

## Deleuze >> Bartleby ili formula

Bartleby nije metafora pisca, pa ni simbol nečega. To je silno komičan tekst, a komično je uvijek doslovno. On je poput kakve Kleistove, Dostojevskijeve, Kafkine ili Beckettove novele, s kojima tvori podzeman i začuđujuć slijed. On ne želi kazati ništa osim onoga što kazuje, doslovno. A ono što kazuje i ponavlja, to je **RADIJE NE BIH HTIO, JE PRÉFÉRAIS NE PAS, *I would prefer not to***<sup>1</sup>. To je formula njegove slave, i svaki čitatelj je ponavlja iznova. Suhonjav i proziran čovjek izrekao je tu formulu koja svakoga izluđuje. No, u čemu se sastoji doslovnost te formule?

Prvo ćemo zamijetiti stanoviti manirizam, stanovitu dostojanstvenost, riječ *prefer* se rijetko rabi u tom smislu, a ni Bartlebyov poslodavac, odvjetnik, niti službenici njom se uobičajeno ne služe ("neobična riječ, ja se sam nikada ne služim njom..."). Uvriježena formula prije bi bila *I had rather not*. Međutim, nadasve bizarnost formule nadilazi samu tu riječ: dakako, ona jest gramatički ispravna, sintatički ispravna, međutim njen iznenadni prekid, NOT TO, koji ostavlja neodređenim ono što odbija, daje joj radikalni karakter, svojevrsnu graničnu funkciju. Njeno ponavljanje i njena ustrajnost čine je, čitavu, utoliko neobičnijom. Prošaptana blagim, strpljivim, bezvučnim glasom, ona postaje neumoljiva, tvoreći neartikuliranu cjelinu, jedan jedini dah. U tim pogledima ona posjeduje istu snagu, istu ulogu kao kakva *agramatikalna* formula.

Jezikoslovci su analizirali ono što se, u svojoj strogosti, naziva "agramatikalnošću". Brojne slučajeve, vrlo intenzivne slučajeve toga nalazimo kod američkog pjesnika Cummingsa: primjerice *He danced his did*, kao kad bismo rekli "on plesaše svoj jest", namjesto "on jest plesao" namjesto. Nicolas Ruwet objašnjava da je moguće pretpostaviti neki niz uobičajenih gramatičkih varijabli čija bi agramatikalna formula bila poput granice: *he danced his did* bila bi granica normalnih izraza *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did...*<sup>2</sup>. To više ne bi bila riječ-sklop<sup>3</sup>, *portemanteau word*, kako to stoji kod Lewisa Carrolla, nego "konstrukcija-sklop", konstrukcija-dah, granica ili napon. Možda bi nam koristilo kada bismo uzeli neki primjer na francuskom, u nekoj praktičnoj situaciji: netko tko u svojoj ruci drži stanoviti broj čavala da bi nešto pričvrstio na zid uzvikne: **J'EN AI UN DE PAS ASSEZ**, imam ih za jedan dovoljno. To je agramatikalna formula koja važi kao granica

<sup>1</sup> Ta formula prevedena je na francuski na više načina koji, svi, imaju svoje razloge: vidi opaske Michele Causse u Flammarionovu izdanju, str. 20. Mi slijedimo prijedlog Mauricea Blanchota u *L'écriture du désastre*, Gallimard, str. 33.

<sup>2</sup> Nicolas Ruwet, "Parallélismes et déviation en poésie", u *Langue, discours, société*, Seuil, str. 334-344 (o

<sup>3</sup> Akronimna tvorba. Op. pr.

jednog niza konkretnih ispravnih izraza: "imam jedan viška, Nemam ih dovoljno, Nedostaje mi jedan...". Ne bi li Bartlebyeva formula bila tog tipa, istodobno stereotipija samog Bartelebya i Melvilleov visokopoetski izraz, granica jednog niza kao što je: "radije bih ovo, radije ne bih to činio, to nije ono što bih radije htio...?" Unatoč njene normalne konstrukcije, ona zvuči kao anomalija.

RADIJE NE BIH HTIO. Formula ima svoje varijante. Čas napušta kondicional i postaje oporija: RADIJE NEĆU, *I prefer not to*. Čas, u posljednjim slučajevima u kojima se javlja, čini se da gubi svoju tajanstvenost nalazeći ovaj ili onaj infinitiv koji je upotpunjava, a koji se priključuje na *to*: "radije ću šutjeti", "radije ne bih htio biti malo razuman", "radije ne bih prihvatio namještenje bilježnika", "radije bih htio činiti nešto drugo"... Međutim, u tim slučajevima naslućujemo muklo prisustvo onog neobičnog oblika koji nastavlja progoniti Bartlebyev jezik. On sam dodaje: "ja nisam poseban slučaj", "nema ničeg posebnog na meni", *I am not particular*, da bi naznačio da bi bilo što drugo što bi mu se moglo predložiti još uvijek bila pojedinačnost koji potpada pod udar velike neodređene formule, JE PRÉFÈRE NE PAS, koja postoji jednom za svagda i u svim slučajevima.

Formula ima deset osnovnih pojavljivanja, a u svakom se može pojaviti po više puta, ponovljena ili preinačena. Bartleby je prepisivač u jednom odvjetničkom uredu: ne staje s prepisivanjem, "tiho, beživotno, mehanički". Prvo javljanje je kad mu odvjetnik kaže da prekontrolira, ponovno prođe prijepise drugih dvaju službenika: JA RADIJE NE BIH HTIO. Drugo kada mu odvjetnik kaže da dođe provjeriti svoje vlastite kopije. Treće kada ga odvjetnik pozove da provjerava zajedno s njime, udvoje. Četvrto kada ga odvjetnik želi poslati da obavi kupovine [?]. Peto kada od njega zatraži da ode u susjednu prostoriju. Šesto kada jednog nedjeljnog jutra advokat želi ući u svoj ured i u njemu zatekne Bartlebya kako spava. Sedmo kada se odvjetnik zadovolji samo postavljanjem pitanja. Osmo kada je Bartleby prestao prepisivati, odbio svako prepisivanje, pa ga odvjetnik najuri. Deveto kada ga odvjetnik po drugi put pokuša najuriti. Deseti kada Bartleby, već izbačen iz ureda, sjedne na stubišni rukohvat, a izluđeni odvjetnik mu predlaže druga nečuvena zanimanja (raditi računovodstvo za trgovinu namirnicama, biti barmen, unošenje [*encaisser*] faktura, biti pratioc nekom mladiću iz dobrostojeće obitelji...). Formula cvjeta i buja. Prilikom svakog javljanja oko Bartlebya se širi osupnjenost, kao da se čulo ono samo Neizrecivo ili Neprisudobivo. I Bartlebyev muk, kao da je sve rekao i u jednom navratu iscrpio riječi. Prilikom svakog pojavljivanja stječe se dojam da ludilo raste: ne "posebno" Bartlebyevo, nego ludilo oko njega, a napose advokata, koji se upušta u čudne prijedloge i još čudnije postupke.

Nema dvojbe, formula hara, pustoši i ne dopušta da išta ostane iza nje. Odmah ćemo zamijetiti njen zarazni karakter: Bartleby "izokreće jezik" drugih. Neobične riječi, *I would prefer*, uvlače se u jezik službenika i samog advokata ("Vi ste poprimili tu riječ, vi također!") Međutim nije ta zaraza ono bitno, bitan je učinak na Bartlebya: jednom kad je rekao RADIJE NE BIH HTIO (prekontrolirati), više ne može ni prepisivati. Međutim, nikad neće reći da radije ne bi htio (prepisivati): on je jednostavno nadišao taj stadij (*give up*). No dakako on to ne zapaža odmah, jer nastavlja prepisivati do šestog pojavljivanja. Međutim, kada zapazi, onda to zapaža kao kakvu bjelodanost, kao odložen ishod koji se je već nalazio u prvom iskazivanju formule: "Ne uviđate li sami razlog?" kaže odvjetniku. Formula-cjelina ima za učinak ne tek otklanjanje onoga što Bartleby radije neće činiti, nego također onemogućavanje onoga što je činio, ono što se mislilo da bi još uvijek radije htio činiti.

