je njegova grčka genealogija (Labdacidi, Edip) – sve kako bi njegovo antivitestvo, a time i tragična krivica (patricid, regicid), stiglo iz nekog drugog svijeta. Želimo reći da društvenom sustavu postaje nesnosno teško kad se problematizira njegova „vječna“ sadašnjost. A kritici i estetiци još teže kad jednom izlista svoju kartoteku uzora, ukusa i načela. (Radi teorijske usporedbe: T. Eagleton, *Književna teorija*, 3. pogl.: „Strukturalizam i semantika“, Zagreb, Liber, 1987)

kao amazonka; kreće se kao „šarena ptičica“; Sondra je u trijumfalnoj pozi za upravljačem automobila... Pa onda opet „realna“, pripravna za neku Clydeu nedostupnu stvarnost.

Promatrajući naime na slikama značajke kojima Sondra varirano specificira svoj društveni status, mladost i ljepotu (odjeća, lice i kosa, držanje tijela, hod), Clyde može ne samo zamisliti, već i spoznati da je njen izgled ujedno i njezina jedina stvarnost: ona *izgleda* kao za izlazak, *kao* za svečanost, *kao* za ples, *kao* za jahanje, *kao* za kućni posao, *kao* za... Sondra je za Clydeu uvijek *osoba-kao*... Takvom, fantomatičnom, on je „vidi“ svugdje. Svugdje i uvijek, jedina ikona na tom poliptihu, ona je dominantna, okrunjena, određena „da pobire lovorike“, „da trijumfira i vlada“ (II,26). Slijedi je, iz pozadine kao kakvu božicu, njezina „banda“, hrpa lutaka kojih konce ona drži među svojim malim prstima. To su sve njezine sjene, sjene nje – bajne, svijetle vladarice.³⁵

Clyde je upravo smeten tom „panoramom sjajnog svijeta kome je [Sondra] središte“ (II,38). Kad mu se dogodi da samo proviri u stvarnost tog svijeta, on se ponaša kao dijete koje gleda zabranjene stvari kroz ključanicu, dijete koje, ako se vrata naglo otvore, ne zna kuda će s glavom: „U jednom je času poželio da zatvori oči i da je ne gleda – u drugom da neprestano samo nju gleda...“ (II,10). Stoga su Clydeove oči stalno poluotvorene i trepćuće, najprije zbog njegovih jadnih obiteljskih prilika i osobne nemoći, zbog pogleda preko „crne pregrade“ svog grijeha, zbog Robertine farme, „zapuštenog i otrcanog kraljevstva“ u Biltzu, u koju je jednim slučajem zalutao. A najviše mu se oči skrivaju ili trepću kad pred Robertom mora izmišljati neuvjerljive laži, a potom, kad se ona utopila kako je i planirao, lagati svima, pa čak i majci. Majka se upitala, „...promatrajući ga, što je to u njegovim očima – možda tek neznatni trepet.“ (III,28)

34 Prema A. J. Greimas, „Conditions d'une sémiotique du monde naturel“, u: *Du sens*, Seuil Paris, 1970.

35 Sondra sebe, u šali, uspoređuje s Kleopatrom koja hrli u susret C. Chaplinu. Aluzija na Clydeu – njezinu marionetu – „tu njenu sjenu“, kaže jedan od njenih prijatelja. U to doba nijemog filma slavni je glumac bio model čovjeka-lutke, čovjeka-sjene pod „svjetlima pozornice“.

Sve do Robertine nesreće Clydeov pogled, kad su u pitanju Sondriini svijet i moć, ne izaziva ni drugačije misli ni drugačije riječi do onih što naviru vjerniku mistiku. On kleči i čeznutljivo zuri u svoj idol, očekujući od njega spasonosnu intervenciju – makar to bio i jedan jedini utješni znak. Pogled Clydea prema Sondri – pogled je ispod stola ubogog, gubavog Lazara prema bogatašu.³⁶ Pogled Sondre prema Clydeu je njena ironična *indulgence*. On može biti čitan kao njeno neprepoznavanje i prepoznavanje svog vjernika, njeno istodobno razumijevanje i nerazumijevanje njegovih želja i namjera.

Doista, cijela mladost Clydea samo je jedna „škola jezika“ kojim govori pogled. Pogled je čas poetski i ironičan kao u Flauberta (susret Frédéricica s gđom Arnoux), čas zbunjen i sažalan kao u Hardyja. Clydeovim očima autor nam otkriva što bi stvari i događaji mogli značiti ili čak ono što bi mogli biti – sav privid svijeta kakvim ga čini suviše ljudska želja, a uz nju zbunjenost i strah. Idući za onim što i kako Clyde vidi, mi ponekad zalazimo u desupstancijalizirani, netvarni svijet jansenističkog Racinea. Gledajući pak kroz oči drugih suigrača i kako one vide Clydea, mi ulazimo u postvarenu, nesretnu dušu usamljenog bića iz romantične dramaturgije XIX. stoljeća.

Oči su naime ekspresivni znaci Dreiserove karakterologije: tuge i beznadnosti gospođe Elvire Griffiths i zamrle reakcije njena muža Ase Griffithsa; oči su izraz erotske požude mladića i zov žena-zavodnica – Hortense, Rite, Sondre, Belle, Bertine... I nasuprot njima: „sablasne su, a opet realne, divlje i optužujuće oči“ Robertine sestre Emilije.

Bezbrojni su pogledi zabilježeni perom Dreisera. Pogledi su to ponekad zlobnih ili grabljivih „životinjskih“ očiju što odaju instinkt zvijeri spremne skočiti na plijen. Ili suprotno: u zatvoru su mrtve oči stražara i ljudi osuđenih na smrt. Pred Clydeovom sudnicom oči su ljudi svih zanimanja i slojeva „pune pokude i groze“. A u sudnici: „Oči svih tih ljudi. Oči suca i porotnika... svih tih muškaraca i žena predstavnika štampe“ (III,24). Naravno, i oči Masona – tog „neumornog lovačkog psa“ za koga je Clyde „podli štakor“. U sudnici su „malene, vrlo jasne i plave

36 „Jer zar se sreća gavanova pomutila i za sitnu iskricu pred prizorom Lazara.“ (Zora, 454)

37 Molećivost i čeznutljivost Clydeova pogleda (*seeking eyes* s loših razglednica, reprodukcija u magazinima, s filmskih fotosa, gravura), kojim je ponajviše osvojio srce Roberte i Sondre, često nestaje u praznini, u ne-tvarnosti: Clyde motri u *involuntary nature of catastrophe* „netvarni brodić“ (*insub-*

stantional rowboat) i nestvarno jezero (*ideational lake*) kojim se razlijeva niz opsjedajućih misli.

38 „Kod Balzaca želja je ontološki kastrativna: ona rasipa snage junakova ja i skraćuje život.“ (Leo Bersani, „Le réalisme et la peur du désir“, u *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, str. 73)

39 „Odgovori, Dante! Odgovori, Abelar-de! Odgovori Francesco! Romeo! Shakespeareu! Goetheu!“ Dreiser je pred

oči“ lukava branitelj Jephsona što gledaju iz „mršave glave kao u lasice“. Jephson kaže: „Ako vam se pričini da se zbunjujete, treba samo da pogledate... meni ravno u oči, kao što ja vas sada gledam...“ (III,19). U domu Griffithsa hladno je i bezosjećajno oko statue Gilberta. Clyde opsjeda „panični, izbezumljeni, zaklinjući posljednji pogled“ Roberte prije nego što će ona nestati pod površinom jezera... Clydove vlažne, četnutljive oči pred djevojkama – „velike i nervozne“ strah pretvara u staklo!³⁷ Sondra, rekavši Clydeovu prijedlogu bijega svoje *ne*, zamjećuje u njegovim „očima nervozan i gotovo sulud pogled... tako određen i snažan pogled koji je čak bio na granici između razuma i ludila...“ (II,43). U komori smrti napokon, po sjećanju velečasnog McMillana: „Clydove oči! Onaj njegov pogled kad se nemoćno spustio u onaj strašni stolac, a oči su mu bile uprte nervozno i, po njegovom mišljenju, pune molbe i smućene, u njega i u grupu ljudi oko njega.“ (III,34)

Vratimo se Clydeovu pogledu u Sondru Finchley! Pogled Clydea i govor Dreisera o njezinu liku i ulozi postaju jednom vrstom ritualnog, hijeratičnog diskursa. Najuzi prostor oko nje je kao svetište, kao oltar, kao hram... *Kao?* Ne, ona *jest* sve veliko i sveto o čemu Clyde nešto, slijedeći zov želje, zna. Clydeov se duh tako smješta u vizualiziranu metaforu kao apsolutnu stvarnost. Ikonizirana, hijeratizirana do svetosti idola, Sondra se penje na oltar Clydove vjere: ona je „božica [...] tako savršeno zamamna u svom svetištu od zlata i bisera“ (II,24). Clyde u nju gleda „kao što bi se vjernik zagledao u oči kakvog sveca“ (II,32). No komparacija (*kao*, *poput*, *kao da*) ipak ima u sebi i nešto što opominje i uspostavlja krutu vezu sa stvarnim i ozbiljnim, nešto urotničko i podsmješljivo što priziva javu. A Clyde javu predobro zna: Roberta s njegovim djetetom u utrobi!

S tom javom u mislima željena, obožavana ljepota isključuje tjelesno. Djeluje kastrativno.³⁸ Takav učinak i inače ima kako opsesivna ideja, tako i žarka vjere u mistika:³⁹ mistični je pogled znak da je libido abdicirao. Povrijeđena virilnost Amerikanca (evociranje Evinih svojstava ili sudbine Adamovih sinova zbog očeve slabosti),⁴⁰ latentna ili evidentna mizoginija, reducira muškarački libido, a razbuđuje agresivne instinkte.

željenom ženom često sebe vidio kao fanatična vjernika s darom pred oltarom; znao je „uloviti sebe“ kako je gleda „kao u kakav fetiš“, u bunilu, uzbuđeno „s neakve suptilnosti veoma nalik onoj tajanstvenosti što je pravoslavni ili katolički vjernik osjeća kad gleda u kalež“. „Nikad do mene nije Afrodita čuvana u tako blistavoj i nepovredivoj škrinjici, a ipak sam pomamno žudio da iščupam kalež iz njegova ležaja i da

ga postavim na svoj toaletni stolić.“
(Zora, *passim*)

40 Clyde naspram napuštenoj Roberti: „Drugi put bi opet pomišljao da je doista podmukao, besraman i okrutan čovjek koji je izigrao djevojkicu koja ne bi, da ju je pustio na miru, nikada marila za nj. A ovo posljednje raspoloženje je [...] – jer ljudi su tako slabi – ponovo pokazalo vrijednost paklene ili nebeske zapovijedi koja je pala na Adama i njegov rod.“ (II,33)

A kako je Clydeova želja prerasla u obožavanje, tijelo željene žene postalo je njegova „lutkica“, „savršena stvarčica“. Njegove, Clydeove, su misli, držeći tu stvarčicu u naručju, „bez požude“. (II,32)⁴¹

Tako viđena Sondra nadomješta onaj nastali manjak protestantskog kulta ženskog posredničkog božanstva (dobre vile, Bogorodice), rituala koji nije propisivao samo „podložnost roba prema gospodaru“ i dužnost izvršitelja više volje, već i osobito, vjernikovo ufanje i molitvu. Clyde, čovjek Dreisera katolika, bez prestanka puzi tako reći na koljenima i klanja se Sondri, protestantskoj Afroditi. Ona nagrađuje tu adoraciju, pruža novac, dijeli obećanja i poljupce, ali ne daje u posjed svoju osobu: „Bila je na svoj sitni, intezivni način zavodljiva Afrodita, željna da [...] dokaže razornu snagu svoje draži, a u isto je vrijeme sačuvala svoju osobnost i individualnost slobodnom od svake veze koja bi je zarobila...“ (II,25)

Clydeu međutim bez potpunog posjedovanja Sondre nema nade u mogućnost preskoka „crne pregrade“. Zato će on, s mislima na Robertu, uvidjeti koliko je Sondra, lutkica koju drži na grudima, zapravo daleko, jer lutka „usput misli“ i to praktičnom svojom glavom. Tako će Clyde u oluji svoje nevolje – nakon borbe s „bićima drukčijim nego što je on sam“, bićima „kao oni duhovi ako bi se slučajno protrljala Aladinova svjetiljka“ (II,45) – uzaludno hipostatično zavapiti: „O Sondra, Sondra, kad bi se bar ti mogla sagnuti sa svog visokog položaja i pomoći mi. Ne bi više bilo laganja! Ne bi više bilo stradanja. Ni ikakve nevolje.“ (II,47) Sondra će ostati u svom svetištu tjelesna, s njime u srca, ali vidljiva i drugima.⁴²

Tako jedan lik, izranjajući kao *référence* posebne verbalne mase,⁴³ prolazi čas kroz predmetnu, čas kroz ljudsku, čas kroz natprirodnu pojavnost. Sondra je čas putena curica, čas Venera na oltaru, čas zlato i dragulj, čas čarobna svjetiljka... Lik mijenja etiketu (označujuće, *signifiant*), ali lik-sadržaj (označeno, *signifié*) ostaje isti.⁴⁴ Jedino magična moć svjetiljke može osvijetliti budućnost, zauvijek sakriti sve u neprozirni mrak: sve znake nevolja, sve posljedice jednog „bijednog rođenja“. Međutim u zajednici, u kojoj roditelji mališane uspavljaju Šeherezadinim

41 Zacijelo, Dreiserov osobni (dječački, religijski?) romantizam i obožavanje žene-lutke („moja bebica“, „moja lutkica“, zna Clyde reći i napisati Sondri). Sondra se doima kao čarobnica, dijete-hermes, lutka-statua na svakom raskrižju, ali izvan svega što relativizira ideal. Kad je, naprimjer, branitelj zapitao Clyde o njegovim „odnosima“ sa Sondrom, ovaj ga je pogledao kao da je „njega ili nju uvrijedio“: „Pa vi ne smijete zaboraviti tko je ona“. [Odvjetnik]: „A tako.“ (III,15)

42 „Svi prolaze, a Afrodita sveudilj vlada“, kaže u *Zori*, komentirajući „svoje ljepotice“, Dreiser.

43 Htjeli ili ne htjeli, moramo priznati da je ova masa sa stajališta saussureizma logocentrična. J. Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967) kaže da je logocentrizam neizbježan. Dekonstrukcija – budućni sistematska analiza, a ni metoda – može svojim „razbijanjem teksta“ samo otkriti razlike (*différences*), paradoks logocentrizma, namjernog davanja značenja tekstu i samog teksta kao autonomne

pričama – a bude ih prema robinzonskom ritualu – posjedovanje i služenje „svemoćnom svjetiljkom“ pobuđuje isto toliko divljenja koliko i strepnje. Strepnja postaje tim dublja što kult zemlje i rada sve više vene pred idolima orijentalne dokolice i novca. Nekadašnja iracionalna sila magije iz bajke biva prepoznatljivo stanje svijesti, duše fascinirane fenomenologijom kapitala visoko industrijaliziranih Sjedinjenih Američkih Država. Sanjana, halucinirana Aladinova svjetiljka – Blago i Ljepota – djeluje hipnotično, magijski: „To je kao u *Arapskim pričama* – reći će za Clydea jedan od njegovih odvjetnika – jedan je očaran i jedna koja očarava. Vi ste, jadni dječake, bili začarani.“ (III,24)

Ma koliko bio okrutan trenutak u kojem je ova tvrdnja izrečena, ona je iz internog rječnika, iz svijeta koji se može „pričinjati pravom bajkom“. Ozbiljna je i ujedno trivijalna. Dreiserov rječnik opisa, dijaloga, komentara... je intrinsekan tom semantičkom polju diljem cijelog diskurzivnog organizma romana. U tom pogledu, u domeni „vječnih istina“, *Američka tragedija* je daleko od onih tekstova koji svojim obiljem ekstrinseknih misli univerzalnog značenja naprosto vrve. Pogotovu je to slučaj s tragedijom. Njezini sentenciozni izričaji mogu ući u bilo koje drugo djelo, biti aforističnim argumentom bilo kojeg diskursa. Mogu se naći u europskom romanu – češće u romantičnom i onom psihološkom, rjeđe u pozitivističkom. Tako i u američkom. No u tom je pogledu u *Američkoj tragediji* Dreiser pribjegao drugačijoj strategiji. „Malo društvo“ na samom početku priče kao vječnu istinu kazuje biblijske stihove, pa se čini da je konvencionalnost jezika i sadržaja romana samo njihova pusta „negativna dedukcija“. Posljednje poglavlje s istom grupom i istim pjevanjem čini od cijelog romana induktivne premise za zaključni silogizam, za konac jednoga puta. Druge su se opće i „vječne“ istine u usporedbi s *onim viđenim*, Dreiseru učinile suvišnima. Kao i svjedoku koji je *to* „samo čuo“, ali ne i vidio.

Clyde je prošao slijedom tih premisa i prerano nestao ostavši do smrtnog časa robom govora slika svog egoizma, „fatamorganom u pu-

danosti. Mogli bismo dakle strategijom dekonstrukcije doći do zaključka samo u tome da Dreiser, popunjavajući tekst figurama i tropima, pretjeruje s označavanjem već označenog centra (ovdje lika kao *référence*).

- 44 Dreiser etimološki samo rijetko aluzivno (Hortensa, Samuel) „etiketira“ svoje likove njihovim imenom, dok je to u antičkoj drami kao „logično“ i (Edip, Antigona, Prometej...). Počesto i u europskom romanu XIX. stoljeća (u Balzaca: Lucien, Eugène, Marsay; u Dostojevskog:

Raskolnikov, Razumihin, Sofija!). Ovdje imena likova (Clyde, Roberta, Sondra, Gilbert...) ne daju etimološki znati što je nositelj imena bio ili što svojim karakterom jest. Općenito, Dreiserov je lik „na sceni teksta romana pokazan [prikazan] jednim prosijanim skupom oznaka koje možemo nazvati etiketom lika“, pa se te „oznake progresivnim postupkom konstituiraju kao njegov označitelj (*signifiant*)“. (Philippe Hamon, „Statut sémiologique du personnage“, u: *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, str. 142-145)

stinji“ svojeg dječastva. Nestao je zbog „kemijskih djelovanja snova koji su nekako radili protivno od onoga što su imali da kažu [i na djelovanju kojih] se bazirala sva moralnost i nemoralnost svijeta.“ (I,3)

Taj „kemizam“ duha i tijela, taj otrov otopiv samo u mnogo vode, ne bi smio biti smrtonosan. Ali, kao neotopiva, ta je otrovna formula upravljala Clydeovom reificiranom sviješću „kojoj nije bilo suđeno da se razvije“. „Stvari – baš stvari – stvari – činile su se njemu tako jako važne.“ (III,34) Drugi govor, onaj biblijski, on nije htio razumjeti, pa za njega nije ni postojao. Zamijenilo ga je siromaštvo i jednoličnost misaonih sadržaja, preduvjet za hipostatičnu opsjednutost i isključivost. Sondra je Finchley dospjela u sferu Clydeove privatne vjere i pobožnosti. Jedna mlada, bogata i nadasve lijepa žena postala je istovremeno Clydeova Stvar i Duša. On je sve do smrti neće moći doživjeti kao istinsko ljudsko biće. Oskudnost jezika Clydeove duše, ma koliko ponekad taj njezin jezik bio emfatičan plod olujnih raspoloženja ili pak hipnotičkog učinka drugih pogleda i stvari,⁴⁵ doista daje za pravo onoj kritici koja Clydeu gleda kao slučajnog romantičnog prolaznika američkim realizmom. Nakon njegova pogleda u svijet, kao i nakon njegova odlaska s ovoga svijeta, sve ostaje isto.

Malo smo prije u ovom poglavlju spomenuli sliku palača Kansas Cityja. U ljetnoj noći njihovi se iluminirani zidovi „katkad mogu pričinjati pravom bajkom“. Sada ponovno pitamo može li i čitatelj tu bajkovitu sliku doživjeti kao predznak budućih događaja ili sam njihov uzrok. Sve ovisi o iskustvu čitatelja, o njegovoj upućenosti i memoriji, a time i o njegovu „horizontu očekivanja“.⁴⁶

Očekivanje ne mora biti uzaludno. Nema naime u kazivanju priče nasumce poslana znaka (sema). Pitanje možemo postaviti određenije: kojoj „instanciji“ (osobi, događaju, višem značenju) taj sem-indicij, ta bajkovita riječ-slika vodi? On bi nas, poglavito u aktivnom romanu (*roman de faire*), trebao voditi novim, sličnim slikama, ali kroz događaje. U onom pasivnom romanu (psihološkom, *roman d'être*), nas toj nepoznatoj instanciji vodi sam jezik. Vodi nas i obrazac strukture. A i struktura, sintaksa – sintagmatika – aktivnog romana je jezik, jezik za sebe i po sebi, kao što je to i glazbena kompozicija. O tome smo već govorili.

45 Odvjetnik Belknap, hladni pravnički duh, počinje i sam vjerovati da je Sondra nešto što je Clydeu „smelo, hipnotiziralo, zaludilo [da je to] – mozgovna oluja“ (III,15) i „strašna groznica [koja je] još tinjala“ (III,32).

46 „Lik je dakle uvijek suradnja kontekstualnog efekta (potcrtavanje semantičkih intratekstualnih odnosa) s aktivnošću memorije, te s rekonstrukcijom koju vrši čitatelj.“ (P. Hamon, *id.*, *ibid.*)

Jezik i struktura *Američke tragedije* određeni su sinkretizam jezika i strukture narodne bajke i pikarske priče. Ali i one romantične. Motivacijski je sustav naznačen verbalnom formulom „brzi uspjeh jednako bogatstvo i ljepota“. No spomenuta instancija, koja mora otkriti lik i susret kao funkciju, kao rezultat formule, ostaje nepoznanicom sve do 10. poglavlja Knjige druge. To je na jeziku algebre jednadžba s nepoznanicom X.

I, evo dakle početka i kraja: Sondra je kao sanjana osoba bila Clydeova osoba X sve do susreta u stričevu domu, u Licurgusu. Ona će opet, nakon nesreće na Big Bittenu, a u prigodi suđenja Clydeu, ostati za sve, zbog „visoka svoga položaja“, stvarna, ali neimenovana gospođica X. Tako su željeli i ona i Clyde.

Kada smo rekli da nas nepoznatoj instanciji ne vode samo događaji već i sam jezik, pomišljali smo najprije na jezik kojim autor slika Clydea, ali s njim i njemu sukladan prostor, tijesan i bijedan, prostor kontingencija svakodnevnice egzistencije. To je ustrajna prostorna kriza (*crise spatiale*). No kriznoj paradigmi takva prostora aktivni je roman, da bi bilo romaneskne radnje-sintagmatike, dužan predstaviti – i suprostaviti! – alternativnu prostornu paradigmu. Zagušljiva sobica ruskog, ili blagovaonica penziona (ona hladna, ispunjena mirisima *sui generis*) francuskog studenta, mora, ponajprije zahvaljujući aspiraciji tih „pametnih i nestrpljivih učenika“, biti alternirana prostorom suprotne, više – visoke zapravo – kakvoće. Što će biti jezgro željene prostorne paradigme – njezina osnova, njezino halogeno žarište – to ovisi o tzv. „višem smislu“ romana. Hoće li to žarište biti ideja o Pravdi, o Apsolutnom, ili će to biti vjera, umjetnost, žena, bogatstvo i moć – to je pitanje postupka, sadržaja i teme koja može, ali i ne mora, biti etiketirana na koricama knjige.⁴⁷ Autor je naime odavno znao skriti ono što bi kritika sada nazvala tematskom šifrom ili ideologemom sadržaja.⁴⁸ Dreiser ne skriva: njegov je ideologem *američka tragedija*!

Do konkretizacije tog ideologema/logosa Sondra se kroz naracijsku masu jednog dijela *Američke tragedije* provlači poput apstraktno oslikane vrpce. Na njoj se raspoznaju samo poneki konkretni detalji kao indiciji željena svijeta: osvjetljenje velegrada, predvorja hotela, parfem, modna odjeća, glazbena fraza bez riječi, pročelje lijepe nastambe... Sve su to znaci (*signes*), ali ovdje ti „znaci još nisu označitelji“ (*signifiants*)

47 O podjeli romanesknog prostora Jurij Lotman, I.: *Structure du texte artistique*, NRF, Paris, 1973, str. 320-323.

48 Romani „jedan život“, *life novel*, od onih pikarskih do suvremenih, najčešće za na-

slov imaju ime glavnog lika. Dreiserov je naslov romana, kako bi to specificirao G. Genette, i *thème* i *rhème*. Dakle, ujedno indicacija i sadržaja i književne forme. (*Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991)

jer njihova suigra s određenom osobom ili stvari (*référence*) ostaje tajnovita. „To je ono“, kaže R. Barthes, „što bi se moglo nazvati referencijalnom iluzijom.“⁴⁹ Znaci korespondiraju s Clydeovom podsviješću, a „podsvijest je strukturirana kao jezik“. Sintagmatika, radnja priče, mora kao rješenje identificirati to X, otkriti tu dominantnu, ali nenaslovljenu sliku koja te symptome-metonomije generira. Radnja mora imenovati označitelja toga željenog svijeta, toga prostora. Melodija mora dobiti svoj tekst. Jer ovdje je svaki znak, svaki „simptom bio metafora, hoćemo li mi sebi to priznati ili nećemo, kao što želja *jest* metonomija...“⁵⁰

I, doista! Sanjana „kćerka nekog bogataša s kojom bi se on [Clyde ili Theo] mogao oženiti“ dobiva svoje ime. Apstraktna slika postaje razvidnom slikom pojavnoga. Sondra Finchley, ljudsko biće, postaje dakle tekstom glazbene misli. Postaje imenovanim označiteljem svijeta željenih stvari. Psihologijski gledano, ona se konstituira kao stvarno središte duhovnog i fizičkog Clydeova prostora.

