

SMRT CLYDEA GRIFFITHSA - KRAJ PIKARA?
(Sedmo, zaključno poglavlje studije "Druga Lazarova smrt,
Država New York")

TOMISLAV SKRAČIĆ
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 820(73)-31.09:82.091:82.01
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno : 1994-03-30
Received

Ovaj članak je sedmo, zaključno poglavlje studije "Druga Lazarova smrt, Država New York". On počinje psihološkim osvrtom na posljednja poglavlja romana *Američka tragedija* Theodora Dreisera, kojih sadržaj donosi jedan tanatološki problem (osuda na smrt).

U nastavku autor pokušava s ontološkog stajališta govoriti o višem značenju smrti Clydea Griffithsa, koje uključuje problem evolucije strukture romana pikarske tematike. Američka kritika često, i dandanas, polazi od teze da je u Novom svijetu, ovakva tematika periferna pojava, da je uglavnom riječ o *topical adaptations* evropskog pikarizma: *social climbers*, *parvenus*, nemaju, navodno, esencijalni vitalitet španjolskih prototipova.

Clyde je, međutim, utjelovljenje pikarske ambicije. On nije usamljen: prate ga, naročito nakon Prvog svjetskog rata, likovi *bildungsromana american style* (Farrell, Fitzgerald...). Smrt te likove čini (Clydeova posebno, jer je prerana) sličnim usavršenim tipovima pikarâ, "lovaca na sreću", iz vremena europskog romantizma (Stendhal, Balzac). Stoga ova interpretacija tu činjenicu - smrt - uzima kao presudnu, jer u njoj vidi nužnost odustajanja od nekih konstitutivnih čimbenika prave pikarske priče. U prvom redu to je zamjena *ja-on-formom*. Autor, dakle, smatra da je treća osoba, *on*, epistemološko pitanje evolucije estetske prakse tog tipa romana. On također, u raspadu romaneskne fenomenologije pikarske ambicije, nalazi dva razorna elementa: modifikaciju smisla "američkog mita" i personalizaciju sadržaja kojim dominira američka *agonized conscience*. Drugim riječima, želja, da se upozna i afirmira sebe pred samim sobom, postaje važnijom od one za užitkom u društvenoj moći. Stoga se pomna rekonstrukcija originalne španjolske matrice S. Bellowa (*The Adventures of Augie March*, 1953) doima kao parodija pikara i pikarske ambicije.

Autor zaključuje da su za smrt pikara i propast pikarske želje "kriva" tri sidra koja su poorala na brodu, amblemu pikara: nada u kraljevstvo mašte, ufanje u svemoć novca, vjera u Boga... Posljednji sati Clydea Griffithsa o tome govore izravno.

Pretpostaviti, u posljednjem dijelu ovoga rada, da smrt Clydea Griffithsa ima neki posebni i zatvoreni smisao u okviru samog romana *Američka tragedija*, značilo bi osporiti dijalektiku sadržaja djela i čitavu kršćansku logiku odnosa žrtve i zločinca, zakona i kazne. Međutim, vremenski slijed i kauzalitet događaja su neosporivi, bez obzira na narativni i strukturalni diskontinuitet kojima su događaji kao sadržaj predstavljeni. Ipak, ne možemo u Clydeovu ulasku u ćeliju s električnom stolicom vidjeti samo (zasluženu) smrtnu kaznu jednog prijestupnika i njegov nestanak s kojim se zaključuje jedno romaneskno kazivanje. U trenutku dok čitamo posljednju stranicu, dok gledamo onu isto "malo društvo" bijednih uličnih pjevača psalama, u kojem je mrtvog sina Clydea zamijenio unuk Russell, mi se skupa s članovima "malog društva" - pomišljajući na budućnost tog jadnog nezakonitog djeteta - pitamo s nemirom u duši: je li to najava da će se ponoviti isto - *jedna američka tragedija*. No, naš je osjećaj i jedne druge, estetske prirode, dok je bolni osjećaj Russellove bake Elvire, Clydeove majke, jedna etička i egzistencijalna strepnja: ona ne želi ponavljanje zle sudbine u svojoj obitelji. Mi, pak, žaleći cijeli slučaj kao moguću stvarnost, priželjkujemo još neku tragediju, ali *kao roman*, naravno. Samo, možda - bolje ispričan.

Jedan od poticaja takvog nemira i takve želje, poglavito za upućenog čitača romana, jest sama Clydeova smrt. Budući da sebe - autora ove studije - smatramo donekle takvim, upućenim, odlučujemo se u nastavku ovog teksta govoriti i o višem značenju te smrti, o njenom metaforicitetu. To će reći da pristajemo na jednu posebnu hermeneutiku koja ima svrhu da spozna mjesto i vrijednost tog događaja za sam Dreiserov roman, ali i za roman s pikarskim sadržajem uopće. Ovdje posebno mislimo na pikarizam romana *american style*.

Tanatološka studija posljednjih poglavlja *Američke tragedije* završava jednom tautologijom: smrt Clydea Griffithsa može biti samo znakom onoga što ona jest - logični svršetak života čovjeka čije su želje proizvele sukob i s temeljnim zakonima i sa sekularnim vrijednostima jedne zajednice. Te su sekularne vrijednosti spomenute društvenim dogovorom, ali nisu ni dovoljno široko ni jako dalekovidno zahvaćene pa stoga ni dovoljno dobro zaštićene. Naprosto, u dogovoru se, s vremenom, javljalo i suviše neočekivanih napuklina da bi on mogao sadržavati i zadržati dušu svakog pojedinca, da bi uzmogao spriječiti *slučajeve*. *Američka tragedija* preslikava te društveno-povijesne raspukline, pronalazi čovjeka-slučaj, uzdiže ga do funkcije farmakosa, onoga *quis tollit peccata mundi*. Pa kako u tragediji mogu biti *pharmakosom* i žrtvom jednako oni koji su krivi kako i oni koji su pravedni, roman se - što se smisla same smrti tiče - u svojim posljednjim poglavljima našao na neke vrste raskršću s kojeg ne zna koji

pravi put vodi na pravo mjesto. Smrtna se kazna predstavlja kao pitanje, ne kao 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 - tu istinu može reći čitatelj. No još nismo naišli na dvojicu onih koji se slažu! To može svojim filmskim sinopsisom protumačiti jedan Eisenstein (ili svojom studijom neki sociolog kao što je to činio Darrow), može si to pravo da je "sve jasno" prisvojiti bilo koji psihoanalitičar ili filozof. Roman pak, vidjeli smo, tu krivicu odrediti ne može.¹

Relativnost sudova², međutim, ni u čemu ne mijenja odnos prema smrti samoj. Stanje duha osuđenog na smrt ostaje "tipično". Clydeov moralni stav prema prestanku života određuje njegovo opredmećeno osjećanje i sjećanje. Teološki smisao u ruhu posljednje poruke, od njega poslana mladima koji nastavljaju živjeti na ovome svijetu, nema neku višu vrijednost ni viši smisao od uobičajenih moralnih kompromisa na koje su svedeni umirući ljudi bez nade. Tapkajući prema komori smrti, on "odlazak" ne prestaje vidjeti drukčije, svemu usprkos, do kao biološki događaj na koji se on ne može naviknuti zbog velike razlike od onog "svijetlog života nekada" i onog "mraka" nakon tog, od ispovjednika slavljenog, *velikog događaja*. "Ne možeš se naučiti umrijeti", kaže V. Jankélévitch. Clydea su tome poučavali, ali on je ostao nesproman, "nenaviknut". Pa i u posljednjem svom času, kad mu je preostalo samo *to* (prihvaćanje, pomirenje), sva njegova nemoć "da se navikne", a time i sva uzludnost pouke o tome da je smrt nešto veliko i lijepo, svodi se na jedno

¹F. O. Matthiessen pravi razliku između tragedije i tragičnog smisla. Budući da do samog kraja priče gospoda Griffiths živi u uvjerenju da je njen sin žrtva nesporazuma najprije pravnog pa etičkog i napokon teološkog, ona sve doživljava kao tragediju. Naslutivši napokon da joj sin ipak nije nevin, ona, ostavši "izvan", u svemu, kao i svi drugi (obrana na sudu, uznički ispovjednik, guverner Države New York...), vidi tragični smisao. ("Of Crime and Punishment", *Monthly Review*, Oct. 1950) - C. Darrow, kao kasnije Eisenstein, drži da sama namjera čovjeka, osobito mladića, da ubije, ne objašnjava i sam čin ubojstva. Društvo, država, ne smije posizati za smrtnom kaznom kao sankcijom dok samo sebe ne upita za motiv krivice pojedinca. Zanimljivo, tako misle i zatvorski čuvari. I ispovjednik, dakako. Ali, puritanski samouvjereni Amerika je daleko od toga da sebi postavlja takva pitanja. Pišući o učestalim slučajevima gotovo istovjetnih ubojstava, C. Darrow rezignirano uopćuje: "Clydeova tragedija je ona koja ovisi o američkom socijalnom sustavu".