Zamjećujemo da formula *I prefer not to* nije bila niti afirmacija ni negacija. Bartleby "ne odbija, no ni ne prihvaća, on istupa i uzmiče u tom istupanju, on se pomalo izlaže u blagom uzmaku riječi"<sup>4</sup>. Advokatu bi bilo utješno kad Bartleby ne bi želio, no Bartleby ne odbija, on samo otklanja to nešto što radije ne bi htio (provjeravanje, obavljanje kupovine [les courses]...). No Bartleby ništa više ni ne prihvaća, ne afirmira to nešto što bi radije htio koje bi se sastojalo u nastavljanju prepisivanja, on samo postavlja njegovu nemogućnost. Ukratko, formula koja redomice otklanja svaki drugi čin već je progutala čin kopiranja koji nema potrebe otklanjati. Formula hara jer podjednako neumoljivo eliminira nešto što bi se radije htjelo kao i bilo što što se radije ne bi htjelo. Ona dokida član na koji se odnosi, i kojega otklanja, ali također i drugi član kojega je naizgled zadržala, a koji postaje nemoguć. U stvari ona ih čini nerazlučivima: ona otvara zonu nerazlučivosti, neodređenosti koja ne prestaje rasti između aktivnosti koju se radije ne bi htjelo i aktivnosti koju bi se radije htjelo. Svaka pojedinačnost, svaki referent je dokinut. Formula dokida "prepisivanje", jedini referent u odnosu na kojega nešto može biti preferirano ili nepreferirano. *Radije bih htio ništa nego nešto*: ne volja za nebitkom, nego rast nebitka volje. Bartleby je dobio pravo na opstanak, to jest da ustraje nepokretan i uspravan pred slijepim zidom. Čista strpljiva pasivnost, kao što bi rekao Blanchot. Bitak kao bitak, i ništa više. Prisiljava ga da kaže da ili ne. Međutim, ako bi rekao ne (prekontrolirati, obaviti kupovine...), ako bi rekao da (prepisivati), brzo bio bi poražen, smatran beskorisnim, ne bi opstao. Preživjeti može samo okolišajući u neizvjesnosti koja drži

---

<sup>4</sup> Phillippe Jaworski, *Nelville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole normale, str. 19.

sve na distanci. Njegovo sredstvo opstanka jest htjeti radije *ne* prekontrirati, ali time također i *ne htjeti* radije prepisivati. Trebao je otkloniti jedno da bi onemogućio drugo. Formula ima dva vremena, i ne prestaje se iznova puniti nabojem, prolazeći iznova kroz ista stanja. Stoga odvjetnik ima vrtoglav dojam da svaki put sve počinje od nule.

Odmah bismo rekli da je formula kao kakav loš prijevod sa stranog jezika. Međutim, poslušamo li je bolje, njena veličnastvenost pobija tu hipotezu. Možda je ona ta koja u jeziku iznosi neku vrstu stranog jezika. Glede Cummingsovih agramatikalnosti predlagano je da ih se razmatra kao pitanja dijalekta koji se razlikuje od standardnog engleskog, a čija bi se stvaralačka pravila mogla otkriti. Isto vrijedi i za *Bartlebya*, pravilo u toj logici negativne preference bilo bi: negativizam onkraj svake negacije. Međutim, ako je istina da remekdjela književnosti uvijek tvore neku vrstu stranog jezika u jeziku na kojem su pisana, kakav je to onda dašak ludila, psihotički dah koji tako prolazi jezikom? U psihozu ulazi da provodi neki *prosede*, koji se sastoji u tretiranju svakodnevnog, standardnog jezika, tako da ga potakne da "tvori" nečuvan originalni jezik koji bi možda bio projekcija Božjeg jezika, i koji možda povukao čitav jezik. *Prosedei* te vrste javljaju se u Francuskoj kod Roussela i kod Brisseta, u Americi kod Wolfsona<sup>5</sup>. Nije li upravo shizofreni poziv američke književnosti da tako stranputicama, izobličenjima, hipotaksama i hipertaksama (u opreci prema standardnoj sintaksi) preustroji engleski jezik? Unijeti malo psihoze u englesku nervozu? Iznaci novu univerzalnost? Po potrebi u engleski će se prizvati druge jezike, kako bi ga se potaklo da bolje odzvanja odjekom onog božanskog jezika oluje i grmljavine. Melville iznalazi jedan strani jezik koji struji pod engleskim, a koji ga povlači: to je OUTLANDISH, ili Deteritorijalizani jezik, jezik Kita. Otuda i zanimanje studija o *Moby Dicku*, koja se oslanjaju na Brojke i Slova, i na njihov skriveni smisao, za otkrivanjem barem kostura izvornog neljudskog ili nadljudskog jezika<sup>6</sup>. Kao da su povezana tri postupka: određeno postupanje s jezikom; ishod tog postupka, koji u jeziku teži konstituirati izvorni jezik; te učinak koji se sastoji u tome da povuče cjelokupni jezik, da ga potakne na bijeg, da ga gurne prema njegovoj vlastitoj granici kako bi se otkrilo ono što je izvan njega, tišina ili glazba. Isto tako kao što je neka velika knjiga uvijek naličje jedne druge velike knjige koja se piše samo u duši, tišinom i krvlju. To nije samo *Moby Dick*, to je *Pierre*, u kojemu Isabelle podražava jezik neshvatljivog mrmora, kao kakav bas continuo [bas continuo] koji nosi čitav jezik prema akordima i zvukovima njene gitare. I *Billy Bud*, anđeoska ili adamitska narav,

---

<sup>5</sup> Michel Foucault donosi poredbeno istraživanje tih triju postupaka u svom proslavu Brissetovom djelu *La Grammaire logique*, Pariz, 1970.

<sup>6</sup> Vidi Viola Sachs, *La contra-Bible de Melvill*, Mouton.

pati od mucanja koje odnaruavljuje jezik, ali također uzdiže glazbenu i zvjezdanu Onostranost cjelokupnog jezika. To je kao "bolno pištanje" kod Kafke koje pomućuje odzvuk riječi, dok sestra već priprema violinu koja odgovara Gregoru.

Bartleby je također anđeoska, adamitska narav, no njegov slučaj izgleda drugačijim, jer on ne raspolaže općim Prosedeom, pa bio on i mucanje, za postupanje s jezikom. On se zadovoljava jednom kratkom Formulom, prividno ispravnom, ne više nego lokaliziranim tikom koji se javlja u određenim prilikama. A ipak su ishod, učinak isti: izdvojiti u jeziku neku vrstu stranog jezika, te suočiti svekolik jezik s tišinom, poljuljati ga u tišini. *Bartleby* najavljuje dugi muk u koji će Melville ući, prekidan samo glazbom pjesama, i iz kojeg neće više izaći osim radi *Billya Budda*<sup>7</sup>. Bartleby sam, svaki put kada bi izrekao formulu, nije imao drugog izlaza nego da umukne, da se povuče iza svog paravana, sve do konačnog muka u zatvoru. Nakon formule nije više imao što za reći: ona važi za prosede, nadilazi svoju prividnu pojedinačnu posebnost.

Advokat sam slaže teoriju razloga zbog kojih Bartlebyeva formula pustoši jezik. Svekolik jezik, razmišlja on, ima reference ili pretpostavke (*assumptions*). A upravo to nije ono što jezik označava, nego ono što mu omogućuje da označava. Jedna riječ uvijek pretpostavlja druge riječi koje je mogu zamijeniti, nadopuniti ili s njom činiti alternative: upravo uz taj uvjet jezik se tako distribuirao da označuje stvari, stanja stvari i radnje, u skladu sa skupom objektivnih, eksplicitnih konvencija. No možda postoji također druge konvencije, subjektivne i implicitne, drugi tip referenca i pretpostavka. Govoreći ja ne naznačujem samo stvari i radnje, nego činim čini koje osiguravaju odnos sa sugovornikom, sukladno našim odgovarajućim položajima: ja zapovijedam, ja pitam, ja dopuštam, ja molim, ja izričem "govorne čini" (*speech act*). Govorne čini su autoreferencijalne (ja uistinu zapovijedam kada kazujem "ja vam naređujem..."), dok se konstativni iskazi odnose na druge stvari i druge riječi. Dakle, Bartleby pustoši taj dvostruki sustav referenca.

Formula I PREFER NOT TO isključuje bilo kakvu alternativu, i ništa manje ne guta ono što nastoji sačuvati no što odbacuje sve ostalo, ona implicira da Bartleby prestaje prepisivati, to jest reproducirati riječi; ona probija zonu nedoređenosti koja uzrokuje da se riječi više ne razlikuju, koja uzrokuje prazninu u jeziku. Ali ona također onesposobljuje [désamorcer] govorne čini prema kojima poslodavac može zapovijedati, blagonaklon prijatelj postavljati pitanja, čestit čovjek obećavati. Kada bi Bartleby odbijao još bi mogao biti

---

<sup>7</sup> O Bartlebyu i Melvilleovom muku, vidi Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, str. 40-45.

prepoznat kao buntovnik ili pobunjenik, te s tim u skladu imati neku društvenu ulogu. Ali ta formula istodobno suzbija svaki govorni čin, kao što Bartlebya čini čistim izopčenikom kojemu više nije moguće dodijeliti bilo koji društveni položaj. I to odvjetnik zapaža s užasom: urušavaju se sva nadanja da privede Bartleby razumu, jer ona počivaju na *logici pretpostavki*, u skladu s kojom poslodavac "očekuje" da ga se sluša, ili pak blagonakloni prijatelj da ga se sasluša, dok je Bartleby iznašao novu logiku, *logiku preference* koja je dovoljna da se potkopaju pretpostavke jezika. Kao što zapaža Mathieu Lindon, formula "razdvaja" riječi i stvari, riječi i radnje, ali također čini i riječi, ona odsijeca jezik od svake reference, sukladno Bartlebyevom apsolutnom pozvanju – *biti čovjek bez referenci*, onaj koji se pojavi i iščezne, bez reference na sebe ili na nešto drugo<sup>8</sup>. Stoga formula, unatoč svojoj prividnoj ispravnosti, funkcionira kao istinska agramatikalnost.

