

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Jovanka D. Kalaba

KOMPARATIVNA ANALIZA PARODIJSKIH
NARATIVA U ROMANIMA *OBJAVA BROJA*
49 TOMASA PINČONA I *FAMA O*
BICIKLISTIMA SVETISLAVA BASARE

Doktorska disertacija

Beograd, 2017

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јованка Д. Калаба

КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА
ПАРОДИЈСКИХ НАРАТИВА У
РОМАНИМА *ОБЈАВА БРОЈА 49* ТОМАСА
ПИНЧОНА И *ФАМА О БИЦИКЛИСТИМА*
СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

Докторска дисертација

Београд, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jovanka D. Kalaba

A COMPARATIVE ANALYSIS OF PARODIC
NARRATIVES IN THOMAS PYNCHON'S
THE CRYING OF LOT 49 AND SVETISLAV
BASARA'S *FAMA O BICIKLISTIMA*

Doctoral dissertation

Belgrade, 2017

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Јованка Д. Калаба

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
ПАРОДИЙНЫХ НАРРАТИВОВ В
РОМАНАХ *ВЫКРИКИВАЕТСЯ ЛОТ 49*
ТОМАСА ПИНЧОНА И *СКАЗАНИЕ О*
ВЕЛОСИПЕДИСТАХ СВЕТИСЛАВА
БАСАРЫ

Докторская диссертация

Белград, 2017

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: doktor književnih nauka, Zoran Paunović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

Beograd, _____

Izrazi zahvalnosti

Veliku zahvalnost dugujem svom mentoru, prof. dr Zoranu Paunoviću, redovnom profesoru Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, čije su dragocene sugestije, svesrdna podrška i sjajna komunikacija doprinele uspešnom završetku rada na ovoj doktorskoj disertaciji.

Milici Marković, istraživaču-pripravniku Odeljenja za ekologiju Instituta za biološka istraživanja „Siniša Stanković“ dugujem posebnu zahvalnost na sestrinskoj i kolegijalnoj podršci, kao i na velikoj pomoći oko oblikovanja doktorske disertacije.

Najveća zahvalnost ide mojoj porodici, na ljubavi, prisutnosti, moralnoj i finansijskoj podršci. Ocu Draganu, što je insistirao da nastavim sa doktorskim studijama u trenucima kada sam ja odustajala; majci Dragici, na strpljenju i brizi o meni u trenucima najposvećenijeg rada; bratu Jovanu, na privrženosti i ohrabrenjima.

Takođe se zahvaljujem Mileni, Moniki, Melini i Ciaranu.

U Beogradu, marta 2017. godine

Jovanka Kalaba

Naslov doktorske disertacije: Komparativna analiza parodijskih narativa u romanima *Objava broja 49* Tomasa Pinčona i *Fama o biciklistima* Svetislava Basare

Rezime: Rad se bavi komparativnim tumačenjem dela tipskih predstavnika severnoameričke i srpske postmoderne književnosti kroz poređenje parodijskih narativa u romanima *Objava broja 49* Tomasa Pinčona i *Fama o biciklistima* Svetislava Basare. Ispituju se ključni fenomeni vezani za postmoderni roman u kontekstu parodijskih narativa, sa posebnim osvrtom na strukturalne i funkcionalne odlike parodije u postmodernističkoj prozi i polemičku oštricu parodije. Analizira se prisustvo „prethodnih“ tekstova u postmodernom romanu, koje postmoderni roman inkorporira parodirajući ih u jednom novom, savremenom kulturnom i književnom kontekstu. Na taj način, parodija deluje subverzivno i proizvodi društveni komentar, a dela kao što su *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima* se mogu posmatrati kao društveno i kritički relevantna. U tom smislu, proučava se politička dimenzija parodijskog književnog teksta, kao i društveni procesi koji su, između ostalog, doveli i do kritičkog parodijskog izraza u modernoj i postmodernoj književnosti. Kroz prizmu dva romana istražuje se na koji način su tehnološki, civilizacijski i kulturni napredak globalizovanog sveta doveli do problema neautentičnosti doživljaja stvarnosti i jezičkog iskazivanja tog doživljaja, zbog kojeg je i parodija postala jedna od diskurzivnih strategija za kojima se poseže. Rad ispituje i metaprozu i intertekstualnost u parodijskom narativu, polazeći od viđenja parodije kao metaproznog, samorefleksivnog teksta koji ne pretenduje na mimetičko predstavljanje stvarnosti, već, kao nezavisna kreativna formacija, u isto vreme aludira na izvore iz kojih proizilazi. Parodija se vidi kao jedna od strategija borbe protiv diskursa moći koji nisu tu da predstave stvarnost, već da je kreiraju. Kroz primere iz *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima* rad ispituje na koji način se metaprozni tekst samokomentariše, problematizujući ustaljene prozne konvencije, kao i vremenski trenutak u kom je nastalo kako delo koje je predmet parodije, tako i sama parodija. Rad se takođe bavi (ne)prisustvom lirsko melanholičnog izraza u postmodernom proznom jeziku kao svojevrsnim kontra-narativom parodije, jednom vrstom tuge za izgubljenim jezikom i nostalgije za izgubljenim kontekstom u kome su diskursi koji su herojski, kurtoazni, visoko formalni, itd., mogli da postoje neparodirani, i autentični.

Ključne reči: postmoderni roman, parodija, društveni komentar, polemičnost, opšta parodija, specifična parodija, metaproza, liričnost, melanholija

Naučna oblast: književnost

Uža naučna oblast: američka književnost, srpska književnost, komparativna književnost

UDK broj: _____

The title of the doctoral dissertation: A Comparative Analysis of Parodic Narratives in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Svetislav Basara's *Fama o biciklistima*

Abstract: The dissertation considers parody as a part of the North-American and Serbian postmodern novelist tradition by comparing the parodic narratives in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Svetislav Basara's *Fama o biciklistima*. The dissertation examines the key phenomena related to parody in the postmodern novel, with a special emphasis on the structural and functional features of parodic language as well as its functional purpose of criticism. It analyzes the parodic presence of precursor texts in the narratives of the two novels, parodied in a new, contemporary cultural and literary context. In this way, parody provides subversive and critical commentary, and the works of fiction such as *The Crying of Lot 49* and *Fama o biciklistima* can be seen as socially and critically relevant. In this sense, the political aspects of the postmodern literary parody are studied, as well as the social processes which led to the formation of critical parodic language in modern and postmodern literature. Through the prism of the two novels, the dissertation investigates the ways in which the technological, cultural and material development in globalized societies resulted in the problem of inauthentic perception of reality and its verbalization, which are the reasons why parody, with its ability to revive old texts in a new context, became one of the chief discursive strategies used in postmodern literature. The dissertation further examines metafictional devices and intertextuality as essential constituents of the parodic narrative, starting from the definition of parody as a metafictional, self-referential text that does not strive for a mimetic representation of reality, but, as an independent creative formation, alludes to the sources that are built into its structure. Parody is seen as a fighting strategy against the discourses of power that do not represent reality, but create it. The interpretations of the excerpts from *The Crying of Lot 49* and *Fama o biciklistima* provide an insight into the ways in which a parodic metafictional text comments on itself, questions literary conventions, the historical period in which the parodied text was created as well as the present moment. The dissertation also deals with the presence of lyrical and melancholic language in the postmodern prose narratives as parody's special kind of counter-narrative, a linguistic formulation of sorrow for the lost

language, and nostalgia for the lost context in which heroic, courteous, romantic, highly formal etc. discourse could have their authentic existence, outside of parody.

Key Words: postmodern novel, parody, social commentary, general parody, specific parody, metafiction, lyricism, melancholy

Scientific Field: Literature

Narrow Scientific Field: North-American Literature, Serbian Literature, Comparative Literature

UDC number: _____

Название докторской диссертации: Сравнительный анализ пародийных нарративов в романах *Выкрикивается лот 49* Томаса Пинчона и *Сказание о велосипедистах* Светислава Басары.

Резюме: Данная работа при помощи сравнительного метода исследует произведения типических представителей северно-американской и сербской посмодернистской литератур через сопоставление пародийных нарративов в романах *Выкрикивается лот 49* Томаса Пинчона и *Сказание о велосипедистах* Светислава Басары. Мы рассматриваем ключевые феномены, связанные с постмодернистским романом в контексте пародийного нарратива, с особым вниманием на структуральные и функциональные особенности пародии в постмодернистской прозе с учетом полемики пародии. Анализируется наличие „предыдущих“ текстов в постмодернистском романе, которые постмодернистский роман инкорпорирует пародируя их в одном новом, современном культурном и литературном контекстах, и тем самым действует разрушительно и создает общественные примечания. В том смысле, исследуется политический фон пародийного литературного текста, а также и общественные процессы которые, между прочим, способствовали и появлению критического пародийного выражения в модернистской и постмодернистской литературах, и благодаря которыми такие произведения как *Выкрикивается лот 49* и *Сказание о велосипедистах* могут рассматриваться в качестве общественно и критически релевантных. Через призму два романа исследуем каким способом технологический прогресс, прогресс цивилизации и культуры глобализованного мира довели до проблем достоверности восприятий действительности и языкового выражения данного восприятия, в связи с чем пародия стала одной из дискурсивных стратегий, часто используемых. Работа исследует и метапрозу и интертекстуальность в пародийном нарративе, исходя из понимания пародии как метапрозаического, саморефлективного текста, который не претендует на миметическое изображение действительности, а в качестве независимо-креативной формы намекает на свои источники. Пародия рассматривается как один из способов борьбы с дискурсом силы, который не существует с целью изображения действительности, а в качестве

создания действительности. Пользуясь примерами из *Выкрикивается лот 49* и *Сказание о велосипедистах* в работе исследуется каким способом метапрозаический текст дает автокомментарий, выдвигая проблему установившейся прозаической конвенции, а также и время создания произведения, которое является предметом пародии, но и пародией самой. Также данная работа выдвигает проблему (не)наличия лирическо-меланхолического выражения в постмодернистском прозаическом языке как своеобразном анти-нарративе пародии, одним видом грусти за потерянным языком и ностальгии за потерянным контекстом в котором существуют дискурсы героические, вежливые, глубоко формальные и.т.д., могли существовать и непародированные, и в подлинной форме.

Ключевые слова: постмодернистский роман, пародия, общественные примечания, полемичность, обобщающая пародия, специфическая пародия, метапроза, лиричность, меланхолия.

Научная область: литературоведение

Специальность: американская литература, сербская литература, сравнительная литература

Номер УДК: _____

SADRŽAJ

UVOD	1
POGLAVLJE I: TEORIJSKI OKVIR ZA IZUČAVANJE FENOMENA PARODIJE U POSTMODERNOJ KNJIŽEVNOSTI.....	6
M. H. Ejbrams, Fredrik Džejmson i Žerar Ženet: Parodija kao zabavno-imitativna transformacija teksta	9
Margaret Rouz, Linda Hačion i Robert Fidijan: Parodija kao kritičko-polemički vid podražavanja.....	14
POGLAVLJE II: KULTURNO-ISTORIJSKI KONTEKST PARODIČNIH FORMI U POSTMODERNOJ KNJIŽEVNOSTI.....	27
Van Gos i Stenli Aronovic: Šezdesete, posle-Šezdesete i postmodernizam	29
Lezli Til, Hans Bertens i Patriša Vo: Postmoderni pojedinac i konstrukcija identiteta....	34
Danijel Dž. Borstin: Demokratizacija iskustva u modernom društvu.....	38
Svetislav Basara: Propast duhovnosti u modernom svetu	44
<i>Objava broja 49</i>	54
<i>Fama o biciklistima</i>	67
POGLAVLJE III: METAPROZA/PARODIJA U POSTMODERNOM ROMANU.....	75
Margaret Rouz: Opšta i specifična parodija kao metaprozne strategije.....	79
Patriša Vo: Parodično preuzimanje prethodnih tekstova kao preduslov društveno-kritičkog komentara.....	84
Linda Hačion: Parodično oneobičavanje kao reakcija na estetsko slabljenje jezika.....	92
<i>Objava broja 49</i>	99
<i>Fama o biciklistima</i>	113

POGLAVLJE IV: LIRSKO-MELANHOLIČNI JEZIK U POSTMODERNOM ROMANU	123
Linda Hačion: Postmoderna nostalgija kao žal za autentičnošću.....	127
Romano Gvardini: „Konstitucionalna tuga“ kao koren stvaralačkog procesa	134
Julija Kristeva: Književnost i umetnost kao sublimatori melanholične tuge	137
Kristof Den Tandt: Postmoderna estetika uzvišenog	141
Aida Bezanson-Spenser: Stilolingvistički aspekti i analiza proznog teksta	145
<i>Objava broja 49</i>	148
<i>Fama o biciklistima</i>	158
ZAKLJUČAK.....	167
BIBLIOGRAFIJA	174
BIOGRAFIJA AUTORA	180

UVOD

Ali kako govoriti o onome o čemu se ne može govoriti? Sve su mogućnosti ukinute samim jezikom; jezik jednostavno odbija da govori o bilo čemu što nadilazi mimezis. Logos je razbijan na logiku, u najnovije vreme i na logoreju. Ne govori se više da bi se nešto reklo (niti se zato piše), nego se govori i piše da se zagluši tišina koja nemošto upućuje na unutrašnju ništavnost. (Basara, „Metafizika proze u svetlu propasti zapada“ 54)

Mnogo pre nego što su upisivanje doktorskih studija književnosti i razmišljanje o potencijalnoj temi uopšte postojali kao mogućnost, često, najviše u svom tinejdžerskom i studentskom dobu, dok sam sa vrlo malo kriterijuma „proždirala“ književne i televizijske sadržaje pre svega sa anglofonog govornog područja, pitala sam se zašto određene rečenice, kada se izgovore, nekako ne zvuče *kako treba*. „I love you“ („Volim te“), na primer, pre svih. Zašto sam, sa svojim kolegicama na trećoj godini studija, ispijajući kafe u fakultetskim kafeima, uz mnogo smeha i sarkazma upoređivala Tesu od D'Urbervilovih, tragičnu junakinju Hardijevo istoimenog romana, sa Rosom Salvahe, junakinjom verovatno najniskobudžetnije latinoameričke sapunice koja je ikada emitovana na ovim prostorima. Zašto je moja sestra od tetke, dok smo zajedno gledale novi spot poznatog kantautora balada iz Crne Gore i slušale pesmu koja je pretendovala na *čistu emociju*, reagovala, na oduševljenje prisutnih, rečenicom: „Vidi ovog ucveljenog drvoseču.“ Jedino što nam je polazilo za rukom bila je ironična distanca, i jedino što je zvučalo *kako treba* bilo je parodično razračunavanje sa sadržajima koji su nam, na ovaj ili onaj način, nametani kao etalon vrednosti, a mi ih, iz ne baš razumljivih razloga, nismo doživljavali kao takve. Tek naknadnim, zrelijim čitanjem, od *Tese od D'Urbervilovih* su me podilazili žmarci straha i sažaljenja, dostojni tragičnosti koju ovaj Hardijev roman u sebi nosi, ali sam ipak hvatala sebe kako, tokom čitanja, svesno prevazilazim jezičke prepreke – jezik bi se, ne malo puta, isprečio u doživljaju tih osećanja.

Otuda, u stvari, izbor *Objave broja 49* Tomasa Pinčona i *Fame o biciklistima* Svetislava Basare za uporednu analizu u ovoj disertaciji, koja poredi dva postmodernistička prozna dela severnoameričke i srpske književnosti u kontekstu parodije i njenog dekonstruktivnog, polemičkog potencijala, zahvaljujući kojem postmoderna književnost, uprkos tvrdnjama koje govore suprotno, može da proizvede društveno-kritički komentar. Rad analizi teksta pristupa kroz tumačenje relevantnih odlomaka iz oba romana kako bi ukazao na načine kojim postmoderna parodija deluje dekonstruktivno, razobličujući mimetičke predstave i ideologije neminovno sadržane u tekstovima koje *Objava* i *Fama* u sklopu svojih narativa parodiraju. *Objava broja 49*, napisana 1966. godine, posmatra se kao kasno-modernistički roman na prelazu ka postmodernizmu, dok je *Fama o biciklistima*, napisana 1987. godine, paradigmatski postmoderni roman, što ih čini izuzetno značajnim za uporednu analizu u književno-teorijskom, ali i u društveno-istorijskom smislu, u kontekstu pitanja istorijske periodizacije posle Drugog svetskog rata, Šezdesetih i post-Šezdesetih kao novih društveno-političkih i kulturnih razdoblja. Ako ostavimo činjenice po strani, međutim, izbor na njih je pao zbog čistog uzbuđenja i osećaja neometanosti koje sam imala dok sam ih čitala. To, svakako, ne znači da je čitanje ova dva romana bilo lako – naprotiv, bilo je otežano, ali su jezičke i narativne prepreke delovale kao zagonetke, a ne kao propusti; nisu učinile da, sa žaljenjem, odustanem od čitalačkog poduhvata, već da idem do kraja.

Prvo poglavlje ovog rada daje pregled najznačajnijih novijih teorija parodije, koja se, u širem smislu, definiše kao upotreba prethodnih/postojećih tekstova u novom, „prerađenom“ obliku. Videćemo na koji način je došlo do pomeranja u shvatanju ovog fenomena, i koju ulogu u tome igraju kako književno-teorijski kontekst tako i društveno-istorijske okolnosti. Počecemo od teoretičara i kritičara kao što su M. H. Ejbrams, Fredrik Džejmson i Žerar Ženet, čije definicije i teorije parodije kao zajedničku komponentu imaju viđenje ovog fenomena kao komične imitacije/transformacije jezika koja nema sposobnost društveno-kritičkog komentara. S druge strane, stavićemo akcenat na teorije Margaret Rouz, Linde Hačion i Roberta Fidijana, koji brane parodiju od optužbi za nedostatak kritičkog i dekonstruktivnog potencijala, i ukazuju na činjenicu da su parodično

preuzimanje prethodnog teksta, nastalog u prethodnim istorijskim i književno-kulturnim epohama i njegova parodična obrada uvek čin koji je neminovno društveno angažovan.

Drugo poglavlje rada se bavi društvenim procesima koji su, između ostalog, doveli i do kritičkog parodičnog izraza u modernoj i postmodernoj književnosti, i zbog kojih se dela kao što su *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima*, koja ih odražavaju, mogu posmatrati društveno i kritički relevantnima. Parodija refunkcioniše prethodne tekstove, oživljavajući na taj način njihov oslabljeni jezik i obnavljajući njihov značaj u savremenom kontekstu. Kroz prizmu Pinčonove *Objave broja 49* i Basarine *Fame o biciklistima*, videćemo na koji način su tehnološki, civilizacijski i kulturni napredak pre svega američkog društva, a zatim, u procesu globalizacije, i celog amerikanizovanog sveta doveli do već pomenutog problema neautentičnosti doživljaja stvarnosti i jezičkog iskazivanja tog doživljaja, zbog kojeg je i parodija postala jedna od diskurzivnih strategija za kojima se poseže. U ovom poglavlju se, kroz osvrte na proučavanja istoričara i teoretičara kao što su Van Gos, Lezli Til, Stenli Aronovic, Hans Bertens i Patriša Vo govori o šezdesetim i posle-šezdesetim godinama dvadesetog veka kao posebnom, „postmodernom“ istorijskom razdoblju. U kontekstu propasti jedinstvenog iskustva i subjekta, rad se dotiče studije Danijela Dž. Borstina *Amerikanci: Demokratsko iskustvo*, sa fokusom na fenomen demokratizacije iskustva u devetnaestom i dvadesetom veku, i propasti duhovnosti i otežanosti unutrašnjeg iskustva u svetu koji je pretrpeo ove promene kroz ideje razrađene u zbirkama eseja Svetislava Basare.

Metaprozni komentar u parodičnom narativu je tema trećeg poglavlja ovog rada, koje polazi od viđenja parodije kao samorefleksivnog teksta koji ne pretenduje na predstavljanje realnosti i „prave“ istorije, i u koji su intertekstualne reference ugrađene sa namerom da se književni stilovi prethodnih epoha označe na način koji komentariše sadašnji trenutak. U tom smislu, parodija se vidi kao suštinski metaprozna, definisana intertekstualnim vezama koje se uspostavljaju između „prethodnog“ teksta i parodičnog teksta kao nezavisne kreativne formacije koja u isto vreme aludira na izvore iz kojih proizilazi. Parodično označeni književni tekst komentariše tekst iz kog je proistekao aludirajući na njega, što dakle uvek podrazumeva, rečima Sajmona Dentita, dva ili više suprotstavljenih ili komplementarnih diskursa. Metaproza se, dakle, može okarakterisati

kao jedan vid dekonstrukcije književnog teksta iznutra, samokomentarišućeg procesa koji proizvodi kritiku, ukazujući pritom na anahronost upotrebe određenih književnih konvencija, prevaziđenost ideologije i komičnost insistiranja na istima, kao i na jalovost pretendovanja na uspešno mimetičko predstavljanje. Ovakvo metaprozno viđenje parodije uzima u obzir na koji način i u kojoj meri se zvanični diskurs sadrži u parodičnim formulacijama, i kako parodične reprezentacije uspevaju da stvore sopstveni diskurs, koji služi da se „nastavi konverzacija sa svetom“ i to često „bučno, neumesno i uz smeh“¹ (Dentith 189).

Treće poglavlje predstavlja teorije metaproze Margaret Rouz, Patriše Vo i Linde Hačion, koje u velikoj meri izjednačavaju metaprozu i parodiju i slažu se u tome da je postmoderna književnost u najvećoj meri metaprozna, ali ne ograničavaju fenomen metaproze samo na postmoderno književnost već je prepoznaju u samim počecima moderne književnosti. Rouz ističe značaj uloge čitaoca i njegovog složenog odnosa sa autorom i samim tekstom koji se, referišući na sebe, samokomentariše. Odstupajući od realističkih konvencija, samoreferencijalni tekst otežava čitanje i zahteva od čitaoca da bude aktivan i da interpretira. Za razliku od realističkog teksta koji se vidi kao totalizirajući, s obzirom na to da podrazumeva jednosmernost i pasivnu ulogu čitaoca – čitalac prima informacije, ne problematizuje ih – metaprozni/parodični tekst problematizuje, prvo svojom formom, a zatim i sadržajem. Definišući parodiju, pogotovo u svetlu večitog pitanja da li je parodija uvek komična ili ne, Rouz pravi razliku između opštih i specifičnih parodija, pri čemu su opšte parodije žanra i konvencija i stoga nekomične, dok pojedinačne parodije često imaju komični kvalitet. Za Rouz, metaproza/parodija je ogledalo procesa pisanja i instrument za ispitivanje dominantnih struktura, a nikako ogledalo stvarnosti; parodija uvek pretenduje da problematizuje, nikada da predstavi. Patriša Vo takođe ističe samokomentar kao najvažniji kvalitet metaprozne književnosti, definišući ga, istovremeno, i kao književno stvaralaštvo i kao kritički komentar na to stvaralaštvo, i povezuje za sa postmodernom rasutošću i pluralizmom. Kao i Rouz, Vo naglašava da metaproza ne teži predstavljanju stvarnosti, niti uništenju ideje stvarnosti, već problematizaciji njenih predstava.

¹ “...to continue the conversation of the world ... noisily, indecorously and accompanied by laughter.”

Problematizacija i društveno-kritički komentar su, po Vo, jedino mogući kada književno delo počiva na ustanovljenim i prihvaćenim konvencijama, koje se metaprozno-parodičnim pristupom dovode u pitanje. Jezik više nije instrument kojim se predstavlja objektivna stvarnost, već se njime ta stvarnost konstruiše, a glavni instrumenti konstruisanja stvarnosti su dominantni, zvanični diskursi koji marginalizuju alternative i na taj način deluju totalitarno. Metaproza/parodija je, u tom smislu, subverzivni element, koji podriva totalitarizujući jezik i stvarnost koja je na taj način izgrađena. Hačion, kao i Rouz, posvećuje pažnju „paradoksu čitaoca“, to jest činjenici da je metaprozni tekst, iako skreće pažnju na sopstevnu artificijelnost, suštinski okrenut ka svetu, ka čitaocu. Metaproza nije raskid s tradicijom već, naprotiv, kontinuitet, vid evolucije romana, a parodija deo evolucije koji, terminom ruskih formalista, „oneobičava“ tekst, sprečavajući perceptivni automatizam koji dalje vodi u totalizaciju jezika i stvarnosti koju jezik konstruiše. U tom smislu, parodično oneobičavanje je takođe reakcija na estetsko slabljenje jezika kroz koje oslabljeni jezički izraz postaje društveno-kritički relevantan. Idući korak dalje, Hačion definiše prozu kao jedan oblik parodije života koji takav ima moć da ukaže na neodgovarajuće aspekte izvanjezičke stvarnosti kojih su pojedinac i društvo deo.

Četvrto poglavlje otvara temu mogućnosti, mesta i funkcije lirsko-melanholičnog izraza u postmodernoj prozi. Iako je, iznenađujuće, literatura na ovu i srodne teme skoro nepostojeća, značaj rasutog, parodijom skoro imobilisanog i neprimetnog lirskog jezika u tekstu *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima* se nametnuo kao kontranarativ parodije i skrajnut, ali važan deo postmodernog jezika. Melanholično i lirsko se pojavljuju u diskursima koji opominju, neretko jetko i sa agresijom očajnika, na nestanak duhovnosti kao ideje centra iz života (post)modernog pojedinca. Ovaj rad kroz analizu odabranih tekstualnih odlomaka iz oba romana ukazuje na elemente koji se nalaze u biti sintaksičko-semantičkih procesa koji proizvode lirsko, i to kroz prepoznavanje i tumačenje efekta jezičkih slika, stilskih i retorskih figura kao i vrsta reči (s akcentom na prideve) i njihove važnosti kao markera stila, zatim rasporeda reči u rečenici, ponavljanja i ritma, i dužine rečenica i (ne)upotrebe veznika, organizacije zavisnih unutar složenih rečenica, i njihov ukupan uticaj na progresiju misli i sadržaj poruke.

POGLAVLJE I

TEORIJSKI OKVIR ZA IZUČAVANJE FENOMENA PARODIJE U POSTMODERNOJ KNJIŽEVNOSTI

Govoreći o metaprozi, koja se kao vid pisanja u savremenoj književnosti često izjednačava sa postmodernizmom, Patriša Vo u studiji *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* poredi modernizam i postmodernizam kao pravce u čijem se nastanku prepoznaje „sličan osećaj krize i gubitak vere u eksterne autoritativne sisteme reda“ i koji „afirmišu konstruktivne moći uma suočenog sa očiglednim haosom pojavnog sveta“² (21). Vo naglašava da postmodernizam, za razliku od modernizma, ne posmatra ljudski um kao „savršen instrument estetizacije“ i da se metafizički i mitsko-analoški sistemi koje pronalazimo u modernizmu ne mogu smatrati strukturama konačnog autoriteta i značenja, već da je neophodna (postmodernizmu svojstvena) „svest o jeziku i o metajeziku, o svom unutrašnjem biću i o pisanju“³ (24). Iako je metaproza prisutna u oba navedena pravca, Vo ističe da u modernizmu, za razliku od postmodernizma, nema sistematskog ukazivanja na estetičku konstrukciju sopstvenog teksta, i, nabrajajući tipične odlike metaprozne/postmodernističke književnosti, navodi, između ostalog, i parodično dupliranje („parodic doubling“) i eksplicitnu parodiju prethodnih književnih ili neknjiževnih tekstova (21-22).

Parodija, bilo da se posmatra kao retorska figura, diskurzivna praksa, pripovedna strategija ili kao poseban žanr je izrazito samoreferencijalni fenomen, koji podrazumeva spominjanje prethodnih tekstova u novom, refunkcionisanom obliku. Iako često tretirana kao samo jedan vid imitacije najčešće sa komičnim efektom, parodija je u savremenoj

² “Post-modernism can be seen to exhibit the same sense of crisis and loss of belief in an external authoritative system of order as that which prompted modernism. Both affirm the constructive powers of the mind in the face of apparent phenomenal chaos.”

³ “For Sterne, as for contemporary writers, the mind is not a perfect aestheticizing instrument. It is not free, and it is as much constructed out of, as constructed with, language. The substitution of a purely metaphysical system (as in the case of Proust) or mythical analogy (as with Joyce and Eliot) cannot be accepted by the metafictionist as final structures of authority and meaning. Contemporary reflexivity implies an awareness both of language *and* metalanguage, of consciousness *and* writing.”

književnosti postala značajna tema teorijskih razmatranja i proučavanja. Ovo poglavlje će se baviti različitim novijim teorijama parodije, sa posebnim akcentom na različita viđenja parodije u kontekstu njene (ne)spособnosti da iznedri društveni komentar. Videćemo na koji način je postmoderna parodija, kao i cela postmodernistička književnost, ugrađena u društvene okolnosti druge polovine dvadesetog veka; iako neodvojivi deo tih okolnosti, postmoderna književnost, i parodija kao njoj svojstven fenomen, referiše na njihove nedostatke ni u jednom trenutku ne pretendujući na to da je od njih izuzeta. Patriša Vo naglašava da se književnost ni u kom slučaju ne može posmatrati kao vid izraza čije tradicije i konvencije nemaju dodira sa neknjiževnim kulturnim i društvenim strukturama, i da se samoreferencijalna književnost, kao jedna od posledica nestanka individualnog subjekta, nameće kao način na koji metaprozne tehnike (od kojih je parodija jedna od najprominentnijih) odražavaju i neknjiževne, tj. društveno-kulturne promene (28).

Metaprozna, tj. postmoderna književnost ukazuje na činjenicu da „ni istorijska iskustva ni književne fikcije nisu neposredne ni neobrađene ni nelingvističke, ili, kako bi modernistički pisci rekli, fluidne ili nasumične“ (Waugh 30), već da predstavljaju odraz izvanjezičkih okolnosti. „Stvarnost“ nije datost, kaže Vo, već proizvod „međudnosa koji se formira između naizgled „objektivnih činjeničnosti“ u svetu uređenom društvenim konvencijama i ličnih ili interpersonalnih poimanja.“⁴ Društvene konvencije kao jedan deo ovog međudnosa funkcionišu u sklopu „određenih istorijskih struktura moći i okvira znanja“, a neprekidne promene u ovim strukturama prouzrokuju i „neprekidnu resintezu stvarnosnog modela“, tj. neprekidne promene u onome što se doživljava kao realnost. Iskustvo realnosti stoga nije više neka uređena i nepromenjiva hijerarhija, već „mreža međuzavisnih, multiplih stvarnosti“⁵ (51-52). Jezik je ključni element u proizvodnji

⁴ “...‘reality’ is not something that is simply given. ‘Reality’ is manufactured. It is produced by the interrelationship of apparently ‘objective facticities’ in the world with social convention and personal or interpersonal vision.”

⁵ “These social forms operate within particular historical structures of power and frameworks of knowledge. Continual shifts in the structures of knowledge and power produce continual resyntheses of the reality model. Contemporary reality, in particular, is continually being reappraised and resynthesized. It is no longer experienced as an ordered and fixed hierarchy, but as a web of interrelating, multiple realities.”

stvarnosti, jer je ne odražava, već konstruiše, a značenje leži „u odnosima između znakova *unutar* teksta književne fikcije, a ne u referisanju na pojavni svet izvan teksta“⁶ (54).

Govoreći u svojim esejima o odnosu i razlikama između modernizma i postmodernizma, Svetislav Basara govori o postmoderni kao razdoblju i stanju svesti, napominjući da postmoderna možda i nije „najsrećnije odabran izraz“ zbog negativnih konotacija koje mu daju oni koji na različite načine identitet zanivaju na modernitetu. Po Basari, modernistička humanistička inteligencija, pisci i umetnici nemaju uvid u antitradicijsku prirodu modernog doba i pogrešno se deklariraju kao tradicionalisti („Double-Spaced History“ 153-154). Kontinuitet uspostavljen od humanizma i renesanse i naročito posle prosvetiteljstva od strane tehnokratskih, plutokratskih i vojnih struktura Basara u eseju „Poslednji zid“ naziva antitradicijom:

Raskid sa tradicijom – odlika kojom se modernizam toliko ponosi – značio je samo bekstvo od stvarnosti i odgovornosti. Tradicija kao prenošenje autentičnih iskustava prekinuta je nametanjem antitradicije – prenošenje fatalnih zabluda s kolena na koleno ... („Poslednji zid“ 267)

U postmodernom kontekstu, upravo su modernisti oni koji lamentiraju nad postmodernističkom praksom razobličavanja i ukazivanja na nestabilnost modernističkih vidova mišljenja i društveno konstruisanih formi, ne razumevajući da je upravo modernizam, a ne postmodernizam, antitradicionalan. Basara ukazuje na grešku koja se potkrala u posmatranju postmodernizma kao proizvođača nestabilnosti umesto kao dekonstruišućeg faktora – demistifikatora, Basarinim rečima – tih nestabilnosti („Double-Spaced History“ 153-154). Zato Basara postmoderno mišljenje još naziva dijagnostičkim, nepripadajućim poretku stvari kojem, paradoksalno, pripadaju upravo najžešći protivnici postmodernizma. Dijagnostički kvalitet postmodernog mišljenja se ogleda u ukazivanju na „diskontinuitet, na prekid prirodnog toka vremena i ekstenzije prostora nastao svođenjem svega na ljudsku procenu i na ljudske zakone“, što je, po Basari, dalje prouzrokovalo

⁶ “... the extent to which language *constructs* rather than merely *reflects* everyday life: the extent to which meaning resides in the relations between signs *within* a literary fictional text, rather than in their reference to objects *outside* that text.”

metafizičku samoizolaciju koja, ne samo da nije ostvarila san zbog kojeg je preduzeta – život bez odgovornosti i ograničenja – nego je dovela do visokog stepena opustošenja u kome više ni zlo nije autentično, u kome je svaki doživljaj eksteriorizovan i objektiviran; do stanja u kojem ljudi nemaju nikakvog unutrašnjeg iskustva i u kojem su podložni svakoj vrsti manipulacije. (155)

U okolnostima ovakvog „opustošenja“ i ukinute autentičnosti iskustva i izraza, parodija kao vid refunkcionisanisanja izraza koji je u sadašnjem trenutku izgubio svoju autentičnost se definiše i kao forma koja kroz refunkcionisanje uspeva da povрати autentičnost, ali i kao forma za koju u postmodernim okolnostima ne postoje nikakvi uslovi. Brojna su viđenja i definicije parodije i pastiša, koje Margaret Rouz vidi kao različita ali i pogrešna razumevanja njihove pozadine, strukture i funkcije (Rose 1).

M. H. Ejbrams, Fredrik Džejmson i Žerar Ženet: Parodija kao zabavno-imitativna transformacija teksta

U studiji *A Glossary of Literary Terms*, M.H. Ejbrams definiše parodiju kao varijetet visoke burleske, ističući da se razlika između „visoke“ i „niske“ burleske pre svega očitava u „nivou i dostojanstvenosti“ forme i stila u odnosu na predmet burleskne imitacije, tj. predmet parodije u književnom delu . U svetlu ove definicije, *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima* svakako spadaju u „visoku burlesku“: u oba romana parodira se pre svega književni žanr (ili žanrovi) i književne konvencije, što predstavlja opštu ili generalnu parodiju, a zatim i tipski likovi, pojave vezane za društveno-istorijski kontekst, politiku, popularnu kulturu, itd., što spada u pojedinačne parodije. Ono što ovakvu parodiju čini „visokom“ jeste činjenica da je predmet parodije ozbiljna, opšte prihvaćena forma ili sadržaj, ali je njegov parodični surogat, ili ono što nastaje nakon što se parodijom tekst refunkcioniše, neozbiljna forma ili sadržaj, nedostojna originalnog teksta koji je podlegao parodiji. Po Ejbramsu, dakle, odnos između teksta koji je predmet parodije i njegove isparodirane verzije uvek je odnos između „visokog“ i „ozbiljnog“ s jedne, i „niskog“ i „komično neprikladnog“ s druge strane (26). Takođe, imajući u vidu da Ejbrams ne vidi parodiju kao bilo šta više od burleskne *imitacije*, zaključak je da, ovako posmatrana,

parodija služi da zabavi, posežući za podražavanjem. U *Parody/Metafiction* i *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, dva značajna dela koja se ekstenzivno bave parodijom, Margaret A. Rouz argumentuje upravo suprotno, da parodija nije „niska“ forma i da parodično refunkcionisanje može biti komično ali i ne mora – komedija je često odlika pojedinačnih parodija, za razliku od opštih parodija (parodija žanra i konvencija). Takođe, po Rouz, parodija je, kao retorska figura i pripovedna strategija, jedan od glavnih proizvođača metaproznog i društvenog komentara, o čemu će biti reči dalje u tekstu.

Poimanje parodije je, dakle, dugo bilo limitirano na njen komični efekat. Sajmon Dentit, baveći se fenomenom u svojoj studiji *Parody*, napominje međutim da su starogrčku reč *parodia*, koja je u korenu i moderne upotrebe reči, stari Grci i Rimljani koristili kada su govorili o citiranju uopšte i aludiraju na tekstove koji su bili predmet takvog citiranja (Dentit ih zove „prethodni tekstovi“) bez komike i humora kao obaveznog elementa (10). Takođe, teoretičari i kritičari koji su se parodijom bavili kao značajnom pojavom u književnosti slažu se oko prisustva intertekstualnosti ili aluzivnosti u parodičnom književnom tekstu – parodični tekst uvek „spominje“, tj. referiše na određeni originalni, parodirani tekst. I tu, međutim, postoji predmet neslaganja, koji se ogleda u različitom shvatanju funkcije tog spominjanja: da li isparodirani original proizvodi kritiku savremenog stanja u društvu, bilo da je ona žanrovska, satirična, ludična, komična, itd., ili je u pitanju prosta aluzivnost koja ne donosi nikakav društveno-istorijski, politički ili kulturni komentar. U svojoj studiji *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* Fredrik Džejmson ne vidi postmodernu parodiju, koja je kao takva produkt kulturne logike kasnog kapitalizma, kao sposobnu za kritički komentar, zbog čega je, po Džejmsonu, pastiš zauzeo mesto koje je nekad zauzimala parodija.

Kao osnovne razloge za nestanak parodije Džejmson ističe nestanak individualnog subjekta, sa svim formalnim konsekvencama koje taj nestanak podrazumeva, i sve veću nemogućnost formiranja ličnog stila koji bi se mogao parodirati, i podleći „sistematskoj mimikriji svojih namernih ekcentričnosti“⁷ (16). Raspršivanje moderne književnosti u „mnoštvo osobenih privatnih stilova i manirizama“, praćeno „lingvističkom

⁷ „... a systematic mimicry of their willful eccentricities.”

fragmentacijom samog društvenog života do tačke urušavanja norme⁸ koja se svela na opredmećeni, neutralni medijski govor, dovelo je do onemogućavanja ne samo parodičnog, već bilo kakve druge vrste idiosinkratičnog izraza:

Ako su ideje vladajuće klase nekada bile dominantna (ili hegemonna) ideologija buržoaskog društva, napredne kapitalističke zemlje danas predstavljaju prostor stilističke i diskurzivne heterogenosti bez norme. Bezlični gospodari i dalje nameću ekonomske strategije koje limitiraju naše živote, ali više ne moraju (ili nisu ni sposobni) da nameću svoj govor, dok postliterarnost kasnog kapitalističkog sveta ne odražava samo odsustvo bilo kakvog velikog kolektivnog projekta već i neraspoloživost starijih nacionalnih jezika.⁹ (17)

U ovakvom stanju stvari, ističe Džejmson, parodija ostaje „bez vokacije“ i polako biva zamenjena „tom čudnom novom stvari“ koja se zove pastiš. Džejmson i parodiju i pastiš definiše kao „podražavanje specifičnog ili jedinstvenog, idiosinkratičnog stila, nošenje lingvističke maske, govor na mrtvom jeziku“, međutim ono što ih odvaja i što pastiš čini, po Džejmsonu, relevantnijim za postmodernističko stanje je neutralnost mimikrijske prakse pastiša, kojoj nedostaju „skriveni motivi parodije“, kojoj je „amputiran satirični impuls“ i koja je „lišena smeha i bilo kakve vrste ubeđenja da pored abnormalnog jezika koji ste upravo pozajmili i dalje postoji neka zdrava lingvistička normalnost.“¹⁰

⁸ “Yet in the dialectical leap from quantity to quality, the explosion of modern literature into a host of distinct private styles and mannerisms has been followed by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed: reduced to a neutral and reified media speech ...”

⁹ „If the ideas of a ruling class were once the dominant (or hegemonic) ideology of bourgeois society, the advanced capitalist countries today are now a field of stylistic and discursive heterogeneity without a norm. Faceless masters continue to inflect the economic strategies which constrain our existences, but they no longer need to impose their speech (or are henceforth unable to); and the postliteracy of the late capitalist world reflects not only the absence of any great collective project but also the unavailability of the older national language itself.“

¹⁰ “In this situation parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.”

Drugim rečima, Džejmson argumentuje da postmoderni parodični jezik ne može postojati zbog činjenice da ne postoji „zdrav“ i „normalan“ neparodični jezik koji bi bio predmet parodije. Pastiš, „prazna parodija, statua čije očne jabučice nemaju sposobnost vida“¹¹, direktan je proizvod raspada ideologije stila visokog modernizma – onoga što je, u modernizmu, „jedinstveno i nepogrešivo kao otisak prsta“, kao „vlastito telo“, i što je, konsekventno, nestalo zajedno sa nestankom individualnog subjekta (17). Ovaj raspad je, navodi Džejmson, doveo proizvođače kulture do neminovnog okretanja prošlosti i imitaciji mrtvih stilova i govora „kroz maske i glasove uskladištene u imaginarnom muzeju nove globalne kulture“¹² (17-18). Neminovni zaokret prema prošlosti određuje ono što istoričari arhitekture nazivaju historicizmom, ili „nasumičnom kanibalizacijom svih stilova iz prošlosti“ i „poigravanjem nasumičnim stilističkim aluzijama“¹³ (18). Dalje poredeći parodiju i pastiš i promišljajući njihovo mesto u postmodernističkim kulturnim i umetničkim formama, Džejmson se vraća na viđenje parodije kao neminovno komične i ističe da pastiš, koji je dakle zamenio parodiju, nije sasvim lišen humora i da „nije da u njemu uopšte nema strasti“. Pastiš, po Džejmsonu, ima sposobnost da stvori određenu vrstu zadovoljstva, u istorijskom smislu jedinstvenu zavisnost koja počiva na „konzumerističkom apetitu prema svetu preobraženom u slike samog sebe i prema pseudodogađajima i spektaklu“ (18).

Džejmsonovo viđenje parodije tj. pastiša, dakle, ni u najmanjoj meri ne predviđa kritički komentar kao mogući proizvod postmodernističkih kulturnih i diskurzivnih praksi. Sličnu argumentaciju nalazimo i kod Žerara Ženeta, u studiji *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. U ovoj studiji Ženet vidi razliku između parodije i pastiša kao razliku

¹¹ “Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs.”

¹² “For with the collapse of the high-modernist ideology of style -- what is as unique and unmistakable as your own fingerprints, as incomparable as your own body (the very source, for an early Roland Barthes, of stylistic invention and innovation) -- the producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture.”

¹³ “This situation evidently determines what the architecture historians call “historicism”, namely, the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, and in general what Henri Lefebvre has called the increasing primacy of the “neo”.”

između jezičke transformacije i jezičke imitacije. Pod parodijom kao jezičkom transformacijom Ženet podrazumeva transformaciju hipoteksta (prethodnog teksta) u hipertekst (tekst nastao transformacijom prethodnog teksta) na način koji je više razigran i ludičan nego što je satiričan ili verbalno agresivan. Razigranost važi i za pastiš, s tim što se hipertekst kreira imitacijom a ne transformacijom koju zahteva parodija. Baveći se teorijom parodije, Margaret Rouz ističe negativan stav ili nedostatak stava o parodiji kod strukturalista i poststrukturalista, međutim Ženet, koji kao književni teoričar pripada strukturalizmu, ipak se u *Palimpsests: Literature in the Second Degree* bavi parodijom. Pisac predgovora engleskog prevoda ovog dela u izdanju Univerziteta u Nebraski Džerald Prins ukazuje da je Ženetovo istraživanje „divan primer“ onoga što sam Ženet zove „otvorenim strukturalizmom“, koji se, umesto da insistira na „samom tekstu“, na njegovoj zatvorenosti i unutrašnjim procesima i odnosima, fokusira na međudnose koji postoje između tekstova i načine na koje tekstovi „nanovo čitaju i ispisuju jedan drugog.“¹⁴ Osvrćući se na Ženetov fokus istraživanja, Prins kaže da predmet poetike i nije književni tekst već „palimpsestna priroda tekstova“, njegov potencijal „tekstualnog transcendentiranja“ samog sebe kroz uspostavljene veze sa drugim tekstovima. „Svaki tekst je hipertekst,“ ističe Prins, „koji se kalemi na hipotekst, raniji tekst koji se imitira ili transformiše; svako pisanje je pisanje nanovo i književnost je uvek drugog nivoa“¹⁵ (“Foreword” ix).

U delu *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Ženet se bavi osnovnim vrstama tekstualne imitacije, u koju spadaju pastiš, karikatura i falsifikovanje, i tekstualne transformacije, u koju spadaju parodija, travestija i transpozicija, njihovim distinktivnim osobinama, preklapanjima, i ciljem njihove upotrebe – po Ženetu, parodija i pastiš su

¹⁴ “Genette's exploration constitutes a wonderful example of what he calls “open structuralism”. Rather than insisting on the “text itself”, its closure, the relations within it that make it what it is, he focuses on relations between texts, the ways they reread and rewrite one another ...”

¹⁵ “The object of poetics is not the (literary) text but its textual transcendence: its textual links with other texts. One basic aspect of that transcendence pertains to the palimpsestous nature of texts ... any text is hypertext, grafting itself onto a hypotext, an earlier text that it imitates or transforms; any writing is rewriting and literature is always in the second degree.”

ludični, travestija i karikatura satirični, a transpozicija i falsifikat ozbiljni¹⁶ (“Foreword” ix). Ženet ukazuje na „neizbežnu konfuziju“ koja u današnje vreme okružuje pojam parodije pozivajući se na enciklopediju *Larousse classique* iz 1957 i rečnik *Petit Robert* iz 1967 koji parodiju definišu kao burlesknu imitaciju i burlesknu travestiju ozbiljnog književnog dela (slično kao kod Ejbramsa, o čemu je već bilo reči) (23). Ženet zaključuje da koreni ove konfuzije potiču od činjenice da se pod istu (parodičnu) kapu stavlja i „razigrano izobličavanje“ prethodnog teksta (što, po Ženetu, jeste parodija), ali i burleskna transpozicija teksta i satirična imitacija stila. Do ovakvog funkcionalnog preklapanja dolazi zbog toga što sve tri formule proizvode komičan efekat uglavnom na račun teksta koji je predmet parodije (24). Pored razigranosti, tj. ludičnosti, i komičnog efekta, Ženet ni u parodiji ni u pastišu (koje u pogledu razigranosti i komičnosti definiše kao srodne) ne vidi mogućnost kritičkog potencijala, već ih isključivo tretira kao vid čiste zabave ili praksu koja konzumentu pruža zadovoljstvo bez namere da napada ili da ismeva¹⁷ (25).

Margaret Rouz, Linda Hačion i Robert Fidijan: Parodija kao kritičko-polemički vid podražavanja

Definišući parodiju u uvodu već pomenute studije, Dentit ne propušta da istakne da je parodija „razigran ali produktivan odnos sa prošlošću koji uprkos tome pokazuje istrajnost kritičke distance prema visokoj umetnosti sadašnjice“¹⁸ (157), ističući time da „razigranost“, ludičnost koju parodija svojim refunkcionisanjem prethodnih tekstova uvek donosi ni u kom slučaju ne isključuje kritičku distancu. Parodija se na taj način posmatra kao polemičko i kritičko oruđe koje „tipično napada zvaničnu reč, ismeva pretenzije

¹⁶ “... the fundamental types of textual imitation (pastiche, caricature, forgery) and transformation (parody, travesty, transposition), their distinctive traits, their mixture, their thrust. ... both parody and pastiche are ludic, travesty and caricature are satiric, transposition and forgery are serious.”

¹⁷ “One (to which belong the practices of the pastiche and parody) aims at a sort of pure amusement or pleasing exercise with no aggressive or mocking intention; I shall label it the *ludic* mode of the hypertext.”

¹⁸ “... a gameful but productive relationship with the past which nevertheless demonstrates the persistence of critical distance into the high art of the present”

autoritativnog diskursa i podriva ozbiljnost sa kojom se od podređenih očekuje da prihvate izgovore koje im plasiraju njihovi nadređeni¹⁹ (20).

Na samom početku svoje studije *Parody: Ancient, Modern and Postmodern* Margaret Rouz ističe činjenicu da se viđenje parodije kao „niske“ forme održalo veoma dugo u književnoj teoriji i kritici, i da su i strukturalisti i poststrukturalisti, previđajući element intertekstualnosti kao neodvojiv od svakog oblika parodije, prema parodiji imali ili negativan ili nikakav stav. Rouz tumači parodiju kao metaproznu, ili suštinski definisanu intertekstualnim vezama koje se uspostavljaju između teksta koji je predmet parodije i parodično refunkcionisanog teksta, pri čemu je ovaj drugi „u isto vreme fikcija i fikcija o fikcijama“ (1), drugim rečima da je parodiranje jednog teksta uvek i osvrt na postojanje i proces stvaranja književnog dela²⁰ (Dentith 14-15). Tako posmatrana, parodija je nezavisna kreativna formacija koja u isto vreme aludira na izvore iz kojih proizilazi, a proučava se u cilju razumevanja u kom obimu se se zvanični, dominantni diskurs sadrži u parodičnim formulacijama i na koji način se na njega aludira, kao i na koji način parodično predstavljanje uspeva, i pored evidentnog intertekstualnog prisustva prethodnih tekstova, da kroz parodično ponavljanje prethodnog iznedri komentar koji je originalan i koji omogućava da se „nastavi konverzacija sa svetom, kroz osobeni doprinos parodije da to svakako bude na način koji je bučan, neumesan i praćen smehom“²¹ (Dentith 189).

Već pomenuti odnos strukturalista i poststrukturalista prema parodiji u velikoj meri potiče od, po ovim teoretičarima, problematične uloge komike i smeha u izrazu koji pretenduje na ozbiljnost. Iz tog razloga, primećuje Rouz u *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Julija Kristeva je bila prva koja je u svom eseju “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” („Bahtin, reč, dijalog i roman“, prim. aut.) iz 1966, u kom se bavi Bahtinom i

¹⁹ “... typically attacks the official word, mocks the pretensions of authoritative discourse, and undermines the seriousness with which subordinates should approach the justifications of their betters.”

²⁰ “Rose argues that certain kinds of parodic fiction act as metafiction – i.e., that in parodying one text (or kind of text), the parody text holds up a mirror to its own fictional practices, so that it is at once a fiction and a fiction *about* fictions.”

²¹ “... to continue the conversation of the world, though its particular contribution is to ensure that the conversation will be usually carried on noisily, indecorously and accompanied by laughter.”

intertekstualnošću, ocenila parodičnu komičnost kao, iako čest, nedostojan element intertekstualnog izraza. Naime, baveći se Bahtinovim karnevalskim diskursom kao vidom razbijanja dominantnih diskursa, Kristeva ističe Bahtinovo otkriće da je svaki tekst mozaik citata, apsorpcija i transformacija drugog teksta²² (177-178). Nazivajući ovaj fenomen intertekstualnošću, Kristeva podvlači da karnevalizacija mora biti tretirana kao ozbiljan a ne kao parodični fenomen, čime, navodi Rouz, Kristeva proglašava parodiju neozbiljnom i nedostojnom uloge koju karnevalizacija ima u borbi protiv dominantnih diskursa (178-179). Rouz dalje citira Kristevu koja kaže da karnevalski smeh nije „prosta parodija“ jer je više tragičan nego što je komičan.²³ Time Kristeva ističe značaj kritičkog potencijala karnevalskog smeha, za koji smatra da bi bio potcenjen ako bi se tumačio kao parodija (179).

Rouz otklon od parodije kod Kristeve i njenih savremenika vidi u definisanju parodije kao niže forme, veoma slične burleski, koja se mora posmatrati odvojeno od metaproze ili opšte parodije čija je uloga, kao i u slučaju karnevalskog smeha, *ozbiljna*. Ovu pretpostavku, da je parodija pre svega komična a da komičnost ne može biti ozbiljna, Rouz tretira kao interpretativnu samovolju kojom se Bahtinovo priznanje kompleksnosti parodije i njenih istovremeno i konstruktivnih i destruktivnih funkcija u potpunosti eliminiše (179). Rouz naglašava značaj ove činjenice imajući u vidu da su drugi komentatori Bahtinovog dela posle Kristeve prihvatili njeno tumačenje i nastavili da potcenjuju ulogu parodije u Bahtinovom delu (180). To je, posledično, dovelo do daljeg negativnog viđenja parodije u teorijama (Rouz ih naziva modernim) koja biraju (zarad već pomenute ozbiljnosti) da dela koja u sebi sadrže opštu parodiju vide ili kao metaprozna ili kao intertekstualna, ali ne kao parodična (195). Takav stav će se promeniti u postmodernim teorijama parodije koje, po Rouz, odbacuju modernističko odvajanje metaproze od komičnog, podrazumevajući ih neodvojivim elementima onoga što definišu kao parodični izraz (272).

²² “Here Kristeva had spoken in particular of Bakhtin’s “discovery” “that every text builds itself up as a mosaic of quotations, and that every text is the absorption and transformation of another text”” (Rouz citira Kristevu).

²³ “The laughter of the carnival is not simply parodic; it is not more comic than tragic...”

U pregledu različitih teorija parodije u svojoj studiji *Parody*, Dentit predstavlja i stavove koje Linda Hačion iznosi u studiji *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Dentit navodi da Hačion smatra pogrešnim isticanje polemičkog odnosa prema parodiranom tekstu kao osnovu parodije jer ne vidi da mnoga savremena umetnička dela koja razmatra u studiji poseduju tu vrstu polemičke oštrice²⁴ (16-17). Dentit primećuje da bi paralela sa neoklasičnom praksom imitacije bila najbolja za opisivanje parodije kojom se Hačion bavi, s obzirom da upravo ova forma „na karakterističan način pokušava da obnovi visoko cenjeni klasični original u savremenim uslovima kako bi valorizovala njegov autoritet i obezbedila mu tržišnu konkurentnost u modernom svetu“ (17). Hačion dakle izražava sumnju u sposobnost postmoderne umetnosti da zauzme kritički stav s obzirom na to da je sve, pa i umetnost, što nastaje u konzumerskom društvu podložno automatskoj komodifikaciji i tržišnoj eksploataciji, čime se poništava mogućnost vremenske distance, neophodne za kritičku ocenu istinske vrednosti proizvoda (o tome, pored ostalih, govore Džejmson u *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* i Duval u eseju “The power of history and the persistence of mystery”). Tržišna vrednost se nameće kao jedina relevantna, sve do konačne devalvacije proizvoda usled maksimalnog iskorišćenja i zamene novim. Dentit dozvoljava da se ovakvo viđenje parodije kosi sa njegovom definicijom, koja polemičku prirodu parodične aluzivnosti stavlja u prvi plan, ali zaključuje da se i ono može podvesti pod polemičnost. Naime, polemičnost ovakvog viđenja parodije Dentit uočava ne u odnosu koji se formira između isparodiranog i parodičnog teksta, već u odnosu koji parodični tekst uspostavlja sa modernim svetom, oslanjajući se na isparodirani (prethodni) tekst i njegov autoritet ne bi li pružio kritiku društva (17-18).

Ipak, u delu studije *The Politics of Postmodernism* koji se bavi politikom parodije Hačion ističe da je parodija u postmodernom kontekstu denaturalizujuća forma koja problematizuje ustanovljene vrednosti i na taj način potvrđuje postojanje istorije i politike

²⁴ “... she concludes that it is wrong to define parody by its polemical relation to the parodied text (the hypotext, in Genette’s terms), since many of the contemporary art works that she discusses simply do not have that polemical edge to them.”

predstavljaja²⁵ (94). Hačion govori o „parodičnoj upotrebi prošlosti“ koja nije nostalgična već uvek kritička, i da parodični kritički komentar proističe iz dve suprotstavljene predstave, jedne sadašnje i jedne prošle, i signalizira „kakve ideološke posledice proizilaze kako iz kontinuiteta tako i iz razlika“²⁶ (93). Parodično predstavljanje dovodi u pitanje „naše humanističke pretpostavke umetničke originalnosti i jedinstvenosti i naše kapitalističke ideje o posedovanju i vlasništvu“ s obzirom da, kao fenomen koji podrazumeva dupliranje i ponavljanje, ukazuje na društveno-ekonomsku praksu mehaničke reprodukcije koja otežava ili potpuno ukida originalnost i pojam neprocenjive vrednosti originala. „To ne znači“, kaže Hačion, „da je umetnost izgubila svoje značenje i svrhu, već da neizbežno dobija novo i drugačije značenje“, i da se kroz parodiju u umetnosti „skreće pažnja na *politiku* predstavljanja“²⁷ (93-94) u kojoj leži „dekonstruktivni potencijal parodije“²⁸ (95). Hačion na ovaj način argumentuje da parodija polazi od predstava i njihovih značenja koje nalazimo u prvobitnom/prethodnom tekstu (ili tekstovima), a zatim ih refunkcioniše na način koji, s jedne strane, ukazuje na prvobitne predstave i njihova značenja, a zatim im dalje „novo i drugačije značenje“. S obzirom da svaki prethodni tekst koji parodija refunkcioniše ima svoj istorijski kontekst, i da je parodično refunkcionisanje uvek aludiranje na prethodni tekst i njegov kontekst isto koliko i novo kontekstualizovanje i davanje novih značenja, Hačion odbacuje viđenje parodije kao vrste „ahistorijskog i apolitičkog pastiša“²⁹ (100), što je, kako ističe, najprihvaćenija savremena pretpostavka.

²⁵ “I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations.”

²⁶ “But this parodic reprise of the past of art is not nostalgic; it is always critical. ... through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference.”