²Clyde je predumislilo ubojstvo trudne Roberte Alden utapanjem. Ona mu je stajala na putu da se oženi bogatom Sondrom Finchley. Međutim, u odlučujućem trenutku on se preplašio i odustao. Ljutit na sebe zbog toga, udario je Robertu, i ona je pala u vodu jezera Big Bittern. On također. Nije joj htio pomoći. Dogodilo se ono što je želio, ali ne i kako je htio. Glavni sudac će upozoriti porotu: "Ako [...] optuženik nije pokušao da je [Robertu] spasi, to ne čini optuženika krivim [po zakonu]". Za Clydeova ispovjednika - pravi grijeh je baš u tome. Zato će i ostati nijem pred guvernerom Države New York, u kojeg će majka skupa s njim moliti pomilovanje. Guverner će njegovu šutnju protumačiti kao Clydeovu krivicu pred Bogom i Zakonom.

vulgarno skeptičko pitanje: "A je li?" To je njegov posljednji upit i egzistenciji i esenciji. To je njegov posljednji odgovor na pitanje o smislu smrti.

Nastavak i perspektiva estetske egzistencije, novčani Eden i dojam da vrijeme stoji, ne mogu, po Clydeu, biti zamijenjeni ničim ljepšim ni višim. Smrt je zastrašujući ambis:³ ona ne može ni kao prijetnja ni kao obećanje potaknuti njegovu inovativnost ili pak kreaciju. Nema pročišćenja duha kod mnogih pikara, nema ni "trijumfa prirodne dobrote srca", još manje ima izljeva filantropizma. Clyde je suviše obuzet strahom da bi mogao misliti na nevolju Drugog. On misli samo na one koji ostaju, pa mogu biti sretni samo zato što ostaju. Njegovo je umiranje usporedivo s hipotetičnom smrću junaka iz narodne bajke, s njegovim nestankom prije nego što će zasjesti na vladarsko mjesto zasluženog kraljevstva. Apsurdni nestanak, dakle. Osim toga, duša narodnog junaka je duša praktičnog čovjeka, "realista". Realisti su zaokupljeni spasom i nastavkom života, makar spas (bijeg) nekada značio novo nasilje i novu osudu. No veće osude od one na smrt nema: dvaput, osim Lazara iz Betanije, nitko nije umro. S druge strane, u drugoj verziji matrice narodne bajke, onoj romantičarskoj, likovi romana umiru naspram ovog Dreiserova lika poput pravih mitskih heroja. Kad je, na primjer, Lucien de Rubempré "izgubio iluzije", život mu postaje suvišan, a smrt lijepa: on se vješa... Kad Julien Sorel otkrije rascijep u sebi, podvajanje sebe, spoznavši da je njegov estetski projekt bezvrijedan bez onoga što je on najviše prezirao - a to je srce, ljubav - on istog trena prestaje biti usavršena kopija pikara. Za njega je pikarov moral "niza kompromisa" nepostojeća, bijedna prošlost. Julien svojim izborom smrti na koju je osuđen, ali joj može umaći, potvrđuje sebe kao moralniju osobu od samog Boga! Cijena tog duhovnog zaokreta je njegova glava u košari. Nije mu stalo - ionako se podrazumijeva da ju je nekada, izabravši Korzikanca sebi za uzor, stavio u torbu... Kad Tessa, spoznavši istost svog bića s Angelovim, ubija Aleca - iracionalni poticaj opstanka se u njoj gasi: ona korača prema stratištu sretna... Dvadesetak godina kasnije Alain-Fournier, obožavatelj T. Hardyja, diktirat će u pero svom pustolovu Augustinu Meaulnesu: "Naša je avantura okončana [...]. Možda, kad budemo mrtvi, možda će nam jedino smrt pružiti ključ i nastavak i kraj pustolovine..." Pustolovina je, naravno duhovna. Ali je za autora bla i stvarna. I njegova rana smrt kao kraj. *A je li* kao ključ i nastavak?⁴

³"Neznatna, sve slabija ružičasta svjetlost - a onda tmina [...] To je dakle konac čitavog tog divnog sna." (Nakon Sondrina nepotpisanog pisamca u trećem licu, III,32)

⁴*Veliki Meaulnes*, 1913; II,12. - Smrt je dobra vila, princeza simbolista i simbolizma. Naturalizam je, američki posebice, njegovo naličje.

"Kakve gluposti! Može li to biti istna? Ne, to je moguće samo u romanima" - bio bi, tako zamišljamo, komentar našeg američkog pustolova da je uzmogao čitati ta djela. A Clyde je u zatvoru čitao, "ako je uopće čitao". Za lektiru mu se skrbio njegov suputnik u Smrt Miller Nicholson, pravnik gospodskog držanja, ali - trovač radi novca. No, ne znamo je li mu savjetovao takve naslove i takve sadržaje. Znamo samo da mu je "pred svoj odlazak" poklonio *Robinsona* i *Arapske noći*! Jer Clyde je mogao čitati samo lagani roman "koji je opisivao život u kakvom bi on želio živjeti", život na terasama ili u salonima u kojima se mali erosi likujući smiješe nad baroknom urom. To su evropske verzije istočnjačkih bajki. *Robinsona* se pikaro plaši. Nema klepsidre, nema Robinsonovih zarezana u drvu - simbola trajanja - u slikovnici Clydeove diskontinuirane i reificirane svijesti.⁵ Zato je sada, u Kući smrti, njegova "arabizirana" svijest zatečena kao i svijest onog ermita koji odjednom shvaća razliku između beskonačne vrtnje kazaljki i nestajanja pijeska u prastaraj spravi za mjerenje vremena. A pijesak - ljudi-žrtve - nestaju. Duša je Clydeova zaplašena, pa uspaničena čim je doživio prvo električno smaknuće za svog boravka u tamnici: "Dakle tako je to. Navukli su zavjese. A onda - a onda. Ona tri zamračnja [...]. A tek pred jednu minutu bio je živ - prošao je onuda. A sada je mrtav. A jednog dana on - on! - kako može biti siguran da neće i on? Kako?" (III,30)⁶. Clyde je upoznao savez Vremena i Smrti. Nije to savez iz *onih* romana. U romanu je junak opet živ kad otvoriš prvu stranicu, kad počneš čitati iz početka. On je želio živjeti *kao u romanu*.

Ono što se Clydeu učinilo još nevjerovatnijim, još lažljivijim od romana, to je opet stvarnost. Ono što je na njega djelovalo "poput studenog daha koji ga je sledio" jest smaknuće onog otmjenog ubojice s knjigama, Millera Nicholsona. Već se danima s njime sretao na šetnji i razgovarao o svemu... osim o ta posljednja tri, dva... dana života. A "bio je obaviješten" *kada*... Razgovarao je s Clydeom o obnovi njegova procesa, o pogubnom po Clydea značenju Robertinih pisama. Mirno je razgovarao kao da se nalazi u salonu, kao da vrijeme stoji... Nicholson je danas smaknut. Jučer ništa nije rekao. A, ipak, *znao je*.

Čuti smrtnu presudu, čuti dijagnozu neizlječive bolesti, znači li čuti drukčiju istinu od one da "svi moramo umrijeti". Da, jer to "svi moramo umrijeti" *kao da* je istina za druge. "Ne postoji smrt. Samo sam ja taj koji mora umrijeti",

⁵Za nju Dreiser kaže *primordial soul* i *day dream*. "Stvari - baš stvari - stvari činile su se njemu tako jako važne". (III, 34) O sadržaju "slikovnice" bilo je riječi u prethodnom, šestom, poglavlju "Sondra Finchley: jezik želje i arheologija jezika".