Susret sa stvarnom slikom, koja je *predegzistirala* u Clydeovoj svijesti kao san, kao fantazam (*day dream*), naviješta mogućnost rješenja problema prema već postavljenoj formuli. Fizičko približavanje slici (Sondrino društvo „Tu i tamo“) ne naviješta samo povod za rastanak s ružnim prostorom, već i prigodu za naplatu svega zla unutar granica toga ružnoga prostora. Preživio je bijedu i sram od podsmijeha na ulici na račun očeva nadimka „stari Griffiths – Slava budi Gospodu“. Beznačajnom ostaje ona nepravedna raspodjela djedovih talenata. I najvažnije – oslobođen je nužnosti rada.

Ulazak u novi prostor doimlje se kao naplata duga, čak buntovni zov na osvetu. Osveta je to za ljubavno (Hortensa) i socijalno poniženje (Gilbert). Saznanjem Clydea da ga Sondra doista voli, zov na osvetu postaje ratom. Takvo Clydeovo osjećanje sebe – sorelovsko je po intenzitetu. Razlike ima, i to velike. Stendhalov Julien čita Las Casesov *Memoiral sa Svete Helene* i Rousseauove *Ispovijesti*. Bibliju zna napamet! On iscrtava svoj antibiblijski projekt algebarski hladno. Čovjek je energije – *l'homme de l'énergie*. On je *héros dogmatique et impatient* – rekao

49 „L'effet de réel“, *Communication*, 11, 1968.

50 U ovom je odlomku tekst u navodnicima *passim* citiran francuski filozof J. Lacan. (*Ecrits I*, Seuil, Paris, 1966)

51 „Dogmatični i nestrpljivi junak“ – kvalifikacija tragičnog karaktera u *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1979, str. 50.

52 Kritika kaže: čak divljačkom jer Clyde voli „ludo“, „divlje“, „izgubljeno“... Ne razumije jezik civilizirane sredine, u

stalnom je strahu da ne bude otkriven; ponaša se kao „uhvaćen u stupicu“, osjeća se „kao zvijer koju progone“; ne može dokučiti granice između pravnih i moralnih načela...

53 G. Steiner je upotrijebio, za ponešto drugačiji kontekst, izraz *unsentimental education*, podrazumijevajući pojedinačne osobne slike preko kojih umjetnici prelaze, premda one sadržavaju znakove

bi R. Barthes.⁵¹ Međutim, Clyde jest nestrpljiv (*impatient*), ali duhovna mu je energija neznatna; osjećanje sama sebe mu je retrogradno i, rekli bismo, nepismeno.⁵² Kako ono što je jezično izrečeno ili pak napisano pretvoriti u djelatnu misao kao što je to učinio Jay Gatsby? Kako znanje sačinjeno od psalmičnih mrvica, od reminiscencija opisa i dijaloga iz bajki (iz „američkog sna“), kako dojmove iz petparačkih romana i zapamćenih slika iz nijemog filma i žutih novina – kako od svega toga sačiniti polaznu osnovu, životni program? Clyde kao subjekt koji pretendira na estetski uspon nema istinskog ni radnog ni estetskog – „sentimentalnog“ – odgoja u europskom smislu riječi, onakva kakav je imao njegov stvaralac.⁵³ Dreiser je naime od Clydea napravio imitatora koji, ako misli – misli gotovim slikama, toliko općim da se sam čitatelj zbog toga osjeća nelagodno. Osjeća se još mučnije kad Clyde mora govoriti, izgovarati se, opravdavati se pred Robertom zato što ju je prevario, što nije došao na obećani sastanak u njenoj bijednoj, radničkoj sobici. Da i ne spominjemo njegovu nespretnu glumu i laži na putu do Big Bitterna! Osjećamo svaki put određeni, možda manji, prijezir prema Clydeu kad on kani (ili pristaje) uključiti se u društvenu igru u Sandrom ozračenoj paradigmi prostora.⁵⁴ Ipak, to je uvijek prenemaganje, slaba gluma, makar igra bila obično prirodno kretanje ili ponašanje. On pjeva tako što samo otvara usta, svira tako što simulira trzanje žica, govori o temi tako što oponaša gest sugovornika ili mu povlađuje.

Njegova je misaona slikovnica, rekli smo, već imala stranicu sa slikom bogate i lijepe kćeri. Stranica smjesta funkcionira i kao semiološka konvencija i kao medijacija između nekada sanjanog, a sada stvarnoga svijeta. Ta su dva svijeta postala naoko sukladna. Jezik Clydea i jezik Sondre naoko je isti. Egistencijalno, novac i dokolica su na dohvat Clydeove ruke, a Eros se obećavajuće smiješi.

Ipak, sve je to samo „naoko“, „kao da“, „samo da“... Sondrina je naime materijalna i duhovna, a time i jezična situacija, inverzna Clydeovoj. Dok Clyde raspolaže s trijadom želja-slika-riječ kao jedinom lokutivnom shemom koja očekuje cijeli roj postvarenja, Sondra, koja u tom zlatnom

njihove najdublje individualne drame. Dreiser tako ne čini. On u romanu skriva svoju intelektualnu fomiciju (sentimentalni odgoj), ali ne i svoju „nesentimentalnu“ mladenačku egzistenciju, sliku siromaha, „mučenika svijeta“, žrtve svoje obitelji: „Na kraju njih [one koji ostaju na životu] nitko nije mučio kao što je njega mučila Roberta [...] Njih nije palila neutaživa strast [...] za Sondrom. Njih

54

nije razdirala, mučila niti im se rugala zla sudbina njihova ranijeg života i školovanja, nisu bili prisiljeni da pjevaju i mole po ulicama...” (III,33)

Nikakav prijezir kad on pošteno svom branitelju prizna istinu da Roberta nije imala nikoga osim njega. Ali ni taj razgovor ne može proći bez njegove laži kad kaže da ga ona nije nikada „gnjavila“. Gnjavila ga je, s pravom ili ne, ali mnogo.

roju živi prirodno i kojoj je svaka želja utažena prije nego se misaono oblikovala i izrekla, trpi zbog emocionalne pustoši. Mlada i lijepa, obrazovana i dokona, ona pati od kroničnog nedostatka vanjskog, izravnog potvrđivanja svoje vlastite predstave o sebi. Da, ona zna iz Clydeova pogleda da je ona za njega „stvorena prije svih vjekova“. On više ne treba ništa reći. Ali ona je tražila i druge, važnije, oči da je takvom vide i usta da tako kažu. Takvoj kakvom je „stvara“ ogledalo ona nema ništa dodati, nema potrebu stvarati samu sebe. Uostalom, zagonetno bi (ako ne i smiješno u ona doba) u Americi zvučala sintagma *self-made-woman*. Sondra je već jedinstvenost (*uniqueness*) po sebi, ali to može reći samo laskavo ogledalce. Ona samo tu plitku i glatku površinu – ogledalo – i traži! Obrazovan, samostalan i samosvjestan Gilbert prezrivo je odbacio tu ulogu zrcala. Zadao je duboku ranu njezinu inače ranjivom osjećaju savršenosti. Uloge se ogledala međutim prihvatio Gilbertu fizički, kao u ogledalu, posve sličan Clyde. On je tako sa Sondrom stvorio neprihvatljiv društveni savez koji će autor paradoksalno nazvati „nerazdruživo jedinstvo“. S pravom, gledajući psihologijski. A teološki i simbolički? Ima naime jedna neminovnost: zrcalo od desnoga pravi lijevo. Bez obzira na ono što *Dies irae* kaže o tim stranama, latinsko *sinistre* (lijevo) dalo je kako u francuskom, tako i u engleskom samo svoje drugo značenje – *nesretno*.

Ovdje bi se to zrcalno, spekularno, nerazdruživo jedinstvo (ta istost u ispraznosti, u taštini) moglo smatrati izgubljenim osobnim identitetom. No riječ je o romanu, o umjetničkoj fikciji. A umjetnički uobličena fikcija ima suprotan predznak pred onim do čega se dolazi analizom faktualnog. Baš u tom pitanju predznaka „realizam“ *Tragedije* djeluje zbunjujuće; odatle pomutnja kritike prigodom njena prvog izdanja. Ali u romanu, kao i u poeziji, ne-sadržaj itekako može biti sadržajan. Besadržajna „guščica“, „balavica“ Sondra postaje bitnom u otkrivanju i definiranju literarnih vrijednosti jednog od aspekata romana. Točno, postaje bitna po svojoj nebitnosti. Grubo kazano: kad bi umjetnosti bilo stalo samo do kritičke reprodukcije logike i istine, nje – umjetnosti – ne bi bilo. Ona bi naime ponudila

- 55 M. Proust, *Pronađeno Vrijeme*, 1927.
 56 „Svoj mili rodni jezik“ (ne materinski!).
 Pjesnik kao za našu prigodu u utopijskoj
 pjesmi *L'invitation au voyage* („Poziv
 na putovanje“) među ostalim kaže: „...
 Bogati stropovi, / Duboka ogledala, /
 Orijentalni sjaj, / Sve bi ondje govorilo
 / Duši potajno / Svoj mili rodni jezik. //
 Ondje je sve samo red i ljepota, / Sjaj,
 spokoj i naslada.“
 57 Tragedija kao forma nije bila moguća
 bez muzike. Baš zbog toga što je njena

forma nerazlučiva od sadržaja. Tragedija i glazba su svoj vlastiti *signifié* i *signifiant* (uprošteno: „lice i naličje“).
 Kako Clydeova tragedija nema te veze s klasičkom strukturom, sonorna masa, kao nekonceptualni entitet, dobiva sasvim drugačiju funkciju. Njen *signifiant* upućuje na ispraznost govora Clydeove i Sondrine svijesti. Simptomatično je da glazba prati roman s kraja na kraj – bilo da je duhovna (ona s nosivih orgulja), bilo svjetovna, bilo zabavna, plesna. Još

samo jedan od naših, piščevih i čitateljevih, klišeja. Odnos Clyde– Sondra predstavlja literarnim postupkom „razvijen“ taj kliše u istinitu sliku života. „Istinski život, život napokon otkriven i rasvijetljen, sam život prema tome stvarno proživljen, to je književnost...“⁵⁵

Sondra „razvija“ jednu paradigmu predmetnog jezika u kojem, rekao bi Baudelaire, svaka stvar govori *sa douce langue natale*.⁵⁶ Bivši, opredmećeni jezik, koji se uz psalme i himne činio oporim i Clydeovim željama neprijateljskim, zamijenjen je jezikom igre, plesnim pokretom, blagovanjem, zvonkom riječi, smijehom i naročito glazbom.⁵⁷ Sve to zahvaljujući Sondrinu srcu i novcu, nikako onim 25 dolara na tjedan, zarađenim u svijetu „carstva nužnosti“. Sve to zahvaljujući „srodnosti duša“, zajamčenoj „nerazdruživim jedinstvom“, savezom Ljubavi, Novca i Ljepote. I kad bi nekim slučajem netko došao na pomisao da nesretnoj ljubavi Clydea i Sondre podigne spomenik, idejni bi mu nacrt brzo sinuo u glavi: budući da je subjekt postao naličjem objekta – preostaje samo rad na odljevu ogromne zlatne kovanice! Opet bi sve završilo – „kao klišej“.

Zlatna kovanica, zelena novčanica, skupocjene stvari, dokolica, mladost, opis ljepote tijela... Rječnik anatomije pomiješan je s rječnikom iz časoslova: dodir pubertetskih ženskih usana nalik je samim rajskim vratima. Orijentalni glosar iz *1001 noći* uvlači u sebe glose iz kemije: oblici lijepa ženskoga bića emaniraju neko svojstvo toksina, ujedno pogibeljna i zamamna. Razrađene su to sintagme i polurečenice iz autorovih autobiografskih bilježaka. Nekada samo kao leksičke natuknice one sada, bez naročita nadzora, ali prilagođene kontekstu, postaju – u ime realizma! – dijelom etički problematičnog diskursa i likom Sondre kao *référence*.

Morao je jedan tako otrovan diskurs sablazniti „zdravu“ i optimističku američku kritiku.⁵⁸ Za nju on nije ni pjesnička apstrakcija ni empirijska čulnost. To je za kritiku i čitateljstvo neka opasna mješavina koja mora zabrinuti i sve one „neutralne“, one estetski ravnodušne. Ali ne i one koji zato taj Dreiserov govor razumiju i kao ekonomski, i kao – politički.

u vremenu hotela *Green Davidson* „uvijek se odnekle čula pjesma“. Sve su Clydeove ljubavne veze imale svoj početni otponac (*initial click, dé clic initial*) uz glazbu i plesni korak. Clydeova posljednja fotografija, nakon smrti Roberte, je ona s banjom... Redukcija glazbe na njenu ritmičku, somatsku značajku, na pokret tijela u prostoru, još više doprinosi tom konceptu oskudna jezika još oskudnije misli. Muzika je kod Clydea lišena refleksivnog stratuma za koji je nužna zrelost duše.

58 „Asocijacija svijesti“ ne funkcionira dalje od raspoznatljiva, „popularnog“ napjeva. Glosar „crni naturalizam“, „kemijsko-biološki“ vokabular, „izluđujuća masa detalja“, „zvjerski argumenti“, „brutalna uopćavanja“, „svijet divljiji od prašume zubatog tigra ili slona“ – nisu Dreiseru zamjerali samo apriorni protivnici *Tragedije* (Trilling, Sherman, Whipple). Zamjerala je i ona publika, kako u Americi tako i u Europi, koja je ovo djelo primila s mnogo simpatija i, što je još važnije, razumijevanja.

Kasne dvadesete godine i početak tridesetih pokazat će koliko je ta zabrinutost bila razumljiva, a koliko razumna. Za to historijsko razumijevanje nije važan samo nesretan stjecaj okolnosti kakvih je uvijek bilo napretek i u pričama i u zbilji, već nov, bezbožni i gotovo otpadnički govor protagonista romana ili, ako kritika tako s pravom hoće, autora.⁵⁹ Fetišizam novca, nametnut prastarom kodu „priče o ljubavi i smrti“, izrodio je ne samo heterogenu i protejsku romanesknu masu, proturječnu na relaciji forma (roman) – sadržaj (tragedija), već i lingvistički materijal stilom neukrotiv, a tehnikom naracije nesrediv.⁶⁰ Uza sve to, ovaj roman ne zbunjuje samo neuobičajenim rječnikom i stilom, već i samim suviše liberalnim odnosom prema jeziku kao sustavu. Roman je, kažu neki, nasilje nad lingvističkom, čak još uže – nad gramatičkom normom.⁶¹

U romanu *Američka tragedija* novac ima dakle tu moć koja, uzbuivši svijest, remeti jezik kao međuljudsku komunikaciju. U tom je pogledu aktualizirana ništa manje novcem mistificirana, zbunjujuća svijest i misao Alemanova *Guzmana*. Mistifikacija je novca ostala jednako agresivnom i bezobzirnom kao da se ništa nije dogodilo. Kao da nije bilo empirije Defoea, lucidnosti Voltairea, dijalektike Balzaca, ontologije Dostojevskog... Kao da, napokon, sam Dreiser nakon *Finacijera* još nije pronašao sustavno jezično sredstvo kojim bi s toga ljudskog proizvoda – novca – skinuo naljepnicu *Made of Evil*.

U tom pogledu, dakle, *Američka tragedija* – kao svaki realistički roman u širem (ili eksperimentalni u užem) smislu termina – ostavlja dojam pompejske arheološke naslage dijakronih i sinkronih izričajnih stratumata što ih je pepeo kataklizme zauvijek izmiješane konzervirao. Za svagda su u ovoj kronici jedne (ali i predskazanju sljedeće) društvene katastrofe ostali jedan uz drugoga glosar orijentalne bajke i aksiološki rječnik biblijskih verseta. Možemo čitati, recimo, čitavi *Miserere*, 51. psalam Davidov! Mitske usporedbe i aktualni poslovni jezik uvukli su

59 A. Boni: T. Dreiser... gnjavator s „mentalitetom školarca“.

J. Oppenheim: „Naivan u mnogim stvari, ma, slab mislilac“.

F. Dell: „Ima izvjesnih aspekata s kojih bi se Dreisera moglo nazvati glupim.“

L. Untermeyer: „Dreiseru se sviđa biti disidentom i nekonformistom.“

J. C. Powys: „Ništa u njega ne slijedi bilo kakvu tradiciju. Sve je abnormalno, supernormalno, subnormalno.“

E. Boyd: „...Primitivan, plitak, bez ijedne osobne ideje.“

L. Lewisohn: „Kad Dreiser pokušava pisati, on piše kao dijete.“

Sve ove „kvalifikacije“ prema: W. A. Swanberg, *Dreiser*, N. Y. Charles Scribners Sons, 1965; III. „Free-lance“, 8. „Enthusiasm and Digusts“, str. 233.

60 Ne osporavajući globalni domet romana, kritika do pedesetih godina se ipak, što se tiče Dreiserova jezika i stila, služi ne samo izrazima kao što su *superficial*, *harsh*, *faulty*, *mediocre*, „lažna sinteza“ na mikro- i makrostrukturnom planu (R. Shafer), već i tvrdnjom o „okrutnoj nepodnošljivosti gubitka osjećaja za riječ“. Nepodnošljiv je, smatra T. K. Whipple, taj *defile* „kaotične verbioznosti s krivom sintaksom, pojmovnom kakofonijom,

se između unutrašnjeg monologa i moralnog solilokvija. Deskriptivni indikativni prezent (oko kamere!) prethodit će upitnom glasu Prirode u svojstvu tragijskog zbora. Nakon njihova dijaloga slijedi irealni kondicional tjeskobne, u zamku uhvaćene svijesti o prošlosti. Clydeov lažljivi, papagajski⁶² govor alternira s epistolarnom patetikom iskrene i romantične, ali literarno neobrazovane Roberte. Njoj nasuprot, isprazna pikarska marioneta pokušava osporiti spontani govor duše...

U tragediji je govor svih stvari i svih duša – jezik prijetnje, čak i onda kad je taj govor fin i otmjen, jer to je jezik sudbine protiv jezika opsesivne želje. Kad govori Priroda, ona prijeti jeziku Civilizacije. Civilizacija se opravdava: svemu je kriva baš priroda – ona ljudska. Civilizacija u ime pravde opravdava prijeteći poziv na linč Clydea. To je prirodan jezik, kaže tužitelj: u pitanju je civilizacijski zločin, a narod je pravedan – po svojoj (američkoj) prirodi. A priroda „antiklajdovskog raspoloženja“ raspirena je protuprirodnom patetikom medija. Njima je takav „stil u prirodi posla“, a zarada jedina prirodna svrha. Prijetnja je i sam dvosmisleni jezik politike, ali i jezik zakona koji se hoće prirodnim i Božjim zakonom. Neprirodnost zakona želi dokazati šuplja retorika obrane... Prirodne majčinske plaćne molbe praćene su aluzijama na prijeteće nebo, a molitve svećenika imaju za pratnju prirodne jecaje onih kojima preostaju još samo poneki sati života... Civilizacija biranim frazama povlađuje svim tim prijetnjama: guverner Države New York telegrafski, kratko i jasno, jezikom onoga koji ima društvenu i političku moć nad životom i smrti, kaže da Clyde mora umrijeti: sagriješio je protiv Društva, Prirode i – Boga. Bog se, kao ni guverner, ne miješa u pravorijek apelacijskog suda. Onda će prijeteći rječnik toga jezika biti transponiran u viši, teološki, jezični modus. Na toj visokoj razini diskursa Clydeu će biti priopćeno da mu smrt, iako neumitna, nije nikakva prijetnja. Zbog svoje se smrti on ne mora nimalo žalostiti jer je to „njegov veliki događaj“.

s nasiljem ne samo nad engleskim, već i američkim idiomom“ (u *Spokesmen: Modern Writers and American Life*, pogl. „Aspects of Pathfinder“, New York – London, D. Appleton and Cie, 1928).

- 61 Stalni su prigovori Dreiseru, i nakon prvog izdanja *Američke Tragedije*, da ne zna pisati engleski. Njegov odgovor: „Je li dr. Sherman (sa Sveučilišta Illinois) uvjerio studente u činjenicu da ja ne mogu pisati [pravilno] i da ne znam ništa što se tiče sastava na engleskom. [...] Ta je činjenica u tehničkom pogledu istinita. Nikad nisam uzimao satove iz engleskog sastavka i nikada nisam svjesno vladao

gramatičkim pravilima, pa i dandanas ne znam koja su to“. (Helenino pismo gđici Piercy, u W. A. Swanberg, *Dreiser*, str. 293)

- 62 Mason je imao pravo kad je uzviknuo: „– Želio bih da prestanete davati sugestije toj papigi.“ (III,24) Clyde je, naime, kao jedini svjedok obrane, morao napamet naučiti sva očekivana pitanja i sve (natiptkane!) od obrane smišljene odgovore. Čak i didaskalije: kako se držati, kakvim glasom odgovoriti, kako gledati, kada se nasmiješiti... „Znate, to su vaše litanije“ – upozorio ga je njegov odvjetnik Jephson prije suđenja. (III,18)

Mora li se na tom posvećenom jeziku prihvatiti neprirodna istina, laž da je Clyde zapravo cijeloga svoga kratkoga života želio samo jedno – što prije umrijeti? Je li taj svećenikov diskurs apsurdan govor za osuđenika, za čitatelja ili za autora? I, napokon, Civilizacija i Priroda su se našle u slozi: nestanak svjetla (struje) u Kući smrti znak je izvršene prijetnje: jedan od osuđenika ne živi više!

Tragedija je „nominalistički konstrukt“. U njoj su Riječ i Jezik sve – Stvar i Duša. L. Goldmann može tragediju staviti u sociopolitički okvir, podignuti i objesiti taj okvir na zid uz pomoć nekakvih povijesnih, dijalektičkih ljestava. Može naći sv. Ivana i Pascala (i Đ. Lukača!) da mu ljestve pridrže. Ali takav je Goldmannov pristup više arheološka radnja i scijentistička disekcija vremena nego analiza tragedije kojoj je jezik sredstvo i primarni estetski cilj.⁶³

Uzmimo za činjenicu da je i Dreiser pokušao jednu takvu arheološku operaciju na američkom terenu, onome Bristedovu „bez spomenika prošlosti“. Dreiserova „naracijska djelatnost“ doista sliča na otkopavanje i razgrtanje zemljane naslage nad uporno skrivanim činjenicama. On do onoga što je bitno, što i jest tragično, dolazi među ostalim i svojim, toliko osuđivanim, jezikom. Jezik omogućava sagledavanje *stvari*, ne samo onakve kakva je ona bila, već kakva ona jest u vremenu pisanja romana *Američka tragedija*.

Analiza jezika, i kao stvarnosti i kao sredstva, otkriva se kao nekakva regresivna interpretacija, kao negativna hermeneutika. Jer stvarnost nije samo zbir „realija“, stvarnih dokumenata o slučajevima i slučajnostima, već su stvarnost i same jezične matrice s raznih „historijskih stepenica“ i raznih socijalnih odjeljaka na jednoj istoj stepenici, a sve u službi određenog sadržaja kojeg je aktualnost bila više nego raspoznatljiva. Poroznost i nekonzistentnost tih matrica-naslaga omogućava ne samo međusobnu kontaminaciju jezika i govora, „kalamljenje“ fo-

63 Goldmann će u IV, posljednjem dijelu svoje knjige *Le Dieu caché* (*Skriveni Bog*, 1959), analizirajući devet Racineovih tragedija, u svakoj od njih voditi računa o onome u čemu se sastoji *posebni* (istaknuo L. G.) karakter njihovih govora (*langages*), jer ta posebnost govora izriče i posebne sadržaje vezane za *tragičnu viziju svijeta*.

64 Dreiser, naprimjer, umjesto kako hrvatske, tako i engleske kolokvijalne figure „ljubav na prvi pogled“ (*at first sight*), stavlja svoju „tehnički inoviranu“ usporedbu „kao dodir struje“. Vidjeli smo, inovacija nije

nimalo bezazlena, nimalo bezrazložna. Na francuskom to je ostarjela figura „udar groma“ (*coup de foudre*), pa joj je Dreiser nekako bliži. Ostarjelu metaforu kontekst može „uskrsnuti“ (Šklovskij).

65 U *Političko nesvesno*, pogl. „Realizam i želja: Balzac i problem subjekta“ (Rad, Beograd, 1984). Konkretno, riječ je o Dreiserovu jeziku u romanu *Sestra Carrie*. Inače, kvalifikaciju Dreiserova stila u *Američkoj tragediji* kao *formal pyrotechnics of languages* (J. C. Ransom) osporava A. Kern u „Dreiser's Difficult Beauty“ (*Western Review*, Winter, 1952).

siliziranih izričaja i istrošenih figura s modernom imagerijom kapitala i tehnike,⁶⁴ već i konstituiranje specifičnog „dreiserovskog govora“ kojem su temeljni etimoni-šifre baš ono što autor naziva tjelesnim i duhovnim kemizmom svojih junaka. Bez tog „kemizma“ želja taj bi se „čudni i tuđi tjelesni govor“ – kako Dreiserov stil kvalificira F. Jameson – estetski i strukturno raspao poput vatrometne granate.⁶⁵

Ovako, Dreiser nas neprestance navraća na svoje referentno mjesto, na pukotinu kroz koju nam on ne samo otkriva, nego svojim jezikom i dobacuje, jednu rasutu i problematičnu stvarnost Amerike, nastojeći joj svim silama dati dostojno prepoznatljiv oblik romana. Kemizam Clyde-ova tijela i duše, ta socioetička pukotina, omogućio nam je da izučimo tu rasutu stvarnost koja se poput smrtonosne lavine obrušila na radničku mladost Amerike prvih desetljeća XX. stoljeća.