²⁷ “Parody also contests our humanist assumptions about artistic originality and uniqueness and our capitalist notions of ownership and property. With parody – as with any form of reproduction – the notion of the original as rare, single, and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question. This does not mean that art has lost its meaning and purpose, but that it will inevitably have a new and different significance. In other words, parody works to foreground the *politics* of representation ...”

²⁸ “...the deconstructive potential of parody...”

²⁹ “... view of parody as a kind of ahistorical and apolitical pastiche...”

Još jedna pretpostavka koja, po Hačion, dovodi u zabludu kada se radi o parodiji je njeno poređenje sa formama koje podrazumevaju „dovrtljivost i podsmeħ“, zbog čega malo komentatora postmodernizma uopšte koristi reč „parodija“. Hačion ovde, kao i Rouz, prepoznaje osamnaestovekovne definicije koje su opstale sve do kraja dvadesetog veka, i zalaže se za njihovo – ako ne odbacivanje – onda proširivanje: parodijom, dakle, može biti i „dovrtljivo podsmešljiva“ i „razigrano ludična“ i „ozbiljno uvažavajuća“³⁰ (94). Ironičnost uparivanja prošlog i sadašnjeg teksta i konteksta, po Hačion, čini parodiju ideološki i društveno relevantnom formom iz koje mogu proizaći već spomenute ideološke konsekvence, a ne samo „akademsom igrarijom ili beskrajnom regresijom u tekstualnost.“ Iz tog razloga, postmoderna parodija je vid „osporavajuće revizije ili ponovnog čitanja prošlosti koje istovremeno i potvrđuje i podriiva moć istorijskih predstava“³¹ (95). Parodija je „fundamentalno ironična i kritička“, u isto vreme i „dekonstruktivno kritička i konstruktivno kreativna, paradoksalno nas čineći svesnima i ograničenja i moći predstavljanja – putem bilo kog medija“³² (98).

Govoreći o razlikama između modernističke i postmodernističke upotrebe parodije, Hačion ističe da se one pre svega mogu videti u njihovom „konačnom efektu“; naime, postmodernistička ironija odbacuje potrebu za razrešenjem (“closure”) koju pronalazimo u delima modernizma, kao i apolitičnost, pretendovanje na umetničku autonomiju i distanciranost, funkcionisanje, Burginovim rečima, izvan reprezentacionih praksi i

³⁰ “... we should not be restricted to such period-limited definitions of parody and that twentieth-century art forms teach that parody has a wide range of forms and intents – from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful.”

³¹ “Irony makes these intertextual references into something more than simply academic play or some infinite regress into textuality: what is called to our attention is the entire representational process ... Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history.”

³² “(Postmodern parody) is fundamentally ironic and critical, ... Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium.”

institucija, koje parodija razotkriva i dekonstruiše³³ (99). Parodija jeste „autorefleksivna tehnika koja umetnošću skreće pažnju na umetnost“, ali je ta umetnost neraskidivo vezana za epohu u kojoj je nastala, i u estetičkom i u istorijskom smislu, čime, kako Hačion kaže, parodija nudi uvid u „sredstva kojima naša kultura određenim ideologijama daje legitimitet.“ „Kako neke predstave dobiju legitimitet i odobrenje, i na račun kojih drugih predstava?“³⁴ pita Hačion, ističući da je parodija jedan od načina kojima se može istraživati istorija tog procesa (101).

Hačion govori o parodiji i u eseju “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, gde, na samom početku, citira Paola Portogezija i njegovo viđenje postmodernizma kao „velikog pokreta kolektivne svesti“ koji je greškom proglašen „prolaznom modom“. Iako se esej prvenstveno bavi postmodernom arhitekturom, Hačion jasno naglašava da se njeni zaključci odnose i na druge oblasti postmodernističke produkcije, kao što su književnost, film, ples, slikarstvo itd. I u ovom eseju, Hačion se fokusira na demistifikaciju parodije kao postmodernističkog fenomena prvenstveno zaokupljenog sopstvenim umetničkim procesima, i argumentuje značaj parodije u kontekstu ideologije i istorije (179-180). Hačion kaže da sva postmodernistička dela imaju istu odliku: „sva su nepokolebljivo istorijska i neizbežno politička upravo zbog toga što su parodična.“³⁵ Postmodernizam je, kaže Hačion, „suštinski protivrečan poduhvat” jer postmodernističke umetničke forme, kao i teorija, „koriste i zloupotrebljavaju, uspostavljaju i podrivaju konvencije na parodičan način“. Postmodernizam kritikuje konvencije i prakse prethodnih epoha sa punom svešću, u svakom trenutku, o sopstenom „saučestvovanju“, utemeljenju koje nalazi u tim praksama i konvencijama. Hačion napominje da se paradoks prepoznaje i u reči „postmodernizam“, koja „signalizira

³³ “... postmodernism’s irony is one that rejects the resolving urge of modernism toward closure or at least distance ... modernist assumptions about closure, distance, artistic autonomy and the apolitical nature of representation are what postmodernism sets out to uncover and deconstruct.”

³⁴ “How do some representations get legitimized and authorized? And at the expense of which others? Parody can offer a way of investigating the history of that process.”

³⁵ “... they are all resolutely historical and inescapably political precisely because they are parodic.”

protivrečnu zavisnost i istovremeno nezavisnost od modernizma koji mu istorijski prethodi i koji ga je u književnom smislu omogućio³⁶ (180).

Hačion se slaže sa Džejmsonom da postmodernizam ne nudi „istinski istoricitet“, Džejmsonovim rečima „našu društvenu, istorijsku i egzistencijalnu sadašnjost i prošle referente“ kao „konačne objekte“, ali Hačion ističe da to „namerno odbijanje“ nije „naivno“, i da postmodernizam time osporava samu mogućnost postojanja nečega što se može nazvati „konačnim objektima“. Postmodernizam nas, po Hačion, uči činjenici da je društvena, istorijska i egzistencijalna stvarnost, u slučaju kada se koristi kao referent umetnosti, isključivo diskurzivna, jezička stvarnost. „Prošlost nije izolovana ili izbrisana, kako bi Džejmson voleo da veruje“, kaže Hačion, „već je sadržana i izmenjena, dat joj je novi i različit život i značenje“³⁷ (182). Parodija nije način, čak ni za najsamoreferencijalnija dela, da se oslobode društvenog, istorijskog i ideološkog konteksta, već, naprotiv, da se na taj kontekst ukaže (183). Postmoderni kulturni i umetnički proizvodi proističu iz „kasno-kapitalističkog rastakanja buržoaske hegemonije“, i „razvoja masovne kulture“ unutar kojih uniformizacija i komodifikacija funkcionišu kao totalitizirajuće sile. Iako je postmoderna produkcija takođe deo takvog stanja, ona mu se suprotstavlja, i to „iznutra“. Postmodernizam „osporava uniformnost tako što parodično potencira ironičnu

³⁶ “I want to argue that postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) use and abuse, install and then subvert convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes ... postmodernist art offers a new model for mapping the borderline between art and the world, a model that works from a position within both and yet within neither, a model that is profoundly implicated in, yet still capable of criticizing, that which it seeks to describe. Such a paradoxical model of postmodernism is consistent with the very name of the label, for postmodernism signals its contradictory dependence upon and independence from the modernism that both historically preceded it and literally made it possible.”

³⁷ “It is true, however, that it does not offer what Jameson desires - “genuine historicity,” that is, in his terms, “our social, historical and existential present and the past ‘referent’” as “ultimate objects,”” But its deliberate refusal to do so not a naive one: what postmodernism does is to contest the very possibility of there ever being “ultimate objects.” It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential “reality” is discursive reality when it is used as the referent of art, and so only “genuine historicity” becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity. The past as referent not bracketed or effaced, as Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning.”

različnost umesto homogenog identiteta ili otuđene drugosti³⁸ (183), zbog čega je parodija postala „modus marginalizovanih, ili onih koji se bore protiv marginalizacije od strane dominantnih ideologija“³⁹ (206).

Govoreći o politici parodije, Hačion ukazuje na njen „dekonstruktivni potencijal“, dok Rouz takođe govori o setu „dekonstrukcionističkih“ postmodernih teorija parodije koje kratko definiše kao teorije koje se „zasnivaju na principima „neodređenosti“ ili „relativnosti“ značenja“. U svom eseju „Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?“ Robert Fidijan, pozivajući se na zaključak Gregorija L. Ulmera da je ono što otežava razumevanje Deridinog dela mogućnost da je Deridina teorija prva u potpunosti razvijena i formulisana u parodičnom obliku, odlučuje da ode korak dalje i argumentuje da su dekonstrukcija i parodija suštinski ista stvar. Svoju argumentaciju Fidijan započinje konstatacijom da dekonstrukcija, kao i parodija, ne teži tome da bude diskurs istine na način koji je direktan, ozbiljan ili analitičan, i da Deridin odnos prema istini u jeziku (pretendovanju na verodostojno predstavljanje) nije odnos ni idealiste ni empiriste, već parodiste (673).

Fidijan posmatra dekonstrukciju kao „sveobuhvatnu retoriku tragova i odsustva u jeziku“, „teoriju tekstualnosti“ i „moćan (mada ponekad besmislen) način čitanja“⁴⁰, koji je, kao interpretativni metod, dospelo na zao glas kao vid „sakaćenja tekstova“⁴¹. Tragajući za „propustima, previdima i aporijama u tekstovima koji naivno pretenduju na istinu, lepotu, razum, strukturu, progres, mimezis itd“, dekonstrukcija se, po Fidijanu, sedamdesetih i

³⁸ “Here, the formal and the ideological cannot be separated, for that architectural *langue* is part of a broader, cultural discourse that is the product of late capitalist dissolution of bourgeois hegemony and the development of mass culture. But the uniformization and commodification of mass culture are among the totalizing forces postmodern art tries to confront - from within. ... It contests uniformity by parodically asserting ironic difference instead either of homogeneous identity or alienated otherness.”

³⁹ “Parody appears to have become, for this reason, the mode of the marginalized, or of those who are fighting marginalization by a dominant ideology.”

⁴⁰ “... a thoroughgoing rhetoric of traces and absences in language, a theory of textuality, and a powerful (if occasionally pointless) way of reading ...”

⁴¹ “As a method of interpretation, deconstruction came to fame as a hostile way of disfiguring texts ...”

osamdesetih godine dvadesetog veka, izgubila u „vandalizmu čistog radikalizma“⁴². Imajući to u vidu, Fidijan naglašava da je njegovo interesovanje za parodiju „taktičko“ (parodija kao metaprozni osvrt na drugi tekst, na određeni vid jezika) a ne „fundamentalističko“.

Fidijan, kao i mnogi od prethodno pomenutih teoretičara, ističe da svaka definicija koja parodiju svodi na podsmešljivu imitaciju prepoznatljivog dela književnosti ili umetnosti neadekvatna i ograničavajuća, imajući u vidu da kompleksna parodija podrazumeva parodičnu obradu različitih vidova diskursa u sklopu svoje strukture. Navodeći dela kao što su Sviptova *Guliverova putovanja* i Barnsov *Floberov papagaj*, Fidijan navodi putopisnu književnost, biografiju, dečju književnost, filozofske rasprave, satiru itd. kao samo neke od književnih diskursa koji se parodiraju, i ukazuje kako, kao u slučaju *Floberovog papagaja*, parodija može da se sprovodi serijski (kroz upotrebu različitih žanrova u poglavljima koji se nižu jedno za drugim) ili simultano (istovremenom upotrebom više žanrova, kroz način na koji je delo strukturno uređeno) (682-683). U svojoj argumentaciji da je parodija vid dekonstrukcije, Fidijan citira odlomak iz Deridinog dela *O gramatologiji* koji između ostalog kaže da „dekonstruktivna kretanja ne uništavaju strukture spolja“ i da deluju uvek iznutra, „pozajmljujući sve strategije i ekonomske resurse subverzije od stare strukture, pozajmljujući ih strukturalno ... dekonstruktivni poduhvat uvek, na određeni način, postaje žrtva sopstvenog delanja.“⁴³ Upravo je to, kaže Fidijan, ono što i parodija radi. Kao i Hačion, Fidijan insistira na „saučesništvu“ parodije u onome što dekonstruiše; na taj način, Fidijan navodi primer, detektivska priča, ljubavni roman, teorije jezika itd. koje se parodiraju „postaju žrtva sopstvenog delanja“ pretvarajući se u jedan vid „kostimirane“ detektivske priče, ljubavnog romana, teorije jezika itd., iako je cilj parodije da ih ironiše i razobliča. Navodeći primer Ekovog romana *Ime ruže* kao primera

⁴² „... lapsed into ... the vandalism of mere “radicalism”...”

⁴³ “The movements of deconstruction do not destroy [sollicitent] structures from the outside. ... Operating necessarily from the inside, borrowing all the strategic and economic resources of subversion from the old structure, borrowing them structurally ... the enterprise of deconstruction always in a certain way falls prey to its own work.”

parodije detektivske priče, Fidiijan kaže da detektivska priča „izgleda drugačije posle *Imena ruže*, a ta razlika („difference“) jako liči na *différance*“⁴⁴ (681).

Fidiijan ističe „vrlo specifičnu i snažnu intimnost“ koja se izgrađuje između parodije i isparodiranog žanra, koji Fidiijan naziva još i „žanrom domaćinom“ (“host genre”). Parodični tekst „postaje zahvaćen logikom i energijom“ žanra domaćina, i njihov odnos „oscilira, tvrdoglavo odbijajući da bude stabilizovan u bilo kakvu vrstu jasnog kritičkog ili logičkog šablona“. Ova oscilacija, suštinski nestabilan proces, podrazumeva dekonstrukciju parodično označenih diskursa, a ne njihovo uništenje. Prethodni i parodični tekst uspostavlja odnos u kom „parodija ne može da živi sa svojim žanrovima domaćinima, a ne može da živi ni bez njih“⁴⁵ (682). Parodija ni u jednom trenutku ne pretenduje na „osamostaljenje“ koje bi podrazumevalo čiste predstave i originalnost, i nikada se ne predstavlja kao „puno prisustvo; kao i dekonstrukcija, uvek je pre jezička nego značenjska igra“ (684). U tom smislu, iako Deridinu „najozloglašeniju“ izjavu da ništa ne postoji izvan teksta smatra „dovoljno apsurdnom i opasnom ako se prihvati kao opis sveta“, Fidiijan je prihvata u kontekstu parodičnih delovanja, ističući da se parodija uvek odvija unutar tekstualnog⁴⁶ (684).

U nastavku eseja, Fidiijan se bavi „dvema metaforama“ za parodiju iz teorije dekonstrukcije: parodija kao igra *différance*-a i parodija kao „taj opasni dodatak“ (aluzija na Rusoa i njegov opis pisanja kao „opasnog dodatka“ govoru, kojim se Derida bavi u *O*

⁴⁴ “It looks different after *The Name of the Rose*, and that difference looks very like a play of *différance*.”

⁴⁵ “Don Quixote illustrates this supplementary relationship to its host genre, in that it attacks and ironizes romance, yet also becomes implicated in its logic and energy. ... very peculiar and intense intimacy that builds up between a parody and its host genre. This relationship oscillates and steadfastly refuses to be stabilized into any straightforward pattern of criticism or logical argument. Parodies deconstruct the discourses they invade; they do not blankly destroy the discourses on which, parasitically and critically, they live. ... Parodies can't live with their host discourses, and they can't live without them.”

⁴⁶ “Derrida's most notorious statement, “there is nothing outside of the text,” is absurd and dangerous enough if taken as a description of the world. ... However, as a description of the workings of parody, the idea of nothing beyond textuality is a powerful one. Parody occurs within textuality. It resonates within language (or sign systems if it's painting, drama, or music), without attempting to break out on its own into the zones of pure representation or originality. ... Parody never claims to represent a full presence; like deconstruction, it is always a play of language before it is a play of meaning.”

gramatologiji). Ovde ćemo se fokusirati na prvu metaforu, parodiju kao igru *différance*-a, u kontekstu činjenice da značenje parodije nikada nije stabilno, čak ni u teoriji. Fidiijan naglašava da je parodično značenje uvek stvar neprekidnog ukazivanja na svoj model i obrnuto, i stvar odnosa između sadašnjeg teksta i drugih, prethodnih tekstova. „Ne možemo čitati parodiju kao parodiju a da nismo svesni na koji način se razlikuje od svog modela“, kaže Fidiijan „i šta je to što pretenduje da bude na površini.“ Fidiijan dalje isitiče važnost čitaočevog iskustva ovog odnosa, jer parodija, kako kaže, ne može da postoji bez svesti o dijalogu između tekstova i diskursa⁴⁷ (što nas vraća na prethodno pomenuto zapažanje Linde Hačion o potenciranju ironičnih različitosti koje parodija omogućava uparivanjem dva ili više tekstova) (684-685). „Koliko god da je nepodobna za mimetičke i ekspresivne ideale predstavljanja, bez parodičnog ponavljanja ne bi bilo komunikacije [između različitih diskursa]“⁴⁸, konstatuje Fidiijan.

U zaključku svog eseja, Fidiijan predlaže parodiju kao žanr koji je „nadrastao dekonstruktivni ćorsokak koji tretira jezik kao beskrajnu i bljutavu igru razlika.“⁴⁹ Za razliku od dekonstrukcije koja se čvrsto drži svog stava o nereferencijalnosti jezika, činjenice da se jezik konačno „oslobodio svog starog srodstva sa stvarima“⁵⁰ (Rouz citira Fukoa, *Parody: Ancient, Modern and Postmodern* 187), Fidiijan kaže da parodija „zna da se jezik, ma koliko aljkavo, ipak povezuje sa svetom, mimezom, i namerom“⁵¹, što je razlog zbog kog se parodija, po Fidiijanu, najčešće pretvara u satiru, kao najjače jezičko oružje društvenog komentara. „Skoro uvek u parodiji“, kaže Fidiijan „postoji jedno dodatno delovanje (koje retko prati dekonstrukciju) koje čitaoca usmerava ka nečemu što liči na

⁴⁷ “We cannot read parody as parody without being aware of how it differs from its model and what it itself purports to be on the surface.”

⁴⁸ “Inconvenient though it is to mimetic and expressive ideals of representation, without the possibility of parodic repetition, there could be no communication.”

⁴⁹ “I propose that parody, as a genre, has already seen its way out of the deconstructive impasse that treats language as an endless and odorless play of differences.”

⁵⁰ “... language breaks off its old kinship with things and enters into that lonely sovereignty from which it will reappear, in its separated state, only as literature”

⁵¹ “... knowing that language does connect with the world, mimesis, and intention, however messily.”

svet“⁵², i koje u dekonstruktivnu igru razlika, često kroz komiku, uvodi „fizičke realnosti i društvene, moralne i političke imperative“, tj. društvenu kritiku. „Parodija zna da će do referencije doći, *uprkos jeziku*“⁵³, zaključuje Fidijan (691).

⁵² “... there is almost always a supplementary movement in parody (that seldom accompanies deconstruction) which returns the reader to something resembling the world.”

⁵³ “... the play of differences in language is also defamiliarized, disrupted by physical realities and social, moral, and political imperatives. ... the comic aspects of parody do generate critical perspectives. ... Parody knows that reference occurs, *despite language*.”

POGLAVLJE II

KULTURNO-ISTORIJSKI KONTEKST PARODIČNIH FORMI U POSTMODERNOJ KNJIŽEVNOSTI

Kritička aluzivnost u književnosti sama po sebi uvek podrazumeva jedan dinamičan odnos sa društveno-istorijskim okolnostima u kojima određeno delo nastaje, što je odnos sličan onome koji se uspostavlja između parodičnog teksta i označenog (prethodnog) teksta koji se parodira – oba su tu da otvore pitanja o kojima u datom istorijskom trenutku ili još uvek ne postoji dovoljna svest, ili koja se, u okolnostima dominacije vladajućih diskursa, otvaraju nevoljno. Moderni problem neautentičnosti jezika ili, bolje rečeno, neautentičnog doživljaja stvarnosti iz kog proishodi problem izraza, duboko je ukorenjen u društveno-istorijske prilike dvadesetog i dvadeset i prvog veka kao vrhunca imperativa napretka koji je započet u devetnaestom veku. Devetnaesti vek je, o čemu govori delo *Amerikanci: Demokratsko iskustvo* Danijela DŽ. Borstina, doneo ogroman napredak Sjedinjenim Američkim Državama u svim sferama društva. Pronalazaštvo i tehnološki napredak su doveli do demokratizacije – dostupnosti širokim narodnim masama – mnogih stvari čije je posedovanje i korišćenje u ranijim periodima za najveći broj ljudi bilo nedostižno. U očima nosilaca takve demokratizacije društva, koja je tokom dvadesetog i dvadeset i prvog veka poprimila globalni karakter, najefikasniji (i najprofitabilniji) mogući utrošak vremena u proizvodnji robe, njena dostupnost i, konačno, čovekova slobodna volja da konzumira željenu robu predstavljali su najviše domete razvoja.

U svojim zbirkama eseja, sakupljenim u zajedničkoj zbirci *Drvo istorije, i drugi eseji*, Svetislav Basara posmatra modernistički napredak kao vrstu duhovne kataklizme. Po Basari, svaki društveni razvoj predstavlja očajnički pokušaj čovečanstva da zaboravi na ključna pitanja koja prevazilaze kulturu, civilizaciju, tehnologiju, a to je: na koji način čovek dvadesetog i dvadesetprvog veka može transcendentirati pojavno, što u, savremenom kontekstu, podrazumeva odbacivanje materijalnog i potrošačkog, i okrenuti se duhovnom. *Fama o biciklistima* je, u tom smislu, jedan vrlo specifičan postmodernistički tekst koji, sa punom svešću o palosti sveta, traži povratak religioznosti i Božjoj reči. *Objava broja 49*

takođe dotiče problematiku duhovnog iskustva – o „religioznim trenucima“ glavne junakinje Edipe Mas biće reči u četvrtom poglavlju – parodirajući američku ogrezlost u kasno-kapitalistički konzumerizam i medijsku hipnotisanost, u, rečima Ričarda Poarijea, sve ono što je dovelo do toga da ljudska bića postanu stvari.

Eseji Svetislava Basare pružaju ekstenzivnu metatekstualnu bazu za ispitivanje društveno-istorijskih okolnosti koje su proizvele *Famu o biciklistima*, a ovo poglavlje će pokazati veliku sličnost u temama i motivima koji se problematizuju u *Objavi broja 49* i u *Fami o biciklistima*. Važno je napomenuti da Basarini eseji tumače stvarnost (i pojavnost te stvarnosti) u jednom referencijalnom okviru koji je izrazito religiozan, zbog kojeg se o društveno-istorijskim pojavama govori u kontekstu dobra i zla, vertikalnog/duhovnog i horizontalnog/materijalnog, subjektivnosti, koja takođe pripada verikalnom poretku i individualnosti koja je deo horizontalnog i materijalnog, što nisu kategorije koje se često sreću u proučavanju postmoderne književnosti. Imajući u vidu značaj iskustva svetog, tačnije problematizovanje njegovog odsustva iz modernog i postmodernog života i književnosti, Basarini eseji nude jedinstven pogled na fenomen rastakanja celine i subjektivnog u (post)modernom svetu kao konačnog udaljavanja od Boga, sa katastrofičnim, nesagledivim posledicama. Religioznost Basarinog bavljenja stvarnošću, „pravoslavna melanholija“ kako je naziva Zoran Panović u jednom od intervjuja, je neodvojiva od svih njegovih društveno-istorijskih promišljanja. U ovom poglavlju, akcentat će biti stavljen ne toliko na religiozni aspekt Basarine misli, već na jedan njen vid – unutrašnje iskustvo pojedinca, nedostatak istog u modernom životu, i ulogu tog odsustva u gubljenju autentičnosti, za kojom se mora tragati, između ostalog, i kroz parodično-kritičko refunkcionisanje nekada autentičnih tekstova.

„U potisnutoj subjektivnosti sačuvana je vertikalna dimenzija sveta i njegovo pravo vreme“, kaže Basara, „Tamo treba tražiti izlaz“ („Double-Spaced History“ 156). Ovo poglavlje će pokazati na koji način brojne pojedinačne parodije u *Objavi* i *Fami*, oličene u diskurzivnim situacijama između likova, njihovim doživljajima stvarnosti i jezičkom izrazu te stvarnosti odražavaju problem izgubljene subjektivnosti i, posledično, „pohabane i oveštale“ realnosti kroz koju se probijaju kako likovi u romanima, tako i čitaoci. Slično je i

sa velikim parodijama žanra (opštim parodijama) u oba romana, pre svega kroz isparodirano (ne)učestvovanje sveznajućeg pripovedača kao pouzdanog posrednika i konačnog autoriteta, koji svojom nepouzdanošću navodi čitaoca na pokušaje neposrednog, subjektivnog iskustva književnog dela – na tumačenje i razumevanje oneobičenog – i napuštanja pasivne vere u pripovedača.

Van Gos i Stenli Aronovic: Šezdesete, posle-Šezdesete i postmodernizam

U svom eseju “Postmodern America: A New Democratic Order in the Second Gilded Age”, koji figurira kao jedan od uvoda u zbirku *The World the Sixties Made: Politics and Culture in Recent America*, historičar Van Gos ukazuje na nedostatak dostupnih historiografskih podataka kao problem sa kojim se susreće svaki istraživač koji namerava da se bavi američkom istorijom od šezdesetih godina dvadesetog veka naovamo. Ističući prethodnih pedeset godina kao period u kome naučno-istorijsko izučavanje prolazi kroz konstantne promene ali i osporavanja, Gos se pita kako je moguće da na temu istorijskog perioda koji je u pogledu diplomatije, politike, kulture, društva, biznisa, ženskih prava itd. izuzetno bogat i značajan ima napisano tako malo „ozbiljne istorije“. Kao ključne u američkom društvu u poslednjih pedeset godina Gos navodi tri procesa: najveći talas imigranata u celom dvadesetom veku, prelaz u postindustrijsku ekonomiju, i prevaziđenost porodice kao osnovne ćelije društva zasnovane na patrijarhalnim principima. Uzroke ovih procesa Gos pronalazi u „apokaliptičnim tendencijama upisanim u kulturu Sjedinjenih Država“⁵⁴, o kojima govori Ričard Mozer u drugom uvodu zbirke *The World the Sixties Made*. Gos i Mozer vide tok američke istorije kao negativni razvoj („declensionist“), pre svega baziran na puritanskom milenijalizmu koji je u korenu i savremenih tokova američkog društva. Šezdesete nisu uspele da ostvare svoju „milenijalističku svrhu i sada su Amerikanci izašli iz sopstvene istorije, izgubili žar, i zaboravili na ono što Tod Gitlin zove zajedničkim snovima“⁵⁵ (1).

⁵⁴ “... apocalyptic tendency written into U.S. culture...”

⁵⁵ “In this scenario, the Sixties failed in their millenarian purpose and now Americans have stepped outside their own history, lost their groove, and forgotten what Todd Gitlin called their “common dreams”.”

Kao drugi razlog nedostatka pisane istorije Gos vidi nepostojanje opšteprihvaćene periodizacije:

Istoričari se još uvek nisu složili da li decenije koje su usledile nakon Niksonovog predsednikovanja čine period koji je ekvivalentan posleratnom *long boom* periodu koji je mutirao u Kasne šezdesete (1966-74), ili Velika depresija i Drugi svetski rat čine celinu koja počinje krahom u oktobru 1929. i završava se Hirošimom u avgustu 1945. Ovde se ističe i problem imenovanja: ako je istorijski period koherentna celina, kako da ga nazovemo, koje su mu odlike, i kada se završava?⁵⁶

Gos dalje nastavlja napominjući da se on i ostali istoričari „provlače“ sa provizornim frazama kao što su „posle-Šezdesete“ (“post-Sixties”), „kasna“ ili „posle-hladnoratovska“ Amerika (“late” or “post-Cold War” America), ali da ovim frazama nedostaje „eksplanatorna težina“ i da takve odrednice u sebi „ne nose očigledne asocijacije“, kao što je slučaj u odrednicama tipa „Velika depresija“ ili „Hladni rat“.⁵⁷ Gos zaključuje da se, zbog ovakvog „istoriografskog limba“, poslednje decenije tretiraju kao „sadašnjost“, što je, po Gosu, najbolji način da se istoričari obeshrabre, s obzirom da ne žele da dođu u situaciju da ih demantuju događaji za koje će se ispostaviti da nisu prošlost, već sadašnjost (2).

Gos se, zatim, okreće upotrebi „sveprisutnog, mnogo upotrebljivanog i zloupotrebljivanog“ opisnog prideva „postmoderan“, koji je i u naslovu njegovog uvoda. On ističe da su u slučaju zbirke *The World the Sixties Made* i pozitivne i negativne konotacije odgovarajuće, i nastavlja praveći razliku između istorijskih perioda modernizma i postmodernizma: „Dok je moderno doba u sebi posedovalo imperativ industrijskog razvoja i progresa, „postmodernizam“ je označio odstupanje, rasutost, i osećaj da nema

⁵⁶ “Historians have not yet agreed that the decades since the Nixon presidency constitute a historical period equivalent to the post-1945 “long boom” that mutated into the high Sixties of 1966–74, or the Depression and World War II era framed by the crash in October 1929 and Hiroshima in August 1945. This is underlined by the problem of naming: If the period is a coherent whole, what should we call it, what are its defining features, and when does it end?”

⁵⁷ “... they lack explanatory weight and carry no evident associations, unlike “the Progressive Era,” “Depression,” “the New Deal” or “Cold War America”.”

centralne ose koja održava poredak stvari⁵⁸ (3). U svom eseju "Postmodernism and Politics" Stenli Aronovic objašnjava razlike (i sličnosti) između modernizma ("modernism"), moderne ("modernity") i postmodernizma ("postmodernist discourse"). Aronovic tumači modernizam i modernu kao „slične, ali ne-identične aspekte dvadesetovekovnog života“, pri čemu je moderna i politička i ekonomska, sa idejom razvoja kao dominantnom, i odnosi se na „planiranje i proizvodnju koji su orijentisani na rast, sa pluralističkim političkim sistemom u kojem je klasna borba ramenjena borbama interesnih grupa, sa snažnom birokratijom koja je sposobna da reguliše novčane i ljudske odnose“⁵⁹ (46). S druge strane, postmodernistički diskurs se bavi razobličavanjem modernističkih mitova i narativa. Gos navodi primer SAD-a nakon rata u Vijetnamu kao „paradigmatski primer postmoderne kapitalističko-demokratske države, u kojoj krajnji liberalizam u pogledu ličnih sloboda koegzistira sa rigoroznim konzumerističkim režimom kojim vladaju korporacije“⁶⁰. Takva društva, nastavlja Gos,

po automatizmu haraju po sopstvenoj prošlosti ne bi li pronašli stilove i kulturne artefakte koji se mogu plasirati na tržište i to precizno definisanim ciljnim grupama. ... Veći deo onoga što je bilo autentično ili makar „lokalno“ ubrzo je nestalo u prethodnoj generaciji pod naletom Volmarta i ostalih lanaca, pri čemu se ovaj osećaj komodifikovane jednoličnosti i prostaštva proširio na sve segmente, na ono što vidimo, čujemo, oblačimo, kupujemo, i jedemo. ...⁶¹ (3)

⁵⁸ "Whereas the modern age assumed a driving imperative of industrial development and progress, "postmodernism" has come to signal drift, fragmentation, and the sense that no center can hold."

⁵⁹ "Political and economic modernity, on the other hand, has to do with growth-oriented planning and production, with a pluralist political system in which class politics is replaced by interest-group struggles, and with a strong bureaucracy that can regulate relations among, and between, money and human capital."

⁶⁰ "In that sense, the United States after Vietnam is the epitome of a postmodern capitalistdemocratic state, where an extreme liberalism regarding personal liberty coexists with a rigorous corporate-driven regime of consumption."

⁶¹ "The visceral impulse of such a society is to plunder its own past for styles and cultural artifacts that can be marketed to precisely defined niches of the public. ... Much that was authentic or at least "local" has faded fast in the past generation under the onslaught of Wal-Mart and other chains. Nor is this sense of commodified uniformity and vulgarity restricted to what we see, hear, wear, buy, and eat."

Konstatujući da su učesnici javne sfere američkog života nalik na likove iz crtanih filmova, devalvirani i od javnog značaja samo kada dođu u situaciju da se protiv njih pokrene postupak za opoziv sa funkcije, Gos pravi paralelu između afere Votergejt, u kome je učestvovao predstnik Nikson, i afere Levinski, u kojoj je učestvovao predsednik Klinton, ističući da je Votergejt doveo do ozbiljnih političkih potresa i promena u zemlji, dok u vreme afere Levinski takvi potresi više nisu bili mogući (3).

S druge strane, kaže Gos, opisivanje Amerike kasnog dvadesetog veka kao postmoderne ima i svoje dobre strane, pre svega zbog izrazito postmodernih pojava kao što su „diverzitet i rasutost iskustva“, čije negovanje u školama, crkvama, na poslu i u vojsci „postmodernih, žestoko pluralističkih Sjedinjenih Američkih Država ... nije samo slogan.“ Zatim, navodi Gos, tačno je da takav postmoderni pluralizam određuje Amerikance prvo kao potrošače a tek onda kao građane, što Gosa dovodi do, po sopstevnoj oceni, ključnog argumenta studije: „primarni razlog za fragmentaciju i otuđenje postmoderne Amerike je taj što je ova Amerika demokratskija nego bilo koja pre“⁶² (4), misleći pritom na demokratiju kao mogućnost ostvarivanja prava ali i kao pristup robi i uslugama koje su u prethodnim generacijama bile nedostupne. Gos ne poriče da su od šezdesetih godina naovamo konzervativne struje podrivale pokrete koji su se borili za građanska i manjinska prava, ali takođe naglašava da, ma koliko „zagriženo ili trivijalizovano“ ti pokreti delovali i pored svih konzervativističkih opstrukcija, ne može se poreći da su Šezdesete zaslužne za svet u kom živimo (4-5). Gos pokušava da objasni zašto uspeh Šezdesetih i dalje nije očigledan:

Ako je postojala revolucija koja je promenila život većine – žena, gejeva, lezbijki, Afro-amerikanaca, južnoamerikanaca, urođenika, Amerikanaca poreklom iz Azije – zašto se i dalje neprekidno tvrdi da su „Šezdesete propale“ i da živimo u konzervativnoj eri? Evo zašto: generacije radikala, socijalista i progresivista gajile su nadu da će novi, revolucionarni demokratski poredak udariti u same temelje

⁶² “Thus we arrive at this book's central argument: a primary reason for the fragmentation and alienation of Postmodern America is that we are more democratic than any America that came before.”

države i privatnog sektora kapitalističkog sistema. Ništa slično se, evidentno, nije dogodilo.⁶³ (6)

Gos, dakle, srž problema razočaranosti u tekovine revolucije iz šezdesetih godina vidi u činjenici da promene, iako su bile opsežne, nisu bile korenite. Umesto da bude razmontiran, „suprotno svim predviđanjima, „kasni“ kapitalizam je dokazao da je sposoban da prilagodi, apsorbuje, i čak raširenih ruku dočeka promene u rasnim, seksualnim i rodnim odnosima.“⁶⁴ (6) Književna i umetnička produkcija su postale samo jedan segment koji je poredak apsorbovao i prilagodio pravilima tržišta.

Baveći se globalnom ekonomijom, Aronovic je naziva „raspršenom i deterritorijalizovanom“, a nacionalnu državu „živom, ali u lošem stanju“⁶⁵. Nacionalna država kao istorijski i ekonomski faktor zamenjena je, Aronovicem rečima, korporativnim „meta-državama“ koje se vode isključivo oportunističkim ciljevima. Uloga korporacija u političkom životu gura politike država u sve veće probleme koji se, opet, rešavaju štednjom („austerity“), glavnim instrumentom i konzervativaca i socijaldemokrata, i „ekonomska stabilnost se kupuje po ceni niskih zarada i smanjivanja socijalnih davanja“⁶⁶ (47-48). Aronovic zaključuje da ovakva globalna politika više nema nikakve veze sa stremljenjima ka „kvalitativno boljem svetu“, i osvrće se na pokrete iz šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, i na njihove zamerke političkim strankama u to vreme da nemaju nikakvu viziju, konstatujući da su i oni „prestali da artikulišu svoje utopije i potonuli u *Realpolitik*“.⁶⁷ Aronovic objašnjava da je postmoderna

⁶³ “If there has been a revolution that changed the lives of the majority— women, gays, lesbians, African Americans, Latinos, Native Americans, Asians Americans—why is it still constantly asserted that “the Sixties” failed and we live in a conservative era? Here's why: The hope of generations of radicals, socialists, and progressives was that a new democratic, revolutionary order would strike at the basis of state and private power in the capitalist system. Self-evidently, nothing like that has transpired.”

⁶⁴ “Defying predictions, “late” capitalism proved capable of accommodating, absorbing, and even welcoming revolutions in racial, sexual, and gender relations.”

⁶⁵ “... dispersed and deterritorialized ...The nation-state is alive, but by no means well.”

⁶⁶ “Economic stability is purchased at the price of lower wages and cuts in the social wage...”

⁶⁷ “Even social movements-which in the 1970s accused the political parties, left and right, of operating without vision-have ceased articulating their utopias and sunk into *Realpolitik*.”

politika odbacila pretpostavke moderne pod kojima podrazumeva „oslanjanje na formalne demokratske procese, politiku rasta utemeljenu na apsolutnoj podršci industrijskom razvoju, i, naravno, seksualnu hijerarhiju i hijerarhiju moći“, zahtevajući deterritorijalizaciju i regionalizaciju političkih i ekonomskih institucija (48).

Lezli Til, Hans Bertens i Patriša Vo: Postmoderni pojedinac i konstrukcija identiteta

U svojoj studiji *Thinking Politics: Perspectives in Ancient, Modern and Postmodern Political Theory* Lezli Til govori da su postmodernisti ti koji napominju da institucije koje su pod direktnom kontrolom političkih snaga i ekonomskog sektora nisu jedini koji oblikuju svakodnevni život. Postmodernisti, nastavlja Til, u prvi plan stavljaju diskurse, koje definiše kao „sistemizovane skupove načina funkcionisanja“⁶⁸, koji „prožimaju društvo i generišu društvene identitete.“ Za razliku od strukturalista, nastavlja Til, postmodernisti kao jedini način izučavanja (možemo reći i dekonstrukcije) diskursa vide u istraživanju i razumevanju nesistematičnih pojedinačnosti koje taj diskurs sačinjavaju:

Mora se početi od individualnih praksi, određenih institucija, i pojedinačnih događaja koji su sami proizvodi društvenih odnosa koji su predmet istraživanja. Zatim, istraživanje mora proizaći iz sopstvenog stanovišta onoga ko istraživanje vrši, a koje je u velikoj meri takođe proizvod društvenih odnosa moći.⁶⁹ (79)

Važnost sopstvenog stanovišta o kome govori Til je u činjenici da postmodernisti vide i „sopstvene identitete, žudnje i blagonaklonosti prema određenim pojavama kao proizvode odnosa moći u društvu i iz tog razloga priznaju da će njihovo istraživanje razotkriti efekte određenih odnosa moći ako im se teorijski pristupi sa polazne tačke koja

⁶⁸ “... (systematized collections of mores) that permeate society and generate social identities...”

⁶⁹ “One must begin with individual practices, particular institutions, and singular events that are themselves the products of the sorts of power being investigated. In turn, one’s investigation must originate from one’s own particular standpoint, a standpoint that is also largely a product of social power.”

istraživaču daje prednost⁷⁰ (79). U slučaju postmodernističkih shvatanja diskursa, polazna tačka sa kojom istraživač uvek ima tu prednost je, dakle, uvek unutar tih istih istih diskursa, koji „i ograničavaju i omogućavaju naša iskustva, i utiču na ono što osećamo, verujemo, znamo, i radimo. Za postmoderniste, čak i najosnovnija lična želja i volja su više konstrukcija društvenog okruženja nego što su odraz individualne autonomije.“⁷¹ Društveno okruženje je time faktor koji u građane pre „ugrađuje moralna načela, žudnje i znanja“ nego što na njihove potrebe odgovara (81). Til se bavi i politikom identiteta, i naglašava da „identiteti nisu samo uloge koje ljudi svojim kapricom biraju da igraju, koje se od danas do sutra mogu zameniti ili se od njih odustati svojom voljom“, već „kompleksni obrasci normi i žudnji, modeli mišljenja i ponašanja, koji se vremenom formiraju zahvaljujući integraciji pojedinaca u gusto isprepletene mreže društva.“⁷² Kao takvi, individualni i kolektivni identiteti predstavljaju zamršenu konstrukciju koja se ne transformiše lako (80). Dejan Ilić u eseju „Iskustvo svetog i iskustvo praznine u prozi Svetislava Basare“ proširuje problem konstruisanja identiteta pojedinca u društvu na konstruisanje likova postmodernističke proze, za koje kaže da su svesni svoje fiktionalne prirode:

oni znaju da su proizvod književnih konvencija, da je njihovo postojanje posledica primene odgovarajućih književnih postupaka. Ali, upravo kao takvi, oni su slični modernom čoveku koji je svestan da su sve predstave koje ima o vlastitom ja određene kulturnim kodovima zajednice u kojoj živi. Drugim rečima, svako od nas uči da bude *ja*, ili, tačnije, stiče predstavu o vlastitom *ja*. Ova predstava je

⁷⁰ “[Postmodernists] assume that their own identities, desires, and predilections are the products of social power and therefore acknowledge that their investigations will only reveal the effects of particular relations of power as they are theorized from a particular vantage point.”

⁷¹ “Our embeddedness in this diverse environment largely defines who we are by both constricting and enabling our experiences, influencing what we feel, believe, know, and do. For the postmodernist, even basic individual desire and will are less the trademarks of individual autonomy than the constructs of a social environment.”

⁷² “Identities are not just roles people whimsically choose to play, roles that can be exchanged or given up at will from one day to the next. Identities are complex patterns of norms and desires, modes of thinking and behaving, that are formed over time owing to the integration of individuals within dense social networks. The postmodern orientation to politics assumes that individual and collective identities are intricately constructed and not easily transformed.”

nametnuta, a nameće je, na različite načine zajednica u kojoj se svi odnosi na kraju svode na odnose moći. (111)

U studiji *The Idea of the Postmodern*, Hans Bertens se između ostalog bavi načinom na koji je moguće boriti se protiv diskursa koji su društveno dominantni, koji, rečima Lezli Til, „ugrađuju“ potrebe, želje i htenja u pojedinca (koji ih sve vreme tumači kao „lične“) i koji kao takvi kreiraju stvarnost. Bertens u mimetičkom predstavljanju vidi velikog saveznika dominantnih diskursa, i konstatuje da je „predstavljanje poprimilo kvalitet materijalnosti“ (80). U onome što Bertens naziva „materijalnošću“ možemo prepoznati Basarino referisanje u *Fami* na Berđajeva i „objektivisan“ i „okamenjen“ duh moderne misli i izraza. Basara u intervjuu „Tumaranje po bespuću“ direktno povezuje realistički postupak sa totalitarnim ideologijama kao vidom dominantnih diskursa:

I zaista, kad se osvrnemo, videćemo da je realistički postupak jedva dočekaao pojavu totalitarnih ideologija i režima i disciplinovano se stavio u njihovu službu. Jer – ovo je veoma važno – čin pisanja uvek za rezultat ima fikciju, ma kakve da su namere autora, i ako usled mimetičke sličnosti sa pojavnim svetom pomislimo kako je ovaj ili onaj tekst odraz empirijske realnosti – do grla smo u zabludi. (64)

Bertens kaže da je „kontrolisati predstavljanje koje je prestalo da odražava stvarnost već je počelo da je aktivno gradi, značilo imati moć nad njime; napadati predstavljanje značilo je ustremiti se na tu moć“⁷³ (80). Postmoderna književnost je, u svrhu te borbe, pribegla raznim diskurzivnim strategijama i retorskim figurama (parodija je jedna od njih) koje dijagnostifikuju, napadaju i razobličuju dominantne diskurse i njihove tvorce, ukazujući na njihovu ulogu u kreiranju stvarnosti.

Identitet pojedinca, njegovo mesto u društvu i njegov odnos prema dominantnim strukturama su velika tema u književnosti. O njoj govori i Patriša Vo u svom delu *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, praveći razliku između modernističkog i postmodernističkog tretmana pitanja identiteta. Vo ukazuje na činjenicu

⁷³ “Representation had acquired a sort of materiality. To control representations, which now no longer reflected reality, but instead had come to actively constitute it, was to wield power; to attack representation was to attack that power.”

da se „u prozi osamnaestog i devetnaestog veka pojedinac uvek integriše u društvene strukture (uglavnom kroz porodične odnose, brak, rođenje ili konačno nestajanje u smrti).“ Modernistička proza donosi „borbu za ličnu autonomiju“ koja se sprovodi „*protivljenjem* („*opposition*“) postojećim društvenim institucijama i konvencijama“ što, ističe Vo, „neminovno dovodi do otuđenja pojedinca i često se završava mentalnim slomom.“ Konačno, strukture moći savremenog društva koje su raznovrsnije, mistifikovanije i teže za detektovanje postavljaju pred postmodernog pisca zahtev da ustanovi a zatim i da izrazi objekat protivljenja pojedinca⁷⁴ (11).

Vo objašnjava da su se postmoderni pisci u potrazi za rešenjem ove situacije okrenuli sopstvenom izrazu ne bi li na taj način ušli u problematiku odnosa forme književnog izraza i društveno-istorijskih okolnosti, i usresredili su se na „ideju da „svakodnevni“ jezik podržava i održava društvene strukture moći kroz neprekidni proces naturalizacije, čime se stvaraju opresivne forme kroz naizgled bezopasne predstave.” Vo ističe da je jezik tradicionalnog romana sa svim pripadajućim realističkim konvencijama ekvivalent „svakodnevnog“, „zdravorazumskog“ govora, i da je upravo metaprozno okretanje književnog dela samom sebi (što je proces sličan ili isti parodičnom) vid „suprotstavljanja, ne očiglednim „objektivnim“ činjenicama „stvarnog“ sveta, već jeziku realističkog romana koji takvo poimanje stvarnosti održava i podržava“⁷⁵ (11). Ovo suprotstavljanje Ilić naziva razotkrivanjem totalizujućih mehanizama ideološkog mišljenja, pod kojim se podrazumevaju dominantni diskursi, koje je značajno uporište nalazilo upravo

⁷⁴ “In eighteenth- and nineteenth-century fiction, the individual is always finally integrated into the social structure (usually through family relationships, marriage, birth or the ultimate dissolution of death). In modernist fiction the struggle for personal autonomy can be continued only through *opposition* to existing social institutions and conventions. This struggle necessarily involves individual alienation and often ends with mental dissolution. The power structures of *contemporary* society are, however, more diverse and more effectively concealed or mystified, creating greater problems for the post-modernist novelist in identifying and then representing the object of ‘opposition’.”

⁷⁵ “They have come to focus on the notion that ‘everyday’ language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently ‘innocent’ representations. The literary-fictional equivalent of this ‘everyday’ language of ‘common sense’ is the language of the traditional novel: the conventions of realism. Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly ‘objective’ facts in the ‘real’ world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality.”

u jeziku i konvencijama realističkog romana (112). Vo ističe da se nikako ne radi o tome da „nema više ničega o čemu bi moglo da se priča“ već da se jaz stvorio između vrlo opipljive krize, otuđenja i opresije s jedne strane i ustanovljenih književnih konvencija s druge, konvencija koje više nemaju sposobnost da iznedre odgovarajući izraz savremenog stanja (11-12).

Problem koji se, po Vo, pojavljuje kada se pisci drže tradicionalnih književnih konvencija a pri tome pokušaju da pišu o svetu koji se u društvenom smislu ubrzano menja je trivijalnost tih dela i njihova prolazna vrednost. Kako bi u svojoj književnoj produkciji mogao da drži korak sa društvenim promenama, krizom i otuđenjem, Vo kaže da pisac mora da stvara imajući u vidu ravnotežu koja mora postojati između nepoznatog (inovativnog) i poznatog (konvencionalnog ili tradicionalnog) (12). Parodični tekst, koji funkcioniše kao označitelj i preuzima „prethodni“ tekst u novom kontekstu, upravo održava balans o kome Vo govori. Parodija omogućava čitaocu susret sa poznatim – prethodnim tekstom, ali ga parodičnim refunkcionisanjem čini i inovativnim.

Danijel Dž. Borstin: Demokratizacija iskustva u modernom društvu

Časovnik i njegovo fizičko uništenje kao jedan od osnovnih zadataka evanđeoskih biciklista spada u glavne motive *Fame*. U eseju „Zver koja proždire samu sebe“ Basara govori o časovniku kao o simbolu „tehnološkog pakla“, koji „raspolaze neograničenim mogućnostima manipulacije“:

U osnovi tehnologije je časovnik. Časovnik uvodi vreme u očiglednost; vreme više ne prolazi, ne *teče* prema nekom uviru, već se ponavlja zatvoreno u krug. Besmisleno okretanje kazaljki uljuljkuje u iluziju da se sve ponavlja i odatle vodi u smrtonosno mirenje sa determinizmom istorije i biografije. (66)

Govoreći opsežno u svojim esejima o problemu isposredovanosti svakog iskustva u savremenom svetu a u vezi sa kojim se pojedinac može prevariti i nazvati ga ličnim, Basara ističe da i vreme koje „nezadrživo teče svom cilju: sopstvenom ukidanju, suočavanju sa večnošću“ ima svoj simulakrum, „vremenski surogat“ koji predstavlja „tiraniju sata,

umrtvljenog vremena“ koji „ubija svaku volju za kreativnim životom“ koji je zamenjen „životarenjem“, „ogledanjem u predmetima“, „samopotvrđivanjem u zadovoljstvima“ (66). U svojoj knjizi *Amerikanci: Demokratsko iskustvo* Danijel Dž. Borstin govori o promeni shvatanja vremena koju je američkom društvu (a globalizacijom i celom svetu) doneo tehnološki razvoj i imperativ efikasnosti. Sve do kraja devetnaestog veka

radna etika je bila zasnovana na ideji da je svaki trenutak rada jedinstven i nepovratan. Postojali su jutarnji i večernji časovi, i rad svakog čoveka bio je drugačiji. Svako je donosio sopstvenu lopatu na stovarište uglja, i radio je s njom na svojstven način, a rad bilo kog čoveka morao je biti drugačiji od rada nekog drugog. ... Čovek je bio jedino merilo čoveka. Život je bio niz neponovljivih epizoda. Vreme je bilo sled jedinstvenih trenutaka – svaki od njih bio je tada i nikada više. (338)

Međutim, argumentuje Borstin, sve rasprostranjenija upotreba ručnih časovnika, koji su počeli da se nose posle Burskog rata (1899-1902) u kome je zahvaljujući upravo njima engleska vojska uspevala da postigne istovremenost u vojnim akcijama, donela je shvatanje vremena kao „niz precizno merenih, međusobno zamenjivih jedinica“ koje imaju hronološki sled. Slično kao i Basara, Borstin kaže da vreme „više nije bilo tok i postalo je pokretna traka“ (338). Dakle vreme, kao i doživljeno iskustvo, tehnološkim napretkom se sve više i više pretvaraju u fragmentarne, usitnjene celine, što povlači dalje promene u društvu:

Masovna proizvodnja bila je standardizovana proizvodnja. Šablon za pravljenje delova ujednačenog oblika i veličine bio je tek početak. [...] Sada je zadatak stavljen pred čoveka. Da bi se održala proizvodnja, bilo je neophodno da zadatak svakog čoveka bude proračunat tako da bi traka mogla da se kreće bez prekida i da nijedan trenutak ne bude izgubljen. (339)

Delotvornost, koje Borstin naziva „američkim jevanđeljem u dvadesetom veku“, značilo je „pakovanje rada u vremenske jedinice.“ Nakon što je vreme „postalo niz homogenih – precizno merenih i precizno ponavljanih – jedinica“ rad, kako bi se postigao maksimalan učinak, morao je takođe biti „rasparčan“. Počelo se sa razbijanjem poslova „na sastavne delove, mereći vreme svakog i nalazeći najbolje načine kako da se on obavi“

(343). U eseju „Zver koja proždire samu sebe“ Basara se takođe dotiče fenomena pakovanje rada u vremenske jedinice i upotrebe ljudi za samo jedan segment proizvodnog procesa, i svaki „rad koji nije striktno kreativan, u kome onaj koji radi ne proizvodi sve u svim fazama“ naziva „kretinizacijom“. Frederik V. Tejlor, za koga Borstin kaže da je „apostol američkog jevanđelja efikasnosti“ nije tako mislio; naprotiv, za Tejlora, koji je „propovedao gotovo neljudsku opsesiju stvarima, jednostranu brigu za efikasnošću“ (339) i posedovao „religioznu veru“ u njenu „lekovitu, harmonizujuću moć“ (344), svako trošenje vremena i mentalne i fizičke snage ne bi li pojedinac uradio sam ono što se mnogo efikasnije moglo uraditi razbijeno na delove i delegirano većem broju ljudi bilo je individualističko razmetanje koje rezultira gubljenjem vremena i novca. Imperativ standardizacije i merkantilnosti proširio se i na privredni sektor koji se bavio prodajom, što se pre svega ogledalo u nastanku korporacija koje će u dvadesetom i dvadeset i prvom veku imati ključni značaj kako u ekonomskoj tako i u političkoj sferi. Kao i Gos, Borstin ističe prelazak pojedinca od građanina do potrošača, uslovljen razvojem korporacija:

Umesto nasumičnih privatnih firmi, američki potrošač sada je nalazio standardizovane, na tržištu dokazane, na nacionalnom nivou reklamirane marke proizvoda i usluga. On je postao korisnik, budući da je bio i meta izuzetno složenih tržišnih istraživanja, istraživanja proizvoda i trgovačkog umeća. Njegov lokalni svet sravnjen je u nacionalni potrošački pejzaž [u kom je] mogao da bude siguran šta će dobiti. (404)

Razvoj tehnologije i masovna proizvodnja preneli su se iz industrijske i na kulturnu sferu. Borstin navodi da su do sredine dvadesetog veka Amerikanci „usavršili veliki broj novih tehnologija za reprodukovanje prizora i zvukova kad im odgovara“ (346). I ovaj segment napretka, ističe Borstin, predstavlja atak na jedinstvenost iskustva:

Jedinstvenost je nekada bila glavna odlika iskustva. Smatralo se da je svaki trenutak života neponovljiv; vidljivo telo, pokreti i ljudski glas trajali su tokom kratkog raspona čovekovog života, a potom bi nestajali s njegovom smrću. Za slike iz prošlosti bila je neophodna veština slikara ili vajara; protekla dela mogla su se ponoviti samo glumačkim podražavanjem. Najživlji opisi mrtvih bili su dela ljudi

od pera. Sada, bez ičije stvarne namere, niz novih izuma i inovacija, krupnih i sitnih, počinjali su da doprinose sasvim novom pogledu na prošla iskustva. (346)

Fotografija je bila jedan od prvih izuma koji su omogućili ponovljivost iskustva kao potpuno nov društveni fenomen. Borstin napominje važnu činjenicu u vezi sa fotografijom, da „umesto pukog fotografisanja osoba i prizora koji su bili posebno značajni ili istorijski, Amerikanci će fotografisati nasumice i onda se sećati prizora *zato što* su fotografisani“ (351). Drugim rečima, svrhovito i umetničko beleženje ljudskog iskustva pojavom fotografije počinje da biva zamenjeno nasumičnim beleženjima bilo kakvog iskustva, što je praksa koja će svoj vrhunac doživeti u dvadeset i prvom veku. Tehnologija dovodi i do ponovljivosti muzičkog iskustva. Borstin navodi reči Džona Filipa Suze, čuvenog kompozitor marševa, koji je predvideo efekat („strahote“, kako ih naziva) do kojih će u budućnosti doći upotrebom „muzičkih automata“ i užasavao se perspektive da će „autentični, spontani glas čovekove duše biti ometen“ mašinom, i proročki se zapitao da li će se deca u budućnosti uspavljivati fonografom ili majčinim glasom: „Deca po prirodi imaju moć podražavanja, te ako u ranom detinjstvu čuju samo fonograf, zar neće pevati, ako uopšte budu pevala, podražavajući ga, i na kraju postati naprosto ljudski fonografi – bez duše i izraza?“ (358) Borstin ovaj fenomen ponovljivosti (u ovom slučaju muzičkog iskustva) naziva demokratizacijom, imajući u vidu da je tehnološki razvoj doveo do toga da ogroman deo stanovništva ima pristup prethodno nedostupnim formama. Borstin, međutim, u demokratizaciji iskustva vidi još jedan važan faktor društveno-istorijskog razvoja koji će, pogotovo u drugoj polovini dvadestog i dvadeset i prvom veku, doživeti svoj puni ekonomski vrhunac; naime, sama činjenica da je demokratizacija muzičkog iskustva fascinirala mase koje su bile spremne da daju novac za muzičku ploču ili bioskopsku kartu, upravo su mase postale ključan faktor u određivanju toga šta će se proizvoditi, dok su umetnička vrednost i kvalitet prestali da budi imperativ:

Muzika se demokratizovala, ne samo zato što su milioni Amerikanaca sada mogli uživati u muzici, nekada rezervisanoj za nekolicinu, već i stoga što su ti milioni sada rukovodili najunosnijim muzičkim tržištem, imali novu moć da oblikuju muzički

ukus, način da ubede kompozitora ili interpretatora da vredi da pruže milionima ono što *oni* žele. (358-359)

Borstin naglašava da je fenomen ponovljivog iskustva iznedrio paradoks koji se ogledao u činjenici da „mašine koje su donele nove, velike količine ponovljivog iskustva u svačiju dnevnu sobu ili automobil imale su moć i da obogate muzičko iskustvo i da ga učine trivijalnim.“ Trivijalizovanje iskustva – još jedan korak ka urušavanju iskustvene jedinstvenosti – suštinski je poticalo od ponovljivosti, kao i preplavljenosti tržišta proizvodima koji su se dobro prodavali. U takvoj situaciji, „ploča koja je jedne nedelje bila među prvih deset mogla je postati neupotrebljiva posle nekoliko nedelja“, što je umetničkom doživljaju u velikoj meri oduzimalo na izuzetnosti (359-360).

