



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
DOKTORSKE STUDIJE JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI

**NARATORI I NARACIJA U
ROMANIMA GREJAMA
SVIFTA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor:
Prof. dr Zoran Paunović

Kandidat:
Borjanka Đerić

Novi Sad, 2015. godine

**UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Borjanka Đerić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor
Naslov rada: NR	Naratori i naracija u romanima Grejama Svifta
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2015.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	11 poglavlja / 261 stranica / 120 referenci
--------------------------	---

Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti, engleska književnost
Naučna disciplina: ND	Naratologija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Grejam Swift, postmodernistički engleski roman, naratologija, naratori, nepouzdana pripovijedanje
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Ova disertacija posvećena je istraživanju devet objavljenih romana značajnog engleskog postmodernističkog pisca Grejama Svifta, sa osnovnim ciljem da se njegovo stvaralaštvo detaljnije predstavi srpskoj anglistici, kroz prizmu sagledavanja naratora i naratoloških postupaka u tim romanima, kao i da se interpretiraju rezultati dobijeni analizom romana sa određenih metodoloških polazišta.</p> <p>Rad sadrži, ne računajući uvod i zaključak, devet većih cjelina u kojima su detaljno analizirani Sviftovi romani, objavljeni u periodu od 1980. do 2011. godine, koji ujedno čine korpus disertacije. U analizi korpusa korišćena je kombinacija analitičkih metoda – deskriptivne analize sadržaja, eksplikativne, kritičko interpretativne analize, kao i analize sa naratološkog i postmodernističkog stanovišta, kojima dolazimo do podataka i izvodimo zaključke, ispunjavajući osnovni cilj istraživanja – pružanje odgovora na pitanja kakva je priroda naratora i naracije u romanima, koja naratološka sredstva i tehnike koristi pisac prilikom oblikovanja priče, u kojoj mjeri su pripovijedači (ne)pouzdani, na koji način je predstavljeno vrijeme pripovijedanja/dešavanja, kakva je fokalizacija, koju ulogu imaju određeni narativni načini, te kako ti izbori utiču na sveukupno oblikovanje i predstavljanje, kao i na sâmo značenje priče. U traganju za odgovorima na ta pitanja, kao teorijsko uporište upotrijebljene su teorije sada već tradicionalnih naratologa – Žerara Ženeta, Vejna Buta, Mike Bal, Simora Četmena, Šlomit Rimon-Kenan, ali i današnjih, postmodernističkim teorijama oblikovanih</p>

	naratoloških teorija Ansgara Nininga, Grete Olson, Brajana Ričardsa i drugih. Sastavni dio istraživanja jeste i ispitivanje postmodernističkih odlika kao što su konačna sumnja u moguće predstavljanje priče, istine i prošlosti, koje u velikoj mjeri utiču na izbore načinjene pri oblikovanju naratora i naracije u romanima – neizbježno je osvrnuti se na postmodernističke teorije Linde Hačion, Brajana Makhejla, kao i drugih relevantnih savremenih teoretičara.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	29. 11. 2013.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Thesis
Author: AU	Borjanka Đerić
Mentor: MN	Prof. dr Zoran Paunović, full professor
Title: TI	Narrators and narration in Graham Swift's novels
Language of text: LT	Serbian

Language of abstract: LA	English/ Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2015
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	11 chapters/ 261 pages/ 120 references
Scientific field SF	Literary studies, English literature
Scientific discipline SD	Narratology
Subject, Key words SKW	Graham Swift, postmodern English novel, narrators, narration, unreliable narration
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	This dissertation is dedicated to exploring nine published novels of a prominent English postmodern writer Graham Swift, with the main objective to draw attention to nature of narration and narrators and to interpret results obtained from the analysis of the novels starting from specific methodological points. The thesis corpus is based on nine novels published from 1980 to 2011. The combination of analytic methods – descriptive analysis, explicative analysis, critical interpretative as well as narratological and postmodern analyses – has been applied in the analysis of the corpus. All of these methods helped us to achieve the aim of the research, i.e. to give answers to the questions of choices made by the novelist when it comes to narrators, narration, narrative methods and