Ransomovu napadu iz pedesetih godina („The Understanding of Fiction“, *Kenyon Review*, Spring, 1950) prethodila je oštra Trillingova kritika: Dreiserov je stil prava estetska barijera za čitatelja. Suglasni smo da aspiracija prema iskazu totaliteta svijeta (aspiracija imanentna poeziji i tragediji) može autora dovesti do gubitka nekih tradicionalnih kriterija pri uporabi jezika i tehnika proze. Teško je, međutim, prihvatiti sud da se Dreiser predstavio kao nekritički kompilator općih mjesta u znanosti, filozofiji i estetici te od svoje umjetničke osobe napravio *foolish and vulgar*

figuru kao što su spomenuti Flaubertovi Bouvard i Pécuchet! Priklanjamo se sudu A. Kerna („Dreiser's Difficult Beauty“) koji se nipošto ne slaže da Dreiser „misli kao što misli moderna svjetina kad se ona odluči da misli“ – kako to apodiktički tvrdi L. Trilling u *The Liberal Imagination*, „Reality in America“. Dreiser ima sljedbenika bez obzira je li to sljedbenici-ma ugodno priznati ili nije. To će reći da nije ostavio samo mučan društveni, već i moćan umjetnički dojam. Ne znači da su mu na ucrtavanju toga traga glosari raznih znanosti bili od presudne pomoći.

7. Smrt Clydea Griffithsa – kraj pikara?

Hora certa: Clyde i Smrt – Smrt i problem strukture romana s pikarskim značajkama – Umiranje tradicionalne estetike europske proze – Povratak pikara je moguć?

Na usputnim željezničkim postajama do Auburna djevojke su Clydeu dobacivale cvijeće i klicale: „Zdravo Clyde! Nadamo se da ćemo se opet vidjeti.“ Neće ga više vidjeti. Njegovo je putovanje ulaskom u komoru s električnom stolicom završeno u Kući smrti. Apelacijski sud ga je proglasio krivim; ispovjednik, a s njim i guverner države New York, također.

Pomno iščitavajući *Američku tragediju*, vodeći računa o vremenskom kontekstu nastanka romana, mi ipak ne možemo s Clydeovim nestankom vidjeti samo smrt jednog prijestupnika, nestanak kojim se okončava jedno romaneskno kazivanje. Ono se naime time i ne zaključuje. Dok čitamo baš posljednje retke s posljednje stranice i pratimo „malo društvo“ na povratku kući sa *žutim vratima*, mi s istim nemirom kao i baka Elvira dopuštamo malom Russellu da se *odvoji* jer nije dobro „sputavati ga previše kao što je možda, *možda, kao što je...*“ Kao što je ona sputavala Clydea!

Naš osjećaj nije čiste estetske prirode. Ostavili smo za sobom i suviše mučne stranice Clydeova iščekivanja u Kući smrti, pa stranicu samog smaku. I baš ćemo tom iščekivanju i samoj smrti Clydea posvetiti prvi dio ovog zaključnog poglavlja. Posvetit ćemo drugi dio višem, zapravo posebnom značenju tog nestanka glavnog lika, značenju važnom za sam sadržaj *Američke tragedije*, a time i za sam tip romana koji, naravno uvjetno, nazivamo pikarskim. To će reći da pristajemo na jednu posebnu heuristiku koja za polazište ima konkretan slučaj, a za cilj općenitiju pretpostavku, onu o sudbini sadržaja i strukture priče mladića s pikarskom ambicijom.

Najprije dakle o konkretnom slučaju, o samoj smrti! Tanatološka se studija posljednjih poglavlja *Američke tragedije* završava jednom tautologijom: smrt Clydea Griffithsa može biti samo znakom onoga što ona jest – zakonski logičan svršetak jednog izvršitelja umorstva s predumišljajem. On je svojim željama i činjenjem proizveo sukob sa sekularnim zakonom koji su tužitelj i porota, a s njima svećenik i narod, uzeli za prirodni i vječni. S protokom se vremena, međutim, u životnoj praksi te

zajednice javljalo i suviše nepredvidivih etičkih napuklina, e da bi prvotan, idealni ugovor, i prema njemu napisan zakon, mogao sadržavati, i zadržati, dušu svakog pojedinca i isključiti *slučajeve*. *Američka tragedija* preslikava te društveno-povijesne raspukline, pronalazi čovjeka-slučaj, uzdiže ga do funkcije farmakosa, onoga *koji svojim grijehom plaća grijeh drugih* i upozorava *druge* kako moraju ugušiti svaku želju koja je nalik na onu za koju je on osuđen. Pa kako u tragediji mogu biti *pharmakos*, žrtva, oni koji su krivi, ali i oni koji su pravedni, roman se – što se značenja same smrti tiče – u svojim posljednjim poglavljima našao na neke vrste raskrižju s kojeg on (roman?, autor?) ne zna koji pravi put vodi do pravog tumačenja.

Tako se izrečena pa izvršena smrtna kazna u *Američkoj tragediji* predstavlja više kao društveno pitanje nego kao pravni odgovor. Nije to samo pitanje je li kazna pravedna, je li smrt zaslužena. Koliko je, naime, „otkupitelj“ Clyde kriv za svoju smrt, a koliko za smrt Drugoga – ta je istina ostavljena čitatelju da je nađe. No još nismo naišli na dvojicu onih koji se posve slažu!

To može svojim filmskim sinopsisom protumačiti jedan Eisenstein i njegov suradnik Ivor Montagu ili pak svojom studijom neki sociolog kao što je to bio C. Darrow.¹ Može si to pravo na tvrdnju da je „sve jasno“ prisvojiti bilo koji psihoanalitičar ili pak filozof. Dreiserov roman, baš kao ni tragedijski žanr, tu krivicu odrediti ne može. Relativnost sudova međutim ni u čemu ne mijenja naš odnos prema ovoj smrti samoj, ali može mijenjati njezin smisao.²

Smrt je atipičan događaj (svaka je smrt drugačija!), ali stanje duha osuđenoga na smrt ostaje „tipično“. Nasuprot rijetkom herojskom, Clydeov moralni stav prema takvoj smrti određen je njegovim opredmećenim osjećanjem i sjećanjem. Teološki smisao u ruhu posljednje poruke, koju je Clydeu pred njegovo smaknuće na potpis podastro ispovjednik,

1 Eisenstein, braneći svoj filmski scenarij, kaže da sama namjera čovjeka, osobito mladića, da ubije ne objašnjava i samu, ali cjelovitu motivaciju zločina. Ni društvo ni vlasti ne smiju posezati za sankcijom smrtno kazne dok sami sebe ne upitaju za dubinu motiva. U prigovorima filmskom scenariju Hoffensteina Dreiser kaže: „Clyde je stvorenje okolnosti, a ne makinacija seksom gladna kauboja.“ – C. Darrow, pišući o slučajevima gotovo istovjetnih ubojstava, rezignirano uopćuje: Clydeova tragedija je ona koja ovisi o američkom socijalnom sustavu.

2 O toj relativnosti suda, a time i krivice, bilo je riječi u poglavlju „*Theatrum*

mundi“. – F. O. Mathiessen pravi razliku između tragedije i tragičnog smisla. Do samog kraja priče gospođa Elvira Griffiths živi u uvjerenju da je njen sin žrtva nesporazuma, najprije pravnog pa onda etičkog i napokon teologalnog (vjera, ufanje). Ipak, ona se napokon miri sa saznanjem da njezin sin nije nevin, pa ona ostaje „izvan“ svega kao i svi drugi (branitelji, uznički ispovjednik, guverner Države N. Y, gosp. David Waltham...). Mathiessen u svemu vidi tragični smisao („Of Crime and Punishment“). Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, Paris, 1966. Njegove studije na

a Clyde potpisao i poslao „iz Doline smrti mladima na ovome svijetu“, nema neku višu vrijednost za stanje Clydeova duha. Nema ni nekog izgleda u javni učinak, učinak viši od uobičajenih moralnih kompromisa na koje su svedeni ljudi u kojima je umrla i sama nada. Tapkajući prema komori smrti, Clyde „odlazak“ ne prestaje vidjeti drugačije, svim poukama i porukama unatoč, do kao biološki događaj na koji se on ne može naviknuti. Ne može ga prihvatiti zbog velike razlike između onog „svijetlog života nekada“ i mraka smrti u koji on odlazi sada, ma koliko ispovjednik u tom odlasku vidio *veliki događaj*. „Ne možeš se naučiti umrijeti“, kaže filozof.³ Ipak će u posljednjem svom času, kad mu nije preostao nikakav izlaz, Clyde reći:

„– Mama, moraš vjerovati da umirem smiren i zadovoljan. Neće biti teško. Bog je čuo moje molbe. On mi je dao snagu i mir. Ali je sam sebi dodao: – ‘A je li?’“ (III, 34)

To vjersko nešto veliko i lijepo – ovdje smrt – Clyde svodi na jedno vulgarno skeptičko „a je li?“. Posljednji je to Clydeov upit i egzistenciji i esenciji. Taj je upit i posljednji njegov odgovor na pitanje o smislu kršćanskog vjerovanja. Mogli bismo taj odgovor opravdati Clydeovom oskudnom i nesustavnom duhovnom formacijom. Ta je površna naobrazba međutim, kao u pravog pikara, bila pekunijarna, ali – ipak – i teološka. On kao i pravi pikaro, onaj s uspomena na simoniju i indulgencije, vidi koliko je dubok i širok rascjep između vjeronauka i škole života.⁴ Povezati Boga i Njegovu ljubav, ljubav bilo čiju, sa svojim željama i sadašnjim stanjem – bilo bi izvan pameti. A baš sada, osuđen na smrt, Clyde je pozvan da u Božju ljubav, želi li spas, vjeruje. „Vjerujem da Otkupitelj moj živi...“, moli velečasni McMillan. Clydeova bi se razmišljanja međutim mogla svesti na ovaj odgovor: „Da, ja mogu vjerovati da On živi. Ali *ja* umirem.“

temu smrti, ali i ironije i glazbe, bile su nam od velike pomoći.

4 U Lazarilla teološka formacija dominira verbalno. Budući da datira iz vremena plimnog vala humanizma i Erasma, ona je evangelička i, slijedom toga, za Španjolce oštro revizionistička. *Lazarillo* je smatran antiklerikalnim pamfletom, pa je stoga često mutiliran. Guzman se, naprotiv, gradi propovjednikom Protureformacije. Međutim, usprkos optimizmu i svom ufanju u Spas, njegov rezignirani determinizam provlači se kao glazbeni *ostinato*. „Siromaštvo je, napokon, kaže jedan od likova, prirodno za siromaha,

a bogatstvo za bogataša. [...] Novac grije krv i oživljuje ju; onaj tko ga uopće nema, mrtvo je tijelo koje hoda među živima. Bez novca se ne može napraviti ništa vrijedno u trenutku kad to treba; ne možeš ispuniti nijednu želju. [...] Tako je to na ovome svijetu, i nikako od danas. Oдавно se spava na istome boku. Nigdje utočišta, nigdje lijeka; takav smo svijet našli, takvoga ćemo ostaviti. Ne treba ti se nadati boljim vremenima, niti pomišljati da je prošlost bila bolja. Sve je bilo i bit će uvijek isto. Prvi otac bio je izdajnik, prva majka lažljivica, prvi sin lupež i bratoubojica.“ (*Guzman...*, I,iii,1)

U Clydeu je ostao talog ironična prezira prema vjeri u Boga. Iz vlastita iskustva zna da Providnost na njegove molitve s ocem i majkom na uglovima ulica, osim bijednom milostinjom prolaznika, nikad nije dostojno materijalno odgovorila. Providnost bi bila onih djedovih 30.000 dolara ostavljenih oporučno stricu Samuelu, a ne njegovu ocu Asi. „Hoće li se on sada obratiti k vjeri samo zato što je... preplašen“ (III, 31), pita autor u ulozi zbora tragedije, a u ime osuđenoga Clydea. Sada, kada sve u što se on ufa jest odluka apelacijskog suda i guvernera Države New York, ne Boga! I s druge strane, „kako je to bijedno, plitko i neiskreno zamišljati da bi se bilo koji bog brinuo oko osobe koja nastoji da se provuče na taj način.“ (III,34) Govori li to priroda čovjeka ili njegov razum? „Upliće li se on [Bog] u ljudske poslove kao što to sada tvrdi McMillan?“ On, Clyde, ne traži spas duše, zašto bi to tražio sada? Sada on traži nadljudsku silu koja bi mu omogućila živjeti. „Predstavlja li takvu silu ijedna religija...?“ Clyde (a zapravo Dreiser) kao da se pita: jesu li *Biblija* s početka i *Arapske noći* s kraja njegova života – Križ i Svjetiljka – ipak jedna ista bajka? Može li Clyde, korak do vjenčanja sa Sondrom *onda*, gledajući smrt u oči *sada*, zamisliti takvu narodnu bajku u kojoj junak umire prije nego što će zasjesti na vladarsko mjesto zasluženoga kraljevstva? Kakav bi to bio apsurdan kraj priče! Osim toga, duša narodnog junaka je duša praktična čovjeka, „realista“. Realisti u smrtnom škripcu zaokupljeni su spasom i nastavkom života, makar spas (bijeg) nekada značio uporabu nasilja i novu osudu. No veće osude, osim one na smrt, nema. U *Svetome pismu* mogli smo čitati da su uskrsnuli neki, ali poimence osim Lazara iz Betanije još nitko nije dvaput umro.⁵

Clyde se do umorstva Roberte hrvao sa svojim siromaštvom i neukošću. Da bi ih sakrio, smislio je cijeli repertoar laži. Smrt bi se sada nekoj od tih njegovih priča samo nasmijala kao što se smijala njegovu otimanju s Vremenom. Ono je prije, dok je radeći u podzemlju očekivao svjetlije dane, stajalo na mjestu. A onda dani nakon Sondrina poljupca proletješe poput ptice. Tim hitrije što vrijeme za rješavanje pitanja Robertine trudnoće nije moglo čekati. Sondra kao da je ovaj čas bila tu, s njim, u mlakoj ružičastoj svjetlosti, u brojnim svojim „izdanjima“: Sondra lik iz pastorage, Sondra pobjednica natjecanja, Sondra plivačica,

5 Figura „dvaput umro“ je česta. I u naslovu. Tako: E. A. Robinson, *The Man who died Twice* (Čovjek koji dvaput umrije), 1924.

6 Nakon Sondrina nepotpisanoga pisamca u trećem licu: „Neznatna, sve slabija ružičasta svjetlost – a onda tmina. [...] To je dakle konac čitavog tog divnog sna.“ (III,32)

7 *Idiot*, I, 5. – S druge strane, Dreiserova Kuća smrti i Mrtvi dom suprotni su glede habitusa duše osuđenoga. Dotaknutoj dubini ruske duše suprotstavljena je plitkost američke želje (kao motiva ubojstva): američki pisac ne može „sresti neosporne znakove krajnje žive duhovnosti“ u toj jadnoj sredini.

Sondra jahačica amazonka, Sondra tenisačica što se kreće poput „šarene ptičice“... Pa nestala u ovom bezbojnom vremenu koje, *sada*, opet leti.⁶ Nakon točnoga broja dana, pa sati, pa minuta... on odlazi, a „svi oni drugi vani“ ostaju. Mogu biti sretni samo zato što ostaju jer im nije izrečena *hora certa* (određeni čas smrti).

Čuti naime svoju smrtnu presudu i dan njezina izvršenja, čuti dijagnozu neizlječive bolesti, znači li to čuti drugačiju istinu od one da „*svi* moramo umrijeti“? Da, to je drugačija istina, jer to „*svi* moramo umrijeti“ *kao da* je istina za druge. „Ne postoji smrt. Samo sam ja taj koji mora umrijeti“, kaže jedan Malrauxov junak.

Za suce, branitelje, službenike Kuće smrti, izvršitelje kazne smrti – smrt za „ove tu osuđene“ svakodnevni je posao. Radeći tako, oni se čine besmrtnima. Nisu besmrtni – i oni će umrijeti. Ali kada? Životi svih oko Clydea otkad je uhićen teku dalje: Sondrin i Gilbertov život, život Masona koji ga je mučio svojim pitanjima i branitelja koji su ga učili lažnim odgovorima; život majke koja je uvijek lagala i silom željela znati istinu; život velečasnog McMillana koji o smrti govori kao o jedinstvenoj prigodi koju čovjek ne smije propustiti... Svi ti životi teku sa sviješću o svojoj smrti *sine die* (neodređen rok). Oni čas smrti (*hora certa*) mogu, možda, poput onog ruskog pravednika *samo zamisliti*: „Još dugo, još tri ulice ostaje mi da živim“ – nastoji si knez Miškin pred generalicom Jpančin i njenim kćerima predočiti stanje duha osuđenika na smrt koji prema stratištu korača ulicama Lyona. „...Evo, kad ovo prođem, ostat će mi još ona, pa ona u kojoj je s desne strane pekar... gdje je još pekar.“⁷

Međutim, Clyde to ne zamišlja, *on to zna*: „...Sad evo ovo! I to je sada svršetak – to – to... [...] I od toga mu života preostaje tek četrnaest, dvanaest, jedanaest, devet, osam letećih dana. O kako prolaze – prolaze“. (III,34) Otmjeni odvjetnik, ali trovač, Miller Nicholson poklonit će mu *Arapske noći*, ali i *Robinsona*, tu romanesknu sumu puritanske „antieros“ radne etike. Ima li kakve („obvezatne“) ironične simbolike u činjenici da mu to Defoeovo djelo o samostvorenom pojedincu poklanja baš jedan Židov, dan prije *svog* odlaska na stratište?⁸

Kako čitati Robinsonov dnevnik,⁹ poglavito ono o drvu u koje taj zatočenik otoka urezuje dane kako bi uzmogao svetkovati Nedjelju. Tje-

8 Dreiser je, već smo spomenuli, metodički zazirao od toga da mladom Clydeu stavi u ruke neku bolju knjigu. Barem onu koju je on, mladi Theodore, volio: Dickensovu ili Thackerayevu, recimo. U ovom odmaku fikcionalnog od biografskog imamo ono što i kod Flauberta: intencionalni „zaborav“, čak destrukciju

osobnoga mita. Clyde zato nema ništa od Dreiserove intelektualne formacije!
9 Je li tu knjigu Nicholson (Dreiser) darovao Clydeu namjerno kako bi se Clyde osjećao beznadnije i usamljeniji od samog Robinsona koji na svoj rođendan – a to je godišnjica brodoloma i njegova spasenja od smrti u vodi – bilježi u svom

dan dana ovdje, u Kući smrti, gdje ljudski životi radnim danom cure poput pijeska u klepsidri!? Prvo doživljeno smaknuće: „Dakle tako je to. Ona tri zamračenja [...] A tek pred jednu minutu bio je živ – prošao je onuda. A sada je mrtav.“ (III,30) To je dakle taj savez nečije odluke i tvoga života, Vremena i Smrti: jučer živ, danas mrtav.

Najgore – to je ta brutalna kvantifikacija vremena. Kako zastaviti brutalnu regresiju deset, devet, osam, sedam... pa... samo jedan dan...? Još brutalnija je ona priča kneza Miškina, ona semantička seoba rječnika prostora u rječnik vremena, trenutaka koji postaju hodnik, pa vratašca ćelije, pa električna sjedalica – stvar koja je kraj bez povratka. Clyde *vidi* vrijeme: „Uvijek prema onim vratašcima tamo iza kojih nema izlaza – nema izlaza – samo dalje i dalje – dok ga konačno ne uguraju kroz njih – da se više nikada ne vrati.“ (III,34)

„Zašto *ja* moram umrijeti?“ – pita se Tolstojev na smrt oboljeli Ivan Ilič. Je li ovo pitanje – pitanje jednog egoista? Sebičnost, lakomost, smrtni je grijeh u samoj prirodi čovjeka. Dreiser upućuje, i ne samo u *Tragediji*, na enigmatičnost Prirode kao slike (čak emersonovskog simbola Duha) ljudske želje: priroda je kriva koliko i društvo. Društvo sebe kao uzrok nevolje može objasniti, priroda ne može. „Nikad ona [majka] neće razumjeti njegovu čežnju za lagodnošću i raskoši, za ljepotom, ljubavlju – njegovom osobitom vrstom ljubavi koja je išla usporedo sa sjajem, užitkom, bogatstvom, položajem, njegovim strastvenim i nerazumljivim stremljenjima i željama.“ (III,34)¹⁰ A sve je to bilo na dohvat ruke, čak u šaci – Clyde se osjećao „kao u raju“. A sada, dva dana prije smrti, prije ulaska u paklenu komoru, ispovjednik kliče da *pobjeda jest izvojevana* i ponavlja Kristove riječi: „Još ovoga dana bit ćeš sa mnom u raju“ (III,34). Za Clydea – ironija?

Šagrinska koža se suzila, iščezla. Davno. Potrošio ju je bezumni mladenački egoizam, dokončala ju je ona najbezumnija od svih želja, želja neka više ne bude Bližnjega! S nestalim Bližnjim, s mrtvom Robertom,

dnevniku kako on *danas* „vidi svijet kao daleku stvar s kojom ništa nema, od koje ništa ne očekuje“.

- 10 Clydeova majka Elvira potajna je pikarska, ali ona starinska – Guzmanova teološka duša. Guzman je, rekli smo, protureformacijski propovjednik. On kaže: „Odatle [s neposlušnosti Bogu] čovjeku stiže zaslijepljenost duha, zaborav u sjećanju, greška u htijenju, nered u željama, zloća u djelima, obmana u osjetilima, slabljenje snage i kazna zbog užitaka. [...] Tako se može govoriti o duši u sastav koje ulaze dvije posve

suprostavljene strane, od kojih je jedna razumna i slična je Bogu, dok je druga prirodna iskvarenost.“ (II,iii,5) Guzman na slobodi, nakon osude na doživotnu robiju, završava svoje kazivanje: „Tu stavih točku na ove nevolje. Napravio sam račun sa svojim opakim životom. Onaj koji ću voditi ostatak življenja, čitat ćeš ga u Trećem i Posljednjem dijelu, ako mi Bog to dopusti prije onog drugog, vječnog života, u koji mi svi polažemo naša nadanja. *LAUS DEO*.“ (II,iii,9) – Tog trećeg dijela nema. Aleman ga nije napisao.

sve je trebalo biti moguće. To bi bilo dakle kao da je još slobodni Clyde svojom posljednjom željom zapovjedio okrajku kože da ona bude ono što je bila – čitava. Ni u bajci to nije moguće: moral narodne priče (o zlatnoj ribici!) uzvraća osvetničkim pravorijekom – neka sve bude kako je bilo na početku. Neka bude Ništa!

Velikim je dijelom u pravu ona američka kritika što se uglavnom slaže sa zlatnom ribom: Clyde nije neko čudesno dijete noći, mladić koji dolazi niotkuda, ali koji bi, bez obzira na etičku vrijednost počinjenih djela – poput Heathcliffa s Orkanskih visova – mogao za sobom ostaviti svijet drugačiji, bolji nego što je bio. Clyde je, naprotiv, slučaj opaka prosjaka obilježena bolesnom željom. Uočite li na čovjekovu licu biljeg bolesti, izbacite ga iz svoje sredine! – stoji otprilike u *Svetom pismu*.

Prihvaćamo tezu da je pravi pikarski, španjolski, roman „iščezao“. Ostaje međutim psihosocijalni karakter koji je svojim društvenim određenjem i osobnim željama „pravom pikaru“ više nego nalik. No hoće li i sama struktura njegove priče biti identična ili barem slična onoj pikarskoj priči s kraja XVI. stoljeća? Je li riječ o razložnoj reaktualizaciji pikarske tematike ili pak o nužnoj evoluciji struktura?

Pokušajmo dati neke odgovore počevši od kraja, od smrti. Jer smrt modernog pikara uvjetuje kako smisao, tako i strukturu romana koja također nosi svoje breme viših značenja i pitanja. Prvo je pitanje: može li pikaro, Lazar, umrijeti? I dodatna potpitanja: ako može, što se to događalo i što će se dogoditi tijelu romana – njegovu sadržaju i strukturi – s dušom pikara?

Postoji i teza da je priča o španjolskom pikaru nastala u krilu folklo-
ra, ali s razvidnom namjerom da travestira i izrug a baš folkornu bajku o bijednu djetetu, ali sretnu mladiću. Vrijeme je to renesanse i baroka. U kasnijim, poglavito u nekim romantičarskim pričama (ali i naturalističkim!) možemo čitati nešto baš suprotno: dobar dio tih fabula obnovljena je shema narodne bajke gotovo u svim (Proppovim) funkcijama uključivši ponekad i onu terminalnu „življahu dugo...“ Ovdje su međutim od našeg interesa oni junaci koji življahu kratko.