Šezdesete godine su period do kog je mehanička reprodukcija iskustva postala deo američke stvarnosti. Pored sporta, čiji su se uzbuđljivi delovi mogli reprizirati neograničen broj puta, Borstin ističe da je isti slučaj bio i sa tragedijom i melodramom (362). Televizijsko forsiranje formi koje su sadržale tragediju i melodramu, dakle forme čija je funkcija katarzična i koje dovode do emocionalnog pražnjenja, moglo je dovesti – kao i što jeste – samo do otupelosti njihovih konzumenata, pogovovo imajući u vidu fatalnu kombinaciju forsiranja takvih sadržaja i njihovog vrlo upitnog kvaliteta. Televizija je, po Borstinu, doprinela i otuđenju kao velikoj mori savremenog društva:

Ranije, želja da se podeli iskustvo izvlačila je ljude iz njihovih domova i okupljala ih (i fizički i duhovno), ali televizija će ih u neku ruku razdvojiti samim činom zajedničkog učešća u iskustvu. ... Nekada toplu zajednicu ljudi koji su bili fizički prisutni zamenio je svet nevidljivih gledalaca televizije. (366-367)

Velika dostupnost iskustva, i njegova ponovljivost u slučaju da se nešto važno propusti dovela je i do „nove nejasne granice između gledanja i negledanja“, drugim rečima do svojevrsne „zamašnjivosti“ iskustva, gubljenja fokusa koje je proizašlo iz podeljene pažnje. Naime, praćenje televizijskog programa je postalo do te mere obavezno „da su deca to činila radeći domaći zadatak, odrasli dok su igrali karte ili čitali novine, ili radili u kuhinji ili u podrumu.“ To je dovelo do stanja u kom „sam televizijski gledalac nije više bio siguran da li zaista gleda ili mu je samo uključen televizor“ (368).

Pored podeljenosti pažnje na više istovremenih aktivnosti, televizija je donela i naviku da se, u skladu sa televizijskim programom koji je predviđao ponešto za svakoga, prelazi sa jednog programa na drugi – drugim rečima, kontinuirano gledanje televizije podrazumevalo je „isprekidano i šaroliko“ iskustvo (368). Televizija je, kao iskustveni fenomen, postala privlačnija nego neposredno pristvovanje nekom događaju; paradoksalno, „svedok događaja tamo gde se on zaista odigrao, počeo je da se oseća zatvorenim i ograničenim“, dok, s druge strane, prateći određeni događaj preko televizije „gledalac [je] bezbolno i trenutno prenesen *unutar* iskustva. Televizijske kamere učinile su ga sveprisutnim svedokom“ (364). Omogućivši ispunjenje svakog trenutka „privlačnim i snažnim iskustvima“ kojima je gledalac imao pristup jednostavnim uključivanjem televizora i bez obaveze da napusti svoja četiri zida, televizija je odigrala ključnu ulogu u promeni doživljaja stvarnosti kod američke populacije. Basara će se takođe baviti ovim fenomenom, govoreći o činjenici da je televizija pretvorila ceo svet u „neposrednu okolinu“, u „veliko susedstvo u kome je izgubljena svaka razlika između lokalnog i globalnog, između centra i periferije, između provincije i metropole“ kao o svojevrsnom propadanju prostora („Poslednji zid“ 248).

Borstin navodi da početak dvadesetog veka donosi novu nauku o jeziku „koja je imala cilj da izbriše pedanteriju i aristokratski način razmišljanja“, čime se otvorio put uprošćavanju književnog jezika, ali i novim problemima. Naime, ističe Borstin, „Amerikanci, od kolonijalnog perioda, ublažavali su svoju nesigurnost u pogledu društvenog statusa utešnom izvesnošću gramatike i pravopisa“ (420). Ipak, jezik, kao i obrazovni sistem nastavili su da se prilagođavaju uslovima koje je diktirao demokratski razvoj američkog društva. Čarls V. Eliot (1834-1926) je bio jedan od propovednika nove američke religije obrazovanja, i zalagao se za promene u obrazovnom sistemu za koje je verovao da će doprineti američkom idealu slobode „razboritim obrazovanjem“ (459). Ono je podrazumevalo postojanje studijskih programa za „sve i svašta“, iz čega je proishodilo „novo zamagljivanje granica između nižeg i višeg, prakse i teorije, liberalnog i stručnog“ (447). Veliki broj novih zvanja postojao je u nastavnim programima američkih koledža do sredine dvadesetog veka, a sve u cilju što boljeg iskorišćenja prilika, koje su se u zemlji sa

ogromnim prirodnim resursima pružale zahvaljujući građanskim slobodama i društvenom pokretljivošću američkog društva. Zato je, tvrdio je Eliot, „duh evropskih škola“, tradicionalno obrazovanje sa velikim akcentom na klasičnim studijama koje nisu mogle biti dalje od praktičnih veština, morao ostati „u svakom pogledu stran američkim navikama“ (458-459).

Umetnost, takođe, nije mogla da izbegne sveopštu tendenciju masovne dostupnosti, dopadljivosti i tržišnog vrednovanja. Borstin konstatuje da je umetnost sve više nastojala da se dopadne običnom građaninu, ali da je on, s druge strane, „postao nesigurniji nego ikada u to da li je ono što vidi zaista umetnost, a ako nije, šta jeste“ (466). Ova nesigurnost je slična ambivalentnom odnosu američkog građanina prema promenama u jeziku koje su podrazumevale uprošćavanje, o čemu je prethodno bilo reči. Promene u jeziku donele su napuštanje ideala elokvencije i retorske veštine, dakle svakog rigoroznog pridržavanja opštih, tačno utvrđenih pravila izraza, i okretanje ličnom izrazu. Slično je i sa umetnošću; u savremenoj Americi, umetnost je mogla da bude „bilo šta što bilo ko stvori bilo gde u potrazi za sopstvenim izrazom“ (473).

Svetislav Basara: Propast duhovnosti u modernom svetu

Borstinov prikaz razvoja Amerike u devetnaestom i dobrom delu dvadesetog veka pokazuje da su sve društvene sfere bile prožete modernističkom verom u napredak koja je celokupno društvo vodila ka sveopštoj demokratizaciji. Istom temom bavi se i Svetislav Basara u svojim knjigama eseja, s tim što su stavovi izneti u esejima daleko od puke konstatacije (post)modernog stanja. Basarina književnost, čija se relevantnost možda najbolje može opisati rečima Želidraga Nikčevića, da „ovo što Basara sada radi, to nije samo uspeh. To je sreća za našu književnost i za našu kulturu opsednutu nesrećom“ (213), po svim tematsko-formalnim obeležjima je izrazito postmoderna. Ipak, iako pisac metaprozne, samodekonstruišuće, razarujuće fikcije koja, po pravilu, pokazuje skepsu prema svakoj vrsti metanarativa, Basara se u intervjuima koje je davao deklarirao kao religiozan čovek, a njegova fikcija je neosporno prožeta religioznim elementima. Ova protivrečnost, koju sačinjava Basarin vrlo jedinstven izraz kojim se, s jedne strane,

razotkriva ontološka ništavnost sveta modernog pojedinca dok se, s druge strane, konstatuje da „liberalna intelektualna čaršija“ greši kada kaže da je hrišćanstvo „relikt starih vremena“ i da je „hrišćanstvo nešto najživlje što postoji u zapadnoj civilizaciji“ („Krugovi pakla“ 76), može se objasniti polaznim stanovištem Basarinog dela: čovek je ništavan ne zato što Boga nema, već zato što ga je čovek odbacio. Prepustivši Boga racionalnim analizama i tumačenjima, na kojima počivaju istorija, kultura, civilizacija itd. i odrekavši se autentične slobode kako bi prigrlio samovolju, čovek se odrekao Boga, a propast zapadne civilizacije je otpočela onog trenutka kada je počela da traži odgovore u logici. Zaključujući da je „teško živeti sa apsurdom“ ali da „drugačije nije moguće“ jer je elementarna logika „upravo zato što je logična, što unutar nje sve štima“ u „jezivoj koliziji sa ljudskim svetom koji je alogičan, kojim vlada kaos“, Basara u eseju „Metafizika proze u svetlu propasti Zapada“, koji mnogi izučavaoci Basarinog dela vide kao programski, daje čitaocu neku vrstu recepcijskog vodiča za razumevanje njegove proze.

Religioznosti svoje proze, kao i mesta individualizovanog pojedinca u vremenu modernističke vere u napredak i razvoj Basara se dotiče u intervjuu „Tumaranje po bespuću“:

Ja sam ubeđen da čovek ne može ništa da učini. Biće koje postoji, i pre ili kasnije mora da umre, ne može ništa. To je tako, i tu ne pomažu milioni stranica humanističkih naklapanja. ... Život modernog čoveka, sva ta njegova hiperaktivnost, samo je manično odlaganje suočavanja sa tom činjenicom. I veliki deo literature u funkciji je tog odlaganja, pa stoga sebe radije vidim kao narativnog teologa nego kao pisca. (66)

U eseju „Enigma postmodernizma: šta posle“ Basara ironično konstatuje da je Bog „udaljen sa istorijske scene“ (61). Istorijskim razvojem sa te iste scene sklonjena je autentična stvarnost – svaka spontanost u razvoju događaja bez koje se, po Basari, ne može govoriti o istoriji. Spontanost je uklonjena i razvojem tehnologije – televizije, štampe, Interneta – koji savremenog čoveka, zasipajući ga informacijama do te mere da on gubi svaku selektivnost, drži „u stanju kretenizovanosti“. Poredeći savremenog pojedinca sa „automatom koji prihvata sve“, Basara kaže da je lični sud, zasnovan na subjektivnosti koja

je u datim okolnostima potisnuta, veoma retka pojava pošto je u tehnološkom društvu praktično nemoguće pronaći, ili stvoriti, manevarski prostor za bilo kakav autentični doživljaj:

Pojedinac je samo psihofiziološki medijum u kome odzvanjaju poruke ideoloških centara moći. Između prirode i čoveka, kao njenog integralnog dela, isprečila se tehnološka mašinerija audiovizuelnih avetinja, pa tako stvarnost komunikacije gubi spontanost i biva prepuštena mašti izmanipulisanih urednika i režisera.“ („Zver koja proždire samu sebe“ 66-67)

Iz tog razloga svet u kome živi savremeni čovek predstavlja „postistorijsko doba“ koje je „isto što i praistorijsko“ jer „u njemu nema čvrstog uporišta, sve je nejasno, zasnovano na mitologiji“ („Doba postistorije“ 121). U svom vrlo kratkom eseju „Amerika“ (iz zbirke *Kratak rečnik pseudomitologije*), Basara naziva Sjedinjene Američke države najvećim proizvođačem i izvoznikom pseudomitova, kao što je džins, Koka-Kola, hamburgeri, filmovi, rokenrol muzika, itd. Napominjući da tradicija koja u američkom društvu postoji u tragovima, u vidu relikta katoličkog i protestantskog morala, nije uspela da se suprotstavi „beskrupuloznosti koja je Ameriku napravila takvom kakva jeste“, Basara se osvrće na američke pseudomitove kao samo prividno bezopasne, zahvaljujući kojima se na mala vrata iz SAD-a izvoze a u svetu oberučke prihvataju opasne „vrednosti“ kao što su „površnost, bezosećajnost, idolatrija novca, fiskalizacija vremena (Time is Money), sumanuta potrošnja i razobručenost svake vrste“ („Amerika“ 84).

U eseju „Raspad mišljenja“ Basara govori o jasnoj granici između istorije-zbivanja i istorije-nauke. Istorija-zbivanja je skup događaja koji su suštinski nepovezani, a koji postaju povezani veštački – naknadno iskonstruisani, kroz istoriju-nauku. Istorija-nauka nastaje kao posledica refleksije, promišljanja minulih događaja i pokušaja racionalnog objašnjenja njihovih uzroka i posledica:

Bez refleksije nema istorije, bez istorije nema opipljivosti, niti prostora i vremena, primarnih istorijskih *događaja*, stvorenih da bi povest imala *gde* i *kada* da se događa. Spaciotemporalni svet je, dakle, artefakt. (128-129)

Svaka istorija, kako Basara sugerise na više mesta, je pokušaj da se događajima da uzročno-posledični smisao, da se racionalno objasni ljudsko postojanje, što je još jedan korak ka odbacivanju Božje reči. „Svet nestaje u posredovanju istorije“, kaže Basara u eseju „Duh Vavilona, duh Izrailja“ (29), pod svetom podrazumevajući autentično postojanje, a ne njegov simulakrum: „idolopoklonstvo, tehnologija, privid, razdvojenost reči i tela“ (27), koje su sve deo istorije. U takvom poretku stvari, Basara ističe da istoriju stvaraju pojedinci i interesne grupe koje se bore među sobom, ali da je sve to iluzorno, pošto ništa ne može da poništi konačan ishod materijalnog postojanja pojedinca, a to je smrt. Posmatrajući civilizacijski i tehnološki progres kao običan napor očajnika da se ta neprijatna činjenica smetne s uma što je duže moguće, Basara kaže da, ako se pogleda istorija kao celina, primetićemo da se sve uvek isto završava – nestajanjem materijalnog, smrću čoveka. Ipak, ljudski rod se pokazao nemoćnim „da se odupre porivu destrukcije, onom mračnom koji potiče od ništavila“ („Biografija koja ubija“ 12):

Slobodni smo i niko nas ne može prisiliti da učestvujemo u Igru. Pa ipak, svi učestvujemo. ... Aktivnim učestvovanjem u igri, ropskim saginjanjem glave, uljuljukujem se u nadi da sam lišen straha od gladi, nesigurnosti i samoće, ali vruga: u Igru me gura i u Igru me drži *samo taj strah* od gladi i nesigurnosti ... Prisilio sam duh da se zadovolji materijalnim. („Biografija koja ubija“ 19)

Razlog ove nesposobnosti čoveka Basara vidi u „korenitom nerazumevanju hrišćanstva“ koje „*a priori* uči da krivicu treba tražiti pre svega u sebi, ne u svetu i u drugima“, što istorija, u potrazi za kauzalnim vezama među ljudima i događajima čini, i da nije istorija „spoljašnja sila koja nas čini pokvarenima, nego da naša maskirana pokvarenost čini istoriju onakvom kakva jeste“ („Metafizika proze u svetlu propasti Zapada“ 52). Što više poseže za istorijom ne bi li našao uzroke svog ništavila, čovek se više udaljava od mesta u kom se nalaze odgovori, a to je on sam i njegovo verujuće biće:

Fenomen čoveka je središnjica u kojoj se materija i duh prožimaju. Samo su čoveku dati i život i smrt i sloboda izbora. Opredeliti se za duh znači odbaciti svoju ljudskost sa svim njenim pozitivnim i negativnim komponentama; utopiti svoju individualnost u opštem. Opredeliti se, pak, za materijalno, čulno, znači pokleknuti:

prepuštiti se stihiji smrti, utonuti u ne-svest, u ništavilo. Bez čoveka, raskol ne bi bio ni potreban ni moguć; čovek je granica raskola i raskol sam. (17)

U razvoju tehnologije, koji ide od izuma radija i televizije do činjenice da knjiga, koja je nekada postojala samo u onom broju u kom je prepisana, sada stoji na praktično svakoj polici i smišljeno je plasirana na tržište, Basara vidi podršku totalitarnim dominantnim strukturama moći. Basara ga zove „high-tech totalitarizam“ ili „totalitarizam niskog intenziteta, ali visoke efikasnosti“, i obrazlaže da „nije više poredak taj koji izdržava zatočene, kao u tehnološki zastarelim diktaturama, već su zatočeni ti koji izdržavaju poredak.“ („Double-Spaced History“ 155) Mediji, pre svega televizija i u današnjem trenutku Internet, uspevaju da ljude drže

dobrovoljno zatvorene u stanovima. Totalitarizam treće generacije elegantno izbegava nepopularne strane tiranije: bodljikavu žicu, organizovana masovna pogubljenja, izgladnjivanje. To ne znači da je nabrojano prevaziđeno. Daleko od toga. Samo je prepušteno ličnoj inicijativi. Bolje reći: odsustvu inicijative. („Struktura iluzija“ 162)

Basarin zaključak je sličan Borstinovom; pojedinac ima pristup velikom broju informacija koje, upakovane i servirane, dobija na televiziji ili internetu bez ikakvog zahteva socijalizacije sa drugim ljudima. Takvo stanje dovodi do ubrzanja tehničkih i informatičkih tokova, ali, s druge strane, usporava socijalne. Basarino viđenje znanja je da je ono uvek celovito, a s obzirom na to da je moderno stanje svesti obeleženo neprekidnom atomizacijom iskustva, raščlanjavanjem kojim se pokušavaju razumeti svi društveno-istorijski faktori koji konstruišu stvarnost, takvi procesi dovode do ogromnog broja izolovanih informacija kojima je pojedinac zasut sa svih strana: „statistički podaci, poplava brojki, procenata, numerički predstavljenih veličina i razdaljina jedne virtuelne Kabale“ („Grad postistorije“ 198-199). One su, po Basari, samo iluzija znanja, prisustvo koje zakrčuje „slobodan protok ideja“; one zamagljuju više nego što rasvetljuju. Ipak, Basara konstatuje da se, u datim okolnostima, mora učiniti napor ne bi li se od nepovezanih informacija proizvela bar nekakva celina:

Razmišljati o sebi znači analizirati, a analizirati znači rastakati, usitnjavati celinu do beznačajnih partikula u kojima se gubi njen lik. Da bih izbegao uvek preteću sablast shizofrenije, prinuđen sam da te komadiće kako-tako povezujem u jednu improvizovanu celinu. („Izlazak iz igre“ 135)

Masovni mediji kao jedan od produkata tehnologije su, ističe Basara, poništili svaku spontanost i neposrednost stvarnosti; njihovim uticajem, autentični doživljaj onemogućen je najezdom iskonstruisanih stvarnosti koje plasira komercijalna televizija, muzika i film, što podseća na često citiranu rečenicu iz jednog od filmova Vudija Alena: „Život ne imitira umetnost, već loš televizijski program“ (“Life doesn’t imitate art; it imitates bad TV.”):

Smrvljen svirepim pravilima Igre retko ko se odvažuje da ostane nasamo sa sobom. Pred očima je uvek treperavi ekran, na ušima slušalice walkmana: čovek je samo medij u kome se odvija tehnološki *danse macabre*. I to se naziva progresom. To i jeste progres koji vodi u ništavilo. Strepnju i pustoš srca, zabava i luksuz ne mogu odstraniti. („Biografija koja ubija“ 23)

Savremeno stanje u društvu Basara naziva i „Igram“ u kojoj je čovek „rob (u najbukvalnijem smislu) tehnološke mašinerije: on je istovremeno i proizvođač i potrošač njenog ludila“ („Biografija koja ubija“ 22). Čovek je, dakle, svojim naporima da se mašinerija tehnološkog napretka ni u jednom trenutku ne zaustavi proizveo instrumente kojim samog sebe i svoje bližnje čini neslobodnim. Kako bi objasnio čovekovo bezumno srljanje u neslobodu, Basara se ponovo vraća na istoriju, „vremenski tok ispunjen taštim događajima. Opsednutost spoljašnjim, materijalnim, otuđila je čoveka od duhovnosti“ („Zver koja proždire samu sebe“ 64), i na čovekovu potrebu da zaboravi na smrt. Moderni čovek je odustao od Boga, koji mu je nudio besmrtnost ali i od njega tražio da se odrekne taštine posedovanja i materijalnog; čovek je odabrao lakši put – smrtnost, i život ispunjen svakolikom zabavom ne bi li zaboravio na svoju odluku i na svoj povratak ne u večnost, već u ništavilo. Napustivši Boga, koji je *sve*, čovek, „opijen sumanutom željom da dokaže da može sve što i Bog“, oseća *nedostatak, prazninu* koju tehnologija ima zadatak da popuni („Zver koja proždire samu sebe“ 65).

Iako napominje da je kriza modernog društva samo jedna u nizu i da je u istoriji bilo i težih, Basara vidi društveno-istorijski period u kome živi i stvara kao „bezizlazan“, upravo zbog činjenice da ljudski rod traga za rešenjem krize služeći se istim instrumentima i konstrukcijama koje su tu krizu proizvele, „unutar gnoseoloških, ideoloških, ekonomskih i socioloških teorija, čije je apsolutno prihvatanje i izazvalo krizu.“ Basara predlaže potpuni zaokret:

Jedina stvar koja može izvršiti korekciju jeste povratak na stari hijerarhijski poredak u kome čovek nije vrhunac poretka, već njegova sredina; to znači distanciranje od ljudskog, desakralizovanog poretka koji je – pateći od svih slabosti svojih tvoraca: relativnosti, ograničenosti, prolaznosti – ne samo devastirao duhovnost i socijalnu koheziju nego je uneo i dramatične i veoma opasne promene u samu strukturu univerzuma: prostor i vreme. („Double-Spaced History“ 153)

Politička i društvena demokratizacija su, dakle, u korenu obezglavljenosti modernog čoveka. Demokratizacija kao dominantni društveno-politički proces u poslednja dva veka je, Basarinim rečima, desakralizovao ljudsko iskustvo (Borstin o tome govori kao o gubljenju jedinstvenosti iskustva, van religijskog ključa), svodeći čoveka sa mogućnosti večnog života na neminovnost povratka ništavilu. Ovakva postavka modernog sveta utemeljena je u težnjama koje je donelo prosvetiteljstvo, a politički „projekti“ kao što su liberalna demokratija, nacizam, komunizam i konačno Novi svetski poredak su u osnovi „nasilni i totalitarni jer je interpretacija stvarnosti u okviru koje su nastali nasilna i totalitarna.“ Drugim rečima, svaka konstrukcija stvarnosti u kojoj je čovek vrhunac te konstrukcije potkopavaće sopstvena ograničenost uslovljena ograničenošću ljudskih dometa. Ne ostavljajući prostor za slobodno (ili slobodarsko) funkcionisanje pojedinca van sistema, uvek težeći njegovom potčinjavanju, svaki društveni sistem predodređen je da uništava i da na kraju sam bude uništen:

Zapad pokazuje gotovo patološku sklonost ka hronologiji i egzaktnoj sistematizaciji događaja, što na prvom mestu svedoči o sitničavosti duha; na drugom postavlja temelje tehnologiji, a odatle robno-novčanim odnosima, eksploataciji i potrošačkoj raspomamljenosti. Na kraju, kada sve to dovede do poslednjih konsekvenci, dovodi

nas pred kapije Treblinke ili Gulaga, koji su finalni proizvodi racionalizma. („Metafizika proze u svetlu propasti zapada“ 60-61)

U eseju „Metafizika proze u svetlu propasti zapada II“ Basara se vraća pitanju ideologija čiji je cilj da ljude, protivprirodno po Basari, učine jednakima. Basara argumentuje da takav poduhvat nikada ne može imati kao rezultat podizanje opšteg nivoa, već samo „srozavanje, uprosečavanje, odlučno gušenje svega što je uzvišeno, plemenito, slobodno i čestito“ (149). Sve nabrojano, ističe Basara, može poteći samo od ličnosti, koju možemo definisati kao pojedinca koji, osvestivši komplikovanu mrežu odnosa kulturnog modela koji ga je formirao, teži jedinstvenom i subjektivnom iskustvu sveta. Kao takvu, Basara ličnost definiše kao „vertikalnu“, dok je, s druge strane, čovek kolektiva, ili „partijski tip“ „horizontalan“. Partijski tip čoveka je

nedorasla, nezrela, nesamostalna ličnost sa iskomplikovanim i nerešivim Edipovim kompleksom. ... Bez snage da savlada realnost da odraste i da postane ličnost koja je slobodna i koja voli, partijski tip ... utapa sebe u bezlično mnoštvo članstva, a Velika Majka mu pruža iluziju sigurnosti i idole ljubavi i slobode kojima je dužan da se klanja.“ (148)

Samo u kolektivu se, ističe Basara, nalazi šansa partijskog tipa „da se uzdigne i profitira“. U nesposobnosti partijskog tipa da odraste Basara pre svega vidi nemogućnost takve osobe da spozna autentičnu slobodu, i da, konačno, voli, sa svom odgovornošću koju to nosi. Naprotiv, partijski tip se služi nasiljem koje odlikuje totalitarne režime i kojem partijski tipovi pribegavaju kako bi disciplinujući svoje žrtve popravili „sopstvenu projektovanu zloću“. S druge strane, Basara naglašava sposobnost ličnosti da oseti ljubav prema ljudima, „tim taštima i pokvarenim kreaturama“, zaključujući da „postati ličnost i nije ništa drugo do – uprkos svemu – zavoleti čoveka“ (149).

Čovek je, dakle, granično stvorenje, koje stoji između apsolutnog bića i apsolutnog ništavila, i kao takav ne može biti vrhunac poretka, a svet u kom živimo je rezultat činjenice da je čovek, usled sveopšte euforije koju su doneli modernistička vera u napredak i njome prožeti sekularni sistemi, poverovao da jeste. Ipak, „strepnju i pustoš srca“ čovek nije uspeo da odstrani, i ta euforija, čiji početak Basara smešta u renesansu (što je i

vremenski period u koji je smešten i jedan od najznačajnijih glasova u *Fami*, Karlo Ružni), u savremenom svetu doživljava svoj konačni krah: „čovjek je ponovo, sa Olimpa na kog je podignut bez pokrića, vraćen na svoje pravo mesto na ontološkoj hijerarhijskoj lestvici: na rub ništavila“ („Metafizika proze u svetlu propasti zapada“ 55). Život, objašnjava Basara, povređuje modernog čoveka „životarenjem“, izgubljenim smislom, jer „u sutonu istorije čovek je sveden na sopstvenu (praznu) predstavu o sebi, na avet koja se stihijski pojavljuje i stihijski nestaje u košmaru istorije.“ Ipak, nastavlja Basara, pesimizam („jeres“, kako konstatuje Karlo Ružni) „nije ništa drugo do prevaga materijalne komponente u ljudskom, onog lišenog svake volje i svesti“, i stoga je nesvrhovito („Biografija koja ubija“ 18).

Između verovanja i neverovanja, moderni čovek se, strahujući za svoju reputaciju u krugovima „prosvetljenih“, odlučio za ovo drugo, iako je, kako ističe Basara, podjednako apsurdno iščekivati i vaskrsenje i ništavilo. Postavljajući pitanje zašto je to tako, Basara kaže da čovek nema hrabrosti da se suoči sa nepostojanošću sveta i da je zato „izmaštao jedan svet u kome se oseća bezbednim i u kome se, kao utopljenik za slamku, hvata za *prvide* kontinuiteta, trajnosti i stalnosti“ („Biografija koja ubija“ 21). Grad kao civilizacijska tvorevina je značajno mesto u Basarinim promišljanjima o razlozima odbacivanja vere u korist ništavila. Činjenica da je čovek u jednom trenutku svoje istorije postao stanovnik grada (i u tom smislu se „civilizovao“) ukazuje, po Basari, na čovekovu težnju

za samostanim životom, za životom bez Boga, bez eshatološke odgovornosti. Jer istorija počinje kao *prestup*, kao uzurpiranje slobode, dobara, vlasti nad drugima. Dakle, da bi sećanje na ljudsku delatnost uopšte bilo moguće, trebalo je zaboraviti Boga, a grad je idealno mesto za to. („Metafizika grada“ 46)

Basara u samom osnivanju grada kao civilizacijskom aktu vidi zametak čovekove težnje za organizovanjem sopstvenog postojanja nezavisno od drugih ljudi, što je za Basaru „život bez Boga“. Suživot, nasuprot samodovoljnosti, uvek nosi svest o odnosu koji pojedinac ima prema drugome, a time i odgovornost za postupke. Poštovanje Božje reči od strane vernika je u hrišćanstvu ključni element koji posreduje u izgrađivanju tog odnosa između pojedinca i sveta – vera pomaže čoveku da kao nesavršeno biće ne skrene na loš

put, i da u Božjoj ljubavi pronade autentičnu slobodu. Ipak, ljudska istorija je pokazala da je odgovornost koju vera u Boga podrazumeva svakako teža za poneti nego tu istu odgovornost odbaciti i slobodi koju vera nudi naći „pseudomitsku i istoimenu zamenu“ – samovolju – koja oslobađa od svake odgovornosti i pojedincu pruža iluziju da je slobodan samo zato što može „činiti sve što srce poželi“ („Drvo istorije“ 77). Basara vidi upravo bežanje od odgovornosti kao ključ celokupne modernističke euforije:

Otuda tolika preduzimljivost u XIX i XX veku: sva preduzeća, svi poduhvati, sve investicije, sva poslovnost i užurbanost, na jednoj, i prepuštanje industrijama zabave, na drugoj strani, samo su vidovi bežanja od Boga, bolje reći od odgovornosti. Niko ne bi imao ništa protiv Boga da nije odgovornosti i slobode. („Drvo istorije“ 77)

Grad je takođe jedan od proizvoda ljudske samovolje i bežanja od Boga, s obzirom na to da je čovek, ne bojeći se Boga, izgradio nešto što će se isprečiti i posredovati između njega i prirode, unoseći „nered u vaseljensku hijerarhiju, najpre time što svojim zidinama zaklanja horizont, potom što fiktivnom grandioznošću svojih kula zaklanja nebo.“ Grad je, dakle, još jedna od tekovina civilizacije čiji je zadatak da zakloni vidike, i u doslovnom i u figurativnom smislu, čemu prethodi čovekovo „zatvaranje unutar granica sopstvenog bića“, odbacivanje ideje suživota i želja za samodovoljnošću koja je, po Basari, u svakom smislu „protivprirodna“ („Metafizika grada“ 46-47).

Obrazovanje i jezik su po Basari takođe oblasti pogođene sveopštom desakralizacijom iskustva, čije se propadanje odražava i na unutrašnje, mističko iskustvo pojedinca. Koren njihovog propadanja se može opaziti u humanističkim naporima, koje je donelo prosvetiteljstvo, da se obrazovanje demokratizuje: „Naime, pisana reč nije od ovog sveta, niti to treba da bude“, naglašava Basara, „ali sakralna dimenzija pisanja zauvek je izgubljena u profanišućem procesu globalnog opismenjavanja koji je započet na početku modernog doba, dakle sa prosvetiteljstvom“ („Tumaranje po bespuću“ 64). Pored profanizacije do koje je dovela činjenica da, ako posmatramo sadašnji trenutak, pisanog traga može ostaviti apsolutno svako ko ima pristup tastaturi, Basara ističe istrošenost kao važan faktor „agonije jezika“. U eseju „Biografija koja ubija“ Basara se dotiče

problematike umnožavanja podataka koji, u krajnjem zbiru, ne doprinose razumevanju materije kao celine. Basara kaže: „Cilj svake knjige je da nešto učini jasnim, ali kako se Vavilonska biblioteka širi, objašnjenjima nema kraja, a ništa nije objašnjeno“ (25). Brojnost i dostupnost knjiga (koje sve, bilo da su naučne ili popularne, pretenduju na određenu relevantnost) tehnološki napredak koji je to omogućio i imperativ uspešne prodaje smeštaju „Vavilonsku biblioteku“ u horizontalni poredak stvari:

Borhes je u pravu – Vavilonska biblioteka je beskonačna, ali rđavo beskonačna; njeno „znanje“ je granica znanja, istinsko znanje je iznad – na vertikalnoj osi. Suma svih knjiga jeste idol kojim je znanje pred-stavljeno kao nešto spoljašnje za čim treba tragati u prostranstvima u kojima je (uzalud) tražena i Obećana zemlja. („Duh Vavilona, duh Izrailja“ 31)

Jezik, drugim rečima, nije izbegao „postistorijski ćorsokak u koji je čovek saterao i svet i samoga sebe“ („Propast lingvistike“ 123). Potrošačka logika u doslovno svim oblastima ljudskog delovanja igra značajnu ulogu u beznađu do kojeg je moderni čovek sebe doveo. Basara objašnjava da je glagol „trošiti“ prvobitno značio „usitnjavati“, „mrviti“ (i na taj način uništavati), dok se današnje društvo, „ne bez gordosti“, određuje kao potrošačko. „Zabune, dakle nema“, podvlači Basara, „cilj društva je da nas uništi, potroši, baci na đubrište“, i postavlja retoričko pitanje: „Ako smo već takvi, kakvi mogu biti jezici kojima govorimo?“ (124) Basara zaključuje da se degenerativni procesi u savremenom društvu mogu najbolje videti po stanju u kom se nalazi jezik, ne ulazeći u to da li je do propadanja jezika došlo propadanjem duha, ili je osiromašeni i desakralizovani jezik doveo do njegovog propadanja.

Objava broja 49

Pinčonov roman se bavi potisnutom subjektivnošću modernog pojedinca i društveno-ideološkom i kulturološkom konstrukcijom njegovog identiteta kao velikom temom. Formirajući se u društvu u kome je svako iskustvo isposredovano pojedinac nema više iskustvo autentičnog života već, Basarinim rečima, samo njegovim „manifestacijama“, zbog kojih se čovek pretvara u „stvar-objekat“:

Tu je još jedna pojava, bifurkacija života koji se račva u noćni, seksualni, javni, novi, drugi, lični, vojnički, slatki itd. Manifestacije života *zaposedaju* život. Suvišno je pominjati da se, odvojene od celine, pretvaraju u simulacije koje uništavaju volju ... imamo subverzivni rad *persone*: ličnost se u potpunosti poistovećuje sa profesijom koju obavlja ili društvenom ulogom koju igra. ... Sa virtualnim svetom u interakciju može doći samo virtualna ličnost; to je dodir dveju površina bez dubine, slično odrazu sunca na površini vode. („Struktura iluzija“ 161)

Objava broja 49 nasuprot glavne junakinje Edipe Mas, koja se, iako usamljena, grčevito opire gubljenju svoje subjektivnosti birajući da ostane „u relativnoj paranoji“ gde bar zna „ko sam ja a ko su drugi“ (Pinčon 127), stavlja Edipinog muža Vendela „Muča“ Masa, čije se sopstveno *ja* nepovratno gubi u „bifurkaciji“ uloga, identiteta koje usvaja. *Objava* sadrži brojne pojedinačne parodije prethodnih jezičkih i društvenih praksi koje ukazuju na urušenost subjektivnosti u savremenom svetu: bend Paranoici koji čine članovi Majls, Din i(li) Serž, mladići koji su uniformisani i stilizovani do te mere da Edipa ima poteškoće da ih razlikuje (50); Majlsove nezgrapne seksualne insinucije upućene Edipi (23) kao i Nefastisov neumesni poziv na seksualni odnos, za koji pripovedač kaže da ga je „besumnje naučio gledajući TV“ (100); Rouzmenov romantični izliv emocija koje su takođe samo opšte mesto, prikladno za situaciju u kojoj se nalaze on i Edipa, ali neautentično (15), itd. U pitanju su lagane, izolovane epizode koje dekonstruišu lažnu stvarnost najčešće uz komičan efekat. Propadanje subjektivnosti Muča Masa je, s druge strane, progresivno; njegov pad se naslućuje od početka i kulminira u trenutku kada Edipa saznaje da je potpao pod uticaj doktora Hilarijusa, njenog psihijatra koji na početku romana pokušava da je, zajedno sa mnogim drugim domaćicama iz predgrađa, uvuče u medicinski eksperiment sa drogom LSD-em.

Muča Masa upoznajemo kao prodavca polovnih/korišćenih automobila u koje „veruje“, i kao osobu koja, osećajući veliku uznemirenost, pokušava da se odupre nalikovanju na prodavca automobila. Odvratnost koju Mučo oseća pri samoj pomisli da bi mogao da liči na prodavca automobila – da bi mogao postati *zaposednut* – ukazuje na

predosećanje opasnosti od približavanja hiperrealnom koje šezdesetih godina dvadesetog veka još uvek nije sasvim progutalo stvarnost. Ipak Mučo, kao istinski Amerikanac,

bar je verovao u automobile. Možda prekomerno: kako i ne bi kad je sedam dana nedeljno gledao paradu siromašnijih od sebe, crnce, Meksikance, belce, koji su donosili naužasniju staru robu: svoje motorizovane, metalne produžetke, produžetke svojih porodica i možda celog svog života, razgolićenim pred bilo čijim očima, pred strancem poput njega, koji je mogao da vidi iskrivljenu šasiju, zarđalu donju stranu, blatobran ofarban nijansom koja se dovoljno razlikuje od ostale boje i utiče na snižavanje cene, a možda i na Mučovu depresiju ... (Pinčon 9)

U konzumerskom društvu obeleženom tehnološkim napretkom, Mučo Mas oseća pijetet prema "ljudskosti koja prodire u Materijalnost ove zemlje, prema tragovima čovečnosti koje ostavljamo na najgorim dokazima svog postojanja" (Richard Poarije o Pinčonovoj prozi). Razgolićenost ljudi kroz njihove automobile je jedna vrsta melanholične parodije istorijskog trenutka američke istorije u kome prodavac polovnih automobila razume fenomen emocionalnog razgolićivanja – tradicionalno intimnog i kompleksnog čina koji polazi od jednog ljudskog bića ka drugom – kao nečega što je tehnološki isposredovano. Pripovedač nabraja šta se sve moglo naći u otkupljenim automobilima:

... isečeni kuponi koji su obećavali uštedu od 5 do 10 centi, bonovi za kupovinu, ružičasti leci s najavama za posebne popuste u samouslugama, pikavci, krezavi češljevi, oglasi za slobodna radna mesta, poslovne stranice iskidane iz telefonskog imenika, ... (9-10)

Ovde je citiran samo deo spiska pronađenih stvari; taj spisak se u *Objavi* nastavlja, kao „nepregledni listing činjenica“, „logično ishodište materijalizma“ (Basara „Double-Spaced History“ 155) koje je atomizovalo stvarnost svodeći je na spiskove partikularnog kao jedine moguće celine. Vest o Invereritijevoj smrti zatiče Edipu i Muča u trenutku kada je on već uveliko zaposlen kao disk džokej u radio stanici, i pripovedač, iz Edipine perspektive, parodično poredi Mučovo iskustvo u prodaji polovnih automobila sa iskustvima koji su „stariji muževi“ imali u drugom svetskom ratu i ratovima u Koreji. Kao i oni, i Mučo se budi „obliven znojem“, derući se „na jeziku ružnih snova“, što čini da se

Edipa pita: „kad će Mučo zaboraviti?“ (Pinčon 10-11) Uhvaćen u istorijskom trenutku koji, po Gosu, predstavlja period „mutacije“ razdoblja posle 1945. godine u razdoblje koje se definiše kao kasne šezdesete (1966-1974), lik Muča Masa kao muža i jednog od muškaraca u romanu odražava svu identitetsku teskobu velikih promena koje je taj istorijski prelazak doneo, i na Edipino pitanje daje odgovor: nikad. Ostavljanjem posla na parceli sa automobilima, koja je Muču pružala makar posredni kontakt sa ljudskim iskustvom, i prelazak na radio predstavlja simbolični kraj svake mogućnosti neposredne interakcije. Posao na radiju podrazumeva da Mučo preuzme neki od mnoštva identiteta koji mu se nude – jer je njegov sopstveni izgubljen – koji će u tom trenutku bolje prodati radio program kod slušalaca: „seksualnog muškarca“, „mladog oca“, „velikog brata“, koji će ga kasnije u romanu nepovratno odvesti u halucinacije i ludilo. Roman ironiše Mučovu „seksualnost“, u poslu kroz koji se predstavlja javnosti, gde „gola požuda odzvanja“ u svakoj njegovoj reči kada mu se javljaju „male curice“, tako što, s druge strane, Mučo pokazuje nedostatak „muškosti“ kada saznaje da je njegova žena Edipa imenovana za izvršiteljku testamenta svog bivšeg ljubavnika, Pirsu Invereritija. Njihov dijalog se može čitati kao parodija književnih, ali i izvanjezičkih situacija u kojima muškarac doživljava izliv ljubomore pri samoj pomisli da se u životu njegove voljene pojavljuje neki muškarac iz njene prošlosti. U slučaju Edipe i Muča, *ona* je ta koja ga uverava da nema zbog čega da bude ljubomorani, dok on nju uverava da on za to uopšte i nije sposoban:

„Mučo, dragi“, jauknula je u napadu nemoći. ... Ona mu pokaza Mecgerovo pismo. Mučo je znao sve o njoj i Pirsu: ta veza okončala se godinu dana pre nego što je ona postala Mučova žena. Pročitao je pismo i povukao se uz stidljivi niz treptaja. „Šta da radim?“ reče ona. ”O, ne“, reče Mučo, „pitaš pogrešnog čoveka. Ne pitaj mene. Ja ne umem tačno da izračunam čak ni naš porez na prihod. Izvršavanje testamenta, o tome nemam šta da ti kažem, otidi kod Rouzmena.“ Njihovog advokata. „Mučo. Vendelu. Naša veza se *završila*. Pre nego što je uneo moje ime u testament.“ „Da, da. Ništa drugo nisam mislio, Edo. Jednostavno ne mogu da ti pomognem.“ (Pinčon 8-12)

Govoreći o televiziji i vrsti uticaja koji je izvršila na Amerikance, Borstin se osvrće na činjenicu da televizija, čiji je uticaj postao nemerljiv, nije pružala nikakvu mogućnost korisnicima da pošalju povratnu poruku, osim posrednim putem kao što su ankete javnog mnjenja, i ističe da je u takvoj situaciji građanin morao da se osloni na telefon koji, opet, nije mogao da garantuje odgovor, ili „na časnu instituciju devetnaestog veka, poštu“ (Borstin 368). Edipin odlazak u San Narciso i susret sa Majkom Falopijanom predstavljaju njen prvi susret sa reči Tristero, centralnom misterijom romana, koja je, ispostaviće se, povezana sa sukobom američkih državnih i nezavisnih poštanskih službi još sredinom devetnaestog veka. Falopijanov lik daje svojevrstan historiografski uvid u problematiku Tristera, koji će toliko mučiti Edipu:

Ispostavilo se da je Falopijan pisao istoriju privatnih poštanskih službi u SAD, pokušavajući da poveže građanski rat sa pokretom za reformu pošte koji je započeo oko 1845. godine. Smatrao je da nije reč o prosto podudarnosti što je federalna vlada upravo 1861., od svih mogućih godina, odlučila da preduzme energično gušenje onih nezavisnih poštanskih puteva koji su preživeli razne zakone iz 1845., 1847., 1851. i 1855. godine, zakone koji su smišljeni da bi svaku privatnu konkurenciju naterali u finansijsku propast. (Pinčon 48)

Na ovako štur „istorijski“ osvrt pripovedač se nadovezuje komentarom o dubljem značenju sukoba poštanskih službi: „[Falopijan] je u svemu tome video parabolu o moći, njenom podsticanju, razvoju i sistematskoj zloupotrebi, premda te noći nije otišao toliko daleko“ (48). Državna poštanska služba, s jedne, i Turn i Taksis i Tristero, s druge strane, predstavljaju metaforu tog sukoba, pri čemu je postojanje poštanske kompanije Turn i Taksis istorijski zabeleženo, dok je Tristero fiktivan. Ovakvo viđenje sukoba je takođe metaprozno, jer je istovremeno i ključ za čitanje *Objave*, upućen čitaocu, koji će se kretati kroz tekst znajući da Edipina potraga može da se tumači kao metafora neprekidnog društveno-ideološkog sukoba između dominantnih formi mišljenja i njihovih marginalizovanih alternativa. Sukob državne poštanske službe i Turn i Taksisa je, metaprozno posmatrajući, jedna vrsta binarne opozicije svojstvene modernističkoj književnosti; međutim, uvođenje Tristera kao mračne, nedefinisane sile koja je i

epistemološki i ontološki problematična – da li Tristero uopšte postoji, a ako postoji kako doći do saznanja o njemu – i koja ometa podrivanje dominantnog sistema iako nije na njegovoj strani, predstavlja problem svojstven postmodernističkoj književnosti, u kojoj, rečima Patriše Vo, pisac, kao i pojedinac u izvanjezičkoj stvarnosti pre svega ima zadatak da ustanovi ko mu je protivnik, a zatim da nađe odgovarajući jezički izraz kako bi predstavio objekat protivljenja.

Postavši izvršiteljka Invereritijevog testamenta, Edipa ulazi u svet neuhvatljivih odnosa korporativnog biznisa. Govoreći o demokratizaciji iskustva, čiji deo je i nastanak i ekspanzija korporacija, Borstin se vraća na strahove koje su američki oci imali od njih. Taj strah je poticao od „besmrtnosti“ korporacija – njihove neuslovljenosti ljudskim faktorom – i činjenice da im je kao tvorevinama američke vlade moglo biti dato onoliko moći koliko zakonodavci odrede. Borstin navodi primer Sera Edvarda Kouka, zagovarača običajnog prava iz sedamnaestog veka, koji je upozoravao je da korporacije „ne mogu počinuti izdaju, biti stavljene van zakona ili ekskomunicirane, jer nemaju dušu“ (386). Edipina poseta baru Skoup u kome upoznaje Falopijana i prvi put čuje za Tristera odvodi je dalje, u potrazi za odgovorima, u high-tech kompaniju Jojodin. Jedna od prvih scena sa kojima se Edipa susreće u Jojodinu je „jojodinsko zajedničko pevanje“ himne u kom učestvuju „deoničari, zastupnici i službenici kompanije“ zaklinjući se „beskrajnom lojalnošću sve do samog kraja“ (Pinčon 76). Predstavljajući korporaciju kao svojevrsnu crkvu moderne Amerike – drugim rečima, poredeći korporativni sistem „bez duše“ usmeren isključivo na profit sa crkvom kao organizacijom čiji je zadatak da pomogne ljudima da tu istu dušu spasu, Pinčon parodira njihovo evidentno izjednačavanje u savremenom američkom društvu. Borstin takođe govori o tom izjednačavanju i u njega svrstava i uticaj televizije, ističući da su se „u ovoj samousluzi veštačkog iskustva“ izgubila „stara odeljenja“:

Odlazak u crkvu ili na predavanje niukoliko se nije razlikovao od odlaska na predstavu, film ili utakmicu, ili na politički skup, ili zastajkivanja da bi se poslušali hvalospevi kakvog prodavca lekova. Gotovo se sve moglo gledati u košulji, sa konzervom piva u ruci. Iskustvo koje je teklo televizijskim kanalima bilo je mešavina zabave, poduke, novosti, nadahnuća, opomena, i bog zna čega još. (369)

Borstin uočava da se u novoj konstelaciji stvari, a posredstvom televizije, zabava nudila pod maskom obrazovnog programa, obrazovni program pod maskom zabave, politička propaganda u formi reklama, a reklama sa primesama drame. „Nova mijazma“, kaže Borstin, „koju nijedna mašina ranije nije mogla da odaje, a koja je obavijala televizijski svet, izbila je u „stvarni“ svet i počela da ga zavija u maglu“ (369).

O značajnom udelu koji je podela vremena na „precizno merene, međusobno zamenjive“ vremenske jedinice imala u tehnološkom i civilizacijskom napretku američkog društva, kao i o gušenju originalnosti kao njene posledice već je bilo reči, a iste problematike dotiče se i *Objava*. U razgovoru sa Stenlijem Koteksom tokom svoje posete Jojodinu, Edipa saznaje da se Koteks, kao i svi inženjeri, prilikom potpisivanja ugovora o radu u Jojodinu odrekao patentnih prava na bilo koji svoj izum:

„A to guši stvarno kreativnog inženjera“, reče Koteks, i gorko dodade: „gde god se on nalazio.“ „Mislila sam da ljudi više ne izmišljaju“, reče Edipa, osećajući da će ga to podstaći. „Hoću reći, ko je to stvarno činio posle Tomasa Edisona? Zar se sada ne radi sve timski?“ Krvavi Čiklic [predsednik Jojodina] je jutros, u svojoj dobrodošlici, naglasio timski rad. „Timski rad“, zareža Koteks, „može i tako da se kaže, da. Ali, u stvari, to je samo način da se izbegne odgovornost. To je simptom kukavičluka društva.“ „Pobogu“, reče Edipa, „zar smete tako da govorite?“ (Pinčon 79)

Koteksov zaključak o atomizaciji vremena i stvaralačkog i radnog procesa kao izbegavanju odgovornosti dovodi nas do Basarinih uvida o preduzimljivosti, poslovnosti i užurbanosti u XIX i XX veku kao, takođe vidi „bežanja od Boga, bolje reći od odgovornosti“:

Niko ne bi imao ništa protiv Boga da nije odgovornosti i slobode. ... Biti slobodan – to danas znači nekoliko vulgarnih situacija: ne biti pod okupacijom kakve strane sile, ne biti u zatvoru, moći učiniti *sve* što srce poželi. Ako se neko zapita o uzrocima krize (koja seže podaleko unazad, ali je sada sazrela), neka pokuša zamisliti pet milijardi samovolja na jednoj omanjoj planeti i sve će mu biti jasno. („Drvo istorije“ 77)

Basarine samovolje su u stvari onaj element koji je kod američkih otaca izazivao strah od korporacija, s obzirom na njihovu razgranatost, finansijsku moć i političku zaštitu, i na činjenicu da se ne mogu izopštiti ni kazniti na način na koji je to moguće kad je u pitanju ljudsko biće. Kako se ispostavilo, korporacije su mogle sebi dozvoliti samovolju koja se, vođena isključivo finansijskim uspehom, umela lako otrgnuti kontroli i udaljiti se od dobrobiti građana.

Baveći se fenomenom televizije, Borstin konstatuje da su moderni Amerikanci, izloženi „ponovljivim upakovanim iskustvima“ koje je plasirala televizija, „kadkad očajnički, tražili jedinstvene, spontane i uzbuđljive epizode da im začine život.“ U toj savremenoj potrebi Borstin vidi koren senzacionalizma, toliko prisutnog u dvadesetom veku u svakom medijskom obliku. Ipak, iako prisutniji nego u bilo kom ranijem razdoblju američke istorije, Borstin kaže da senzacionalizam „nije bio puki proizvod pohlepe novinskih izdavača ili morbidnosti ukusa naroda“ već upravo proizvod izloženosti predvidivim televizijskim sadržajima i formatima. Senzacionalizam je bio odgovor na ljudsku potrebu za iznenađenjem, i, kako kaže Borstin, značio je „novo istaknuto mesto i živopisnost zločina, katastrofa, seksa, skandala i grozota“ (375-376). *Objava* problem senzacionalizma tretira odvođeci svoju junakinju Edipu Mas na pozorišno izvođenje fiktionalne jakobinske tragedije *Kurirova tragedija* izmišljenog dramskog pisca Ričarda Vorfingera, aludirajući na taj način na društveno-kulturološke sličnosti između modernih američkih gledalaca *Kurirove tragedije* i engleskih posetilaca jakobinskog teatra u šesnaestom i sedamnaestom veku. Gledajući predstavu, Edipa tone u „pejzaž zla koji je Ričard Vorfinger uobličio za svoju publiku iz sedamnaestog veka, krajnje preapokaliptičnu, željnu smrti, čulno isprljenu, nespremnu, pomalo bolno, za ambis građanskog rata koji ih je, hladan i dubok, čekao kroz samo nekoliko godina“ (Pinčon 59).

Jakobinska tragedija kao žanr napušta svaku istančanost u sprovođenju svog gledaoca do trenutka katarze; ekstremna i nasilna, preplavljena krvlju, svirepim zločinima i bludničenjem, jakobinska tragedija teži da postigne efekat senzacionalističkim i nasilničkim razvojem radnje koji će šokantnošću zadržati gledaočevu pažnju. Sadržanost *Kurirove tragedije* u radnji Pinčonovog romana zasnovana je na sličnosti između radnje *Kurirove*

tragedije, tačnije Anđelovog tajanstvenog spominjanja kostiju ubijenih vitezova, i događaja koji za likove *Objave* predstavljaju izvanjezičku stvarnost. Naime, Edipa i Mecger saznaju od Menija di Presa da mafijaš Toni Jaguar preko njega namerava da podigne tužbu protiv Invereritijske zaostavštine jer tvrdi da mu Invereriti nikada nije platio za ljudske kosti koje mu je isporučio za proizvodnju filtera za cigarete „bikonsfild“. Poreklo kostiju je sa dna jezera Pijeta u Italiji, na čijoj obali je u borbama tokom Drugog svetskog rata skončalo nekoliko američkih trupa, a čija tela su Nemci kasnije bacili na dno jezera. Meni di Preso pripoveda o istorijskom događaju uzvišenim tonom koji poprima lirski kvalitet, i po tome se razlikuje od dijaloga koje do tada vodi sa Edipom i Mecgerom:

Jezero Pijeta se nalazi blizu obale Tirenskog mora, negde između Napulja i Rima, i bilo je mesto sada zanemarene (ali 1943. godine i te kako tragične) iscrpljujuće bitke u jednom manjem borbenom žarištu koje je nastalo za vreme napredovanja na Rim. Nedeljama se šačica američkih trupa, odsečena i bez komunikacija, tiskala na uskoj obali bistrog i spokojnog jezera dok su ih sa stena koje su se vertikalno uzdizale iznad plaže Nemci danonoćno gađali usresređenom vatrom. ... Činili su sve što su mogli da se probiju; ne uspevajući u tome, nastojali su da žive što duže mogu. Ipak su umrli, svi do jednog, tiho, bez traga ili reči. (Pinčon 56)

Di Preso dalje govori da je Toni Jaguar, koji je u ratu bio kaplar u italijanskoj vojsci, znao da je u jezero bačeno i oružje i ostali borbeni materijal, i vođen mogućnošću profita rešava da sa dna jezera povрати što je moguće. Uspeva da izvuče samo kosti, i „svoju žetvu“, svojevrsan plen, navodno uspeva da „uvali“ Invereritiju. Negde pred kraj priče o *Objavi* svojstvenim, pripovedno vrlo zamršenim odnosima koji obuhvataju sudbinu kostiju američkih vojnika sa dna italijanskog jezera nalazi se i informacija da kosti, u stvari, Invereriti nije ni kupio, već Bikonsfild – ipak, upravo će ova priča odvesti Edipu na izvođenje Kurirove tragedije, i dalje u potragu za (reči) Tristero. Iako se, dakle, krajnje metaprozno ispostavlja da di Presova priča nema nikakvu relevantnost za kompaktnost i uzročnu posledičnost radnje *Objave*, ova epizoda ukazuje na razmreženost korporativnih odnosa koju ukidaju istorijske odnose, i koje interesuje samo zarada. Nekadašnji ratni neprijatelji, Amerikanci i Italijani se udružuju zarad profita, eksploatišući posmrtnu ostatke

i time desakralizujući sećanje na one koji bi, pre tržišno uređenog postistorijskog razdoblja kasnog kapitalizma, imali status heroja. I otuda naizgled naivno, ali ipak aluzivno pitanje koje postavlja Edipa Mas: „Otkuda to“, zapita Edipa, „da se oni koji grade puteve nađu u položaju da prodaju kosti, moliću lepo?“ (Pinčon 55)

„Sve je rađeno na najčistiji mogući način“, insistira di Preso, a roman ironično poručuje da u sveopštoj merkantilizaciji ni kosti časno palih boraca za slobodu nisu za bacanje: prvo ih otkupljuje jedna uvozno-izvozna firma, prodaje ih preduzeću za đubrivo koje je „možda upotrebilo jednu-dve butnjače za laboratorijske testove, ali je na kraju odlučilo da se potpuno posveti haringama“ i prepustilo kosti akcionarskom društvu od kojeg ih kasnije otkupljuje Bikonsfild (56-57). Baveći se time šta je Tonija Jaguara navelo da zaključi da kosti američkih vojnika imaju tržišnu vrednost, *Objava*, kroz lik Menija di Presa, ironično poručuje da čak i potencijalno plemenit ishod – obeležavanje mesta palih boraca – proishodi iz materijalnih pobuda posleratnih profitera:

Iz nekog nejasnog toka rezonovanja, koji je možda uključivao zapaženu činjenicu da su američki turisti, koji su u to vreme postajali brojniji, spremni da plate dobre dolare za gotovo bilo šta; priče o američkom kultu mrtvih; možda neku tanušnu nadu da bi senator Makarti i drugi koji su delili njegova ubedenja, koji su u to vreme stekli izvesnu nadmoć nad bogatim kretenima s druge strane mora, na neki način usmerili pažnju na pale u Drugom svetskom ratu, pogotova na one čiji leševi nisu nikad pronađeni; iz takvog lavirinta pretpostavljenih motiva Toni Jaguar je zaključio da sigurno može da uvali svoju žetvu kostiju nekom Amerikancu ... (56)

Kurirova tragedija je velika parodija jakobinske drame – koliko teži da prostim senzacionalizmom svoje radnje zadrži pažnju, toliko i testira gledaočeve i čitaočeve sposobnosti svojom zamršenom radnjom, veoma teškom za praćenje. Važno je primetiti da Edipa *Kurirovu tragediju* ne gleda na televiziji, već u naizgled autentičnom okruženju, u malom pozorištu pod imenom Tenk, ali koje se samo, ipak, nalazi u nimalo autentičnom okruženju, „između firme za analizu saobraćaja i divlje prodavnice audio-uređaja koje nije bilo tu prethodne godine niti će je biti naredne, ali je u međuvremenu prodavala jeftinije čak od Japanaca i dovlačila robu na tone“ (58). U svojoj studiji *Jacobean Public Theatre*

Aleksandar Legat se u poglavlju pod nazivom „The Audiences and their Culture“ bavi društvenim i kulturološkim osobenostima jakobinske publike, koja se može videti kao vrlo slična onoj koja u Pinčonovom romanu dolazi na *Kurirovu tragediju*. Za početak, možemo uporediti okruženje u kom je u *Objavi* locirano pozorište Tenk sa okruženjem u kom su se nalazila pozorišta u kom su se prikazivale jakobinske drame. Naime, Legat ističe da je popularno pozorište toga vremena bilo zasnovano na „nizu protivrečnosti“, i dok je s jedne strane „promovisalo čvrste, tradicionalne vrednosti svoje kulture: odanost, rodoljublje, velikodušnost, pregalaštvo, uspeh srednje klase, uzdržavanje od seksa“ u isto vreme ta ista pozorišta bila su okružena javnim kućama, koje bi gledaoci umeli da posećuju nakon odgledane predstave⁷⁶ (37). Iako su usluge koje pružaju divlja prodavnica auto uređaja i javna kuća svakako različite, važno je primetiti da smeštenost teatra na takvoj lokaciji ukazuje na velika ekonomska i klasna pomeranja u društvu koja su, kako u sedamnaestom tako i u dvadesetom veku, demokratizacijom kulture i umetnosti dovela do njihove dostupnosti najširim slojevima društva.