⁶Rimska brojka u zagradama upućuje na dio romana, a arapska na poglavlje u kome se navod nalazi. Prijevod je Berislava G r g i ć a . Izdavač: Otokar Keršovani, Rijeka.

kaže jedan Malrauxov junak. Suci, branitelji, službenici Kuće smrti, krvnici, govore o smrti Drugoga kao o tuloj stvari. Kao što rade sa stvarima tako rade i s osuđenima. Oni se čine besmrtnima. Njihov život kao život svijetu oko Clydea otkad je uhićen: branitelja koji su ga učili lagati, majke, pa ispovjednika velečasnog McMillana - koji o smrti govori kao o jedinstvenoj prigodi koju čovjek ne smije propustiti - njihov život teče sa sviješću o vremenu *sine die*.⁷ Oni nikad neće iskusiti progresiju mučnine kojom se utroba puni mjerenjem vremena unatrag i znanjem o *hora certa*. Oni samo mogu, možda, poput spomenutog ruskog pravедnika *to zamisliti*: "Još dugo, još tri ulice ostaje mi da živim"; - nastoji knez Miškin pred generalicom i njenim kćerima da si predoči stanje duha osuđenika na smrt koji lionskim ulicama stupa prema stratištu - "evo, kad ovo prodem, ostat će mi još ona, pa ona u kojoj je s desne strane pekar... gdje je još pekar."⁸

Medutim, 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)

*Ovo... to - to je ta brutalna kvantifikacija vremena, još brutalnija semantička transmigracija i pitanje: kako se oduprijeti strašnim riječima deset, devet, osam... koje postaju prostorom (hodnik), pa stvarima (vratašca), stvarima koje su - Prestanak? Clyde je putnik pri kraju puta, koji hoda žurno i ne baca više pogled na svoju uru; on vidi cijeli komad puta pred sobom, *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 oboljeli Ivan Ilić. Napravivši račun svih ispraznosti života, on će to doznati. Clyde neće. Ni majčinska ljubav ni patetična vjera velečasnog McMillana neće moći učiniti za Clydea ono što je sluga Gerasim učinio za gospodara: zaborav svog egoizma. Dreiser upućuje, i ne samo u *Tragediji*, na enigmatičnost Prirode kao slike (čak emersonovskog simbola Duha) ljudske želje: ona je kriva koliko i društvo. Društvo kao uzrok je razumljivo, priroda nije. "Nikad ona [majka] neće razumjeti njegovu čežnju za lagodnošću i raskoši, za ljepotom, ljubavlju - njegovom osobitom ljubavi

⁷Nemjerljiv je jaz između onih koji odlaze i onih koji ostaju, bez obzira na uloge i (su)osjećanje. V. H u g o se, u svojim glasovitim govorima protiv smrtne kazne, pita čime se profesionalna molitva zatvorskog dušebrižnika tiče onoga koji nakon nje ima umrijeti. Isto govori D o s t o j e v s k i (knez Miškin).

⁸*Idiot*, I, 5. - S druge strane, Dreiserova Kuća smrti i Mrtvi dom suprotni su glede duhovne vrijednosti. Dotaknutoj dubini ruske duše suprotstavljena je plitkoća američke želje (kao motiva ubojstva): američki pisac ne može "sresti neosporne znakove krajnje žive duhovnosti" u toj jednoj sredini.

koja je išla usporedo sa sjajem, užitkom, bogatstvom, položajem, njegovim strastvenim i nerazumljivim stremljenjima i željama".⁹ (III,34)

Šagrinska koža se suzila, iščezla. Davno. Potrošile su je bezumne mladenačke želje, dokončala ju je ona najbezumnija od svih: neka više ne bude Roberte! S mrtvom Robertom sve je valjalo biti moguće; to je, dakle, kao da je Clyde svojom posljednjom željom zapovijedio koži da bude ono što je bila - čitava. Ni u bajci to nije moguće: moral narodne priče (zlatna ribica!) uzvraća osvetničkim sudom - nek sve bude kako je bilo na početku. Neka bude Ništa! Ima američka kritika pravo što se uglavnom slaže sa zlatnom ribom: Clyde nije ni američki romantični junak, čudesno dijete noći, ni junak američkog pikarskog romana. On je, rečeno je, kriminalistički slučaj inkarnacije pikarove želje. Takva je želja samo zalutala, u trećem licu, u ozbiljnu Ameriku.

Naime - smije li pikaro, Lazar, umrijeti?

U ovome pitanju naslućujemo odgovor koji uključuje ona neka vanjska značenja koja nisu plod primarne namjere autora *Tragedije*. U sedam dugih poglavlja s kraja romana namjera je nedvosmislena: upitnost i meditacija nad eshatološkim sadržajem jedne duše ograničene vremenskom i sociološkom danošću. Međutim, kad kritika postavi - kao što to mi činimo - tih sedam sumornih poglavlja u kontekst pikarske tematike, posebice u njenu strukturalnu problematiku - onu koju pokreće naoko naivno Kayzerovo pitanje "Tko pripovijeda roman"? - Clydeova pogibija prestaje biti "jednim slučajem" mladića, a postaje povijesnim slučajem romana.

Vrijedi ponovo se prisjetiti činjenice da se Dreiser, pišući i komponirajući *Američku tragediju*, neprestance hrvao s tri zloduha. Prvi među njima, dijalektički legitimiran, zahtijevao je svijet viden kroz želju mladog čovjeka. On je našao saveznika u autorovom iskustvu, u njegovoj *elephantic memory* i, navlastito, u onom reliktu njegovih osjećaja i sjećanja na moralne skrupule, koji reliktno priznaje samo robinzonsko-rusoovsko *ja* kao primjerenu optiku za gledanje i kazivanje ljudske istine. Druga napast, drugi zloduh koji se stalno poziva na autoritet američkog iskustva i ukusa, patentira i legalizira tu optiku. Pogledamo li,

⁹Clydeova majka Elvira potajna je pikarska duša, ali ona starinska, Guzmanova, teološka. Guzman je međutim protureformacijski teolog. On kaže: "Odatle [s neposlušnosti Bogu] čovjeku stiže zasljepljenost 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 suprotstavljene 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)

primjerice, američki *Bildungsroman* od Coopera do S. Bellowa - priča je, zamalo, uvijek priča-svjedočenje (jednog) učesnika radnje kao promatrača. Zacijelo, "kolektivistički" racionalizam ima u tome svojih zasluga, pa neki kritičari taj fenomen priče definiraju kao *Bildungsroman, american style*. Američki naturalizam, naime, čak u fazi radikalizacije floberovskog impasibiliteta, još je uvijek podozriv prema odsutnosti "pouzdanog" aktanta.¹⁰ I, napokon, nastupa treći zloduh, bastard braka forme i sadržaja, onaj s legalitetom znanstvenog načela iz radionice braće Goncourt - asmodejska priroda sveobavještenog historararatora.

Treća je napast, znamo, nadvladala. No znamo i to da je tu riječ o jednom kompromisu stendalovskog tipa: i čitatelj je Asmodej. Ne samo da on vidi ono što Julien (Clyde) vidi, on zaviruje u njegov mozak i srce. Narativni inovacijski *procédéi* to "virenje" i "zbor" još više približavaju i naraciju i opis prvom licu. "Nagodba" je uostalom napravljena i sa spomenutom američkom tradicijom: slijedeći sadržaj romana od Clydeovog hapšenja do izvršenja smrtne kazne, mi pratimo seriju svjedočanstava, lažnih ili vjernih. Pa ni sekvenciju smrti ne bismo saznali bez velečasnog McMillana, svjedoka-očevica neprikosnovene autentičnosti kako zbog svoje istinoljubljujivosti na koju se zakleo, tako i po prirodi i pravu svoje profesije: on ima pravo i dužnost biti nazočan samome smaknuću!

Treće je osoba, *on*, dakle epistemološko pitanje evolucije estetske prakse romana s onim pikarskim sadržajem koji uključuje i smrt. Bez treće osobe ne postoji govor o smrti, nije moguć govor Smrti. Skok pikara - preciznije za naš predmet: *social climbera, parvenuja*, "putnika u visoko društvo" - s burleskne na tragičnu romanesknu pozornicu isključuje svaku metempirijsku soluciju: *ja* ne može kazivati svoj život i smrt kao dio života ako ne želi da se diskurs uputi prema najnižoj farsičnoj razini. I mada je pikaro estetski začeti baš na takvoj razini, u krilu folkloru, on je za roman rođen u onom trenutku kad Lazarillo de Tormes kaže *ja*. Povratak na *on* nije povratak u frivolnu anegdodu, već odlazak iz književne republike. Ali njegova je želja u njoj ostala, još žarkija, još kompleksnija. U romantika, prvenstveno.