Uzmimo kao primjer neke romantične pikare – romantične sa psihoe-
stetskog stajališta: adolescente, mladiće – bez obzira kojem književnom pravcu pripadale njihove priče. Oni ginu. Ali, za razliku od Dreiserova Clydea, oni ginu gotovo herojski. Kad je, naprimjer, Balzacov Lucien de Rubempré „izgubio iluzije“, život mu postaje suvišan, a smrt lijepa: on se ipak ubija... Kažemo „ipak“ jer ga je od prvog pokušaja samoubojstva odvratio pseudootac Vautrin. No to je odvratanje od smrti za romantika Luciena bila samo verzija priče o Sizifu (Alemanov junak zna sebe uspore-

diti sa Sizifom!). Ili pak iz arapske priče ona poruka Smrti kalifu da se Ona neće žuriti, samo neka se ni on ne žuri, neka se ne miče iz Bagdada. Prava pogodba, a ni prijevara, nije moguća: napustimo li Bagdad, skrijemo li se u Samaru, nudimo se slučaju da se sa Smrću sretnemo ranije, baš u Samari.

Kad Stendhalov Julien Sorel otkrije rascjep u sebi, podvajanje sebe, spoznavši da je njegov estetski projekt ništavan bez onoga od čega je najviše zazirao, ono što je on najviše prezirao – a to je srce, ljubav – on istoga trena prestaje biti usavršena kopija pikara. Za njega je pikarov uspon plod „niza kompromisa“, nepostojeća prljava prošlost. Samo smrt tu prljavštinu oprati može. Dijalektičko vrijeme nakon Julienova prijestupa i smrtne presude doima se kao epilog, nikako kao najava moguće peripetije: svi su aktanti umrtvljeni, a funkcije priče prazne. Julien odbija sve ono što bi pikaro svojom egoističnom prirodom objeručke prihvatio: funkciju pomoćnika koji pripravlja bijeg, funkciju saveznika (s njim trudne plemkinje Mathilde) koji ima društvenu (političku!) moć; on odbija funkciju-želju žrtve (gospođe Rênal) za koju je jedino iskrenom ljubavi vezan. Oni samo govore, a svi su njihovi govori neka vrsta „stacionirane tautologije“.¹¹ Eto, romantizam hoće lijepu smrt, junačku i patetičnu. Našavši se licem u lice s Vječnim, s Apsolutnim, Julien više nema ni o čemu, ni s kim razgovarati, a nekmoli planirati, kalkulirati, glumiti kao što je to činio... Osoba, u kakvu se preobrazio, svoju smrt smatra uskrснуćem, ne padom. Nepotpisana poruka svijetu: svojim izborom smrti Julien potvrđuje sebe kao osobu moralno ravnu Kristu! Cijena tog duhovnog zaokreta je glava u košari. Podrazumijeva se da je to logično, ionako je svoju glavu – izabравši Korzikanca sebi za uzor, za boga-oca – bio stavio u torbu... A oni, i jedan i drugi, uzor i kopija, umiru kao Vuk Alfreda de Vignya: *sans parler* (bez riječi).

Clyde je psihologijski slučaj osobnog romantizma kao i Flaubertova „sentimentalno odgojena“ Emma Rouault (Bovary). No Emma je svojim samoubojstvom daleko od romantičarske psihoestetike smrti. Sjetimo se samo stručnog, liječničkog opisa njezina umiranja! Njoj nasuprot, junačkoj će se smrti odazvati Hardyjeva „realistička“ Tess. Spoznavši istost svog bića s Angelovim, ona ubije Aleca. Urođeni se poticaj opstanka u njoj gasi: Tess korača prema stratištu svjesna svega prošloga,

11 V. Jankélévitch, *La Mort*, str. 80.

12 *Veliki Meaulnes* (1913), II, 12 – Smrt je dobra vila, princeza simbolista. Pustolovina je u ovom romanu, naravno, fiksijska. Ali je za autora bila i stvarna: poginuo je 1914. godinu dana nakon

objavljivanja svog, uvjetno kazano, simboličkog romana.

13 Nije se vidio on jer nije čitao takva što. Autor ga je vidio ravna Dom Juanu jer pretpostavlja „upućenog čitatelja“.

sretna... Pred I. svjetski rat H. Alain-Fournier, obožavatelj T. Hardyja, diktirat će u pero svom pustolovu Augustinu: „Naša je avantura [potraga za idealnom djevojkom] okončana [...]. Možda, kad budemo mrtvi, možda će nam jedino Smrt pružiti ključ i nastavak i kraj pustolovine...“ Pustolovina je, naravno, duhovna.¹² Kakve gluposti! Može li to biti istina? Ne, to je moguće samo u romanima – bio bi, tako zamišljamo, logički komentar našeg američkog društvenog penjača i ubojice. A baš on je želio egzistenciju „kao roman“, estetsku. Već je vidio sebe likom iz književnosti!¹³ Ali život piše drugačije povijesti, istinite, ali nevjerojatnije od ikakva romana. Naime, Clydeu se, očekujući dan smrtni, učinilo nešto još nevjerojatnijim, još lažljivijim od bajke, a to je opet stvarnost, stvarnost „poput studenog daha koji ga je sledio“. On se već danima na šetnji sretao i razgovarao s Millerom Nicholsonom o mogućem svom spasu. Razgovarao je Miller mirno kao u salonu, kao da se njegovo vrijeme ne miče... Miller je danas smaknut. Jučer ništa nije rekao. A, ipak, *znao je*.

A sve zna Dreiser. Ponajprije zato što je, kako već znamo, proučio sličan slučaj mladića ubojice s istih, Clydeovih, motiva. Proučio je analizom sudskih iskaza kako motivaciju, tako i stanja duha osuđenikâ u atmosferi kuća smrti. Potaknut studijama psihoanalitičara, ali i autobiografskim djelom Dostojevskoga *Zapisi iz mrtvog doma*, Dreiser postaje psihologom koji zalazi u dušu čovjeka osuđena na smrt. Pa kad kritika postavi pitanje vjerodostojnosti Dreiserova pripovjednog realizma, a mi posebno uzmemo u obzir pripravu zločina s kraja Knjige druge i sedam posljednjih poglavlja Knjige treće – s razlogom možemo postaviti i ono naivno Kayserovo pitanje: „Tko pripovijeda [ovaj] roman?“

Ako pak ovo pitanje postavimo u kontekst pikarske tematike, posebice u njenu strukturnu problematiku, onda i sama Clydeova pogibija prestaje biti isključivo „jednim tragičnim slučajem“, pravnim još manje, a postaje pitanjem evolucije strukture tipa romana o kakvom pišemo. Pišući ovo zaključno poglavlje, moramo neke činjenice iz prethodnih poglavlja opetovati.

Dreiser se, ispisujući fragmente *Američke tragedije*, pa u napravljeni okvir „lijepeći“ napisano, borio sa „zlodusima“ koji ga nisu toliko iskušavali u vrijeme *Sestre Carrie* i *Jennie Gerhardt*. Uza sve što je „iz objektivnog svijeta“ imao na stolu, iznad njega se nije micao opsjedajući oblak subjektivnog, oblak njegove *elephantic memory*. Mladenačke uspomene, navlasito autoanaliza negdašnjih osjećaja – ono čega dio možemo čitati u autobiografskoj *Zori* – on „nije imao srca“ brisati. I mnogi su drugi autori zapadali u dvojbu da li primijeniti *ja-* ili *on-*formu. H. James se za roman *The Ambassadors* (1903) tek u konačnoj redakciji odlučio za treće lice. Kažu da je G. Keller 1880. „trčao u tiskaru“ kako bi

novo izdanje svog *Grüne Heinricha* (prvo je objavljeno 1854) „preselio“ iz trećeg u prvo.¹⁴ No Dreiser, ako i nije bio odan načelu ekonomičnosti teksta, nastojao je u svakom slučaju biti odan načelu objektivnosti u *life novel american style*.¹⁵ Zbog toga mu i jest bilo teško pronaći status sebe autora u odnosu na predstavljenu stvarnost, a što je isto toliko važno – u odnosu na čitatelja. U dijalektici toga odnosa glavnu riječ nema u svakom trenutku sam pisac koji „zna sve“. Djelo u nastajanju ponaša se kao živo stvorenje sa svojim zahtjevima kojima nije moguće ne udovoljiti. I tako, kao što smo vidjeli u 5. poglavlju, Dreiser se približio amalgamu dviju točaka gledišta. Jedno je gledište ono asmodejsko – oko koje sve vidi i um koji sve zna. Drugo je gledište onoga ili onih *Ja* čiji doživljaj osobne stvarnosti – materijalne i duhovne – autor kazuje.

Može biti da je riječ je o jednoj vrsti kompromisa kakav nalazimo u Stendhala. Balzac i Zola, pozitivistički roman općenito, odbacuju sve dijegetičke razine osim one ekstradijegetičke „sveznajućega“. Oni stereo- i stetoskopski vide sve, zaviruju u mozak i srce svojih likova, pa to onda i kažu. Stendhal je prije njih bio nešto „relativniji“, a time i više zbunjujući. Zbog toga će postati općenito priznat i veličan tek stotinjak godina kasnije, nakon velikog napretka psihologijske znanosti, baš u vrijeme nastajanja *Američke tragedije*.¹⁶ Prikazati društvo i moral iz vremena Restauracije – u tome je Henri Beyle (Stendhal) i uspio. No najvećim dijelom on taj uspjeh duguje pogledu i svijesti svojih individuuma. Njihova percepcija svijeta i samoanaliza vlastita psihičkog procesa ispisana je bez ikakva (orto)grafičkog (navodnici!) upozorenja čitatelju.¹⁷ Takvim „odmakom“ Stendhala njegovi junaci: Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Luci-

14 O ovome: Franz Stanzel, „Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu – 2. Autorska praksa“, u: Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.

15 O čemu, naprimjer, piše C. H. Holman u „The Bildungsroman, American style“, *Windows in the World: Essay on American Social Fiction*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1997.

16 Tako je i sam Stendhal procijenio budućnost svoga djela: ono će biti shvaćeno tek osamdesetih godina XIX, a omiljeno tridesetih godina XX. stoljeća. Bio je u pravu.

17 Flaubert će se uteći svojoj božanskoj *impassibilité*, ali će svijet i povijest (1848, npr.) biti viđeni i opisani kroz pogled i svijest *njega*, romantičnog Frédéricica. – Roman *Madame Bovary* ima svoj *incipit* u *ja*-formi, da bi u nastavku bio ispričan s gledišta sveznajućega.

18 Mathilda u romanu *Crveno i crno* o svom položaju spram Julienu sebi kaže: „Koje li sve njegove pretenzije neće biti ako ikada bude mogao sve nada mnom. E, pa dobro! Ja ću sebi reći kao Medeja: Usred tolikih pogibija ostaje mi Ja.“ (II,14)

19 Dreiser je očigledno imao kolebanja s uobličavanjem onih pripovjednih sekvencija koje su bile zapisane kao rezultati njegovih istraživanja i dokumenata, poglavito onih sudskih. Da ne bi izgledao „baš previše visoko“, previše *omnisciens*, on ih predaje dijalogima, izvještajima, govoru drugih osoba. Naprimjer: čitatelju posljednje Clydeove trenutke nije mogao prenijeti nitko drugi do sam velečasni McMillan, ispovjednik, u prvom licu. Njegovi su zakonsko pravo i dužnost biti nazočan i samomu smaknuću. Pred samim se Bogom zakleo na istinu. Ali istinu će reći pisac.

en Leuwen... postaju u neku ruku homodijegetički kazivači sebe samih, a samo kazivanje priče heterodijegetičko. Mogli bismo tu „tehniku“ nazvati nagodbom unutrašnjeg *ja*-monologa (solilokvija, pa solipsizma u kantovskom poimanju termina)¹⁸ s trećim gramatičkim licem. Tomu se naracijskom postupku, naročito u sekvencijama stanja Clydeove svijesti, utječe i Dreiser. No ulaskom u svijet stvari, točka se gledišta premješta i u interesu objektivnosti, uzdiže do visine demijurga.¹⁹

Spomenuta bi „nagodba“ bila epistemološko pitanje evolucije estetske prakse „novog“ pikarskog romana. U takvom romanu nagodba može izokrenuti tu matricu u cijelosti: u romanu *Veliki Gatsby* događaje ne pripovijeda glavni lik koji će poginuti, već to u prvom licu čini „vjerodostojni svjedok“ Nick Carraway, njegovo homodijegetičko *Ja*.²⁰ Otklon od načela pikarske pseudoautobiografske *Ja*-forme nužan je zbog pikarove smrti, nikako zbog nekakve sofisticirane igre sa zamjenicama.²¹

Ostaje osnovna istina: bez Drugoga ne postoji govor o smrti, nije moguć govor Smrti.²² Slikovito rečeno: Smrt je uvijek *Ona*, *treće lice*, koja nikada neće biti prvo.²³ Ta činjenica isključuje svaku metempirijsku soluciju: *Ja* ne može kazivati svoju smrt kao dio života ako ne želi da se diskurs uputi prema najnižoj farsičnoj razini. Bila bi to ratna bajka onog američkog marinca na koga je Japanac uperio dugu cijev. Jedan slušatelj pita: „I što se onda dogodilo?“ Marinac mirno: „Onda me on ubio.“²⁴

I prerano umrli romantični pikaro-treće-lice jedan je od primarnih argumenata američke kritike o nemogućnosti opstanka pikarskog pisma (*écriture, writing*) u američkom kraljevstvu romana. Ali u književnoj romanesknoj republici pikarske su misao i estetska aspiracija opstale. One

20 Prema: Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975. Inače, ponegdje definirano kao intradijagetičko *Ja*. Kritika ga, a ni teorija koliko smo mogli vidjeti (Booth, Genette, Stanzel...), ne navodi baš često kao primjer jer slučaj svjedoka-pripovjedača nije rijedak. Nailazili smo doduše na sintagmu „izvjesni Nick“. – Međutim, pomno čitajući *Guzmana*, ne možemo se oteći dojmu kako je i Aleman bio sklon takvu dijegetičkom odmaku. Podnaslovi *Guzmana* pod brojkom poglavlja (abstracta onoga što se ima dogoditi) doimlju se kao tekst svjedoka. (Nisu u prvom licu; u Queveda uvijek jesu.) Na nekim je mjestima (naprimjer: II,1) Alemanovo (Guzmanovo) *Ja* teško identificirati. I drugdje, ponekad, u tekstu to *Ja* je sam Aleman, autor.

21 Kao što je to često navođen (jer rijedak!) slučaj *Autobiografije Alice B. Toklas* (1933). Alice je stvarna osoba, prijateljica

Gertrude Stein, „majke izgubljene generacije“. U stvari, G. Stein samo „posuđuje“ ime svoje prijateljice da bi napisala svoj, a ne njezin životopis!

22 Ponekad – čak bez Trećega! Imamo u nekim pričama pravu arabesku raznih *Ja* („primopredaju“ zamjenice *ja*). Svako to *Ja*, međutim, najčešće je autorova duša u zrcalu kao *On*, *Ona*. Naprimjer: Cathy u *Orkanskim visovima* „priznaje“: „Ja sam Heathcliff“ (E. Bronte, *Wuthering Heights*, 1847). O životu svih osoba, o osjećajima i smrti *Njih drugih* s imanja Orkanskih visova pripovijeda *Ja* nekog slučajnog putnika komu je *sve* ispripijivalo *Ja* pronicljive služavke Nelly.

23 Može, kao što smo vidjeli, u fantastičnoj bajci, ali i u mitu, u moralističkoj paraboli tipa La Fontaineove basne...

24 M. Twain ironizira, među ostalim, i sam smisao *ja*-priče romantičnog pikara

su, vidjeli smo, u romantičara i u realista još žarkije, još kompleksnije, dijelom i stoga što „promjena zamjenice“ njima omogućuje preranu smrt umjesto negdašnje, neizvršene, smrtno osude.²⁵

Osvrnemo li se na historijat „američkog pikarizma“ od M. Twaina do S. Bellowa, osobito na sredinu dvadesetih i početak tridesetih, naići ćemo u tim *roaring twenties* na veliku smrtnost ljudi s pikarskom željom: umiru Clyde i Veliki Gatsby; desetak godina kasnije umire bolesni Farrellov Lonigan. U stvarnosti, Loniganova pikarska esencija nestala je daleko ranije – već u doba Gatsbyja i Clydea.²⁶ Ali nije zanemariva ni smrt crnog Martyja Aikena, također Farrellova dječaka, „najbržeg trkača šezdeset i prve ulice“. Želio je tom svojom vrlinom istrčati iz svoje društvene grupe. Ubila ga je zbog te želje (reprezentativna?) grupa ljudi. Crnina za tim dječakom epifanična je, ali i simbolička boja pikarske tematike. Ta tematika mora umrijeti. Ako o tome ne može odlučiti legalna institucija društva (sud), odlučit će narod. Linč, ako nije ni legitiman ni legalan, imanentan je zajednici u kojoj se osjećaj netrpljivosti prema čovjeku iznimnih značajki preobrazio u zakon što ga je Nebo prepisalo od zemaljske vjerničke udruge.²⁷

Smatramo, prema tome, da je kazivanje svršetka Clydeova života dio američke bilance procesa koji je trajao, kako kaže F. M. Ford, od Lopea de Vege do H. Jamesa i Conrada.²⁸ Taj je proces često negiran, osporavan ili zapostavljan zbog već znanog i obožavanog „smiješka“ zemlje

american way. Ja Huckleberryja Finna na svršetku posljednje pustolovine kaže: „... Više nemam o čem da pišem i vraški mi je drago da nemam, jerbo da sam znao kakva je to muka napisat knjigu, ne bi se nikad u to upušto...“ Doista, ne bi s tim razlogom više što je već u 7. poglavlju „svoje“ knjige bio mrtav. Naime, u 8. ga poglavlju odbjegli crnac Jim pita:

– A kolko si ti na otoku?

– Od one noći kad sam ubijen.

– Ma nemoj! Pa od čega si živio?

- 25 Tom Jones je osuđen na smrt, ali je pomilovan, što Fieldingu „nije bilo potrebno“ jer je roman u trećem licu. Alemanov Guzman kao doživotni *galeot* kani završiti svoj životopis, ali u trećem dijelu spomenuti nastavak životopisa ostaje tek obećanje. Pikarske se pseudoautobiografije počesto doimlju kao nekakvi „memoari iz zagrobnoga svijeta“. I Quevedo završava svoj roman napomenom da će njegov junak napisati nastavak svog života. Nema ni toga nastavka.

- 26 Lonigan prestaje željeti *kao pikaro* prije svoje smrti. Međutim, njegova smrt dati-

rana u 1931. ima više od jedne podudarnosti s Clydeovom. Obojica su osuđena da umru mladi (Studs Lonigan je neizlječivo bolestan!). Misao obojice se zaustavlja na usporedbi s onima koji nastavljaju živjeti. Obojica imaju dušu koja se „nije znala izabrati“. Vjerovali su u „krive vrijednosti“ (mit o uspjehu). Za obojicu spoznaja nije urođena moć – ona je samo tragična posljedica iskustva. Isti pikarski topici: trudne djevojke i pobožne majke.

- 27 Ova Farrellova *short story* je iz 1950, a njena radnja iz 1930. Američka puritanska (kalvinistička?) svijest ne prihvaća priču kakvu je o sebi zamislio mali crnac. Juridička formula „Država New York protiv Clydea Griffithsa“ podrazumijeva i onaj usklik iz mase: „Zašto ne ubiju to proketo kopile, svršite s njim!“ Ne kaže se zašto, jer su svi već pročitali objavljenu Clydeovu priču. Braniteljev usklik je pilatovski: „Ovo je pravni linč!“. No na Pilatovu je dvoru židovska svjetina svojim „argumentima“ u traženju smrtno presude rječiti.

Amerike. Ali, ako i nije postojao pikarski roman sve do M. Twaina, postojao je stvarni pojedinac s pikarskom ambicijom. Tu činjenicu, „uočljivu značajku demokratskih stoljeća“, konstatira i sam A. de Tocqueville – toliko zbog svoje nepristranosti cijenjen u samoj Americi.²⁹ A kad je ta „značajka“, sklonost uspjehu bez napora, ušla i u roman, bila je ona za dio američke kritike samo europski *topical adaptations*, bez „esencijalnog vitaliteta koji bi Lazarillovo pobjeđivanje učinio mogućim“.³⁰

Povijesno gledano, dakle, Clyde Griffiths umire u specifičnom trenutku kronologije američke pripovijesti o „mladom čovjeku iz provincije“.³¹ Ta je kronologija ujedno i osebujna dijalektika, sociološki i kreativnoestetски veoma „nervozna“. Generički motiv „tragičnog slučaja“ počinje se utapati u politematsku orkestraciju osjećajno i misaono raznovrsnijih sklopova američke grupne sudbine. Nakon II. svjetskog rata milenaristička mistika budućnosti u Obećanoj zemlji, makar na Istoku od Edena (geografski na Zapadu!) nije iz memorije posve izbrisana. Neki Steinbeckovi romani bit će zorni primjeri društvene grupe kao glavnog lika. Neće, međutim ispustiti iz vida društvenog, ili barem obiteljskog „negativca“.

Ali i takvu će romanu, kao i u onom međuratnom, motivacija negdašnje individualne, egotističke i egoistične potrage ostati i dalje prepoznatljiva.³² Materijalni je uspjeh tih potraga – što se okvira naših heurističkih postavki tiče – uglavnom bio sredstvo i etapa njihove svrhe. Svrha potrage je

28 Fordov tekst „Dreiser“ je iz 1937. u *Portraits from Life*, Houghton, Boston – New York, 1937. – Ford vjerojatno misli na likove iz Conradova romana *Chance* (1912) i na način pripovijedanja u romanu *Lord Jim* (1900).

29 Vidjeti bilješku 20 u 1. poglavlju.

30 F. Montser, *The Picaresque Elements in Western Literature*, 9. „The Picaro in the United States“, The University Alabama Press, 1975. – Ovaj je kritički tekst, međutim, isto toliko metodološki koliko i sadržajno nedosljedan. On ne vidi pikara (na američki način, naravno), osim izuzetno „čistog formata“, a taj je Huckleberry Finn na svojoj plovidbi Rijekom i u skitnji obalama Rijeke (Tom Sawyer je pikaro samo *po i u* svojoj mašti!). F. Montser, razvidno je iz njegove studije, smatra da je, uz neizbježni *roguery*, burleskni naturalizam bitna odrednica pikarizma. Ovako opredijeljen, autor ide i dalje tvrdeći: istinski je pikaro, zanemari li se prijestupe, sam M. Twain! Tako, dakle: ono što je u Americi moguće faktualno, samo je iznimno (Huckova *ja-priča*) moguće kao fikcionalno!

31 Izraz L. Trillinga, često upotrebljavan, premda za američku kartografiju vrlo relativan: gdje je u Americi provincija?

32 Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, 1892: detaljna, iskrena, psihička i moralna analiza svog *ega* u raznim biografskim danostima. – Kad kažemo „negdašnje potrage“, pomišljamo na neka fiksijska djela druge polovice XIX. st., primjerice: S. Crane, *Crvena medalja za hrabrost*; W. D. Howells, *Uspomna Silasa Laphama*. Blizu je takvu konceptu Dreiserova *Trilogija želje* s početka XX. stoljeća. Nekoliko desetljeća kasnije egotizam zanemaruje samoanalizu u proživljenim događajima, a uzima u obzir aktualno, trenutno stanje duha osviještena čovjeka u potrazi za svojom *egom* kao smislom (bitkom) ili besmisлом činjenja (J.-P. Sartre, *La nausée*, 1938; A. Camus, *La peste*, 1947). To može biti i priča čovjeka „bez vrijednosti“ (R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1933). ili pak „bez potpore“ (S. Bellow, *The Dangling Man*, 1944; Herzog, 1964).

bila duhovna (metafizička) općenito, a estetska posebno.³³ Uvjetuje ju i prati tjeskoba, dok finale zna biti patetičan pad kao što je to bio slučaj s Faulknerovom i Hemingwayevom pričom, a u Europi s onom Kafkinom posebno.³⁴

U svakom slučaju, pikarizmu se specifična artistska esencija prorjeđuje i hlapi. Ako je nešto taloga preostalo, njegov se sastav korjenito modificira. Kako je i sama struktura kazivanja imanentna umjetničkoj biti žanra, s preobrazbom sveukupne strukture slabije razvidnim postaje i sam pravi smisao priče o pikarskoj ambiciji. Dominantno socijalni sadržaj romana, onaj američki s kraja XIX. i početka XX. stoljeća, pokretao je izravno i ona ista ontološka pitanja o kojima govori kritika pikarskog romana od Aleha de Venegasa do Richarda Björnsona.³⁵ Socijalni sadržaj, međutim, nakon II. svjetskog uzmiče pred psihološkim. Sa psihologijom u svojoj osnovi, velik će dio američkog romana možda nešto kasnije nego u Europi krenuti u potragu za samim sobom, za svojom vlastitom esencijom koju će više afirmirati ono *kako*, a manje *što* reći. Primat će dakle zauzeti artistska sastavnica.

Kada je u pitanju to *kako reći*, moramo priznati istinu da utjecaj europske proze – one nakon Zole, Maupassanta i njihovih „sjevernijih“ sljedbenika – na američku prozu slabi. Stoga i metamorfoza europskog romana, poglavito ona mimetička, zavrjeđuje podulju, možda nepripadajuću, digresiju koja slijedi. No ova digresija može pokazati zašto je interes za „čišći“ pikarizam postao usputan, efemeran.