Basara je, već smo pomenuli, takve promene okarakterisao kao deo sveopšteg „srozavanja“ vrednosti i kriterijuma. Srozavanje ili ne, tek jakobinska Engleska je period u kome pozorište počinje da posećuje stanovništvo iz nepriviligovanih klasa, a dramska dela pišu pisci koji sami potiču iz klasa koje su „neprivilegovane, ne-elita.“ Legat nabraja neke od njih: Četl je bio sin bojadžije, Grin samardžije, Kid beležnika, Marlou obućara, Mandej suknara, Pil činovnika a Šekspir rukavičara⁷⁷ (30). Legat naziva jakobinsku publiku „popularnom“ u smislu da su „cene ulaznica bile niske, da su pozorišta mogla da prime veliki broj ljudi, i da ste tamo mogli da očekujete da ćete sresti ljude iz svih slojeva“⁷⁸ (27).

⁷⁶ “Popular theatre itself was based on a series of contradictions. It promoted the solid, traditional values of its culture: loyalty, patriotism, generosity, hard work, middle-class success, sexual continence. At the same time the playhouses were surrounded by brothels, and were regularly used for flirtations and pick-ups.”

⁷⁷ “Dramatists were also drawn from the non-privileged, non-elite: Chettle’s father was a dyer, Greene’s a saddler, Kyd’s a scrivener, Marlowe’s a shoemaker, Munday’s a draper, Peele’s a clerk and Shakespeare’s a glover.”

⁷⁸ “Who were those people? In the public playhouses, we may fairly speak of a ‘popular’ audience: popular in the sense that admission prices were low, the capacity of the playhouses was large, and it was here that one could expect to find a mixed general public.”

Legat naglašava da „jakobinsko pozorište možemo da posmatramo kao visoku umetnost za sofisticiranu klijentelu samo ako odbacimo sve one dokaze koji svedoče u prilog tome da se radilo o jeftinoj zabavi za narodne mase“⁷⁹ (30). Atmosfera koja je vladala u jakobinskim pozorištima veoma je, ako je uporedimo sa dvadestim vekom, nalikovala na bioskopsku. Legat podvlači „protivrečnost između reda i nereda, pažnje i nedostatka iste“ koja se ogledala u teškom zadatku koji je glumac imao pokušavajući da zadrži pažnju svojih gledalaca imajući u vidu da je morao da se bori „protiv surove konkurencije“, misleći pritom na prodavce hrane i pića, koji su bili „deo ugođaja“⁸⁰ (38).

Insistirajući na tome da je potrebno ekstenzivnije poznavanje popularne kulture koja je postojala u Engleskoj u sedamnaestom veku kako bi se bolje razumeo ceo kulturološki kontekst u kom je i jakobinsko pozorište tražilo svoje mesto, Legat govori o „čitavom nizu navika i konvencija, celom jednom načinu razmišljanja i imaginacije na delu.“⁸¹ Pozivajući se na Pitera Berka i druge istoričare, Legat umetničko delovanje u okviru popularne kulture toga vremena naziva „malom tradicijom“ (“little tradition”), nasuprot „velike tradicije“ (“great tradition”) visoke umetnosti. Legat publiku „male tradicije“ određuje kao većinski „neuku i marginalizovanu“, a njihove posete pozorištu kao „zabavu za nepismene“⁸² (31). Legat ističe da su preference tadašnje publike bile u korist „jasnog, upečatljivog i pristupačnog“ pozorišnog iskustva.⁸³ Citirajući Edmunda Gejtona iz njegovog dela *Pleasant Notes upon Don Quixote* (1654), Legat navodi da je publika tražila sadržaje koji su im lako razumljivi, što je podrazumevalo fascinaciju simetrijom, ravnotežom i opozicijom, kao i naklonost prema nepromenljivim obrascima u pogledu jezika, sadržaja i forme (32). Drugim rečima, u pitanju je bila publika koja je umesto katarze tražila zabavu,

⁷⁹ “We can see Jacobean theatre as high art for a sophisticated clientele only if we filter out a good deal of evidence that it was also cheap entertainment for a mass audience.”

⁸⁰ “In what we might loosely call the aesthetics of the theatrical occasion there was also a contradiction between order and disorder, attention and distraction. It was the player’s job, we might have thought, to grasp and hold the interest of the audience. Yet he had to work against severe competition, and the competition was part of the occasion. Food and drink were sold and consumed during the performance.”

⁸¹ “...a whole range of habits and conventions, a whole way of thinking and imagining.”

⁸² “...unlearned and dominated...”, “...an entertainment for the illiterate...”

⁸³ “Literate or not, the audience wanted an experience that was clear, striking and accessible.”

očekujući poznate, pasivizirajuće sadržaje i poruke koji neće uznemiriti, već, naprotiv, umiriti. Uključivanjem *Kurirove tragedije* u radnju *Objave broja 49* Pinčon ironiše očekivanja takvog čitaoca razobličavajući izmišljenu tragediju komplikujući je do te mere da se i najpažljiviji čitalac gubi u detaljima, pokušavajući da razume.

Legat takođe ističe tendenciju popularne kulture da ne odstupa od tipskih likova i stereotipnih situacija: „iskustvo nije potpuno ako nije generalizovano.“⁸⁴ Ovo neodstupanje opstaje i u modernoj popularnoj drami, sa funkcijom da „informiše članove zajednice o društvenoj strukturi“⁸⁵ (32-33). Može se reći da se izrazita aluzivnost izbora jakobinske drame u *Objavi* nalazi i u činjenici da se književnost pomerila „od društvenih klasa kao subjekta istorije do kulturološkog konstituisanja subjektivnosti“⁸⁶ (Altieri citira Fostera 457) – da se, drugim rečima, pomerila od informisanja publike o tome kakvo je društvo do informisanja publike o tome da književnost može biti medij kojim se sugerise kakvo bi društvo trebalo da bude. Otuda Pinčonovo razobličujuće parodiranje kako jakobinske drame tako i njene publike, a time i publike druge polovine dvadesetog veka. Gledajući *Kurirovu tragediju*, publika prisustvuje ničim oneobičenom, otežanom sadržaju, i uživa u intenzifikovanim opozicijama koje prepoznaje (u „strukturi autoriteta koju imaginacija prepoznaje“⁸⁷ 34), koje ih dalje pasiviziraju a u isto vreme, paradoksalno, uzbuđuju u senzacionalističkom smislu.

Poruka koju drama šalje je, dakle, „generalno validna“, što Legat povezuje sa još jednim aspektom popularne književnosti, a to je „tendencija da se zamisli bezvremeni svet, u kome ne postoje istorijska razdoblja“ (33-34). Tako posmatrano, priča nadilazi istoriju, i kao što se misteriozne kosti pojavljuju i u *Kurirovoj tragediji* i u „stvarnim“ okolnostima Edipine realnosti, tako i jedna jakobinska drama može da oslika društveno-istorijski

⁸⁴ „... the experience is not complete until it has been generalized.”

⁸⁵ „... popular culture’s tendency to deal in stock characters and stereo-typed situations, a tendency that persists in modern popular drama, where its function, according to one sociologist, is ‘to inform members of a community about social structure’.”

⁸⁶ „... from class as a subject of history to the cultural constitution of subjectivity...”

⁸⁷ “a structure of authority the imagination accepts...”

trenutak i stanje svesti ljudi u američkom velegradu šezdesetih godina dvadesetog veka. Izvlačenje pouke iz književnog dela „potvrđuje čvrstinu i mudrost zajednice, čije vrednosti opstaju uprkos nestalnosti vremena i istorijskih događaja“ (34), što nas opet vraća na *Kurirovu tragediju* kao parodičnu dekonstrukciju iluzije svake pretpostavljene čvrstine i mudrosti zajednice.

Fama o biciklistima

U prethodnom delu smo se bavili *Kurirovom tragedijom* kao sadržajem koji sedatira publiku Pinčonove Amerike. *Fama* je napisana 1987. godine, uoči najmračnijeg perioda u novijoj istoriji Balkana, u kome su značajnu ulogu odigrali okoštali pseudo-patriotski narativi. Ove opasne mitologije koje su, kao što kaže Legat za jakobinsku dramu, u sebi posedovale „tradicionalni i umirujući“ kvalitet, poturane su kao deo potrage za identitetom jugoslovenskih naroda i narodnosti:

Paranoidna težnja očuvanja „posebnosti“ krila je poražavajuće sličnosti, a potraga za identitetom, najčešće traženim u sferama fantazije, pokazivala je da nas je sudbina povezala u zajednicu prokletih kako bismo se navikli – kretinizacijom i zatupljivanjem – na još veća prokletstva. „Koreni“ ovog ili onog plemena traženi su po visoravnima Irana, u imenima plemena iščezlih sa lica sveta, pa i u praistoriji. (Basara, „O propasti jedne zablude i o većim propastima koje će iz nje uslediti“ 103)

„Kretinizujući“ i „zatupljujući“ narativi servirani su sa ciljem da se *publika* (namerno kažemo *publika* umesto *mase* ili *narod*, vodeći se Basarinom konstatacijom u eseju „Poslednji zid“ da se „istorija više ne događa već da se emituje“) sedatira na način koji će minimizovati napore da se te mitologije dekonstruišu. U predgovoru *Fami o biciklistima* pod nazivom „Posle dvadeset godina“, Basara ističe da su upravo senzacionalistički tekstovi „o tajnim društvima i zaverama“ koji su osamdesetih godina počeli da se pojavljuju u štampi uticali da pisanju *Fame* pristupi neozbiljno, lakrdijaški, ne hajući za formu, u pokušaju da „te neopisive bljuvotine, to besprizorno povlačenje reči po

blatu najnižih intelektualnih strasti“ dekonstruiše, što ipak nije sprečilo jedan deo publike da *Famu* doživi kao autentičan i ozbiljan istorijski spis:

Preuzeo sam, dakle, obličje zbornika radova o tajnom društvu biciklista ružinog krsta, sklepao nekakvu biciklističku ezoterijsku doktrinu i nedugo nakon izlaska romana iz štampe, na tada popularnim tribinama (po svedočanstvu pokojnog Dragoša Kalajića) za reč se javljaju strasni demistifikatori konspiracija koji pored Vatikana i Kominterne za urotu protiv Srbije optužuju i „nekakve bicikliste“.

Gde god okreneš – ironija. Biciklisti su krivi za sve. (Basara, „Posle dvadeset godina“ 13)

Kao i u *Objavi* u kojoj je Edipa Mas možda jedina imuna na *Kurirovu tragediju* kao zabavno-pasivizirajući program i spremna da „ganja čudne reči u jakobejskim tekstovima“, Basara u „Posle dvadeset godina“ resignirano konstatuje da je njegovo formalno-tematsko lakrdijaštvo – njegova ponuda nezabavljakog i nepasivizirajućeg programa koji teži da dekonstruiše – prošla neopaženo, ali je zato ozbiljno shvatanje tog lakrdijaštva u javnosti pretvoreno u senzacionalističku neistinu. *Fama* i u predgovoru i u svojim spisima aludira na opasnost koju senzacionalizam predstavlja, zbog čega Nepoznati prepisivač ulaže napor da sačuva spis kapetana Kvinsdejla „od zaborava, ali i od znatiželje rulje, kvazinaučnika i senzacionalista“ prepisujući ga u samo šest primeraka koje stavlja u „šest skupocenih, ali neinteresantnih knjiga“ kako bi došli u ruke samo onih čitalaca koji tragaju za njima (64).

Borstin, govoreći o fenomenu ponovljivog iskustva kroz priču o razvoju fotokopiranja i drugih oblika elektrostatičkog kopiranja ističe da je zahvaljujući ovom izumu bilo omogućeno „svakome ko je imao pristupa mašini da uništi jednistvenost ili tajnost bilo kog dokumenta“ (371). Ipak, kako će se pokazati u dvadesetom i dvadeset prvom veku, a na šta se aludira i u *Objavi* i u *Fami*, izvesna ironija leži u tome što, iako fizički dostupno u ogromnom broju primeraka, književno (ili bilo koje drugo) delo može zadržati svoju jednistvenost upravo zato što njegov jedinstveni sadržaj ne dopire do šire, pasivizirane publike ukoliko nije senzacionalistički refunkcionisan, a samim tim i uprošćen. I pored toga, *Fama*, kroz aktivnost Nepoznatog prepisivača, sugerise iznuđeno vraćanje književnosti u nedostupnost koja ne dozvoljava trošenje autentičnosti. „*Ambalaža* (koja je

potisnula *pakovanje*) otvorila je sasvim nove vidike potrošaču“, ističe Borstin u delu koji se bavi razvojem potrošačkog društva: „Jer, dok je pakovanje bilo namenjeno prevozu i čuvanju, ambalaža je imala za cilj prodaju“ (406). *Famin* Nepoznati prepisivač radi upravo suprotno od pokušaja da dobro „proda“ spis – dodatno ga kamuflirajući, njemu je cilj da spis stigne do svog, a ne bilo kog čitaoca.

Interesantno je primetiti još jedan istorijski fakt koji Borstin navodi u svom pregledu demokratizacije američkog društva; naime, govoreći dalje o nestajanju autentičnog iskustva uslovljenom razvojem tehnologije koja je omogućavala mehaničku reprodukciju iskustva, Borstin navodi stav guvernera Virdžinije, ser Vilijama Berklia, iz 1671. godine, koji je zahvaljivao Bogu što štamparska presa još uvek nije bila stigla u njegovu koloniju jer, kako je smatrao, „rasejava jeres i neposlušnost“ (370). Nemalo puta se u svojim razmatranjima Basara obrušava na prosvetiteljske ideje opštog opismenjavanja ljudske populacije. Videći neminovno srozavanje kvaliteta iskustva u svakom pokušaju uspostavljanja društvene jednakosti, pa i u obezbeđivanju obrazovanja za sve, Basara konstatuje:

... sakralna dimenzija pisanja zauvek je izgubljena u profanišućem procesu globalnog opismenjavanja koji je započet na početku modernog doba, dakle sa prosvetiteljstvom. Misliti da svi treba da znaju da čitaju i pišu isto je što i misliti da svi treba da budu bogati i srećni; ili da svi Srbi treba da žive u jednoj državi. Ta naizgled humana ideja ekstremno je totalitarna. ... Očekujemo da širenje pismenosti dovede do povećanja opšteg nivoa kulture i uspona mišljenja, ali – pogledajmo: nikada glupost nije bila poletnija i odvažnija, nikada kretinizam nije uzeo toliko maha koliko danas kada u svetu praktično i nema nepismenih. („Tumaranje po bespuću“ 64)

Uzimajući sa rezervom ovako ekstremne stavove (koji su verovatno tu donekle i zbog retorskog efekta), može se primetiti sličnost u poimanju promena koje je doneo pristup pisanoj reči širih narodnih masa kod jednog guvernera iz sedamnaestog veka i srpskog savremenog pisca s kraja dvadesetog i početka dvadeset i prvog veka. Ta sličnost bi se eventualno mogla sažeti u konstataciju da izuzetnost pisane reči nije dostupna

svakome samo zato što je taj neko opismenjen, i da će, u neprekidnoj komercijalizaciji iskustva, ta izuzetnost biti narušena („srozana“) u pokušajima da se učini dostupnom svakome i da pri tome donese profit.

Dalje u „Posle dvadeset godina“, Basara se osvrće na proročki kvalitet delova romana koji referišu na tadašnje stanje u SFRJ, pre svega poglavlja o Velikoj ludnici koja može da primi 20.000.000 stanovnika, koliki je otprilike u tom trenutku bio i broj stanovnika bivše Jugoslavije. Basara vidi propast Jugaoslavije kao pre svega „kvalitativni sunovrat“ i „duhovnu kataklizmu“, priznajući da se nikad nije osećao Jugoslovenom i da mu je ta tvorevina „bila odvratna sa svojim idiotskim simbolima, prostačkim ponosom, sladunjavošću, diletantski glumljenim populističkim vrlinama: gostoprimstvom, velikodušnošću, optimizmom itd“ („O propasti jedne zablude i o većim propastima koje će iz nje uslediti“ 102). Basara nešto blažim i kritičkijim tonom nastavlja: „Splotovi igara naroda i narodnosti pažljivim posmatračima opasno su ukazivali na tendenciju preobražaja u *danse macabre*, što se na kraju i dogodilo. Takoreći prekonoc, ne izlazeći iz kola, brat je sabratu zabio nož u srce i nastavio da igra po njegovom lešu.“ Jedna od polaznih tačaka Basarinog argumenta je verovanje da su „plemena“ koja su živela u državi Jugoslaviji, a za koje je reč narod, po Basari, „prejaka i preterana“, pokazala „temeljno nerazumevanje ideje države:

Zrelost nacije najbolje se vidi u odnosu prema državi; ukoliko se ona shvata kao neophodno zlo, kao servis za sputavanje onog nagonskog i obezbeđivanje najvećeg mogućeg blagostanja za najveći broj građana – ništa preko toga – onda je taj narod zreo. Da li se tako shvatala i da li se danas na Balkanu shvata Država? Daleko od toga! (102-103)

Doživljavajući narode koji su činili Jugoslaviju kao nedorasle, Basara ističe da je Jugoslavija bila „najviše što su mogli očekivati od sudbine“ (102) i da „sa ove, ne tako velike distance, *ex YU* već izgleda kao najsolidnija od svih utopija“ (103). Međutim, nastavlja Basara, „balkanski mentalitet od države očekuje više; ona je, u bukvalnom smislu, postavljena na mesto Boga“ čiji zadatak je da ispunjava želje svojih državljana. Basara zato

kaže da je Jugoslavija u tom smislu bila „nezaslužena i (nezarađena) Demeblija“ i kao takva „bila je priprema za krvoproliće.“

Basara se drži verovanja da je suština krvavog sloma Jugoslavije pre svega metafizičke prirode, mnogo više nego što je ekonomske ili nacionalne. „Do te mere smo se udaljili od Boga, pa čak i racionalnog ateizma, da je samo ovaj rat mogao poslužiti kao katarza, kako ćemo videti – privremena“ (103-104). Doživljavajući Jugoslaviju kao bure baruta, čija je zapaljivost pre svega uslovljena duhovnim siromaštvom njenog stanovništva – onog istog stanovništva kome je u prethodnih pedeset godina „ideja centra zamenjena idejom Centralnog komiteta. Ideja hijerarhije – partijskom nomenklaturom. Ideja reda i harmonije – idejom javnog reda i mira. Kult svetih ljudi – kultom narodnih heroja“ („Posle dvadeset godina“ 12), Basarin pripovedač bira ludnicu kao metaforu stanja u kom su se stanovništvo i njihove vođe nalazile krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog veka, kada je *Fama* nastala. „Ludilo“ koje je Basara prepoznao na tadašnjoj društveno-političkoj sceni moglo se, kako navodi u prethodno spomenutom eseju, makar privremeno savladati samo „puštanjem krvi“, a *Fama* takvu Basarinu konstataciju ludila obrađuje – opet kroz parodični prikaz delovanja misterioznog bratstva Evandeoskih biciklista – kao dobro smišljeni plan „da se zlo sistematizuje“ ne bi li iz toga, kada dođe vreme, ishodilo konačno spasenje.

U *Faminom* spisu „Metafizika grada: Govor velikog majstora projektantima“ koji se nalazi u sklopu „Velike ludnice“, pripovedač uzima činjenicu da se čovek u jednom trenutku civilizovao, podrazumevajući pod tim da je postao stanovnik grada, kao polaznu tačku duhovnog osiromašenja i ogromne otuđenosti hrišćanskog življa. Život u gradu značio je samostalan život, „život bez Boga“, i grad je, po *Faminom* Velikom majstoru, idealno mesto za takvu vrstu zaborava, jer „podizanju grada prethodi zatvaranje unutar granica spostvenog bića, protivprirodna želja za samodovoljnošću, Sotonin greh – solipsizam“ (Basara, *Fama* 274). Pored samodovoljnosti, čovečanstvo se odlučilo da veruje u konačnost smrti što je, opet po Velikom majstoru, politički oportuna teza. Naime, čovek koji veruje da izvan ovozemaljskog života ne postoji ništa uzvišeno, već samo ništavilo iz kog je potekao i u koje smrt u svakom trenutku može da ga vrati, je čovek kojim vlada

očajanje, koje će on svim dostupnim ovozemaljskim distrakcijama pokušati da otupi, i da na njega zaboravi. Time se argumentuje da su društvene pojave kao što su tehnološki razvoj, bavljenje istorijskim uzrocima i posledicama, kultura i civilizacija samo distrakcije koje pojedinca odvlače od duhovne samorealizacije, od potrage za centrom, čime se uništava mogućnost punoće autentičnog iskustva, konačno i autentičnog izraza. U takvim okolnostima, čovek počinje da biva određen iskustvima koji mu pomažu da zaboravi na svoj status očajnika – ta iskustva počinju da konstruišu njegovu subjektivnost.

Vraćajući se na plan biciklista da „sistematizuju zlo“ tako što će u njemu prividno učestvovati izgradnjom Grada, svojevrsnog Vavilona, „na čijim će se ulicama povesti definitivna borba sinova svetlosti i sinova tame“ (Basara, *Fama* 271), Veliki majstor završava svoj govor lamentirajući nad „previše racionalno“ projektovanom ludnicom u sklopu Grada. „Ne možete projektovati ludnicu ili zatvor racionalno“, kaže on, „jer ludnica i zatvor nisu racionalne ustanove.“ Doktor Čulaba Čulabi zapošljava arhitektu Loenca kako bi u roku od deset meseci uradio „projekat Kružnog psihoanalitičkog centra sa 15.000 kabineta; potom projekat enterijera Napoleonove radne sobe (u 450 kopija) i na kraju projekat mučionice Svete inkvizicije sa spravama za mučenje“. Pored toga, doktor Čulabi mu zagonetno saopštava da će, mimo svoje volje, sutradan razbiti dva časovnika (282). Razbijanje satova je čin svojstven pripadnicima sekte Evanđeoskih biciklista Ružinog krsta, i predstavlja jedan od motiva značajnih za *Famin* narativ. U rukopisu kapetana Kvinsdejla, koji predstavlja svedočenje o kapetanovom susretu sa proteranim biciklistima-ikonoklastima na misterioznom ostrvu nezabeleženom na geografskim mapama, biciklista Ferarijus predočava kapetanu da „bez ogledala, satova i mačeva nema istorije; istorija i nije ništa drugo nego dvorana ogledala u kojoj se ne zna koji je pravi, koji je lažni lik“ (71). Evanđeoski biciklisti rade na poništavanju modernog percepiranja vremena, koje nije subjektivno, i teže uspostavljanju prostora i vremena koje jeste subjektivno, koje je duhovna projekcija pojedinca. Ogledalo je simbol mimetičkog, lažnog predstavljanja koje zaklanja suštinu, i koje je odigralo značajnu ulogu u konstruisanju društvenih sistema koji su počivali na raznim ideologijama („Volja da se razbije ogledalo – želja da se sruši društveni sistem“), a mačevi simbol ratnih sukoba koji su, opet, usko vezani za istoriju.

Postojanje istorije (koju su gradila i ogledala, i mačevi) je ishod metafizičkog sloma modernog sveta koji u budućnosti – u smrti – ne vidi mogućnost spasenja, već povratak u ništavilo. U takvim okolnostima:

[...] stvorenje koje nema budućnosti okreće se prošlosti. Tako nastaje *homo historicus*. Njemu je prošlost jedini kapital; on nastoji da tu prošlost ispuni prijatnim sećanjima. Kada se kaže „moj život“, retko ko time hoće da kaže da je živ tu i sada, nego se na umu ima biografija – život već straćen u prošlom vremenu. Ideologije smrti su uvek okrenute prošlosti, uvek orijentisane na idealizaciju nepovratno iščezlog. U takvim društvima budućnost se podrazumeva više iz poštovanja prema gramatici nego iz nade. (277)

Basara kako fikcijom tako i u esejima sugerise da se spasenje modernog sveta može tražiti kroz apsurd. *Famina* sekta biciklista je odraz Basarine vere u apsurd, koji možda jedini, uz prateći humor, može podrivati „hrpe nekorisnog znanja“ koje su čovečanstvu donele tehnologija, kultura i moral a sve putem logičnog zaključivanja. „To znanje može biti i istinito“, kaže se u *Fami*, „ali je neupotrebljivo“ (110), jer počiva na raciju, umesto na duhu. Koliko god se bicikl kao simbol spasa može posmatrati čak i kao komičan, što često i jeste, važno je spomenuti Basarin esej „Automobil“ iz zbirke *Kratak rečnik pseudomitologije* kako bi se razumelo kako je došlo do toga da od svih apsurdnih simbola spasenja izbor padne baš na bicikl i bicikliste. Smatrajući automobil jednim od ključnih pseudomitova, ovaj esej ističe da je potpuno „zanemaren uticaj automobila na psihi i mentalitet ljudi“. „Posedujući automobil“, kaže se dalje u eseju, čovek se „u potpunosti potčinjava tehnologiji“ i to sve „radi privida brzine i uštede na vremenu.“ Svako postizanje brzine veće od one koja se može postići u prirodi („prekoračenje brzine hoda ili konjskog galopa“) je primer hibrisa koji doprinosi neredu i konfuziji u univerzumu i koji lažno uverava čoveka u iluziju mogućnosti izolovanog delovanja, kao samostalnog sistema, i u iluziju „da se nečim upravlja po svojoj volji“ (87). S druge strane, *Fama* kaže: „Bicikl simbolizuje vertikalu“ (110), drugim rečima otvorenost, kretanje ka *gore* – ka Bogu, okrenutost spoznavanju života u skladu sa unutrašnjim potrebama i iskustvom pojedinca. I zato, zaključuje se u *Fami*, „treba spojiti bogoslovlje i biciklizam“ (110).

U savremenom svetu materijalnog prestiža i potere za adrenalinskim zadovoljstvima, biciklističko traganje za odgovorima na ontološka pitanja *Faminih* likova je parodična pripovedačka majstorija, mada kod čitalaca koji važnim pitanjima pristupaju sa neodrživom ozbiljnošću koju je Basarin pripovedač *a priori* odbacio verovatno ostavlja utisak vrhunske lakrdijaške zaludnosti. Pripovedač sve to vrlo dobro zna, a njegovi biciklisti se bore protiv dominantnih totalitarnih struja do te mere perfidnih da su njihovi podanici dobrovoljno pristali na svoju ulogu (o čemu Basara govori u „Strukturi iluzija“), delujući sa krajnje apsurdnih i komičnih margina. „Do stvarnosti se može stići jedino ako se ukine društvo“, poručuje *Fama*, sugerišući, metaprozno, i da se do autentične književne forme može doći samo ukidanjem recidiva realističkih i modernističkih pripovedačkih strategija, čime se bavi sledeće poglavlje.

POGLAVLJE III

METAPROZA/PARODIJA U POSTMODERNOM ROMANU

U eseju o Basarinoj književnosti „Kinesko ogledalo nestaje by night, ili kako „strefiti“ afričkog pingvina“ Sava Damjanov objašnjava da metatekstualnost (koje je metaproza deo)

uvek upućuje na visoko razvijenu piščevu literarnu svest (kao i na intenciju da ona u tekstu igra zapaženu ulogu) ... ovakav diskurs se najčešće realizuje eksplicitno, direktnim iskazima o književnom tekstu: promišljanjem postupaka, autopoetičkim pasażima i objašnjenjima, „kritičkom analizom“ sopstvene proze, sumnjom u određene prozne elemente kao i u literaturu uopšte, raskrinkavanjem pojedinih književnih tehnika, raznovrsnim teorijskim (ili „teorijskim“) komentarima, objašnjenjima i definicijama, raspravom o poetičkim problemima i sl. (90)

Damjanov ističe da su metaprozni komentari u književnom delu često svojevrsna „uputstva za upotrebu“ ili „receptijski vodiči“ koji čitaocu indoktriniranom realističkim romanom pružaju interpretativni ključ. A to opet govori, nastavlja Damjanov, o svesti pisca da tradicionalni čitaoci i kritičari „ovde neće tako lako naći uporišne tačke očekivane komunikacije, te da mogućnost potpunijeg receptijskog kontakta podrazumeva promenu „šifre“ onakvog čitanja na kakvo je pomenuti konzument navikao i za kakvo je pripremljen“ (90). Dejan Ilić se u eseju „Iskustvo svetog i iskustvo praznine u prozi Svetislava Basare“ slaže da metaprozni okvir pripovedanja, pored toga što ukazuje na konvencije književnog teksta, „otežava rekonstrukciju sveta ili *ogoljuje* postupak, ukazuje takođe i na načine konstruisanja predstava o svetu“ (109), čime metaproza ne komentariše samo jezičku, već i izvanjezičku stvarnost, o čemu će se govoriti dalje u tekstu.

Jedan od najočiglednijih načina na koji književni tekst može da komentariše artificalnu prirodu književnosti i njenu udaljenost od stvarnosti koju je realistična umetnost sa preciznošću težila da predstavi je kroz delo fikcije koje u sebi sadrži još jedno ili više umetničkih dela ili dela fikcije. *Objava broja 49*, pored izuzetno poetski snažnog

ekfrastičnog prikaza tapiserije "Bordando el Manto Terrestre" slikarke Remedios Varo, zatim prikaza izmišljenog filma *Otpušten* koji likovi iz *Objave*, Edipa i Mecger, komentarišu, sadrži i prikaz, takođe izmišljene, jakobinske drame osвете *Kurirova tragedija* izmišljenog pisca Ričarda Vorfingera. Sastavni deo Edipinog i Mecgerovog razgovora o filmu čini i primer metaprozne strategije *mise-en-abîme*, koja podrazumeva umnožavanje istih ili sličnih slika ili pojmova, a o kojoj ćemo kasnije takođe govoriti u kontekstu *Kurirove tragedije*:

„Ali naša lepota počiva,“ objasni Mecger, „u povećanoj sposobnosti preobražaja. Advokat u sudnici, pred bilo kojom porotom, postaje glumac, tačno? Rejmond Ber je glumac koji predstavlja advokata koji pred porotom postaje glumac. Ja sam bivši glumac koji je postao advokat. Čak su snimili jedan pilot-film za seriju delimično zasnovanu na mojoj karijeri, a u njemu je igrao moj prijatelj Meni di Preso, nekadašnji advokat koji je napustio svoju firmu da bi postao glumac. Koji u tom pilot-filmu igra mene, glumca koji je postao advokat a povremeno ponovo postaje glumac. Film se nalazi u jednom holivudskom studiju, u trezoru s klimatskim uređajima, svetlost ne može da mu naudi i može beskrajno da se ponavlja.“ (Pinčon 28-29)

O društveno-političkim aluzijama koje donosi strukturalno uključivanje parodičnog prikaza radnje izmišljene jakobinske drame u tekst romana bilo je reči u prethodnom poglavlju, dok će se ovo poglavlje osvrnuti na njen jezik i diskurzivne prakse. *Kurirova tragedija* je isparodirana do ekstremnih granica žanra, do apsurdna i groteske, pre svega parodiranjem registra koji je žanru jakobinske drame svojstven, kao i parodijom koju nosi detaljisanje u prikazu kao pokušaj verodostojnog predstavljanja radnje.

Fama o biciklistima, napisana u obliku zbornika, obiluje spisima i njihovim navodnim piscima i prepisivačima; ovakva narativna strategija je suštinski metaprozna, s obzirom na to da predstavlja implicitno parodiranje sveznajućeg naratora i linearnosti narativnog toka. U *Fami*, isti događaj ima nekoliko naratora, ali priča ide napred nadovezivanjem verzija događaja različitih „autora“. Kralj Karlo Ružni zna da Grosman „škraba“ po *njegovoj* istoriji nevidljivim mastilom, što potvrđuje i Grosmanova fusnota

(25), čime Karlo Ružni kao fiktionalni lik priznaje da je nemoguće zaštititi sopstvenu istoriju od drugačijih tumačenja koja će takođe naći svoje mesto u proučavanju događaja. Eseji s početka *Fama*, „Posle dvadeset godina“ i „Predgovor priređivača“, u isto vreme pripadaju romanu kao jedan od njegovih fiktionalnih delova i odvojeni su od njega svojim formalnim zadatkom da pruže „objektivan“ uvod u priču o evanđeoskim biciklistima. Sam naslov „Predgovor priređivača“ je parodičan, s obzirom na to da *Fama* ima jednog pisca, i polazeći od problema ontološke neutemeljenosti pojedinca a samim tim i pisca u postmodernom vremenu, metaprozno sugerise da iz pisca uvek progovara više glasova, više narativnih *ja*.

Patriša Vo često koristi izraz „blatantna metaproza“ za književnost koja se samokomentariše na vrlo direktan, eksplicitan način. *Fama o biciklistima*, kao paradigmatično postmodernistično delo, je primer takve metaproze; iz nje ćemo, između ostalog, saznati da će jednog dana biti napisana sasvim beznačajna knjiga pod nazivom *Fama o biciklistima* (45). *Fama* koristi metaprozu otvoreno, zbunjujući čitaoca svojim smelim izjavama o lažnosti svake originalnosti, napisanim parodičnim jezikom koji se igra protivrečnostima: „I zato treba da se rode drugi koji će napisati ono što sam zamislio ja. Jadnici. Misliće da su to njihove misli, a neće znati da još ne postoje. Nije li ovo protivrečno?“ (33). „Predgovor priređivača“ otvara roman direktno se obraćajući čitaocu koji se susreće sa „zbornikom“ najrazličitijih spisa, i, parodično pretendujući na faktografiju i činjenično obrazlaganje, uvodi čitaoca u navodne početke prikupljanja tih spisa. U predgovoru „Posle dvadeset godina“ dodatom izdanju iz 2013. godine, Basara između ostalog otkriva da je provincijska biblioteka o kojoj se govori u „Predgovoru priređivača“ u stvari Narodna biblioteka u Bajinoj Bašti, zatim ističe proročki kvalitet poglavlja o Velikoj ludnici kapaciteta 20.000 stanovnika, itd. Vo ističe da ovakav pristup „zbunjuje ontološke nivoe teksta“ (47). *Famini* predgovori narušavaju formalnu strukturu romana kao zaokružene metafore sveta dajući smernice o procesu pisanja i ukupnog nastanka književnog dela, čime upućuju na njegovu artificijelnost i fiktionalnost. *Fama* je primer romana u kom Vo kaže da je

situacija *naracije* dovedena u konfuziju sa situacijom *istorije* ... da jezik, u ovom smislu, konačno uvek upućuje sam na sebe. Status knjige kao *artefakta* se čitaocu neprestano predočava kroz referisanje na stranice koje nedostaju, spojene stranice, stranice koje nisu po redu. Takođe nam je predočeno *intertekstualno* postojanje knjiženog dela kroz fragmente romana, priča i narativa ugrađenih u sklopu spoljašnjeg okvira.⁸⁸ (47)

S druge strane, u *Objavi broja 49* opstaje relativno čvrsta narativna struktura i sveznajući narator (iako je njegovo „sveznanje“ više nego upitno, o čemu će dalje biti reči) i pored vrlo izražene implicitne metaproze koja prožima i podriva tekst. Na taj način, *Objava* uspeva da iskomentariše fikcionalnost i ideološku konstruisanje realnosti ne pribegavajući potpunom napuštanju realističkih konvencija. *Objava* obiluje metaproznim metaforama koje se odnose na književne i umetničke strategije, a kao jedna od najsnažnijih može se izdvojiti upotreba ljudskih kostiju, čiji je metaforički značaj dvojak; naime, jedna od kompanija Pirs Invereritija otkupljuje kosti američkih vojnika poginulih u Drugom svetskom ratu i od njih pravi filtere za cigarete, što je prilično očigledna metafora tržišne upotrebljivosti svega u kasnom kapitalizmu, pa i posmrtnih ostataka ratnih heroja. Međutim, ljudske kosti se spominju u *Kurirovoj tragediji*, kosti časnih vitezova pripadnika Izgubljene straže koje je otkopao Anđelo, zli vojvoda od Skvamulje, i od njih napravio mastilo nad čijim se poreklom zlokobno „veseli“ i koje koristi da bi u pomoć pozvao saveznike u borbi protiv „dobrih momaka“. U kontekstu izrazito metaprozne jakobinske tragedije u tekstu romana, upotreba ljuskih kostiju za ostavljanje pisanog traga – u slučaju *Kurirove tragedije* da bi se prizvale sile zla koje će vojvodi Anđelu pomoći da opstane – je neosporno metaprozna i metatekstualna, a o tumačenju te metafore će više reči biti dalje u poglavlju.

⁸⁸ “... the situation of *narration* is confused with the situation of the *histoire* ... that the language in this sense refers ultimately to itself. Throughout we are reminded of the status of the book as an *artifact* through references to missing pages, pages stuck together, disordered pages. We are reminded also of its *intertextual* existence through the fragments of novels, stories and narratives embedded within the outer frame.”

Margaret Rouz: Opšta i specifična parodija kao metaprozne strategije

I *Objava* i *Fama* se mogu posmatrati kao vidovi parodije detektivskog romana, iako ni u jednom romanu ne postoji zločin u smislu koji bi detektivski roman inače podrazumevao – ne postoji potraga za ubicom, već za saznanjem, makar i parodična, obavijena velom diskurzivne i narativne misterije. *Fama* u sebi sadrži prilično eksplicitnu parodiju lika i dela Artura Konana Dojla i njegovih književnih likova Šerloka Holmsa i doktora Votsona; u „Predgovoru nepoznatog prepisivača“ pripovedač naziva Šerloka Holmsa „genijem petparačke logike“, probisvetom „o kome su ljudi sumnjive reputacije napisali i nekoliko tričavih knjiga za uveseljavanje svetine“ (63), što je metaprozni komentar pre svega na narativnu ustrojenost detektivskog romana, koji čitaoca uvek vodi ka očekivanom, umirujućem kraju konačnog razrešenja misterije.

Ovakva strukturalna i intertekstualna inkluzija prethodnih tekstova, koja u isto vreme ukazuje na diskontinuitet u književnoj istoriji, je jedno od najvažnijih pitanja vezanih za fenomen parodije kojima se Margaret A. Rouz bavi u svojoj studiji *Parody/Metafiction*. Rouz vidi parodiju kao metaprozno ogledalo proze čijim proučavanjem se dobija uvid u „proznu analizu koja se vrši unutar same proze“ i, u sklopu problema intertekstualnosti, kao vid „arheologije“ teksta u modernoj zapadnoj književnosti. U kontekstu problematičnosti mimetičkog predstavljanja u književnom delu, Rouz ističe značaj uloge čitaoca i kompleksnu prirodu njegove komunikacije sa autorom. Značaj čitaoca o kome govori Rouz blizak je Bartovim idejama o zadovoljstvu i nasladi u tekstu koji takođe podrazumevaju aktivnu ulogu čitaoca, tako da se Rouz pita kako je moguće da strukturalisti i poststrukturalisti toga vremena ne debatuju o problemima koje parodija otvara, ne postavljaju sebi metaknjiževna pitanja i ne posmatraju sebe kroz prizmu parodije (13). Oslanjajući se na studiju Manfreda Smude o metaproznom kvalitetu dela Semjuela Beketa, Rouz ističe zaključak iz studije koji kaže da je čitalac taj koji će dati značenje konfuziji koju parodija proizvodi, pri čemu je funkcija te konfuzije upravo da izazove čitaoca da interpretira tekst (62).

Rouz definiše parodiju u odnosu na to da li je opšta ili specifična; ako je opšta, parodija je „metaprozno „ogledalo“ procesa kompozicije i recepcije književnih tekstova“,

dok je specifična parodija „kritičko citiranje preformiranog književnog jezika sa komičnim efektom“⁸⁹ (59). Ovom podelom Rouz pravi razliku između parodiranja čitavih struktura svojstvenih određenim književnim delima, žanrovima i epohama s jedne strane, i banalizujućeg, često komičnog prisustva prethodnih tekstova kao samo jednog dela celokupne strukture. Dakle, razlika je između metaproznog parodiranja žanrovskih konvencija i narativnih strategija ili određenog književnog dela s jedne strane, i „komičnog citiranja određenih tekstova u sklopu drugih tekstova“⁹⁰ s druge strane. Parodično preuzimanje konvencija, strategija ili radnje određenog romana označava pisca kao čitaoca (prethodnog) teksta (70). Pisac *Objave broja 49* se parodičnim strategijama u romanu određuje kao čitalac, između ostalog, detektivskih romana i jakobinskih tragedija, a pisac *Fame o biciklistima* detektivskih romana, zbornika, epistolarnih romana itd.; parodičnim preuzimanjem, ističe Rouz, svako delo iskazuje i izvestan prezir prema preuzetim prethodnim tekstovima, ali i divljenje. Govoreći o razlogu povlačenja Šerloka Holmsa iz javnog života nakon slučaja poludelog bicikliste, narator *Faminog* „spisa“ „Poslednji slučaj Šerloka Holmsa“ implicitno komentariše izandalost literarnih konvencija kojim su se pisci detektivskih romana služili: „Razlog [povlačenja Šerloka Holmsa] treba tražiti u profanaciji zločina koji se vremenom srozao do čisto tehničkog čina, sračunatog i hladnokrvnog, gotovo profesionalnog, lišenog svake romantike“ (75). Ipak, pisac *Fame* bira upravo žanr koji podrazumeva misteriju i zločin da bi ovaj žanr deprofanisao i udahnuo novi život u okamenjene konvencije. *Objava*, između ostalog, inkorporira (prikaz) jakobinske tragedije u svoju strukturu; Rouz ističe da metaprozni fenomen književnosti-u-književnosti „kao zadatak ima da napravi razliku između prozne prirode dela koje se nudi čitaocu i stvarnosti referisanjem na to prozno delo“⁹¹ (72). Rouz dodaje i da književno delo metaproznošću dovodi u prvi plan i svoje postojanje u materijalnom svetu objekata: „... parodični tekst

⁸⁹ “The main consequences for the theory of parody which derive from our definition of it as, in its specific form, the critical quotation of preformed literary language with comic effect, and, in its general form, the meta-fictional ‘mirror’ to the process of composing and receiving literary texts, is to see parody both as a problem for textual analysis and a subject of sociological history:...”

⁹⁰ “...comic quotation of certain texts within another...”

⁹¹ “...the play-within-the-play has the function of distinguishing the fictional nature of the work offered to the public from the public world by providing a mirror to that fiction.”

može da se posmatra kao predstavljeni objekt u okviru književnog dela koje će dospeti do ruku čitaoca. Književno delo se time parodično osvrće samo na sebe kao stvar u stvarnom svetu izvan proze, dok se u isto vreme osvrće na ograničenja proze u predstavljanju te stvarnosti⁹² (63). *Kurirova tragedija*, pored toga što referiše na *Objavu* kao na prozno delo i time komentariše artificijelnost romana kao književne tvorevine i njegovo postojanje u materijalnom svetu, takođe ističe sličnosti u društvenom, kulturnom i istorijskom kontekstu dve epohe, čime se žanru iz 17. veka daje potpuno nova, društveno-politička važnost.

Rouz vidi metaprozu kao „ogledalo“ procesa pisanja koje nam mnogo govori o ciljevima i prirodi proze, istovremeno osporavajući upotrebu umetnosti kao „ogledala“ spoljnog sveta⁹³ (13). Svest o metaprozi kao takvoj i parodiji kao vidu metaproze je važna, navodi Rouz, za „proširenje korpusa fikcije, doprinos progresu književne istorije, kao i kritiku epistemoloških procesa, strukturalnih problema i društvenih pretpostavki prisutnih u pisanju i recepciji književnih tekstova“⁹⁴ (13-14). Jedno od glavnih pitanja, kaže Rouz, koja se postavljaju u kontekstu moderne metaprozne parodije je „šta znači kada se kaže – kao što je to slučaj sa Servantesom – da fikcija nije veran opis sveta objekata i kada se to saopštava iz samog metaproznog sveta parodije“⁹⁵ (59).

Baveći se metaproznim odlikama parodije, Rouz, kao i Hačion, u tesnu vezu dovodi ironiju i parodiju. Hačion objašnjava relaciju između ironije i parodije kroz analogiju sa odnosom između mikrokosmosa i makrokosmosa, gde se u sklopu šire parodične strukture pozicioniraju pojedinačne ironije, u vidu događaja, situacija, jezičkih formulacija. Po Rouz,

⁹² “... the parody text may be seen as a represented object within the book which will fall into the hands of the reader. So the book may reflect upon itself in parody as an object in the world of objects outside the fiction, while also reflecting on the limits of fiction in representing this world.”

⁹³ “... ‘mirrors’ to the processes of writing which tell us much about the aims and character of fiction, while also challenging the use of art to ‘mirror’ the outer world.”

⁹⁴ “...to expand the corpus of fiction, contributing to progress in literary history, while also presenting critiques of the epistemological processes, structural problems, and social assumptions involved in the writing and reception of literary texts.”

⁹⁵ “One of the first questions about modern metafictional parody will ask what it means to say – as Cervantes has – that fiction is not a true description of the world of objects and to say this from within the metafictional world of parody itself.”

parodija i ironija kao zajedničko imaju komplikovanje normalnih procesa komunikacije, pri čemu parodija kombinuje dva koda (dva teksta), jedan kod/tekst koji osoba kojoj je poruka upućena razume i jedan koji taj kod/tekst „oneobičava“, čineći ga teže razumljivim, dok ironija u istom kodu ima barem dve poruke, ravnopravne u smislu da nijedna ne predstavlja prethodni tekst. Ovakvim komplikovanjem procesa komunikacije i ironija i parodija nude metaprozni komentar na književni jezik kao sredstvo prenošenja poruka u kom parodija kritikuje komunikativnu funkciju konvencionalnog citiranja (61).

Rouz vidi metaprozu parodije u načinima na koje kritikuje naivna verovanja u verodostojnost mimetičkog predstavljanja u umetnosti. Kao izrazito metaproznom Rouz vidi sposobnost parodije da „ukaže na procese koji su uključeni u stvaranje i recepciju književne proze kroz kritički komentar iznutra, kao i da pokaže na koji način književni tekst postoji u okviru i određenog društvenog konteksta i književne tradicije“⁹⁶ (65-66). Ovakvo viđenje parodije svrstava Rouz u red teoretičara parodije koji fenomen vide kao društveno-kritički. Pored toga što napada naivne koncepte preslikavanja i imitacije, Rouz podvlači da komplikovana struktura koju upotreba opšte i specifične parodije proizvodi ponekad izobličuje stvarnost kako bi je komentarisala, a ponekad odražava već izobličenu verziju idealne stvarnosti (67). Jedan broj spisa iz *Fame o biciklistima*, Grosmanov i Majerov na primer, su imitacija stilova dominantnih diskursa koji teže da ospore sve pokušaje drugačijeg sagledavanja stvarnosti, koji se, po predstavnicima tih diskursa kao što su Grosman i Majer, moraju „opovrgnuti i demaskirati“ kao lažni i neverodostojni. U predgovoru „Posle dvadeset godina“, pripovedač – najbliži glasu koji bismo mogli nazvati autorom – ističe uzaludnost lamentirajućeg pristupa književnosti značajnim pitanjima i pogrešnost iznošenja pseudosistema koji, kako Basara kaže, pokušavaju da nasilno krpe i lepe nespojivo samo zbog varljivog utiska celine, videći u nasilnom krpljenju i lepljenju nespojivog upravo izobličenu verziju idealnog o kojoj govori Rouz – izobličena jer odzvanja neautentičnošću nečega što je ranije imalo sposobnost da pretenduje na idealno. Radnja *Objave broja 49* obiluje, između ostalog, susretima Edipe Mas sa različitim

⁹⁶ “...parody is, as metafiction, able to demonstrate critically the processes involved in the production and reception of fiction from within a literary text, it is also able to show how a literary work exists both within a particular social context and a literary tradition.”

muškarcima; susreti, ispražnjeni od romantičnog potencijala i autentične seksualne tenzije oslikavaju postmodernu stvarnost parodiranjem ustaljenog jezika romantične komunikacije, čime roman samokomentariše njegovu prevaziđenost (Kalaba 140). Edipin susret sa Rouzmenom, koji joj predlaže da pobjegnu zajedno u trenutku kad im konobar donosi kafu, je jedan od primera banalizovanja sentimentalnog diskursa:

Rouzmen je pokušao da je dodiruje stopalom ispod stola. Ona je nosila čizme, i nije baš nešto osećala. Stoga, zaštićena, odlučila je da ne pravi nikakvu gužvu.

„Pobegni sa mnom,“ reče Rouzmen kad im je stigla kafa.

„Kuda?“ upitala je. To ga je ućutkalo. (Pinčon 15)

Rouz ističe da fikcija svojom parodičnom metaproznošću svakako nije u stanju da sebe u potpunosti iskomentariše; ipak, metaproza podrazumeva svojevrsnu arheologiju teksta koja putem kritičkog osvrt na preformirani jezik, prethodni diskurs književnog dela ističe svoje poreklo. I čitalac prepoznaje prethodni tekst, što pobuđuje određena očekivanja koja utiču na recepciju i „realizaciju“ teksta kod čitaoca (83). Navodeći zaključke o parodiji iz studije *A Rhetoric of Irony* Vejna Buta Rouz kaže da se kod parodije „zadovoljstvo prevashodno sadrži u našem prepoznavanju dvostrukosti ... u prepoznavanju pronicljivosti autora koji nam je pokazuje i sopstvene pronicljivosti što uspevamo da je opazimo“⁹⁷ (89). Kod čitaoca, prepoznavanje parodije je prepoznavanje dva koda od kojih se jedan već sadrži u drugom, o čemu je bilo reči ranije u tekstu, dok je, sa strane autora i njegove književnosti parodija takođe čin koji podrazumeva dvostrukost, dualnu funkciju parodije, „da razotkrije fantaziju, a zatim da je refunkcionioniše i produži“⁹⁸ (94).

⁹⁷ “...our chief pleasure now becomes our awareness of the duplicity ... in the recognition of both the cleverness of the author in showing it and in our cleverness in perceiving it.”

⁹⁸ “...to both unmask fantasy and to refunction and perpetuate it.”

Patriša Vo: Parodično preuzimanje prethodnih tekstova kao preduslov društveno-kritičkog komentara

U svojoj studiji *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* Patriša Vo takođe definiše metaprozu kao „prozno stvaralaštvo koje sistematski i samosvesno skreće pažnju na sebe kao artefakt čime otvara pitanja o odnosu između fikcije i stvarnosti.“⁹⁹ Samokritički pristup metodama konstrukcije književnog dela, pored toga što je značajan za bavljenje osnovnim strukturama proznog teksta ili arheologijom teksta kako je naziva Rouz, je, po Vo, značajan za ispitivanje mogućnosti postojanja fikcionalnosti sveta izvan književne proze (2). Prethodno navedeni primeri iz *Objave* i *Fame*, tačnije parodija sentimentalnih i dominantnih diskursa, ilustruju i društveno-kulturni (dakle ne isključivo književni) fenomen nekritičkog recikliranja diskursa koji ne pripadaju sadašnjem trenutku, što neminovno dovodi do njihovog parodiranja od strane onih koji prepoznaju njihovu prevaziđenost. Što se književnosti tiče, Vo ističe da se

najmanji zajednički sadržalac metaproze sadrži u istovremenom stvaranju proze i davanju kritičkog osvrta na stvaranje proze. Ova dva procesa funkcionišu u formalnoj tenziji koja poništava razliku između „stvaranja“ i „kritike“ i sjedinjuje ih u koncepte „tumačenja“ i „dekonstrukcije.“¹⁰⁰ (6)

Razlog iz kog metaproza zauzima tako značajno mesto u postmodernom romanu Vo vidi u istorijskom periodu u kome živimo, periodu nesigurnosti, samoispitivanja i kulturnog pluralizma, u kome

roman odbija da bude definisan do ozloglašnosti. Njegova nestabilnost je u tom smislu i deo njegove „definicije“: čini se da se prozni jezik preliva, i stapa, sa nesigurnostima pojavnog sveta, na način na koji tragedija u pet činova ili sonet od

⁹⁹ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

¹⁰⁰ “In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’.”

četrnaest stihova očigledno ne mogu. Metaproza se razmeće i preteruje, čime otkriva temelje ove nestabilnosti: činjenicu da romani nastaju neprestanim usvajanjem svakodnevnih istorijskih vidova komunikacije.¹⁰¹ (5)

U devetnaestovekovnom realizmu, proza je oslikavala čvrsta uverenja koja su postojala u društvu i istoriju koja postoji samostalno i objektivno, izvan jezika. Savremena proza jasno odražava urušavanje tradicionalnih nazora i nezadovoljstvo savremenog čoveka istima, tako da su modernistička i postmodernistička proza jedan vid odgovora na gubitak čvrstog utemeljenja u svetu na kakav je devetnaesti vek pretendovao (6-7). Ipak, ističe Vo, metaproza ne teži uništenju koncepta „stvarnosti“, već njegovoj problematizaciji, što je i jedan od najznačajnijih stavki teorije koju Vo argumentuje u svojoj studiji: metaproza može pružiti kritički komentar samo ako književno delo istovremeno počiva na konvencionalnoj strukturi i podrivanju pravila i sistema te strukture, čime se ispituje odnos fikcije i stvarnosti (41). Dakle, metaproza se bavi starim, utvrđenim pravilima kako bi otkrila njihove mogućnosti u savremenom kontekstu, i to čini podrivajući sistem, što je po Vo jedini način koji može da omogući kritički komentar, dok, paradoksalno, književni pravci kao što je npr. dadaizam, koji pretenduju na subverzivni eksperiment i koji su odbacili stare strukture i „prigrlili nasumičnost“, tu sposobnost nemaju (43). Mora postojati spona između utvrđenih narativnih konvencija i teksta koji referiše na njihovu prevaziđenost i neautentičnost, kao i na potrebu da se refunkcionišu (izraz koji upotrebljava Rouz) u novom kontekstu, što je upravo spona između „prethodnog“ teksta i parodičnog teksta kao jednog od oblika refunkcionisanog teksta.

Govoreći o osnovnim odlikama metaprozne postmoderne književnosti, Vo naglašava da se radi o:

slavljenju moći kreativne imaginacije zajedno sa skepsom prema validnom predavljanju stvarnosti; ekstremnoj jezičkoj samosvesti, književnoj formi i činu

¹⁰¹ “The novel notoriously defies definition. Its instability in this respect is part of its ‘definition’: the language of fiction appears to spill over into, and merge with, the instabilities of the real world, in a way that a fiveact tragedy or a fourteen-line sonnet clearly does not. Metafiction flaunts and exaggerates and thus exposes the foundations of this instability: the fact that novels are constructed through a continuous assimilation of everyday historical forms of communication.”

proznog stvaralaštva; sveprisutnoj nesigurnosti po pitanju odnosa fikcije i stvarnosti; parodičnom, razigranom, dovedenom do ekstrema ili varljivo naivnom književnom stilu.¹⁰² (2)

Vo govori o sve razvijenijoj svesti o teoriji i metodologiji stvaranja proznog dela koja je kod romanopisaca prisutna od šezdesetih godina dvadesetog veka, iako metaproza svakako postoji i u delima koja su nastala mnogo pre postmodernizma (Rouz ističe Servantesovog *Don Kihota* kao jedno od značajnijih dela u pogledu metaproze). Kao rezultat te vrste osveščivanja i pojačane samorefleksivnosti u književnosti, njihovi romani predstavljaju značajno formalno iskliznuće u odnosu na prihvaćene konvencije, što je dovelo do verovanja u „krizu romana“ i „smrt romana“ kao rezultat konačne iscrpljenosti žanra. Vo ne vidi pojačanu samorefleksivnost u romanu kao slabost; naprotiv, argumentuje da je u pitanju stupanj u razvoju romana koji ima potrebu da se samokomentariše, i u kome je fikcionalna potraga, zasnovana na likovima, radnji, autoritetu narativnog glasa i mimetičkom predstavljanju, pretvorena u potragu za fikcionalnošću (10), a likovi u romanu „ne samo da igraju svoje uloge, „fiktionalizuju“ *sadržaj* radnje; oni su takođe „fiktionalizovani“, stvoreni, kroz formalno građenje radnje“¹⁰³ (18).

Sva književna dela koja odlikuje metaproza „ispituju *teoriju* proze kroz *praksu* pisanja proze“¹⁰⁴ (2), i uopšte svi pojmovi sa predznakom „meta“ (metapolitika, metaretorika, metateatar, itd.) odražavaju jedno šire kulturološko interesovanje za način na koji se konstruiše realnost u kojoj ljudska bića funkcionišu (3). Vo objašnjava ovo interesovanje pojačanom društvenom i kulturnom svešću, kao i svešću o ulozi jezika u konstruisanju stvarnosti. „Jednostavna ideja da jezik pasivno odražava koherentan, smislen i „objektivan“ svet postala je neodrživa“, ističe Vo, a odnos između jezičkog i

¹⁰² “...a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing.”

¹⁰³ “Thus not only do the characters in this novel play roles, ‘fictionalize’ in terms of the *content* of the plot; they too are ‘fictionalized’, created, through the *formal construction* of the plot.”