Bartleby – on je Samac, onaj za kojega je Kafka kazivao: "nema drugog tla do onoga koji mu je potreban za njegove dvije stope, ni drugog oslonca do onoga kojeg mogu pokriti njegove dvije ruke" – onaj koji, poput kakvog djeteta, zimi liježe u snijeg ne bi li umro, onaj kojemu su preostale njegove šetnje, ali koji može šetati bilo gdje, bez kretanja<sup>9</sup>. Bartleby je čovjek bez referenci, bez posjeda, bez svojstava, bez odlika, bez posebnosti: on je previše plošan da bi mu se mogla prikačiti bilo koja posebnost. Bez prošlosti i budućnosti, on je trenutačan. I PREFER NOT TO jest Bartlebyeva kemijska ili alkemijska formula, ali moguće ju je čitati – kao neizostavnu nadopunu – i obratno, I AM NOT PARTICULAR, nisam poseban. Čitavo je 19. stoljeće prožeto tom potragom za čovjekom bez imena, kraljoubojicom i ocubojicom, Ulksom modernog doba ("ja sam Nitko"): slomljenim i mehaniziranim čovjekom velikih metropola, od kojega se, međutim, očekuje da, možda, iz njih izađe kao Čovjek budućnosti ili novoga svijeta. I u jednom te istom mesijanizmu zapažamo je čas kod Proletera, čas kod Amerikanca. Musilov roman također će se upustiti u tu potragu, te će iznaći novu logiku koje je *Čovjek bez posebnosti* istodobno mislitelj i proizvod<sup>10</sup>. A slijed od Melvillea k Musilu čini nam se izvjestan, premda ga ne bi trebalo tražiti na strani *Bartlebya*, nego prije na strani *Pierre ili dvoznačnosti*. Rodoskrvni par Ulrich-Agathe je poput ponavljanja para Pierre-Isabelle, i u oba slučaja tiha, nepoznata i zaboravljena

<sup>8</sup> Mathieu Lindon, "Bartleby", *Delta* 6, svibanj 1978., str. 22.

<sup>9</sup> Taj veliki Kafkin tekst (*Dnevnik 1910-23, ???*) je kao kakva druga verzija *Bartlebya*.

<sup>10</sup> Blanchot je pokazivao da Musilov lik nije samo bez svojstava nego "bez posebnosti", jer on više nema supstance kao što nema ni svojstava (*Le livre à venir*, Gallimard, str. 203). Da se ta tema Čovjeka bez posebnosti javlja rano u 19. stoljeću vidljivo je u Francuskoj u vrlo čudnoj knjizi Ballanchea, Chateaubriandovog prijatelja, *Essai de paligénéologie sociale*, nadasve u "La ville des expiations" (1827).

kćer nije zamjena za majku, nego naprotiv dokidanje spolne razlike kao posebnosti, u korist androginog odnosa uslijed kojega Pierre kao i Ulrich jesu ili postaju žene. Postoji li u Bartlebyevom slučaju mogućnost da je odnos s odvjetnikom također misteriozan, te da i on obilježava mogućnost nekog postanka, nekog novog čovjeka? Može li Bartleby osvojiti mjesto svojih šetnji?

Možda je luđak, poremećen, psihotik ("urođeni i neizlječivi poremećaj" duše). Međutim kako ćemo to znati ako ne razmotrimo anomalije odvjetnika koji se neprestance ponaša vrlo čudno? Odvjetnik je nedavno dobio važno profesionalno unaprijeđenje. Sjetit ćemo se da je predsjednik Schreber također svoj vlastiti delirij oslobodio tek nakon unapređenja, kao da mu je ona dala odvažnosti da riskira. No što će riskirati odvjetnik? On već ima dva prepisivača koji su, pomalo poput Kafkinih službenika, izokrenuti dvojnici: jedan je normalan jutrima a pijan poslijepodnevim, drugi ima neprestane probavne smetnje jutrima, ali je normalan poslijepodnevim. Dakle, iz potrebe za dodatnim prepisivačem, on uzima Bartlebya – *bez ikakve reference* – nakon kratkog razgovora, jer mu njegov proziran izgled čini se svjedoči o postojanosti sposobnoj da nadoknadi nepostojanost druge dvojice. Međutim od prvoga dana on Bartlebya stavlja u čudan raspored (*arrangement*): on će se smjestiti u samom odvjetnikovom uredu, pored stražnjih vrata [portes du fond], između jednog prozora koji gleda na susjedni zid i paravana zelenog poput prerije, kao da je bilo važno da Bartleby može čuti, ali ne biti viđen. Je li to advokatovo nadahnuće ili dogovor nakon kratkog razgovora nikada nećemo saznati. Ali činjenica jest da, uhvaćen u taj raspored, nevidljivi Bartleby obavlja pozamašan "mehanički" posao. No dakle, čim ga advokat nakani izvući iza njegovog paravana, Bartleby izusti svoju formulu. I tom prvom prilikom, kao i u sljedećima, odvjetnik se zatekne razoružan, onesposobljen, zgranut, zgromljen, bez odgovora i protusredstva. Bartleby prestaje prepisivati, i ne miče s mjesta, neustrašiv. Znano je do kojih je krajnosti odvjetnik otišao kako bi se riješio Bartlebya: otišao je kući, zatim se odlučio promijeniti poslovnu lokaciju, pobjegao na više dana skrivajući se ne bi li umakao tužbama novog stanara ureda. Čudnog li bijega u kojemu lutajući odvjetnik živi u svojem jednopregu... Od početnog rasporeda do tog neizbježnog, kainskog bijega sve je bizarno, a odvjetnik se ponaša kao kakav luđak. U njegovoj duši se izmjenjuju ubilačke želje i iskazi ljubavi prema Bartlebyu. Što se događa? Je li to slučaj ludila udvoje, primjer još jednog dvojničkog odnosa, gotovo priznatog homoseksualnog odnosa ("da, Bartleby... nikada se ne osjećam toliko svoj koliko kada znam da si ti tu...ispunjavam zacrtanusvrhu mog života...")?

Moglo bi se pretpostaviti da je zapošljavanje Bartlebya bila neka vrsta saveza, kao da je odvjetnik, nakon svog unapređenja, odlučio da od tog lika, bez objektivnih referenci, načini *čovjeka od povjerenja* koji bi mu dugovao sve. Iz njega želi načiniti *svog* čovjeka. Savez se sastoji u sljedećemu: Bartleby će prepisivati, u blizini svog gospodara kojeg će slušati, ali neće biti viđen, poput ptice koja ne može podnijeti poglede. Onda više nema dvojbe: čim odvjetnik želi (premda to ne čini izrijeckom) izvući Bartlebya iza njegovog paravana, da ispravlja prijepise s drugima, on krši savez. Zato Bartleby, istodobno dok "radije neće" ispravljati, više ni ne može ni prepisivati. Bartleby će se izložiti pogledu, i to više no što se to od njega traži, stojeći uspravno u uredu, ali više neće prepisivati. Odvjetnik to nejasno naslućuje, jer pretpostavlja da, ako Bartleby prestaje s prepisivanjem, on ima poteškoća s vidom. I zbilja, izložen pogledu, sam Bartleby više ne vidi, i više ne gleda. Stekao je ono što mu je na neki način bilo urođeno, legendarnu nemoćnost, ćoravost i sakatost, koja od njega čini urođenika, nekoga tko se rađa iz mjesta i ostaje na mjestu, dok odvjetnik nužno ispunjava funkciju varalice koji je osuđen na bijeg. Nekakva nejasna krivnja proteže se iza odvjetnikovih negodovanja, svaki put kada zaziva čovjekoljublje, milosrđe, prijateljstvo. Zapravo, odvjetnik je prekršio raspored kojeg je sam uredio; i eto Bartleby iz ruševina izvlači *izražajnu crtu*, RADIJE NEĆU, koja će se razbuktati, zaraziti druge, natjerati advokata na bijeg, ali natjerati i jezik na bijeg, potaknuti rast takve zone neodređenost ili nerazlučivosti da se riječi više neće razlikovati, kao ni likovi – odvjetnik u bijegu a Bartleby nepokretan, skamenjen. Odvjetnik se daje u lutanje dok Bartleby ostaje miran, no upravo zato jer ostaje miran i ne miče se, prema Bartlebyu će se ophoditi kao prema lualici.