Počelo se naime još koncem XIX. stoljeća događati s (Aristotelovom) *mimesis* dijela europske proze ono isto što i sa slikom. Ali i s glazbom. (Ova paralela nije „idealno geometrijski“ usporedna, ali uočljiva jest.) Riječ je o povijesnom susretu proze s dezagregativnim procesom vremenske okosnice kao njezine konstitutivne sastavnice. Mnogi će, na primjer, kako kritičari tako i čitatelji, reći da Joyceov *Ulysses* vrijedi kao vrhunac i posvećen uzorak toga procesa. Posvećen biti može, ali ne kao uzorak. Uzorak je s tzv. „unutrašnjim monologom“ (*monologue intéri-*

33 Kritika je naime znala konstatirati da je *ja*-forma (kao gramatička potvrda za *ego*) dobrodošla i kao romaneskna inačica personalizma *american way*. Međutim, personalizam se, prema M. E. Mounieru, mora razlikovati od individualizma, a potcrtavati osobu uvrštenu u kolektivno i kozmičko. To bi bio onaj oceanski, kozmički Melvilleov *ja*-Ismael u *Moby Dicku* i solipsizam Hemingwayeva Starca. To bi bio i onaj Twainov personalizam koji američka kritika radije pripisuje Mississippiju, kozmičkom simbolu

(Prirodi Amerike, dakle) što nas, kolektiv, gleda kroz naivne oči neozbiljna, „netipična“ Hucka Finna.

34 Ovdje ne mislimo samo na romane kao što su *Proces* (1925) i *Dvorac* (1926). Mislimo i na Kafkine osobne zapise koji nisu bez estetski oblikovane autoanalize – čest materijal za psihokritiku („Pismo ocu“, „Godine zaruka“, „Na sveučilištu“...). O tome u: Max Brod, *Franz Kafka, sjećanja i dokumenti*; francuski prijevod kod NRF, Paris, 1969.

35 A. de Venegas, *Primera parte de las Diferencias de libros que ay en el universo*,

eur) E. Dujardin objavio još daleke 1887. Prvi je to roman u kojem svijest slijedi sinusoidnu (kružnu), nikako linearnu vremensku dijalektiku na načelu *posquam hoc, ergo propter hoc*.³⁶

Koincidencija, „sretna“ ili ne, ali godinu dana ranije M. de Vogüé izdaje svoju knjigu *Le Roman russe*. On piše o Gogolju, Tolstoju, Turgenjevu, Dostojevskom... F. Nietzsche, iako filozof, zacijelo ne pretjeruje kad kaže da je Dostojevski jedini od koga je nešto naučio iz psihologije. Nietzsche je umro 1900. Psiholozi S. Freud, K. Jung, A. Adler... dolaze nakon njega. Egzemplifikaciju svojih studija traže kod Velikog Rusa. Alfred Adler, izgleda, ponajviše. Njegova „Studija individualne karakterologije“ može biti od velike potpore pri analizi pojedinog, pa tako i (implicite) pikarova karaktera.³⁷ Za primjer Freudove „pomoći“ mogu poslužiti „naši“ Amerikanci.³⁸

Nakon Dostojevskog lik ozbiljnoga romana ne može više biti ono što je bio: spomenik Platonove *mimesis* – mehaničko biće, metafora jedne strasti, jedne i jedine zadane (primjerice: klasne) svijesti. Postavlja se, međutim, „subverzivno“ pitanje: jesu li psihologija i filozofija, ma koliko duboke bile, dovoljne da bi lik romana postigao svoju punu estetsku individualnost, a sam roman *vrijedio* kao umjetničko djelo? Nisu dovoljne, s pravom misle i moderni teoretičari proze, manje ili više neoaristotelovci (Käte Hamburger, naprimjer).³⁹ U epistemološkom pogledu te su znanosti ‘stvar’ respektivnih znanstvenika, a ne književnika. Ali student filozofije želi pisati o egzistencijalizmu na primjeru fiksijske osobe Meursaulta, a ne na filozofijskoj literaturi J.-P. Sartrea i A. Camusa. Zato, prustovski je komentar studenta, što fikciji vjeruje više. Što je temelj *vjere* toga čitatelja *Stranca* i *Kuge*? Jezik i rečenica na mitološkoj potki? Iz istih razloga više vjeruje i Dostojevskom čija makrostruktura psihofilozofskih romana u nekim sekvencijama nimalo ne odstupa od stereotipa policijske priče.

Dostojevski i Nietzsche su Richarda Wagnera. Ostavimo li po strani filozofiju koju emaniraju njihovi tekstovi, ostaje nam Wagnerova estetika glazbene misli i raspoloženja (*mood, Stimmung*).⁴⁰

1545; R. Björnson *The Picaresque Hero in European Fiction*, The University of Wisconsin Press, 1977.

36 „Nakon toga, dakle zbog toga“ u: Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés (Lovori su porezani)*, 1887. Tok svijesti jednog predvečerja pred planirani susret s ljubavnicom, glumicom.

37 „Značajke karaktera agresivne prirode – taština (ambicija)“, U: *Menschenkenntnis*, 1927. – Francuski prijevod: *Connnaissance de l'homme*, Payot, Paris, 1968.

38 F. S. Fitzgerald, *Tender is the Night (Blaga je noć)*, 1934. – Sadržaj je klinički:

slučaj ljubavi psihijatra Richarda. Nicole, njegova supruga, liječi se u Švicarskoj gdje se liječio (i završio) Dostojevskijev knez Miškin.

39 G. Genette, *Diction et fiction*, Seuil, Paris, 1991, str. 11-26.

40 Primjerice: tonski kromatizam orkestralnih preludija u *Tristanu i Izoldi* (1865), u toj „priči o ljubavi i smrti“. Harmonijska faktura gotovo da i ne počiva na toničkom sustavu (tonika-dominanta-subdominanta) kakvog se, primjerice, držala talijanska romantična opera u kojoj je „orkestar samo velika gitara“.

Slijedom te tonski „rasute“ orkestralne fakture imamo *ono nešto* što bismo mogli nazvati vagnerizacijom proze. Viđeno objektivno, prozni fenomen vagnerizma ide u dva suprotna smjera. Prvi je onaj koji afirmira poetizaciju (jezik, rečenicu) – atmosferu duhovnog i stvarnog prostora romanesknog lika.⁴¹ Drugi se smjer očituje u primjeni tehnike glazbene teme (*leit*-motiva), u ulozi homogenizatora rasuta romanesknog vremena kako u misaonom, tako i u objektnom prostoru romana.⁴² Na određen način, kao i poezija simbolizma – i kao što smo vidjeli u 5. poglavlju – roman teži svojoj muzikalizaciji, dakle – apstrakciji.

Možemo li ova dva-tri desetljeća nazvati fazom interferencije (međuutjecaja) „otkrića“ velikih umjetnika: Dostojevskog, Wagnera, Cézannea...?⁴³ Da i ne.⁴⁴ Radije to nazovimo evolucijom svijesti, ali i ideologije (romantičarske, ničeovske? – jer za pozitivističku nema dvoumljenja!) da Ivanov Bog nije samo skriven i šutljiv, već da je umro.⁴⁵ *Mimesis* objektnog svijeta – reprodukcija pjesničkim verbumom, bojom, zvukom i prostornom perspektivom... – seli se u „pejzaž duše“ umjetnika.⁴⁶ Dimenzije i boju toga pejzaža formira asocijacija, apercepcija i, razumljivo, bodlerijanska sinestezija. Taj mentalni krajobraz kao da nagoviješta spiritualističku Bergsonovu *intuition* i *élan vital* koji guše naša navika i predrasuda (platonovska) da su kamen, boja, riječ... samo materijal artefakta. Da tomu nije tako već pokazuje Monetov unutrašnji *mimesis* (impresija) vanjskog predmeta ili neke pojave u prostoru. Imat ćemo taj predmet osjetom vezan za uspomenu na proživljeno određeno vremensko trajanje (*durée vécue*). Tako će europski čitatelj u M. Proustu, baš u vrijeme američkog naturalizma, naći bogatog i bolesnog individuuma koji putuje između materije – prostora, predmeta, osobe,

41 U Hrvata: M. Krleža, *Povratak Filipa Latinovića*, 1932. Daleko prije Krleže u Francuskoj Romain Rolland piše roman *Jean-Christophe* (1904-1912). Budući da je glavni lik glazbenik, mikrostruktura romana je „muzikalizirana“, poglavito na stranicama opisa prirode i doživljaja glazbe. Isti autor: *Cola Breugnon* (1918), roman pjesničke rečenice s dominacijom boje.

42 Vidjeli smo u našem 5. poglavlju uporabu Dreiserove „tehnike izoteme“ u homogenizaciji makrostrukture romana na vremenskoj osi. – T. Mann je znao otvoreno (iz taštine?) uspoređivati kompoziciju svog romana *Buddenbrooks* (1901) s onom Wagnerove opere.

43 C. Baudelaire, sonnet „Correspondances“; Etienne Sauriau, *Les Correspondances des arts*, 1947.

44 Komparativisti vole govoriti o uzorima i utjecajima, o imitacijama i plagijatima, ali rijetko se osvrću na koincidencije. Ne smijemo biti stalno opterećeni dugom Dostojevskom. Mala je vjerojatnost, na primjer, da je E. Dujardin mogao upoznati ispit (tok, „struju“) svijesti i savjesti iz novele *Krotka* koju je Dostojevski izdao 1876. Na polju književnosti, izuzmu li se sadržaji nekih „egzotičnih“ uzora (španjolskih, talijanskih...), Francuska je do knjige M. Vogüea bila vrlo autarhična. Raymond Aron smatra da su M. Foucault i A. Kojève u pravu: „Nakon Hegela ili pak Nietzschea oni daju *smisao nesismlu* usred kojega mi živimo.“ Skulptura i slika ne reproduciraju više ni prirodu ni ljudski lik „jer se on izbrisao kao što se izbrisao i lik Boga koji je služio za

glazbenog zvuka, slikarove metafore i memoriranih trenutnih događaja.⁴⁷ On u gledanju književnosti kao „istinskog života“, a usput tražeći izgubljeni lik koji se zove Vrijeme, pikarski luta kroz sebe sama. On je svoj protagonist i antagonist, mučenik i mučitelj. No gledajući Drugoga kroz superponirane vremenske segmente, Proust ipak stječe slavu da je svojom palimpsest-psihologijom sačinio romaneskni *thesaurus* snobizma. A, opet: ako je itko snob, to je stari pikaro!

A. Gide, kao i P. Valéry, ironizira konvencionalno romaneskno stvaralaštvo.⁴⁸ Ti ironični sudovi Gideu međutim nisu zaprjekom da on, ravnatelj izdavačke kuće Gallimard, odbije objaviti veliki novitet – baš Proustov *Du côté de chez Swann*. Razlog: na prvih 100 stranica toga romana, a sve u vremenu od sat-dva, *ne događa se ama ništa*. On te iste 1913. godine odbija i H. Alain-Fourniera koji je, u skepsi pred „bezvremenskom prozom“, završio svoj roman o nehotičnom pustolovu. Ovo mu se dječaku – kao prema kanonu viteškog romana potrage *graala* – već na prvim stranicama događa previše.⁴⁹

Kao antideterminist (erudit na svim područjima umjetnosti, a usto i homoseksualac!), A. Gide nakon kazališne predstave *Braće Karamazovih* (izvedene nekoliko godina prije integralna prijevoda romana!), postaje „radikalnim promotorom dostojevštine“. „Igra“ se s nedosljednom dijalektikom *braće*. (Uostalom, baš tako ih je on sam definirao – *d'inconséquence*!) Njegov glavni lik *Vatikanskih podruma*, mladi Lafcadio, ubija svog ujaka „samo tako“, bez valjana motiva. Bezrazložan čin – *acte gratuit*, kaže Gide.⁵⁰ Takav čin, ali i onda kada je osobna sreća postala moguća, izvršila je i njegova junakinja Alice: neće život s čovjekom koga voli i koji voli nju. Logika Orfeja: ako se s traženim idealom

uzor i jamstvo“. (*Marxisme imaginaire*, NRF, Paris, 1970, str. 351)

46 Primjer: Paul Cézanne, serija slika na temu *Montagne Sainte-Victoire* (1904-1906). Slike bez izvanjske referencije (prostorne perspektive), nešto kao „naivistička“ anamorfoza. (H. Rousseau Carinik, svoju je *Muzu* naslikao 1903.)

47 Proust čita i prevodi J. Ruskina, kritičara umjetnosti i psihologa. Piše svoje osvrte na umjetnost u duhu filozofije H. Bergsona, filozofa antideterminista. Kasnije se ponešto od njega odvajaju u pitanjima kognitivne funkcije umjetnosti.

48 A. Gide u svojoj priči *Les Paludes* (*Močvare*), 1895. P. Valéry odriče prozi svaku artistsku vrijednost.

49 Roman *Veliki Meaulnes* (*Le Grand Meaulnes*), 1913. Neželjena pustolovina adolescenta, pa etape njegove potrage „izgubljena kraja“ i idealne djevojke. (Nakon što je nađe, ona će umrijeti.) Jacques Rivière, šurjak Alain-Fourniera, Gideov tajnik u Gallimardovoj izdavačkoj kući, strepeći nad progresivnom dezagregacijom proze, objavljuje također 1913. u časopisu *Nouvelle Revue Française* studiju „Roman d'aventures“. Zbogovara tradicionalnu strukturu romana događanja i potrage. – Cijeli će Proustov ciklus *Potrage za izgubljenim vremenom* biti objavljen tek nakon I. svjetskog rata (1918-1927). Proust će umrijeti 1922.

50 *Les caves du Vatican*, 1914.

suočimo, dotaknemo ga – on će se raspasti!⁵¹ Promišljajući novu estetiku proze, Gide razrađuje veliki projekt romana kojem bi kompozicija bila sukladna onoj glazbenoj (J. S. Bach, *Umjetnost Fuge*) i slikarskoj (J. van Eyck, *Arnolfini*).⁵² Sadržaj romana bio bi sam proces nastanka takve strukture i sadržaja u kojem neki likovi podsjećaju na refrakciju jedne iste – autorove, uostalom – osobe. Bio je to i slučaj braće Karamazovih, od kojih jedan brat nije bez pikarskih značajki!⁵³

Izbacimo li pikarsku svijest kroz prozor, ona već kuca na vrata priče. U Europi je ionako „nesvjesni“ pikaro živio paralelno sa svjesnim (to jest s društveno „krivim“). Živio je u knjizi kao satira, na daskama kao komedija. U međuratnoj Americi, u poslijeratnoj poglavito, ta praksa je u modi. Karakter (u anglosaksonskom značenju tog termina) koji zaluta izvan zamišljenog koncepta vrijednosti – konzervativnog ili liberalnog – ne mora se smatrati opasnim, već uglavnom „ekscentričnim“, „izvan kruga nas normalnih“. Prema teoriji smijeha, a smijeh je fenomen „čistoga“ uma (Kant, Bergson), lik je – *inadapté* i *insociable* – unaprijed osuđen da bude smiješan, *belittled* (ponižen). Priča se (i ona filmska, pogotovu!) umjesto ozbiljnoj raščlambi – kako poroka čovjeka tako i društva – utječe satiri bilo ideje/ambicije, bilo mehaničkom gestu pojedinca.

Česti lik europskog romana između dva rata, lik je osobe nemirne, podijeljene savjesti i svijesti. Osoba je rastrgana pitanjem ljubavi, vjere, filozofije, društva (u Francuskoj: *roman d'inquiétude*, *roman de la condition humaine*)... Nakon rata, tog lucidnog „junaka“ u mnogim pričama smjenjuje isto tako lucidan individuum, ali daleko manje ozbiljan, čak „španjolski“ ciničan. U ponekim aspektima fenomenologije takva romana

51 Roman *La Porte-Etroite (Uska vrata)*, 1909. i *La Symphonie pastorale (Pastoralna simfonija)*, 1919) doimlju se u psihološkom pogledu kao radikalni antipikarizam, „roman odricanja“. Karakteri se odriču onoga (idealnoga) što su željeli, a to dobiti mogu. Tematski (ali jezično i stilski) sličan je i „barokni“ *roman d'analyse*, onaj R. Radigueta *Le Bal du comte d'Orgel*, 1924.

52 *Les Faux-Monnayeurs (Krivotvoritelji novca)*, 1925. Kompozicija romana „u daljinu i dubinu“, *en abyme*, ujedno vremenski i bezvremenski, dakle – „čisti roman“.

53 Pozitivistička (biografska) kritika, ali i sociološka, u trima romanima koja su prethodila *Braći Karamazovima (Zločin i kazna, 1865; Kockar, 1866; Idiot, 1869)* „čitaju“ samog autora u njegovim

egzistencijalnim i duhovnim odrednicama. U *Karamazovima* takav hermeneutički pristup otkriva refrakciju („lom u odrazu“) autora na trojicu (četvoricu!) braće: filozofa i vjernika s biografskim „pikarskim“ danostima: mržnja prema ocu, siromaštvo, kocka, lutanja...). Psihokritika (C. Mauron), psihostrukturalizam (G. Genette) i manje srodne „interne“ kritike donekle uvažavaju takvu „raspodjelu“, ali drugačijim postupkom i ciljem. One se na osobi autora zaustavljaju kao na „usputnoj postaji“ kroz napisano umjetničko djelo.

54 *Histoire du roman moderne*, pogl. XVI: „Le style narratif: le picaresque moderne“; Albin Michel, Paris, 1967.

55 Primjer može biti Christiane Rochefort, *Le repos du guerrier (Odmor ratnika)*,

R.-M. Albérès ne vidi samo „pikarski stil“, već i „moderni pikarizam“. ⁵⁴ Nije u svemu tome bez udjela štivo pisaca „izgubljene generacije“, ni sam egzistencijalistički roman, a ni kazalište apsurdna. Pa čak ni šansona!

Dva su motivacijska agensa međutim nerijetko nedovoljno razvidna ili pak od male važnosti: materijalna situacija i strogo određen životni cilj. Nedostaju zapravo one najdublje crte na duhovnom portretu svakog „mladog lava iz provincije“ – goruća želja. Svjedoče o tome burleskna anegdota i psihološka kolebljivost tih likova. Očigledno da je pikarovu estetsku ambiciju sebi prisvojio autor komu je jedini cilj doći do posebne, estetski drugačije, fenomenologije svoga djela. Ostalo nije važno. ⁵⁵ Scena (dekor, dijalog) ostaje dakako realistička. No razlika u odnosu na preozbiljni socijalni i psihološki realizam s početka stoljeća – kako američki tako i europski – neizmjerena je. ⁵⁶

Okrutni će američki realizam, onaj à la *Comédie humaine*, „živjeti“ i u međuratnim djelima Faulknera, Hemingwaya, Steinbecka... Živjet će i u poslijeratnim romanima unatoč konstataciji T. S. Eliota i J. Ortege y Gasset iz 1941. da je roman umro. Roman nije umro, ali je onaj realistički – tvrdi J. C. Ransom (*New Criticism*, 1941) – ostario. Morao bi ga smijeniti mlađi, „novi roman“. Bio bi to *pure novel*, opran od nanosa psihologije, sociologije, povijesti..., roman koji neće biti apriornim svjedokom bijede ili pak sucem morala.

Takav roman, sam sebi estetska svrha, nije doduše svojim sadržajem i strukturom toliko revolucionaran kao što će to kroz nekoliko godina postati francuski *nouveau roman*. Ovaj će samo radikalizirati tu američku tendenciju. ⁵⁷ Smjer će utjecaja, naime, teći obrnuto: američka je proza

1958. R.-M. Albérès vidi u „pikarskom stilu“ nekih francuskih romana inicijalnu inspiraciju u djelima L.-F. Célinea i C. Malapartea. On kaže: „U tom pogledu ‘nova pikaresknost’ je opća pojava, pa u širi pravac treba smjestiti taj francuski ‘poletni roman’ koji kao nacionalno obilježje čuva [francuski] nehaj.“ (*Isto*, str. 310)

56 Uzmimo primjere nekih ženskih likova! Kolika je samo razlika između moderne, burleskne Zazie (R. Queneau, *Zazie dans le métro*, 1959) od nesretne, u vlasti svodnika, Berthe Méténier (C.-L. Philippe, *Bubu de Montparnasse*, 1901). U Americi Holly Golightly, seoska, moralna i nemoralna djevojka u njujorškoj kavani (T. Capote, *Breakfast at Tiffany's*, 1958) nasuprot Craneovoj Maggie, „djevojke s ulica“ (1895).

57 Ako autor novog američkog romana za „uporabu vremena“ često koristi filmsku montažu, francuski će, isključivši vrijeme, okrenuti se vanjskom prostoru i toku svijesti lika koji ponekad nije ni imenovan. Ako je ista zajedničko takvim romanima, to je odsutnost autora. Autorova je pisaljka hladno oko kamere (tehnika *stylo-caméra*). Pripovijedanje najčešće nema vremenske glagolske oblike imperfekta i aorista, svoje „zaštitne znake“ rekla bi Käte Hamburger. Pogotovu nema one načinske/personalne (kondicional, konjunktiv). Imamo gotovo isključivo indikativ prezenta i, eventualno, futur. Za usporedbu: glazbeno se vrijeme – fraza – raspalo još ranije (Debussy, Schönberg), ali i tonalitit (Berg, Hindemith).

ta koji će utjecati na francusku. Razumljivo, na jednu i na drugu utjecat će Virginia Woolf. Svakako, mnogo razvidnije nego Dostojevski!

Pobjednička Amerika, neosporno najmoćnija zemlja planet, početkom pedesetih vidi sebe kao društvo slobode i obilja. Proročanstvo Tocquevillea o demokraciji čini se ostvarenim. Oskudni McCarthyev lov na komuniste bio je kratak i oskudan (dvoje pogubljenih Židova). Nema razloga da se roman vrati „starim temema“ i sadržajima... Poželjno je da tema bude locirana na izabranim mjestima – izvan središta društvene aktivnosti. Rat, rad, klasnu borbu, novac – bilo bi dobro ostaviti *ondje, onima drugima*: Crncu, Židovu, homoseksualcu, uživatelju droge, altuserski otuđenu imigrantu, čovjeku bez nadahnuća za neku trajnu vrijednost. Čovjeku propalih iluzija? Ne. To je samo život kakav se živi (Warren Miller: *the way we live now*). Vrijedi samo ovaj dan, još točnije: noć.

Tražeci na sajmištu simbola svoju larpurlartičku esenciju isključivo u *Verbumu*, takav roman postaje samom metaforom pikara koji je u artističkoj pojavnosti doživio svoj smisao i bitak. A sam lik pikara, ako u takvu romanu on ponegdje jest (kod F. O'Connor, P. Moore), samo je *ghost* kakav se Horaciju pojavio na zidinama Helsingøra. (Francuzi imaju primjerenu riječ: *revenant* – mrtvac koji se vraća kao utvara.)

Ako, imajući na umu fikcionalnu literaturu, već govorimo figurativnim rječnikom, mi sveudilj ne možemo izabrati put (djelo, priču) na kojem nećemo sresti osobu koja ište bolju egzistenciju, ljubav, istinu, ljepotu... Ili pak odgovor na svoje pitanje „Tko sam ja?“. Još više figurativno: možemo li hiniti da ne opažamo dlan, makar iz navike ispružene ruke, koji želi dohvatiti uspjeh i sreću. Ili, kad je riječ o talentu mlada čovjeka, dlan koji nije rastvoren iz navike, već iz vjere u sebe – rođena umjetnika. O takvu dlanu svjedoče brojni nefikcionalni životopisi. Pa i oni fikcionalni.

Uzmimo primjer Thomasa Claytona Wolfea (1900– 1938), južnjaka iz Sjeverne Caroline,⁵⁸ autora trilogije koju je dopušteno čitati kao neku vrstu (auto)biografske *summae*.⁵⁹ Pogledajmo što to u mreži sadržaja romanâ mladog Eugena Granta⁶⁰ nalazimo – ali i ne nalazimo! – da bismo za njega mogli reći da je on pikarski *character*. No on svojim duhom nije *sub-moral-level* značaj. Ipak, kao čovjek s Juga, on *donekle* jest „stara duša“ (*primordial soul*), ali orfejska, ne edipovska. Iskreno voli oca premda ga je ovaj napustio s drugom ženom. Moralno stajalište sina nalik je na ono Molièreova Alcestea, mizantropa, ali ogranično na samu sredinu: sve što ova drži dobrim, Eugen smatra zlim. I obrnuto.

Njegova je mladost „gladna“ ljepote, umjetnosti. Cilj mu nije živjeti pojavno lijepo, već steći *istinski* estetski identitet kroz stvorena umjetnička

djela – dramu, roman. Visoko je obrazovan (Harvard). Ima za prijatelja Francisa Starwicka, čovjeka znanja, ali neshvatljiva individualista, homoseksualca. Nakon neuspjeha s dramom, odaje se piću, završava nakratko u zatvoru. Sanja bogatu, inteligentnu ženu. Baš takvu srodnu dušu on i nalaži. Ona ga nesebično voli i podržava, ali on postaje sebičan; zlostavlja je... Luta Amerikom, očaran je New Yorkom. Višekrat putuje preko oceana, očaran je i gradovima Europe, Parizom posebno. Ujedno figurativno i konkretno – ironično, dakako – ta Wolfeova luralica kaže da je njegovo iskustvo, sve skupa uzevši u obzir, „otkriće svijeta od strane gladna čovjeka“.

Život stvarni i duhovni Eugena Granta (Georgea Webera), mlada čovjeka s „pozitivnom“ željom, pikarska je egzistencijalna putanja, premda kao sveukupna priča podosta nekoherentna. Njoj nasuprot, nešto kao drugo, sređeno krilo romanesknog diptiha pojavit će se 1953. roman *The Adventures of Augie March* Saula Bellowa. U svojoj strukturi *Pustolovine* će slijediti baš pikarsku matricu, brižno restauriranu. Kritika neće oklijevati s etiketom „pikarski roman“. Bit će u pravu, ali, vidjet ćemo, i u krivu.