Clyde je ontološki slučaj romantizma, ali već daleko, u historijskom pogledu, od romantičarske psiho-estetike smrti. Realizam će znati alternirati: *picara* Emma će se otrovati, Frédéric će doživjeti metafizičku smrt - veoma dugi dio njegova života samo je razočaranja i dosada. Romantizam hoće lijepu smrt,

¹⁰ C. H. H o l m a n, "The Bildungsroman, American style", *Windows in the World: Essay on American Social Fiction*, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1997. - U romanu *Veliki Gatsby* ne priča priču glavni junak u prvom licu, već to čini "pouzdan svjedok" N. Karraway.

junačku. Vjerojatno se i zato dijalektičko vrijeme nakon prijestupa u tim romanima doima više kao epilog, nego kao peripetija: svi su aktanti umrtvljeni, a funkcije prazne. Tako Julien odbija funkciju pomoćnika koji priprema bijeg (prijatelj Fouquet), funkciju saveznika koji ima moć (gospodica Mathilde de La Mole) i funkciju žrtve za koju je jedino emotivno vezan (gospoda Rênal). Oni samo govore, a svi su njihovi govori neka vrsta "stacionirane tautologije".¹¹ Jer takva osoba, u kakvu se preobrazio Julien, smrt smatra uskrsnućem, ne padom. A našavši se licem u lice s Vječnim, s apsolutom, junak više nema o čemu s njim pregovarati. Smrt kao pronadeno Apsolutno je treće lice "koje neće nikada biti prvo".¹² Nadmudrivanje Sizifa i Tanatosa, ili pak poruka Smrti perzijskom moćniku da će Ona po njega doći u Bagdad, samo je dobra volja apsolutnog gospodara čovječeg života da pristane na šaljiv razgovor sa smrtnikom. Prave pogodbe, a stoga ni prevare, nema: skrijemo li se u Samaru, riskiramo da se sa Smrću sastanemo još ranije, što se i dogodilo. Nedokučivi su putovi Apsolutnog. Bolje je umrijeti kao vuk Alfreda de Vignyja: *sans parler*.¹³

Imajući, dakle, u vidu (auto)biografski koncept žanra, intruzija treće osobe pripovjedanja (i junaka kao treće osobe) intruzija je zle slutnje za pikarovu sudbinu s jedne strane i za sudbinu pikarske želje s druge. Demijurški *point of view* - ali alterniran neizravnim govorom kod Farrella, okom-kamerom kod Dos Passosa, "zborom" tragedije¹⁴ kod Dreisera - implicira i indicira, sa svim tim inovativnim *techniques*, uzmak uloge pojedinca. Dezagregacija romanesknog individuuma može biti posljedicom narastanja vrijednosti grupe. Ova pretpostavka navodi nas na nova pitanja: koliko se zapravo grupa osjeća "živom"? Nije li došlo vrijeme da i ona krene u potragu ne samo za svojim materijalnim osamostaljenjem i priznanjem izvan romana, već i za prepoznavanjem sebe, za svojim identitetom u modernoj prozi? Ova pitanja naoko nemaju nikakve veze s našim zadatkom, ali ima veze činjenica da se američki realizam (roman *jednog slučaja*) dugo poistovjećivao s pauperizmom kao što se sveopći *otium* i mendicitet iz doba Karla V i Filipa II identificirao s pikarizmom. Želimo kazati da je tridesetih godina došlo vrijeme i za američki roman, kao i za američku socijalnu grupu koju najčešće glumi *tipični predstavnik*, da svoje želje definira u okviru jednog projekta budućnosti ma koliko se ova činila neizvjesnom, a ne

¹¹ V. J a n k é l é v i t c h, *La Mort*, Flammarion, Paris, 1966, str. 80.

¹² *I d d e m*, str. 229.

¹³ Pouka romantične Prirode je drukčija od one Dreiserove, spencerističke.

¹⁴ "Asocijativnom" i "relacioniranom sviješću", uglavnom.

polazeći od premisa američke verzije teodiceje. Sjetimo se Malrauxovih romana tridesetih godina: privatna se želja tamo otkriva kao nemoćnija strana u agonu.¹⁵

Pogledamo li historijat "američkog pikarizma" od Twainova do Salingerova romana, osobito sredinu dvadesetih i početak tridesetih - vidimo da te *roaring years* znače pravu hekatombu ljudi s pikarskom željom: umiru Clyde i Veliki Gatsby; desetak godina kasnije umire bolesni Farrellov Longin. U stvarnosti, Longinova pikarska esencija nestala je daleko ranije - već u doba Jaya i Clydea.¹⁶ Ali nije zanemariva ni smrt Martyja Aikena, također Farrellova dječaka, "najbržeg trkača šezdeset i prve ulice". Želio je tom svojom vrlinom istrčati iz svoje društvene grupe. Ubila ga je grupa ljudi (reprezentativna?) zbog toga. Crnina za tim dječakom epifanična je boja pikarske tematike.¹⁷ Linč, ako nije legitiman ni legalan, imanentan je zajednici u kojoj se smatra da život ljudi konstituira Božju vladavinu.¹⁸

Smatramo, prema tome, da je svršetak Clydeova života dio bilance nastavka procesa koji je trajao, kako kaže F. M. Ford, od Lope de Vega do Conrada i H. Jamesa.¹⁹ Taj je proces često negiran, osporavan ili zapostavljan zbog već znanog i obožavanog smiješka zemlje Amerike. Najkraće ponovljeno: ona, Amerika, ne može, zbog poznatih razloga,²⁰ pružiti primarne anegdotalne uvjete potrebne pikarskom romanu. Stoga, ako takvih sadržaja i ima, to su samo "zalutali anakronizmi". Što se pak samih likova tiče, ako njihov karakter i otkriva

¹⁵ Možda u Goldmannovoj analizi (*Za jednu sociologiju romana*) ima, glede Malrauxa, "nategnutosti", ali, zacijelo, ima i mnogo ozbiljnosti.

¹⁶ Longin prestaje željeti "kao pikaro" prije svoje smrti. Međutim, njegova smrt datirana u 1931. ima više od jedne podudarnosti s Clydeovom. Obojica su osuđena da umru mladi (Studs Longin 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 moć - ona je samo tragična posljedica iskustva. Isti romaneskni topici: trudne djevojke i pobožne majke. Dvije tragične osobe, više duboko patetične, ali bez uspostave moralnog reda (pročišćenja) u dušama.

¹⁷ Priča je iz 1950, radnja iz 1930. Američki puritanski (kalvinistički?) mit podrazumijeva šifru "svi protiv jednoga (dručkijeg)" predsudnom u zaštiti Zajednice. Juridička formula: "Država New York protiv Clydea Griffithsa" kobno se dojmila optuženog.

¹⁸ Dreiser rezignirano odbija takvu američku predrasudu predstavljajući Clydea i kao žrtvu političke borbe stranaka za vlast. O smrtnoj kazni ovisi politički uspjeh - mjesto oblasnog suca - glavnog tužitelja Masona. Obrana je, naravno, iz protivničke stranke. Jedan od branitelja će reći: "Ovo je pravni linč."

¹⁹ Fordov tekst "Dreiser" je iz 1937. U *Portraits from Life*, Houghton, Boston - New York, 1937.