Postoji li imeđu odvjetnika i Bartlebya identifikacijski odnos? No kakav je to odnos, u kojem smjeru ide? Identifikacija čini se najčešće uključuje tri elementa, koji se k tome mogu zamjenjivati, permutirati : oblik, sliku ili prikaz, portret, model; makar virtualni subjekt; te napore subjekta da uzme oblik, usvoji sliku, da joj se prilagodi ili da je prilagodi sebi. To je složeni postupak koji prolazi kroz sve avanture sličnosti, te koji uvijek riskira da padne u neurozu ili da se preokrene u narcizam. To je, kao što se kaže, "mimetički rivalitet". On mobilizira očinska funkciju općenito: uzorna slika je slika oca, a subjekt je sin, premda se određenja mijenjaju. Roman odrastanja, a mogli bismo također reći i roman reference, nudi mnogobrojne primjere toga.

Mnogi Melvilleovi romani neprijeporno počinju slikama ili portretima, a izgleda pripovijedaju priču odrastanja pod očinskom funkcijom: primjerice *Redburn*. *Peirre ili dvoznačnost* počinje slikom oca, kipom ili platnom. Čak i *Moby Dick* prvo skuplja naznake ne bi



li kitu dao oblik i sastavio njegovu sliku, sve do onog tamnog platna u konačičtu. *Bartleby* nije iznimka pravilu, i ona dva službenika su kao slike od papira, obratne simetrije, a odvjetnik tako dobro ispunjava funkciju oca da gotovo ne možemo povjerovati da smo u New Yorku. Naime, sve počinje kao u kakvom engleskom romanu, u Londonu, i kod Dickens. Međutim svaki put se dogodi nešto čudno, što zamuti sliku, dade joj pečat bitne neizvjesnosti, spriječi "uzimanje" forme, ali isto rastroji subjekt, baci ga na pučinu i dokine svaku očinsku funkciju. Tek tu stvari počinju postajati zanimljivima. Kip oca zamjenjuje se njegovim puno nejasnijim portretom, zatim nekim drugim portretom koji je portret bilo koga ili nikoga. Gube se reference, a čovjekovo odrastanje zamjenjuje jedan novi nepoznati element, misterij neljudskog bezobličnog života, *Squid*. Sve počinje na engleski način, ali razvija se na američki, slijedeći neodoljivu liniju bijega. Ahab može s pravom reći da bježi odsvuda. Očinska funkcija se gubi u korist dvoznačnih nejasnijih sila. Subjekt gubi svoje tkanje, u korist patchworka koji buja do u beskonačnost: američki patchwork postaje zakon Melvilleovog djela, lišenog središta, naličja i lika. To je kao da izražajne crte izmiču obliku, poput apstraktnih linija nepoznatoga pisma, poput bora koje se nabiru s Ahabovog čela na čelo Kita, poput remenja koje se suče u "grozna klupka" i zapliće s pričvršćenim konopcima, uvijek prijeći da povuku mornara u more, subjekt u smrt<sup>11</sup>. U *Pierre ili dvoznačnosti*, nelagodan osmijeh nepoznatog mladog muškarca na slici, koja toliko nalikuje očevoj, funkcionira kao izražajna crta koja se emancipira, te je dovoljna da kako poništi svaku sličnost tako i da poljulja subjekt. I PREFER NOT TO je također izražajna crta koja zarazi sve, izmičući lingvističkom obliku, lišavajući podjednako oca njegove uzorne riječi kao i sina njegove mogućnosti da reproducira ili prepisuje.

Doduše, to je još uvijek proces identifikacije, ali on je postao psihotičan namjesto da se upušta u avanture neuroze. Ponešto shizofrenije izmiče neurozi staroga svijeta. Možemo grupirati tri distinktivne karakteristike. Na prvom mjestu, neformalna *izražajna crta* suprotstavlja se izraženoj slici ili formi. Na drugom mjestu, nema više subjekta koji se uzdiže do slike, uspijevajući pritom ili ne. Rekli bismo da se uspostavlja *zona nerazlikovanja, nerazlučivosti, nejasnoće* između ta dva člana, koji kao da su dosegli točku koja neposredno prethodi njihovoj međusobnoj diferencijaciji: ne sličnost, nego klizanje, krajnja bliskost, apsolutni kontingvit; ne prirodno nasljeđivanje, nego protuprirodni savez. To je "hiperborejska", "arktička" zona. Više to nije pitanje Mimesisa nego

---

<sup>11</sup> Régis Durand je pokazao tu ulogu raspuštenih linija na kitolovcu u opreci prema formalizarnoj užadi: *Melville, signes et métaphores, L'Age d'homme*, str. 103-107. Durandova knjiga (1980.) kao i Jaworskijeva (1986) spadaju među najdublje analize Melvillea koje su se pojavile u posljednje vrijeme.

postanka: Ahab ne nasljeđuje kita, on postaje Moby Dick, te zadajući udarce samom sebi zadaje udarce njemu. Moby Dick je "posve blizak bedem" s kojim se on stapa. Redburn se odriče slike oca kako bi prešao na dvoznačne crte tajanstvenog brata. Pierre ne nasljeđuje svog oca, nego osvaja zonu bliskosti u kojoj se više ne može razlikovati od svoje polusestre Isabelle, te postaje žena. Dok se neuroza zapliće u niti rodoskrvuća s majkom ne bi li se bolje identificirala s ocem, psihoza oslobađa rodoskrvuće sa sestrom kao postanak, slobodnu identifikaciju muškarca i žene: kao što Kleist ispušta atipične, gotovo životinjske izražajne crte, mucanja, škripanja, cereke koji pothranjuju njegov strastven razgovor sa sestrom<sup>12</sup>. Na trećem mjestu je to da psihoza ide za svojim snom – utemeljiti *funkciju univerzalnog bratstva* koja više ne ide preko oca, koja se sazda na ruševinama očinske funkcije, pretpostavlja raspršivanje svake slike oca, slijedeći autonomnu liniju saveza ili bliskosti koja od žene čini sestru, od drugačijeg muškarca brata, poput jezovite "balzamirane glave" [??] koja sjedinjuje Ishmaela i Queequega [?] kao supružnike. To su tri odlike američkog sna, koje tvore novu identifikaciju, novi svijet: Crta, Zona i Funkcija.

Na putu smo da pobrkamo tako različite likove kao što su Ahab i Bartleby. Ta nisu li oni ipak po svemu suprotnost? Melvilovska psihijatrija stalno priziva dva pola: *monomane* i *hipohondre*, demone i anđele, krvnike i žrtve, Brze i Usporene, Gromovite i Skamenjene, Nekažnjive (s one strane svake kazne) i Neodgovorne (s ove strane svake odgovornosti). Koji je to Ahabov čin kada plane crtama žara i ludila? On je taj koji krši savez. On izdaje zakon kitolovaca, koji glasi da se lovi svaki zdravi kit kojeg se susretne, bez biranja. A on bira, idući za svojom identifikacijom s Moby Dickom, bačen u svoj nerazlučivi postanak, dovodeći svoju posadu u smrtnu opasnost. I upravo tu čudovišnu preferencu mu gorko zamjera poručnik Starbuck, pomišljajući čak i da ubije kapetana izdajicu. To je prometejski grijeh par excellence, birati<sup>13</sup>. To je bio slučaj i sa Kleistovom Pentezilejom, ženskim Ahabom, koja je izabrala svog neprijatelja, kao svog nerazlučivog dvojnika, Ahileja, izazivajući zakon Amazonki koji zabranjuje preferiranje neprijatelja. Svećenica i Amazonska u tome vide izdaju koju sankcionira ludilo u kanibalističkoj identifikaciji. Sam Melville u svom posljednjem romanu *Billy Budd* dovodi na pozornicu jednog drugog monomanijakalnog demona, oružarnika Claggarta. Claggartova

---

<sup>12</sup> Heinrich von Kleist, "Über die ähnliche Verfertigung der Gedanken beim Reden", U: *Sämtliche Werke*, München 1976., str. 880 i dalje.