¹⁰⁴ “...explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction.”

izvanjezičkog sveta definiše kao izuzetno „kompleksan, problematičan i regulisan konvencijama“, što svako kritičko komentarisanje konstruisanja značenja čini potrebnim ne bi li se utvrdio odnos koji postoji između arbitrarnog lingvističkog sistema i sveta na koji taj sistem referiše. Kod konstruisanja značenja u književnosti i samoispitivanja formalnih odlika proznog dela, metaproza se oslanja na tradicionalne narativne konvencije koje prozno delo predstavljaju kao konačan mikro-prostor i metaforu sveta, ali ih dalje prerađuje u skladu sa savremenim filozofskim, lingvističkim ili književnim teorijama (3). Te teorije između ostalog podrazumevaju da su subjektivnu zaokruženost zamenile uloge koje savremeni pojedinac usvaja u svom društveno-ideološkom kontekstu, i Vo napominje da upravo proučavanje likova u romanima može pružiti značajan uvid u procese konstruisanja subjektivnosti u svetu izvan književne proze:

Ako se naše poznavanje sveta danas vidi kao moguće jedino kroz jezik, onda književna proza (svetovi konstruisani potpuno kroz jezik) postaje koristan model za saznavanje o konstruisanju same „stvarnosti“. ... U književnoj prozi jedino je, u stvari, moguće „predstavljati“ *diskurse* tog sveta.¹⁰⁵ (3-4)

Metaproza kao jedna od najznačajnijih strategija savremenog romana se, po Vo, može uporediti sa „savremenim društvenim istraživanjem“ koje pokazuje osetljivost metaproze na kulturne promene, i pripada širem društvenom zaokretu u mišljenju i delanju u kojem se stvarnost vidi kao konstrukcija (49). Na početku *Objave broja 49*, Edipa Mas je parodični prototip američke domaćice iz predgrađa, mlade republikanke koja stavi svoje naočare i čeka da bude spašena, što način na koji se radnja razvija neprestano osujećuje, i iz kulturološki uslovljene pasivne pozicije pretvara je u, ironično, *spiritus agens* romana, makar i parodični. Karlo Ružni iz *Fame o biciklistima* je posve nesvakidašnji kralj čiji jezik i stavovi, paradoksalno, podrivaju dominantni diskurs iako bi on, kao kralj, trebalo da bude predstavnik istog, dok se njegovi podanici kroz svoj diskurs konstruišu u likove poslušnika dominantnog diskursa. Karlo Ružni kao najvažniji metaprozni glas u *Fami* neprestano

¹⁰⁵ “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself ... In literary fiction it is, in fact, possible only to ‘represent’ the *discourses* of that world.”

govori o istoriji kao o ostavljanju nepouzdanih pisanih tragova, u isto vreme verujući u alternativn(e) istorij(e) kao što je ona o sektu Evandeoskih biciklista:

Da li si napisao povest o sektu Dvotočkaša? Ne, sire, nisam imao vremena. Kako nisi imao vremena? Ili zapisujem vaše reči, ili sam dole, kod prestola. A zašto ne pišeš povest istovremeno zapisujući moje reči? Oprostite, sire, ali to je apsurdno. Ništa zato, samo ti piši, doći će vreme kada to nikoga neće čuditi. Gde sam ono stao? Ah da. Godine hiljadu devetsto pedeset i ... (Ostatak rukopisa uništen.) (45)

Od meta termina o kojima govori Vo za parodiju kao oblik metaproznog izraza značajan je metajezik, termin koji je skovao Hjelmslev 1961. godine, definišući ga kao „jezik koji, umesto na ne-lingvističke događaje, situacije ili objekte referiše na *drugi* jezik: u pitanju je jezik koji uzima drugi jezik kao svoj objekat“¹⁰⁶ (4), pri čemu drugi jezik može biti neki od registara svakodnevnog govora (kolokvijalni, pravni, novinarski, itd.), ili književni jezik, sa svim pripadajućim konvencijama žanra (istorijski roman, bajka, memoari, dnevnik, itd.). U svojoj studiji Vo spominje Tomasa Pinčona kao jednog od najznačajnijih savremenih proznih pisaca, i navodi da upravo

ogromna umnoženost protivsistema u njegovim delima sugerise jedan od načina na koji se može umaći predeterminisanim strukturama svakodnevnog sveta. ... Dokumentovanje, opsesivni sistemi, jezik trgovine, pravnog sistema, popularne kulture, reklamne industrije: stotine sistema takmiče se jedan s drugim, kolektivno odolevajući da budu asimilovani od strane jedne prihvaćene paradigme i, u skladu s istom, normalnih kanala obrađivanja podataka.¹⁰⁷ (39)

¹⁰⁶“... language which, instead of referring to non-linguistic events, situations or objects in the world, refers to *another* language: it is a language which takes another language as its object.”

¹⁰⁷ “Thomas Pynchon ... construct(s) novels whose vast proliferation of countersystems and counter-games suggests one way of eluding the apparent predetermination of the structures of the everyday world. ... Documentation, obsessional systems, the languages of commerce, of the legal system, of popular culture, of advertising: hundreds of systems compete with each other, collectively resisting assimilation to any one received paradigm and thus the normal channels of data-processing.”

Metaprozni tekstovi predstavljaju realnost kao „skup jednako nepriviligovanih diskursa“ koji „remete naše poimanje realnog“¹⁰⁸ (Waugh 53), a realnost se više ne doživljava kao „ustrojena i fiksirana hijerarhija, već kao mreža međupovezanih, višestrukih realnosti“¹⁰⁹ (52). Vo govori o delima u kojima se gubitak tradicionalnog doživljaja realnosti oslikava nemogućnošću jezika da autentično označi stvarnost, što je slučaj i sa *Objavom* i njenom junakinjom Edipom Mas koja se osvrće „oko sebe u potrazi za rečima, bespomoćna“ (Pinčon 69), tražeći „nadoknadu što je izgubila direktnu, epileptičnu Reč, krik koji bi mogao da poništi noć“ (110).

Vo napominje da je za koncept metajezika značajno i Sosirovo razlikovanje između označitelja i označenog, i da, kao što je označitelj reč ili oblik a označeno koncept koji reč ili oblik evocira, tako i metajezik funkcioniše kao označitelj drugog jezika (4). Parodični tekst je uvek označitelj onog teksta iz kog proizilazi; novi tekst, ustanovljen parodijom, evocira „prethodni“ tekst. Isto tako, svaki metaprozni roman ustanovljuje individualni *parole* nasuprot *langue* (kodova i konvencija) tradicionalnog romana (11). Razlika u registru ili žanru između diskursa označitelja (parodičnog jezika) i označenog diskursa (prethodnog teksta) uvek kao posledicu ima podrivanje autoriteta jedinstvenog narativnog glasa i onemogućavanje konačne interpretacije, koja često ima veze sa očekivanjima u vezi sa krajem romana, s obzirom na to da prisustvo različitih diskursa uvek podrazumeva njihovu međusobnu problematizaciju i relativizaciju. Ipak, problematizacija i relativizacija počinju sa poznatog mesta – prethodnog teksta, već poznatog čitaocu. Već smo spomenuli da Vo vidi mogućnost kritičkog komentara samo u književnosti koja se istovremeno oslanja na tradicionalne konvencije i razgrađuje ih iznutra. Po Vo, književne konvencije su neophodne kako bi „obezbedile „kontrolu“ u metaproznim tekstovima, normu ili zaleđinu za eksperimentalne strategije koje se, u odnosu na njih, postavljaju u prvi plan.“¹¹⁰ Poznate strukture od ranije postoje u svesti čitalaca, i novo označavanje čini te strukture kulturno

¹⁰⁸ “a set of equally non-privileged discourses ... unsettle our notion of the real...”

¹⁰⁹ “...an ordered and fixed hierarchy, but as a web of interrelating, multiple realities.”

¹¹⁰ “Very often realistic conventions supply the ‘control’ in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves.”

relevantnim na način koji tera čitaoca na promišljanje njihovog mesta u savremenoj književnosti, ali i u savremenom kontekstu, u kom se stvarnost u svakom trenutku konstruiše na sličan način (18).

Metaprozni romani, kao što je već utvrđeno, podrazumevaju poseban vid „suštinske i održive suprotstavljenosti: konstruisanje prozne iluzije (kao u tradicionalnom realizmu) i ogoljavanje te iluzije“¹¹¹ (6). Razotkrivanje prozne iluzije može biti otvoreno (blatantno, kako kaže Vo) ili metaforičko. U *Objavi broja 49* očigledno je da pripovedač ulaže napor da se pripovedna struktura dela, u metaproznom smislu, ne raspadne. *Objavu* ne odlikuje direktna metaproza; sve je pod velom metafore i zahteva tumačenje, dok u *Fami o biciklistima* pripovedač vodi otvoren dijalog sa samim sobom o vrednosti i svrhovitosti dela kojeg je tvorac. Bilo implicitno ili eksplicitno, metaprozno ogoljavanje Vo još naziva „metaproznom dekonstrukcijom“ (9), s obzirom da mu je polazna tačka unutar samog književnog dela. Vo napominje da „metaproza nije toliko podžanr romana koliko je tendencija *unutar* romana koja dela kroz pojačanje tenzija i suprotnosti inherentnih svim romanima: okvira i izlaska iz okvira, tehnike i kontra-tehnike, konstrukcije i dekonstrukcije iluzije“¹¹² (14). Po Vo, svaki postmoderni tekst ima u sebi metaprozni kvalitet:

Svaki tekst koji tera čitaoca da obrati pažnju na način na koji je napisan tako što frustrira njegova ili njena konvencionalna očekivanja u pogledu značenja i završetka manje ili više problematizuje načine na koje pripovedački kodovi – bilo „književni“ ili „društveni“ – veštačkim putem i koristeći se određenim ideologijama konstruišu svetove koji su navodno „stvarni“ i izmišljeni i predstavljaju ih kao „prirodne“ i „večne“.¹¹³ (22)

¹¹¹ „... fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion.”

¹¹² “Metafiction is not so much a subgenre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and countertechnique, of construction and deconstruction of illusion.”

¹¹³ “Any text that draws the reader’s attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes – whether ‘literary’ or ‘social’ – artificially construct apparently ‘real’ and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently ‘natural’ and ‘eternal’.”

Vo ističe razliku između modernističkih i postmodernističkih nazora koji su u temelju kompozicije romana: dok su modernisti verovali da se, kroz književnu kompoziciju koja podrazumeva povezivanje fragmenata u međusobne odnose oko čvrsto utemeljene, centralne ideje može povratiti izgubljeni red, postmoderni pisci metaproznih romana polaze od ideje da centralna osa oko koje se može istkati narativ ne postoji, već da je svaki roman konstruisanje jedne od mnogih potencijalnih realnosti. Autor ostaje bez svoje uloge sveznajućeg kreatora smislenog mikrosveta sadržanog u radnji romana, a kompozicija romana postaje jedna od njegovih tema, oslonjena na kreiranje „realnosti“ proznog teksta kroz stil, umesto kroz pokušaje verodostojnog predstavljanja (24-25).

Vo naglašava da modernizam i postmodernizam povezuje sličan stav da istorijska realnost i umetnička i književna dela, dakle i jezička i izvanjezička sfera, počivaju na sličnim strukturama i okvirima, priznajući da je svako iskustvo, u životu ili u romanu, na određeni način društveno, kulturno i ideološki „uokvireno“ (28). Savremena metaproza stavlja u prvi plan činjenicu da je „konačno nemoguće znati gde jedan okvir završava a drugi počinje“¹¹⁴ (29), a parodija, pored inverzije, predstavlja strategiju koja ima zadatak da taj okvir razori. „Smenjivanje uokvirivanja i razbijanja okvira (ili konstrukcija iluzije kroz neprimetnost okvira i razbijanje iluzije kroz neprestano ukazivanje na njegovo postojanje) omogućava osnovni dekonstrukcioni metod metaproze“¹¹⁵ (31), drugim rečima književne strukture označene na nov, kulturno relevantan način u sebi poseduju tenziju kojom se tekst samodekonstruiše.

¹¹⁴ “Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins.”

¹¹⁵ “The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction.”

Linda Hačion: Parodično oneobičavanje kao reakcija na estetsko slabljenje jezika

U studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* Linda Hačion metaproznu književnost još naziva narcisističkom književnošću, smatrajući je veoma važnom za teoriju romana kao mimetičkog žanra (6). Metaproza, kaže Hačion, je „proza o prozi – to jest, proza koja u sebe uključuje komentar o sopstvenom narativnom i/ili lingvističkom identitetu“. Hačion ističe da nije odabrala pridev „narcisistički“ u pežorativnom smislu, već deskriptivnom, sugestivnom i figurativnom, kako bi naglasila tekstualnu samosvest kao osnovnu odliku metaproze u svetlu ironičnog i alegoričnog čitanja mita o Narcisu. Kao i Vo, Hačion je svesna nepovoljnog viđenja metaproze kao pojave u razvoju romana početkom sedamdesetih godina dvadesetog veka, napominjući da upotreba termina kao što su „introspektivan“, „introvertan“, i „samosvestan“ neće biti negativna, već kritički neutralna, kao i da su u upotrebi mnogi drugi pridevi koji na adekvatan način opisuju vidove metaproznog narcisizma, kao što su „samoinformišući“, „samorefleksivan“, „autoreferencijalan“, „autoreprezentativan“, termini koji nisu sinonimni i čije su razlike u značenju evidentne iz konteksta (1-2). Hačion ističe da je metaproza prebrodila inicijalna lamentiranja nad navodnom smrću romana, i da se danas prihvata kao institucijalizovani deo proučavanja romana, uz pretpostavku da metaprozi više nije potrebna nikakva odbrana (2).

Kao i Vo i Rouz, Hačion se slaže da se metaproza kao pojava ne može izjednačiti sa postmodernizmom, iako je u njemu najotvorenije prisutna, naglašavajući da bi to bila „veoma limitirajuća etiketa za jedan tako širok savremeni fenomen kao što je metafikcija“¹¹⁶ (2). Hačion to objašnjava metaproznim kontinuitetom koji se može prepoznati još od najranijih modernističkih dela kao što je *Don Kihot*, naglašavajući da bi ograničiti metaprozu na prefiks *post* (to jest period postmodernizma) bilo isuviše isključujuće. Iz tog razloga, kada govori o metaprozi, Hačion bira da govori o savremenoj metaproznoj književnosti umesto o postmodernoj književnosti, koju vidi kao „samo jedan

¹¹⁶ „...a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction.”

od mnogih oblika koje metafikcionalna samosvest može da uzme i koje uzima u današnje vreme¹¹⁷ (3).

Hačion naglašava da ova studija počiva na pretpostavci da je *Don Kihot*, Servantesov parodični tekst, ne samo prvi realistički već i prvi samorefleksivni roman, odakle metaproza vuče svoje korene (4). Servantes je, po Hačion, „znalački demonstrirao u svojoj prozi da je sam narativni čin, za čitaoca, takođe deo akcije“¹¹⁸ (5), što je jedan od osnovnih postulata teorije metaproznog fenomena, i Hačion ističe da i njena studija metaproze odbacuje svaki pokušaj razdvajanja procesa (pripovedanja) i proizvoda (ispričane priče), argumentujući njihovu neodvojivost. Modernističku metaprozu Hačion definiše kao „mimezu procesa“ koja kasnije nadržava početni interes za subjektivnu svest koji je u osnovi psihološkog realizma modernističkih autora s početka dvadesetog veka. Hačion podvlači da će se jedna od početnih premisa u onome što ona naziva mimezom procesa, mogućnost razdvajanja „života“ i „umetnosti“ u kontekstu metaproze pokazati kao nemoguća:

Čitanje i pisanje pripadaju procesima „života“ isto koliko pripadaju i „umetnosti“. Upravo to poimanje čini jednu stranu metaproznog paradoksa kod čitaoca. S jedne strane, on mora da prihvati da je ono što čita „umetnost“, veštačka tvorevina; s druge strane, književno delo od njega, kao ko-kreatora, zahteva intelektualne i afektivne reakcije koje se po obimu i intenzitetu mogu porediti sa životnim iskustvima. ... U ovom svetlu, metaproza je manje udaljavanje od mimetičke romaneskne tradicije koliko je njeno prerađivanje.¹¹⁹ (5)

¹¹⁷ „...only one of *many* forms that metafictional self- consciousness can and does take today.”

¹¹⁸ “Cervantes ... neatly demonstrated that in the novel form the narrative act itself is, for the reader, part of the action.”

¹¹⁹ “Reading and writing belong to the processes of “life” as much as they do to those of “art.” It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. ... In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it.”

Hačion nastavlja sa objašnjavanjem fenomena paradoksa čitaoca, koji dovodi do zaključka da je sva književnost suštinski metaprozna s obzirom da traži od čitaoca da se prepusti fikcionalnoj radnji, da joj „poveruje“ i da je, uključujući se intelektualno i emocionalno, ko-kreira, a da, s druge strane, u svakom trenutku zna da je u pitanju fikcija. Postoji, ističe Hačion, i paradoks teksta, suštinski metaprozan, koji podrazumeva da je (svaki) tekst „narcisistički samorefleksivan a opet okrenut spolja, ka čitaocu“¹²⁰ (7). Ovde je korisno ponovo spomenuti značaj sprege književnih konvencija i njihovog metaproznog/parodičnog refunkcionisanja, jer je nemoguće „obustaviti nevericu“ ukoliko je tekst otvoreno i u najvećoj meri metaprozan, to jest ukoliko se otvoreno samokomentariše. Narator *Fame* spočitava sam sebi da je knjiga koju piše beznačajna, zatim sam sebe, parodično, pohvali kada nešto „lepo“ sroči, zaustavlja se ga kada oštrina njegove retorike preti da pređe u nihilizam, u jeres – u takvim narativnim okolnostima ne može biti klasičnog voljnog obustavljanja neverice od strane čitaoca. S druge strane, *Objava* ima relativno čvrst linearni tok koji junakinju vodi iz situacije u situaciju na način koji je, iako parodičan, vrlo blizak realističkom predstavljanju.

S obzirom da je roman istovremeno i čin pripovedanja i priča koja se pripoveda, parodija, kao suštinski metaprozna strategija, ima zadatak da „demaskira mrtve konvencije odražavajući ih“¹²¹ (10). Ipak, metaprozne strategije koje deluju u sklopu narativa ne znače da je „umetničko delo puka prazna igra forme, odsečena od stvarnosti“ čak i u slučaju eksplicitnog samoreferisanja. Hačion citira Veleka koji kaže da je činjenično stanje u estetici današnjice da je „umetnost „iluzija“, „fikcija“, svet pretvoren u jezik, sliku ili zvuk“, i da mu „deluje neobično da je u našem vremenu ovaj jednostavni uvid ... pretvoren u poricanje važnosti, čovečnosti i značaja umetnosti“¹²² (17). Hačion tumači Velekov stav ističući da metaproza romana ne može biti negativna, s obzirom da mu je inherentna od samih početaka postojanja:

¹²⁰ „... narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.”

¹²¹ „...the parodic intent of the novel, in the unmasking of dead conventions by a mirroring of them...”

¹²² “Art is “illusion”, “fiction”, the world changed into language, paint or sound. It seems to me an oddity of our time that this simple insight into the aesthetic fact is construed as a denial of the relevance, the humanity and significance of art.”

Samoinformišući narativ nije znak nedostatka osećaja i brige za sudbinu čovečanstva od strane romanopisca. Nije ni znak krize, niti gušenja proze opterećujućim kritičkim intelektom, preteranom radoznalošću pisca, piščevim gubitkom vere u svoj rad, kubizmom, filmom niti bilo kojom drugom mogućnošću koju sugerišu oni koji ga potcenjuju. Ako je samosvest znak raspadanja žanra, onda je sunovrat romana počeo pri samom njegovom rođenju.¹²³ (18)

Hačion, dakle, ne vidi prozu kao fenomen koji je nastao naglim raskidom sa tradicijom, već kao neprekidan process, i u tom smislu postavlja pitanje da li je uopšte moguće napraviti jasnu razliku između starijih, „ugodnijih“ tekstova čije čitanje pričinjava pasivno zadovoljstvo i zahtevnih modernih tekstova čije je čitanje naslada, o kojima govori Bart (23). Sam Bart u *Zadovoljstvu u tekstu* ističe da će vrlo često biti problematično napraviti razliku i odrediti o kom tekstu je reč, dok Hačion ovoj Bartovoj teoriji dodaje da je razlika između dve vrste teksta „u stepenu, a ne u vrsti“ (13). Hačion dalje argumentuje stav da se metaproza ne može posmatrati kao dekadencija žanra, ističući da moderni metaprozni roman, dvosmislen i sa otvorenim krajem, nije toliko dokaz moderne nesigurnosti ili nepodudaranja između čovekove potrebe za smislenim poretkom stvari i nedostatka smisla u modernom okruženju, koliko je metodološka studija, koju Hačion pripisuje radoznalosti pisca. Hačion vidi svrhu metaproznog razotkrivanja metoda u većem zadovoljstvu pri čitačevom ko-kreatorstvu narativa, gde proces i stadijumi nastanka narativa postaju deo čitalačkog iskustva (19-20).

U pogledu parodije kao metaproznog postupka, Hačion se dotiče Šklovskog i mesta parodije u teoriji ruskog formalizma. Po formalistima, svrha nove forme, a parodija je jedan njen vid, „nije da izrazi novi sadržaj, već da zameni staru formu koja je izgubila svoj

¹²³ “Self-informing narrative does not signal a lack of sensitivity or of humanitarian (or human) concern on the part of the novelist. Nor is it a mark of crisis, of the asphyxiation of fiction by an overworked critical intellect, or by an excessive curiosity about writers, or by the novelist's loss of faith in his work, or by cubism, film or any of the other possibilities suggested by its detractors. If self-awareness is a sign of the genre's disintegration, then the novel began its decline at birth.”

estetski kvalitet – to jest, svoju sposobnost da spreči perceptivni automatizam¹²⁴ (Pateman 62). Hačion takođe ističe da je parodija „rezultat sukoba između realističke motivacije i estetske motivacije koja je postala slaba i očigledna.“¹²⁵ Jezik više nema sposobnost da iznese realističku nameru na koju tekst pretenduje, i parodija se javlja kao komentar na estetsko slabljenje jezika, ali i kao način da se jezik preradi, refunkcioniše, da dođe do „formalne sinteze“ prethodnog i parodičnog teksta kako bi jezik uspeo da odgovori zahtevima savremenog trenutka. „Ako nova parodična forma ne uspe da se razvije kada stara postane nedovoljno motivisana, stara forma će se neminovno degenerisati u običnu konvenciju“¹²⁶, zaključuje Hačion (23-24).

Hačion ističe još jednu „operaciju“ kao deo metaprozne parodije, narativnu tehniku koju formalisti nazivaju „oneobičavanjem“, i dovodi je u usku vezu sa metaproznim razotkrivanjem metoda (24). Parodično označavanje prethodnog teksta oneobičava poznato štivo između ostalog i ogoljavanjem književnog postupka, i time predstavlja iznenađenje za čitaoca koji je naviknut na određenje književne konvencije. Parodija razbuđuje čitaoca i navodi ga da čitanjem ko-kreira delo razmišljajući o vezama koje postoje između isparodiranog i parodičnog teksta. Iz tog razloga pogrešno je, kaže Hačion, videti cilj ovog procesa kao kao puku destrukciju ili ridikulizaciju, jer „metaproza parodira i imitira tražeći novu formu koja je isto tako ozbiljna i validna, kao sinteza, kao i forma koju dijalektički pokušava da nadmaši“¹²⁷ (25).

Otežano čitanje, čitalačko ko-kreiranje dela, koje Dobrivoje Stanojević još naziva „ironizovanjem samog čitanja“, se, dakle, vidi kao posledica doslednog parodiranja narativnog procesa. I *Objava* i *Fama*, strukturalno i lingvistički, odražavaju „namerno

¹²⁴ “Purpose of a new form is not to express new content, but to change an old form which has lost its aesthetic quality – that is, its ability to impede perceptual automatism.”

¹²⁵ “Parody, according to the formalist theoreticians, is the result of a conflict between realistic motivation and an aesthetic motivation which has become weak and has been made obvious.”

¹²⁶ “If a new parodic form does not develop when an old one becomes insufficiently motivated, the old form tends to degenerate into pure convention.”

¹²⁷ “Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass.”

stvaranje romana koji niko ne želi da pročita upravo zato da bi se našao ,neko‘ ko želi i može da ga pročita“ (80). Čitanje je učinjeno nelagodnijim, što je izrazito metaprozna pojava, čime, čini se, u moru „besmislene, dekorativne, isprazne“ ali popularne književnosti takva knjiga postaje još nevidljivija i nepoželjnija. Krajnje ironično, oba romana su satkana od mnoštva bespotrebnih informacija, zbunjujućih narativnih rešenja, nepouzdanih pripovednih glasova, koji svi na prvi mah kao da doprinose utisku banalnog, haotičnog štiva. Ipak, iza banalnog haosa krije se „neka druga frekvencija“ koju predoseća Edipa Mas, kao i sam čitalac ako, probijajući se kroz tekst, uspe da je uhvati, usred svih namernih smetnji koje mu odvlače pažnju.

Posmatrajući metaproznu parodiju iz ugla ruskog formalizma, dakle kao proizvod prevaziđenosti i neadekvatnosti određenih književnih konvencija, Hačion se osvrće i na stav Džona Barta. Kao jedan od najotvorenijih metaprozaista, Bart je isticao da je jedini način da se razreši navodna neusklađenost između „života“ i „umetnosti“ otvoreno priznanje o prisustvu artifcijelnosti u umetnosti. Hačion dalje razvija ovo stanovište:

Kada je metaproza sveprisutna, čitalac ima utisak da je, pošto je sva proza jedan vid parodije života bez obzira na to koliko se pretvara da je verodostojna, najautentičnija i najpoštenija proza možda upravo ona koja najslobodnije priznaje svoju fikcionalnost. Na ovaj način distanciran od sveta teksta, čitalac može da učestvuje sa piscem u zadovoljstvu imaginativne kreacije.¹²⁸ (49)

U prethodnom komentaru Hačion na interesantan način povezuje „život“ i „umetnost“ o čijoj je (ne)mogućnosti odvajanja već bilo reči u kontekstu modernističke i postmodernističke, tj. savremene proze uopšte. Hačion kaže da je sva proza jedan vid parodije života, sugerišući na taj način da, kao što parodija refunkcioniše mrtve književne konvencije i na taj način ukazuje na njihovu neadekvatnost, tako i proza refunkcioniše neadekvatnu stvarnost, dajući novu smisao svetu. Kao što je parodija kreativni proces koji

¹²⁸ “In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality. Distanced from the text's world in this way, the reader can share, with the author, the pleasure of its imaginative creation.”

„revitalizuje tradiciju i otvara nove mogućnosti umetniku“, tako i književnost i umetnost revitalizuju život, što nas vraća na Velekovu poruku o humanističkom kvalitetu koji književnost i umetnost poseduju bez obzira na period i okolnosti u kojima nastaju.

U jednom od intervjua, Basara se dotiče prerađivanja, odnosno refunkcionisanja tekstova proglašavajući originalnost jednom od velikih prevara koje je inaugurisalo moderno doba, dodajući da „takvo je vreme, čovek mora da se služi kamuflažom“ („Tumaranje po bespuću“ 65). Ipak, slično kao gore navedeni Bart i Hačion, Basara ističe da se mora biti otvoren u vezi sa kamuflažom, odnosno intertekstualnošću i artifičijelnošću u umetnosti. Basara vidi popularnost *Fame o biciklistima* upravo u njenoj metaproznoj otvorenosti i činjenici da se „jasno deklarirše kao fikcija“, i da nije „mimeza pojavnog, već mimeza njegove nestvarnosti“:

Sada dolazimo *in medias res*: kada se ne predstavlja lažno, kada ukazuje na sebe kao fikciju, istinita je, jer nije mimezis; nema referencijalnih tačaka na kojima je treba uporediti. Što je manje mimeze u jednom umetničkom delu, ono je istinitije. Laž, obmana – to je ona praznina, ono nepodudaranje između nekog zbira činjenica i naše percepcije. I obratno: kada fikcija (a to je svaki pisani tekst) simulira *objektivnost, istinitost* i tome slično, jaz između sveta objekata i naše percepcije se širi, jer su između njih postavljena mutna sočiva nadrifilozofije ili – još gore – ideologije. Od toga ne trpi toliko estetika, koliko realnost. (67)

Već smo spomenuli da se i *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima* mogu, između ostalog, tumačiti kao parodično refunkcionisanje detektivskog romana. Opšta parodija, to jest parodija književnog stila ili žanra, u ovom slučaju detektivskog romana se, po Hačion može razumeti tako što će se pre svega izolovati tri glavne karakteristike detektivske proze koje su relevantne za diskusiju o parodiji: svesnost o sopstvenoj formi, snažne konvencije detektivskog žanra, i važna tekstualna funkcija hermeneutičkog čitanja (71). Pod svesnošću o formi podrazumevaju se specifični načini na koje tekst detektivskog romana, čak i kad nije parodičan, skreće pažnju na sebe:

Postoji zločin; biće rešen zbog psihološke doslednosti likova i superiornih moći detektiva koji radi na slučaju. Inkriminišući dokazi su u tekstu; neki detalji mogu na

kraju delovati nevažno za radnju, ali su svi funkcionalni, makar i time što čitaoca navode na krivi put. Međutim, umni trijumfi jednog Šerloka Holmsa ili Nera Vulfa, koji logički tumače tragove i pronalaze rešenja za enigme, su zapravo trijumfi čitaoca.¹²⁹ (44-45)

Svest dela o sopstvenoj fikcionalnosti povlači za sobom snažne konvencije žanra, koje moraju biti jasno utemeljene kako bi čitalac mogao da učestvuje u rešavanju slučaja, što dalje podrazumeva aktivno učešće čitaoca u detektivskoj prozi (72). U *Objavi* nemamo klasičan slučaj ubistva i priča nije ustrojena tako da vodi čitaoca ka očekivanom „trijumfu”; naprotiv, razrešenje je uskraćeno na vrlo direktan i otvoren način, do te mere da i roman nosi naziv sudbonosnog događaja u romanu koji je čitaocu potpuno uskraćen – čitalac nema priliku da vidi da li će Edipa Mas doći do važnih saznanja o Tristeru na aukcijskoj objavi broja 49 jer se roman upravo tu završava. *Fama* pokazuje otvoren prezir prema detektivskom žanru, Šerloku Holmsu i njegovom tvorcu, „smeštajući“ mu zločin koji izneverava sve konvencije detektivskog žanra, zbog čega lik Šerloka Holmsa doživljava strahovit profesionalni udarac i povlači se. Ipak, čitalac nije izneveren, jer mu *Fama* svojom parodičnom metaproznošću ostavlja tragove koji ukazuju da je Šerlok Holms ovoga puta na krivom putu, i da, ironično, i *Objava* i *Fama* predstavljaju potrage za iskustvom svetog i uzvišenog, nečega što u klasičnom detektivskom romanu nije uobičajeni predmet potrage.

Objava broja 49

Patriša Vo se u *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* osvrće na upotrebu ličnih imena kao jedne od metaprozних strategija, nazivajući takav postupak „begom od radnje“ (50). Ovakvo stanovište uzima u obzir i Ema V. Miler u svom eseju “The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in

¹²⁹ “There is a crime; it will be solved because of both the characters' psychological consistency and the detective's slightly superior powers. The incriminating evidence is within the text; some details might seem in the end irrelevant to the plot, but they are all functional, even if only in leading the reader astray. However, the cerebral intellectual triumphs of a Sherlock Holmes or a Nero Wolfe, who logically interpret the clues and discover the solution to the enigmas, are in effect the reader's triumphs.”

Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*", u kom imena likova i višestruke asocijacije koje proizvode vidi ne samo kao Pinčonovu nameru „da čitaoca navede na krivi put“ i da skrene pažnju s radnje, već i kao način da se čitanje ove novele učini sadržajnijim i bogatijim (1). Pojedinač više „nema sigurno stanište“, njegovo svedočenje o svetu je nepouzvano, a nesigurnost likova u sopstveni identitet ispisuje „izveštaj o neautentičnosti življenja savremenog čoveka“ (Marković 96), na šta roman ukazuje, između ostalog, i specifičnim i parodičnim imenovanjem likova. Imena su deo šireg metaproznog postupka, s obzirom na to da svojom aluzivnošću ukazuju na gubitak subjektivnog kao ontološke odrednice – postojanja pojedinca sa jedinstvenom, samo njemu svojstvenom svešću – i na postojanje pojedinca kao društvene konstrukcije, koji zbog svoje uslovljenosti istorijskim, društvenim i ideološkim faktorima nikada nije celovit i samostalan.

U *Fami*, metaproza imena likova pre svega leži u imenima kao što su Sigmund Frojd, Artur Konan Dojl, Šerlok Holms, doktor Votson, itd. Aluzijom na istorijske i književne likove roman privlači pažnju na sopstvenu tekstualnost. U *Objavi*, s druge strane, nema ove vrste aluzivnog referisanja, ali su imena značajan faktor u kompleksnoj metaproznoj strategiji romana. Skoro svako ime i prezime sugerise mogućnost interpretacije koja, tumačenjem imena i prezimena, daje uvid u likove kao društvene i ideološke konstrukcije. Miler argumentuje postojanje pre svega psihoanalitičkih i religijskih konotacija u imenovanju Edipe Mas i ostalih likova, i ističe „provokativnu“ upotrebu imena koja je privukla veliku pažnju kritičara, s tim da ime glavne junakinje i dalje ostaje glavna tema rasprave. Tumačenja su išla dotle da je Teri P. Cezar tvrdio 1981. godine da prezime “Maas” može da se vidi kao oblik izraza “my ass”, ili, u prevodu, „malo sutra“, što je za Cezara bio dokaz da se Pinčon ne poigrava samo sa rečima već i sa kritičarima. Ako se Edipina potraga vidi kao suštinski epistemološka, možemo dodati da ovakvo tumačenje prezimena od samog početka implicitno sugerise kakav će biti ishod Edipine potrage. Miler ističe da se debata oko značenja Edipinog imena i prezimena nastavila i do 2009, kada je Dejna Medoro tvrdila da se skraćivanje Edipinog imena na Ed („Oed“), kako je zove njen muž Mučo Mas, može kao skraćunica odnositi na *Oxford*

English Dictionary, čime se sugerije da ona, i njeno ime, može predstavljati izvor beskrajnih značenja (1).

U studiji *Pynchon Character Names: A Dictionary* Patrika Harlija navodi se argument Mendelsoona koji kaže da je Edipino ime ne može uzeti kao direktna aluzija na Edipov kompleks s obzirom da se u romanu Edipini roditelji i njen odnos prema njima nigde ne spominju (95). Rolan Bart u *Zadovoljstvu u tekstu* definiše edipovsko zadovoljstvo kao razgolićivanje, „znati, dokučiti početak i kraj, ako je istina da je svaka pripovest (svako razodevanje istine) inscenacija Oca (odsutnog, skrivenog ili hipostaziranog)“ (12-13). U Edipinom prezimenu, to jest prezimenu njenog muža Muča, vide se aluzije na reč *mass* (*misa*), zatim na reč „*maas*“ koja na južnoafričkom jeziku afrikansu znači „mreža“, itd. Svi se slažu da je jedno, fiksirano tumačenje nemoguće ali da je aluzija na Sofokleovog Edipa sigurna (i *Kralja Edipa* i *Edipa na Kolonu*) (Hurley 95). Interesantno je primetiti ironiju Mučovog i Edipinog prezimena: Mučo Mas na španskom znači „mnogo više“, i dok se u Mučovom slučaju Mas, po Kolvilu, odnosi na „mnoge identitete koje će preuzeti kao posledica kontinuiranog uzimanja LSD-a“¹³⁰ (96) i sve dublje poniranje u besmisao, udaljavanje od istine, kod Edipe se prezime može čitati kao neutaživa žudnja za saznanjem, za označiteljem.

Ime Pirs Invereritija, po nekim kritičarima, sugerije religijsku aluzivnost; Dž. Keri Grant govori o Šobovom tumačenju imena koje autor dovodi u vezu sa latinskom reči „*petrus*“ ili, u prevodu, „stena“. Za Šoba je Pirs „obrnuti Petar, na kome je izgrađena profana crkva Amerike“. Sa Šobom se slaže i Njuman koji Pirs Invereritija vidi kao „vrstu profanog Petra“ čija je „perverzna crkva sekularni konglomerat“ (Miler citira Šoba 13). Miler naglašava da, etimološki, ime „Pirs“ vuče koren iz imena „Petar“, a Invereritija, u kontekstu Jojodina, *Objava* označava kao osnivača. Radnici Jojodina imaju i svoju himnu, što po Miler predstavlja još jednu religijsku asocijaciju, ali se opet osvrće na Šobovu konstataciju da delovanje Pirs Invereritija nema nikakve spiritualne, već isključivo finansijske pretenzije (13). Harli vidi mogućnost asocijacije na američkog osnivača semiotike Č. S. Pirs, ali i na parodičnu verziju reči „*inveracity*“, koja znači „neistina“,

¹³⁰ „...many identities he will take on after his continued use of LSD...”

„lažnost“ (80), što Pirsu Invereritija čini parodičnim svetim Petrom sveta Pinčonovog romana. Parodičnu igru reči odražavaju i imena kao što su Meni di Preso (Manny Di Presso) koje se, po Harliju, može čitati kao „manična depresija“ ili čak i kao „man, he’s depressing“ („čoveče, al’ je depresivan“) (44); Džingis Koen je takođe igra reči koja počiva na sličnosti u zvučnosti reči Kan i Koen, koja spajanjem proizvodi ludičan efekat. Miler ipak napominje da je nemoguće znati konačan broj i značenje potencijalnih aluzija, kao i da se, parafrazirajući Debru A. Modelmog, „kapriciozna i enigmatična“ priroda Pinčonovog dela (koju odražava i odabir imena) odlično uklapa u radnju koja predstavlja „potragu za značenjem u haotičnom svetu“ (17).

U svom eseju, Miler ispituje imenovanje likova u *Objavi broja 49* u feminističkom ključu, imajući u vidu rodni, religiozni i epistemološki kontekst, i argumentuje da su konkurentna značenja Edipinog imena značajna za tumačenje njenog lika, njene potrage, i onih koji je imenuju (2). Miler naglašava značaj Pinčonovog odabira ženskog lika za glavni, u romanu u kome je potraga za (sa)znanjem ključna za radnju, i podvlači njegovu važnost u odnosu na vreme i okolnosti u kojima je roman nastajao i bio objavljen. Miler skreće pažnju na činjenicu da „Pinčon, ako ne na ženstvenost, neprestano skreće pažnju na Edipinu ženskost“ i da je ne opisuje kao samo jedan „tip“ žene.¹³¹ Miler ovim sugerise na Edipinu ulogu stereotipne poratne domaćice iz predgrađa s početka romana, predstavljene od strane pripovedača samo kao „gospođa Edipa Mas“, koja, kako se radnja romana razvija, „mutira od ovakvog razumevanja njenog lika do drugih tumačenja toga šta znači biti žena, do tačke kad ni Edipa ni čitalac više ne znaju kojoj kategoriji Edipa pripada, ako se uopšte i može smestiti u bilo koju kategoriju“¹³² (2).

¹³¹ “Pynchon continuously draws attention to Oedipa's femaleness, if not always her femininity, but he does not depict her as just *one* "type" of woman”

¹³² “...she quickly mutates from this understanding of her to other interpretations of being a woman, until neither Oedipa nor the reader eventually know which category of womanhood to allot to her, if indeed, any of the categories fit at all.”

Miler ističe da „Edipa ne može biti autonomna u svetu u kom živi; kako bi bila nezavisna ona mora da zaobiđe dominantnu ideologiju i pogleda izvan nje, i sebe same“¹³³ (4). Time što postaje izvršiteljka Invereritijevog testamenta, Edipa izlazi iz narativa u kome se, kao tipično ženski lik, bavi isključivo umacima od topljenog sira i baštovanstvom, i ulazi u sfere života kojim dominiraju muškarci. Iako gonjena neobjašnjivim nemirom za otkrivanjem istine o svetu kojeg, izlaskom iz udobnosti i izolacije Kinereta, i sama postaje svesna da je deo, Edipu nove okolnosti dovode do očajja i vraćaju na prvobitni pasivni program, kada jedimo čega može da se doseti je da „stavi tamne naočare ... i da sačeka da je neko spase“ (Pinčon 78). Međutim, niko je ne primećuje, i tek na kraju romana, saznajući da je Randolph Driblet izvršio samoubistvo, Edipa je u stanju da sagleda iluziju realnosti koja ju je pratila od početka romana i da se, nabrajajući sve svoje muškarce koji su joj „oduzeti“, zapita: „Gde sam ja?“ (143)

Miler napominje da je Edipi dato ime koje predstavlja žensku verziju tradicionalno muškog imena Edip, dodajući da se Pinčon mogao odlučiti i za ime „Elektra“, danas malo korišćen termin koji je skovao Karl Jung kao pandan Frojdovom Edipovom kompleksu, ali kod devojčica (Elektrin kompleks). Pinčon je namerno odabrao „pervertiranu verziju“ muškog imena, čime je, po Miler, doveo u vezu njenu pripadnost ženskom polu sa svim onim što njen muški parnjak, Edip, predstavlja, što dalje ukazuje na poteškoće u njenom razumevanju sopstvenog pola u kontekstu uloga koje su joj u skladu sa polom dodeljene (5-6). Ketii N. Dejvidson se takođe bavi ovom temom u svom eseju “Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon’s *The Crying of Lot 49*“, argumentujući da je Edipa Mas svojim ulaskom u svet koji joj je Pirs Invereriti poverio „odbacuje kulturno nasleđe zajedno sa restriktivnom definicijom „ženskosti“. Time, pojašnjava Dejvidson, „ona svakako ne postaje biće koje je biološki delom muškarac“, već „odbija da potpada pod društvene definicija toga šta, kao žena, treba ili ne treba da bude“¹³⁴ (39). Ipak, upitna je tvrdnja koju iznosi Dejvidson o

¹³³ “Oedipa cannot be autonomous in the world she exists in; in order to be independent she must circumnavigate the dominant ideology and see outside of it, and herself.”

¹³⁴ “Oedipa ... rejects her cultural inheritance along with its restrictive definition of “womanliness”, she certainly does not become a being who is biologically part male. Androgyny for her means finally refusing to be fractured by societal definitions of what she, as a woman, should or should not be.”

tome da Edipa Mas, kao lik, *odbija* ili *odbacuje* bilo šta, s obzirom da na početku romana, kada stiže vest o Invereritijevoj smrti i njenom angažmanu kao izvršiteljki testamenta, ona vodi život ne previše upitana o sopstvenom mestu u svetu koji naseljava – osim provale suza nekoliko godina ranije pred slikom Remedios Varo, dok je još uvek bila Invereritijeva ljubavnica, Edipa je, na početku romana, žena koja počinje da paniči kada vidi da je njen muž, njen muškarac, preosetljiv zbog posla koji radi, i žali, „neka joj Bog pomogne“, što Mučo nije bio u ratu koji bi ga očeličio (Pinčon 10). Zaplet romana, koji se, u sveopštoj parodiji žanra, praktično dešava već u prvoj rečenici, ubacuje Edipu u realnost posve drugačiju od njene svakodnevnice, i ona je silom prilika, shvativši da čekanje „da je neko spasi“ neće doneti razrešenje, prinuđena da bude i junakinja, ona koja tradicionalno biva spašena, i junak, onaj koji spašava. U slučaju Edipe Mas, ona je svoj sopstveni heroj, o čemu takođe govori i Dejvidson (41).

Edipinu spoznaju da je „definiše nešto izvan nje same“ Trejsi Šerard vidi u „svesnoj izmeni reči „izvršitelj“ u „izvršiteljka“ kako bi je prilagodila svom polu¹³⁵ (Miler citira Šerard 8). Miler napominje da Šerard ne uviđa da i pored promene u rodu pomenute imenice Edipa nije sposobna da prepozna istinske implikacije te promene, međutim i Miler i Šerard propuštaju da primete da narator *Objave* nije Edipa Mas, već sveznajući pripovedač, koji nesigurnošću oko toga da li je Edip(a) „izvršilac“ ili „izvršiteljka“ pre metaprozno ironiše svoju sveznajuću poziciju i sugeriše čitaocu da je ono što ga čeka dalje u tekstu samo parodija sveznajućeg narativa, u kome ni on nije siguran ko je i šta treba da predstavlja glavna junakinja. Miler insistira u svom eseju da Edipa

ne ulazi do kraja u problematiku tapiserije Remedios Varo, već je interpretira u skladu sa dominantnom ideologijom, u kojoj su žene izjednačene sa krhkim devojkama, zarobljene od strane spoljnih faktora, kojima je mogućnost ili da „se prihvata(e) nekog korisnog hobija poput vezenja, ili da polud(e), ili da se, pak, uda(ju) za disk džokeja.“ Ona ne vidi, kao što ističe Dejvid Kauart, da se žene na slici Remedios Varo ne uklapaju u ovaj stereotip. ... devojke na slici stvaraju svet.

¹³⁵ “Tracy Sherard, however, remarks that, “her scrupulous modification of 'executor' to accommodate her sex suggests some small suspicion on her part that she is defined by something outside herself”.”

Sve što postoji je tu jer su to one, sa svojim božanskim moćima, stvorile. Edipa ne prepoznaje ovu suptilnu ali ključnu razliku.¹³⁶ (8)

Miler ovde promišlja Edipin neosvešćeni položaj iz kog ona navodno ne uviđa da žene imaju moć, i da je ženska ograničenost na društveno dodeljene uloge samo varka, čime, dakle, tumači Edipine suze kao izvesnu vrstu prihvatanja poraza od društva u kome je pokušaj izlaska iz okvira osuđen na neuspeh. Ipak, ono što Miler previđa je da, zahvaljujući svojim suzama, Edipa uspeva da *vidi* svet na drugačiji način, i da te suze predstavljaju prvi osvešćujući korak glavne junakinje u romanu, kada ona shvata da se od plakanja do plakanja bitno menjaju „još nepronadjeni indeksi“, i da ni ona, ni svet koji ju je formirao nije fiksni i nepromenljiv („Tako bi zauvek mogla sa sobom da nosi tugu tog trenutka, da vidi svet prelomljen kroz te suze, te naročite suze, kao da su se još nepronadjeni indeksi bitno menjali od plakanja do plakanja.“). Ono što Edipa počinje da shvata jeste da se tkanje krhkih, srcolikih devojaka, njihov diskurs, ne preseca sa dominantnim diskursima moći i da je stoga uzaludan, i da joj još uvek ostaje da, rečima feminističkih poststrukturalistkinja kao što je Elen Siksu, „pronađe novi model izraza“ (Miller 4), koji neće biti uzaludan. Krhke devojke su i same proizvod različitih diskursa i društvenih praksi koje im dodeljuju marginalnu ulogu u društvu (otud krhkost) a koje, s druge strane, od njih očekuje da, kao majke i supruge, „proizvedu“ svet, nastavljaju praksu konstruisanja sveta/diskursa koji, u pogledu položaja žena u društvu, opet ostaje marginalan u odnosu na dominantne diskurse. Miler je u pravu kada kaže da Edipa Mas, kao književni lik, nema potpuno razumevanje odnosa moći i diskurzivne i simboličke mreže u koju se uplela izlaskom iz udobnosti i poznatosti života u predgrađu, ali je Edipi data šansa za uvid o tome, kroz „suze, te naročite suze“, čija je naročitost u njihovoj osvešćujućoj moći. Pripovedač lucidno konstatuje da Edipa, u tom trenutku, nema „nikakvo sredstvo“ da dekonstruiše stvarnost, ali da oseća, ako ne preduzme bilo šta (iz „suštog straha“ i koristeći se „ženskom prepredenošću“,

¹³⁶ “She does not examine the Varo painting fully, but interprets it in terms of the dominant ideology, women equal frail maidens, trapped by "outside" forces and either "take up a useful hobby like embroidery, or go mad, or marry." She does not see, as David Cowart asserts, that the women in Varo's portrait do not fit this stereotype. ... the girls in Varo's portrait create the world. Everything that exists is there because they have, in their godlike capacity, made it. Oedipa does not identify this subtle but essential difference.”

jedinim instrumentima koji su joj, kao ženi, društveno dodeljeni), pa makar to bilo i vezenje i udaja za disk džokeja, da će poludeti, što je prvi znak spoznaje da joj realnost koja joj je dodeljena postaje tesna. Dalje u eseju Miler ipak priznaje Edipi mogućnost da je sposobna za saznanje ali nakon plakanja kao prekretnice, kada „napušta ulogu koju joj je dodelila patrijarhalna Amerika“ (16). Miler se još osvrće na tumačenje ideje o Edipinoj trudnoći u religijskom ključu koje nudi Dejna Medoro, polazeći od rečenice: „Nijedan ginekolog nema test pomoću kojeg bi mogao da utvrdi od čega je zatrudnela“ (Pinčon 164), dovodeći Edipu u vezu sa Bogorodicom. Kao što se, po verovanju, kroz Devicu Mariju utelovila reč Božja i došla na svet u telu Isusa Hrista, tako i Edipina potencijalna trudnoća ne mora biti biološke prirode, već predstavljati „Edipin mentalni kapacitet za kreativnost, sposobnost da izrodi još neviđenu i neformulisanu ideju“ (Miller 9).

Vivijen Randl se u svom eseju „The Double Bind of Metafiction: Implicating Narrative in *The Crying of Lot 49* and *Travesty*“ takođe bavi metaproznim komentaram u *Objavi broja 49*, s tim što, za razliku od Miler koja se zadržava na specifičnoj metaprozi oličenoj u imenima likova u romanu, Randl ispituje strukturalnu metaprozu romana kao žanra, i vidi suštinu metaproznog komentara *Objave* u „nekonvencionalnim i narušavajućim narativnim strategijama: nekonvencionalnim u smislu da namerno ne poštuju tradiciju konvencionalnog kanonskog romana, a narušavajućim kao rezultat tehnika koje pripovedač svesno usvaja“¹³⁷ (31). Ovaj zaključak počiva na opservaciji o metaprozi kao paradoksu u kome aktivnu ulogu ima čitalac; metaprozni tekst je, naime, u isto vreme okrenut i čitaocu i sebi, u isto vreme zahteva od čitaoca da „obustavi nevericu“ i učestvuje u narativu, ali i da prepozna da je to sve, u stvari, fikcija. Osvrćući se na Čatmana, Randl kaže: „U *Objavi broja 49*, nestabilni pripovedni glas oscilira između dva protivrečna oblika, što nameće barem dva načina čitanja teksta i ističe nepoklapanje, inherentno

¹³⁷ „... unconventional and unsettling narrative strategies: unconventional in that these works deliberately flout the traditions of the conventional canonical novel, and unsettling as a result of techniques consciously adopted by the narrator.”

svakom narativu, između priče (događaja) i diskursa (pripovedanja o tim događajima).¹³⁸ Randl dalje kaže: „Nestabilnost pripovednog glasa neizbežno utiče na recepciju teksta od strane čitaoca, proizvodeći istovremeno prihvatanje i odbacivanje fikcionalnog sveta romana.“¹³⁹ Ova nestabilnost navodi čitaoca da angažuje intelekt i emocije pri čitanju teksta, baveći se pri tome, osim radnjom dela, i književnim postupcima korišćenim u pisanju dela (31).

Randl ovakvu dvostrukost narativnog glasa, koji dakle pretenduje na linearni, uređeni narativ ali ne uspeva da sakrije nepoznavanje priče koju pripoveda naziva „dezorijentišućom“ za čitaoca (32). Primeri iz romana koje Randl navodi kao pokazatelje da pripovedač ipak nije sveznajući su, s jedne strane: „A kako su se stvari razvijale, ispostavilo se da je čekaju najraznovrsnija otkrovenja“ (Pinčon 15), ili „To je bilo prvo od mnogih oklevanja“ (83), kroz koju „se otkriva znalačka nametljivost pripovedača dostojna svojih devetnaestovekovnih prethodnika“¹⁴⁰ (Rundle 32), dok, u isto vreme, narator pokazuje znake nesigurnosti u vezi sa razvojem događaja u romanu. Randl to vidi kroz primere: „Možda je jednom ili dvaput utonula u san“ (Pinčon 37) ili „... i možda je uopšte nisu videli“ (113), pri čemu je najupečatljiviji primer pripovedačeve neadekvatnosti svakako neizvestan završetak romana, koji sugeriše pripovedačevo parodično povlačenje u trenutku kada treba da nastupi kulminacija, događaj koji donosi razrešenje svih prethodnih nedoumica i osujećenosti Edipe Mas. Kraj *Objave broja 49* je isparodirani vrhunac, kulminacija koja, u romanu kakva je *Objava* postaje metaprozni vrhunac. Ipak, Randl ističe da ovakav kraj “nije sam po sebi subverzija ili parodija, već samo jedan segment konvencionalne potrage. Pripovedačka subverzija nastupa *na nivou diskursa* kroz

¹³⁸ “In the *Crying of Lot 49*, the unstable narratorial voice oscillates between two contradictory modes, necessitating at least two ways of reading the text and foregrounding the discrepancy inherent in any narrative between story (events) and discourse (the telling of those events).”

¹³⁹ “The instability of narratorial voice necessarily affects the readers response to the text, producing an unsettling oscillation between acceptance and rejection of the novel’s fictional world.”

¹⁴⁰ “... the narrator reveals an explicitly structuring persona worthy of the most obtrusive of nineteenth-century narrators.”

preuranjeno okončanje narativa, kroz čin koji završenost zamenjuje nezavršenošću i definitivno ističe nepouzdanost *priče*.¹⁴¹ (34)

Ova dvostrukost narativnog glasa, po Randl, neminovno proizvodi dva različita načina čitanja romana:

U određenim trenucima, čitalac je ohrabren da prihvati pripovedačevo navodno sveznanje i da ostane pasivni primalac otvoreno kontrolisanog narativa. Međutim, pripovedačeva nedoslednost onemogućava potpuno preuzimanje ove uloge od strane čitalaca, i tera čitaoca da prizna ograničenost pripovedačevog znanja i moći.¹⁴² (32)

Randl, oslanjajući se na Volfganga Izera, ističe da ovakva nepoklapanja u tekstu stvaraju „pukotine“ (“gaps”) koje čitaoca teraju na aktivno uključivanje u proces čitanja u cilju popunjavanja tih pukotina (32).

U svojoj studiji “Ekphrasis, Escape, and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*” Stefan Matesič ukazuje na pojavu koja se može okarakterisati kao „jedna apsolutna ili označavajuća granica“ u Pinčonovom tekstu „na kojoj gramatička i semantička struktura gubi na oštini i počinje da se muti“¹⁴³ (31). O ovom vrlo specifičnom zamagljivanju koje odlaže značenje biće više reči u četvrtom poglavlju, u kontekstu lirsko-melanholičnog jezika. Ipak, važno je istaći sintaksičko-semantičko zamagljivanje značenja i u kontekstu metaproznog delovanja u romanu, s obzirom na to da svaka idiosinkratičnost u upotrebi jezika neminovno skreće pažnju čitaoca na tekst, a time i na fikcionalnost književnog dela. Metaproznu „zamagljenost“ omogućavaju i specifična semantička rešenja kao i sintaksičke

¹⁴¹ “But this in itself is not a subversion or parody; it is one segment in the conventional quest. Subversion is introduced by the narrator *at the level of the discourse* through his premature termination of the narrative, an act which replaces disclosure with closure and definitely conveys the *story's* uncertainty.”

¹⁴² “At certain points, the reader is encouraged to accept the narrator’s apparent omniscience and to remain the passive recipient of an overtly controlled narrative. However, the narrators inconsistency precludes the readers complete adoption of this role, and forces her to acknowledge the limits of the storyteller’s knowledge and power.”

¹⁴³ “Pynchon's text discloses what could be called an absolute or a signifying limit at which grammatic and semantic structure loses its edge or begins to blur.”

konstrukcije (predugačka, složena prva rečenica romana, na primer, koja takvom konstrukcijom i preplavljenošću informacijama ukazuje na iznenadno, šokantno saznanje koje domaćicu iz predgrađa Edipu Mas zatiče usred trivijalnih svakodnevnosti) kao izuzetno važan deo romana u jezičnom, diskurzivnom smislu. *Objava* se poigrava konvencionalnim jezikom upotrebom reči čije se značenje može asocijativno razumeti ali koji, kao takvi, ne postoje u engleskom jeziku: “a fat *deckfull* of days” („debeli špil dana“ 6), “*lipsticked* and public smile” („nakarminisanim i javnim osmehom“ 22), “*lapelless, cuffless* one-button mohair suit” („bez revera i manžetni“ 23), “*velveted* eyes” („baršunaste oči“ 40), “the letter would be *newsless* inside” („da unutra u pismu neće biti nikakvih vesti“ 41), “*Muchoesque* envelope” („mučovski koverat“ 41), “*grabassing* around” („grebali i štipali“ 52), itd. Ovakav jezički izbor je neminovno metaprozan – jezik, svojom nesvakidašnjošću, na granici onoga što se tretira kao standardni, normirani jezik, aludira na svoju specifičnost i time odvlači pažnju čitaoca sa događaja i radnje u romanu.

Kurirova tragedija kao sastavni deo radnje je nezaobilazna kada govorimo o strukturoj parodičnoj metaprozi *Objave broja 49*. U svetu u kom ne postoji ništa izvan jezika Edipa, pritisnuta mračnim nedorečenostima stvarnosti u koju se upustila, traga za konačnim saznanjem koje je, istovremeno, i konačna jezička formulacija, „krik koji bi mogao da poništi noć“ (110). Neuhvatljivi jezik je deo misterije oko Tristera, i potragu za Tristerom čini i potraga za poreklom i značenjem reči u *Kurirovoj tragediji*. *Objava* obaveštava čitaoca da Edipin izlazak iz Kinereta nije samo prostorni, već i ideološki zaokret:

Gde su sekretari Džejms i Foster i senator Džozef, ti dragi budalasti duhovi-čuvari koji su bdeli nad Edipinom tako umerenom mladošću? U drugom svetu. ... Oni su uspeli da preobrate mladu Edipu u doista retko stvorenje, nesposobnu možda za marševe i sedeće proteste, ali zato pravog eksperta za ganjanje čudnih reči u jakobejskim tekstovima. (97)

Iako je Pinčon pisac čija proza, Poarijeovim rečima, „praktikuje tradicionalnu parodiju koja zadržava određeni stepen kontrolisane moći nad “životom ili istorijom””¹⁴⁴ (Dentith 154), u smislu da *Objava* ne dozvoljava da aluzije na sopstvenu fikcionalnost nadvladaju metaforičnu utemeljenost, *Kurirova tragedija* je izrazito samoreferencijalan segment romana. Parodija jakobinske drame osvete, žanra popularnog u Engleskoj početkom 17. veka, i parodični detektivski roman u koji je smeštena sačinjavaju dvostruku strukturalnu parodiju, parodiju u parodiji (Kalaba 139). Prva saznanja o postojanju i prikazivanju *Kurirove tragedije* fiktivnog dramskog pisca Ričarda Vorfingera do Edipe dolaze od jedne od devojaka, prijateljica Paranoika, koja prva uviđa „strahovito bizarnu sličnost“ između *Kurirove tragedije*, tj. književnog dela i, za nju kao lika u romanu *Objava broja 49*, izvanjezičke stvarnosti koja je opet, za čitaoca *Objave*, fikcionalna tvorevina. Ovaj vrlo metaprozni *mise-en-abîme* otvara priču o *Kurirovoj tragediji* kao važnom elementu Edipine potrage za označiteljem, i njenog nepristajanja na jezik koji izneverava očekivanja artikulacije konačne istine. Bizarna sličnost između *Kurirove tragedije* i „stvarnih“ događaja u romanu odnosi se na postojanje, preprodaju i komercijalnu upotrebu ljudskih kostiju. Hiperbolično detaljan opis radnje *Kurirove tragedije* uvlači čitaoca u paradoksalnu situaciju: što više informacija dobija, sve je manje i manje sposoban da donosi zaključke o toku radnje i kauzalnim vezama između događaja u drami. Radnja *Kurirove tragedije* prepričana je od strane naratora do apsurdnih detalja, i, slično kao i sama *Objava*, gubi se u mnoštvu informacija koje više bacaju senku nego što rasvetljuju – paradoksalno, nagomilane informacije formiraju jednu vrstu praznine, nerasvetljenosti koja ostaje neprimećena u pokušajima čitaoca da se probije kroz tekst (Kalaba 139).