Time što je *ja*-zamjenica upotrijebljena kao *point of view*, priskrbila je tom romanu S. Bellowa homodijegetičko (i povijesno) dostojanstvo. Da bismo provjerili je li ova tvrdnja u estetskom pogledu utemeljena, pokušajmo zamisliti pravo pikarsko kazivanje (*telling, récit*) u trećem licu. Ili još bolje: pokušajmo Lazarillovih sedam „traktata“ transkribirati u treće lice jednine pa vidjeti što će ostati od ljepote i misli priče. Kao što je, s druge strane, bolje i ne pomišljati što bi ostalo od Proustove *Potrage*...⁶¹

Bellow sa starim kosturom Lazarovih traktata na preko 600 stranica romana čini isto što je činio Prokrust s gostima-putnicima omanjega stasa. Samo, Prokrust je iščekivao putnike, a Augie putuje i luta, traži, nalazi pa nađeno gubi poput Lazarilla. On je američki „gez“ (ne katolički, već židovski!) rodom iz Chicaga – „tog tužnog grada“. On je sebi zadao *axial lines of the life* („ravne crte života“; nekada: *lineas rectas, lignes droites*). One bi ga trebale privesti svrsi osobne „metafizičke potrage“, u konačnici

58 U vremenu o kojem govorimo velik je broj pisaca s Juga. Ali i Židova!
 59 Naslovi su: *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life*, 1929; *Of Time and the River: a Legend of Man's Hunger in his Youth*, 1935; *The Web and the Rock*, 1939.
 60 U trećem romanu on se zove George Webber s nadimkom Monk (Monah)! Aluzija na pikarsku sjemeništrasku fazu?
 61 Samo mali dio ciklusa (*Jedna Swannova ljubav*) ipak je u trećem licu. Proust se očigledno nije mnogo dvoumio: uzeo

je zamjenicu *On* kako ne bi morao vršiti interpolaciju još jednoga *Ja* uz ono Marcelovo. Marcel-*ja*-narator je samo pretpostavka, premda ga na nekoliko mjesta tako „slučajno“ imenuju drugi likovi. Sam narator u *Zatočenici* (V., 1923) kaže da je navođenje njegova krsnog imena ujedno imenovanje njega, naratora i autora knjige. U funkciji auto-referencijalnosti, dakle. Manje izravno to se naslućuje na relaciji Aleman – Guzman (gore, bilj. 4), ali i na onoj Augie March – Saul Bellow.

„reprocitetu interesa“ s Drugima: ljubavi, dobroti, korisnosti – ukratko harmoniji. Je li se to u Augieja inkarnirao onaj nevini, nedužni (*innocent*) pojedinac o kakvom su američki književnici i političari XVIII. i XIX. stoljeća sanjali, a koji je, eto, sredinom XX. napučio njihovu domovinu?

Generalizacija neizbježno vodi u zablude. Sanjana eutopična budućnost – čak kad se, skokom u raj, povjeruje da je postala sadašnjost – u stvarnosti se očituje samo kao nova trka prema nedostižnom horizontu. Ideal se ne može lišiti tereta povijesne relativizacije. Nije moguće izgraditi beskonfliktnu zajednicu, još manje Novi Jeruzalem. Preostaje kao najveće dobro sam život takav kakav je – širok i izazovan kao pučina s neuhvatljivim obzorom. Plodove cijelog ljudskog truda nastavljaju proždirati nezasitne ribe, a sam život nezasitno more pa još nezasitniji ognji lomača i ognjene cijevi. Međutim, Čovjek i smisao njegova truda mogu se umanjivati, *ali nikad postati ništa*. Ta će buntovnička, prometejska misao zajedno s vrijednim ljudskim činom opstati, bez obzira na prostor kojemu prijeti svemoć zlata, rasna, ideološka ili kastinska mržnja.⁶² Međuratna (Kafkina, Malrauxova, Hemingwayeva) priča, ili priča o ratu (Jonesova, Sartreova, Mailerova) svjedoče koliko o bijedi i padu individuumu, toliko i o njegovu revoltu, hrabrosti i žrtvi kojima se nijedan pikarski *Ja* nijedne epohe nije mogao pohvaliti.

A sada Augie March, pikaro, mora „miroljubivo kroz sve to proći“, sve to iskusiti u svojstvu čovjeka koji je samo ono što on jest – mali *juif errant* – mali lutajući Žid. Čitatelj, upućen u „tipsku genealogiju“ likova romana, može Augieja naći u dalekom srodstvu s junakom Eugènea Suea,⁶³ ali i u onom bliskom, duhovnom i krvnom srodstvu s F. Kafkom.⁶⁴ Njegova potraga nema estetsku svrhu „po sebi“; on kao da je čuo J.-P. Sartrea dok je pisao *Što je književnost*: Augie neće „subordinaciju bitka prividu“. Nema on ni materijalnu ni političku ambiciju. Nije tašt, ali nije

62 „Slučajevi“ u: A. Camus, *L'Homme révolté* (*Pobunjeni čovjek*), 1951.

63 E. Sue, *Le Juif errant*, 1885, *roman-feuilleton*. Junak je antiklerikalac, humanist, zaštitnik potlačenih, vjesnik pariške veljače 1848.

64 Ali i s Proustom kome je majka Židovka. Ostavimo li psihoanalizu po strani, svakom mladom čovjeku, Židovu posebno, prvi su protivnici roditelji. Slijede drugi: školski kolege, učitelji, sugrađani, svjetina... „Sve sami neprijatelji, u najbolju ruku antagonisti, među kojima je teško otkriti ljude dobre volje... [...] U izvjesnom smislu baš to otkrivanje spada

u područje borbe, u aktivnost nametnutu čovjeku, u njegovo vitalno iskušenje.“ (M. Brod, *Kafka*, str. 57)

65 Stranice prema *The Adventures of Augie March*, Viking Press, New York, 1953.

66 Nema skatološke simbolike, ali ima one neprihvatljiva jezika. Augijeva herojsko-komična (burleskna) epopeja dodiruje povijesne ili pak biblijske hiperbole s aktualnom građanskom litotom. S. Bellow kaže u jednoj studiji („*Avanture u motelu* autora Sholoma Aleichema“): „Najobičniji jidiš razgovor pun je emfatičkih aluzija na povijest, mitologiju, religiju. Stvaranje, Pad, Potop, Egipat, Aleksandar, Tit, Napoleon,

ni prosjak. On je naprosto čovjek koji traži sebe sama, to jest odgovor na pitanje „Tko sam ja?“. On je filozof ontolog u nastajanju.

No *axial lines* neće Augieja iskustveno dovesti mnogo dalje od mjesta s kojeg je krenuo. Uostalom, takav je davni Avicenin poučak. Preostaje mu dubok skepticizam M. de Montaignea: „Ja sam, poručuje Augie, uvijek nastojao postati ono što jesam, ali što ako to – ono što ja jesam svojom prirodom – nije dovoljno dobro?“ (485)⁶⁵. A Sudbina mu na putu prema Dobru postavlja uvijek one iste koncesivne veznike-sintagme iz pikarske priče: *samo kad bi... samo da...* Augie međutim sa Sudbinom ni ne kani sporiti. Ne želi vrijeme u kojem živi zamijeniti Zlatnim dobom. Tako je bolje: ni njegova nada, ni njegova načela nemaju razloga umrijeti. On se sa svakog propalog pothvata može „vratiti svojim aksijalnim crtama pod uvjetom da [on] *odista želi* mirno čekati“ (454). Mirno čekati...? Koji se to pikaro mogao pouzdati u strategiju *mirna čekanja*? Guzman, Rastignac, Clyde Griffiths...?

Je li Augie onda pikaro? Da on pikaro jest, potvrđuju lutanja i lanac nekoherentnih situacija koje on feljtonski nadživljava. One su tipično pikarski bijedne, doduše bez skatoloških prigoda.⁶⁶ Ali da on pikaro nije, govori opet njegova ambicija koja je antipikarska. Istina, on želi „raditi na sebi“, ali ne da bi bio samo *self-made-man*, već *self-been-man*.⁶⁷ On je dakle anti-Guzman, anti-Rastignac, anti-Clyde... Uvijek je nogom samo na prvoj prečki zamišljenih ljestava.

Augie je dakle svojom privatnom eshatologijom antiteza bivšega pikara. Ali i suvremenoga, jer se vazda spotiče o svijest pojedinca, reduciranu baš na onu pikarsku! Figurativno kazano, Augie, uvijek iznova vjerujući da je *Jungle* ostala njemu iza leđa, iz situacije u situaciju sreće čovjekavuka iz Hobbesova *Leviathana* što je napustio salon ljepote, namirisana, s janjećom frizurou i rukavicama od kože Machiavellijeve lisice.

Rothschildovi, *Mudraci* i *Zakoni* ulaze u sitne rasprave o jajetu, o konopu, o hlačama. Taj način da se bude *na ti* s Općom poviješću i velikanima ovoga svijeta doprinosio je smislu za smiješno koji imaju ljudi u getoima.“ (Citirano u: J. Cabau, *La Prairie perdue*). No valja se uvijek prisjetiti da je veliki dio humora u pikarskom romanu inače zasnovan na distorziji historijskih i mitoloških, biblijskih poglavito, mjesta i amblema (*dictuma*). Usput, pikarski topos broda u ovom romanu S. Bellowa je nezaobilazan i kao figura (usporedba s K. Kolumbom) i kao sredstvo (putovanje, brodolom na Atlantiku). O brodu kao

amblemu života i sudbine pikara govorili smo u 5. poglavlju.

67 *Self-been-man* – ili ono što bi Sartre nazvao „biće-za-sebe“ (*être-pour-soi*). Ovaj filozofem u konkretnom slučaju može osnažiti i psihosociološka analiza statusa imigranta sredinom XX. stoljeća. Augie March je „mali vječni Žid“, izgubljen u pustinji duha, na teritoriju koji bi prema većinskoj svijesti (onoj milenarističkoj, o Americi kao Novom Jeruzalemu) imao biti realna projekcija teritorija njegove mitske povijesti i domovine (Kanaan, Palestina – Obećana Zemlja). Integracija (asimilacija?) nagrizala njegov identitet.

Zato je Augiejev osmijeh ispred ogledala tužan. U ogledalu, simbolu vremena i duše, „ponovno se ceri [i] u meni uskrsava *animal ridens*, vječno nasmijano stvorenje“ (536). No život je takav, nije strašan, pa nije strašna ni smrt, misli on. „Bolje je umrijeti to što jesi, nego vječno živjeti kao stranac“ (485), potvrđuje mu tu misao njegov „znanstveni savjetnik“ Mintouchian.

Zaključak: ontološko kopanje do svoga *ja* pokopalo je estetsku aspiraciju. S. Bellow ne priziva Smrt da ona zaustavi pikarov estetski uspon.

Sudeći s povijesno-estetskog stajališta, mogli bismo projekt romana pikarske strukture, ali antipikarske duše, shvatiti kao namjeru autora da parodijskim pandanom (travestijom) izvrgne entitet „pravog“ pikara ruglu. Ali čemu, ako je „pravi pikaro“ iz romana davno nestao? Da parafraziramo maloga Gavrochea: čemu ubijati mrtvaca?! Kritička funkcija parodije bila bi u njenoj aktualnosti, u izravnom odgovoru na popis autentičnih predložaka.⁶⁸ Flaubert je sa svojim romanima „ubio“ romantičnu i dramatsku estetiku romantične priče prve polovice XIX. stoljeća. Proust je, a poglavito Joyce sa svojim parodičnim naslovom (*Ulysses*), uništio aksijalnu kategoriju estetike tradicionalne priče – Vrijeme. Ostaje nam pitanje: je li, s određena gledišta kritike žanrova, intencija S. Bellowa bila, baš kao W. Thackerayja otprilike sto godina ranije: kroz ironičnu uporabu strukture dokrajčiti pikarizam svijesti, kako one psihosocijalne, tako i estetske?⁶⁹ Ili: je li on navijestio svom sugrađaninu srednje i niže klase nestanak njegove arhetipske opsesije materijalnim usponom? Bilo bi to nešto slično onome što je A. Gide svojim „antičkim“ dramama pokušao negirati: tjeskobnu, mitsku opsesiju „uzaludnosti individualna činjenja“.⁷⁰

Bellow je profesor koji ne može biti čitač, a još manje pisac bez intencije. I to je, zacijelo, jedan od motiva izbora autentične pikarske kompozicije romana. Ona otvara društveni prostor u kojem će se Augie

68 Što možda i jest slučaj: kritika estetike New Criticism! Iz povijesti romana-kritike: Fielding piše *Shamela* (1741) parodiju („apologiju“) sentimentalne Richardsonove *Pamele* (1741). Cervantes u Predgovoru *Don Quijoteu*: „...Meni i nije bila druga nakana nego da svijetu omrazim lažne i nesklapne historije, koje je historija mojega istinskog Don Quijotea već uzljuljala, te će one i sasvim popadati, bez ikakve sumnje.“ (Prijevod: I. Velikanović)

69 D. Souiller: „Pojava, način pikarove egzistencije, vezana je za sve ono... što će osporiti industrijska era. [...] Devolucija zemaljskog života i briga za

spas nestaju kad se radi na tome da se metodički izgradi jedan novi zemaljski raj koji (u načelu) počiva na potrošnji i obilju. Thackerayjeva je zasluga što je proniknuo tu mutaciju koja nemogućim čini postojanje literature o pikaru...“ (*Le Roman picaresque*, str. 125)

70 S podosta žala, ali i ironije – koliko svoje, toliko i sudbinske – svojim su izvornim dramama takvu svijest predstavljali Čehov i Ibsen prije, a kasnije parodijama mita, uz Gidea Giraudoux i Anouilh.

71 Poglavito iz suvremene američke filozofije identiteta (A. Wheelis, P. Viereck, D. Reisman...).

– a mi zajedno s njim – prečesto spotaknuti kako o stvarnost tako i o „glavnu misao“ (ili smisao) fikcionalne, a navlastito one nefikcionalne literature, poglavito znanstvene: sociologije i filozofije.⁷¹ Tako konstitucija kompozicije omogućava uvid u povijesnu slojevitost konstitucije Augiejeva karaktera (prema Heraklitu – i njegove sudbine).

Iza njegova „portreta na otvorenom“ naziru se staze romana *de quête* i one aktera renesansnih *novelas picarescas*. Ima na liku Augieja mnogo iracionalnih crta Don Quijotea i racionalnog Sancha Panse. (Ima u gestu dosta C. Chaplina, „malog čovjeka“!) Razvidan je ironičan osmijeh Voltairea i preozbiljan pogled Diderota... Služe li Bellowu duž vremenske crte ti probrani pikarski topici kao oružje u ratu ideja, a ne samo u analizi „slučaja“ jednog individuumu? Voltaireov *Candide* – *anima candida* (bijela, nevina duša) – odgojio se u duhu Leibnizove filozofije. Prosječni Amerikanac sredine XX. stoljeća vjeruje što i Leibniz: dano mu je da živi u svijetu najboljem od svih svjetova. Jacques fatalist u debatama tvrdi da svijet takav nije: on vjeruje (implicite tvrdi) da svijet može biti bolji samo ako je uređen točno po Johnu Lockeu. Amerikanac vjeruje i u to. Ali *Candide* se i Jacquesu empirija pokazala negacijom tih filozofema. I Augieju.

Empirija Augieja navodi da je iznova promišlja.⁷² Na čitatelju je, onom upućenom poglavito, da je „dograđuje“ i „misaono realizira“ u svom vremenu i svom duhovnom iskustvu. Lazarillovi su traktati suprotstavili izvornu misao *Evandjelja* praksi zemaljske Crkve. Ostarjeli, protureformacijski Guzman tu je praksu vidio kao onu jedinu koja čovjeka vodi u raj. Nakon smrti, razumije se. No njihov *Ja* je ipak – *onaj onda*. Augie-ja čitatelj je *ja-sada*. Ne onaj glagolski, lokutivni *Ja*, već psihološki i socijalni, filozofski i ideološki. Čitatelju su znane nove „biblije“, one koje obećavaju – ili niječu! – *raj ovdje i sada*.⁷³ On zajedno s Augiejem može razlučiti dvije staze koje njih dvojicu vode „na zrak“ iz te misaone *jungle*. Jedna je vodila, vodi i vodit će u samoću. Na toj je stazi priča o životu u

72 Redovito skeptičan kada je riječ o društvenim znanostima. On kao da je svojim razmišljanjima preduhitrio „divlju“ misao C. Lévi-Straussa, misao ne baš suglasnu sa Sartreovom *Kritikom dijalektičkog uma*. Riječ je zapravo o uvjerenju da konačni cilj društvenih znanosti nije konstitucija već disolucija čovjeka.

73 Izvjesno je da literarne reminiscencije Augieja Marcha izviru iz pogleda S. Bellowa u marksističke teze o društvu i individuumu. Pitanje, ali bez jasna odgovora, kao da se stalno ponavlja: transcendirati li individualna sudbina život zajednice? Albières kaže da je europski egzistenci-

jalizam dosta kasno dodirnuo američki roman. Zauzvrat, Sartre je vrlo cijenio „angažirane“ romane Hemingwaya i Faulknera, a naročito one Dos Passosa. No, na Bellowu su stolu, nema sumnje, naslovi Kierkegaarda i Heideggera. Osim spomenute Sartreove *Kritike*, tu je ontofenomenološko *L'Être le Néant* (1943) i *L'existentialisme est un humanisme* (1946). I – a ovo kažemo s rezervom – Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945.

„novom stilu“, u filozofiranju estetske egzistencije. Američke su to priče o ranjenoj duši. Lijek je nostalgija za nestalom prerijom („žitom“, Salinger), za daljinom i slobodom lutanja cestama i pjesmama (Kerouac), za lijepim mjestima u književnosti (Nabokov, *Lolita*), za ratnom akcijom ili pučinom (Hemingway)... Samo da je biti negdje Drugdje – *somewhere*, ne *ovdje*, u „Babilonu na Michigenu“. U ovome potrošačkom Babilonu znanost i tehnologija doduše uspješno otklanjaju mnoge egzistencijalne i materijalne nedostatnosti, ali valja paziti i na tu zamku. Naime, „siromaštvo duše strašno je, kao što je strašno i siromaštvo tijela.“⁷⁴

Augieja se ipak zaputio drugom stazom, baš u taj svijet, stazom koja vodi k Drugima. Drugoga si slobodan izabrati, kaže on. Ali čim si ga izabrao, ulaziš u kavez, navlastito ako ga iskreno voliš.⁷⁵ Taj Drugi, ma tko bio, želi prisvojiti tvoju dušu. On nastoji bezuvjetno, makijevalistički, gospodariti njome kao ona seljanka (samo opreznije) zlatnom ribicom. (Kao velike Proustove dame eruditima i umjetnicima.) A vrhunac nevolja je baš u tome što u svakom Machiavelliju, kao u ogledalu, vidiš sebe. Augie zaključuje: „Drugi nisu učinili ovo što jesmo samo zato što su oni to htjeli od nas napraviti, nego i stoga što smo se mi njima željeli svidjeti.“ (401)⁷⁶

Pitamo se zajedno s Augiejem: gdje je onda ono naše traženo *ja*?

The Machiavellians bi Augieju dali sve za ono čega u njega nema. A u njega nema ni bojazni ni poslušnosti; nema ni emocionalnog ni etičkog nihilizma. *The Machiavellians* bi mu u zamjenu za te odsutne poroke pružili sve ono što on neće. Clyde je Griffiths međutim sve to, što Augie neće, jedva dočeka: bogata strica, bogatu zaručnicu, njezin novac i moć, zabavu, *luxury*, svoju identifikaciju s estetskim bićem – s onim iz romana.

Jer Clydeovoj je duši „nedostajala bistrina koja bi omogućila da među mnogim stazama on izabere baš onu koja bi odgovarala njegovu napre-

74 Nema sumnje, ovo o blagodati tehnologije i siromaštvu duše aluzija je na Sartreovu *Kritiku dijalektičkog uma* spram Marxovoj tezi o nevažnosti cijene u nedostatnosti, rijetkosti (*rareté*) robe na tržištu. Sartreov je argument uz njegov ideologem *pratico-inerte* doista karikaturalan: mnoštvo čeka autobus; broj mjesta u autobusu je nedostatan; nikomu nije bitan onaj Drugi, onaj među posljednjima, onaj komu se žuri, koji je potrebit.

75 Augie kao tipski pikaro prihvaća „prigodnu sreću“. Ali kao netipski, on bi osobito prihvatio onu sreću koja je plod pobjede nesebične simpatije nad „permanentnim pukotinama karaktera“. Tako biva u

slučaju prijateljice Mimi i samoljubivog studenta političkih znanosti Hookera Frazera. Kad Mimi s ovim ostane trudna, otac se „udaljava“. Augie joj se približuje, čini u općoj ravnodušnosti svijeta sve što može. Clyde je na jedvite jade pristao na pomoć napuštenoj sestri s djetetom. Doista, ovdje „dobro stoji“ onaj filozofski usklik jednog od lića iz Sartreove drame *Iza zatvorenih vrata*: „Pakao – to su Drugi!“ Augie od djetinjstva živi u tom paklu. Za njegovu se dušu najprije otima njegova obitelj (baka, brat). Slijede bogati usvajači, zaštitnici, za njima veliki *philosophical capacities*. Onda i ljubavnice, dušebrižnici kao „kontrolori

dovanju“. Za tu se dušu nitko nije otimao. Na sajmu taštine ona se nudila vlasti svakoga, jeftino. Makijavelistički su vladali njome: majka Elvira, Hortensa, Gilbert, Sondra... Na svršetku je njome ovladao Mason da bi, kao već ostarjeli pikaro, došao do društvene moći. Svećenik McMillan se gradi skromnijim: on se „samo“ primio velikog djela – spasenja jedne duše.

Vidjeli smo: Clyde uoči dana svoje smrti uvjerava majku da umire „smiren i zadovoljan“ jer mu je Bog „dao snagu i mir“. Ali je sam sebi dodao: – „A je li?“. Rekli smo: to skeptičko „a je li?“ posljednji je Clydeov upit i egzistenciji i esenciji. Tim pitanjem kao da Clydeova duša postaje metaforom sumnje u sveukupnu fenomenologiju društvenih vrijednosti što ih je njegova nacija još davno utemeljila na kršćanskom nauku.⁷⁷ Dreiser kao marksist ide još dalje: Clydeova duša metafora je same spoznaje da se na vjeru u postojanje Pascalova Boga uopće ne isplati kladiti.⁷⁸

„Tu nešto nije u redu“, potužio se mladi Clyde u doba nevinosti, prije svoje prve pobune. „Hvala Bogu što nije“, može reći Augie na kraju, u svojstvu intelektualiziranog Huckova sljedbenika te također kao čitatelj Rimbauda, Whitmana ili pak Sartrea. Kad bi sve bilo u redu, bi li bilo ijedne stranice romana? Po čemu bi onda škripio Dreiserov *hippopotamic style*?

Posljednji sud bilo je ono do čega je na kraju života španjolskomu pikaru bilo najviše stalo. „Posljednji sud“ je i naslov trećeg dijela Farrellove trilogije! Clyde pak smatra da i taj Sud sudi temeljem njegova određenja rođenjem. Bijeda ga je, iako mu se Sondra nasmiješila, dovela u Kuću smrti. A izvan tog mrtvog doma i sam slobodan život, ma kako bijedan bio – bio bi bogatstvo i ljepota.

Zreli i uspjeti Dreiser će 1929, četiri godine nakon objavljivanja *Američke tragedije*, napisati: „Ja ustajem i sada da posvjedočim u korist estetskog savršenstva te stvari... koju mi nazivamo životom [...]. On [život] može postići i zaista postiže estetsku cjelinu – prvu ljepotu – i to putem

i savjetnici“... Ukratko, makijavelisti svih vrsta. (Bellow je imao za prvi (radni) naslov *Augie March: Life among the Machiavellians*.)

77 Ugovor *May Flower Compact* (1620) smatra se temeljem Ustava SAD-a. Slijedi 1629. *Massachusetts Bay Charter*, gotovo teokratski statut zajednice Pilgrim Fathersa.

78 Clyde se kao dječak pobunio protiv svog društvenog statusa, ali ne i protiv jedne klase. Ponavljam: pikaro nije revolucionar. Nije to bio, unatoč svom ideološkom opredjeljenju, ni Dreiser. Kod Dreisera se, vjerojatno s uspomenu na stanje njegova duha u djetinjstvu, osjeća ono što

će se dvadesetak godina kasnije osjećati i na stranicama Sartreova *Bića i Ništavila* – paskalijanska atmosfera „dijaloga usamljena čovjeka s odsutnim Bogom“. Clyde prema Dreiserovu dubitativnom gledištu doduše ostaje misao-stvar, marksistički koncept željom postvarena duha koji nestaje skupa s tijelom-tvari. S druge strane, cijela atmosfera pripreme Clydeove smrti (svećenik, majka) više se doimlje kao Kierkegaardov „koncept tjeskobe“. „Potomak Kierkegaarda, kaže R. Aron, ne može u isto vrijeme biti potomak Marxa.“ (*Marxisme imaginaire*, str. 45)

istih elemenata koji jesu u ušima i stjenicama u jednakoj mjeri kao i najudaljenijim zvjezdanim sustavima – u vatri i u cvijeću, u Shelleyja i u Krista.“⁷⁹

Misao je to Dreiserova kakvu je morao imati Lazar iz Betanije nakon uskrsnuća iz pepela. Misao Lazara zacijelo nije završila pitanjem: koji smisao ima moj ponovni izlazak na svjetlo dana ako ta ljepota mora ponovno utonuti u „Dolinu sjene“? Besmisleno pitanje, jer ljepota je dana stvorena zbog njega.