<sup>13</sup> Georges Dumézil (proslov knjizi Georges Charachidzéa, *Prométhée ou le Caucase*, Flammarion): "Grčki mit o Prometeju je, tijekom stoljeća, ostao predmet refleksije i reference. Bog koji ne sudjeluje u dinastijskoj borbi svoje braće protiv njihova rođaka Zeusa, nego koji, na svoju ruku, izaziva i ismijava samog Zeusa..., taj anarhist koji u nama pogađa i mori tamna i osjetljiva mjesta."

podanička funkcija ne treba buditi iluzije: ništa više no kapetan Ahab, ni on nije slučaj psihološke zlobe, nego metafizičke perversije, koja se sastoji u izabiranju svog plijena, preferiranju izabrane žrtve svojevrsnom ljubavlju, umjesto provođenja zakona pomoraca koji mu zapovijeda da na sve primjenjuje jednaku disciplinu. To sugerira i pripovjedač kada priziva drevnu i misterioznu teoriju koju već nalazimo izloženu kod Sadea: zakon, zakoni zapovijedaju drugoj osjetilnoj prirodi, dok bića *uskraćena po urođenim svojstvima* sudjeluju u jezovitoj nadosjetilnoj i prvoj, iskonskoj, oceanskoj Prirodi koja preko njih ide k svojem vlastitom iracionalnom cilju, Nebitku, Nebitku koji pak ne poznaje zakon<sup>14</sup>. Ahab će probiti zid, čak i ako nema ničega iza njega, te iz nebitka učiniti predmet svoje volje: "Za mene je taj bijeli kit taj bedem, sasvim blizu mene. Ponekad vjerujem da s druge strane nema ničega, ali tim gore..." Takva tamna bića poput riba bezdana, kaže Melville, sposobno je naslutiti, dijagnosticirati samo oko *proroka*, a ne psihologa, premda ne može spriječiti njihov bezumni pothvat, "otajstvo grijeha"...

Sad smo u mogućnosti klasificirati velike Melvilleove likove. Na jednom kraju, ti monomani ili ti demoni, koji razvijaju čudovišnu preferencu, vođenu voljom za nebitkom: Ahab, Claggart, Babo... A na drugom polu nalaze se ti anđeli ili sveci hipohondri, gotovo glupi, stvorovi nevinosti i čistoće, pogođeni konstitutivnom slabošću, ali također i stranom ljepotom, skamenjeni po prirodi, i koji radije hoće ... uopće nikakvu volju [?], nebitak volje radije nego li volju za nebitkom (hipohondarski "negativizam") Oni ne mogu preživjeti ako ne postanu kamen, niječujući volju, i postajući svetima u tom suzdržavanju<sup>15</sup>. To su Cereno, Billy Budd i ponajviše Bartleby. I premda su ta dva tipa suprotstavljena u svakom pogledu – jedni rođene izdajice a drugi u srži izdani, jedni monstruozi očevi koji gutaju svoju djecu, drugi napušteni sinovi bez oca – oni obitavaju u jednom te istom svijetu, te tvore alternacije, isto kao što u Melvilleovu pismu, Kleistovom također, alterniraju statični i zamrznuti procesi i mahnito brzi prosedei: *stil* s izmjenom katatonija i sunovraćenja... Naime, jedni i drugi, oba tipa likova, *Ahab* i *Bartleby* pripadaju *onoj prvoj Prirodi*, oni je nastanjuju i sazdaju. Po svemu su suprotstavljene, a ipak su možda isti stvor, prvotan, izvoran, svojeglav, sagledan s dvije strane, samo obilježen

<sup>14</sup> O toj koncepciji dviju Priroda kod Sadea (teorija pape u *Nouvelle Justine*), vidi Klossowski, *Sade moj bližnji*, Seuil, str. 137 i dalje.

<sup>15</sup> Vidi koncepciju svetosti prema Schopenhaueru kao čina kojim Volja sebe niječe dokidanjem svake pojedinačnosti. Peirre Leyris, u svom drugom predgovoru *Billyu Buddu* (Gallimard), podsjeća na Melvilleovo duboko zanimanje za Schopenhauera. Nietzsche je u Parsifalu vidio tip šopenhauerovskog sveca, svojevrsnog Bartlebya. Međutim, prema Nietzscheu čovjek još uvijek radije hoće biti demon nego li svetac: "čovjek još uvijek radije hoće imati volju za *nebitkom*, no ne željeti uopće..." (*Genealogija morala*, III, § 28).

znakom "više" ili znakom "manje": Ahab i Bartleby, kao strašna Pentezileja ili slatka mala Catherine [??] za Kleista, s one i s ove strane svijesti, ona koja bira i ona koja ne bira, ona koja zavija poput vučice i ona koja radije-bi-htjela govoriti<sup>16</sup>.

Kod Melvillea postoji, naposljetku, treći tip likova, a taj je na strani zakona, čuvar božanskih zakona i ljudskih zakona druge prirode: to je prorok. Kapetan Delanou čudno nedostaje oko proroka, ali Ishmael u *Moby Dicku*, kapetan Vere u *Billyu Buddu*, odvjetnik u *Bartlebyu* imaju tu moć "Viđenja": oni su sposobni zahvatiti i pojmiti, koliko god je to moguće, bića prve Prirode, velike monomanijakalne demone ili nevine svece, a ponekad i jedne i druge. Međutim, ni njima samima ne nedostaje dvoznačnosti. Premda sposobni naslutiti prvu Prirodu koja ih fascinira, oni nisu ništa manje predstavnici druge prirode. Oni nose očinski lik: doimaju se dobrim očevima, blagonaklonim očevima (ili starijom braćom zaštitnicima kao što je Ishmael prema Queequegu). No oni ne uspijevaju spriječiti demone jer su oni prebrzi za zakon, preiznenadujući. I ne spašavaju nevinoga, neodgovornoga: oni ih žrtvuju u ime zakona, prinose Abrahamovu žrtvu. Pod svojom očinskom krinkom krije se izgleda dvostruka identifikacija: s nevinim, za kojeg osjećaju iskrenu ljubav, ali također i s demonom, jer na svoj način lome savez s nevinim kojeg vole. Dakle, oni izdaju, ali na drugačiji način no Ahab ili Claggart: potonji krše zakon, dok Vere ili odvjetnik, u ime zakona, lome prešutni i gotovo nezastupljivi sporazum (čak se Ishmael izgleda okreće od svog divljeg brata Queequega). Oni nastavljaju cijeniti nevinoga kojeg su osudili: kapetan Vere umrijet će promrmljavši ime Billya Budda, a zadnje riječi odvjetnika koi zaključuje svoju pripovijest bit će: "Ah, Bartleby! Ah, čovječanstvo!", naznačujući time ne povezanost, nego naprotiv alternativu gdje protiv Bartleby valja izabrati isuviše ljudski zakon. Rastrgani u svojim proturječjima između dvije Prirode, takvi su likovi vrlo važni, ali nemaju staturu drugih dvaju. Oni su prije Svjedoci, pripovjedači, tumači. Postoji problem koji izmiče tom trećem tipu likova, viši problem koji je reguliran između drugih dvaju.

*Čovjek od povjerenja i njegova maskarada (The Confidence-man* – pomalo kao kad se kaže Medicine-man – Povjerljiv čovjek, Čovjek od povjerenja) prosijan je Melvilleovim refleksijama o romanu. Prva od tih refleksija sastoji se u zahtijevanju prava na superiorni iracionalizam (pogl. 14). Zašto bi se romanopisac smatrao obveznim objašnjavati ponašanje svojih likova, te davati im razloge, kad sam

---

<sup>16</sup> Vidi Kleist, pismo H. J. von Collin, prosinac 1808. (*Correspondence*, Gallimard, str. 363). *Catherine von Heilbronn* također ima svoju Formulu, bliska Bartlebyevoj: "Ja ne znam", ili kraće: "Ne znam."