Edipa odlazi na predstavu sa Mecgerom, i „prekrasni“ kostimi i „maštovito“ osvetljenje čine da se Edipin lik potpuno prepusti mimetičkim trikovima teatra i da na trenutak pronade utočište od konfuzne, entropične realnosti sveta. Jezik *Objave* se naglo prebacuje na jezik koji imitira stil renesansne drame, i u isto vreme ga parodira sporadičnom upotrebom izraza koji pripadaju savremenom, dvadesetom veku, vremenu kada je *Objava* nastala. Na primer, jedan od likova je opisan kao “the good Duke of

¹⁴⁴ “...a traditional practice of parody which retained some sense of the controlling force of ‘life or history’.”

adjoining Faggio” („dobrog vojvodu susednog Fađa“, 59), dok je drugi lik, Nikola, „good guy of the play“ („dobri lik u komadu“, 59) a svirepe načine kažnjavanja koje narator bira da ne nabraja su označeni kao „a list of other goodies“ („ostale dobre stvari“, 61). U navedenim primerima, isti pridev „good“ i imenica u množini „goodies“ su upotrebljeni u različitim registrima, u prvom primeru kao deo arhaičnog književnog jezika, a u drugom i trećem humoristično i kolokvijalno. Ovakvim parodičnim stilskim iskliznućima iz okvira očekivanog tekst čitaoca neprekidno podseća na svoju ulogu i značaj u pripovedanju, a različiti diskursi spojeni u parodičnom narativu predstavljaju „konkurentne (ili komplementarne) diskurse“ (Dentith 166), čijim spajanjem se kulturna prošlost „koristi ... da razotkrije kompleksnosti sadašnjeg trenutka“¹⁴⁵ (170). Svaka tragedija, pa i *Kurirova*, potpuno je neprimerena Edipinom savremenom kontekstu; podsmešljiva i preterana, razvučena ogromnim brojem informacija, *Kurirova tragedija* gubi svoju funkciju, zabavljajući i zbunjujući umesto da izaziva sažaljenje i strah (Kalaba 139). Ridikulizacija dostiže svoj metaprozni vrhunac kada, pri kraju prikaza *Kurirove tragedije*, pripovedač parodira komplikovanost radnje drame kao i jezika celog romana ističući da jedan od likova, Erkole, „umire na osvežavajuće jednostavan način: svi ga bodu noževima“ (Pinčon 66). Nasilni događaji kao opšta mesta renesansne drame se takođe eksploatišu u parodičnom maniru, a kraj tragedije je obeležen poređenjem sa modernom formom crtanog filma: „Iskorišćen je svaki oblik nasilne smrti dostupan čoveku renesanse, uključujući jamu punu ceđi, zemljane mine, dresiranog sokola sa zatrovanim kandžama. Bilo je to, kako je kasnije primetio Mecger, kao crtač o ptici trkačici u blankversu“ (68).

Parodija se očitava i u dovođenju književnih konvencija jakobinske drame do grotesknih granica:

U jednoj zabavnoj sceni Frančeska delikatno nastoji da podseti svoga brata na društvene tabue protiv incesta. Izgleda da je na njih zaboravljala, odgovara Anđelo, tokom onih deset godina kad su on i Frančeska održavali svoju vezu. S incestom ili bez njega, taj brak mora da se ostvari; ... Do tada je već počeo da pipa svoju sestru i

¹⁴⁵ „...used ... to unlock the complexities of the present moment.”

da joj glode vrat; dijalog modulira u grozničave figure neumerene želje i scena se okončava kad se par sruši na divan. (60)

Metaprozno uključenje *Kurirove tragedije* u *Objavu* sugerše da su se svet, a sa njim i fikcija, udaljili od morala, vrline, i katarze, a smrt i zabava postaju deo iste hiperrealističke slike. U pauzama između činova, radnja se vraća u svoj uobičajeni tok, uz parodične metaprozne komentare koji aludiraju na komično neuspelu voljnu obustavu neverice tokom gledanja *Kurirove tragedije* od strane publike: „Svetla se pogasiše, a u mraku neko na suprotnoj strani gledališta od Edipe razgovetno reče: „Fuj.“ (61), ili: „Hoću da vidim deo o kostima,“ reče Edipa. Morala je da čeka do četvrtog čina. Drugi je najvećim delom potrošen na otegnuto mučenje i konačno ubijanje princa crkve kome je draže da bude mučenik nego da odobri Frančeskinu udaju za njenog sina.“ (61-62).

Edipino interesovanje za *Kurirovu tragediju* potiče od čudne podudarnosti između priče o ljudskim kostima iz „stvarnog“ života, koju saznaje od Menija Di Presa, i otkopanih ljudskih kostiju spomenutih u Vorfingerovoj tragediji. O trgovanju ljudskim kostima kao metafori poslovne filozofije kasnog kapitalizma u kome ne postoji ništa što nije na prodaju govori se u drugom poglavlju; u kontekstu metaproze, važno je osvrnuti se na segment *Kurirove tragedije* koji nagoveštava da je mastilo koje koristi glavni zlikovac u drami napravljeno od kostiju vitezova Izgubljene straže:

Andelo uzima pero, pergament i mastilo ... Dok škraba, on prozbori nekoliko zbrkanih i tajnovitih zapažanja o mastilu kojim se koristi, nagoveštavajući da je to doista izuzetna tečnost. Nešto kao: ‘Ovu smolastu smesu u Francuskoj „encre“ zovu / Po tome bi strašna Skvamulja podržavat’ mogla Gole, / Jer „anchor“ je podigla iz neizrecivih dubina. I: Al’, ono što, preobraženo, k’o svila / Tu teče, nit kidano je nit’ drano, / Već prikupljeno od posve drukčijih zveri.’ Što ga je sve jako veselilo. (63-64)

Pripovedač drži gledaoce *Kurirove tragedije* i čitaoce *Objave* u neizvesnosti, ne dozvoljavajući dramskoj ironiji da u tom pravcu uzme zamaha; tek naknadno, i gledaocima i čitaoocima je potvrđeno da su kosti vitezova prvo pretvorene u ugljen, a zatim u mastilo, koje Andelo, „sa svojim mračnim smislom za humor“, upotrebljava za prepisku (67).

Metaprozni kvalitet ovog komentara je u metaforičnom osvrtu na položaj čoveka i svu njegovu krhkost kao izvor odakle pisac crpi svoje mastilo, s tim što je ljudska bol ipak ublažena mračnim, parodičnim smehom (Kalaba 139). Nakon ovih događaja u drami pripovedač nastavlja sa metaproznim komentarima, ističući da „zbivanja u drami postaju doista čudna, i između reči počinje da se uvlači blaga jeza dvosmislenosti. Do tada, imenovanje je bilo doslovno ili metaforično. Ali sada ... novi način izražavanja preuzima prevlast“ (Pinčon 64-65). *Kurirova tragedija* se završava nejasno, nagoveštavajuće; spominje se Tristero, reč koja ostaje „da visi u mraku i zbunjuje Edipu Mas“ (68), navodeći je na dalju potragu, dok povezanost *Kurirove tragedije* i Invereritijske poslovne imperije preko iskopanih ljudskih kostiju aludira na utkanost teksta u izvanjezičku stvarnost, u to da je sve, konačno, tekst, sa nedokučivim, zauvek odloženim značenjem.

Fama o biciklistima

Fama o biciklistima se sastoji od „spisa“ od kojih deo zahteva od svog čitaoca da „obustavi nevericu“ i uživi se u fikcionalnost dela. Oni spisi iz *Fame* koji efikasnije nego drugi imitiraju realističko pripovedanje služe kao kontranarativ spisima u kojima pronalazimo eksplicitno samoreferisanje, za razliku od *Objave broja 49*, gde je metaproza implicitna, zaklonjena i potajna, a fabula romana pretenduje da zadrži čitaocu pažnju. Radnja *Fame*, kao i *Objave*, je linearna, u smislu da se događaji u najvećoj meri nižu hronološkim redom; s druge strane, osnovna, izrazito metaprozna narativna strategija *Fame* se sastoji u mnoštvu pripovednih glasova, što u samoj biti eliminiše bilo kakvu pretenziju na sveznanje pripovedača i na nivou romana kao jedinstvene strukture razbija mogućnost poistovećivanja sa likovima ili radnjom. „Povest o mom kraljevstvu“ kralja Karla Ružnog koja otvara i zatvara roman je primer teksta u kom su „konvencije ogoljene, a rezultat toga je naglo prekidanje čitaocu obustave neverice zbog nepouzdanosti pripovedača i njegovih korektivnih komentara na temu čitanja teksta“¹⁴⁶ (Rundle 34).

¹⁴⁶ „...conventions are bared, with the result that the reader's suspension of disbelief is abruptly terminated by the narrator's uncertainty about the story and about his corrective comments on the reading of the text...“

U eseju „Posle dvadeset godina“, napisanom dvadeset godina nakon prvog izdanja *Fame* 1997. godine i objavljenom u okviru izdanja iz 2013. godine, Basara govori o svom romanu, i o predgovoru koji je napisao za prvo izdanje:

Nikako, kažem, nije išlo [pisanje *Fame*] sve do momenta kratkotrajne iluminacije kada sam shvatio da se o *najozbiljnijim stvarima može pisati samo na krajnje neozbiljan način*. Bar u našem vremenu. A evo i zašto. Duboko sam uveren da smo mi ljudi XX (i XXI) veka, bez obzira koliko neko bio sumoran, zabrinut i zamišljen, u najboljem slučaju lakrdijaši. Da nije moguće, recimo, gledati kaubojski film, a posle pisati o svetskoj drami. (12)

U jednom od svojih eseja Basara kaže da „onoga dana kada je radio postao čujan u svakom kutku planete, istoriji je odzvonilo“ („Doba postistorije“, 121), a u nastavku „Posle dvadeset godina“ osvrće se na postojanje SFRJ i istorijskog perioda druge polovine 20. veka kao na mašinu „za obesmišljavanje svega istinski tradicionalnog, ozbiljnog i duhovnog“ u jugoslovenskom društveno-istorijskom kontekstu (12). Basara, dakle, konstatuje da postmodernost može iznedriti samo književne i umetničke forme koje odražavaju postmodernost stanje svesti, i da se pokazalo „nažalost ali neizbežno, da se u rasutosti kriju mnogo dublji uvidi nego u analitičnosti“ (13); kroz konvencionalnu formu više se ne može doći do autentičnog izraza, već je neophodna potraga za novom formom koja će biti sposobna da iznedri suštinu, što pisac i ističe u „Predgovoru priređivača“:

Kao što se zlato ne traži u juvelirnicama nego se tamo kupuje, a pronalazi u zabitim klancima i alhemijskim laboratorijama, isto je tako uzaludno tražiti mudrost u bibliotekama Vavilona, tamo gde je pohabana i oveštala od upotrebe, gde je, kako piše Berđajev, „duh objektivisan, okamanjen, povezan sa palošču sveta i razjedinjenošču njegovih delova. (17)

„Predgovor priređivača“ je originalni, parodični predgovor *Fami o biciklistima*, a njegov naslov metaprozno aludira na nemogućnost jednog, subjektivnog, sveznajućeg *ja* pisca, već ukazuje na mnoštvo pripovednih *ja* koji pisca u metaproznom postmodernom romanu čine „priređivačem“ više nego „autorom“. Svi glasovi pričaju o istim Evandeoskim biciklistima, ali se međusobno podrivaju, i diskreditujućmi mišljenje drugog ostavljaju

istorijske pisane tragove o „istini“ za koju veruju da je jedina validna dok, ironično, *Fama* poručuje da nije nijedna. Majordom Grosman, na primer, na sledeći način omalovažava narativ svog kralja:

Hvali se [kralj Karlo Ružni] da je u naslon prestola zabio klince, da se neprestano razapinje. Klince jeste zabio, ali sam ja lično turpijom sastrugao vrhove. Osim toga, zbog reume, neprestano nosi prsluk od bivolje kože. Genije poluistina. Sad hoće da unapred napiše istoriju sveta i ja moram da učestvujem u toj ludosti. Neka se Bog smiluje na mene i na Evropu. (25)

„Predgovor priređivača“ je napisan neparodičnim, čak uzvišenim jezikom koji ukazuje na ozbiljnost teme: odnos autor – delo – čitalac, i sudbinski poredak koji čini da delo uvek nađe svoga čitaoca, ma koliko nedostupnim se delo činilo i ma koliko bili „daleko u prostoru i vremenu“. Dajući na taj način i komentar na trendove u književno-umetničkoj i kulturnoj produkciji, pisac vidi svako preterano umnožavanje i popularizovanje umetnosti i književnosti kao devalvaciju vrednosti kroz neoriginalnost, oličenu u proizvodnji beskonačnog broja replika. Uključujući „spise“ majordoma Grosmana i kapetana Kvinsdejla u svoj „zbornik“ koji će biti tržišno eksploatisan pisac priznaje da im time umanjuje vrednost, ali da je i takva upotreba umetnosti u vremenu u kom *Fama* nastaje važna i neophodna:

Predajući čitaocu ovaj zbornik u ruke shvatam da sam pre nekoliko godina, tragajući za šarenim kamićima nabasao na biser, ali i to da je biser u očekivanju dostojnog vlasnika našao nedostojnog, koji ga umnožavanjem u nedopustivo velikom broju primeraka pretvara u staklenu perlu. Jedino opravdanje je da u našem vremenu, koje spada u kasnu jesen *godine godina* (o čemu piše kapetan Kvinsdejl) i sjaj staklenih perli donekle prosijava kroz pomrčinu što se zgušnjava nad horizontom. (18)

Napisana u obliku zbornika, *Fama* parodično podražava različite stilove i žanrove, i parodija se ponekad ogleda upravo i samo u imitaciji, kao što je na primer slučaj sa „spisom“ pod nazivom „Knjiga Javana, sina Nahornovog“, bez razigranih ekscesa u komične, groteskne ili apsurdne krajnosti. U spisima kao što je povest kralja Karla Ružnog, pak, imamo drugačiju situaciju: stil kojim je napisan je potpuno podrivanje svake imitacije

dok se, s druge strane, metaproza prepoznaje u, terminologijom Patriše Vo, blatantnom referisanju na činjenicu da je sve fikcija, samo pokušaj beleženja istine, kreiranja „kukavne“ istorije koja će pretendovati na tačnost.

„Povest o mom kraljevstvu“ vrví od književnih postupaka svojstvenih postmodernoj, samoreferencijalnoj književnosti. Karlo Ružni je parodija feudalnog monarha, potpuna suprotnost od očekivanog – nepismen a prosvećen, anarhični kralj sa kvrgavim prstima koji zna šta je alegorija, a koga obrazuje sluga, nekadašnji doktorand i čovek vrlo uskih pogleda na svet; nekadašnji perač sudova i ložac vatre u krčmi *Kod četiri jelenska roga* koji je potrošio „svu svoju ušteđevinu“ kako bi postao kralj a koji, opet, ima širinu koja prepoznaje i neguje duhovnost Evanđeoskih biciklista, tajanstvenog pogleda u večnost i sa čudnom melanholijom, dovoljno tašt da slikaru Godfridu od Majнца dozvoli da ga „namoluje naočito“ a svestan lažnosti te mimeze koja ostaje kao svedočanstvo za istoriju. Karlo Ružni takođe zna da su njegov identitet i subjektivitet samo privid, ne zamerajući ako neko pogreši oslovljavajući ga sa „Ivan, Ladislav, Grosman, kakva je razlika?“ (22) Metaprozno ukazivanje na nepostojanje pojedinca kao autentičnog već samo kao socijalnog konstrukta ogleda se i u Karlovom poigravanju sa dvadesetovekovnim psihoanalitičkim pojmovima:

Kako će to za trista pedeset godina, kada se pojavi u svetu živih, tumačiti Sigmund Frojd – imao sam sve uslove da nikada ne savladam Edipov kompleks o kome Grosman ni ne sanja. On misli da je Frojd tvorevina moje mašte. ... Edipov kompleks sam savladao vrlo lako, možda zato što tada nisam znao za njega. Ja sam jednostavan čovek i računao sam ovako: nemam oca, nikome ni ja neću biti otac. I kvit. (22)

Diskurs Karla Ružnog je neprekidna jezička parodija, s obzirom da se vladar s kraja Srednjeg veka čitaocu obraća sasvim savremenim jezikom koji ne pripada vremenu iz kog je navodni spis i navodi „činjenice“ koje je moguće navesti samo ako je spis (post)moderan i protivrečan, ako ne pretenduje na tačnost i imitaciju. Karlov lik je izrazito samosvestan; iako neuk i nezainteresovan za „tu veštinu kosih-tankih, uspravnih-debelih“, on je sposoban za prepoznavanje i tumačenje simbolike poretka stvari:

Ništa nije prepušteno slučaju, sve vrvi od simbolike. Kada sedim na prestolu, klinci mi se zarivaju u leđa i tako se razapinjem; bol mi ne dopušta da se opustim. Mislim na muke našeg Spasitelja i to me tera da budem pravedan i da praštam. A to što se tron ljulja ukazuje na nestalnost fortune, ljudskog života uopšte. (25)

Iako sposoban da tumači figurativna značenja, Karlo Ružni, u skladu sa jednom od mnogih protivrečnosti koje konstruišu njegov lik, banalizuje i ridikulizuje svaki pokušaj stvaralačkog čina, pripisujući ga taštini potrebe da se postane deo istorije tako što će se zabeležiti istina. Proričući smrt istorije nekontrolisanom mimezom stvarnosti koje će doneti moderno doba, neuki kralj – pojedinac nedodirnut ideologijama – upozorava svog slugu Grosmana – nekadašnjeg doktoranda teologije koji je prodao dušu đavolu ne bi li savršeno vladao tim istim ideologijama – šta će budućnost doneti:

Na kraju krajeva, kada vreme bude blizu svog isteka, Evropa će se pretvoriti u ogromnu biblioteku i beskrajnu galeriju slika. Siroti moj Grosmane, još mnogo pre tog apokaliptičnog sumraka svako će imati svoju sliku; poslednji krčmarski momak. Sada je to privilegija kraljeva i visokog plemstva. U to doba, kraljevi će već biti u muzejima. Ja ne. (45)

Karlo Ružni kao najsamosvesniji pripovedač u *Fami* odbija sopstveno učešće u dominantnom diskursu istorije, a kao jedini vredan dokument, ironično, opet vidi svoj zapis, koji je ujedno i jedni razlog zbog kog od Grosmana nauči da piše. Ističući da će svoj lik i delo zakloniti od istorije, ali da je istovremeno teškom mukom naučio slova kako bi u istoriji, u koju ne veruje, ostavio pisanog traga, svedoči o vrlo komplikovanom i suštinski protivrečnom odnosu koji (post)moderna pisac ima prema svom delu: stvaralački poriv i žudnja za istinom su neprestano obeshrabreni istrošenim jezikom, disfunkcionalnim konvencijama i problematičnošću istinitog predstavljanja, a kada se izraz pronade i kada se jeziku udahne autentičnost, delo se tržišno eksploatiše i umnožava u meri koja tu istu autentičnost uništava.

Društveno-ideološka konstrukcija stvarnosti kao najveći neprijatelj istorije je jedna od osnovnih poruka Basarinog romana – upravo zato je i sam naziv romana *fama*, a ne, na primer, *istorija* biciklista. Karlovi monasi, „slepi za ovaj svet, s finom pokožicom koja im

prekriva zemaljske oči i belim ljiljanom u rukama – kao na slici koju će jednom naslikati Nemanja – oni podrivaju vreme i prostor“ kako bi Karlovo kraljevstvo jednog dana moglo biti uzneto na nebo (30). *Fama* kao razobručena narativna konstrukcija, Karlo Ružni kao jedan od njenih likova, i Karlovi monasi podrivaju svaku ideologiju da bi se, kraljevim rečima, izveli iz istorije i odlaskom u beskonačnost spasli smrti. Ironično je viđenje subverzivnog kralja da istorijsko nepostojanje vodi u večni život, nasuprot uvreženom stavu da su upravo oni koje istorija zapamti ovekovečeni i spašeni od smrti. *Fama* se podsmeva istorijskoj glorifikaciji svojih učesnika; Karlo Ružni govori Grosmanu: „Glupače! Pred kim misliš da se opravdaš? Zar ti nisam stotinama rekao da nas istorija neće pomenuti? Zašto se ne oslobodiš taštine? Čudna mi čuda, mišljenje budućih protuva o majordomu jednog izmišljenog kralja“ (35). Kao tekst duboko razvijene religioznosti, *Fama* suprotstavlja veru svakom književno-umetničkom predstavljanju, poručujući da se istina ne može pronaći u pokušajima beleženja činjenica, već jedino u duhovnom iskustvu.

U „Pismu Branku Kukiću“, koje je takođe sastavni deo *Fame*, Basara u jasnom metatekstualnom osvrtu naglašava sve ono što Karlo Ružni poručuje svojim spisom punim razigranih i podrugljivih kontradiktornosti. Govoreći o nemoći postmodernog jezičkog izraza i čovekovom robovanju frazama i klišeima, Basara koren tog problema vidi u čovekovom odnosu prema veri i Bogu:

Kako je istorija odmicala, teror reči je postao do te mere totalitaran da s pravom iznosim tvrdnju da su reči, njihovi vajakada uobličeni kliše i šabloni, te koje vladaju nama, ne mi njima. U ovom, verovatno poslednjem dobu, potpuno je nevažno ko šta čini; računa se samo ono šta ko govori, a ta paradoksalna situacija začeta je prilično davno – još u vreme kada se počelo govoriti o Bogu umesto da se čini ono što Božje zapovesti nalažu. (255)

Spis majordoma Grosmana teži vernom predstavljanju činjenica o štetnom sektaškom delovanju reda Male braće. Herbert Majer i spis „Istorija jedne laži“ takođe beleže rad i postojanje Male braće koristeći propagandnu, nipodaštavajuću retoriku – „basnoslovna povest“, „nebulozna, sinkrelistička proza“, „moralno rasulo“, „najobičnija komplikacija“, „naivno šarenilo u spisima tobožnjih Evandeoskih biciklista“, „maglovita

teorija“, „dokoni falsifikatori“, „famozni biciklisti“ (135-136). Međutim, beležeći reči uhvaćenih i zarobljenih pripadnika reda Male braće Grosmanov spis prenosi i njihov uzvišeni stil i nadahnuće kojom govore o svojoj veri, čime se ironizuju Grosmanove diskvalifikujuće namere. Sava Đakonov, čije ime aludira na najniži sveštenečki čin u pravoslavnoj crkvi, i njegov spis „Hodočašće u Daramsalu“ doprinose raznovrsnosti pripovednih glasova u *Fami*, s obzirom na to ovaj spis, za razliku od Karlovog ili Grosmanovog, nema pretenzija da se nametne kao dominantan. Ironično-metaprozrim komentaram, Sava Đakonov beleži: „Istine radi, treba da napomenem da nisam putovao s tako uglednim biciklistima zbog toga što sam bio među odabranima, kako mi je laskala sujeta, nego zbog toga da bi moji zapisi u nekom drugom vremenu poslužili kao deo materijala za potpuno izmišljen roman“ (162), čime se implicitno podriva i omalovažava roman od strane sopstvenog pisca, kao i književnost uopšte, na sličan način kao što će to učiniti i Jozef Kovalski, samo mnogo grublje: „Kasnije sam postao poeta. Povrh svih gnusoba, još pesnik. To znači da sam bio podmukao, pun ništavila, fantazija i pokvarenosti istovremeno pišući sočinjenija u kojima sam skriveno pokušavao da tvrdim da sam drugačiji“ (252).

Zanos i okrenutost od svakog idolopoklonstva Evandeoskih biciklista su, po svedočenju, put na koji ih je uputila savest i zato ne priznaju optužbe o dosluhu sa đavolom, objavljujući da su „oni koje je nečastivi nagovorio da zidaju Kulu vavilonsku, vuci u ovčijoj koži, ponovo ... među nama“ (51). Vavilonska kula, kao simbol nastanka različitih jezika koji su doveli do nerazumevanja među ljudima, još je jedan metaprozrim osvrt na nemogućnost komunikacije i atrofiranost jezika. Čovek, govoreći o Bogu umesto da je čini „ono što Božje zapovesti nalažu“ devalorizuje jezik kao označitelj – slabljenjem jezika, smisao koji bi jezik trebalo da označi ostaje nedohvatan.

U potrazi za jezikom koji će obuhvatiti smisao, povest Karla Ružnog je, u *Fami*, najupečatljiviji primer proze koja se neprestano dekonstruiše – kroz persiflažu, lažnu posledičnost rečenice, početne postavke radnje suprotstavljene svakom očekivanju čitaoca, nepostojanje prostorno-vremenskog kontinuuma – ne bi li došla do suštine:

Sva ta učena gospoda će se osetiti pozvanim da se osvrnu na prošlost i ne sluteći da su kockica u mozaiku koji treba da bude razoren. Sve se to razara. Usitnjava. Povest i nije ništa drugo nego proces beskonačnog usitnjavanja poseda. Nekada je vlasnik Zemlje bio njen tvorac, Bog. Potom je Zemljom vladao kralj. Potom dolazi feudalizam, pa kapitalizam, pa socijalizam u kome će vlasnici biti svi, u kome će svi posedovati sve, ali više ničega neće biti. (41)

Tako razgrađena, Karlova povest ipak pretenduje na najautentičniji mogući zapis o Evanđeoskim biciklistima koji se čitaocu može ponuditi. Ipak, svestan čitaočevog konformizma, Karlo Ružni, gledajući u budućnost, predviđa da će njegova povest biti protumačena samo kao „poglavlje nekog beznačajnog romana“ (45). Grosman, u kome je oličen realistički pripovedač, ne razume zahtev svog kralja da piše povest istovremeno zapisujući njegove reči; iz tog razloga će upravo njegov narativni glas okarakterisati spise pronađene kod Evanđeoskih biciklista kao „potpune besmislice“, „slučajne nizove slova“ i „crteže koji su imitirali tekst“ (49). Za razliku od njega, Nepoznati prepisivač provodi „uzbudljive“ noći prepisujući spise koji govore o biciklistima, spašavajući ih od propasti i zaborava. Razika između „potpunih besmislica“ i „uzbudljivog“ prepisivanja je metaprozna, u biti ukazujući na čitalačku recepciju onih koji nisu samo prepisivači već su takođe i pisci (istoričari, teolozi, kao Grosman) i koji konstruišu tekst za istoriju. Grosmanova recepcija teksta je ista kao i kod najvećeg broja čitalaca, u čemu se takođe može videti ključ potrebe nepoznatog prepisivača zapisa kapetana Kvinsdejla da taj dragoceni dokument sačuva od „znatiželje rulje, kvazinaučnika i senzacionalista“ (64), praveći samo šest primeraka koje šalje u svet da nađu svoje čitaoce. „Priređivač“ *Fame* – njen pisac – ovim sugeriše da ipak postoje postoje tekstovi koji zavređuju čin pisanja, a važno je istaći da nepoznati prepisivač spis kapetana Kvinsdejla namenjuje svakome ko će biti sklon da „poveruje njihovom sadržaju“ (65) – onima koji traže da budu razbuđeni, a ne uljuljkani imitacijom stvarnosti. Opres oko ovakvih spisa nije samo vezan za čitaoca, već i za pisca u potrazi za izrazom koji neće banalizovati suštinu i „zakloniti sveto“, o čemu svedoči i „spis“ Jurgisa Baltrušaitisa koji, opet, „citira“ D.H. Graingera:

„Onaj ko istinski gleda u večnost“ – piše pomenuti autor – „ne obazire se na efemernost stvari i knjiga. Ima logike povezati ikonoklazam evanđeoskih biciklista s njihovim prezirom prema rukotvorenim predmetima. Reklo bi se: oni svesno preziru knjige o svetom, da knjige ne bi zaklonile sveto.“ (106)

„Jubilej“ fiktivnog autora Afanasija Timofejeviča Darmolatova je metaprozni osvrt na realističko predstavljanje u kontekstu prethodno pomenute uljuljkanosti koju pruža mimeza. Josif Vartolomejevič Kuznjecov, koji se u svojim snovima sve više približava evanđeoskim biciklistima sve dok se, na kraju spisa, ne vrati iz zgrade „čije ime logoraši nikada nisu izgovarali glasno“, pita svoga prijatelja, takođe logoraša, Pavla Kuzmiča da zamisli njih dvojicu kao junake u nekom romanu. Kuznjecov konstatuje da bi im se događalo sve što im se inače događa, ali „bilo bi bolje“: „Tako bismo ipak postojali“, kaže on, „a ništa ne bismo osećali jer bismo bili izmišljene ličnosti“, na šta mu Kuzmič odgovara da „nema mnogo razlike između romana i života“ i da je „sve to priča“ (174). Ovim dijalogom se metaprozno referiše i na jezik kao konstruišući faktor izvanjezičke stvarnosti, čime se podrivaju konvencije realističkog romana i odvajanje „umetnosti“ od „života“, i na književnost koja mimezom predstavlja svetove ne onakvim kakvi jesu, već kakvi bi trebalo da budu (stoga „bilo bi bolje“).

Već je bilo reči o metaproznoj upotrebi junaka autora Artura Konana Dojla, Šerloka Holmsa i doktora Votsona u *Fami* kao sredstva obračunavanja sa profanizacijom žanra, i književnosti uopšte, u kontekstu detektivskog romana. Metaprozni osvrt se sastoji u komentaru o profanizaciji zločina (koji se „srozao do čisto tehničkog čina, sračunatog i hladnokrvnog, gotovo profesionalnog, lišenog svake romantike“) a koji je suštinski komentar o književnosti, jer se radi o *pisanju* o zločinu, a ne o zločinu kao takvom. S obzirom da o Šerloku Holmsu, koji je fiktionalni lik, piše Votson, koji je takođe fiktionalni lik, o njima Artur Konan Dojl, a o svima njima, u ovom „zborniku“, Svetislav Basara, dobijamo svojevrsni *mise-en-abîme* koji parodično svedoči o istrošenosti žanra prekomernom intertekstualnom upotrebom i robovanjem konvencijama. *Famin* slučaj koji Šerlok Holms pokušava da reši, slučaj Poludelog bicikliste, uključuje zločinca, biciklistu, koji revolverom puca na londonske satove, a čiji motivi i naredni koraci za Šerloka Holmsa

ostaju nedokučivi. Ključ te nedokučivosti je u gorepomenutoj profanizaciji; Šerlok Holms je glavni lik detektivske proze koja je čvrsto drži svojih konvencija – on je, možemo reći, *naviknut* od strane svoga autora da, na kraju, uvek reši zločin. Međutim, autor *Fame* ga neprijatno iznenađuje. Motivi Poludelog bicikliste nisu materijalne prirode, i ne podležu pravilima rešavanja zločina uobičajenim za tipični detektivski roman. Poludeli biciklista, i *Fama*, tragaju za duhovnim u svakodnevnom iskustvu, kog je, uostalom, i čin čitanja romana kao što su *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima* primer, o čemu će više reči biti u četvrtom poglavlju.

POGLAVLJE IV

LIRSKO-MELANHOLIČNI JEZIK U POSTMODERNOM ROMANU

Prethodna poglavlja ovog rada su se bavila strukturalnim i funkcionalnim odlikama parodije u Pinčonovoj *Objavi broja 49* kao paradigmatiskog tranzicionog teksta od modernizma ka postmodernizmu, i Basarinom *Famom o biciklistima* kao tipičnom postmodernističkom delu. U postmodernoj književnosti, koja proglašava „smrt buržoasko-humanističkog subjekta” (Den Tandt 819), parodija je jedno od sredstava odbrane od prakse mimetičkog predstavljanja svojstvene figurativnoj umetnosti koja teži vernom predstavljanju izvanjezičke stvarnosti. Kao takva, ne-samoreferencijalna i bez sposobnosti da se osvrne na sopstvenu fikcionalnost, mimetička književnost pretenduje da predstavi stvarnost sa kojom čitalac može da se poistoveti. Postmoderna, s druge strane, odbacuje mimetičko kao neuspelu ideju imitacije stvarnosti, koja dalje, u širem kulturnom smislu, vodi u simulaciju i hiperrealno. Tako je i u književnosti; književni lik nije više ogledalo u kome čitalac može da prepozna sebe – da se identifikuje, već se, kao i pojedinac u izvanknjiževnoj stvarnosti, vidi kao društvena, politička i kulturna konstrukcija, kao jedinka determinisana, „označena“ ideologijom koja ga je formirala. Takva književna dela se mogu posmatrati kao sama po sebi teorijska, sa uspostavljenom logikom koja deluje unutar teksta zahvaljujući kojoj se tekst na izvestan način samo-komentariše, dekonstruišući se iznutra (Castillo 30).

Ova sposobnost metaproznoeg komentara, „intenzivna samosvest (i teorijska i tekstualna) o činu pripovedanja u sadašnjosti o događajima u prošlosti, o vezi između sadašnje radnje i odsutnog prošlog objekta te radnje”¹⁴⁷ (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 71), jedna je od glavnih osobina postmoderne književnosti koja ne ostavlja nikakav ili veoma mali prostor za estetsko uživanje u književnom delu. Međutim, šta se dešava kada ta „intenzivna samosvest“ izostane, kada se, u delu postmoderne književnosti,

¹⁴⁷ “In both historiographic theory and postmodern fiction, there is an intense self-consciousness (both theoretical and textual) about the act of narrating in the present the events of the past, about the conjunction of present action and the past absent object of that agency.”

ostavi prostor za „zadovoljstvo i poistovećivanje”, o kojima govori Altijeri u svom eseju “The Powers and the Limits of Oppositional Postmodernism”, a dalje razmatra Bertens u svom delu *The Idea of the Postmodern?* Dakle, postoje poetičke „pukotine“ u samoreferencijalnom diskursu postmodernog romana, u kome prvenstveno imamo “i potvrdu spoljašnje reference i kontradiktorni podsetnik da spoljni svet možemo spoznati samo kroz druge tekstove.”¹⁴⁸ Ako postmoderna književnost pre svega predstavlja “[p]arodičnu igru sa onim što bismo mogli nazvati simbolima realističkog predstavljanja”¹⁴⁹ (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 89), otkuda onda jedna, čak pokretačka, tuga Edipe Mas, i njene suze pred pred triptihom “Bordando el Manto Terrestre” slikarke Remedios Varo u *Objavi*, ili melanholija u zapisima kralja Karla Ružnog ili kapetana Kvinsdejla u *Fami?* Iako često samoreferencijalni, u ovim segmentima teksta nema parodije i razarajuće tekstualne subverzije iznutra.

Ovo poglavlje teze će se baviti upravo ovim aspektom postmoderne književnosti koja, iako samoreferencijalna i artikulisana na način koji odučava čitaoca od poistovećivanja i „uživljavanja“ u tekst, svojom liričnošću proizvodi snažan, melanholičan doživljaj. Iako se estetsko uživanje u delu u najvećoj meri može vezati za mimetičko-figurativnu književnost u kojoj se zadovoljstvo vidi u tome što podražavanjem stvarnosti pruža mogućnost poistovećivanja i ima sposobnost da podučava, ovo poglavlje će pokušati da objasni odakle tragovi neparodiranog lirskog izraza, fragmentarno raspoređeni u tekstu *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima*, tematska i formalna obeležja tog izraza u dva romana, i način na koji, istovremeno, lirski fragmenti u sebi poseduju i metaprozni, samoreferencijalni komentar i izraziti poetski naboj.

Čovekov „izlazak iz sebe, ali ne u transcendentno već u čisto ništavilo“ (Basara, „Enigma postmodernizma“ 61) i stanje društva u kome „pitanje *zašto smo uopšte na ovom svetu* one srećnije koji ga postavljaju svrstava pod odrednicu „pesnici“, dakle neka vrsta dvorskih luda; one, pak, sa manje sreće neretko odvodi u duševnu bolnicu“ („Krugovi

¹⁴⁸ “...there is both the assertion of external reference and the contradictory reminder that we only know that external world through other texts.”

¹⁴⁹ “Parodic play with what we might call the trappings of realist representation...”

pakla“ 74) kao velike teme književnosti prožimaju oba romana. I kroz Pinčonov i kroz Basarin roman provejava jezik tuge izazvane prazninom modernog postojanja, i odjekuje ono što je nestalo kada su Moral, Kultura, Tehnologija, Grad, Televizija nametnuli duhovnost kao zastarelu, nevažnu, u najboljem slučaju drugorazrednu kategoriju. Oba romana objavljuju ispražnjenost (post)modernog sveta od sakralnog iskustva, a njihovi junaci osećaju istu melanholiiju za izgubljenim, nedohvatnim smislom, i za „i za direktnom, epileptičnom Rečju, krikom koji bi mogao da poništi noć“ (Pinčon 110). I pored sveprisutnih parodičnih postupaka koji preispituju postmodernost stanje ljudskog postojanja i svesti, snažni poetski fragmenti odzvanjaju liričnošću koja evocira književne epohe i narative koji su mogli biti neparodični i iznedriti nadahnut, autentičan izraz. Važno je napomenuti da se pod lirskim ovde ne podrazumeva jezik koji je “neokonzervativno nostalgican” (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 13), nostalgican u odnosu na prošlost koju predstavlja i koju imitacijom pokušava da obnovi i ustanovi u savremenom kontekstu, već, naprotiv, jezik koji je u saglasju sa sadašnjim trenutkom – time i sa postmodernom paradijom – i samim tim i autentičan u svojoj liričnosti.

U svom delu *The Idea of the Postmodern*, u poglavlju koje se bavi postmodernom dekonstrukcijom, Bertens ukazuje na Altijerijevu „iznenađujuću odbranu političkog potencijala otvoreno mimetičke (i komformističke) umetnosti, toliko prezrene od strane teoretičara levice“. Takva umetnost, iako utemeljena na „istinski buržoaskoj estetici“¹⁵⁰ (468) ne mora uvek biti sasvim podređena establišmentu niti podrazumeva „odbacivanje svih kritičkih funkcija umetnosti“¹⁵¹ (475). Naprotiv, lirski jezik omogućava zadovoljstvo u tekstu i u tom smislu je veoma važan, iako njegov značaj, pored gorućih pitanja kao što su problem konzumerizma i neophodnost političkog opozicionarstva u književnosti i umetnosti, olako biva umanjeno. Prisustvo liričnosti se takođe vidi i kao političko i subverzivno, jer „nas podseća na stanja koja naše političko delovanje u umetnosti želi u

¹⁵⁰ “...a frankly bourgeois aesthetic...”

¹⁵¹ “...does not require rejecting all critical functions for art...”

ljudima da pobudi, vođeno idealom da umetnost može da ublaži psihološko nasilje koje sprovođenje tih političkih ciljeva u delo neminovno prati¹⁵² (468-477).

Za Bertensa je Altijerijev stav o značaju liričnosti u postmodernoj književnosti i umetnosti „iznenađujući“, imajući u vidu do koje mere su teoretičari kulture i književnosti saglasni u tome da je postojanje bilo čega autentičnog u savremenom svetu, a pogotovo emocija, u najmanju ruku problematično. Frederik Džejmson, u svome delu *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, govori o fenomenu slabljenja afekta u postmodernoj kulturi, povezujući ga donekle sa „slabljem velike tematike vremena i temporalnosti visokog modernizma“¹⁵³ (16). Džejmson kaže da bi bilo „netačno sugerisati da su iz novije slike svaki afekt, osećanje ili emocija, i sva subjektivnost potpuno nestali“, ali da je ono što nova epoha nudi „jedna vrsta čudnog, nadomešćujućeg, dekorativnog ushićenja“¹⁵⁴ (9). Džejmson vidi korene ovog događanja u viđenju pojedinca ne više kao autonomne individue koja poseduje svoju ličnu subjektivnost, već kao društvene, političke i kulturne konstrukcije koju društvo oblikuje u ideološki prihvatljivu individuu; u takvom kontekstu, kaže Džejmson, „ne postoji više sopstvo koje bi moglo da oseća.“ Čovek kao „kulturni proizvod“ nije potpuno lišen osećanja, već su ta osećanja „koje bi bilo bolje i preciznije zvati „intenzitetima“ (izraz Žan-Fransoa Liotara) sada slobodno plutajuća i impersonalna, lako preplavljena jednom posebnom vrstom eufrije“¹⁵⁵ (16).

Edipa Mas, junakinja tužno-parodične potrage za Tristerom u *Objavi broja 49*, takođe oseća ovo slabljenje:

¹⁵² “...reminds us of the personal states that we want our political commitments to make possible for greater numbers of people, while also holding out the promise that art can temper the psychological violence inherent in formulating and pursuing those political goals.”

¹⁵³ “The waning of affect, however, might also have been characterized, in the narrower context of literary criticism, as the waning of the great high modernist thematics of time and temporality...”

¹⁵⁴ “...a strange, compensatory, decorative exhilaration...”

¹⁵⁵ “...there is no longer a self present to do the feeling. This is not to say that the cultural products of the postmodern era are utterly devoid of feeling, but rather that such feelings – which it may be better and more accurate, following J.-F. Lyotard, to call “intensities” – are now free-floating and impersonal and tend to be dominated by a peculiar kind of euphoria...”

A kako su se stvari razvijale, ispostavilo se da je čekaju najraznovrsnija otkrovenja. Ne u vezi sa Pirsom Invereritijem ili sa sobom, toga je bilo sasvim malo, već u vezi s nečim što je preostalo ali je nekako, pre toga, izostajalo. Postojao je neki osećaj ublažavanja, izdvajanja, zapazila je odsustvo intenziteta, kao kad se gleda film koji je tek jedva uočljivo neizoštren a operator odbija to da sredi.” (Pinčon 15-16)

Međutim, ona, tragom najhrabrijih književnih junakinja iz nekih drugih epoha, odoleva iskušenjima ovog slabljenja, odbijajući lekove doktora Hilarijusa čija žrtva postaje i njen muž Mučo Mas. Sa svešću o tome da se slika sveta ispred njenih očiju neobjašnjivo zamagljuje, ostavljajući je na mestu na kom stoji sama i izgubljena za druge, a i druge izgubljene za nju, ona ne odustaje od pokušaja da sliku ipak izoštri. U *Crnom suncu*, u delu koji se bavi Margerit Diras, govoreći o melanholiji i postmodernom izazovu, Julija Kristeva ističe da je „postmoderna bliža ljudskoj komediji nego neizmerno dubokoj nelagodi“ kao što je melanholija, ističući otežanost doživljaja „duboke nelagode“ u postmodernom dobu, ali ipak zaključuje optimističnim pitanjem: „Novi zaljubljeni svijet želi da ispliva na površinu u vječnom povratku istorijskih i duhovnih ciklusa. ... Zar se začuđenost psihičkog života ne odražava poslije svega u tim smjenjivanjima odbrana i padova, osmijeha i suza, sunaca i melanholija?“ (314) Kristeva govori o jednoj napetoj dijalektici koju proizvode smene istorijskih i duhovnih ciklusa a koji će u jednom trenutku neminovno dovesti do drugačijih okolnosti od onih koje stvaraju Džejmsonovo slabljenje efekta. Verovanje u ovu promenu je takođe verovanje u to da postmoderni izazov nije u tome da se melanholija ili bilo koje drugo osećanje konačno proglasi nemogućim, već da se, i kroz književnost, postmoderna parodija i samoreferencijalnost stave u produktivnu opoziciju sa liričnošću.

Linda Hačion: Postmoderna nostalgija kao žal za autentičnošću

U eseju „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“¹⁵⁶, Linda Hačion se bavi nostalgijom kao vrlo važnim segmentom postmoderne kulture i književnosti. Hačion odvaja eskapističku, „regresivno revivalističku“ nostalgiju koja je, Džejmsonovim rečima,

¹⁵⁶ Esej „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“ Linde Hačion preuzet sa veb sajta University of Toronto Libraries nema paginaciju.

„očajnički pokušaj da se prisvoji prošlost koje više nema“¹⁵⁷ (19) i koja teži ka tome da higijenski odstrani nepoželjne elemente sadašnjeg kulturnog i društvenog stanja posezanjem za kulturnim modelima i narativima iz prošlosti, od nostalgije koja je autentično utemeljena u sadašnjem trenutku i odražava istinsko nezadovoljstvo onim što društvo i kultura u sadašnjem trenutku predstavljaju. Takva nostalgija kao svoju komponentu ima i ironiju, a samim tim i parodiju koja je, po Hačion, usko povezana sa ironijom i kritičkom, polemičkom oštricom ironije koja proizvodi društveni komentar. U ovom eseju Hačion priznaje da je, potaknuta člankom “The End of Irony? The Tragedy of Postmodern Condition” Tobija Janga i Toma Vanderbilta u kom oni predstavljaju sedam tipova nostalgije koji označavaju kraj ere ironičnog izraza, u svom proučavanju postmoderne ironije i parodije „ignorirala veoma stvarnu i veoma napetu tenziju između postmoderne ironije i nostalgije danas“, i da je esej „Irony, Nostalgia, and the Postmodern“ njen pokušaj „da završi nedovršeni posao“ i da pokuša da razume zašto je ranije odabrala da zanemari nostalgičnu dimenziju postmoderne u korist ironične dimenzije. Hačion ističe da ni u jednom trenutku nije poricala činjenicu da je veliki deo savremene kulture nostalgičan, ali da je „potrošila ne malo vremena i energije u prethodnim decenijama argumentujući da (barem ono što želimo da zovemo) „postmoderna“ ima malo veze sa nostalgijom i mnogo sa ironijom.“¹⁵⁸

U pokušaju da odredi mesto nostalgije kao okreta ka prošlosti, u kome se prepoznaju mnoge sličnosti sa liričnošću i estetskim zadovoljstvom svojstvenim književnim epohama i pravcima pre postmodernizma, Hačion nastavlja postavljajući pitanje kako je moguće da isti kulturni entitet očigledno može da se tumači do te mere različito da može da se vidi ili kao ironičan ili kao nostalgičan, ili kao *i* ironičan *i* nostalgičan, svedočeći na taj način u prilog tome da su i jedno i drugo ključne komponente savremene kulture. Kao

¹⁵⁷ “...the desperate attempt to appropriate a missing past...”

¹⁵⁸ “Remember, you are me in this exercise of the imagination: and you have therefore spent not a little time and energy over the last decade arguing that (at least what you would like to call) the “postmodern” has little to do with nostalgia and much to do with irony. ... And this essay represents my attempt to deal with this unfinished business, to try to understand why I had earlier chosen to all but ignore the nostalgic dimension of the postmodern in favour of the ironic.”

njihov zajednički sadržalac Hačion navodi „nezadovoljstvo kulturom sadašnjice“¹⁵⁹, i postavlja pitanje autentičnosti nostalgije u kritičkom osvrtu na sadašnji trenutak:

... da li je ovo postmoderno prizivanje prošlosti bilo primer konzervativnog – a time i nostalgičnog – bega u idealizovano, jednostavnije doba „stvarnih“ zajedničkih vrednosti? Ili ipak, na ironičnoj distanci, izražava jedno „iskreno i legitimno nezadovoljstvo modernošću i neupitnu veru u ... neprestanu modernizaciju?“¹⁶⁰

Negativne posledice neprestane modernizacije društva i njena uloga u okretanju čoveka od duhovnog su važna tema i *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima*. Moderni pojedinac lišen iskustva svetog, kog je „sunovrat formalnog vrednosnog sistema na Zapadu ostavio sa „dubokom, uznemirujućom nostalgijom za apsolutnim“¹⁶¹, ispred sebe ima samo besmisao i ništavilo. Na tragu ideje o nostalgiji kao potrazi za apsolutnim, za idejom centra, Hačion se bavi značenjem reči nostalgija: grčkog porekla, *nostos* znači „vratiti se kući“ dok *algos* znači „bol“. Vremenom, nastavlja Hačion, reč nostalgija je prestala da označava samo čežnju za povratkom kući; još 1798, Imanuel Kant je primetio da se ljudi koji se vrte kući obično razočaraju jer oni, u stvari, ne žele da se vrte na određeno *mesto*, već da vrte *vreme*, dakle određenu epohu ili narativ iz prošlosti. Mestu se možemo vratiti, ali vreme je nepovratno, ističe Hačion, i nostalgija se javlja kao reakcija na tu tužnu činjenicu.¹⁶²

Nepovratnost vremena i društvenih, kulturnih i književnih modela u obliku u kom su postojali u prošlosti je jedna od tema kojim se bavi i Suzan Stjuart u svojoj studiji *On*

¹⁵⁹ “... a dissatisfaction with the culture of the present...”

¹⁶⁰ “... was this postmodern recalling of the past an example of a conservative – and therefore nostalgic – escape to an idealized, simpler era of “real” community values? Or did it express, but through its ironic distance, a “genuine and legitimate dissatisfaction with modernity and the unquestioned belief in ... perpetual modernization”?”

¹⁶¹ “... the decline in formal value systems in the West has left us with a “deep, unsettling nostalgia for the absolute.””

¹⁶² “With its Greek roots – *nostos*, meaning “to return home” and “*algos*”, meaning “pain” ... Nostalgia was no longer simply a yearning to return home. As early as 1798, Immanuel Kant had noted that people who did return home were usually disappointed because, in fact, they did not want to return to a *place*, but to a *time*, a time of youth. Time, unlike space, cannot be returned to – ever; time is irreversible. And nostalgia becomes the reaction to that sad fact.”

Longing, koju Hačion citira u ovom eseju. Stjuart naziva nostalgiju „društvenom bolešću“ i vidi je kao „ponavljanje koje žali neautentičnost svakog ponavljanja.“ Polazna tačka ovog stanovišta je da „poricanjem ili bar degradiranjem sadašnjosti onakve kakva je, nostalgija čini idealizovanu (i iz tog razloga uvek odsutnu) prošlost trenutnom, prisutnom, i autentičnom.“¹⁶³ Ovim, po Hačion, Stjuart dotiče jednu od najvećih razlika između nostalgije i ironije: dok ironija „zna“ da je svet izgubio svoju nevinost, nostalgija je i dalje ima tu „čednost“ koja svetu daje utopijski kvalitet.¹⁶⁴ Kulturna nostalgija, dakle, kao i liričnost u književnosti, teže jednom autentičnom i utopijskom ustrojstvu i izvanjezičkog i fikcionalnog sveta, jednom izgubljenom kontekstu u kome su parodija i ironija teže pronalazile svoje mesto, i kao takve čine neodvojiv deo umetničke i književne produkcije. Hačion navodi reči Majkla M. Mejsona koji kaže da je upravo čežnja ta koja čini umetnost mogućom, pod čežnjom podrazumevajući „emocionalni odgovor na lišavanje, gubitak, i žalost“, što nostalgiju čini „neophodnom nadahnjujućom „kreativnom tugom“ umetnika.“¹⁶⁵

Ističući da je nostalgija (vrlo slično kao i parodija) uvek strukturalno sačinjena od dva vremenska razdoblja: od neodgovarajuće sadašnjosti i idealizovane prošlosti¹⁶⁶, Hačion podvlači značaj društveno-kritičke dimenzije nostalgije. Već smo spomenuli da Altieri vidi liričnost kao političku u tom smislu da emotivna stanja koja liričnost izaziva deluju kao protivteža agresiji političkog delovanja. Hačion takođe vidi nostalgiju kao pojavu u kojoj se prožimaju emocija i politika, i u tom smislu je poredi sa ironijom, argumentujući da ironija i nostalgija poseduju „tajnu hermeneutičku srodnost“ koja može da objasni interpretativnu konfuziju u vezi sa mestom nostalgije u postmodernom dobu s početka eseja, i da pomogne

¹⁶³ “*On Longing* suggestively calls nostalgia a “social disease”, defining it as “the repetition that mourns the inauthenticity of all repetition.” The argument is that, denying or at least degrading the present as it is lived, nostalgia makes the idealized (and therefore always absent) past into the site of immediacy, presence, and authenticity.”

¹⁶⁴ “Unlike the knowingness of irony – a mark of the fall from innocence, if ever there was one – nostalgia is, in this way, “prelapsarian” and indeed utopian, says Stewart.”

¹⁶⁵ “By “longing”, he means the emotional response to deprivation, loss, and mourning. Nostalgia has, in this way, been deemed the necessary inspirational “creative sorrow” for artists.”

¹⁶⁶ “...structural doubling-up of two different times, an inadequate present and an idealized past.”

u rasvetljavanju odnosa koji jedno postmoderno delo čine istovremeno ironičnim i nostalgичnim. Hačion objašnjava ironiju kao nešto što se pojedincu „desi“ kada se dva značenja, jedno izrečeno i drugo neizrečeno, nađu zajedno, i taj susret proizvede određenu kritičku oštricu.¹⁶⁷ Nostalgija, vrlo slično parodiji, u blisku vezu dovodi dva vremenska trenutka, prošlost i sadašnjost, koji često imaju priličnu emocionalnu težinu, što dovodi do zaključka o političnosti i parodije i nostalgije, imajući u vidu da počivaju na specifičnom uparivanju narativa iz različitih vremenskih epoha koje proizvodi društveni komentar.

Istovremena ironičnost i nostalgичnost postmodernog dela je uvek pokazatelj „konačne nemogućnosti uživanja u nostalgiji“, čime su i sama nostalgija, njeno kretanje i svrha, ironizovani. Hačion nastavlja:

U postmodernizmu, drugim rečima, (i tu je izvor napetosti) nostalgija se u isto vreme priziva, eksploatiše, i ironizuje. Ovo je komplikovana (i postmodernistički paradoksalna) radnja koja je istovremeno i ironiziranje same nostalgije, ironiziranje samog poriva za okretom ka prošlošću u potrazi za autentičnošću, a, istovremeno, i besramno prizivanje one neobjašnjive sile koja prati zadovoljenje tog poriva.¹⁶⁸

Tragovi i znaci ironiziranja i parodiranja poetsko-lirskog nostalgичnog izraza prisutni su u *Objavi broja 49* i u *Fami o biciklistima*. Svaki melanholično-nostalgичni okret i u *Objavi* i u *Fami* obično se završava parodičnom ironizacijom tog postupka. *Objava*, kao tekst koji je po svojim tematsko-formalnim odlikama u mnogome modernistički, ima snažan lirski potencijal zasnovan na metafori, poređenjima i opisnim pridevima zamagljenog, „odloženog“ značenja; *Fama*, s druge strane, kao paradigmatički postmoderni tekst, duguje svoj povremeni melanholični naboj tekstu pisanom „direktno, bez zazora, pravo u suštinu stvari; bez opisa, bez prideva, samo glagoli, infinitivi i agresija, prvo na

¹⁶⁷ „... irony “happens” for you (or, better, you *make* it “happen”) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge.”

¹⁶⁸ „... the final impossibility of indulging in nostalgia ... In the postmodern, in other words, (and here is the source of the tension) nostalgia itself gets both called up, exploited, *and* ironized. This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfillment of that urge.”

sebe, a onda i na druge“ (Pajić 179), uz ponavljanja, kontraste i inverzije koje rečenici daju poetsku naglašenost, o čemu će biti reči dalje u tekstu. U oba romana „izraženi humorni sloj ublažava egzistencijalnu jezu“ (Stanojević 81), međutim, „u samom korenu tog humora“, ističe Marjan Čakarević govoreći konkretno o Basari

kao što se u osnovi njegovog nadrealističkog pretka kriju romantičarski otac veltšm(e)rc i majka ironija, nalazi se lirsko-melanholični pokret, koji – i to je od presudne važnosti za razumevanje celokupnog Basarinog dela – jeste osnovno osećanje sveta ovog pisca. Svi oni koji su ... se sklanjali od sveta zbog tuge čiji razlozi nisu nikada objašnjeni, ... to su u stvari oni kojima Basarina proza pruža jedinstveno utočište. (186)

Glavna junakinja *Objave* humoristično ironizuje sećanje na svoje potresne suze ispred triptiha “Bordando el Manto Terrestre” i promišljanje svog mesta u svetu u kom se nalazi, shvatajući da je

sasvim nežno zavela sebe u čudnovatu, rapunzelovsku ulogu zamišljene devojke koja je nekako, gotovo magično, postala zatočenica među borovima i slanim maglama Kinereta, u potrazi za nekim ko će reći: Hej, raspusti svoju kosu. I kad se ispostavilo da je to Pirs, ona je veselo povadila šnale i papilotne i kosa joj se sjurila kao šaputava, nežna lavina, i tek kad se Pirs uzverao do pola, njena divna kosa se pretvorila, pomoću neke strašne vradžbine, u veliku nepričvršćenu periku, i on se sruči dole, pravo na dupe. (Pinčon 16)

U *Fami*, kralj Karlo Ružni završava povest o svom kraljevstvu sa setom, ali i u sred oproštaja od svog čitaoca tekst ne propušta priliku za humoristični metaprozni komentar:

Grosman je zaspao. Vidim to po odsustvu njegovog prisustva. Iako nisam umoran, uskoro ću zaspati i ja. Ali pre nego što i ja sklopim oči, usled sveopšte konkretizacije pretvorene u dve stranice neke knjige, osvrnuću se i još jednom pogledati taj vrlo novi svet. Taj *danse macabre*. Krug bez izlaza. *Circulus vitiosus*. (Basara, *Fama* 301)

Sa postmodernističke tačke gledišta, zaključuje Hačion, svest o ovoj vrsti ironije ne bi trebalo da predstavlja štit od moći koju nostalgija poseduje. Politička moć nostalgije je uvek u sprezi sa ironijom i parodijom, jer samo takva ima sposobnost da proizvede društveni komentar ne samo o sadašnjem trenutku, već i za trenutkom iz prošlosti za kojim teži. Kao takva, lirska nostalgija u postmodernoj književnosti se okreće ka prošlosti, čak i ka mimetičkom predstavljanju i mogućnosti estetskog uživanja na jedan ne-regresivan, produktivan način. Interesantna je, u kontekstu *Objave broja 49* i glavne junakinje Edipe Mas, opservacija Majkla M. Dž. Fišera koju Hačion takođe spominje u ovom eseju, da za razliku od potrage za etničkim identitetom, feminizam „nema tendenciju ka nostalgiji, nikakve iluzije nekakvog zlatnog doba iz prošlosti“, i da su nostalglični narativi pre svega muški, „edipalni“ narativi, s obzirom da su žene ostajale kod kuće a muškarci, odlazeći od kuće, uopšte i dolazili u situaciju da budu nostalglični.¹⁶⁹ Ironično, narativ Pinčonove junakinje, kako joj i ime kaže, je pre svega „edipalni“, a ona je, kao književni lik, izgrađena upravo tako da odoleva svim društvenim definicijama šta bi ona, kao žena, trebalo da bude.¹⁷⁰

U svojoj studiji *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*, navodeći *Objavu broja 49* kao očevidan primer „razotkrivanja nedostatne prirode svih mimetičkih predstava“, Džoš Tot se dotiče nužnosti mimetičkog predstavljanja u postmodernoj književnosti kao „obećanja ‘Realnog’“. U svojoj žudnji da bude spasena iz kule u kojoj je zarobljena, u izuzetnom tekstualnom trenutku u kom se spajaju lirski krešendo i implicitna metaprozna konstatacija, Edipa Mas shvata da u realnosti koju naseljava ne postoji mogućnost bekstva pojedinca iz sopstvene „diskurzivno konstruisane

¹⁶⁹ “One brave anthropologist has claimed that, unlike such searches for ethnicity, *feminism* has “no tendency toward nostalgia, no illusion of a golden age in the past.” It has been suggested that this lack of nostalgic response is because the *narratives* of nostalgia – from the Bible onward – are *male* stories, Oedipal stories which are alienating to women (who usually remain at home like Penelope, while men wander the world and risk getting homesick).”