	<p>techniques, narrative time, focalization, to which extent are the narrators (un)reliable etc. We are also interested in how these choices affect the overall structure and meaning of the novels. While searching for these answers, narrative theories of Gerard Genette, Wayne Booth, Mieke Bal, Shlomith Rimmon Kenan, Seymour Chatman, but also contemporary narratological theories of Ansgar Nunning, Greta Olson, Brian Richards and others have been used as a theoretical framework. The inseparable part of the research is also questioning of postmodern premises such as the final doubt considering the (re)presentation of a story, truth and past, which influence the choices made while forming the narration in novels – we have to include postmodern theories of Linda Hutcheon, Brian McHale and other relevant contemporary theorists.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>29/11/2013</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

Sadržaj

I Uvod	12
II <i>Vlasnik prodavnice slatkiša</i> – Vili Čepmen: narator izvan sopstvene priče	27
2.1. Postmodernistički „sveznajuće“ treće lice	29
2.2. (Ne)sigurno pripovijedanje u prvom licu	30
2.3. Pripovijedanje u drugom licu: očevo obraćanje davno izgubljenoj kćerki	32
2.4. Narativna perspektiva: <i>Ko vidi? Ko govori?</i>	35
2.5. Homodijegetičko i heterodijegetičko pripovijedanje	36
2.6. Vili Čepmen – odbjegli narator	38
2.7. Ženski pripovijedni glas	39
2.8. Postmodernistička simulacija života i pripovijedanja	42
2.9. Narativna hronologija: pripovijedanje između dva rata	43
2.10. Pripovijedanje Vilija Čepmena kao bijeg od stvarnosti	44
III <i>Sporno pitanje</i> : naracija u vrtlogu tajni.....	47
3.1. Zbunjena ispovijest izgubljenog sina	49
3.2. Pripovijedanje obilježeno postmodernističkom nesigurnošću	53
3.3. Prentis kao „pali“ narator	56
3.4. Prentis: intradijegetički pripovijedač pokoren sopstvenom pričom	58
3.5. Naracija unutar naracije.....	58
3.6. Narativno predstavljanje svijesti	61
3.7. Kako pripovijedati o ratu?	63
3.8. Priča kao „istina“	64
IV Tom Krik – nepouzdan sveznajući narator bajkovito košmarne <i>Močvare</i>	70
4.1. Naracija između realnosti i imaginacije	72
4.2. Narativna šema Toma Krika.....	74
4.3. Jezik u službi naracije.....	80
4.4. Prvo i treće lice Toma Krika	82
4.5. Tom Krik kao haotično nepouzdan postmodernistički pripovijedač	85

4.6. Pripovijedna perspektiva Toma Krika.....	87
4.7. Slojevita narativna hronologija	89
4.8. Funkcije narativa Toma Krika.....	91
4.9. Postmodernistički slom velikih narativa	93
4.9.1. Naracija o naraciji – istorija kao priča	95
4.10. Narativna katarza Toma Krika	96
4.11. Ljekovitost beskrajne priče.....	99
V Polifonijska narativna istina <i>Izvan svijeta</i>	101
5.1. Narativna polifonija oca i kćerke	102
5.1.1. Očeva istina – fotografija kao narativni medijum	106
5.1.2. Naratološka ispovijest kćerke	111
5.2. Sjećanje ili zaborav? Priča ili ćutanje?	113
5.3. Sporedni naratološki glasovi	115
5.4. Naratološko pomirenje iznad oblaka, <i>Izvan svijeta</i>	117
VI Priča sa postmodernistički „srećnim” krajem: <i>Od tada zanavijek</i>	121
6.1. Bilova trostruka priča	122
6.2. Narativna hijerarhija: piramida narativne perspektive pretka i potomka .	124
6.3. Narativna skepsa kao postmoderna sudbina.....	127
6.4. Sofisticirana intertekstualna priča zbunjenog profesora književnosti	130
6.5. Romantičarska ljubav u pripovijedačevom svijetu	135
6.6. Književnost, ljubav, istorija: stvaranje priče i svijeta.....	137
6.7. Hamletovske pripovijedne meditacije Bilija Anvina	139
VII Naratološko hodočašće: <i>Poslednja tura</i>	141
7.1. Polifonijsko pripovijedanje – koktel naratora u <i>Poslednjoj turi</i>	143
7.2. Narativna hronologija u romanu.....	148
7.3. Pripovijedački mozaik u <i>Poslednjoj turi</i>	151
7.3.1. Rej „Srećko” Džonson.....	151
7.3.2. Vins V.I.P. Dods	153