život nikad ništa ne objašnjava i u svojim stvorovima ostavlja toliko tamnih, nerazlučivih, neodređenih zona koje se opiru svakom rasvjetljavanju? Život je taj koji opravdava, on nema razloga da ga se opravdava. Engleski roman, a još više francuski, osjećaju potrebu da racionaliziraju, pa makar na posljednjim stranicama, a psihologija je nesumnjivo posljednji oblik racionalizma: okcidentalni čitatelj očekuje zaključnu riječ. Psihoanaliza je u tom pogledu ponovno dala maha pretenzijama razuma. No ako ona nije poštedjela gotovo ni jedno veliko romaneskno djelo, niti jedan veliki romanopisac njenog doba nije uspio naći interesa za psihoanalizu. Temeljni čin američkog romana, isti kao i ruskog romana, bio je skrenuti roman daleko s puta razlogâ, te dati život onim likovima koje borave u nebitku, opstaju samo u praznini, do konca čuvaju svojoj misterij i postavljaju izazov pred logiku i psihologiju. Čak je njihova duša, kazuje Melville, "beskrajna i jezovita praznina", a Ahabovo tijelo je "prazna školjka". Ako oni i imaju kakvu formulu, ona sigurno nije eksplikativna, i to JA RADIJE NEĆU ostaje kabalistička formula, kao i formula Čovjeka iz podzemlja [??], koji ne može spriječiti da 2 i 2 čine 4, ali koji se tome ne PREDAJE (*on radije neće da 2 i 2 čine 4*). Ono što je važno za velikog romanopisca, Melvillea, Dostojevskog, Kafku ili Musila, to je da stvari ostanu zagonetne a ipak ne i proizvoljne: ukratko, jedna nova logika, u potpunosti logika, ali koja nas ne vodi natrag umu, no zahvaća nutarnju bliskost života i smrti. Romanopisac ima oko proroka, ne pogled psihologa. Za Melvillea tri velike kategorije likova pripadaju toj novoj logici utoliko ukoliko ona pripada njima. Ništa više no život, roman – kada dosegne traženu Zonu, hiperborejsku Zonu, daleko od umjerenih krajeva – ne mora biti opravdavan<sup>17</sup>. A zapravo uma nema, on postoji samo u krhotinama. Melville u *Billyu Buddu* određuje monomane kao Vladare uma, pa ih je zato i teško iznenaditi; no to je stoga jer je njihov delirij u djelovanju, i jer se služe umom, podređuju ga svojim suverenim ciljevima, koji zapravo nisu previše razumni. A hipohondri su Izopčenicima uma, bez mogućnosti da se sazna ne izopčuju li se oni sami kako bi postigli nešto što im um ne može pružiti, ono nešto nerazlučivo, ono neiskazivo s kojim se mogu stopiti. Čak su i proroci, naposljetku, samo brodolomci uma: ako se Vere, Ishmael ili odvjetnik tako grčevito drže ruševina uma, kojem su uzalud pokušali vratiti cjeloviti oblik, to je stoga jer su toliko toga *vidjeli*, te stoga jer je to što su vidjelo zauvijek ostavilo traga na njima.

No jedno drugo Melvilleovo zapažanje (pogl. 44) uvodi bitnu razliku između romaneskih likova. Melville kaže da nadasve ne

---

<sup>17</sup> Ta usporedba – od Musila do Melvillea – odnosila bi se na četiri sljedeće točke: kritika razloga ("Načelo nedovoljnog razloga"); prokazivanje psihologije ("ta velika rupa kaoju nazivamo dušom"), nova logika ("drugo stanje"); Hiperborejska zona ("Moguće").

valja brkati istinske Originale s naprosto iznimnim ili jedinstvenim, posebnim likovima. Naime, posebni likovi, koji mogu biti brojni u nekom romanu, imaju karaktere koji određuju njihovu formu, svojstva koja tvore njihovu sliku; oni stoje pod utjecajem svoje sredine, jednih na druge, i to tako da se njihova djelovanja i protudjelovanja pokoravaju općim zakonima, no zadržavajući svaki put posebnu pojedinačnu vrijednost. Isto tako rečenice koje izgovaraju jesu njihove vlastite, no ništa manje se ne pokoravaju općim zakonima jezika. Što se originala tiče, naprotiv, ostavimo li prvotnog Boga po strani, ne znamo čak postoji li on u apsolutnom obliku, pa je lijepo kada susretnemo jednoga. Ne vidimo, obznanjuje Melville, kako bi jedan roman mogao podnijeti više njih. Svaki original je moćna samotna Figura koja nadilazi svaku objašnjivu formu: ona odaje blistave izražajne crte, koje obilježavaju zagriženost mišljenja bez slike, pitanja bez odgovora, ekstremne logike bez racionalnosti. Figure života i znanja, one znaju nešto neizrecivo, one žive nešto nedokučivo. U njima nema ničega posebnoga: oni izmiču spoznaji, oni se opiru psihologiji. Čak i riječi koje zbore nadilaze opće zakone jezika ("pretpostavke"), kao jednostavne posebnosti govorenja, jer one su kao praostaci ili projekcije jedinstvenog prvotnog, izvornog, te uzdižu svekoliki jezik do granice tišine i glazbe. U Bartlebyu nema ničega posebnoga, a ni ničega općega, on je Original.

Originali su bića prve Prirode, ali nisu odvojivi od svijeta ili druge prirode, i u njemu ostavljaju svoj učinak. Oni otkrivaju njegovu prazninu, nesavršenstvo zakona, osrednjost posebnih stvorova, svijet kao maskaradu (to je ono što će Musil nazvati "paralelnim djelovanjem"). Uloga prorokâ – njih koji nisu originali – upravo je da budu jedini koji će prepoznati njihov trag u svijetu i neizreciv nemir kojim ga pogađaju. Original, kaže Melville, ne trpi utjecaj svoje sredine, nego naprotiv na okruženje baca bjeličasto svjetlo, slično onomu koji "u Genezi prati početak svih stvari". Tom svjetlu originali su čas nepokretan izvor, poput promatrača na jarbolu, poput obješenog i okovanog Billya Budda koji se "uzdiže" prema svjetlu praskozorja, poput Bartlebya uspravljenog u odvjjetničkom uredu, a čas munjevita putanja, kretanje prebrzo da bi ga prosto oko moglo slijediti, Ahabov ili Claggartov grom. To su dvije velike originalne Figure koje susrećemo posvuda kod Melvillea, Panoramski snimak ili Vožnja, stacionarni proces i beskonačna brzina. No premda su to elementi ritma, i premda zaustavljanja daju ritam kretanju, a bljesci izbijaju iz nepokretnoga, nije li upravo to ono protuslovlje koje dijeli originale, njihova dva tipa? Što hoće kazati Jean-Luc Godard kada, u ime kina, tvrdi da između vožnje i panoramskog snimka postoji "moralni problem"? Možda je to ona razlika koja uvjetuje da veliki roman izgleda može podnijeti samo jednog jedinog originala. Osrednji romani ne mogu nikada stvoriti

niti najmanji originalni lik, no kako najveći roman može stvoriti istodobno više od jednoga? Ahab *ili* Bartleby... To je kao s velikim Figurama slikara Francisa Bacona, koji priznaje da još nije našao načina da sjedini njih dvije na jednom jedinom platnu<sup>18</sup>. Ipak, Melville će naći. Ako prekida svoju šutnju da bi naposljetku napisao *Billya Budda*, to je stoga jer taj posljednji roman, pod pronicljivim okom kapetana Veree, sjedinjuje dva originala, demonskoga i skamenjenoga: problem nije bio da ih poveže kakvom spletkom – stvar laka i bez posljedica gdje je dovoljno da jedan bude žrtva drugoga – nego da ih *zajedno uklopi* u sliku (ako je *Benito Cereno* to već pokušao, to je ipak bilo na nesavršen način, pod Delanovim kratkovidnim i zamagljenim pogledom).

Dakle, koji je najviši problem koji progona Melvilleovo djelo? Ponovno pronaći naslućeni identitet? Nema sumnje: pomiriti dvojicu originala, *ali u tu svrhu također pomiriti original i buduće čovječanstvo*, neljudsko i ljudsko. Dakle, ne postoje dobri očevi, to dokazuju kapetan Vere ili odvjetnik. Postoje samo čudovišni i proždirući očevi, te sinovi bez oca, skamenjeni sinovi. Ako je moguće spasiti čovječanstvo, i pomiriti originale, onda samo u raspršenju, raspadu očinske funkcije. Velebni je to trenutak kada Ahab, zazivajući ogranj Svetog Ilije, otkrije da je otac sam izgubljen sin, siročče, dok je sin ničiji sin, ili svačiji sin, brat<sup>19</sup>. Kao što će reći Joyce, očinstvo ne postoji, to je praznina, jedno ništa, ili prije zona neizvjesnosti nastanjena braćom, bratom i sestrom. Potrebno je da padne krinka milosrdnog oca da bi se umirila prva Priroda, te da bi se Ahab i Bartleby, Claggart i Billy Budd prepoznali, oslobađajući u nasilnosti jednih i osupnjenosti drugih plod kojim su bili bremeniti, čist i jednostavan bratski odnos. Melville će neprestance razvijati radikalnu opreku bratstva prema kršćanskom "milosrđu" i očinskom "čovjekoljublju". Osloboditi čovjeka od funkcije oca, poroditi novog čovjeka ili čovjeka bez posebnosti, sjediniti original i čovječanstvo utemeljujući društvo braće kao novu univerzalnost. A u društvu braće savez zamjenjuje nasljeđivanje, a pakt u krvi krvno srodstvo. Muškarac je zbilja čovjekov brat u krvi, a žena, njegova sestra u krvi: to je prema Melvilleu *zajednica samaca*, koja svoje članove povlači u bezgranični postanak. *Jedan* brat, *jedna* sestra, utoliko istinitiji ukoliko više nisu svoj, svoja, budući je svako "vlasništvo" nestalo. Plamteća strast dublja od ljubavi, jer ona više nema ni supstancije ni kvaliteta, nego ocrta zonu nerazlučivosti u kojoj

<sup>18</sup> Vidi Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, str. 123. A Melville je kazivao: "Pomalo iz istoga razloga zbog kojeg postoji samo jedna planeta u nekoj određenoj orbiti, može postojati samo jedan originalni lik u nekom djelu mašte; dva lika došla bi u protuslovlje i doveli do kaosa."