¹⁷⁰ Davidson, Cathy N., "Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Contemporary Literature*, 1977, str. 38-50.

kule-zatvora“¹⁷¹, onoga u šta je pojedinac uobličen da postane samim tim što je deo određenog društveno-političkog i kulturnog sistema. Takav doživljaj sveta, čiji primer je teskobno očajanje Edipe Mas u *Objavi* ili diskurzivnu ludičnost na ivici nihilizma kralja Karla Ružnog u *Fami*, Tot razume kao „osećaj krajnje neutemeljenosti—realnosti kao tkanja, ili „tekstila““ nebrojenih narativnih konstrukcija koje se seku“¹⁷² (93). Neutemeljenost postmodernog postojanja, kao i postmodernog teksta je ontološka i kao takva proizvodi melanholiju u književnom delu, sa uvek otvorenim pitanjima „čiji je ovo svet; šta da se radi u njemu; ... na koji način postoji tekst; koji nam se oblik postojanja sveta, ili svetova, predočava tekstem“ (Ilić 107). Ipak, zaključuje Tot, žudnja za stabilnim značenjem, ili „samo obećanje ‘Realnog’“, u koje spada i melanholična tuga *Objave broja 49*, mora se ostaviti kao mogućnost, „čak i ako znamo da se radi o „lažnom mamcu ideologije“¹⁷³ (94).

Romano Gvardini: „Konstitucionalna tuga“ kao koren stvaralačkog procesa

Postojanje sveta (u postmodernom kontekstu i teksta), stremljenje pojedinca za spoznajom smisla postojanja ali u isti mah i shvatanje da je to stremljenje uzaludno, je za nemačkog filozofa i teologa Romana Gvardinija u samom korenu melanholije. U svojoj studiji „O smislu melanholije“ Gvardini ističe da je melanholija „nešto previše bolno, ona seže preduboko u korene našeg ljudskog postojanja da bismo imali pravo da je prepustimo psihijatrima“ (134), podvlačeći time značaj izučavanja problema metafizičke praznine i teskobne konačnosti čovekovog postojanja kroz epistemološke i ontološke discipline

¹⁷¹ “*The Crying of Lot 49* quite obviously works to expose the depthless nature of all representational acts. The fact that it works to expose “reality” as nothing more than an infinite layering of contingent surfaces is most obvious when Oedipa Maas ... recalls how her desire to be “rescued” from her discursively constructed prison-tower only *seemed* to be satisfied by her once boyfriend, Pierce Inverarity.”

¹⁷² “This sense of ultimate groundlessness – of reality as a weave, or “textile”, of so many intersecting narrative constructions – pervades the entire novel.”

¹⁷³ “Still, even a text as ostentatiously “perverse” as *The Crying of Lot 49* seems to understand that the very promise of the “Real” it aims to expose as illusory must be maintained as a possibility, even if we know it to be a false ideological lure.”

humanističkih nauka. Gvardini vidi melanholiju kao „metafizičku prazninu“ ili čak kao i kao dosadu ili čamotinju, ali jednu posebnu vrstu dosade „kakvoj su sklone izvesne ljudske prirode“, i koja „ne znači da neko ne radi ništa ozbiljno, da je besposlen“, već da „ova dosada, odnosno čamotinja, znači da se u stvarima, strasno i stalno traga za nečim što one nemaju“ (136). Gvardini nastavlja:

Stvari su konačne. A svaka konačnost je mana, nedostatak. I ovaj nedostatak jeste razočarenje za dušu, *za srce koje žudi za apsolutom*. Ovo razočarenje se širi i postaje utisak velike praznine... Nema ničega što bi bilo vredno postojanja. I nema ničeg što bi bilo vredno da se čovek njime bavi. (137)

Kao i Kristeva, o čemu će biti reči dalje u tekstu, Gvardini ističe da pored reči „o mučnom, negativnom, o patnji i o razornom elementu melanholije“ mora se, kada je melanholija u pitanju, govoriti i nečemu drugom, što se nazire „iz sve te bede“ a što je „dragoceno i plemenito“:

Ta težina, o kojoj smo govorili – to je bila polazna tačka ka dubljem prodiranju u središte fenomena – daje svekolikom činjenju osobitu dubinu i punoću. ... Veličina, krajnja i stvama veličina, nije moguća bez tog pritiska ... bez one takoreći konstitucionalne tuge, onoga što Dante naziva „la grande tristezza“, koja izrasta, ne iz nekog posebnog povoda, nego iz samog postojanja. (137)

Gvardini sugerše da je bavljenje filozofskim pitanjima konačnosti i smisla čovekovog postojanja nemoguće bez egzistencijalne tuge, koju vidi kao presudno „opterećenje“ u promišljanju fenomena. Ovo promišljanje postaje istinski plodonosno „kad pritisak popusti, kad se taj unutrašnji zatvor otvori“ posle čega se uspostavlja „jasnoća pogleda i ona nepogrešivost u uobličavanju dela“ (137).

Nepoznati prepisivač povesti kapetana Kvinsdejla u *Fami o biciklistima*, nakon što se „skrhan neobjašnjivom potištenošću i umorom“ osamljuje daleko od Londona, pronalazi misterioznu povest u zapečaćenoj boci nasukanoj na obali okeana i, i inspirisan sadržajem spisa, njegovu skrhanost i malodušnost zamenjuje „nekoliko uzbudljivih noći“ koje provodi „prepisujući sadržaj s originala koji je svakog časa mogao da se raspe u prah i pepeo“ (64).

Spis kapetana Kvinsdejla se završava usamljenom rečenicom: „Jer, ako je mirovanje savršeno kretanje, tako je ćutanje savršena artikulacija“ (73). U „O smislu melanholije“ Gvardini govori „o snažnoj želji da se živi povučeno i tiho.“ Ta želja ukazuje na

intimnu težnju duše ka velikom središtu [...] žudnja da se pronade sopstveno istinsko obitavalište begom iz raspršenosti i vraćanjem u predanost celini, da se umakne spoljašnjem postojanju i skloni se pod ćedan zaklon svetilišta, da se izbegne površnom i ubegne u tajnu prapočetka. (137-138)

Uzbuđenje i spasilačka revnost koje u nepoznatom prepisivaču budi duhovna misterija povesti kapetana Kvinsdejla, po svemu drugačija od popularnih dela „genija petparaćke logike“ Artura Konana Dojla, nas dovodi do mogućnosti estetskog doživljaja lepog u postmodernoj književnosti, do konaćne lepote u melanholićnoj potrazi za smislom. U svojoj krajnjoj suštini melanholija je

ćežnja za ljubavlju. Za ljubavlju u svim njenim oblicima i u svim njenim stupnjevima, od najelementarnije ćulnosti do uzvišene duhovne ljubavi. Pokretaćka sila melanholije jeste Eros, žudnja za ljubavlju i za lepotom. ... tu se nalazi ono nešto osobito, ćiji trag možemo pratiti kroz ćitavu povest ljudskog traganja i misli: izrazito živo nezadovoljstvo uzrokovano konaćnošću. Volja da se ovlada tim apsolutom na ćist naćin i sa naroćitim intenzitetom u postupku. (138-139)

Razdvajajući duhovnu od petparaćko-logićke misterije, nepoznati prepisivać pronalazi smisao u slanju šest primeraka povesti kapetana Kvinsdejla u svet, sa verom da će spis pronaći svoje ćitaoce, koji će dalje umnoćiti povest i otposlati je dalje. U takoće fikcionalnom predgovoru *Fami o biciklistima* ironićno nazvanom „Predgovor priredivaća“, pripovedać govori o emocionalnom stanju koje ga je odvelo u Matićnu biblioteku u Bajinoj Bašti i naćinu na koji su njega „pronašla“ dela koja su, dalje, proizvela *Famu*:

Nemoguće je razdvojiti sudbinu knjige i sudbinu pisca, a u sve to su umešane i sudbine ćitalaca. Drugaćije rećeno, nije ćitalac taj koji traći knjigu, on je traćen, a ima i spisa koji se kriju po zabitim mestima sve dok ne dospeju u ruke onoga kome su namenjeni. I ne sluteći to, jedne jeseni u podrumu Matićne biblioteke u Bajinoj

Bašti (gde se bejah sklonio od tuge čiji razlog još ne mogu pomenuti), preturajući po prašnjavim sveskama časopisa, nabasah na dve knjižice. Prva je (neugledno džepno izdanje „Slavija“, Novi Sad, 1937) nosila naslov *Povest o mom kraljevstvu*, bez uobičajenih podataka i impresuma. Druga, original na nemačkom, *Rukopis kapetana Kvinsdejla*, beše odštampana 1903. godine u samo šest primeraka. (17-18)

Od postmodernog teksta čitalac ne može očekivati mnogo – takav tekst često, i vrlo ironično, ne pretenduje ni na ono što na kraju uspemo da dobijemo, tako da čitalac nikada ne sazna koja je „velika tuga“ usmerila pripovedača na onaj put koji će proizvesti *Famu o biciklistima*. Ako postoji umetnost koja sudbinski sebi priziva one kojima već pripada, pisca je, u trenucima teskobe, ista prizvala u bibliotечku riznicu smeštenu na geografskoj margini, na mesto sa kojeg će, kao i devojke srcolikih lica i zlaćane kose koje u *Objavi broja 49* Edipa Mas posmatra na triptihu “Bordando el Manto Terrestre”, započeti svoje tkanje, i pustiti ga u svet. „Beskonačnost se posvedočuje u srcu“ (140), između ostalog zaključuje Gvardini, a nepoznati prepisivač iz *Fame o biciklistima* svojom verom u moć autentične reči makar na kratko uspeva da zagospodari (bes)konačnošću.

Julija Kristeva: Književnost i umetnost kao sublimatori melanholične tuge

Julija Kristeva se u svom eseju „Putanja melanholije“ bavi umetničkim stvaranjem koje proizilazi iz melanholije. Kao i Gvardini, Kristeva se bavi čežnjom za lepotom za koju kaže da je inherentna melanholiji, tačnije nemogućnosti da se prežali nešto što je bilo voljeno a što je izgubljeno. Ta bol je inicijator alhemije sublimacije, drugim rečima transformacije u uzvišeno:

Mnogi tekstovi i mnoge biografije pokazuju nam koliko lepota, iako to nije sasvim očigledno, pošto je s pravom prizivamo kako bismo se njome borili protiv zova smrti, duguje iskušenju smrti i uništenju kako smisla komunikacije tako i smisla samog života. (179)

Kristeva, dakle, na samom početku polazi od pisane produkcije, pre svega književne, i vezuje je za ideju lepote, čija je uloga suštinska u borbi protiv metafizičke praznine i ništavila koje donosi smrt. Ipak, lepota ne stoji kao apsolutna suprotnost smrti i tami ništavila, već iz nje na određeni način proizilazi, rađa se kao sredstvo borbe iz svih iskušenja koja ideja ništavila stavlja pred čoveka. Pod ništavilom koje pretili čoveku svojom tamom ne podrazumeva se samo smrt, nemogućnost prevazilaženja konačnosti, već i teškoće prevazilaženja prepreka u komunikaciji i udahnjivanja novog smisla u okamenjena značenja reči. U tom smislu Kristeva, baveći se odnosom između melanholiije i iskustva/ekonomije sublimacije, naziva sublimaciju „ekonomijom pisanja, pa dakle i književnosti.“ Kristeva ovim dovodi u vezu strašnu tamu smrti sa strašnom tamom nemogućnosti komunikacije, a obe se nalaze u biti čovekove potrage za smislom života.

Pre nego što se pozabavi sublimacijom, Kristeva napominje da se i prolazna tuga i melanholični stupor „oslanjaju na *nepodnošljivost gubitka i neuspeh označitelja* da obezbedi kompenzatorni izlaz iz stanja povlačenja u koja se subjekt skriva“ (180), o čemu govori i Den Tandt u svojoj studiji o postmodernom uzvišenom (o tome dalje u tekstu). *Nepodnošljivost gubitka* se ogleda u *neuspehu označitelja* – stvarnosti, odnosno jezika – da gubitku da smisao, a veličina gubitka i tuga uzrokovana njime su tolike da se sama stvarnost „buni protiv značenja“ (181). Književna i umetnička produkcija se javljaju kao sublimator tuge uzrokovane nestabilnom, nepouzdanom stvarnošću, kao „univerzum mogućeg“ kada je označavanje u pitanju, i „svet imaginarnog“ se uspostavlja kao „označena tuga“ (183). Umetnost, kaže Kristeva, kao da ukazuje na postupke koji „ne preokrenuvši naprosto žalost u maniju“ umetniku i znalcu mogu da obezbede „mogućnost da se na subliman način domognu izgubljene Stvari“, primajući od svoje potištenosti „vrhunsku, metafizičku lucidnost“ (181).

Da bi do sublimacije iz melanholiije moglo doći, neophodan je jezik koji takav preobražaj, „uskrsavanje“ o kome govori Kristeva može da iznese. U svom delu *Zadovoljstvo u tekstu*, Rolan Bart kao suprotstavljen tekstu koji pruža zadovoljstvo i/ili

uživanje¹⁷⁴ vidi „frigidan tekst“, „penu jezika“, jezik za koji se može reći da „brblja“ (4-5) ako se jezik, kao označitelj, ne pokaže dostojnim, uspevajući da se “napuni smislom“ (Kristeva, „Putanja melanholijske“ 183). Kod Barta, uspešan označitelj/jezik u sebi poseduje neurozu, ili žudnju teksta koji „mora da mi da dokaza da me želi“ (7). U korenu te žudnje koju tekst odašilje nalazi se neuroza o kojoj Bart govori u kontekstu straha od nemogućnosti, oslanjajući se na definiciju koju je dao Žorž Bataj: „Neuroza je bojažljivo poimanje dna nemogućeg“ (6) Tekstovi „koji su napisani protiv neuroze, iz okrilja ludila, imaju u sebi, ukoliko žele da budu čitani, nešto malo od neuroze neophodne za očaravanje svojih čitalaca. Ovi strašni tekstovi su ipak *zavodljivi* tekstovi.“ (6) Dalje u tekstu Bart ih još zove „mističnim“ (58).

Kristeva dalje razrađuje mogućnost sublimacije melanholijske tuge kroz književnost:

Moguće je ožaliti Stvar, izvući se iz zatočeništva afekta, prići drugoj dimenziji, pripojiti se uz imaginarno, ... razraditi gubitak. ... Najpre prozodijom, jezikom s onu stranu jezika koji u znak upisuje ritam i aliteracije semiotičkih procesa. Kao i kroz polivalentnost znakova i simbola, koja destabilizuje nominaciju i, skupljajući oko znaka mnoštvo konotacija, nudi subjektu priliku da zamisli ne-smisao, ili istinski smisao, smisao Stvari. (182)

Gubitak se, dakle, razrađuje kroz umetnost, omogućavanjem stvaranja višestrukih značenja, mnogih konotacija. Gubitak se na taj način sublimira—od neimanja značenja, od besmisla, umetnost pruža mogućnost da se izrodi jedno više, metafizičko značenje, tj. smisao nečeg što je, pre nego što je umetnički obrađeno, bilo besmisleno. Lingvostilistički i semiotički procesi su za ovaj sublimacioni proces od ključnog značaja i posebno važni za lirsko-melanholijski efekat u postmodernoj književnosti, time i za *Objavu broja 49* i *Famu o biciklistima*, koji se razračunavaju sa modernističkim konceptima subjektivnosti, duše,

¹⁷⁴ *Zadovoljstvo u tekstu* pravi razliku između zadovoljstva s jedne i naslade tekstem s druge strane koje se u čitaocu javljaju pri konzumiranju pisane reči, napominjući da razlika između zadovoljstva i uživanja koju je naveo u svojoj studijini može biti definitivna, i da će uvek postojati „neki nerazgovetni rub“ (4) koji ne može predstavljati konačnu, pouzdanu distinkciju.

utopije, sentimentalnosti i čiji je izraz zasnovan na parodičnom, ne-estetskom metaproznom izrazu. Basara, osvrćući se na ulogu književnosti, ističe značaj emocije:

Dakle, ne treba tražiti istinu u književnosti. To nije svrha književnosti. Njen smisao se iscrpljuje u tome da pokrene emocije i da nas prene iz dremeža. Da nam, ako je to moguće, razori historicističku logiku. Ostalo ide samo od sebe. (Basara, „Tumaranje po bespuću“ 67)

Kristeva u „Putanji melanholije“ takođe kaže da je književno stvaralaštvo „jedna od pustolovina tela i znakova koja svedoči o osećanju: o tuzi kao belegu razdvajanja i početku dimenzije simbola“ (182). Po Kristevoj, uspešna umetnička sublimacija prevodi tugu u radost, radost umetničkog stvaranja, radost izlaska „iz sebe“, ali ne, kao što bi Basara rekao u svojoj oštroj kritici modernizma, „u čisto ništavilo“ već u transcendentno. Basarin esej „Metafizika proze u svetlu propasti zapada“ vidi mogućnost izdizanja iznad ništavila kroz pisanje:

Biti živ, a biti smrtan, iščekivati smrt, nerešiva je aporija; ... mi smo, to se mora priznati, stvorenja za koje nema nade. Postoji jedna apsurdna, mada možda i spasonosna mogućnost koju pruža područje literature: ako sam već u paukovoju mreži logike i jezika, mogu li pokušati da razorim jezik/logiku; jer jezik je taj kojim mi pomisli govore: umrećeš, a logika je ta koja me sili da to prihvatim. Pišući, sa svešću da ništa ne mogu ni napisati ni dokazati, neću li se u jednom momentu osloboditi manije dokazivanja i prestati da umom sledim karike lanca kauzalnosti? (Marković citira Basaru, „Propovednik proze“ 98)

Po Kristevoj, tuga je tačka od koje kreće dimenzija simbola i figurativnog značenja, s tim što postmoderna književnost u velikoj meri napušta figurativni jezik koji teži mimetičkom predstavljanju stvarnosti, i okreće se stilskim figurama i tropima koji podrazumevaju poigravanja leksikom kao i morfološka i sintaksičko-gramatička odstupanja od uobičajenog izraza u jeziku književnog dela:

Tada se nameće suptilna alhemija znakova – muzikalizacija označitelja, polifonija leksema, dezartikulacija leksičkih, sintaksičkih, narativnih jedinica... koja se smesta

doživljava kao psihička metamorfoza govorećeg bića između dve granice besmisla i smisla, Sotone i Boga, Pada i Uskrsnuća. Te dve granične tematske oblasti, kao i njihovo istovremeno održavanje, predmet su vrtoglavog usklađivanja u ekonomiji imaginarnog. One su mu neophodne, ali nestaju u trenucima krize vrednosti koje se tiču samih temelja civilizacije, i kao jedino mesto za širenje melanholije ostavljaju samo sposobnost označitelja da se napuni smislom, kao i da se postvari u ništa. (183)

Lingvistički i semiotički procesi o kojima govori Kristeva (o kojima će biti više reči dalje u tekstu, u delu koji se bavi analizom odlomaka iz *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima*) u književnom delu proizvode „radost kao beleg pobede koja se uspostavlja u svetu artefakata i simbola.“ Ova radost je, po Kristevoj, radost proizvodnje lepog u književnosti, kada se lepota „ispoljava kao veličanstveno lice gubitka, preobražava ga kako bi mu omogućila da živi“ (182). Samo sublimirana tuga je ta koja odoleva smrti, odnosno ništavilu, tako što „ekonomija imaginativnog diskursa onakvog kakav se stvara u okrilju zapadne tradicije (naslednice grčke i latinske antike, judaizma i hrišćanstva) ... nužno premešta [melanholiju] ka nekom mogućem smislu“. Imaginarno se može uporediti sa „iskustvom melanholije koja se može imenovati“ (183).

Kristof Den Tandt: Postmoderna estetika uzvišenog

Govoreći o prelasku stanja pojedinca od autonomne individue sa ličnom subjektivnošću ka diskurzivnoj konstrukciji oblikovanoj od strane društva koja je sposobna samo za „intenzitete“ a ne za osećanja, Džejmson, takođe u svom delu *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* kaže da se euforičnost, „intenziteti“ svojstveni postmodernom stanju najbolje mogu „pojmiti povratkom starijim teorijama uzvišenog (*the sublime*)“¹⁷⁵ (6). Kristof Den Tandt u svom eseju “Invoking the Abyss: the Ideologies of the Postmodern Sublime” ukazuje na dela Žan-Fransoa Liotara i Frederika Džejmsona kao okidače za ponovno buđenje interesovanja za estetiku uzvišenog i kao izvor argumentacije

¹⁷⁵ “...a whole new type of emotional ground tone -- what I will call "intensities" -- which can best be grasped by a return to older theories of the sublime; ...”

da se „diskurs uzvišenog može koristiti za artikulaciju ključnih tema postmodernosti kao što su predstavljanje apsolutnog i totalitarnog, fragmentacija diskurzivnih žanrova, ili smanjena čitljivost društvenih struktura kasnog dvadesetog veka“¹⁷⁶ (803). U ovom eseju Den Tandt se bavi postmodernim prisvajanjem uzvišenog i onoga što u, ideološkom smislu, iz tog prisvajanja proizilazi, što je od značaja za ovaj rad i bavljenje lirsko-melanholičnim jezikom ništavila i odsustva duhovnosti u postmodernom dobu.

Den Tandt polazi od Burkove i Kantove definicije uzvišenog; Edmund Burk, u svojoj raspravi *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* iz 1757. godine vidi uzvišeno kao „iskustvo koje se graniči sa prestravljenošću, zastrašujući prizor, zapanjenost, ošamućenost, i strahopoštovanje pred nečim toliko silnim da može potpuno uništiti ljudski život“¹⁷⁷ (Jameson 34), dakle kao veoma snažan osećaj straha pred opasnošću koja se pred čovekom pojavljuje u svoj svojoj silini. Romantičari su uzvišeno vezivali za prirodu, njenu nesavladivost i nepredvidivost, dok Kant smatra da se uzvišena jeza pojavljuje „kad god shvatimo da je ljudski razum u stanju da pojmi beskonačnost koja se ne može konkretizovati našim razumevanjem i našom imaginacijom: naš um se bori sa konceptom beskonačnog, koje nikada ne može da dokuči.“ I Burk i Kant se slažu da „ovo zastrašujuće iskustvo donosi filozofsku nagradu: ljudska imaginacija pred sobim ima misiju, a to je elaboracija simbola koji će predstavljati apsolutno koje ostaje nedohvatno ljudskom razumevanju ali čije prisustvo se može osetiti kroz estetički sud“¹⁷⁸ (Den Tandt 803).

¹⁷⁶ „...the discourse of the sublime can be used to articulate such key issues of postmodernity as the representation of absolutes and totalities, the fragmentation of discursive genres, or the lack of legibility of late twentieth-century social structures.”

¹⁷⁷ „...an experience bordering on terror, the fitful glimpse, in astonishment, stupor, and awe, of what was so enormous as to crush human life altogether: ...”

¹⁷⁸ “In this logic, sublime dread arises whenever we realize that human reason is liable to envisage an idea of infinity that cannot be objectified by our understanding and our imagination: the mind struggles with a concept of infinity with which it can never catch up. As in Burke, this threatening experience produces a philosophical reward: it endows the imagination with a mission: elaborating symbols for absolutes which remain undecipherable to human understanding, but whose presence can be sensed by means of aesthetic judgment.”

U duhu postmodernizma i vodeći se poststrukturalističkim načelom da „jezik uživa ontološku prednost u odnosu na subjekte i referente“¹⁷⁹ (807), Den Tandt odbacuje Burkovo stanovište koje kaže da moć uzvišenog leži u uzvišenom objektu, i polazi od toga da je moć sublimnog u samom jeziku. Jezik je taj koji ima moć da „preruši nevidljivo u vidljivo, totalitet u ograničeno, nepoznato u poznato“¹⁸⁰ (804). „Retorika uzvišenog ima sposobnost da dâ lingvistički oblik objektima koji se ne mogu predstaviti“¹⁸¹, što je, veruje Den Tandt, „ključ i produktivnog potencijala uzvišenog, i ideološkog izmeštanja do kojeg dovodi“¹⁸² (805).

Praveći razliku u romantičarskom i postmodernom poimanju uzvišenog, Den Tandt citira Džejmsona i kaže da „dok su romantičarski pesnici bili opsednuti veličanstvenošću prirode, postmoderni umetnici mogu iskusiti uzvišenu jezu kada kontempliraju „strujna kola i mreže nekog tobožnjeg globalnog kompjuterskog sklopa“¹⁸³ (806). Jednom „neobičnom, religijskom trenutku“ u *Objavi broja 49* prethodi zagledanost Edipe Mas niz padinu kalifornijskog predela, „pravo na ogromno prostranstvo prepuno kuća koje su zajedno izrasle iz tamnosmeđeg tla“, nakon kojeg ona pomišlja na

trenutak kada je otvorila tranzisorski radio da zameni bateriju i prvi put videla jedno štampano kolo. Uredni nizovi zgrada i ulica, viđeni iz ovako oštrog ugla, pokazali su joj se sada sa istom neočekivanom, zapanjujućom jasnoćom. Iako je o radioaparatom znala još manje nego o južnoj Kaliforniji, i jedni i drugi pokazivali su izvana obrazac hijeroglifskog osećaja prikrivenog značenja, namere da komuniciraju. (Pinčon 20)

¹⁷⁹ „...the rhetoric of sublimity can easily be used to support the poststructuralist belief that language enjoys ontological primacy over its subjects and referents.”

¹⁸⁰ “This ability to disguise the invisible as the visible, the totality as the limited, the unknown as the known...”

¹⁸¹ “...the ability of the rhetoric of sublimity to give linguistic shape to unrepresentable objects ... ”

¹⁸² “...the key both to the productive potential of the sublime and to the ideological displacement that it brings about.”

¹⁸³ “Thus, while romantic poets were obsessed with the magnitude of nature, postmodern artists may experience sublime dread when contemplating “the circuits and networks of some putative global computer hookup”...”

Preplavljenost uzvišenim Edipe Mas je u isto vreme i romantičarska – ogromno, urbanizovano prostranstvo južne Kalifornije, i postmoderna – tehnologija koja, u nedostatku drugog smisla, pokušava da iskomunicira smisao koji Edipu prevazilazi. Provalija ne-smisla pred kojom moderna junakinja Edipa Mas stoji, tužna, izopštena i uplašena, gledajući u triptih “Bordando el Manto Terrestre” na kojem je opet provalija u koju devojke srolskih lica i zlačane kose tkaju svet, je ista ona provalija iz koje se javlja ludični i prokaženi, Basarin postmoderni Karlo Ružni, provalija koju Den Tandt naziva „uzvišenim/sublimnim ambisom“ (“a sublime abyss” 807), „neizrecivom drugošću“ (“the “unphrasable otherness”” 811). Sublimni, lirski jezik se javlja kao formulacija iskustva svetog usred praznine; sunce na horizontu je „bolno“ neposredno pre nego što nastupi osveženje, nešto što je Edipi Mas „suviše sporo“ da bi mogla da oseti, na šta njena „pregrejana koža“ ne može da odreaguje – čula modernog čoveka koji je senzibilisan na globalnu industriju zabave, banalne i vulgarne sadržaje koji pobuđuju najniže porive, derealizujući stvarnost, čiji se efekat oseća jako, i odmah. Religijski trenutak se upoređuje sa laganim izgovaranjem reči, nasuprot brzini svakodnevnice i entropičnom umnožavanju informacija. Ono što lingvistički izraz postmodernog uzvišenog čini kada „priziva beskrajno ništavilo“ jeste utemeljenje stanovišta da „jezik u sebi ima samo-održivu snagu, da je samo-potvrđujući i samo-začeti univerzum.“¹⁸⁴ Ovom logikom, kaže Den Tandt

sublimnom/uzvišenom iskazu svojstvena je sledeća međuzavisnost: on prvo učini čitaoca osetljivim na odsustvo izvantekstualnog referenta, a zatim, sublimno otkrovenje gubitka referenta automatski vodi osnaživanju diskursa, koji preostaje kao jedini objekt podložan analizi. Trag ovog gubitka opstaje u osećanju misterije i tajanstvenosti koju generiše retorika uzvišenog.¹⁸⁵ (808)

¹⁸⁴ “...what the postmodern sublimity speech act does when it evokes abyssal nothingnesses is to convey the view that language carries a self-sustaining power, that it is a self-validating and self-engendered universe.”

¹⁸⁵ “the sublimity speech act falls into two interdependent moments : it first makes the reader sensitive to the absence of the extra-textual referent ; conversely, the sublime revelation of the loss of the referent leads — by default, as it were — to an empowerment of discourse, which is left as the only object available to analysis. The trace of the loss thus charted subsists in the sense of mystery generated by the rhetoric of sublimity.”

Pored postmodernističkog, lingvističkog uobličavanja osećanja sublimnog, Den Tandt se osvrće i na američkog kritičara Tomasa Vajskela i njegovo viđenje porekla „uzvišenog bola.“ Vajskel argumentuje da je uzvišeni bol uzrokovan „iznenadnom preplavljenošću označiteljima – vizuelnim odlikama sublimnog pejzaža, na primer“, i tom prilikom „višak stimulansa nadjačava posmatračevu sposobnost da pretvori opažaj u značenje“¹⁸⁶ (811). Za razliku od postmodernističkog razrešenja krize uzvišenog bola čiji ni uzrok ni razrešenje ne mogu postojati van jezika, Vajskel vidi razrešenje u neutralizaciji viška označitelja pribegavanjem metafori, čime „sama kriza – iskustvo viška – postaje znak skrivenog, prožimajućeg prisustva, simbol višeg oblika postojanja ili mišljenja koje prevazilazi čulno iskustvo“¹⁸⁷ (812).

Aida Bezanson-Spenser: Stilolingvistički aspekti i analiza proznog teksta

Za umetnički izraz u postmodernoj književnosti, veoma je, dakle, značajna lingvistička dimenzija teksta. Iako se Aida Bezanson-Spenser u „An Apologetic for Stylistics in Biblical Studies“ bavi odbranom stilistike u proučavanju biblijskih tekstova, ovaj članak daje opsežan odgovor na pitanje značaja stilističke analize u poslednjim decenijama dvadesetog veka nezavisno od studija Starog i Novog zaveta, kao i pregled najznačajnijih autora i metodoloških pristupa u književnoj stilistici. I za *Objavu broja 49* i za *Famu o biciklistima* se može konstatovati da su „zavisni od sintaksično-gramatičke relacije u koju pisac stupa zajedno sa čitaocem onoga trenutka kad priča počne, podsećajući nas usput da nekom neshvatljivom samovoljom rečenice priča može svakog trenutka da zapadne u ćorsokak ili u Ništa“ (Lučić 208). U ovom poglavlju je do sada bilo reči o tome da egzistencijalna tuga i melanholija odjekuju iz parodičnih, samoreferencijalnih tekstova kasnog modernizma i postmodernizma; treba, međutim, takođe videti na koji način se egzistencijalna tuga i melanholija oblikuju na tako nepogodnom tlu, i koju ulogu u tome

¹⁸⁶ “This American critic argues that sublime distress is caused by the sudden occurrence of an overflow of signifiers — the visual features of a sublime landscape, e.g. — which dazzle the observer's capacity to reduce this sensory overload to a recognizable set of signifieds.”

¹⁸⁷ “...the crisis itself — the experience of excess — becomes the sign of a hitherto hidden, encompassing presence, the symbol of a higher order of being or thought beyond the evidence of the senses.”

ima „fizički, materijalni aspekt jezika (određene kombinacije slova, određenih glasova – nezavisno od značenja reči u kojima se nalaze)“¹⁸⁸ (Roudiez 5-6).

Bezanson-Spenser definiše stilistiku kao „upotrebu lingvistike u svojstvu oruđa književne kritike kojim se istražuju estetski efekti jezika.“¹⁸⁹ Da bi postao deo književne kritike i da bi došlo do „prelaza od lingvističke analize do književne vrednosti“¹⁹⁰, ističe autorka, „stil kao takav mora biti objekt kontemplacije.“¹⁹¹ Kao najverovatnije prvu studiju koja „otvara mogućnost upotrebe generativno-transformacione gramatike kao modela za analizu proznog stila“ Bezanson-Spenser navodi studiju „Generative Grammars and the Concept of Literary Style“ Ričarda Omana iz 1964. godine, ističući da „stilistika istražuje sva jezička sredstva koja za cilj imaju jednu određenu ekspresivnost, i kao takva daju naglasak ili eksplicitnost“¹⁹² (Bezanson-Spenser 419-421).

Govoreći o pet faza u stilističkoj analizi književnog dela, Bezanson-Spenser navodi da je prvo potrebno izabrati dva tekstualna uzorka koja se mogu uporediti. Zatim, dolazi druga faza, koja „u stvari, može prethoditi svim drugim fazama. Stilistika dopunjuje ono što osoba intuitivno oseća da postoji“, a osoba koja se poduhvata stilističke analize će „kao i naučnik, imati kreativnu reakciju na određeno književno delo, što postaje jedan vid hipoteze i osnova za dalje posmatranje i testiranje.“¹⁹³ Bezanson-Spenser ovde citira Lea Spicera, koji kaže:

¹⁸⁸ “...it is often the physical, material aspect of language (certain combinations of letters, certain sounds— regardless of the meaning of words in which they occur)...”

¹⁸⁹ ““Stylistics” denotes the use of linguistics as a tool of literary criticism by which to investigate the aesthetic effects of language.”

¹⁹⁰ “... [a] movement from linguistic analysis to literary value...”

¹⁹¹ “To be part of literary criticism, “style itself must be the object of contemplation.””

¹⁹² “[Stylistics] includes more than literature or rhetoric, because stylistics investigates all language devices that aim at a specific expressive end, thereby securing emphasis or explicitness.”

¹⁹³ “The second stage of the study may in practice precede all other stages. Stylistics supplements what the person intuitively feels. The literary critic, like the scientist, will have a creative response to a work of literature, which becomes a kind of hypothesis and a basis for further observation and testing.”

Prvi korak je svest da nam je detalj zapao za oko, a za njom sledi ubeđenje da je taj detalj suštinski povezan sa umetničkim delom; to znači da je taj neko imao „opservaciju“ – što je polazna tačka teorije, da je tog nekog nešto nagnalo da postavi pitanje – koje zahteva odgovor.¹⁹⁴ (421)

Treća faza stilističke analize je „prikupljanje podataka i objektivni opis jezika upotrebljenog u tekstu“¹⁹⁵ (421). Faza koju Nils Enkvist još naziva stilolingvistikom podrazumeva „lingvistički opis, inventar, distribucionu kao i statističku analizu stilističkih odlika“¹⁹⁶ (421). Podaci koji se na ovaj način mogu skupiti su brojni i raznovrsni:

inverzija redosleda reči u rečenici, ponavljanja glasova, konstrukcija zavisnih rečenica, dužina i složenost rečenice. Reči mogu biti apstraktne ili konkretne, višesložne ili jednosložne, književne ili kolokvijalne, referencijalne ili emotivne, aktivne ili pasivne. Reči mogu da ukazuju na epohu u kojoj je autor stvarao, milje, lepezu interesovanja, obrazovanje, predrasude. Rečenice se mogu proučavati gramatički (kao proste, prosto-proširene, ili složene), retorički ili funkcionalno.¹⁹⁷ (421-422)

Četvrta faza, koja se po Enkvistu još može nazvati „stilobiheviorkistika“ ili „proučavanje korelacija između stilističkih stimulansa i čitaočeve reakcije“¹⁹⁸, se zasniva na utvrđivanju odnosa između prikupljenih podataka i retorskih strategija koje se nalaze u

¹⁹⁴ “The first step is the awareness of having been struck by a detail, followed by a conviction that this detail is connected basically with the work of art; it means that one has made an “observation” – which is the starting point of a theory, that one has been prompted to raise a question - which must find an answer.”

¹⁹⁵ “The third stage is the gathering of data and the objective description of the language employed in the texts.”

¹⁹⁶ “Nils Enquist calls this stage “stylolinguistics”, the stylistic description, inventory, and distributional as well as statistical analysis of stylistic features.”

¹⁹⁷ “...inversion of word order, repetitions of sound, construction of clauses, sentence length and complexity. Words may be abstract or concrete, polysyllabic or monosyllabic, literary or colloquial, referential or emotive, active or passive. Words may indicate an author’s period, milieu, range of interest, education, bias. Sentences may be studied grammatically (as simple, compound, or complex) or rhetorically or functionally.”

¹⁹⁸ “...the fourth stage ... is “stylebehavioristics” or “the study of the correlations between stylistic stimuli and the reader’s response”.”

tekstu, drugim rečima utvrđivanju koji od gore pomenutih prikupljenih podataka proizvode efekat u književnom delu. Peta faza predstavlja povezivanje „zaključaka izvedenih iz prikupljene stilističke građe sa kontekstom književnog dela – temom, žanrom, ciljem autora, čitaocima, etosom pisca“¹⁹⁹ (Beçanson-Spenser 422). „Cilj stilistike je da otkrije stil“, zaključuje Beçanson-Spenser, „ne baveći se time da je upotrebljen svesno ili nesvesno“, ipak napominjući da stilističari proučavaju stil, koji je „u najvećoj meri podsvesan, jedinstven, neočigledan već se može tek predosetiti“, dok je retorika „svestan vid ubeđivanja“²⁰⁰ (423-424).

Objava broja 49

Ričand Poarije kao važnu crtu Pinčonovog književnog stvaralaštva ističe „nežnost, od koje je [američka] književnost uveliko ispražnjena još od Drajzera“, ističući da „isti onaj Pinčon koji energičnom veštinom metafore piše o tome kako su ljudska bića postala stvari, takođe pokazuje potresan pijetet prema ljudskosti koja prodire u Materijalnost ove zemlje, prema tragovima čovečnosti koje ostavljamo na najgorim dokazima svog postojanja“ (O'Donnell 7). Poarije Pinčonovu „nežnost“ vidi kao izuzetan doprinos književnosti koja je sve više i više napredovala, i tematski i jezički, ka ukidanju lirskog izraza pri konstatovanju ništavila.

Prvi pasus *Objave broja 49* junakinji romana donosi vest o smrti njenog nekadašnjeg ljubavnika, i prvi je, u jednom širem kontekstu, od mnogih ulazaka u temu čovekove konačnosti:

Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But this did not work. She thought of a hotel room in Mazatlan whose door had just been slammed, it seemed

¹⁹⁹ “The fifth and final stage of the study is to relate the conclusions from the gathering of the stylistic data to the context of the writing – the subject matter or the occasion of the genre or the author’s purpose or the nature of the audience or the ethos of the writer.”

²⁰⁰ “...the goal of stylistics is to discover the style ... employed irrespective of whether it is conscious or subconscious. A stylistician studies style rather than rhetoric. Style is largely subconscious, unique and felt but not readily observable, whereas rhetoric is a conscious mode of persuasion.”

forever, waking up two hundred birds down in the lobby; a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out on it had seen because the slope faces west; a dry, disconsolate tune from the fourth movement of the Bartok Concerto for Orchestra; ...²⁰¹

Početak romana, u skladu sa postmodernim konvencijama, donosi nam junakinju očekivano desenzibilisanu za informaciju o bolnom događaju kao što je smrt. Ipak, ne do kraja. Narator nabraja: ptice koje, uplašene, odleću u nepoznatom pravcu; jedno od mesta na zemaljskoj kugli do kojih ne stiže svetlost obnove dana; „suva, neutešna“ melodija klasične muzike. Zajednička crta ulančanih, naoko nepovezanih asocijacija se ogleda u njihovom jeziku – iako mora da se pomuči „da se oseti što pijanijom“, ili što pogođenijom takvom veću, asocijacije koje kod Edipe, i sa tako otuđenim stanjem svesti, ova vest proizvodi su ono što smo već spominjali kao postmodernu sublimnost ili postmodernu uzvišenost. Parentetični „it seemed forever“ iz prve rečenice u nizu, sadržeći prilog koji označava večnost i umetnut bez veznika niti bilo kakvih deskriptivnih elemenata; kontrast ideje rađanja sunca i nedostupnosti tog čina oku posmatrača u drugoj rečenici; personifikacija u formulaciji „neutešna melodija“, iako je samo čovek taj koji može biti neutešan u trećoj rečenici – svi ovi elementi akumulirani u nizu asocijacija emituju emocionalnu zatečenost, privremenu oduzetost zastrašujućom idejom smrti i ništavila. Ovaj niz se završava još jednom asocijativnom u nizu: „whitewashed bust of Jay Gould that Pierce kept over the bed on a shelf so narrow for it she'd always had the hovering fear it would someday topple.“²⁰² Ovo asocijativno finale, kao i većina fragmenata u *Objavi broja 49* kroz koje provejava lirsko, okončava lirsko-melanholičnu epizodu tako što se pretače u političko, parodično, groteskno, apsurdno. Lirski iskaz se u postmodernom romanu može javiti kao zaostatak diskursa prethodnih književnih epoha koje su svoj izraz gradile na

²⁰¹ „Edipa je zastala u dnevnoj sobi, zagledala se u zelenkasto mrtvo oko televizora, pomenula ime Božje, pokušala da se oseti što pijanijom. Ali ništa od toga nije pomoglo. Pomislila je na hotelsku sobu u Mazatlanu čija su se vrata upravo zalupila, činilo se zauvek, probudivši dve stotine ptica u holu; na izlazak sunca iznad padine ispred biblioteke na Kornelovom univerzitetu koji niko do tada nije video jer je padina okrenuta prema zapadu; na suhu neutešnu melodiju iz četvrtog stava Bartokovog Koncerta za za orkestar; ...“ (Pinčon 5)

²⁰² „... na belo okrečenu bistu Džeja Gulda koju je Pirs držao iznad kreveta, na polici tako uskoj da je uvek strepela da ćese nekako stropoštatati na njih.“ (Pinčon 5)

autentičnom doživljaju sveta; *Objava*, i njena glavna junakinja Edipa Mas, su preplavljeni imitacijama iskustva kroz koje, tek ponekad, probije emocija, ali nikada do kraja – ni postmoderni tekst ni njegova junakinja nemaju uslova za punoću i zaokruživanje emocije:

„Žao mi je,“ doviknu ona, iznenađena što može da zaplače od frustracije, što joj se glas lomi. „Nisam uspela.“ Nefastis joj priđe i obgrli je oko ramena.

„U redu je,“ reče on. „Molim vas, ne plačite. Dođite na kauč. Vesti treba da počnu svakog časa. Možemo tamo to da obavimo.“

„To?“ reče Edipa. „Da obavimo? Šta to?“

„Da imamo seksualni odnos,“ odgovori Nefastis. „Možda će večeras biti nešto o Kini. Volim to da radim dok govore o Vijetnamu, ali Kina je najbolja. ...“

„Fuj!“ vrisnu Edipa i pobeže, dok je Nefastis pucketao prstima i jurio za njom kroz mračne sobe na onaj samo-ti-daj-devojčice način koji je besumnje naučio gledajući TV. (Pinčon 100)

Edipina skoro-religijska iskustva u romanu u kontekstu promišljanja beskonačnosti i sila koje prevazilaze čovekovo polje delovanja i razmišljanja iskazana su uvek lirski:

Somewhere beyond the battenning, urged sweep of three-bedroom houses rushing by their thousands across all the dark beige hills, somehow implicit in an arrogance or bite to the smog the more inland somnolence of San Narciso did lack, lurked the sea, the unimaginable Pacific, the one to which all surfers, beach pads, sewage disposal schemes, tourist incursions, sunned homosexuality, chartered fishing are irrelevant, the hole left by the moon's tearing-free and monument to her exile; ...²⁰³

Personifikujući opisni pridevi, imenice i glagoli („battenning, urged sweep“, „an arrogance or bite to the smog“, „lurked the sea“), umetanje moćnih slika beskrajnih

²⁰³ „Negde iza rastućeg mnoštva kuća sa tri spavaće sobe koje su munjevito promicale mimo njih sa svojim petocifrenim brojkama širom svih brdašaca bež boje, nekako prisutno u arogantnosti ili ljutini smoga koju nešto više kopnena dremljivost San Narcisa nije posedovala, prebivalo je more, nezamislivi Pacifik, kome nikakvi surfer, dušeci za plažu, sheme za odstranjivanje otpada, juriši turista, pocrneli homoseksualci, ribolovački izleti nisu bili važni, rupa koja je posle otkidanja meseca ostala kao spomenik njegovom izgnanstvu; ...” (Pinčon 49)

prostranstava i epiteta izrazite emocionalne snage („lurked the sea, the unimaginable Pacific“), kontrast u nabranju elemenata samo da bi se konstatovalo da su *irrelevant*, personifikovanje imenice Mesec („monument to *her* exile“) grade postmoderno sublimno ove slike, ili kako bi Kristeva to formulisala, svet imaginarnog uspeva da označi tugu nedohvatnog, nestabilnog smisla.

Prisustvo opisnih prideva snažnog poetskog naboja koji pri tome personifikuju imenicu zauzima značajno mesto u onome što Stefan Matesič u eseju “Ekphrasis, Escape, and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*”²⁰⁴ naziva postupkom zamagljivanja i tupljenja značenjske oštrice gramatičkih i semantičkih struktura u romanu – „neutešna“ melodija (Pinčon 5), Edipina kosa kao „šaputava“ lavina (16), „nakarminisani i javni osmeh“ nimfe od obojenog pleha (22), „zloćudno, namerno umnožavanje“ (116) su samo neki od primera prideva koji personifikuju, koji objektima pripisuju osobine živih bića, slici daju poseban figurativni kvalitet i poetsku snagu dok, istovremeno, na vrlo specifičan način odlažu značenje. Odlaganje značenja i nedohvatnost smisla kroz to odlaganje se metaforički manifestuje kao praznina usred iskustva svakodnevnice:

Edipa se pitala da li će i ona, na kraju svega ovoga (ukoliko to treba da se završi), takođe ostati samo sa nakupljenim uspomnama na tragove, najave, nagoveštaje, ali ne i sa samom središnjom istinom, koja je svaki put sigurno i suviše svetla da bi je njeno pamćenje zadržalo, koja uvek sigurno sagoreva i nepovratno uništava svoju poruku ostavljajući preosvetljenu prazninu kad se vrati obični svet. (Pinčon 88)

Objava broja 49, argumentuje Matesič, je „jedva primetno van fokusa“ i „pomalo približna“ u tekstualnim elementima koji bi trebalo da pretenduju na tačnost i preciznost, što se vidi u „povremeno zaboravljenom članu ili dvosmisleno upotrebljenoj zamenici“, čime jezik romana „erodira sopstveni smisao ili substantivni sadržaj.“ U tom procesu, po Matesiču, „tekst postaje travestija sopstvenih tvrdnji o istinitosti, tkanje potencijalno

²⁰⁴ Matesičev esej “Ekphrasis, Escape, and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*” preuzet iz elektronskog književnog časopisa PMC (Postmodern Culture) nema paginaciju.

praznih značenja ili neprobojna parodična materija.²⁰⁵ Matesič prenebregava moć poetskog jezika u probijanju „neprobojne parodične materije“, makar to bilo i gerilski, u fragmentima, i kada govori o stvaranju „alternativnog jezičkog sistema iz senke“²⁰⁶, sličnog Tristeru, propušta da primeti da neparodični jezik liričnosti može da se tretira kao njegov sastavni deo, s obzirom na to da provlačenje ideje nedostatka duhovnog nije protivrečno tekstu koji prvenstveno parodira hiperrealističnu, neautentičnu stvarnost, o čemu će biti reči dalje u tekstu.

Kao i Edipa, kaže Matesič, i roman razvija „jednu čudnu distancu i neozbiljnost (o kojoj svedoči i njeno ime), koji komplikuju žudnju edipalne potrage za označiteljem, Tristerom, koji nije „transcedentan“ već tužan, izopačen, nizak, tražen u podzemlju i u dubinama...“²⁰⁷ U jednom trenutku u romanu se navodi: „... ponajviše zbog nejasnog značenja reči *trystero*, osim ako to nije pseudo italijanizirana varijanta reči *triste* (= bedan, pokvaren)“ (Pinčon 95). Kao i mnogo šta u *Objavi broja 49*, i ovaj trag navodi Edipu Mas i čitaoca na krivi put. U romanu, Tristero je simbol mračne sile – u nekom emotivnijem tumačenju čak i bedne, pokvarene, “nešto slepo, bezdušno, sirovi automatizam koji je vodio u večnu smrt ” (145) kako Emori Borc u *Objavi* opisuje načelo koje, po skvervomitima, deluje uporedo sa voljom Božjom a koje je u romanu metafora za poštanski sistem Tristero. Iako je, dakle, misteriozna mračna sila pod imenom Tristero ta koja se isprečava ispred svih napora komunikacije mimo dominantnog sistema sa monopolom na istinu i predstavlja metaforu Edipine iscrpljujuću potragu za istom, *triste* je reč čije je osnovno značenje *tužan, bolan, melanholičan*. Ova ironija postavlja pitanje da li je Tristero sam po sebi tužan, jer

²⁰⁵ “*The Crying of Lot 49* is also just perceptibly out of focus, slightly approximate in its diction, a feature which can be glimpsed in the above-quoted passage's occasionally lapsed article or ambiguously deployed pronoun. Language begins to erode its own sense or substantive content ... the text becomes a travesty of its own truth-claims, the warp and woof of potentially empty meanings or of an impenetrably parodic "matter"...”

²⁰⁶ “Language (or writing) is strung through the body in the process of becoming the alternative or “shadow” system that Oedipa witnesses only in an exacerbated degradation on the streets of San Francisco...”

²⁰⁷ “Like Oedipa, then, the novel presents a curious detachment and levity (implied even in her name) that complicates the desire it dramatizes in the Oedipal search for a signifier that is not "transcendent" so much as *triste*, depraved, low, looked for in undergrounds or in depths...”

sve što je uništavajuće je samo po sebi tužno, ili je samo, evidentno, tužan onaj koga taj surovi princip dotakne.

Nezadržive suze Edipe Mas pred triptihom “Bordando El Manto Terrestre” slikarke nadrealiste Remedios Varo nameću se kao najpotresniji segment Pinčonovog romana:

U Meksiko Sitiju slučajno su naleteli na izložbu slika prekrasne španske izgnanice²⁰⁸ Remedios Varo: na središnjoj slici triptiha, nazvanoj „Bordando El Manto Terrestre”, nalazilo se nekoliko devojaka sa srcolikim licima, krupnim očima, zlaćanom kosom, sve zatočenice sobe na vrhu okrugle kule, koje su tkale nekakvu tapiseriju koja je ispadala kroz uske proreze od prozora pravo u prazninu, u zaludnom nastojanju da tu prazninu ispune: jer sve ostale građevine i sva stvorenja, svi talasi, brodovlje i šume zemaljske nalazili su se na toj tapiseriji, i ta tapiserija je bila svet. Edipa, perverzna, stajala je ispred slike i plakala. Niko to nije primetio; nosila je tamnozeleno ispučene naočare. Načas je pomislila da li joj dobro prijanjaju oko očnih duplji, da bi bilo dobro da suze jednostavno nastave da teku i ispune cela sočiva i nikad se ne osuše. Tako bi zauvek mogla sa sobom da nosi tugu tog trenutka, da vidi svet prelomljen kroz te suze, te naročite suze, kao da su se još nepronađeni indeksi bitno menjali od plakanja do plakanja. (16-17)

Tumači *Objave broja 49* se ne slažu u tome da li je Edipina potraga epistemološka ili, u kontekstu rađanja postmodernog doba u kome je roman nastao, samo parodija iste, kao što tvrdi Matesič, čime bi i Edipine suze mogle da budu, takođe, samo parodične. Emocija je referentno polazište Edipe Mas u traganju za istinom, a jezik njenih suza je referentno polazište istrage o tome da li su one parodične, ili autentične. Samoreferencijalni pripovedač *Objave broja 49* istovremeno i melanholičnu i parodičnu zaplakanost nad slikom sveta ispod kog proviruje provalija spremno naziva „perverznom“, ali Edipa Mas priželjkuje da suze nastave da teku i da se nikad ne osuše, jer joj se svet, ustanovljen iznad ambisa i *prelomljen kroz te suze, te naročite suze* otkriva kao smisleniji. Matesičeva tvrdnja da u *Objavi broja 49* nema ništa izvan parodije nailazi na problem „suptilne alhemije

²⁰⁸ „Izgnanica“ umesto „izgnanik“, s obzirom na to da je Remedios Varo žena.

znakova“ lirsko-melanholičnog u tekstu, muzikalizacije označitelja i prozodije u jeziku u koji se „upisuje ritam i aliteracije semiotičkih procesa“ (Kristeva, „Putanja melanholije“ 182-183). U originalnom tekstu romana, ključne rečenice iz navedenog odlomka glase:

... spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. Oedipa, perverse, had stood in front of the painting and cried. ... the world refracted through those tears, those specific tears...

U citiranom odlomku pronalazimo različite vrste ponavljanja: epiforu, ponavljanje reči ili grupe reči na kraju rečenice ili rečenične sekvence (“into a *void*, seeking hopelessly to fill the *void*”), anaforu, ponavljanje istih reči na početku rečenice ili rečenične sekvence (“for *all the* other buildings and creatures, *all the* waves, ships and forests”), anadiplozu, ponavljanje iste reči ili fraze na kraju jednog dela rečenice i na početku sledećeg dela rečenice (“contained in *this tapestry*, and the *tapestry* was the world”), dijakopu, ponavljanje u koje se umeće reč ili fraza čime se pojačava poetski efekat (“through *those tears*, *those specific tears*”), koje sve čine sastavni deo nabiranja koje vodi do klimaksa – Edipinog prepoznavanja tapiserije kao slike sveta, i svedoče o velikoj koncentraciji stilskih figura u jeziku vrlo kratkog odlomka koji opisuje sadržaj tapiserije i Edipine suze koje poteku kao reakcija na nju, ukidajući tako, tek na nekoliko rečenica, parodiju.

Ipak, ako po strani ostavimo stilolingvističku analizu teksta, epizoda sa triptihom i suzama je, kao celina, vrlo parodična i samoreferencijalna – kasnomodernističko-postmoderni roman kao što je *Objava broja 49* u svojoj strukturi ima situaciju u kojoj lik iz romana, Edipa Mas, ima ekstremno emotivnu, ličnu reakciju na jedno umetničko delo. Metatekstualni element je više nego evidentan, uz ironičnu poruku da, izgubljena u proliferaciji informacija koje je zaslepljuju i zbunjuju, junakinja jedan od svojih najvažnijih i najiznenadnijih uvida doživljava upravo kroz emotivnu reakciju ispred jedne umetničke slike.

„Soba u kuli na triptihu Remedios Varo“, ističe Matesič „za Edipu predstavlja fatalnu i enigmatičnu privlačnost sudbine od koje se ne može pobeći“, a sudbina koju Edipa

prepoznaje gledajući sliku je, po Matesiču, takođe „sudbina toliko totalna u svojoj prožetosti da od nje nema bega.“²⁰⁹ Dok je Svetislav Basara u osvrtima na sopstvenu književnu produkciju vrlo vokalan po pitanju nestajanja duhovnosti iz iskustva sveta, čije prisustvo ne bi činilo sudbinu o kojoj Matesič govori toliko očajnom, Džoš Tot, s druge strane, zamera samom tekstu *Objave broja 49* to što je „usmeren *prvenstveno* na nemogućnost spoznaje stvarnog a *ne* na upornu i ironično neophodnu veru koja čini takvu spoznaju mogućom“²¹⁰ (94). Matesič takođe smatra da

Pinčonov roman je takav da njime ni u jednom trenutku ne vlada razum, ideja zajedništva, niti je politički efektivan. Vrlo kategorički, rekao bih, nikakva alternativa društvenoj represiji analiziranoj u *Objavi broja 49* ne može se zamisliti izvan tog momenta paranoidne zabrinutosti.²¹¹

Iako nigde konkretno ne spominje mogućnost religioznog podteksta u *Objavi broja 49*, Matesič je decidan u zaključku da se tekst Pinčonovog romana ne može čitati ni na koji drugi način osim kao „paranoidna zabrinutost“, i da tekst romana ne daje ni naznake mogućnosti alternativnog viđenja ljudskog postojanja. Matesič, govoreći o Edipinoj izmeštenosti koju odlikuje „osećanje podvrgnutosti suštinski iracionalnoj spoljašnjosti“, vidi njeno mesto u svetu kao „parataktičku smeštenost“ pojedinca, „pored ili sa strane“ njegovog sopstva, onoga što bi trebalo da bude doživljaj sveta ispunjen smislom.²¹² Pinčon, kaže Matesič,

tka sadržajnu sličnost životu u raznovrsnom svetu znakova, slika, filmskih duplikata, digitalizovanih želja, u svetu efektivno preobličenom u simulakrum,

²⁰⁹ “This room in Varo's tower assumes for Oedipa the fatal and enigmatic attraction of a destiny from which there is no escape ... constitutes the "destiny" that Oedipa sees figured in Varo's tower, a destiny so total in its extension that no escape is possible...”