„Pa ako ja [sada] ne bih umro, ako bi mi život bio vraćen! – pomislio je Dostojevski očekujući u bijeloj košulji osuđenika na smrt novi prasak pušaka na stratištu. – Oh! tada bih ja svaki minut života pretvorio u stoljeće.“

Fjodor nije pogubljen. Clyde jest.

Ali će i prijestupnika i prosjaka biti uvijek. Hoće li takve osobe uskrsnuti iz pepela romana, to je pitanje koliko će sam čin njihova uskrsnuća, to jest praksa pisanja romana s pikarskim značajkama i odgovarajućom strukturom, zanimati čitatelja. Po svemu sudeći – malo.⁸⁰ Clydeova je smrt u tom pogledu za takvu vrstu romana – to smo pokušali ustvrditi – znakovita i značeća, epifanična. S Clydeovom smrću, a još većma Augiejevim životom, kao da je Lazarillov čun, amblem pikara, doživio brodolom. U nevremenu ovih desetljeća sva su sidra toga broda poorala: sidro nade u kraljevstvo mašte i ljepote, ufanje u svemoć zlata, vjera u Boga... Ostala je nebitna, mračna, svakodnevna egzistencija kao ono najvažnije i najljepše što čovjek ima. I ono što čovjek može željeti da barem što dulje traje. Željati svaku minutu pretvoriti u stoljeće.

79 „What I Believe“, 1929. (Citirano u A. Kazin & C. Shapiro, *The Stature of Theodore Dreiser*, Indiana University Press, Bloomington, 1955. str. 206; kritička antologija u redakciji dvaju autora.)

80 Interes za romane s likom pikarske aspiracije podržavale su filmske priče iz ladice „put u visoko društvo“. Kao do-

bar („vjeran“) primjer možemo navesti *Crveno i Crno* u režiji C. Autan-Lara (1954). S američke strane vrijedi navesti posljednju (treću!) verziju filma *Veliki Gatsby* iz 1974, u režiji J. Clytona, prema scenariju Francisa F. Coppole. Likove su tumačili R. Redford kao Jay Gatsby i Mia Farrow kao Daisy.

Iz bibliografske potpore

Priručnici, teorije i rječnici

- Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, MH, Zagreb, 2000
- Gardes-Tamine, J. & Hubert, M.-C.: *Dictionnaire de critique littéraire*, A. Colin, Paris, 1996
- Shipley, J. T.: *Dictionary of World literature*, Adams & Co, N. J., 1966
- Solar, M.: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1977
- Souiller, D. & Troubetzkoy, W.: *Littérature comparée*, PUF, Paris, 1997
- Wellek, R. & Warren, A.: *Theory of Literature*, Harcourt B., N. Y, 1956
- *** *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985
- *** *Dictionnaire des personnages de tous les temps et tous les pays*, Robert Laffont, Paris, 1984
- *** *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, A. Michel, Paris, 1997

Opća djela

- Albérès, R.-M.: *Histoire du roman moderne*, A. Michel, Paris, 19622
- Aron, R.: *Marxisme imaginaire*, NRF, Paris, 1970
- Artaud, A.: *Le Théâtre et son double*, Paris, 1938
- Auerbach, E.: *Mimesis*, Gallimard, Paris, 1968
- Bahtin, M.: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad, 1991
- Barthes, R.: *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953
- Barthes, R.: „Introduction à l'analyse structurale du récit“, u: *Communication*, No 8(1966)
- Barthes, R.: *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1963
- Bergson, H.: *Les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 1967
- Bersani, L.: „Le réalisme et la peur du désir“, u: *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982
- Biti V.: *Suvremena teorija pripovijedanja* (više autora), Globus, Zagreb, 1992
- Booth, W. C.: *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, 1961
- Camus, A.: „Sur l'avenir de la tragédie“, u: *Théâtre, nouvelles, récits d'Albert Camus*, NRF, Paris, 1962
- Chartier, P.: *Introduction aux grandes théories du Roman*, Bordas, Paris, 1990
- Chatman, S.: *Story and Discours*, N. Y. Cornell Univ. Press, 1978
- Coulet, H.: *Le Roman jusqu'à la Révolution*, A. Colin, Paris, 1967
- Derrida, J.: *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967
- Deutsch, H.: *Selected problems of Adolescence*, 1967 (franc. prijevod, Payot, Paris, 1979)
- Dupeyron G.: „L'amour, élément d'énergie dans l'oeuvre de Balzac“, u: *Europe*, Jan.-Fév., 1965
- Eagleton, T.: *Književna teorija*, Liber, Zagreb, 1987
- Eco, U.: *Opera aperta*, V. Bompiani, Milano, 1962
- Erikson, E. H.: *Identity – Youth and Crisis* (franc. prijevod; Paris, Flammarion, 1972)
- Foucault, M.: *Les mots et le choses*, Gallimard, 1966
- Frye, N.: *Anatomy of Criticism* (franc. prijevod, Paris, Gallimard, 1969)
- Frye, N.: *The Great Code; the Bible and Literature*, N. Y. Harcourt – London, 1982
- Gallais, P.: *Genèse du roman occidental – essai sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, 1974
- Genette, G.: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972
- Genette, G.: *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991
- Girard R.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1982
- Goldmann, L.: *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959

- Goldmann, L.: *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964
- Greimas, A. J.: *Du sens*, Seuil, Paris, 1970
- Guiraud, P.: *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1969
- Hamon, P.: *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977
- Harwey, W. J.: *Character and the Novel*, Choto & Windus, London, 1966
- Hawtorne, J.: *Multiple personality and the desintegration of the literary character*, E. Arnold, London, 1983
- Ingarden, R.: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, SKZ, Beograd, 1971
- Jameson, F.: *U tamnici jezika, Stvarnost*, Zagreb, 1986
- Jankélévitch, V.: *La Mort*, Flammarion, Paris, 1966
- Jauss, H. R.: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978
- Jørgensen, Katherin S.: *La Théorie du Roman, Thèmes et Modes*, Nordisk Forlag A. Busck, København, 1987
- Kayser, W.: „Qui raconte le roman“, u: *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977
- Kierkegaard, S.: *Le concept de l'angoisse*, NRF, Paris, 1979
- Kristeva, Julia: *Le texte du roman*, Mouton, Paris, 1970
- Lejeune, P.: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975
- Lejeune, P.: *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980
- Lacan, J.: *Ecrits I*, Seuil, Paris, 1966
- Lotman, I.: *Structure du texte artistique*, NRF, Paris, 1973
- Lukacs, G.: „Illusions perdues“, u: *Balzac et le réalisme français*, Maspero, Paris, 1973
- Macherey, P.: *A quoi pense la littérature*, PUF., Paris, 1990
- Mauron, Ch.: *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, J. Corti, Paris, 1963
- Murry, J. M.: *Countries of the Mind*, Oxford Univ. Press, N. Y. – London, 1931
- Rank, O.: *The Myth of the Birth of the Hero*, N. Y., 1952
- Rank, O.: *Traumatisme de la naissance*, Payot, Paris, 1968
- Reed, W. L.: *Meditations on the Hero*, Yale Univ. Press, 1974
- Richard, J.-P.: „Géographie magique de Nerval“, u: *Poésie et Profondeur*, Seuil, Paris, 1955
- Rivière, J.: *Roman d'aventure*, NRF, Paris, 1913
- Robert, Marthe.: *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972
- Rousseau, J.-J.: *Discours sur... l'inégalité parmi les hommes*, 1754
- Rousseau, J.-J.: *Du Contrat social*, Magnard, Paris, 1986
- Rousset, J.: *Narcisse Romancier*, José Corti, Paris, 1973
- Sartre, J.-P.: *Qu'est-ce que la Littérature*, NRF, Paris, 1967
- Suleimen, Susane: *Le roman à thèse*, PUF, Paris, 1983
- Todorov, T.: *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971
- Tadié, J.-Y.: *La critique littéraire au XX^e siècle*, P. Belfond, Paris, 1987
- Unamuno, M.: *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris, 1966
- Watt, I.: *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding* – Univ. of Columbia Press, Berkley – Los Angeles, 1957
- Williams, D. A.: *Monster in the Mirror*, Oxford Univ. Press, 1978
- Zeraffa, M.: *Roman et société*, PUF, Paris, 1971
- Žmegač, V.: *Povijesna poetika romana*, GZH, Zagreb, 1990

O pikarskom romanu

- *** *Picaresque espagnole. Actes*, Table ronde; Université Paul Valéry, Montpellier, Nov. 1974
- Alter, A.: *Rogue's Progress, Studies in the Picaresque Novel*, Harvard, 1964
- Bataillon, M.: *Le roman picaresque*, La Renaissance du Livre, Paris, 1931

- Bjørson, R.: *The Picaresque Hero in European Fiction*, Univ. of Wisconsin Press, 1977
- Brennan, G.: *The literature of the Spanish People*, Cambridge Univ. Press, 1962
- Chandler, F. W.: *The literature of roguery*, Franklin N. Y. Burt, 1958
- Chadna A. K.: „The Young Man from the Province“, u: *Comparative Literature* (Univ. of Oregon, Eugene) 33, no 4 1981
- Chaunu, P.: *L'Espagne de Charles Quint, t. I., Paris*, 1973
- Holman, C. H.: „*The Bildungsroman, American style*“, u: *Windows in the World: Essay on American Social Fiction*, The Univ. of Tennessee Press, Knoxville, 1977
- Huet, M.-H.: *Le héros et son double, essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*, Paris, 1975
- Loretelli, R.: *Da Picaro a Picero; le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Bulzoni, Roma, 1984
- Molho, M.: „Introduction à la pensée picaresque“, u: *Romans picaresques espagnols*, Gallimard, Paris, 1968
- Monte, A. de: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, 1960
- Monteser, F.: *The Picaresque Elements in Western Literature*, The Univ. Alabama Press, 1975
- Parker, A. A.: *Los Pícaros en la literatura. La Novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971
- Valbuena-Prat, A.: *La Novela Picaresca Española*, Planeta, Barcelona, 1967
- Ricapito, J.: *Bibliografía razonada y anotada de los obras maestras de la novela picaresca española* (kritički zbornik), Castilia, Madrid, 1976
- Rico, F.: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970
- Souiller, D.: *Le roman picaresque*, PUF, Paris, 1980
- Tawney, R. H.: *La religion et l'essor du capitalisme*, Paris, 1952
- Venegas, A. de: *Primera parte de las Diferencias de libros que ay en el universo*, Madrid, 1545
- Vilar, P.: „Le temps de Quichote“, u: *Europe*, jan.-fév., 1956
- Wicks, U.: „The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach“, u: *PMLA (Publication of the Modern Language Association of America)*, 89(1974)

O Americi i američkom romanu

- Berkovitch, S.: „The Historiography of Johnson's *Wonder-Working Providence*“, u: *Essex Institute Historical Collections* 104 (1968)
- Beker, M.: „Pedeset godina 'Tradicije i individualnog talenta'“, *Književna smotra*, br. 1 – 1969
- Cabau, J.: *La Prairie perdue*, Seuil, Paris, 1966
- Elmer, G.: *The Relations and Development of the Mind and Brain*, 1903
- Fryer, J.: *The Faces of Eve – Woman in the Nineteenth Century American Novel*, New York – Oxford Univ. Press, 1976
- Gilmore, M. T.: *The Middle Way – Puritanism and Ideology in American Romantic Fiction*, Rutgers University Press, New Jersey, 1977
- Howells, W. D.: *My literary passion*, 1895
- Keyserling, H. von: *Amerika Der Aufgang einer neuen Welt*, 1930 (franc. prijevod: *Psychanalyse de l'Amérique*)
- Macey, S. L.: *The Money and the Novel – Mercenary Motivation in Defoe and his Immediate Successors*, British Columbia, Sono Press, Victoria, 1983
- Magny, C.-E.: *L'Age du roman américain*, Seuil, Paris 1948

- Magny, C.-E.: *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, Paris, 1950
- May, H. F.: *The End of American Innocence*, A. A. Knopf, New York, 1959
- Santayana, G.: *The Genteel Tradition in American Philosophy*, New York, Windows of Doctrine, 1913
- Stegner, W.: *Regards sur le Roman américain*, Nouveaux Horizons, 1970 (prijevod J. Eynesse)
- Tocqueville, A. de: *De la Démocratie en Amérique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981
- Whittan, W. T.: *The Adolescent in the American Novel 1920–1964*, Fred. Ungar, Publishing Co, N. Y., 1964

O i oko Dreisera

- Anderson, Sh.: „An Apology for Crudity“, u: *The Dial*, Nov. 8, 1917
- Auden, W. H.: „Huck and Oliver“, u: *The Listener*, No 50, Oct. 1, 1953
- Bourne, R.: „The Art of Theodore Dreiser“, u: *Dial*, June, 1917
- Dreiser, T.: *The American Diaries*, Univ. of Philadelphia Press, 1982
- Dreiser, T.: *Zora*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1963 (prijevod O. Lakomica)
- Fine, D. M.: *The City, The Immigrant and American Novel*, The Scarecrow Press, New Jersey – London, 1977
- Ford, M. F.: *Portraits from Life*, Houghton, Boston – New York, 1937
- Hicks, G.: „Theodor Dreiser“, u: *American Mercury*, June 1946
- Kazin, A.: - Shapiro, C.: *The Stature of Theodore Dreiser*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1955 (Kritička antologija)
- Kern, A.: „Dreiser's Difficult Beauty“, u: *Western Review*, Winter, 1952
- Mathiessen, F. O.: „Of Crime and Punishment“, u: *Monthly Review*, Oct. 1950
- Mencken, H. L.: *American Mercury*, March, 1926
- Merck, M.: *Hollywood's American Tragedies: Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens...*, Berg Publishers, 2008
- Moers, E.: *Two Dreisers*, The Viking Press, New York, 1969
- Parker, A. A.: *Literature and the Delinquent*, Edinburgh, 1967
- Phillips, W. L.: „The Imagery of Dreiser's Novels“, u: *PMLA*, Dec. 1963
- Shafer, R.: *Humanism and America*, Rinehart, Boston – New York, 1930
- Sherman, S. P.: „The Barbaric naturalism of Theodor Dreiser“, u: *The Stature* (vidi Kazin!)
- Swanberg, W. A.: *Dreiser*, Charles Scribners Sons, N. Y. 1965
- Thoreau, H. D.: *Early Spring in Massachusetts*, Riverside Press, 1881
- Trilling, L.: „Dreiser and the Liberal Mind“, u: *The Nation*, April 20 1946
- Trilling, L.: „The Greatness of Huckleberry Finn“, u: *Huck Finn among the Critics*, State Information Agency, 1984
- Trilling, L.: *The Liberal Imagination*, Viking Press, New York, 1950
- Walcutt, C. C.: „Theodor Dreiser and Divided Stream“, u: *PMLA*, March, 1940
- Wallace, I.: *The Fabulous Originals*, Alfred A. Knopf, New York, 1955
- Whipple, T. K.: *Spokesmen: Modern Writers and American Life*, D. Appleton and Cie, New York – London, 1928

1. Theodore Dreiser (1871–1945): Djela

Književna djela

Sister Carrie, 1900
Old Rogaum and His Theresa, 1901
Jennie Gerhardt, 1911
The Financier, 1912
The Titan, 1914
The Lost Phoebe, 1914
The „Genius“, 1915
Plays of the Natural and Supernatural, 1916
Free and Other Stories, 1918
The Hand of the Potter, 1918
Twelve Men, 1919
An American Tragedy, 1925
Chains: Lesser Novels and Stories, 1927
A Gallery of Women, 1929
The Bulwark, 1946
The Stoic, 1947

Neki neknjiževni radovi

A Traveler at Forty, 1913
A Hoosier Holiday, 1916
Hey Rub-a-Dub-Dub, 1920
(A Book of the Mystery and Wonder and Terror of Life)
A Book About Myself, 1922;
 (republished, unexpurgated as *Newspaper Days*, 1931)
The Color of a Great City, 1923
Dreiser Looks at Russia, 1928
My City, 1929
Tragic America, 1931
Dawn, 1931
America is Worth Saving, 1941

2. Kronološki popis (izbor!) djela s pikarskom tematikom (ili pak s razvidnim značajkama pikarske priče)

Djela, koja razrađuju pikarski sadržaj, potcrtana su.

Djela, za koja znamo da su mogla utjecati na Dreisera, ispisana su **masnim slovima**.

1480: *** Dyl Ulenspiegel (anonim, izgubljeno)?

1499: Fernando de Rojas: La Celestina

1519: Murner, Thomas: Von Ulenspiegel (strasburška. verz.? 1515)

- 1554: *** *Lazarillo de Tormes* (roman, anonim)
- 1594: Nashe, Thomas: *The Unfortunate Traveller or Jack Wilton*
- 1603: Alemán, Mateo: *Guzman d'Alfarache*
- 1605: Ubeda, Francisco de: *Picara Justina*
- 1620: Luna, Juan: *Secunda parte de Lazarillo*
- 1626: Quevedo y Villegas, F. Gomez de: *Historia de la Vida del Buscon...*
- 1669: Grimmshausen, Hans J. C. von: *Simplex Simplicissimus*
- 1670: Grimmshausen, H. J. C. von: *Lutalica Hrabrost*
- 1707: Lesage, Alain-René: *Le Diable boiteux*
- 1715-35: Lesage, A.-R.: *Histoire de Gil Blas de Santillane*
- 1722: Defoe Daniel: *The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders*
- 1731: Prévost d'Exiles, Abbé: *Manon Lescaut*
- 1731-41: Marivaux, P. C. de: *Vie de Marianne*
- 1736: Marivaux, P. C. de: *Le Paysan parvenu*
- 1748: Smollett, Tobias G: *The Adventures of Roderick Random*
- 1749: Fielding, Henry: *The History of Tom Jones, a Foundling*
- 1753: Smollett, T. G.: *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*
- 1759: Voltaire: *Candide*
- 1784: Beaumarchais, P.-A. Caron de: *Le Mariage de Figaro* (komedija)
- 1785: Beaumarchais, P.-A. C. de: *Le Barbier de Séville* (komedija)
- 1796: Diderot, Denis: *Jacques le fataliste et son maître*
- 1830: Stendhal: *Le Rouge et le Noir*
- 1833: Balzac, Honoré de: *Le Père Goriot*
- 1837: Balzac, H. de: *Les Illusions perdues*
- 1839: Balzac, H. de: *Les Splendeurs et misères des courtisanes*
- 1844: Thackeray, William M.: *The Memoirs of Barry Lyndon, Esquire, by himself*
- 1857: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*
- 1867: De Coster, C.: *Légende de Ulenspiegel et de...*
- 1869: Flaubert, G.: *L'Education sentimentale*
- 1875: Dostojevski F. M.: *Mladić* (Podrostok)
- 1876: Ibsen, Henrik: *Peer Gynt*
- 1876: Twain, Mark: *The Adventures of Tom Sawyer*
- 1878: James, Henry: *Daisy Miller*
- 1885: Twain, M.: *The Adventures of Huckleberry Finn*
- 1886: Maupassant, Guy de: *Bel-Ami*
- 1895: Crane, Stephen: *Maggie, a Girl of the Streets*
- 1900/1901: Dreiser, Theodore: *Sister Carrie*
- 1900: Conrad, Joseph: *Lord Jim*
- 1901: Philippe, Charles.-Louis: *Bubu de Montparnasse*
- 1912: Conrad, J.: *Chance*
- 1914: Gide, André.: *Les caves du Vatican*
- 1922: Lewis, Sinclair: *Babbitt*
- 1925: Dreiser, T.: *An American Tragedy*
- 1925: Fitzgerald, F. Scott: *The Great Gatsby*
- 1929: Wolfe, T. C.: *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life*
- 1934: Farrell, James T.: *The Young Manhood of Studs Lonigan*
- 1953: Bellow, Saul: *The Adventures of Augie March*
- 1957: Kerouac, Jack: *On The Road*
- 1958: Nabokov, Vladimir: *Lolita*
- 1958: Capote, Truman: *Breakfast at Tiffany's*
- 1959: Queneau, Raymond: *Zazie dans le métro*

*** *1001 noć* (Aladin, Sindbad)

*** *Dick Whittington...*

3. Autori i naslovi spomenuti u ovoj studiji

Nisu navedeni naslovi iz *Bibliografske potpore* kao ni oni iz *Kronološkog popisa*. Za lakše razumljive naslove (i one na engleskom) nema prijevoda u zagradama. Neki naslovi nisu originalni jer su nam došli preko prijevoda. Red je abecedni prema prezimenu autora.

Književna djela

- Alain-Fournier, H.: *Le Grand Meaulnes*, 1913
 Balzac, H. de: *La Peau de chagrin* (Šagrinska koža), 1831
 Balzac, H. de: *Le Colonel Chabert*, 1832
 Balzac, H. de: *Eugénie Grandet*, 1833
 Balzac, H. de: *Le Père Goriot*, 1833
 Balzac, H. de: *Le lys dans la vallée* (Ljiljan u dolu), 1835
 Baudelaire, C.: „L'invitation au voyage“ („Poziv na put“), 1857
 Baudelaire, C.: „Correspondances“, 1857
 Bellow, S.: *The Dangling Man*, 1944
 Bellow, S.: *Herzog*, 1964
 Bernardin de Saint-Pierre: *Paul et Virginie*, 1797
 Bourget, P.: *Le Disciple* (Učenik), 1889
 Brecht, B.: *Arturo Ui*, 1941
 Brecht, B.: *Die Mutter Courage* (Majka Hrabrost), 1943
 Bronte, C.: *Jane Eyre*, 1847
 Bronte, E.: *The Vuthering Heights*, 1847
 Camus, A.: *L'Etranger* (Stranac), 1942
 Camus, A.: *La Peste* (Kuga), 1947
 Camus, A.: *L'Homme révolté* (Pobunjeni čovjek), 1951
 Cervantes, M. S. de: *Don Quijote*, 1615
 Cocteau, J.: *Les enfants terribles*, 1929
 Crane, S.: *The Red Badge of Courage*, 1895
 Dickens, C.: *The Adventures of Oliver Twist*, 1838
 Dostojevski, F. M.: *Zapisi iz mrtvog doma*, 1864
 Dostojevski, F. M.: *Zločin i kazna*, 1865
 Dostojevski, F. M.: *Idiot*, 1869
 Dostojevski, F. M.: *Krotka*, 1876
 Dostojevski, F. M.: *Braća Kramazovi*, 1880
 Euripid: *Ifigenija na Aulidi*
 Dujardin, E.: *Les lauriers sont coupés* (Lovori su porezani), 1887
 Fielding, H.: *An Apology of for the Life of Mrs Shamela Andrews*, 1741
 Fitzgerald, F. S.: *Tender is the Night*, 1934
 Flaubert, G.: *Salammbô*, 1862
 Flaubert, G.: *Bouvard et Pécuchet*, 1881
 Ford, John: *'Tis pity she's a Whore*, 1633

- France, A.: *Les Dieux ont soif* (Bogovi su žedni), 1912
 Fromentin, E.: *Dominique*, 1863
 Gide, A.: *La Porte-Etroite* (Uska vrata), 1909
 Gide, A.: *La Symphonie pastorale* (Pastoralna simfonija), 1919
 Gide, A.: *Les Faux-Monnayeurs* (Krivotvoritelji novca), 1925
 Gide, A.: *Les Paludes* (Močvare), 1895
 Goncourt, E. et J.: *Germinie Lacerteux*, 1865
 Hardy, T.: *Tess of the d'Urberville*, 1891
 Hawthorne, N.: *The Scarlet Letter*, 1850
 Hawthorne, N.: *The Marble Faun*, 1860
 Hemingway, E.: *The Old Man and the Sea*, 1952
 Howells, W. D.: *The Rise of Silas Lapham*, 1884
 Howells, W. D.: *A Traveller from Altruria*, 1894
 Hugo, V.: *Réponse à un acte d'accusation* (poema), 1856
 Hugo, V.: *Les Misérables* (Jadnici), 1862
 Hugo, V.: *Notre-Dame de Paris*, 1831
 Huysmans, K.-J.: *A rebours* (Natraške), 1884
 Ibsen, H.: *Når vi doede vagner* (Kad se budemo probudili od mrtvih), 1899
 James H.: *The Ambassadors*, 1903
 James H.: *The figure in the carpet*, 1896
 Joyce, J.: *Ulysses*, 1922
 Kafka, F.: *Das Schloss* (Dvorac), 1926
 Kafka, Franz: *Der Prozess*, 1925
 Keller, G.: *Der grüne Heinrich* (Zeleni Heinrich), 1854/1880
 Krleža, M.: *Povratak Filipa Latinovića*, 1932
 Lafayette, Mme de: *La Princesse de Clèves*, 1678
 Mann, T.: *Buddenbrooks*, 1901
 Mann, T.: *Dr. Faustus*, 1947
 Marguerite de Navarre: *Heptameron*, 1550
 Martin du Gard, R.: *Les Thibault*, 1922–1940
 Maupassant, G. de: *Le Horla*, 1887
 Maupassant, G. de: *Une Vie* (Jedan život), 1883
 Melville, H.: *Moby Dick or The Whale*, 1851
 Mirbeau, O.: *Le journal d'une femme de chambre* (Dnevnik jedne sobarice), 1900
 Montalvo, G. de: *Amadis de Gaule*, 1508
 Murger, H.: *Scène de la vie de bohème*, 1848
 Musil, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften* (Čovjek bez vrijednosti), 1933
 Nexö, M.: *Pelle Erobreren* (Pelle Osvajač), 1910
 Ovidije: *Metamorfoze*
 Poe, E. A.: *Tales of the Grotesque...*: 1840–1846
 Proust, M.: *A la recherche du Temps perdu*, 1913–1927
 Racine, J.: *Andromaque*, 1667
 Racine, J.: *Phèdre*, 1677
 Racine, J.: *Britannicus*, 1689
 Radiguet, R.: *Le Bal du comte d'Orgel*, 1924
 Radiguet, R.: *Le Diable au corps* (Đavao u tijelu), 1924
 Richardson, S.: *Pamela or Virtue Rewarded*, 1741
 Robinson, E. A.: *The Man who died Twice*, 1924
 Rolland, R.: *Cola Breugnon*, 1918
 Rolland, R.: *Jean-Christophe*, 1904–1912
 Sade, marquis de: *Justine ou les Malheurs de la vertu* (Justine ili Nedaće vrline), 1797