<sup>19</sup> Vidi R. Durand, str. 153. Jean-Jacques Mayoux je kazao: "Na osobnoj ravni, pitanje oca je za sada odloženo, ako ne i riješeno... Ali ono se ne tiče samo njega. Svi smo mi siročad. I sada je nastupilo vrijeme bratstva" (*Melville par lui-même*, Seuil, str. 109).

prolazi svim intenzitetima u svim smjerovima, širi se sve do homoseksualnog odnosa između braće i prolazi rodoskrvnim odnosom brata i sestre. To je najtajanstveniji odnos, onaj koji ponese Pierrea i Isabelle, onaj koji povuče "Roca" i Cathrine u *Orkanskim visovima*, naizmjenice i Ahaba i Moby Dicka: "Od čega god da su stvorene naše duše, njegova i moja su slične... Moja ljubav za njega slični vjekovnim podzemnim stijinama, izvoru malo vidnog užitka, ali nužnom... Ja sam Heathcliff! on je uvijek prisutan u mom duhu: ne kao užitak, ništa više no što ni ja samoj sebi nisam uvijek užitak, nego kao moje vlastito biće..."

Kako bi se mogla ozbiljiti ta zajednica? Kako je najviši problem mogao biti razriješen? No nije li on to već, sam po sebi, upravo jer nije osoban, jer je historijski, geografski, politički? To nije nekakva individualna ili pojedinačna stvar, to je stvar jednog naroda ili prije svih naroda. To nije edipovska fantazma, nego politički program. Melvilleov samac, Bartleby, kao i Kafkin, mora naći "mjesto svojih šetnji", Ameriku. Amerikanac je onaj koji se oslobodio engleske očinske funkcije, to je sin raspršenog oca, sin svih naroda. Već prije nezavisnosti, Amerikanci misle na kombinaciju Država, na oblik Države koja bi bila sukladna njihovom pozvanju; no njihovo pozvanje nije opet utemeljiti "stari misterij Države", naciju, obitelj, baštinu, oca, nego prije svega utemeljiti univerzum, društvo braće, federaciju ljudi i dobara, zajednicu pojedinaca anarhista, nadahnutu Jeffersonom, Thoreauom, Melvilleom. Tako deklaracija *Moby Dicka* (pogl. 26) glasi: ako je čovjek čovjeku brat, ako je dostojan "povjerenja", to nije utoliko ukoliko pripada nekoj naciji, niti ukoliko je vlasnik ili dioničar, nego ukoliko je samo Čovjek, kada je izgubio svoje karaktere koji čine njegovu "nasilnost", njegov "idiotizam", njegovo "nitkovstvo", kada više nema samosvjesti osim pod obilježjima "demokratskog dostojanstva" koja na sve posebnosti gleda kao na nečasne mrlje koji bude strepnju ili samilost. Amerika je potecijalnost čovjeka bez posebnosti, Originalnog čovjeka. Već u *Redburnu* (pogl. 33) stoji: "Ne može se prolići niti jedna jedina kap američke krvi a da se ne prolije krv čitavog svijeta. Englez, Francuz, Nijemac, Danac ili Škot, Europljanin koji se ruga Amerikancu, kaže Raka svom vlastitom bratu i dovodi svoju dušu u pogibelj na Sudnji dan. Mi nismo nikakva uskogrudna rasa, kakvo nacionalističko i zatucano pleme Hebreja, čija se krv bastardizirala jer su je željeli prečistu održavajući izravno međusobno nasljeđivanje i brakove krvnih srodnika... Mi smo manje nacija a više svijet, osim ako čitav svijet, poput Melchisedeka, ne nazivamo našim ocem, mi smo bez oca i bez majke... Mi smo baštinici svih stoljeća svih vremena, a našu baštinu dijelimo sa svim nacijama..."

Slika proletera u 19. stoljeću izgleda ovako: nadolazak komunističkog čovjeka ili društvo drugova, budući Sovjet, jer bez



vlasništva, bez obitelji i bez nacije, on nema drugog određenja osim da je čovjek, *Homo tantum*. No to je također, s drugim sredstvima, slika Amerikanca, a crte jednoga i drugoga se često miješaju ili poklapaju. Amerika je mislila dići revoluciju čija bi snaga počivala u univerzalnoj imigraciji – emigranti svih zemalja, isto kao što je boljševička Rusija mislila dići revoluciju čija bi snaga bila univerzalna proletarizacija – “Proleterci svih zemalja...”: dva oblika klasne borbe. Tako da mesijanizam 19. stoljeća ima dvije glave, i ne nalazi svoj izraz ništa manje u američkom *pragmatizmu* no u naposljetku ruskom socijalizmu.

Ne shvaćamo pragmatizam kada u njemu vidimo opću filozofsku teoriju koju su proizveli Amerikanci. Naprotiv, novinu američkog mišljenja shvaćamo tek kada u pragmatizmu vidimo jedan od pokušaja preobrazbe svijeta, te mišljenja novog svijeta, novog čovjeka kao onih koji *nastaju*. Zapadna filozofija bila je mozak, ili očinski Duh koji se ozbiljio kao totalitet, i u znajućem subjektu kao vlasnik. Je li zapadnom filozofu upućena Melvilleova uvreda – “metafizička hulja”? Suvremenik američkog transcendentalizma (Emersona, Thoreaua), Melville već očitava osnovne crte pragmatizma koji će ga nastaviti. To je ponajprije afirmacija svijeta kao *procesa*, kao *arhipelaga*. Čak ne kao slagalice, čiji dijelovi, prilagođavajući se, rekonstruiraju cjelinu, nego prije kao zida od slobodnog, nezacementiranog kamenja, u kojemu svaki element važi za samog sebe a ipak je u odnosu prema drugima: u kojemu svaki element važi za samog sebe a ipak u odnosu prema drugima: izolirani entiteti i varirajuće relacije, otoci i međutoci, pokretne točke i sinusoida, jer Istina uvijek ima “izgrižene rubove”. Ne mozak, nego kralježnica, kičmena moždina; ne uniforma, nego Harlekinov skut, čak i bijelo na bijelo, patchwork koji se beskonačno nastavlja, mnogostruko prekraja, poput sakoa jednog Redburna, White-Jacketa ili Velikog Kozmopolita: američki izum par excellence, jer Amerikanci su izumili patchwork, u istom smislu u kojem su Švicarci izumili sat s kukavicom. Ali za to je također potrebno da znajući subjekt, jedini vlasnik, ustupi mjesto zajednici pronalazača, točnije braće s arhipelaga, koji spoznaju zamjenjuju vjerovanjem, ili prije “povjerenjem”: ne vjerovanje u neki drugi svijet, nego povjerenje u ovaj svijet ovdje, te u čovjeka kao Boga (“pokušat ću uspon na Ofo s *nadanjem*, a ne s *vjerom*... ići ću svojim putem...”).

Pragmatizam je to dvostruko načelo arhipelaga i nadanja<sup>20</sup>. Što bi trebala biti zajednica ljudi da bi bila moguća istina? *Truth* i *trust*.