²¹⁰ “... it focuses *primarily* on the impossibility of apprehending the real and *not* the persistent and ironically necessary faith that such apprehension is possible.”

²¹¹ “The solidity and force of the paranoid moment in Pynchon's novel is such that it never yields to reason, to community, or to political effectivity. Quite categorically, I would say, no alternative to social repression as it is analyzed in *The Crying of Lot 49* can be thought outside that moment of paranoid apprehension.”

²¹² “Pynchon's metaphors here signify that displacement or paratactic placement beside or to one side of one's self that characterizes the feeling of subjection to a fundamentally irrational externality.”

obustavljenom ili orbitalizovanom u vazdušastom prostoru beskonačnih umnožavanja i bez utemeljenja na čvrstom tlu.²¹³

Brojni su znaci u tekstu *Objave broja 49* koji opovrgavaju Totove i Matesičeve tvrdnje, i mogu se čitati kao bliski Basarinom komentaru o savremenom svetu kao mestu gde je obeščašćeno i desakralizovano sve što je imalo bilo kakvu vrednost, a Bog udaljen sa istorijske scene („Enigma postmodernizma“ 61). Edipa Mas kao lik naseljava fiktionalni svet koji je sve ono o čemu Matesič govori – sličnost životu a ne život, simulakrum bez ikakvog utemeljenja. Međutim, upravo su njeno fiktionalno postojanje i delovanje, njena očajnička nastojanja da je taj svet ne proguta njegova kritika. Edipu Mas potresa ono što bi trebalo biti sveto, što je korak do ljudskog ništavila i smrti a što bi trebalo da ima smisao, i te epizode su lirsko-melanholične. Edipini naponi za razgradnjom svoje „diskurzivno konstruisane kule“ su potraga za prostorom u kom smrt, ljudske kosti i čovekov počinak u večnosti nisu deo protoka kapitala i tržišnih mahinacija:

– Znae, u proleće, kad maslači ponovo cvetaju, vino prolazi kroz period fermentacije. Kao da se sećaju.

Ne, pomisli Edipa, tužna. Kao da njihov grobljanski dom još uvek postoji, u zemlji u kojoj može da se hoda, gde vam nije potreban istočni ogranak autoputa, i gde kosti mogu da počivaju u miru, da hrane duhove maslačaka, da ih niko ne preorava. (Pinčon 92)

Ili, zaputivši se iz Kinareta kako bi obavila svoju dužnost i izvršila testament Pirsas Invereritija, Edipa se zaustavlja i doživljava „religijski trenutak“:

Smog je ležao celom dužinom horizonta, sunce je bilo gotovo bolno na pejzažu svetlobež boje; ona i njen automobil kao da su bili parkirani usred nekog neobičnog religijskog trenutka. Kao da su na nekoj drugoj frekvenciji, ili iz središta kakvog vihora koji se okretao i suviše sporo da bi njena pregrejana koža uopšte osetila njegovu centrifugalnu svežinu, lagano izgovarane reči. Sumnjala je u to. (20)

²¹³ “Pynchon weaves a profound textual likeness of life in a differential world of signs, images, filmic doubles, digitized desires, a world effectively transformed into a simulacrum, suspended or orbitalized in the etherous medium of an endless replicability and without any footing in a secured ground.”

Treba konstatovati da je poslednja rečenica Albaharijevog prevoda navedenog citata neprecizna. Prevod koji glasi „Sumnjala je u to“ ukazuje da Edipa Mas odbacuje pomisao da je ono što upravo doživljava religijski momenat, trenutak kada se jedino što je modernom čoveku ostalo – reči – nisu entropični, zbunjujući faktor, već su izgovarane „na nekoj drugoj frekvenciji“. U originalnom tekstu *Objave broja 49* rečenica glasi: “She suspected that much”, čiji je precizniji prevod: „Toliko je mogla da nasluti.“ U svojim pokušajima da dokuči realnost, Edipa Mas *naslućuje* postojanje nečega što će prevazići uznemirujuću, zbunjujuću stvarnost koju Stefan Matesič vidi kao efekte nebrojenih ostataka drugih narativa/tekstova. Džon Niri u svojoj knjizi *Like and Unlike God: Religious Imaginations in Modern and Contemporary Fiction*, u delu koji se bavi Pinčonom i *Objavom broja 49*, argumentuje da je *Objava* eksplicitno religijski tekst:

Edipino traženje istine o Tristeru „na slepo“ postaje emblematična potraga „na slepo“ za samom istinom, za konačnom istinom, a Pinčon koristi postmodernu književnu formu ne da izrazi analognu, svetotajnu imanentnost konačne stvarnosti već njenu udaljenost, čak odsutnost; čovekov pristup Istini, ili čak samo istini, je u ovom romanu uvek podriven, odložen.²¹⁴ (173)

Niri ističe da je Oedipino iskustvo svetog u tome što su njena „otkrića uvek *ne-sasvim*, odražavajući dijalektičku svest o odsustvu, na ovom svetu, bilo kakve božanski promišljene stvarnosti.“²¹⁵ U prilog ovoj argumentaciji, Niri navodi reči Dejvida Trejsija, koji kaže da je „Edipi konačnost nagoveštena ne kao deo svetovnog kalifornijskog pejzaža kroz koji putuje, kao kao nešto udaljeno od njega“²¹⁶ (174).

²¹⁴ “Oedipa’s groping for the truth about the Tristero becomes emblematic of a groping for Truth, for ultimate reality, itself. And Pynchon uses his postmodernist literary form to express not the analogical, sacramental immanence of ultimate reality but rather its distance, even its absence; human access to Truth, or even to truth, in this novel is always subverted, deferred.”

²¹⁵ “Oedipa’s revelations will always be not-quite – an experience of the religious as a dialectical awareness of the *absence*, within this world, of any divine, providential reality.”

²¹⁶ “In David Tracy’s terms, Oedipa has intimations of the whole or the Ultimate not as participating in but as distanced from the secular California landscape through which she travels.”

Matesič je u pravu kada kaže da Edipa Mas ne predstavlja nikakav „potencijalni agens sposoban da iščupa kulturu iz njene postmoderne katastrofe“²¹⁷, i da ako želimo da je posmatramo kao junakinju, heroinu, možemo samo ako prihvatimo da ona može biti heroína samo u parodiji. Ipak, za razliku od ostalih likova u *Objavi broja 49*, Edipa Mas s tugom uviđa poništenost duhovnog iskustva u svetu koji naseljava i ambis praznine koji ta poništenost ostavlja za sobom. Neposredno pred najavljeni događaj objave broja 49 na aukciji poštanskih marki, Edipa Mas „podučava(la) sebe da diše u vakuumu“ stvarnosti u kojoj je napuštena od svih:

Promeni ime u Majls, Din, Serdž i/ili Lenard, seko, posavetova ona svoj odraz u ogledalu pod polusvetlošću toga popodneva. Bilo kako bilo, oni će to nazvati paranojom. Oni. Ili si doista naletela, bez pomoći LSD-a ili nekog drugog indolnog alkaloida, na tajno bogatstvo i skrivenu gustinu sna; na mrežu pomoću koje iks Amerikanaca doista komunicira, dok svoje laži, deklamovane rutine, jalove izdaje duhovnog siromaštva čuvaju za zvaničnu vladinu poštansku službu; a možda čak na stvarnu alternativu bezizlaznosti, odsustvu iznenađenja u životu, što rastura glavu svakog Amerikanca kojeg poznaješ, pa i tvoju, dušo. Ili samo haluciniraš. (160)

Kraj romana, dakle, donekle obustavlja entropično rasipanje informacija koje bacaju senku na Edipine melanholične epifanije, i kao svojevrsni ključ za tumačenje teksta pruža jednu vrstu i lirskog i parodičnog zaključnog uvida koji na centralno mesto stavlja duhovno siromaštvo postmodernog pojedinca. Ovo osveščivanje vodi Edipu Mas na aukciju „s hlabrošću koju stičete kada otkrijete da više ništa ne možete da izgubite“ (Pinčon 171).

Fama o biciklistima

U ovom poglavlju je već bilo govora o „perverznom“ suzama Edipe Mas, koje krije iza „tamnozelenih ispučenih naočara“ i istovremeno priželjkuje da suze nastave da teku, jer samo kroz njih, prelomljen kroz suze, svet ima smisla. Jedna od pesama Jozefa Kovalskog iz *Fame o biciklistima* (208), inače pesama Svetislava Basare objavljenih 1977.

²¹⁷ “Oedipa is not a "heroine" in this sense, not the locus of a potential agency capable of wresting her culture from its postmodern catastrophe.”

godine u časopisu Vidici kao ciklus pesama „Opis ničega“ a kasnije priključenih *Fami o biciklistima* (Čakarević 183), ima suze kao jedan od glavnih motiva, vrlo blizak onome iz *Objave broja 49*. Pored suza, motiv je i Grad, jedan od elemenata koji „remete piščevu nemoguću misiju“ spoznaje duhovnog (Jeremić 5). Grad u Basarinoj pesmi se spušta na ramena kao teret, iz njega proističe blato koje će zapušiti „te izdajničke, te skandalozne oči“ koje sebi dopuštaju da plaču perverzne suze čovekovog lamenta nad sopstvenim obesmišljenim postojanjem. I motiv grada u *Objavi broja 49* je deo istog propadanja; pri jednom od Edipinih dolazaka u San Narciso, pripovedač kaže da ona ulazi „u grad, u zaraženi grad“ (Pinčon 109).

Književni opus Svetislava Basare se bavi iskustvom svetog u modernom dobu na mnogo direktniji i očigledniji način. Već je spomenuto da Basara sam, u svojim intervjuima i esejima, govori o značaju duhovnog i ispražnjenosti modernog sveta i književnosti od iskustva istog. Postmoderna je proglasila prevaziđenost takvih pitanja, a Basarin opus, iako po brojnim kriterijumima tipično postmoderan, je nepomirljiv u držanju tih pitanja otvorenim. Iako „neretko gnevan i sarkastičan polemičar, na samoj ivici da strast zapodenute raspre pretvori u surovu karikaturu naše stvarnosti“, ukazujući na „nacionalna posmuća, crni i obezboženi rukopis naše novije istorije“ (Jeremić 5) i kao takav – društveno angažovan – po mnogim kriterijumima atipičan postmoderni pisac, Zoran Panović primećuje Basarinu „pravoslavnu melanholiju“ koja je često u kontrastu sa sardoničnim diskursom parodije (Basara, „Svet je iz dana u dan sve gori“ 77). Basarino nemilosrdno razobličavanje stvarnosti se, na prvi pogled, čini predaleko od melanholije; Gvardini, ipak, uspeva da poveže surovost i melanholiju:

Ne verujem da bi istinski melanholik mogao biti prirodno neprijatan: on se previše tesno srodio s patnjom. Svakako, melanholici jesu bili neprijatni, čak nemilosrdni, ali takvi su postali usled unutrašnje nevolje, iz strepnje, iz očajanja. Oni nisu umeli da izađu na kraj sa samima sobom. Ništa ne postaje tako okrutno kao očajanje, koje više ne zna sebi da pomogne. ... Ovo nas, pak, približava središnjoj vrednosti melanholije: u njenoj krajnjoj suštini, ona je čežnja za ljubavlju. Za ljubavlju u svim

njenim oblicima i u svim njenim stupnjevima, od najelementarnije čulnosti do uzvišene duhovne ljubavi. (138)

I Basarini komentatori, i Basara sam, ni u jednom trenutku ne previđaju tugu i patnju kao elementarni deo Basarine proze. U intervjuu sa Anom Lučić povodom njenog prevoda romana *Kinesko pismo* na engleski, Basara je podvukao značaj tuge i egzistencijalnog očaja sa činom pisanja: „Ni danas se ne smejem kad pišem. Pisanje – i umetnost generalno – ima mnogo više zajedničkog sa tugom“ („Intervju sa Svetislavom Basarom“ 163). Čakarević ističe reči jednog od Basarinih pripovedača koji „pesnike rangira po patnji koju vuku za sobom i po preziru koji ispoljavaju prema svetu i okolini“, napominjući da se to, iako je književna replika, „ne sme shvatiti kao puka fraza. ... Naoko usput izrečenu klasifikaciju nije moguće naći ni u jednoj od standardnih poetika“ (191). Puriša Đorđević upravo kao najvrednije kod Basare vidi „kada je progovorio: Imam trideset i sedam godina i nekoliko knjiga iza sebe u kojima sam pokušao da rešim svoje unutrašnje protivrečnosti, da se oslobodim teskobe i melanholije. Bez uspeha.“ (230)

Dejan Ilić u eseju „Iskustvo svetog i iskustvo praznine u prozi Svetislava Basare“ tretira Basaru, između ostalog, i kao religioznog pisca, podvlačeći da čak i fragmentarnost njegovog dela, kao jedna od glavnih odlika postmoderne književnosti, ima svoj koren u obezboženosti iskustva savremenog čoveka, tačnije

Budući da je reč o istoriji koja se dešava u svetu koji se odrekao Boga, ona i ne može biti ništa drugo do haotično smenjivanje događaja lišenih smisla, jer istorija, povest, odnosno priča može imati smisao samo u odnosu na apsolutni početak – Stvaranje i Istočni greh – i apsolutni kraj – Strašni sud i Uskrsnuće. ... samovoljno smo odbacili smisao otelovljen u Božjoj reči i tako se predali besmislu i ništavilu. (Ilić 117)

U „Svetislav Basara: Groteskna hiperbola sveta“, Mihajlo Pantić primećuje da je *Fama o biciklistima* jedno od Basarinih dela u kojima se primećuje izmena narativne i sazajne perspektive. Dok u ranijim piščevim knjigama „ovovremena obezluđena individualnost ... muca iz ravnodušne, tamne tišine sveta, i ... ne preostaje [joj] ništa drugo do lutanje krhotinama smisla i jezika“, u *Fami* se pripovedački subjekt „iz rastrojenosti i

aporetičnosti sopstvenog ega izdiže u nadistorijsku poziciju i nekako „izvan sebe“ sklapa opštecivilizacijsku, koliko (pseudo)dokumentarnu, fikcijsku, toliko i faktičku (nemimetičku) sliku uskomešane, anarhične stvarnosti“ (93). Pripovedač pronalazi *centar*, jednu vrstu duhovne ose oko koje uspeva da zasnje narativ *Fame*, onaj centar čijim gubitkom započinje „Posle dvadeset godina“, predgovor izdanju iz 2013. i zahvaljujući kome „kad prođe kroz tunel užasa i smeha Basarinog pripovedanja, čitalac oseti svu težinu ontoloških i eshatoloških dilema i nepoznanica, njihovu pročišćenu, izvornu važnost za čoveka koji sve teže raspoznaje svoj lik u napuklom ogledalu“ (Pantić 94).

„Zapamti jednom za svagda, Grosmane“, izgovara kralj Karlo Ružni u *Fami*, „nas ne interesuje istorija. Nas interesuje njena propast. Drugi su tu da je stvaraju. Mi treba da je podrivamo. Ne zaboravi da je ... mistična nada u popravljanje sveta putem njegovog uništenja“ (39). U duhu postmoderne, poricanje svake konstrukcije značenja, mimetičkog predstavljanja i istorije, književna fikcija traži način da svoju produkciju usmeri ka ideji Centra, ka metafizičkom umesto ka ništavilu, i to dekonstruišući i parodirajući sve konstrukcije koje su desakralizovale i banalizovale čovekovo iskustvo.

U kontekstu hiperrealnog, preplavljenosti konstrukcijama i narativima koji pretenduju na istinu, u svetu koji je izgubio stabilno značenje upravo kroz pokušaje da se ustanovi jedna, istinska i prava istina, što je uvek put ka okamenjivanju i objektivisanju, *Fama o biciklistima* poručuje da se samo kroz razbijanje, kroz „izveštaj o neautentičnosti življenja savremenog čoveka“ mogu načiniti pukotine, mali prolazi ka velikim uvidima— ka metafizičkom, onostranom. Basarin roman otvara ove prolaze kroz „nesputanost slobodne literarne igre“ (Pantić, 93) koja podriva kanonizovane književne modele. S druge strane, religiozni diskurs prožet snažnom melanholijom je ipak tu, kao neophodna komponenta i protivteža parodičnoj dekonstrukciji. Rolan Bart, govoreći o tome u *Zadovoljstvu u tekstu* u tome ne vidi problem:

Izvesni žele tekst (umetnost, slikarstvo) bez senke, izdvojen od „vladajuće ideologije“. Ali, to je hteći tekst bez plodnosti, bez proizvodnosti, sterilan tekst ... Tekstu je potrebna njegova senka. Ta senka je *malo* ideologije, *malo* subjekta:

utvare, mreže, pruge, neophodni oblaci. Subverzija mora da proizvodi svoju sopstvenu *polutamu*.“ (43)

Jezik Basarinih romana, iz koga izbija „koliko estetski, toliko i filozofski nemir“ (Pančić 151), definisan je kao

sačinjen iz jedne veoma fine, olakšane jezičke materije koja se, zbog brzine kretanja i života kojim je iznutra nalivena, ne zaustavlja nigde, ni na jednoj značenjskoj, fabulativnoj, filozofskoj ili, pak, zvukovnoj prepreci. Puna je značenjskih lomova, ritmičkih preliva i iznenadnih sinkopa koje čitaočevo jezičko čulo stalno drže budnim. (Pirgić 147)

Fama je, svakako, „iznutra nalivena“ jezičkom materijom koja prkosi svakoj linearnosti i jednoznačnosti, i takva je u svom svojim parodičnim, metaproznim slojevima. Ipak, nešto izdvaja „spise“ pripisane kralju Karlu Ružnom i kapetanu Kvinsdejlu, u određenoj meri i pesme Jozefa Kovalskog od delova koje pripoveda majordom Grosman, Herbert Majer, ili Sava Đakonov, iako je njegov „spis“ afirmativan u pogledu alternativnog učenja Evangeoskih biciklista. U „spisima“ iz *Fame o biciklistima* prepoznaju se različiti stilovi, koji su pre svega zavisni od pripovedačkog glasa – neki glasovi, i jezik kojim pripovedaju, su parodični naratori dominantnih diskursa, priča koje pretenduju na isključivu istinitost i verodostojnost, dok su, pak, drugi subverzivni izvori nekih drugačijih, alternativnih „istorija.“

Pre analize „Povesti o mom kraljevstvu“, čiji je pripovedač, ironično, kralj koji parodira, čak se podsmeva svakoj ideologiji iako bi, po svim konvencijama trebalo da bude na braniku dominantnog diskursa, osvrnućemo se na jezik upravo onih delova romana čiji jezik imitacijom i formalnom ozbiljnošću parodira dominantne diskurse. „Povest o đavolskim dvokolicama“ majordoma Grosmana je jedan od njih; parodija ideološko-diskvalifikujuće obznane o delanju protivnika, tekst koji, bez pravog osnova i argumentacije, kleveće neistomišljenike sistema ima stabilnu sintaksičko-semantičku strukturu, uz glagolska vremena koja su arhaična, što iskazu daje epski ton, i mnoštvo negativnih opisnih prideva i priloga: biciklisti *neopisivo* hule na Boga, napravu *javno* i *besramno* voze ulicama Pariza, bicikl je *đavolja* i *sotonska* naprava, *đavolska* dvokolica,

naopaka rabota, jatak Dvotočkaša/pripadnika reda Male braće je *opak* i *pokvaren* čovek, dok je Inkvizitor *čestit*. Družina je *đavolja* a njihova bezakonja *nečuvena*, izdržljivost Male braće pri mučenju je rezultat *pakosne* radosti koju Sotona nalazi u „kvarenju bogougodnih dela“ (Basara, *Fama* 47-53). Predstavljajući neargumentovani sud dominantnog diskursa, pridevi i prilozii „Povesti o đavolskim dvokolicama“ su *prazni*; jedini dokaz da je sve *nepobitno* tačno, dokaz da je naprava „nadahnuta Sotonom koji sve naopako čini“ je taj da je to mišljenje zasnovano na osnovu onoga što preovlađujući narativ tretira kao *nepobitno* tačno. To je i svojevrsan metaprozni komentar – svaka deskripcija u žestokom ideološkom pokušaju nametanja istine završi kao promašaj i praznina.

Pridevi koje koristi pripovedni glas Karla Ružnog su takođe negativni i diskvalifikujući, i njihova funkcija je takođe metaprozna, ali na potpuno suprotan način, s obzirom da iskazuju veoma snažan prezir prema svim pokušajima da se znanje i smisao objektiviju u jedinstvenu, apsolutnu istinu. U njegovoj pripovesti činjenice su *vašljive* (36), za naučnike („docente“) kao što je Grosman, čija duša je *smrdljiva* (23), kaže da misle da mogu „prokrijumčariti istinu i time u nekoj *buđavoj* knjizi zaslužiti svoje skromno mesto“ (40), istorija je *kukavna* (40), čula su *tričava* (44), roman je *beznačajan* (45), a pretendovanje na hronologiju i istorijsku tačnost je „istorijska zabluda“, kojom je kralj Karlo Ružni opsednut.

Za razliku od Grosmana, kralj Karlo Ružni je sardonični melanholik, lucidan i mračan, a jezik njegovog pripovedanja odraz „mistične nade u popravlanje sveta putem njegovog uništenja“ (39). Rečenična struktura je stabilna, ali u značenjskom smislu zasnovana na paradoksu, „formiranju lažnog kauzaliteta (ili „finguranju uzročno-posledičnog niza)“ (Damjanov 85), zbog kog je poruka koju ta stabilna rečenična konstrukcija šalje ironična i parodična, a njena verodostojnost subvertirana:

Sancta simplicitas! Onaj ko pristaje da bude ubijen i pokraden, ima pravo da ubija i krade. Niko drugi. Pošto ja pristajem da budem i ubijen i pokraden, ubio sam Margo i njenog ljubavnika, i ni to nije pomoglo. Eto, nastavili su da me varaju, i varaće me dok je sveta i veka. (32)

Novica Milić ovakvo izvrtanje značenja tumači kao vid uzglobljavanja rečenice pri kojem „parataksa preuzima na sebe hipotaksu kako bi se iznutra razgradila“ (203), drugim rečima rečenica koja formalno sadrži *dakle, jer, otuda, stoga* sadržinski ne proizvodi logički zaključak koji upotreba takvih veznika obično pretpostavlja. Pripovedanje kralja Karla Ružnog sadrži i kontrastne odnose u okviru rečenica koje se ogledaju u prisustvu reči koje pripadaju različitim registrima, kao što je slučaj sa rečima *disput* i *nažderu* u rečenici: „Onda je gazda prekidao naš disput i teologija je morala da sačeka da se velikaši nažderu“ (22). Lirska melanholičnost se, u „Predgovoru priređivača“ i „Povesti o mom kraljevstvu“, usred takvog jezika formira pojačanom upotrebom prideva koji, kao i u prethodnim slučajevima, imaju negativnu formu ali nemaju negativan predznak, drugim rečima nemaju negativnu konotaciju već označavaju pojmove koji ostaju s one strane ljudskog poimanja: *beskrajan, netaknut, neistražen, neproziran, nevidljiv*, itd., zatim nabrajanjima, preplitanjem stilskih figura kao što su onomatopeja i anafora:

Licemer. Misli da ne znam da u potaji, *nevidljivim mastilom, škraba* po mojim marginama. Ako napregnem sluh, čujem *kako škraba, kako grebe* po površini istorije, *kako* ostavlja svoje mrlje, gonjen bezumnom željom da ne iščezne iz pamćenja sveta. (28)

Prisutna su ponavljanja, istih imenica u različitim padežima, glagola u različitim glagolskim vremenima i različitih vrsta reči istog korena, ravnomerno ili neravnomerno raspoređenih:

Nijedna vera ne može izmeniti svet i nijedna činjenica nikada ne može opovrgnuti veru.“ Tako će pisati Oswald Špengler u sumrak jednog budućeg klanja. *Uzalud* će proći stotine godina; ni tada to nikome neće biti jasno. *Godine prolaze uzalud*; to je prva premisa ovog poglavlja POVESTI. Hiljade *uzaludnih godina*. (33)

Figura ponavljanja sa sličnim distributivnim obrascem i sedmostrukom upotrebom različitih reči koje označavaju umiranje i smrt stvara izrazito snažan efekat melanholičnog osećanja praznine i u sledećem odlomku:

... odstustvo [Grosmanovog] prisustva omogućíće da konačno raščistim jednu stvar: jesmo li *mrtvi*. Time ne mislim – *umrli*. To je činjenica. Datumi naše *smrti* stvar su, kako se u ovo vreme smatra, vrlo daleke prošlosti. *Umrli smo, umrli*, u to ne može biti sumnje. Čak i da sećanje izneveri, tu je Grosman; njegove posete *grobnici* u koju sam ga ipak *sahranio*. Svašta se dogodilo na licu sveta dok smo sanjari li nekoliko časaka. Ali to me ne ispunjava čuđenjem ni gađenjem. Nisam li sve to znao? Pre svega, valja mi rešiti problem našeg ontološkog statusa.“ (299)

U *Fami* još figuriraju inverzija („Beskrajne su tajne provincijskih biblioteka.“ (17), komparacija („ ..., kao u paklu, ...“ (22), „Kao što se zlato ne traži u juvelimicama ...“ (17), a posebno je interesantno prisustvo aliteracije: „pohabanim primercima petparačkih knjiga“ (17), „i sjaj staklenih perli donekle prosijava kroz pomrčinu“ (18). Od značaja je primetiti kako aliteracija često neprimetno pojačava snagu čak i imena književnih likova i značajnih pojmova u romanu: kralj *Karlo*, kapetan *Kvinsdejl*, *Grosmanova grobnica*. „Predgovor pripovedača“ kao fiktionalni segment romana ima snažan lirski naboj, kome doprinosi i jedna od retko poetičnih metafora u romanu:

Predajući čitaocu ovaj zbornik u ruke shvatam da sam pre nekoliko godina, tragajući za šarenim kamićima nabasao na biser, ali i to da je biser u očekivanju dostojnog vlasnika našao nedostojnog, koji ga umnožavanjem u nedopustivo velikom broju primeraka pretvara u staklenu perlu. Jedino opravdanje je da u našem vremenu, koje spada u kasnu jesen *godine godina* (o čemu piše kapetan *Kvinsdejl*) i sjaj staklenih perli donekle prosijava kroz pomrčinu što se zgušnjava nad horizontom. (18)

Reč koja i dalje prosijava svetlošću, kao *Basarine* svetlucave perle, je dirljiva reč koja, kao perle, prosijava kroz noć parodičnog, autoreferencijalnog teksta. Čini se da distribucija lirsko-melanholičnih fragmenata u tekstu kakav je *Fama o biciklistima* na određeni način korelira sa *Basarinim* osvrtom na „proturanje“ subverzivnih, programskih tekstova kao što je njegova „Metafizika proze u svetlu propasti Zapada“, u javnost:

Kao što se zna, tada [1984. ili 1985.] su komiteti još uvek radili punom parom, pa kad je neko hteo da kaže nešto protiv komunista, onda se to činilo tako što se

nekoliko pasusa antikomunizma umetalo u pet-šest šljfni teške metafizike koja je sprečavala cenzore da dospeju do „opasnih mesta.“ („Tumaranje po bespuću“ 71)

U *Fami* je, na sličan način, tek ovlaš i ponegde, rasuta melanholija, kao deo mamca kojim svako delo traži svoga čitaoca. *Fama* propoveda ideju o povratku duhovnosti na sličan način na koji i Evanđeoski biciklisti ružinog krsta ostavljaju svoj trag kroz istoriju – stvarajući u čitaocu nevericu da se sve to može biti istina, uzrokovanu ukupnom parodijom i praksom deideologizacije svega što se nađe na putu.

ZAKLJUČAK

Izgubivši ono što ih je činilo svetima, reči su se pretvorile u sredstvo nerazumevanja. Reči više ništa ne znače. Mora nešto da se uradi sa svim tim rečima kako bi opet poprimile svoje iskonsko, božje značenje. ... Ne možemo se razumeti nego rečima. Leševi reči motre na nas. Jedini način da ih zaobiđemo jeste da ih oživimo. Moramo im udahnuti novi život, kako bismo ljubav opet mogli zvati ljubavlju.²¹⁸ (Mihail Šiškin *Čas kaligrafije*)

Proučavanje *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima* pokazalo je da parodični mehanizmi u dva romana, nastala u razmaku od dvadeset godina u drugoj polovini dvadesetog veka, poseduju značajan dekonstruktivni i kritički potencijal, koji postmodernu književnost, koje je parodija neodvojiv deo, čine jednim od oruđa društvene angažovanosti. Susrećući se sa *Objavom* i *Famom* po prvi put, čitaočevi prvi opažaji parodije su svakako oni koji u sebi imaju komičnu, čak urnebesnu komponentu – upravo iz tog razloga, parodija ume da se učini kao „lagano“, humorističko prisustvo u tekstu, čija je osnovna, možda i jedina funkcija da zabavi. Ipak, dublje razmatranje fenomena je pokazalo da, pored pojedinačnih parodija koje su najčešće komične, postoji i opšta parodija, koja je u uskoj vezi sa intertekstualnošću, prisustvom drugih tekstova u novom tekstu, i koja refunkcioniše tekst u širem smislu, parodično označavajući ustanovljene žanrovske konvencije i narativne strategije ne bi li ih učinila relevantnim u odnosu na sadašnji trenutak. Druga polovina dvadesetog veka je donela velike promene u proučavanju i teorijskom pogledu na književnost, stavljajući akcenat na jezik kao jedini način spoznaje sveta. Stvarnost koju doživljavamo kao izvanjezičku možemo pojmiti samo kroz jezik, ali je savremeni svet došao u istorijsku situaciju da se jezik, kao sastavni deo življenja kojeg nazivamo

²¹⁸ “Once they lost their sacral nature, words turned into a means of misunderstanding. Words don’t mean anything anymore. So you have to do something with these words to restore their original, Divine meaning. ... There is no road to understanding except through words. Word corpses watch over us. The only way to get past them is to revive them. We have to breathe new life into them, so that love can once again be called love.”

modernim, istrošio. Izgubivši sposobnost da označi stvarnost, jezik, i oni koji ga koriste, posegnuli su za diskursima čija je autentičnost u prethodnim epohama bila neupitna ali koje su društveno-istorijske, tržišne i kulturne okolnosti učinile prevaziđenim. Šiškinovim „leševima reči“ trebalo je udahnuti novi život, ali je kraj dvadesetog veka bio daleko od mogućnosti da nađe način da oživi jezik na način kojim bismo „ljubav opet mogli zvati ljubavlju“. U izrazito pluralističkim okolnostima postmodernog doba, obeleženog krupnim društvenim promenama iz kojih proishodi rasutost iskustva, osećanje da više ne postoji ništa što bi moglo da pretenduje na autoritet u pogledu uređenja društveno-političkih odnosa, u kom nestaje mogućnost singularnog, individualnog subjekta a identitet svakog pojedinca se posmatra kao društvena konstrukcija, kolaž raznovrsnih iskustava i uticaja koji figuriraju u društvu, ostala je bila samo – parodija, „prerađeni“ izraz prethodnih razdoblja kao izlaz iz istrošenosti, ali opet daleko autentičnog.

Tumačenje dva romana u radu počinje u drugom poglavlju *Objavom broja 49*, osvrtom na društveno-ideološku i kulturološku konstrukciju identiteta na primeru lika Vendela „Muča“ Masa, zatim na sukob poštanskih službi, Tristera i Turn & Taksisa, kao večiti sukob dominantnih i marginalizovanih društvenih struja, kao i na problematičnost korporativne prožetosti i dominacije u američkom društvu, oličenu u Jojodinu i ukupnoj zaostavštini Pirsia Invereritija. Ovo poglavlje značajnu pažnju posvećuje segmentu romana koji pripoveda o preprodaji kostiju poginulih američkih vojnika u Drugom svetskom ratu kao jednom od navodnih poslovnih poduhvata Pirsia Invereritija, kao komentaru na kasnokapitalističku uređenje koje, zarad profita, desakralizuje istorijsko sećanje. Baveći se odabirom jakobinske tragedije kao jednim od predmeta parodije u Pinčonovom kasno-modernističkom/postmodernom romanu, ovo poglavlje zatvara deo o *Objavi* osvrtom na studiju *Jacobean Public Theatre* Aleksandra Legata, tačnije na deo pod nazivom „The Audiences and their Culture“, govoreći o sličnostima između društvenih i kulturnih karakteristika jakobinske publike iz sedamnaestog veka i publike koja, u Pinčonovoj proznoj obradi, predstavlja pozorišnu publiku druge polovine dvadesetog veka. Tumačenje *Fame o biciklistima* je u najvećoj meri, u ovom poglavlju, usmereno ka delu romana pod nazivom „Velika ludnica“, i počinje od opasnih, senzacionalističkih i pasivizirajućih

mitologija koje su dominirale kulturnim prostorom Jugoslavije pre ratova devedesetih, zbog kojih je *Fama* zamišljena kao parodična dekonstrukcija istih, i duhovne oskudice koja je, po Basari, bila fatalna po Jugoslaviju. Fokus se dalje pomera na tržišnu eksploataciju književnosti kao jednu od odlika (post)modernog doba i na metaprozni tretman ovog fenomena u *Fami*, tačnije na „Rukopis kapetana Kvinsdejla“ i pokušaj Nepoznatog prepisivača da se spis zaštiti od svake vrste eksploatacije tako što ga sakriva u knjige koje su tržišno nezanimljive, i, konačno, na duhovni slom modernog sveta, koji kao imperative postavlja istorijsku nadmoć i tehnološki razvoj društva, duboko određene pravilima tržišta, a ne potragu za centrom, autentičnošću, i spasenjem duše.

Identitet književnog dela, kao i identitet pojedinca, je kolažna, parodična tvorevina prethodnih tekstova. Postmoderni pisci se samoreferencijalno okreću jezičkom izrazu ne bi li uočili na koji način jezički izraz i književnost odražavaju književnosti prethodnih epoha refunkcionisane u novom kontekstu, ali i društveno-istorijske promene, što je problematika koju obrađuje treće poglavlje ovog rada. Uvodni deo trećeg poglavlja daje kratak osvrt na metaprozne strategije i mehanizme koje susrećemo u postmodernističkim romanima kao što su *Objava broja 49* i *Fama o biciklistima*: ekfrazna, razni vidovi *mise-en-abîme*-a (film u književnom delu, književno delo u književnom delu), fiktivni „priređivači“ književnog dela predstavljenog kao zbornik, podrivanje linearnosti radnje i narativnog toka kroz više narativnih glasova, itd. Podrobnije tumačenje *Objave broja 49* u trećem poglavlju počinje od primera partikularne metaproze, tačnije od osobnosti ličnih imena u romanu kao vida metaprozne strategije koja podriva realizam teksta i ukazuje na nesigurnost književnih likova u sopstveni identitet. Centralno pitanje je ime glavne junakinje, Edipe Mas, i identitetska pitanja u kontekstu aluzije na kralja Edipa kao književne i kulturološke odrednice. Kao njegov ženski parnjak, glavna junakinja *Objave* dobija prostor da svoju edipovsku potragu razvije izvan rodnih uloga koje bi joj, da se kojim slučajem u njemu našla, dodelio neki realistički roman. Tumačenje se, zatim, proširuje na strukturalnu metaprozu romana kao žanra, gde se pokazuje na koji način narativne strategije i tehnike parodiraju konvencije tradicionalnog romana, sa posebnim fokusom na ulogu nesveznajućeg pripovedača. Naime, tekst *Objave* neprestano parodično ukazuje na

„nedoraslost“ navodno sveznajućeg pripovedača uloži koje se prihvatio, koja čitaocu oduzima komfor pasivnog prepuštanja radnji i usmerava ga ka jeziku i naraciji na užtrb radnje. Konačno, bliži osvrt na opštu, strukturalnu parodiju se pravi kroz analizu dvostruke strukturalne parodije, parodije u parodiji, na primeru *Kurirove tragedije*, parodičnog prikaza izmišljene jakobinske tragedije uvrštene u parodični postmoderni roman kao što je *Objava*. Ovakvi primeri književnosti-u-književnosti imaju za cilj ukazivanje na sličnosti između različitih epoha, u ovom slučaju 17. i 20. veka, i društveno-istorijskih i kulturnih okolnosti u kojima dela nastaju i u kojima ih publika dočekuje. *Fama o biciklistima*, kao i *Objava broja 49*, metaproznim strategijama i tehnikama odvlači pažnju od radnje, ali, budući nedvosmisleno postmoderan tekst, ne pokušava, za razliku od *Objave*, čak ni parodično da održi privid tradicionalne strukture romana. Sveznajući pripovedač se otvoreno parodira upotrebom mnoštva pripovednih glasova ili „priređivača“ „zbornika“. U slučaju *Fame*, komentari izražavaju sumnju u pisanu reč, banalizuju i diskvalifikuju, i dok se u *Objavi* narator nijednom direktno ne obraća čitaocu komentarima o svom pripovedanju, pripovedači u *Fami* će sami sebe otvoreno pohvaliti („Lepo rečeno.“) ili će samu *Famu* nazvati beznačajnom knjigom. Kao značajne za metaproznu analizu *Fame* nameću se predgovori izdanju iz 2013. godine, „Posle dvadeset godina“ i „Predgovor priređivača“ u kojima se pisac oglašava po pitanjima kao što su odnos autor – delo – čitalac, stvaralački proces u postmodernim uslovima i posle-jugoslovenske društveno-istorijske prilike. *Famina* poglavlja, ili „spisi“, su primer opšte, strukturalne parodije kroz uvođenje različitih žanrova, stilova i registara čija metaproza nije komična. U *Fami* je banalizacija i potcenjivanje umetničko-stvaralačnog čina čest metaprozni motiv, usko vezan za viđenje umetnosti kao još jednog vida tašte potrebe za mimetičkim predstavljanjem i bivanjem delom istorije, kojih ni najsamosvesniji stvaraoci ne mogu do kraja da se oslobode. Neprestano proglašavajući *Famu* ništavnom tvorevinom, pisac, kroz različite pripovedne glasove, vrlo metaprozno poziva svog istinskog čitaoca da skine koprenu prividne banalnosti sa *Fame*, i shvati neophodnost lakrdijaške forme u sadašnjem trenutku, kako bi spoznao ozbiljnost sadržaja.

U uvodu ovog rada napomenuto je da su postojale izvesne teškoće u pronalaženju teorijskog utemeljenja za ispitivanje prostora koji postmoderna, metaprozna književnost ostavlja za estetsko uživanje u lirsko-melanholičnom jeziku, a čime se bavi četvrto poglavlje. Pod estetskim uživanjem ovde se misli na čitalačku interakciju sa tekstom koja nije prvenstveno dekonstruktivna i koja ne predstavlja kritičko-parodično poigravanje sa prethodnim diskursima, već melanholični osvrt na postmodemu prazninu i čovekovu tegobnu smeštenost u istu. U zaključku svoje knjige *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mihail Epstajn, govoreći o stanju u ruskoj književnosti, ističe potrebu za „novom iskrenošću“ (“new sincerity”) koja se kod ruskih postmodernih pisaca javila još krajem osamdesetih godina dvadesetog veka. Nova iskrenost, objašnjava Epstajn, transcendirira ironičnu distancu, „znake navoda“ (koji su neodvojivi od parodije). Pisac koji stvara sa „novom iskrenošću“ ne pribegava identifikaciji sa svojim junakom (što bi bila odslika „stare iskrenosti“), već razvija svoj poetski/pripovedni glas kao sintezu prethodnih tekstova (tekstova koji su „pod znacima navoda“) i onoga što doživljava kao svoj individualni glas. Epstajn ističe da ovakav pristup dovodi do fenomena koji bi se mogao nazvati „trans-liričnost“ (“trans-lyricism”, termin Dmitrija Prigova), koja je strana i modernizmu i postmodernizmu (457).

Međutim, ispitivanjem jezika *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima*, možemo argumentovati da se tragovi lirskog i melanholije javljaju i u (post)modernoj književnosti kao izraz odsustva iskustva svetog u stvarnosti oblikovanoj dominantnim diskursima kapitalističko-potrošačkog društva, i egzistencijalne jeze kao proizvoda „iskustva praznine ... čoveka kao bića osuđenog na besmisao i neautentičnost postojanja“ (Ilić 106). Nestanak individualnog subjekta, sopstva koje je, kao takvo, imalo sposobnost da oseća, ukinulo je subjektivnost koja je mogla da izrazi autentično osećanje. Postmoderni pojedinac, formiran u društvenim i kulturnim okolnostima isposredovanog, reprodukovano i komercijalno rabljenog iskustva, nije više sposoban da oseća na način na koji je to ranije bilo moguće, niti da, posledično, autentično osećanje jezički izrazi. Osećanje praznine i jezička osujećenost proizvode nostalgiju za autentičnim iskustvom i izrazom, o čemu govori Linda Hačion u eseju “Irony, Nostalgia and the Postmodern”, ističući razliku između nostalgije

kao nekritičkog prizivanja prošlih narativa i nostalgije koja razume koji to aspekti prošlosti kritički rezoniraju sa problematikom sadašnjeg trenutka. Romano Gvardini u „O smislu melanholije“ govori o melanholiji kao žudnji za apsolutom i nezadovoljstvu koje u pojedincu budi ideja konačnosti, ali čiji se plemeniti aspekti nalaze u osnovi svakog stvaralaštva. Na ideju stvaralačke potentnosti melanholije se nadovezuje i Julija Kristeva u eseju „Putanja melanholije“, definišući fenomen kao čežnju za lepotom koja može da se suprotstavi metafizičkoj ispražnjenosti sveta. Kristeva posmatra melanholičnu tugu kao rezultat neuspeha jezika kao označitelja da gubitku da smisao, a književnost i umetnost, kao i Gvardini, kao način da se na subliman način, kroz stvaralačku lucidnost koja proističe iz početne potištenosti, dođe do „izgubljene Stvari“. Baveći se prisustvom ideje uzvišenog (“the Sublime”) u postmodernoj književno-umetničkoj produkciji, Kristof Van Tandt takođe govori o retorici uzvišenog kao izrazu koji uspeva da obuhvati beskonačno i zastrašujuće i dâ mu lingvistički oblik.

Van Tandt se dotiče Vajskelove opservacije da metafora kao sublimni označitelj predstavlja „simbol višeg oblika postojanja ili mišljenja koje prevazilazi čulno iskustvo“. Metafora kao trop, koji je po funkciji semantički, je blizak mimetičkim naporima predstavljanja stvarnosti u tom smislu da kroz prenos značenja uvek teži da obuhvati i zaokruži ono na šta posredno referiše. *Objava broja 49* kao i *Fama o biciklistima* jesu, u svojoj celini, velike metafore, ali, budući književni produkti postmodernog mišljenja i stanja svesti u kojim ne postoji ništa *više* do teksta, mogućnost Vajskelovog „višeg oblika postojanja ili mišljenja“ naći ćemo samo u pokušaju i u tragovima, u ostacima isparodirane metafore, a lirsko-melanholični izraz pre svega u visokoj koncentraciji stilskih figura čija je osnova sinktaksičko-gramatička i koji ne pretenduje na metaforičnu zaokruženost značenja. U studiji „An Apologetic for Stylistics in Biblical Studies“ Aida Bezanson-Spenser se bavi stilolingvističkim aspektima teksta koji doprinose njegovoj književno-umetničkoj vrednosti i zavređuju metaproznu analizu. Baveći se fazama analize teksta, Bezanson-Spenser stavlja akcenat na neočekivane odnose i raspored reči, sintagmi i zavisnih rečenica u sklopu većih rečeničnih struktura. Tumačenje *Objave broja 49* i *Fame o biciklistima* u ovom poglavlju temelji se na analizi odlomaka iz oba romana koji pokazuju značajno prisustvo stilskih

figura čiji lirsko-melanholični efekat poništava parodično delovanje u navedenom segmentu teksta. Kao i u *Fami*, lirsko-melanholične epizode se javljaju kao žudnja za stabilnim značenjem, za metaforičkom punoćom postojanja koja bi postojala izvan teksta, a umesto kog, u *Objavinim* i *Faminim* društveno-istorijskim i književnim okolnostima, postoji samo duhovna praznina postmodernog sveta.

Iako je parodija centralna tačka u kojoj se presecaju svi teorijski i interpretativni napori u ovom istraživanju, razmatranje postojanja liričnosti u postmodernom tekstu otvara pitanje da li je postmoderno stanje društva, a samim tim i njegova književnost, pored sve svoje parodičnosti i samoreferencijalnosti koje, kako je ovo istraživanje pokazalo, rezoniraju sa samoljubljem i egocentričnošću koje to društvo neguje, ikada smoglo snage da se u potpunosti odrekne mogućnosti da ipak postoji *nešto izvan* teksta, nešto što bi, kao izvanredna metafora, jezik lišen dekonstruktivnih namera, imalo moć da obuhvati Smisao.

BIBLIOGRAFIJA

- Abrams, Meyer H. *A Glossary of Literary Terms*. Heinle & Heinle, 1999.
- Altieri, Charles. "The Powers and the Limits of Oppositional Postmodernism." *American Literary History*, Vol. 2, No. 3, 1990, str. 443-481. Oxford University Press, <http://www.jstor.org/stable/489949>. Pristupljeno 27. jula 2015.
- Aronowitz, Stanley. "Postmodernism and Politics." *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. University of Minnesota Press, 1988.
- Bart, Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Preveo Jovica Aćin, Gradina, 1975.
- Basara, Svetislav. „Amerika.“ *Basara* 2008, str. 83-84.
- . „Automobil.“ *Basara* 2008, str. 87.
- . „Biografija koja ubija.“ *Basara* 2008, str. 11-26.
- . „Doba postistorije.“ *Basara* 2008, str. 121-122.
- . „Double-Spaced History.“ *Basara* 2008, str. 153-156.
- . *Drvo istorije, i drugi eseji*. Službeni glasnik, 2008.
- . „Drvo istorije.“ *Basara* 2008, str. 73-79.
- . „Duh Vavilona, duh Izrailja.“ *Basara* 2008, str. 27-34.
- . „Enigma postmodernizma: šta posle.“ *Kukić* 2010-2011, str. 61-62.
- . *Fama o biciklistima*. Laguna, 2013.
- . „Grad postistorije.“ *Basara* 2008, str. 195-200.
- . „Intervju sa Svetislavom Basarom.“ *Intervju* vodila Ana Lučić. *Kukić* 2010-2011, str. 163-164.
- . „Izlazak iz igre.“ *Basara* 2008, str. 135-142.
- . „Krugovi pakla.“ *Intervju* vodila Milka Lučić. *Kukić* 2010-2011, str. 74-75.
- . „Metafizika grada.“ *Basara* 2008, str. 46-50.

- . „Metafizika proze u svetlu propasti zapada.“ Basara 2008, str. 51-61.
- . „Metafizika proze u svetlu propasti zapada (II).“ Basara 2008, str. 143-149
- . „O propasti jedne zablude i o većim propastima koje će iz nje uslediti.“ Basara 2008, str. 102-105.
- . „Poslednji zid.“ Basara 2008, str. 248-258.
- . „Posle dvadeset godina.“ *Fama o biciklistima*, predgovor. Laguna, 2013.
- . „Propast lingvistike.“ Basara 2008, str. 123-125.
- . „Raspad mišljenja.“ Basara 2008, str. 126-134.
- . „Struktura iluzija.“ Basara 2008, str. 155-169.
- . „Svet je iz dana u dan sve gori.“ Intervju vodio Zoran Panović. Kukić 2010-2011, str. 76-77.
- . „Tumaranje po bespuću.“ Intervju vodio Dejan Ilić. Kukić 2010-2011, str. 64-73.
- . „Zver koja proždire samu sebe.“ Basara 2008, str. 62-68.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: A History*. Routledge, 2005.
- Besançon Spencer, Aida, „An Apologetic for Stylistics in Biblical Studies.“ *The Evangelical Theological Society*, JETS 29/4, decembar 1986, str. 419-427, http://www.etsjets.org/files/JETS-PDFs/29/29-4/29-4-pp419-427_JETS.pdf.
Pristupljeno 20. juna 2016.
- Borstin, Danijel Dž. *Amerikanci: Demokratsko iskustvo*. Preveli Maja i Vuk Marković, Geopoetika, 2005.
- Castillo, Debra A. „Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art.“ *New Essays on The Crying of Lot 49*. Urednik Patrick O'Donnell, Cambridge University Press, 1991, str. 21-46.
- Čakarević, Marjan. „Fame o B.: Pismo Branku Kukiću.“ Kukić 2010-2011, str. 181-196.

- Damjanov, Sava. „Kinesko ogledalo nestaje by night, ili kako „strefiti“ afričkog pingvina.“ Kukić 2010-2011, str. 83-92.
- Davidson, Cathy N. “Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon’s *The Crying of Lot 49*.” *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 1, 1977, str. 38-50.
- Den Tandt, Christophe. “Invoking the Abyss: the Ideologies of the Postmodern Sublime.” *Revue belge de philologie et d’histoire*, tome 73, fasc. 3, 1995, str. 803-821.
Langues et littératures modernes - Moderne taal-en letterkunde,
http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1995_num_73_3_4038. Pristupljeno 10. juna 2016.
- Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, 2000.
- Đorđević, Puriša. „Esej o Basari.“ Kukić 2010-2011, str. 229-231.
- Epstein, Mikhail, Aleksandr Genis, and Slobodanka Vladiv-Glover. “Conclusion.” *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Berghahn Books, 1999.
- Génette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.
- Gosse, Van. “Introduction I: Postmodern America: A New Democratic Order in the Second Gilded Age.” *The World the Sixties Made: Politics and Culture in Recent America*. Urednici Van Gosse i Richard Moser. Temple University Press, 2003, str. 1-36.
- Gvardini, Romano. „O smislu melanholije.“ Preveo Dušan Đorđević Mileusnić, Kukić 2006-2007, str. 134-140.
- Hurley, Patrick. *Pynchon Character Names: A Dictionary*. McFarland and Company, Inc., 2008.
- Hutcheon, Linda. “Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” *University of Toronto Libraries*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>. Pristupljeno 12. juna 2016.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, 1980.

- . "The Politics of Postmodernism: Parody and History." *Cultural Critique*, No. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. University of Minnesota Press, 1986-1987, str. 179-207.
- . *The Politics of Postmodernism*. Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2001.
- Ilić, Dejan. „Iskustvo svetog i iskustvo praznine u prozi Svetislava Basare.“ Kukić 2010-2011, str. 106-122.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Jeremić, Zoran. „Basara by night.“ Kukić, 2010-2011, str. 5.
- Kalaba, Jovanka. "Parodic Forms and Their Use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature*, Vol. 11, No. 2, 2013, str. 133-142. University of Niš, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal201302/lal201302-04.pdf>.
- Kristeva, Julija. *Crno sunce: depresija i melanholija*. Preveo Mladen Šukalo, Svetovi, 1994.
- . „Putanja melanholije.“ Prevela Aleksandra Mančić, Kukić 2006-2007, str. 179-183.
- Kukić, Branko, urednik. *Basara*. Gradac, br. 178-179, godina 38, 2010-2011.
- . *Melanholija*. Gradac, br. 160-161, godina 33, 2006-2007.
- Leggatt, Alexander. „The Audiences and Their Culture.“ *Jacobean Public Theatre*. Routledge, 1992.
- Lučić, Milka. „Iskušenje ništavila.“ Kukić 2010-2011, str. 208-209.
- Marković, Predrag. „Propovednik proze.“ Kukić 2010-2011, str. 95-99.
- Mattessich, Stefan. "Ekphrasis, Escape, and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Postmodern Culture*, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.598/8.3mattessich.txt>. Pristupljeno 25. maja 2016.
- Milić, Novica. „Grande confusão.“ Kukić 2010-2011, str. 201-207.

- Miller, Emma V. "The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Orbit*, <https://www.pynchon.net/articles/10.7766/orbit.v1.1.12/>. Pristupljeno 12. jula 2016.
- Neary, John. *Like and Unlike God: Religious Imaginations in Modern and Contemporary Fiction*. Scholars Press, 1999.
- Nikčević, Želidrag. „Još nešto o Basari.“ Kukić 2010-2011, str. 212-213.
- O'Donnell, Patrick. "Introduction." *New Essays on The Crying of Lot 49*. Urednik Patrick O'Donnell, Cambridge University Press, 1991, str. 1-16.
- Pajić, Milenko. „Cedulje iz Basarinog šinjela.“ Kukić 2010-2011, str. 172-181.
- Pančić, Teofil. „Metafizički kvar.“ Kukić 2010-2011, str. 151-152.
- Pantić, Mihajlo. „Svetislav Basara: groteskna hiperbola sveta.“ Kukić 2010-2011, str. 93-95.
- Pateman, Trevor. *Key Concepts: A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education*. Routledge, 2016.
- Phiddian, Robert. "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?" *New Literary History*, Vol. 28, No. 4, 1997, str. 673- 696. The Johns Hopkins University Press, <http://www.jstor.org/stable/20057449>. Pristupljeno 19. avgusta 2016.
- Pinčon, Tomas. *Objava broja 49*. Preveo David Albahari, Svetovi, 1992.
- Pirgić, Branko. „Mebijusova traka.“ Kukić 2010-2011, str. 147-148.
- Prince, Gerald. "Foreword." *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge University Press, 1993.
- . *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Croom Helm, 1979.

- Roudiez, L. S. "Introduction." *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, 1984.
- Rundle, Vivienne. „The Double Bind of Metafiction: Implicating Narrative in *The Crying of Lot 49* and *Travesty*.“ *Pynchon Notes*,
<https://pynchonnotes.openlibhums.org/articles/abstract/10.16995/pn.291/>.
Pristupljeno 5. jula 2016.
- Shishkin, Mikhail. *Calligraphy Lesson: The Collected Stories*. Deep Vellum, 2015.
- Stanojević, Dobrivoje. „Postidilična slikovnica Svetislava Basare.“ Kukić 2010-2011, str. 80-82.
- Thiele, Leslie P. *Thinking Politics: Perspectives in Ancient, Modern and Postmodern Political Theory*. University of Florida, 2002.
- Toth, Josh. *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*. State University of New York Press, 2010.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 2001.

BIOGRAFIJA AUTORA

KALABA JOVANKA rođena je 1981. godine. Osnovne studije engleskog jezika i književnosti završila je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2005. godine, a master studije američke književnosti na istom fakultetu 2008. godine. Od 2009. do 2011. godine pohađala je master studije Erasmus Mundus “European Literary Cultures/Cultures Littéraires Européennes” na Univerzitetu u Strazburu i Univerzitetu u Bolonji kao dobitnica pune stipendije Evropske komisije. Objavljuje priloge i prevode u periodici.

Bibliografija:

Naučni radovi:

- Kalaba, Jovanka. „Nepristupačnost kao pokušaj komunikacije: „Na sredini puta“ Drumonda de Andradea.“ *Filolog*, VII, 2013, str. 162-167. Filološki fakultet Univerziteta u Banjoj Luci, dostupno na:
<http://doisrpska.nub.rs/index.php/filolog/article/viewFile/754/pdf>.
- Kalaba, Jovanka. “Parodic Forms and Their Use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*.” *Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature*, Vol. 11, No. 2, 2013, str. 133-142. University of Niš, dostupno na:
<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal201302/lal201302-04.pdf>.
- Kalaba, Jovanka. “The Subversive Role of Verbal Aggression in the Sarcastic Language of Njuz.net.” *On Violence, [sic] – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, No. 2 – Year 4, 06/2014, 2014. str. 1–14. Sveučilište u Zadru, dostupno na: <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=252>.
- Kalaba, Jovanka. “Sarcastic Intertextualities as ‘Angry Speech’ in John Osborne's *Look Back in Anger*.” *Journal of Faculty of Letters*, 54, 1 (2014), 2014, str. 309-320. Ankara University, dostupno na:
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1953/20443.pdf>.

Kalaba, Jovanka. „Eliotovska tradicija u delu Jovana Hristića kao pesnika i kritičara.“ *Naš trag, Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, br. 1-2/2015, 2015, str. 172-181.

Kalaba, Jovanka. „Istina i fikcija u romanu *Klanica 5* Kurta Vonegata.“ *Letopis Matice srpske*, knjiga 497, sveska 5, 2016, str. 656-667. Matica srpska, dostupno na: http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_497_5/09%20Kalaba.pdf.

Prevodi:

O’Konor, Džozef. „Dva oblačka.” Prevela sa engleskog Jovanka Kalaba, *Sveske*, br.109, 2013, str. 10-17.

Kuper, Ketrin. *Zlatni žir*. Prevela sa engleskog Jovanka Kalaba, Stylos Art, 2013.

Andrić, Ivo. “Mila and the Stranger.” Prevela sa srpskog Jovanka Kalaba, *[sic] – Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, (Dis)placements No.1, Year 6, 12/2015, str. 1-18. Dostupno na: <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=368>.

Živanović, Jovanka. *Fragile Travelers*. Prevela sa srpskog Jovanka Kalaba, Dalkey Archive Press, 2016.

Tokin, Ivan. “Tender Girls”, “On Stumbling”, “The Dog” i “It’s Easy”, prevela sa srpskog Jovanka Kalaba, *Best European Fiction 2017*, Dalkey Archive Press, 2016, str. 239-244.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Јованка Калаба _____

број уписа _____ 11080/Д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Компаративна анализа пародијских наратива у романима *Објава броја 49* Томаса Пинчона и *Фама о бициклистима* Светислава Басаре

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

Потпис докторанда

У Београду, _____ 27.04.2017. _____

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Јованка Калаба

Број уписа 11080/Д

Студијски програм Докторске академске студије

Наслов рада Компаративна анализа пародијских наратива у романима *Објава броја 49* Томаса Пинчона и *Фама о бициклистима* Светислава Басаре

Ментор Проф. др Зоран Пауновић

Потписани Јованка Калаба

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 27.04.2017.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

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

Компаративна анализа пародијских наратива у романима *Објава броја 49* Томаса Пинчона и *Фама о бициклистима* Светислава Басаре

која је моје ауторско дело.

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

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

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

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

Потпис докторанда

У Београду, 27.04.2017.

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалн употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.