Sainte-Beuve, C.-A.: *Volupté (Naslada)*, 1834
 Sartre, J.-P.: *La Nausée (Mučnina)*, 1938
 Sartre, J.-P.: *Les Mouches (Muhe)*, 1943
 Scarron, P.: *Le Roman comique*, 1657
 Scudéry, Mme de: *Le Grand Cyrus*, 1653
 Sinclair, U. B.: *The Jungle*, 1906
 Sofoklo: *Antigona*
 Sofoklo: *Edip kralj*
 Sorel, C.: *Francion*, 1622
 Staël, Mme de: *Delphine*, 1802
 Sterne, L.: *Tristram Shandy*, 1767
 Stevenson R. L.: *The Strange case of Mr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886
 Tolstoj, L. N.: *Smrt Ivana Iliča*, 1886
 Tolstoj, L. N.: *Kreutzerova [Beethovenova] sonata*, 1889
 Urfé, H. d': *L'Astré*, 1607-1627
 Vallès, J.: *Jacques Vingtras*, 1881-1886
 Villier de L'Isle-Adame: *Eve éternelle (Vječna Eva)*, 1886
 Zola, E.: *Les Rougon-Macquart* (ciklus), 1871-1891
 Zola, E.: *Thérèse Raquin*, 1867
 Zola, E.: *L'Assommoir (Krčma)*, 1877
 Zola, E.: *Nana*, 1879
 Zola, E.: *La Bête humaine (Ljudska zvijer)*, 1890
 *** *Roman o Liscu*, XII.-XIII. st.
 *** *Lettres portugaises*, 1669

Neknjževna djela

Amiel, H.-F.: *Fragments d'un journal intime 1847-1881*
 Artaud, A.: *L'Art et la Mort*, Paris, 1929
 Bach, J. S.: *Umjetnost Fuge*, 1749
 Brecht, B.: *Mali organon za kazalište*, 1949
 Brecht, B.: *Spisi o kazalištu*, 1936
 Brod, M.: *Franz Kafka, souvenirs et documents*, NRF, Paris, 1969
 Cézanne, P.: *Montagne Sainte-Victoire* (serija 1904-1906)
 Defoe, D.: *Essays upon Projects*, 1697
 Du Camp, M.: *Souvenirs littéraires 1882-1883*, 1962
 Eyck, J. van: *Arnolfini*, 1437
 Franklin, B.: *The Autobiography of Benjamin Franklin*, 1792
 Hobbes, T.: *Leviathan*, 1655 (i bibl.)
 Huyzinga, J.: *Herfstij der Middeleeuwen (Jesen srednjega vijeka)*, 1945
 Las Cases: *Mémorial de Sainte-Hélène*, 1822-1829
 Lévi-Strauss, C.: *La Pensée sauvage (Divlja misao)*, 1962
 Lewis, S.: *It can't happen here*, 1935
 Manet, E.: *Olympia*, 1863
 Manet, E.: *Le déjeuner sur l'herbe (Doručak na travi)*, 1862
 Mather C.: *Bonifacius - Essays to do Good*, 1700
 Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*, 1945
 Monet, C.: *Impression*, 1874
 Montesquieu, M. de: *L'Esprit des lois (Duh Zakon?)*, 1748
 Offenbach, J.: *Contes d'Hoffmann (Hoffmannove priče)*, 1860

- Proust, M.: *Chroniques*, 1927
 Rousseau, J.-J.: *Discours sur... l'inégalité parmi les hommes* (Rasprava o .. nejednakosti među ljudima), 1754
 Rousseau, J.-J.: *Confessions*, 1781–1788
 Sartre, J.-P.: *Critique de la raison dialectique*, 1960
 Sartre, J.-P.: *L'Être le Néant* (Bitak i Ništavilo), 1943
 Sauriau, E.: *Les Correspondances des arts*, 1947
 Spargo, J.: *The Bitter Cry of the Children*, 1900
 Spencer, H.: *First Principles*, 1892
 Stein, Gertruda: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933
 Stein, G.: *Everyone's Autobiography*, 1937
 Stendhal: *Souvenirs d'égotisme*, 1892
 Thoreau, H. D.: *A Week on the Concord et Merrimac Rivers*, 1849
 Vogüé, M. de: *Le Roman russe*, 1886
 Wagner, R.: *Tristan und Izolde*, 1865

Neutvrđeno ili nama nepoznato autorstvo

Otok šampanjca
Sindbad moreplovac
Staklene cipelice
Kraljičin časnik

Naslovi u svezi sa „stvarnim modelom“ i samim romanom *Američka tragedija*

- Brandon, C.: *Murder in the Adirondacks – story*, 2006
 Brownell, J.: *Adirondack Tragedy – story*, 1986
 Donnelly, J.: *Northern Light – roman*, 2003
 Eisenstein, S.: *An American tragedy – scenarij*, 1930
 Hoffenstein, S.: *An American tragedy – scenarij*, 1931
 Ingraham, S.: *History of the Gillette Murder Trial and Grace Brown's*
 Kearney, P.: *An American Tragedy – drama*, 1927
 Picker, T.: *An American tragedy – opera, glazba*, 2005
 Piscator, E.: *An American Tragedy: The Trial of Clyde Griffiths – drama*, 1937
 Samuels, C.: *Death was the Bridegroom – story*, 1955
 Scheer, G.: *An American Tragedy – opera, libretto*, 2005
 Sherman, J.: *People vs. Gillette – drama*, 2006
 Smith, G. A.: *Chester and Grace – drama*, 1991
 Sternberg von J.: *An American Tragedy – film, režija*, 1931
 Stevens, G.: *The Place in the sun – film, režija*, 1951
 *** *Entreating – pjesma*, 1907
 *** *Grace Brown – pjesma*, 2006
 *** *The Ballad of Big Moose Lake – pjesma*, 1910

4. Popis vlastitih imena

Stvarna vlastita imena ispisana su normalno.

Imena fikcijskih osoba/likova ispisana su *kurzivom*.

Imena likova iz romana *Američka tragedija potcrtana* su, a imena glavnih i važnijih likova ispisana su još i **masnim slovima**.

Imena mjesta (toponimi) iz romana označena su (*loc. AT*).

Imena drugih mjesta označena su (*loc.*)

A

Abelard	<i>Arnoux, Mme</i>	<i>Bella Griffiths</i>
<i>Achab</i>	<i>Arnoux, Monsieur</i>	Berg, A.
Adam (<i>bibl.</i>)	Aron, R.	Bergson, H.
Adirondacks (<i>loc. AT</i>)	Artaud, A.,	Berkovitch, S.
Adler, A.	<i>Arturo Ui</i>	Bernard, C.
<i>Adrian Leverkühn</i>	<u>Asa</u> (otac CG)	Berryman, J.
<i>Afrodita</i>	Asa Conclin	Bersani, L.
<i>Agamemnon</i>	Ashley, don	<i>Berthe Méténier</i>
<i>Aladin</i>	<i>Asmodej</i>	<i>Bertina</i>
Alain-Fournier, H.	Auburn (<i>loc. AT</i>)	Betanija (<i>loc.</i>)
Albérès, R.-M.	Auden, W. H.	Beyle, H.
<i>Albertine</i>	Auerbach, E.	Big Bittern (<i>loc. AT</i>)
Alcalà (<i>loc.</i>)	<i>Augie March</i>	Biti, V.
<i>Alceste</i>	<i>Auguste Dupin</i>	Björson, R.
<i>Alec</i>	Augustin (sv.)	Blake, H. G.
<i>Aleichem</i>	<i>Augustin Meauknes</i>	Bonaparte, N.
Aleksandar (Veliki)	Austen, J.	Boni, A.
Alemán, M.	Autan-Lara, C.	Booth, W. C.
<i>Ali-Baba</i>	Avicena	<i>Bordaloue</i>
<i>Alice</i>	B	<i>Borges, J. L.</i>
Alice Toklas	<i>Babbitt, G. F.</i>	Bosch, H.
Alter, R.	Babilon (<i>loc.</i>)	<i>Boucher, F.</i>
<i>Altruria</i> (<i>loc.</i>)	Bach, J. S.	<i>Bouguereau, A. W.</i>
Amy (sestra T. D.)	Bagdad (<i>loc.</i>)	<i>Bourget, P.</i>
Andersen, C.	Bahtin, M.	<i>Bourne, R.</i>
Anderson, S.	Balzac, H. de	<i>Bouvard</i>
Andromaha	Baraban	Boyd, E.
Angel	<i>Barry Lyndon</i>	Brandon, C.
Angelina Piti	Barthes, R.	Brecht, B.
Anouilh, J.	Bataillon, M.	Brennan, G.
<i>Antigona</i>	Baudelaire, C.	Bridgeburg (<i>loc. AT</i>)
Antoine Berthet	Beaumarchais, C. de	Brill, A.
Antwerpen (<i>loc.</i>)	<i>Beauséant, Mme de</i>	Bristed, J.
Apolon	Beč (<i>loc.</i>)	<i>Britanicus</i>
<i>Arabella</i>	Beethoven, L.	<i>Britanik</i>
Aristotel	Beker, M.	Broadway (<i>loc.</i>)
<i>Arkadij</i>	<i>Bel-Ami</i>	Brod, M.
<i>Arlésienne</i>	<u>Belknap</u>	Bronte, C.
		Bronte, E.
		Brownell, J.

- Bubu
 Buffon, G.-L.
Burchard
 Burgos (*loc.*)
Burton Burleigh
- C
- Cabau, J.
 Camus, A.
Candide
Candleless
 Carlyle, T.
Carmen
 Carrie
Cataraqui (loc. AT)
 Cathy Earnshaw
 Catilina
Celestina
 Céline, L.-F.
 Cervantes
 Chadna, A. K.
ChAMPLAIN (loc. AT)
 Chandler, F. W.
 Chaplin, C.
 Charles II. (Engl.)
 Charles Quint
 Chartier, P.
 Chateaubriand, R. de
 Chatman, S.
 Chaunu, P.
 Chester Gillette
 Chicago (*loc. AT*)
 Chrétien de Troyes
 Churchill, W.
 Cicero
 Claudel, P.
 Clemens, S. L.
 Clift, M.
Klitemnestra
 Clotilde
Clyde Griffiths
 Clyton, J.
 Cocteau, J.
Cola Breugnon
 Colet, L.
 Comte d'Orgel
 Comte, A.
Concord (loc.)
 Conrad, J.
Constance
- Cooper, J. F.
 Coppola, F. F.
 Corinne
 Coulet, H.
 Cowper, J. P.
 Crane, S.
Cranston
 Crnković, Z.
 Crum (*loc. AT*)
 Cutrone
- Č
- Čehov, A. P.
- D
- Daisy*
Daisy Miller
 Dante
 Darrow, C.
 Darwin, C.
 Daudet, A.
 David (bibl.)
 David, J. L.
David Waltham
 De Coster, C.
 Debussy, C.
 Defoe, D.
 Delaunay, Mme
 Dell, F.
Delphine
 Denver (*loc. AT*)
 Derrida, J.
 Descartes, R.
Deslauriers
 Detroit (*loc. AT*)
 Deutsch, H.
 Dickens, C.
Dick Whittington
Dominique
Don Juan
Don Quijote
 Donnelly, J.
 Dos Passos, J.
 Dostojevski, F. M.
 Dreiser, H. T.
 Država N. Y
 Du Camp, M.
 Dujardin, E.
 Dupeyron, G.
- Dvanaesto jezero (*loc. AT*)
- E
- Eagleton, T.
Eckleburg, dr.
 Eco, U.
Eden (loc.)
Edip
 Einstein, A.
 Eisenstein, S.
 El Buscón
 Eleazar
 Eliot, G.
 Eliot, T. S.
Elisa
 Elmer, G.
Elvira Griffiths
 Emerson, R. W.
Emile
Emilija
Emma
Enona
 Erazmo
 Erikson, E. H.
Eros
Ester Griffiths
Eteoklo
Eugen Grant
Eugen Witla
Eugène de Rastignac
Eugénie Grandet
 Euripid
 Eva (bibl.)
 Evansville
Evariste Gamelin
 Eyck, J. van
 Ezekijel (bibl.)
 Ezop
- F
- Fabrice del Dongo*
 Farrow, M.
 Faulkner, W.
Fedra
Ferdinand Phatom
Figaro
 Filip I. Lijepi
 Filip II.
Filip Latinović

- Fine, D. M.
 Flaubert, G.
 Ford, J.
 Ford, M. F.
 Foucault, M.
 Fragonard, J.-H.
 France
 France, A.
Francesca
Francion
Francis Starwick
 Frank Brown
Frank Cowperwood
Frankenstein
 Franjo I. (franc.)
Frédéric Moreau
 Freud, S.
 Fromentin, E.
 Frye, N.
 Fryer, J.
 Furetière, A.
- G
- Galaćani (N. zavjet)
 Gallais, P.
 Garde-Tamine, J-
 Gates, E.
 Gautier, T.
Gavroche
 Genette, G.
George Webber
Georges Duroy
Germinie Lacerteux
Gertruda
Gervaisais, Mme
Gervaise
 Gide, A.
Gil Blas
Gilbert Griffiths
 Gilmore, M. T.
 Giovanelli
 Girard, R.
 Giraudoux, J.
 Goethe, J. W.
 Goldmann, L.
 Goncourt, J. & E.
Goriot
 Gorki
Gospodica X
 Grace Brown
- Grand Rapids (*loc. AT*)
 Gray (*loc. AT*)
 Green Davidson (*loc. AT*)
 Grgas, S.
 Grgić, B.
 Grieg, E.
 Grimm (braća)
 Grimmshausen, C. von
 Guiraud, P.
 Gulag (*loc.*)
Guzman d'Alfarache
- H
- Haeckel, E. H.
 Hamburger, K.
 Hamilkar
 Hamon, P.
 Hanibal
 Hardy, T.
Harley
Harmonija
Harry Tenet
 Harwey, W. J.
 Hawthorne, J.
 Hawthorne, N.
 Hay, J.
Heathcliff
 Hegel, F.
Heinrich
Heit
 Helena (supruga T. D.)
 Helsingør (*loc.*)
 Hemingway, E.
 Henri Marsay
 Herman
 Hesse, H.
 Hicks, G.
 Hindemith, A.
Hipolit
 Hitchcock, A.
 Hobbes, T.
 Hoda Petkanas
 Hoffenstein, S.
 Hoffmann, E. T. A.
 Hogarth, W.
Holly Golightly
Hollywood (loc.)
Holman, C. H.
Homais
Hooker
- Horacije*
 Horozco, S. de
Hortensa Briggs
 Howells, W. D.
 Hubert, M.-C.:
Huckleberry Finn
 Huet, M.-H.
 Hugo, V.
Hurstwood
 Huxley, A.
 Huysmans, K.-J.
 Huyzinga, J.
Hyde
- I
- Ibsen, H.
Ifigenija
 Ingarden, R.
 Ingraham, S.
 Isla y Rojo, J. F. de
Ismael
 Ivan (sv.)
Ivan Ilić
 Ivana Luda
Izolda
- J
- Jack Wilton*
Jacob
Jacques le fataliste
Jacques Thibault
Jacques Vingtras
 James, H.
 Jameson, F.
 Janet (sestra TD)
 Jankélévitch, V.
Janus
 Jauss, H. R.
Javert
 Jay Gatsby
Jean-Christophe
Jeanne de Lamare
 Jefferson, T.
Jekyll
Jennie Gerhardt
Jepančim
Jephson
 Jesenjin, S. A.
Jill
Jim

Job (bibl.)
 Jones, J.
 Jørgensen, K. S.
 Joyce, J.
Julien Sorel
Julie
 Jung, K.
 Juraj (sv.)
 Justina, picara
Justine (M. de Sade)

K

Kafarnaum (loc.)
Kanaan (loc.)
Kansas City (loc. AT)
 Karlo V.
Kartaga (loc.)
 Kayser, W.
 Kazin, A.
 Kearney, P.
 Keller, G.
 Kern, A.
 Kerouac, J. F.
 Keyserling, H. von
 Kiekegaard, S.
 Kipling, R.
Kitera (loc.)
Knez Miškin
 Kojève, A.
 Kolumbo, K.
 Korinćani
Kreutzner, Robinson
 Krist
 Kristeva, J.
 Krleža, M.

L

La Fontaine, J. de
Labdacidi
 Lacan, J.
 Lacos, C. de
 Lafayette, Mme de
 Lafcadio
Laj
 Lakomica, O.
 Lancret, N.
 Las Cases, E. A.
Lazarillo
 Le Sage, A.-R.
League Union (loc. AT)
 Leibniz, G.-W.

Lejeune, P.
 Lena Schlicht
 Leon X.
 Lesage, A.-R.
Leviathan (bibl.)
 Lévi-Strauss, C.
 Lewis, S.
 Lewisohn, L.
 Lincoln, A.
 Linné, C.
Lison
 Livije
 Locke, J.
 Loeb, J.
 Lolita
London (loc.)
London, J.
Lope de Vega, F.
Lord Jim
Lord Mayor
 Loretelli, R.
 Lotman, I.
Lucien de Rubempré
Lucien Leuwen
 Lukacs, G.
 Luna, J. de
 Lycurgus (*loc. AT*)

M

Macey, S. L.
 Macherey, P.
 Machiavelli, N.
Madrid (loc.)
Maeterlinck, M.
Maggie
 Magny, C.-E.
 Malaparte, C.
 Mallarmé, S.
 Malraux, A.
Mancha (loc.)
Manet, E.
 Mann, T.
Manon Lescaut
 Marat, J.-P.
 Marguerite de Navarre
Marianne
Marija
 Marija (Mati Božja)
 Marivaux, P. C. de
Marc, kralj

Marthe, R.
 Martin du Gard, R.
 Marx, K.
 Matej (evang.)
 Mather, C.
 Mathiessen, F. O.
Mathilde
Mathô
 Maupassant, G. de
 Mauriac, F.
 Mauron, C.
 May, H. F.
McMillan
 McNeill, J. A.
Medeja
 Mefisto/feles
 Melville, H.
 Mencken, H. L.
 Mendoza, D. H. de
 Merck, M.
 Michigan (*loc.*)
 Miller Nicholson
Milwaukee (loc. AT)
Mimi
Minos
Mintouchian
Mirbeau, O.
Mississippi (loc.)
Miškin
 Moers, E.
 Mohawk (*loc. AT*)
 Molé, comte de
 Molho, M.
 Molière
Moll Flanders
Moloh
 Monet, C.
Monk
 Montagu, I.
 Montaigne, M. de
 Monte, A. de
 Monteser, F.
 Montesquieu, C.-L. de
 Moore, P.
Moose Lake (loc.)
Moravia, A.
More Crveno (loc.)
More, Thomas
Moskva (loc.)
Mounier, M. E.
Murger, H.

Murner, T.
Murry, J. M.
Myra

N

Nabokov, V.
Nana
Napoleon I.
Napoleon III.
Narcis
Nashe, T.
Nellie MacPherson
Nelly
Nelly (Bronte, E.)
Nemeza
Neron
Nerval, G. de
Nestor
New Haven (loc.)
Nexö, M.
Nicholson Miller
Nick Carraway
Nicole
Nietzsche, F.
Nobel, A.
Norris, F.

O

Obadija (bibl.)
Obećana Zemlja (loc.)
Oberwaltzer
O'Connor, F.
Offenbach, J.
Olimpija (Manet)
Olimpija (Offenbach)
Olivier, L.
Oppenheim, J.
Orest
Orfej
Ortega y Gasset, J.
Orville Mason
Oscar
Ovidije
Oviedo (loc.)

P

Palestina (loc.)
Pamela

Panurge
Paramount
Pariz (loc.)
Parker, A. A.
Parnasse
Pascal, B.
Pasifaja
Paul (Dresser)
Pavao (sv.)
Pécuchet
Peer Gynt
Pelle
Pellerin
Pequod
Peričić, H.
Perrault, C.
Petko
Philippe, C.-L.
Phillips, W. L.
Picker, T.
Pilat (N. zavjet)

Pip
Pir, kralj
Piscator, E.
Platon
Pluto
Poe, E. A.
Polinik
Pont (loc.)
Porfirij
Priroda
Prokrust
Propp, V.
Proust, M.

Q

Queneau, R.
Quevedo y Villegas

R

Rabelais, F.
Racine, J.
Racquette (loc. AT)
Radiguet, R.
Rank, O.
Ransom, J. C.
Raskolnjikov
Ratterer
Rebeka

Redford, R.
Reed, W. L.
Reisman, D.
Remarque, E. M.
Rênal, Mme de
Renée Mauperin
Ricapito, J.
Richard
Richard, J.-P.
Richardson, S.
Rico, F.
Ricoeur, P.
Rilke, R.-M.
Rim (loc.)
Rimbaud, A.
Rita
Rivière, J.
Robert Greslou
Robert, M.
Roberta Alden
Robespierre, M. I.
Robinson Crusoe
Rockefeller, J. D.
Roderick Random
Rogožin
Rojas, F. de
Rolland, R.
Romeo (brat T.D.)
Roosevelt, T.
Rosenberg, J. & E.
Roszak, T. B.
Rothschild (obitelj)
Rousseau, H.
Rousseau, J.-J.
Rousset, J.
Ruskin, J.
Russell Griffiths
Ruža

S

Sade, marquis de
Sainte-Beuve
Salamanca (loc.)
Salammbô
Salinger, J. D.
Salustije
Sam (Ujak)
Samara (loc.)
Samuel Griffiths
Samuels, C.

- San Francisco (*loc. AT*)
Sancho Pansa
 Sand, G.
 Sankt-Petersburg (*loc.*)
 Santayana, G.
 Sartre, J.-P.
 Saussure, F. de
 Scarron, P.
 Scheer, G.
 Schlésinger, Mme
 Schöenberg, A.
 Schopenhauer, A.
 Schroon (*loc. AT*)
 Scott, W.
 Scudéry, Mme de
 Sedmak, J.
 Seneka
 Shafer, R.
 Shakespeare, W.
Shamela
 Shapiro, C.
 Shelley, P. B.
 Sherman, J.
 Shipley, J. T.
 Shoah
Simplex
 Sinclair, U.
Sindbad
Sizif
 Sloan, J.
Smerdjakov
Smillie
 Smith, G. A.
 Smollett, T. G.
 Sofoklo
 Sokrat
 Solar, M.
Sondra Finchley
 Souiller, D.
 Spargo, J.
 Spencer, H.
 Staël, Mme de
 Stanzel, F.
 Steffens, L.
 Stegner, W.
 Stein, G.
 Steinbeck, J.
 Steiner, G.
 Stendhal (Beyle, H.)
 Sternberg, J. von
 Sterne, L.
- Stevens, G.
 Stieglitz, A.
 Strinberg, J. A.
Stuart
 Stuart, P. S.
Studs Lonigan
 Sue, E.
 Suleimen, S.
 Swanberg, W. A.
Swann
- Š
 Šklovski, V.
- T
 Tadié, J.-Y.
 Taine, H.
Tanit
 Tawney, R. H.
 Taylor, F. W.
 Terre Haute (*loc.*)
Tess
Tezej
 Thackeray, W. M.
Thanatos
Thérèse Raquin
 Thoreau, H. D.
 Tiffany's (*loc.*)
 Tippecanoe (*loc.*)
 Tit
Titus Alden
 Tocqueville, A. de
 Todorov, T.
 Toklas, A. B.
 Toledo (*loc.*)
 Tolstoj, L. N.
Tom Jones
Tom Sawyer
 Tomaševski, B.
 Tormes (*loc.*)
Tracy
 Trilling, L.
Tristan
Tristram Shandy
 Troubetzkoy, W.
 Turgenjev, I. S.
 Turgot, A. R. J.
 Twain, M.
 Tyndall, J.
- U
 Ubeda, F. de
 Ulenspiegel
 Unamuno, M.
 Untermeyer, L.
 Urfé, H. d'
 Urganda
- V
 Valbuena-Prat, A.
 Valent, M.
 Valéry, P.
 Valladolid (*loc.*)
 Vallès, J.
 Vaubyessard (*loc.*)
Vauquer, Mme
 Vautrin
 Venegas, A. de
 Verlaine, P.
 Vermont (*loc. AT*)
 Versailles
 Viereck, P.
 Vigny, A. de
 Vilar, P.
 Villiers de l'Isle-Adam
Virginie
 Vogüé, M. de
 Voltaire
- W
 Wagner, R.
 Walcutt, C. C.
 Wallace, A. R.
 Wallace, I.
 Waren, A.
 Warsaw (*loc.*)
 Washington, G.
Watson, Mrs
 Watt, I.
 Watteau, A.
 Weininger, O.
 Wellek, R.,
 Wells, H. G.
 Wheelis, A.
 Whipple, T. K.
 Whistler, J. A. M.
 Whitman, W.
 Wicks, U.
 Wilde, O.

Williams, D. A.
Winters, S.
Wolfe, T. C.
Wolfsheim
Woolf, V.
Wordsworth, W.
Wykeagy (*loc. AT*)
Wylar, W.

Z

Zazie
Zeraffa, M.
Zola, E.

Ž

Žmegač, V.