²⁰ Puritanski mit, pravednost zakona, svetost tradicije *pilgrims fathersa*... Amerika nema povijesti, pa je zato moguća demokracija. Gdje vlada demokracija roman nije moguć. Roman, tvorevina "vladara tmine", stvar je iskvarene Europe, itd... U takvu američku demokraciju povjerovao je i sam A. de Tocqueville (*De la Démocratie en Amérique*, 1835-1840).

neku pikarsku odrednicu, te su odrednice, kao i sam siže - samo *topical adaptations*. Ti likovi, naime, "nemaju esencijalni vitalitet koji bi Lazarillovo pobjeđivanje učinio mogućim".²¹

Povijesno gledano, dakle, Clyde Griffiths umire u jednom specifičnom trenutku kronologije američke pripovijesti o "lovcu na sreću" (Stendhal), o "mladom čovjeku iz provincije" - da se poslužimo pojmom L. Trillinga, veoma upotrebljavanim, mada, za američku demografsku kartu, vrlo relativnim. Ta je kronologija ujedno i jedna osebujna dijalektika, veoma "nervozna", s puno periodičnih sinkopa, te s jednom, vidjeli smo, veoma naglašenom stopom smrtnosti. Generički motiv "tragičnog slučaja" i zlosretne predodređenosti s konca stoljeća počinju se utapati u politematsku orkestraciju raznovrsnijih misaonih sklopova. U toj se polifoniji i dalje jasno razabire tema milenarističke mistike američke grupne sudbine. Tema razrađuje ili, bolje, varira, već spomenuti motiv projekta novog identiteta grupe, ne, međutim, obvezatno cijele Amerike kao takve. Samo jedan njen dio je Obećana zemlja. Neki Steinbeckovi romani zorni su primjeri... Međutim, i motiv individualne, egoistične i egotističke potrage ostaje prepoznatljiv unatoč manje ili više moderniziranoj instrumentaciji u odnosu na vrijeme *Crvene medalje za hrabrost* ili *Sestre Carrie*. Finale je najčešće patetičan bez obzira da li ga označava fizički, egzistencijalni ili duhovni, metafizički pad. Ili i jedan i drugi kao što je to slučaj s Fitzgeraldovim na jedan, a Faulknerovim romanima na drugi način. Ne zaboravimo: u svakom lovcu na osobnu sreću i društveni uspjeh spava nekadašnji pikaro-prosjak - on pruža ruku za milostinjom, iz navike...

Ipak, u tim se vremenima, možemo muzikološkim rječnikom reći, tema potrage za estetskom esencijom života ne samo transponira, ona modulira; ona ne mijenja samo tonus i tonalitet, već i sam modus kao svoje bitno određenje. Novi je modus nova ljestvica vrijednosti odnosa među njenim čimbencima-tonovima; to je prijelom na njenu dominantnom dijelu. Želimo ustvrditi da estetska esencija pikarizma, formalno evoluirajući, hlapi; forma je tom žanru imanentna pa se njenom nestalnošću povlači i sama bit. Ova ne može više izdržati ona ista ontološka pitanja o kojima govori kritika pikarske priče od Aleha de

²¹ F. Montser, *The Picaresque Elements in Western Literature*, The University Alabama Press, 1975; 9: "The Picaro in the United States". - Ovaj je kritički tekst, međutim, isto toliko metodološki nedosljedan koliko i sadržajno. On ne vidi pikara (na američki način, naravno), osim izuzetno "čistog formata", Hucklebberyja Finna na njegovoj plovidbi. (Tom je pikaro samo *po* i *u* svojoj mašti!) F. Montser, očito, smatra da je burleskni naturalizam bitna odrednica pikarizma. Ovako opredijeljen, autor ide i dalje tvrdeći: istinski pikaro je Mark Twain! Tako, dakle: ono što je moguće u životu, nije moguće kao *fiction*.

Venegasa do Richarda Bjornsona²². Sanjana pastorala i utopična budućnost, na primjer, čak i kad se naslute kao ostvarive, ne mogu podnijeti teret Apsolutnog u vremenu divulgacije relativističkih teorija. Jedino se *never more*, s personalističkog (*absolutic personalism*) spoznajnog stajališta, može definirati kao duhovni i egzistencijalni apsolut bilo da je riječ o figurativnom uskrsnuću Lazara iz Betanije, o iznašašću Aladinove lampe ili pak o skoku u raj na obalama Velikih jezera.²³ Međutim, iskustvo i spoznanja čitatelja da je od fiktivne, kao i od stvarne, prošlosti nemoguće napraviti budućnost, još manje besmrtnost, krati, u njegovim očima, junakovoj nakani i radnji svaki transcendentni sadržaj. Uvijek, u njegovim očima, preostaje samo život, ograničen i proturječan u svojim kontingencijama, kao najveće i najviše dobro. Izvan njega, izvan tog određenog trajanja, što bi još moglo biti vrijednost? Postoji sloboda izbora i čin, ali smrt nema vrijednost ni za egzistenciju ni za njenu bit. Moralni aspekt nije bezuvjetan. On samo daje herojsku patinu likovima, recimo, Hemingwayeve ili Jonesove priče (Jordan, Prewit). Pa i to je personalizam na američki način: onaj oceanski Melvilleov i onaj, odražen u ironičnom Mississippiju, Twainov. No, ni ono najsvetije - zajednica - ne prolazi mnogo bolje. Bogatiji život ne donosi ni obvezatni popravak bića ni povećanje osjećaja bratstva. Zajednica cijeni osobni, naročito ako je bezrazložan, heroizam, ali sve više naklonosti pokazuje prema "terapiji" duše individuumu "bez (unutrašnje) potpore", povučenu u samoću. Taj individuum kao da želi poručiti lovcu na sreću: ne, to nije to. A što jest? On ne zna. "Ne znam, jer ne znam *tko sam ja*". *Agonized conscience* smijenila je iluzij zvanu *genteel tradition*.

Svakako, roman koji postavlja ovakva psihološko-filozofska pitanja ili sugerira ovakve odgovore, modificira svoju fenomenologiju: sadržaj, strukturu, rečenicu, leksik... Ali, i opet, ne bezuvjetno; duhovna se potraga ne zatvara isključivo u statičke, disertativne sadržaje kakve u svoju priču upisuje Alemanov Guzman, u sinusoidne krugove avanture koja na istim mjestima ima uvijek istu, ali gradiranu, pouku kojom se, razumljivo, junak ne koristi. Zato i jesu mogući ti koncentrični krugovi strukture. Kad bi bio poučen, junak bi išao *ravnom crtom*. Zato je personalni roman na neki način, u strukturalnom pogledu, sukladan pikarskim. Štoviše: baš takva se struktura aplicira, pa pikarska mimetička matrica

²² *Primera parte de las Diferencias de libros que ay en el universo*, 1545; *The Picaresque Hero in European Fiction*, The University of Wisconsin Press, 1977.

²³ Interesantno, i Clyde i Gatsby su u tom, identičnom, pejzažu doživjeli svoj "korak u Raj". Aladinova svjetiljka za Gatsbyja je prohibirana trgovina alkoholom; dobra vila za Clydea je Sondra Finchley. Božica, štoviše! Međutim, Gatsbyjev Apsolut je pronalazak izgubljene ljubavi, a ne festiviteta na obali jezera.

biva više nego prozirna. Ona je kod S. Bellowa - u avanturama Augija Marcha, na primjer - u tančine restaurirana i do te mjere sukladna sa španjolskim arhetipom da i sam autor potvrđuje čitateljev nalaz: da, to je pikarski roman! Samo, to je i personalistički traktat. Ali pikaro nije filozofija sama, kako je nekada, uz francuski prijevod *Lazarilla* tvrdio Juan de Luna; pikaro postaje sredstvom filozofije, njena slikovnica. Lazarova (Augiejava) duša-tvar, unatoč božanskoj intervenciji Bellowa, ostaje tvar, zemaljski pepeo o kojem Clydeu govori velečasni McMillan.

Slijedom gore kazanog prirodno je da i specijalna kategorija romana živi svoju preobrazbu, u Francuskoj i Engleskoj korjenitu. Mentalni prostor i njegova dijalektika želje nekada su tražili velike udaljenosti i nesagledive dimenzije romaneskne pozornice: kontinente, pustinje, oceane... s babilonizmom megapolisa. Nekadašnji firentinski sajam ili obale Tibra, poslovne trgove Genove u Novom svijetu zastupa "Babilon na Michigenu" (Chicago), New York, San Francisco. Uvijek, za roman novog kontinenta, dobrim ostaju Pariz, London, Rim... mjesta sokova života, misli, znanja, mašte... boravišta moćnih osoba, još moćnijih ruku. Međutim, sebe se mora tražiti uvijek negdje drugdje, a pronaći, možda, samo negdje.²⁴

S. Bellow radi sa starim Lazarovim kosturom isto što i Prokrust sa svojim gostima omanjeg stasa. Pa ga šalje kroz sve proturječne ideologije i opasnosti što ih je Zapadom razasula dijalektika stoljeća. Ali Augie March ima pravu feljtonsku moć preživljavanja. Zahvaljujući sustavnoj redukciji romantičarske taštine i ambicije, pikarski humor s jedne strane, te vjera u svemoć Nade s druge, postaju njegov generički motivi uvijek novih peripetija i iskušenja, novih buketa misli. Narativna optika, enciklopedijski verbalizam, dodir povijesne ili pak biblijske hiperbole s aktualnom građanskom litotom,²⁵ ponavljanje i topološka (i

²⁴ *Sestra Carrie* kao, u neku ruku, tipični američki primjer pikarizma kao *bildungsromana*, ima karakterističan završetak u velegradu: junakinja, siromašna provincijalka, našavši ono što je tražila, razmišlja jesu li njen put kojim je išla i uspjeh koji je postigla baš ono što je htjela. U južnjačkom naturalističkom romanu, primjerice kod T. C. Wolfea, imamo drukčije pikarsko osjećanje vlastitog identiteta. Junak nije *sub-moral-level* karakter (*primordial soul*, protoetičko biće), već etički tragač. Ima "andeo" koji gleda na svoj dom, na junakovu dušu.