---

<sup>20</sup> Jaworski je posebno analizirao taj svijet kao arhipelag ili to iskustvo kao patchwork. Te se teme susreću u cjelokupnom pragmatizmu, a ponajviše na najljepšim stranicama Williama Jamesa: svijet kao “ispaljen iz neposredne blizine iz pištolja”. To nije odvojivo od potrage za novom ljudskom zajednicom. Tajanstveni spis Plotinusa Plinlimmona u *Pierre ili dvoznačnosti* može izgledati već kao manifest

Pragmatizam će se neprestano boriti na dva fronta, kao prethodno i Melville: protiv posebnosti koje suprotstavljaju čovjeka čovjeku, te pothranjuju neizlječivo podazrenje; ali također i protiv Univerzalnoga ili Cjeline, stapanja duša u ime velike ljubavi ili milosrđa. Međutim, što preostaje dušama, kada se one više ne vežu na posebnosti, što ih onda sprječava da se stope u jednu cjelinu? Preostaje im upravo njihova "originalnost", to jest zvuk kojeg svaka daje, poput refrena na granici jezika, ali kojeg daje samo kada krene putem (ili morem) sa svojim tijelom, kada vodi svoj život ne tražeći svoj spas, kada poduzima svoj utjelovljen put bez posebnog cilja, te onda susreće drugog putnika, kojeg prepoznaje po zvuku. Lawrence je govorio da je to upravo novi mesijanizam ili *demokratski* doprinos američke književnosti: protiv europskog morala spasenja i milosrđa, bez drugog cilja, izložena svim doticajima, nikada ne pokušavajući spasiti druge duše, okrećući leđa onima koje daju previše autoritaran ili previše jecajući zvuk, formirajući sa sebi jednakima čak prolazne i neodlučne akorde, bez drugog dovršenja osim slobode, uvijek spremna osloboditi se da bi se dovršila<sup>21</sup>. Bratstvo prema Melvilleu ili Lawrenceu je stvar originalnih duša: ono možda ni ne počinje nego tek sa smrću oca ili Boda, ali ne proizlazi iz nje, to je jedna posve druga priča – "sve suptilne simpatije neproračunljive duše, od najgorčenijske mržnje, do najstrastvenije ljubavi".

Potrebna je nova perspektiva, perspektivizam kao arhipelag koji spaja panoramski snimak i vožnja, kao u *Zaćaranim otocima*. Potrebno je dobra percepcija, uho i pogled, kao što to pokazuje *Benito Cereno*, i to je "percept", to jest percepcija kao postanak, koja bi trebala zamijeniti koncept. Potrebna je nova zajednica čiji bi članovi bili sposobni za "povjerenje", to jest za ono vjerovanje u sebe same, u svijet i u postanak. Bartleby samac mora poduzeti svoje putovanje, te naći svoju sestru s kojom će kušati đumbirov kolačić, novu hostiju. Bartleby može živjeti zatvoreno u uredu, i da nikada ne izlazi, no ne šali se kada, odvjetniku koji mu predlaže

---

apsolutnog pragmatizma. O povijesti pragmatizma općenito, filozofskoj i političkoj, pogledati kod Gérarda Deledalla, *La philosophie américaine*, poglavlje "L'Age de l'homme": Royce je posebno važan po svom "apsolutnom pragmatizmu", po svojoj "velikoj zajednici Tumačenja" koja sjedinjuje pojedince. U tome ima mnogo melvilovskih odjeka. A čudan Royceov trio Avanturist, Korisnik i Osiguravatelj čini se proishodi iz Melvilleovog trija Monoman, Hipohondar i Prorok, ili čak upućuje na likove *Čovjeka od povjerenja*, koji već unaprijed oslikavaju njihovu komičnu inačicu.

<sup>21</sup> Lawrence, *Studies in classic American Literature*, "Whitman". Ta knjiga sadrži također dvije glasovite studije o Melvilleu. Melvilleu kao i Whitmanu Lawrence zamjera da su potpali pod ono što prokazuju; no ipak, kaže on, američka književnost ukazuje put upravo zahvaljujući njima.

nova zanimanja, odgovori: "To je previše ograničeno..." I ako ga spriječe da poduzme svoje putovanje, onda za njega nema mjesta nego u zatvoru u kojemu umire, od "građanskog neposluha", kao što Thoreau kaže, "jedinom mjestu gdje slobodan čovjek može časno boraviti". William i Henry James su uistinu braća, a *Daisy Miller*, nova mlada američka kćer, iziskuje samo malo povjerenja, te se prepušta smrti jer ne dobiva to malo koje je iziskivala. A Bartleby, što on iziskuje, ako ne malo povjerenja, od odvjetnika koji mu uzvraća milosrđem, čovjekoljubljem, svim krinkama očinske funkcije? Jedini odvjetnikov izgovor je to da uzmiče pred postankom u koji ga Bartleby, samom svojom egzistencijom, riskira povući: *glasine već kruže...* Heroj pragmatizma nije poslovni čovjek koji je uspio, nego to je Bartleby, to je Daisy Miller, to su Pierre i Isabelle, brat i sestra.

Opasnosti "društva bez oca" često su prokazivana, ali nema druge opasnosti do povratka oca<sup>22</sup>. U tom pogledu nije moguće odvojiti bankrot dvaju revolucija, američke i sovjetske, pragmatizma i dijalektike. Univerzalna emigracija ne uspijeva bolje od univerzalne proletarizacije. Rat za Nezavisnost već zvoniti posmrtno zvono, kao što će zvoniti i likvidacija sovjeta. Rođenje jedne nacije, restauracija nacionalne Države, i čudovišni očevi galopiraju natrag, dok sinovi bez oca ponovno počinju umirati. Likovi od papira, to je usud kako Amerikanca tako i Proletera. Međutim, podjednako kao što su mnogobrojni boljševici od 1917. čuli kako dijaboličke moći kucaju na vrata, pragmatisti i već Melville vidjeli su nadolazak maskarade koja će povući društvo braće. Daleko prije Lawrencea, Melville i Thoreau su dijagnostilirali američko zlo, novi cement koji će ponovno podići zid, očinski autoritet i gnusno milosrđe. Bartleby se prepušta smrti u zatvoru. Već od početka je Benjamin Franklin, hipokritički *Trgovac gromobranima*, taj koji podiže američki magnetni zatvor. Brod-grad ponovno uspostavlja najopresivniji zakon, a bratstvo postoji samo kod promatrača kada nepokretni stoje na vrhu jarbola (*Bijeli sako*). Velika zajednica neženja samo je društvo bonvivana, koji jamačno ne priječe bogatog neženju da izrabljuje blijede siromašne radnike, uspostavljaajući ponovno dvije nepomirene figure čudovišnog oca i sinova siročića (*Raj neženja i tartar djevojaka*). Posvuda se kod Melvillea pojavljuje američki varalica. Koja je to zloćudna sila od trusta napravila tako okrutnu posadu kao što je nakazna "univerzalna nacija" koju je utemeljio Kralj pasa, u *Začaranim otocima? Čovjek od povjerenja*, u kojemu kulminira mevilovska kritika milosrđa i čovjekoljublja, dovodi na scenu niz izmučenih likova koji izgleda potječu od "Velikog

---

<sup>22</sup> Cf. knjigu Alexandera Mitscherlicha, *Vers la société sans pères* (Gallimard), prema društvu bez očeva - s jednog psihoanalitičkog gledišta koje ostaje ravnodušno prema kretanjima Povijesti, te koji ponovno zaziva blagodati engleskog očinskog Ustava.

Kozmopolita" s odijelom patchworkom, a koji ništa ne iziskuju...osim malo ljudskog povjerenja, ne bi li im uspjele višestruke i višekratne prijekove.

Jesu li to lažna braća koje otac odašilje kako bi restaurirali njegovu moć nad *previše lakovjernim* Amerikancima? Ali roman je tako složen da bismo mogli reći suprotno: ta duga teorija varalica bila bi komična inačica autentične braće, onakvih kakvim ih vide *previše nepovjerljivi* amerikanci. Ta povorka likova do misterijoznog djeteta na kraju, to je možda društvo Čovjekoljubaca koji prikrivaju svoj demonski projekt, ali možda također zajednice braće koje čovjekomrsci ne znaju nuzgredno prepoznati. Jer u samom svom neuspjehu, američka revolucija nastavlja odašiljati svoje fragmente, uvijek tjerajući na bijeg nešto na liniji horizonta, čak se poslati na Mjesec, pokušavati probiti zid, ponovno se prihvatiti eksperimenta, naći bratstvo u tom poduhvatu, sestru u tom postanku, glazbu u jeziku koji muca, čisti zvuk i neznane akorde u čitavom jeziku. Ono što će Kafka reći o "malim nacijama" to je ono što Melville već govori o velikoj američkoj naciji, utoliko ukoliko ona mora biti upravo patchwork svih malih nacija. Ono što će Kafka reći o manjinskim književnostima to je ono Melville već govori o američkoj književnosti svoga vremena: budući da u Americi postoji malo autora, te da je narod prema njima ravnodušan, pisac nije u položaju da uspije kao priznati majstor, nego, čak u neuspjehu, ostaje tim više nositelj kolektivnog iskaza koji više ne izlazi iz književne povijesti, te čuva prava jednog naroda koji će doći ili jednog ljudskog postanka<sup>23</sup>. Shizofreno pozvanje: premda katatoničan i anoreksičan, Bartleby nije bolesnik, nego liječnik bolesne Amerike, *Medicine-man*, novi Krist ili brat svih nas.

---

<sup>23</sup> Vidi Melvilleov tekst o američkoj književnosti u "Hawthorne and his mosses", *The Literary World*, 17. i 24. kolovoza 1850. Usporedi s tekstovima iz Kafkinih *Dnevnika*.