7.3.3. Leni „Tobdžija” Tejt.....	156
7.3.4. Vik Taker	158
7.3.5. Džek Dods.....	159
7.3.6. Ejmi Dods	161
7.3.7. Mendi Blek	163
7.4. Intertekstualna naratološka igra u <i>Poslednjoj turi</i>	164
7.5. Pripovijedački mozaik: sedam lica jedne priče	168
VIII Pripovijedač u nastajanju: <i>Svjetlost dana</i>	171
8.1. Detektivski precizna nelinearna hronologija	172
8.2. Pripovijedač ili ćutljivi ćuvar tajni?	175
8.3. Postmodernistićka redefinicija nepouzdanog pripovijedanja.....	177
8.3.1. Džordž Veb: neistiniti ili nevjerodostojni pripovijedać?	182
8.4. Neobićni poetski jezik obićnog ćovjeka.....	185
8.5. Mašta kao izraz pripovijedanja unaprijed.....	189
IX Ponovno ispisivanje porodićne istorije: naracija o onome što dolazi <i>Sutra</i> ..	192
9.1. Pripovijedanje o zataškanoj porodićnoj istoriji	195
9.2. Naracija u drugom licu – ispovijedno obraćanje djeci	202
9.3. Polin unutrašnji/dramski monolog u prvom/drugom licu	207
9.4. Prića: istina ili varka.....	214
X Postmodernistićki sveznajuće pripovijedanje: <i>Volio bih da si tu</i> (2011).....	215
10.1. Pripovijedanje o dvadeset i prvom vijeku	216
10.2. Povratak sveznajućeg pripovijedanja	225
10.3. Ćija taćka gledišta je predstavljena?.....	234
10.4. Prosta, sveznajuća naracija obićnog ćovjeka	243
10.5. Svijet u nestajanju: nedorećeni narator i neiskaziva prića	244
XI Zakljućna razmatranja.....	247
Literatura.....	251

Naratori i naracija u romanima Grejama Svifta

Sažetak: Predmet istraživanja doktorske teze *Naratori i naracija u romanima Grejama Svifta* jesu pripovijedni postupci koje postmodernistički engleski pisac Grejam Svift koristi u svojim devet romana, objavljenih u periodu od 1980. do 2011. godine. Korpus disertacije čini svih devet romana. U analizi korpusa korišćena je kombinacija analitičkih metoda – deskriptivne analize sadržaja, eksplikativne, kritičko interpretativne analize, kao i analiza sa naratološkog i postmodernističkog stanovišta, kojima dolazimo do podataka i izvodimo zaključke, ispunjavajući osnovni cilj istraživanja – pružanje odgovora na pitanja kakva je priroda naratora i naracije u romanima, koja naratološka sredstva i tehnike koristi pisac prilikom oblikovanja priče, u kojoj mjeri su pripovijedači (ne)pouzdana, na koji način je predstavljeno vrijeme pripovijedanja/dešavanja, kakva je fokalizacija, koju ulogu imaju određeni narativni načini, te kako ti izbori utiču na sveukupno oblikovanje i predstavljanje, kao i na sâmo značenje priče. U traganju za odgovorima na ta pitanja, kao teorijsko uporište upotrijebljene su teorije sada već tradicionalnih naratologa – Žerara Ženeta, Vejna Buta, Mike Bal, Simora Četmena, Šlomit Rimon-Kenan, ali i današnjih, postmodernističkim teorijama oblikovanih naratoloških teorija Ansgara Nininga, Grete Olson, Brajana Ričardsa i drugih. Sastavni dio istraživanja jeste i ispitivanje postmodernističkih odlika kao što su konačna sumnja u moguće predstavljanje priče, istine i prošlosti, koje u velikoj mjeri utiču na izbore načinjene pri oblikovanju naratora i naracije u romanima – neizbježno je osvrnuti se na postmodernističke teorije Linde Hačion, Brajana Makhejla, kao i drugih relevantnih savremenih teoretičara.