²⁵ 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, Kotechildovi, 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 doprinio je smislu za smiješno koji imaju ljudi u getoima" (citirano u J. Cabaui, *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 (apoftegma). Usput, pikarski topos broda u ovom romanu S. Bellowa je nezaobilazan i kao figura (K. Kolumbo) i kao sredstvo

topografska) simetrija - sve su to strukturalno-stilske karakteristike jedne razvučene herojsko-komične (burleskne) epopeje, dijalektički proizvoljne, često oprečnih poruka i smislova. Ali, prividno, eminentno pikareskne epopeje. Jedan nedefinirani karakter, ali "s filozofskim temperamentom" starog pikara, živi naoko bez izbora, razmišlja i govori svoje misli nekom vrlo sumnjičavom i šutljivom čitatelju-sugovorniku, uvijek s implicitnom hipotezom da ga ovaj *sada* ne razumije, ali da će se, možda, u idućem poglavlju s njime, Augiejem, složiti. A to se najčešće otkriva kao zabluda, jer junak ni sam ne zna što je zapravo njegova misao, budući da mu je pronalaženje njene ishodišne točke vrlo otežano, ako je uopće moguće. Augie March, naime, ne traži - kao pikaro - svoj estetski identitet, svoju bit kroz pojavno; on naprosto, izravno, želi naći ono temeljno, početno - svoje *ja*.

Naturalistički koncept stvarnosti tom je romanu, dakle, imanentan. Ali ne i deterministički. Zato se i ne može uspostaviti kritički operativna analogija između nevolja duha jednog Frédérica Moreaua (*Sentimentalni odgoj*), na primjer, i Augiea Marcha kad je riječ o "moći i putovima sudbine". Flaubertovu "junaku" je za ispunjenje njegove želje (uspjeh potrage: biti novi Balzac, pa slikar; živjeti na Orijentu s gospodom Arnoux) nedostaje *une ligne droite*, ravna crta vodilja. Taj nedostatak on pripisuje svojoj duhovnoj pripadnosti plemenu nervalovskih *desdichadosa* - prokletih, razbaštinjenih genija (Frédéric je inače baštinik lijepog imetka, u zlatu!). Clydeu je pak "potpuno nedostajala ona duševna bistrina" koja bi mu omogućila da među mnogim stazama izabere "baš onu koja bi odgovarala njegovu napredovanju". Augie March nikako se u tom pogledu ne žali; u njega je pravo Jobovo strpljenje. On je spoznao da te *axial lines of life* postoje, i ta spoznaja mu znači temeljni ulog u virtuelni osobni uspjeh, u doseg svoje "metafizičke aspiracije". Ali što je s "aksijalnom životnom crtom" Drugoga bez kojeg nema njegove osobne sreće? Tim pitanjem S. Bellow konstatira novo letalno stanje svog čovjeka iz španjolske Betanije jer, u biti, dovodi u pitanje ono što je značilo glavnu ravnu crtu njegova karaktera - pikarsku egoističku želju. U tom je pogledu bolje stajao Clyde, pikaro koji je zalutao i u neodgovarajuću strukturu i u neodgovarajuću dijalektiku društvenih vrijednosti. Naime, taj Drugi bez kojeg Augie ne može, križa se sa svojim crtama kroz cjelovitost življenja; te su aksijalne crte ljubav, dobrotu, korisnost - harmonija, ukratko. "Uvjeren sam, misaono zaključuje Augie, da svaki čovjek može, ako je

(putovanje, brodolom na Atlantiku). Brod je amblem života i, čini se, pikara. U *Picara Justina* (*editio princeps*, 1605, autor Francisco de Ubeda) pojavljuje se gravura lade koja nosi Justinu i Guzmána. Njih prati čun u kome je Lazariño de Tormes sa svojim kamenim bikom. Plove svi prema luci Razočaranja u kojoj ih čeka avet Smrti.

riječ o bijedniku, vratiti se tim aksijalnim crtama, pod uvjetom da on odista želi²⁶ mirno čekati" (454).²⁷ Mirno čekati...? - to je evangelički diskurs raznih Lazara: Guzmána, Gil Blasa, Flandersove... i Jobova Dostojevskog. Ali *a posteriori*, kad su zaustavljeni na svom putu ili tek onda kad su se, ostarjeli, povukli sa staza potrage i svoje želje usmjerili prema drugom svijetu. Nikada i nikako na početku karijere ili usred avanture!

Mogli bismo ovakav projekt romana pikarske tematike shvatiti kao kritičku namjeru autora, kao parodijski pandan (travestiju) "pravom" romanu. Ali, opet, i ne bismo smjeli. Parodije slijede uspjele dje!a otkad je svijeta i vijeka. Mi ih poznamo od Atenjana do danas. Kartezijanski Francuzi XVII. stoljaća su ih pravili u ime zdravog razuma (*bon sens*); Fielding piše *Mrs Shamelu* protiv artificijelnog sentimentalizma Richardsonove *Pamele*, u ime prirode. Njegov se pikaro Tom Jones sjeća *Lazzarilla de Tormes*, *Uzoritih novela* i *Franciona*... Parodija ne može čekati. Njena kritička funkcija je u njenoj aktualnosti, u njenu izravnom odgovoru predlošku: *Don Quijote*, *Madame Bovary*, *Paludes*... izravna su kritika romana i kao umijeća i kao sadržaja. Ali to je također igra koja ne mora biti u vremenskom dodiru s "originalom", već naprosto u dodiru s vremenom ili, bolje, s *vremenima*: Bulgakov je napravio tako dobar primjer da se ne isplati nabrajati druge i sve one s namjernom distorzijom mitske misli tipa "slabo okovanog" Prometeja. S druge strane, takva igra s tradicijom znači posudbu naslova i imena (J. Joyce), imenâ junaka i(li) toponima (*Le Sage*), rečenice i stila (Proust), raznih toposa - na distancu, sve kao "građevinski materijal" za nove ciljeve, nova traženja. S. Bellow se pak poslužio starom, posvećenom strukturom.

I kao što Proustovu *Potragu* ili *Krležina* Filipa možemo doživjeti kao neku vrstu duhovnog, artističkog pikarizma, kao lutanje - zahvaljujući kružećoj strukturi - kroz sebe sama, tako i zgone i nezgone Augieja Marcha možemo shvatiti kao materijalne znakove i itinerer "lova" na jedno neodređeno i bježeće *ja*. Time je ta zamjenica povratila sebi, u neku ruku, svoje narativno i sadržajno dostojanstvo. Zacijelo pseudo-autobiografski pikarizam, ozbiljan ili frivolan, apsurdan ili dosadan, govori da je od djelatnog pikarizma ostala samo jeka koja kruži ovim destljećima. Izvorni glas je zamukao. Nekada je postojao pikarski *thesaurus*, postojala su pravila raznih pikarskih redova, njihovi zakoni i *ordonanse* o ponašanju tih *gueuxa*, ljudi bez *honre*, bez podrijetla, bez imovine²⁸. Zacijelo, Proustu pripada slava da je sačinio moderni *thesaurus* snobizma (ako je

²⁶ Kurziv je naš.

²⁷ Stranice prema *The Adventures of Augie March*, Viking Press, New York, 1953.

²⁸ Primjer: Mateo A l e m á n , *Guzmán...*, I, iii, 2

itko snob, to je pikaro!); salonska ili ladanjska družba, nasilno ravnodušna prema novcu, makijavelistički djeluje na tome da prozre identitet jednog Charlusa ili Albertine, da fascinira i podčini dušu Drugoga. U Americi u to vrijeme dušom još gospodari tradicijom usaglašeni tercet: porodica, tradicija i mitologija uspjeha. Ali duša nije mogla dugo "mirno čekati".

Za Augieovom dušom vlada prava makijevalistička jagma:²⁹ ona je prava dragocjenost za Druge, Drugi se bez nje osjećaju praznima i beznačajnima čak kad su moćni i bogati. Tek kroz nju se njihova egzistencija zaodijeva smislom i estetikom, pa bi oni htjeli bezuvjetno gospodariti njome kao ona seljanka zlatnom ribicom. Smatraju to ne samo mogućim, već logičnim jer u njemu uvijek vide njegov osjećaj potrebe za nečim. Svjestan te činjenice i odbojan prema njoj, Augie se od svih njih odvaja. Ali ono što je za njegov konstantni bijeg najjači poticaj, to je da on u tim svim makijavelistima vidi, kao u ogledalu, onaj dio sebe koji mu priječi da bude *self-been-man*.³⁰ Ne zanima Augiea njegov brat Simon - on nije robinzonovski *self-made-man*. Simon je verzija samoniklog čovjeka, ali snobovska, onakva kakvu je Dreiser dao u Franku Cowperwoodu (*Financijer*, 1912. i *Titan*, 1914), u kopiji kojoj je za vjerojatni original poslužio američki kapitalist C. T. Yerkes. Ali sada je sredina stoljeća, ne početak. Brat Simon je Titan: ima, zna, može sve. Nema, ipak, sebe. Prema tome, svi likovi, kao i prostorno-vremenske danosti naracije, materijalni su snopovi znakovlja koje luči unutrašnja potraga za samim sobom. Njihove su etape i prepreke obilježene onim istim koncesivnom sintagmom *samo da* koja je čuvala sve misterije, od zlatnog runa do graala i kamena mudrosti. Sada čuva misterij *ja*. Utopijsko *samo da* uvijek je podrazumijevalo junakov kulpabilitet, nedoraslost postavljenom cilju te, svakako, izdajničke čine vladara tmine i nereda. Ali, unatoč tome, ovaj se "židovski junak" može smatrati izravnim potomkom svojih španjolskih, katoličkih, predaka.

²⁹ Otima se za nju svim sredstvima obitelj (baka, brat), bogati usvajači, veliki *philosophical capacities*, teoretičari, ljubavnice, dušobrižnici... uglavnom "kontrolori i savjetnici" svih vrsta. (Bellow je imao za prvi naslov *Augie March: Life among the Machiavellians*). *The Machiavellians* bi za Augieev strah i poslušnost, osjećajni i etički nihilizam, dali u zamjenu ono što bi Clyde jedva dočekao: bogatu nevjestu, moć, *luxury*...

³⁰ Psihosociološka analiza daje na vidjelo status imigranta sredinom ovog stoljeća. Augie March je "mali vječni Žid", izgubljen u pustinji duha, na teritoriju koji bi prema većinskoj svijesti (milenarističkoj o Americi kao Novom Jeruzalemu) imao biti realna projekcija teritorija njegove mitske povijesti i domovine (Chanaan, Palestina - Obećana Zemlja). Integracija (asimilacija) dokida njegov identitet. Za to nije kriva samo "većina". Augie konstatira: "Drugci nisu učinili ovo što jesmo samo zato što su to htjeli od nas napraviti, nego i s toga što smo im se mi željeli svidjeti." (401) "Ja sam, poručuje on na drugom mjestu, uvijek nastojao postati ono što jesam, ali što ako ono što ja jesam po prirodi, nije dovoljno dobro." (485)

Clydeovom dušom htjela je do svršetka njegova života vladati majka; zavladao je novac i Sondra; na samome kraju njome je ovladao zatvorski ispovjednik - e da bi je spasio. On, uzburan, ljubi Clydeove ruke "zbog tog svog trijumfa". A Clyde je već metafora ne samo sumnje u Boga, već same spoznaje da se na vjeru u njegovo postojanje uopće ne treba kladiti. Je li time što čovjek vjeruje, on doista i spašen", pita se Clyde. I dalje: "Ima li života nakon smrti? Ima li bog koji će ga dočekati...? Život je tako čudan." Tako se pita i zaključuje on koji nije mario za ničiju dušu. Nitko nije, zapravo, mario za njegovu jer je ona bila isprazna i neuka. Svi su se tim njenim manama okoristili: majka, Hortensa, Roberta, Sondra, Mason, McMillan... I sada je ona, njegova duša, zbog ovoga ili onoga, vrijedna spasa? Tijelo nije važno? Kad se zna čas smrti, kad nestane sadašnjost - što ostaje izvan sumnje? Clydeove su misli o svom bitku, o svojoj duši "nejasne, smetene i mučne..." *Amor fati*? "Nitko se nije nikada priučio na te stvari tamo". Tamo - u Kući smrti. (III,31)

"Tu nešto nije u redu", tuži se mladi Clydea u doba svoje nevinosti, prije pobune. "Hvala Bogu što nije", može reći Augie na kraju, u svojstvu intelektualnog Huckovog sljedbenika, te također kao čitatelj Rimbauda, Whitmana ili pak Sartrea. Uspjeti usprkos neredu - to je ambicija adolescenta. Ali on želi uspjeti vlastitim neredom, on ne želi biti "siviliziran" od gospode Sally. Zato, kad pobliže pogledamo mnoge, osobito američke adolescente, vidimo da bi oni htjeli sa svojim neredom duše živjeti u tom sredenom američkom svijetu. Za Clyde nije u redu što on mlad i lijep mora biti prezreni sluga, ali on ne želi novo uređenje tog svijeta, već samo zamjenu mjesta: stići, *arriver*, u taj čarobni svijet novca. To je psihološko pitanje na koje Clydeu mogu dati odgovor mediteranski organiziran pastoralni prostor, brodice, plavetnilo vode, poljupci na mjeseci, kavalkada prema Vrhuncu nadahnuća... To su Clydeove svetosti i krajnja svrha, eshatološka perspektiva nezrele i ograničene mladenačke duše... koja svoj identitet vidi kao slikovnicu, u stvarima. To je njegova duša-stvar po kojoj škripi Dreiserovo pero - *hippopotamic style*. Naravno, Guzman bi smjesta izbrisao Clydea iz svog registra. Jer Guzman želi točno to što i Clyde, ali zna da ima i nešto drugo čemu on posvećuje cijelu svoju ispovijest "život geza" - spasu duše. Zapravo, onu, duhovnu, koju je obećao na kraju, ali je nije nikad napisao. Augie March kao da, pripovijedajući svoju biografiju, usput upisuje u nju i misli iz tog obećanog Posljednjeg dijela. On dobro vidi u tom neredu: nema sreće izvan onoga što jesi, a kako to možeš biti (ili postati) bez ljubavi i zbrke njenih razornih posljedica. Solidarnost s jednim najčešće je gubitak solidarnosti s ostalima; želeći potpunu slobodu izbora, ulaziš u kavez čim izabereš, navlastito kad je o ljubavi riječ.³¹ Za smisao Augiejeve potrage to znači kraj prije kraja egzistencije. A ovaj

³¹ Augie prihvaća "prigodnu sreću" kao tipski pikaro, osobito onu koja je plod pobjede nesebične simpatije nad "permanentnim pukotinama karaktera". Tako u slučaju prijateljice

kraj - smrt - jedini je prvi kraj koji čovjek pozna. I tu počiva duboka ironija koja ovog pikara oslobada smrtnog straha: vrijeme procesa pronalaženja sebe jest ustvari proces koji vodi gubitku sebe. Odatle njegov osmijeh pred slikama i situacijama života koji govore o neizbježnosti raspada i svršetka svega.³² Iza svakog neuspjeha "ponovo se ceri [i] u meni uskršava *animal ridens*, vječno nas mijanjano stvorenje". (536) Ako život nije bio strašan, nije to ni Smrt, kaže on. "Bolje je umrijeti to što jesi, nego vječno živjeti kao stranac" (485), kaže mu "znanstveni savjetnik" Mintouchian koji nije će svemoć Smrti i naučava štetnost ljubavi za stjecanje identiteta.

Clydeova duhovna formacija je oskuda i nesustavna. Ali i ta slaba naobrazba je, kao u pravog pikara, ujedno pekunijarna i teološka³³. I kao pravi pikaro on vidi koliki je rascijep između nauka i prakse. Povezati Boga i njegovu ljubav, ljubav bilo čiju, s njegovim iskustvom i stanjem - bilo bi izvan razuma. A sada, osuđen na smrt, pozvan je da u ljubav, želi li spas, vjeruje. Opet laži. Tko je njegov Stvoritelj? Tko je njegov Spasitelj? "Vjerujem da Otkupitelj moj živi...", moli velečasni McMillan. Dobro, odgovara implicite Clyde, *On živi*. Ali *ja* umirem? Naime, u Clydeu je ostao stari prezir zbog vlastitog iskustva, zbog besplodnih molitvi oca i majke. Sve bi bilo drukčije da je njegovu ocu, a ne stricu, pripalo onih 30.000 dolara ostavštine... "Hoće li se on sada obratiti k vjeri samo zato što je... preplašen" (III, 31), pita autor-zbor u ime umirućeg. Sada, kad je sve u što se ufa i do čega mu je stalo jest odluka zemaljskog suda, ne Gospodnjeg! 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 karakter ili razum? Konačno ima li Boga? "Upliće li se on u ljudske poslove kao što to sada tvrdi McMillan". On, Clyde, ne traži spas duše, zašto bi? On traži nadljudsku silu koja bi mu omogućila živjeti. "Predstavlja li

Mimi i samoljubivog studenta političkih znanosti Hookera Frazera. Mimi ostaje s ovim trudna. On ostaje po strani, dok Augie čini sve u općoj ravnodušnosti svijeta. U Dreiserovu romanu nema funkcije takvog pomoćnika. Kao ni u tragediji inače.

³² Slike često bliske Dreiserovim slikama iz Kuće smrti.

³³ U Lazarilla teološka je formacija dominantna. Budući da datira iz vremena plimnog vala luterizma i Erasma, ona je evangelička i, slijedom toga, oštro revizionistička. *Lazarillo* je smatran antiklerikalnim pamfletom, pa je često mutiliran. Guzman se, naprotiv, gradi propovjednikom Protoreformacije. Međutim, usprkos optimizmu i svom ufanju u spas, njegov rezignirani determinizam provlači se kao *ostinato*. "Siromaštvo je, napokon, kaže jedan od likova, prirodno za siromaha, a bogatstvo za bogataša [...] Novac grije krv i oživljuje ju; onaj koji 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. Odavno se spava na istome boku. Nigdje utočišta, nigdje lijeka; takav smo svijet našli, takva 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 lupez i bratoubojica. (*Guzmán...*, I, iii, 1)

takvu silu ijedna religija...?" Drugim riječima, po Clydeu, jesu li *Biblija* s početka i *Arapske noći* s kraja njegova života - Križ i Svjetiljka - ipak jedna te ista bajka?

Indiferentan pred smrću, Augie je pomirljiv prema svim sudovima. Njegovi *patterns*, kojima je on, ako se isključi modernitet materijalnih *itama*, na vlas sličan, opsjednuti su ljudskim i božjim sudom. Naročito u nevoljnim epizodama kao što su one Gauzmanove na galiji ili Molle Flanders u tamnici Newgate. Oni ne smatraju da ljudski sud nije i božji sud. Naprotiv, taj sud privremeno izriče božju odluku. Pikaro se, naime, odredio prema Bogu kao duhom potpuno slobodan, dakle samoodgovoran čovjek. Takav je on prije nego što mu je to rekao Descartes. *Libre arbitre* - slobodna volja - imanentna je pikarskom identitetu, jednako kao originarni determinizam. Zato je pikaru Posljednji sud - (takav je naslov trećeg dijela Farrellove trilogije!) - ono do čega je njegovu duhu najviše stalo. Ali, kao što Clyde svoje podrijetlo smatra svojim određenjem, tako on vidi i doživljava ljudsku pravdu kao izvedenicu toga zla. Za njega, ona je jedina i vječna. Ona ga je natjerala - nakon što mu je Sondra pružila ruku i izvadila iz groba bijede - u Kuću smrti. Ona ga sili da bude mislilac kakav je morao biti Lazar iz Betanije nakon povratka iz pepela. Lazaru, naime, preostaje samo jedno pitanje: koji smisao ima njegov ponovni izlazak na ljepotu dana ako ta ljepota mora ponovo utonuti u sjenu Doline smrti? Smisao je taj što je ljepota dana stvorena radi njega. Radi života?

Pikarova pseudo-autobiografija uvijek ima nešto od "uspomena iz zagrobnog svijeta". Zreli i uspjeti Dreiser ne nalazi višu ljepotu od življenja samog. On 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 istih elemenata koji jesu u ušima i stjenicama, u jednakoj mjeri kao i najudaljenijim zvjezdanim sistemima - u vatri i cvijeću, u Shelleyja i Krista."³⁴

Život Augieja Marcha jednako svojim zgodama kako nezgodama kaže da je vrijeme pikarizma u romanu prošlo. No stvarnih "prosjaka sreće" će uvijek biti, samo što njihova želja ostaje ne samo nerazumljiva (tako je bilo i s Clydeom) već i beznačajna, smiješna i nedostojna estetske optike. Pikaro postoji u savezu s čitateljem, s univerzalnom sviješću, dapače. Ne zaboravimo da je začel u krilu folkloru! Njih dvojica, Lazar i čitatelj, moraju ploviti u onom istom brodu, u pratnji Lazarilla i njegova kamenog bika. I vidjeti u luci avet Smrti, ali ne tako *kao da* ona tamo čeka druge. No, s Clydeovom smrću kao da je taj brod-metafora doživio brodolom prije ulaska u luku. U nevremenu ovih desetljeća sva su glavna

³⁴ "What I Believe", 1929. (Citirano u A. Kazin & C. Shapiro, *The Stature of Theodor Dreiser*, Indiana University Press, Bloomington, 1955. str. 206; kritička antologija u redakciji autora).

sidra poorala: nada u kraljevstvo mašte, ufanje u svemoć novca, vjera u Boga... Ostala je nebitna, mračna, svakodnevna egzistencija kao ono najbitnije i najljepše što čovjek ima i što može željeti. I ona će čekati na novog Lazara da je kaže svojim ja.

No, za sada, jedna ljudska želja, umirući u romanu, kaže isto što je i Clyde rekao svojoj majci one večeri koja je prethodila njegovu smaknuću: "- 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)

Tomislav Skračić: THE DEATH OF CLYDE GRIFFITHS - THE END OF THE PICAROON?

S u m m a r y

The article is the seventh, concluding chapter of the study "The second death of Lazarus, in the State of New York". It starts with the psychological review of the third part of the novel *An American Tragedy* by Theodore Dreiser, of the chapters whose contents present a thanatological problem (death sentence). Seen from the ontological point of view, the death of Clyde Griffiths represents an important, and from the literary point of view, meaningful locus in the history of the novel with a picaresque theme. There were then, and there are now, denials of the possibility of a picaresque theme in American prose. On the whole, American criticism regards their picaroon as a peripheral phenomenon, as a *topical adaptation* of the European phenomenon (as a *social climber, parvenu*).

Clyde, child of poor parentage, however, embodies the picaresque tradition. And he is not alone in his time: his company are characters by Farrell, Fitzgerald, Bellow... Yet, his all too early death marks departure from the old matrix, identifying itself with the improved version of the picaresque "fortune hunter" from the times of European Romanticism (Stendhal, Balzac). Therefore this interpretation takes Clyde's death separately, primarily because it suggests the necessity of the break with the *I-form* as a constitutive factor of the true (Spanish) picaresque story. The author thinks that the third person, *he*, is the epistemological question of the evolution of the aesthetic practice of the novel of this type. This evolution is particularly manifested in the *Bildungsroman* in the *American style* in which the picaresque desire is transformed and withers. Two trends contribute to the disintegration of its novel phenomenology: the first is the modification of the meaning of the "American myth" and the second, the personalisation of the content, conditioned by the state called *agonized conscience*.

Therefore, following the analysis of the "case" of *The Adventures of Augie March* by S. Bellow, a novel with a restored (original) picaresque matrix, the author concludes that three causes are "to blame" for the death of the picaroon and the destruction of the picaresque desire, three anchors that have been dragging the ship, the emblem of the picaresque: the hope of the possibility of existence of the kingdom of fancy, the hope of the omnipotence of money, and the belief in God... The last moments of life of Clyde Griffiths are the best illustration for that.