Ključne riječi: Grejam Svift, postmodernistički engleski roman, naratori, naracija, nepouzdana naracija.

Narrators and narration in Graham Swift's novels

Abstract: Doctoral thesis *Narrators and narration in Graham Swift's novels* investigates narrative strategies used by contemporary English novelist Graham Swift in his nine novels, published from 1980 to 2011. The thesis corpus is based on all nine novels. The combination of analytic methods – descriptive analysis, explicative analysis, critical interpretative as well as narratological and postmodern analyses – has been applied in the analysis of the corpus. All of these methods helped us to achieve the aim of the research, i.e. to give answers to the questions of choices made by the novelist when it comes to narrators, narration, narrative methods and techniques, narrative time, focalization, to which extent are the narrators (un)reliable etc. We are also interested in how these choices affect the overall structure and meaning of the novels. While searching for these answers, narrative theories of Gerard Genette, Wayne Booth, Mieke Bal, Shlomith Rimmon Kenan, Seymour Chatman, but also of contemporary narratological theories of Ansgar Nunning, Greta Olson, Brian Richards and others have been used as a theoretical framework. The inseparable part of the research is also questioning of postmodern premises such as the final doubt considering the (re)presentation of a story, truth and past, which influence the choices made while forming the narration in novels – we have to include postmodern theories of Linda Hutcheon, Brian McHale and other relevant contemporary theorists.

Key words: Graham Swift, postmodern English novel, narrator, narration, unreliable narration.

I Uvod

Grejam Swift rođen je 1949. godine u Krojdonu, u južnom Londonu, gdje je i odrastao, u porodici koja je pripadala nižoj srednjoj klasi. Iako često u intervjuima ističe kako pisanje za njega predstavlja isključivo imaginativni čin, lišen bilo kakvog autobiografskog upliva, primjetićemo da su mnogi Swiftovi junaci, poput njega samog, rođeni na koncu Drugog svjetskog rata (te neizostavno pogođeni njegovim efektima), kao i da odrastaju u južnom Londonu (bilo da je u pitanju Luišam, Grinič, Bermondsi ili Vimblton), u prosiječnim engleskim porodicama koje se ističu isključivo svojom običnošću i univerzalnošću. Iako skroman i povučen, pisac obrazovanje stiče na nekoliko prestižnih britanskih fakulteta¹, da bi se u dvadeset petoj godini otisnuo u svijet – nekoliko godina živi i radi u Grčkoj; daje časove engleskog jezika, u isto vrijeme pokušavajući da postane pisac. Njegova karijera od samog početka pa do danas obilježena je diskretnošću i tihim, nenametljivim napretkom. Prvi roman, *Vlasnik prodavnice slatkiša*² (*The Sweet Shop Owner*) objavljuje 1980. godine. Negov treći roman, *Močvara* (*Waterland*, 1983), jedan je od istaknutih i najcitiranijih romana posleratne britanske književnosti – nezaobilazan je i u nastavnim programima srednjih škola i fakulteta. Upravo ovaj roman lansirao je Swifta u spisateljsku orbitu – po njegovom objavljivanju pisac stiče reputaciju jednog od dvadeset najoriginalnijih, najplodnijih mladih britanskih pisaca; biva u užem izboru za Bukerovu nagradu

¹ BA – Dulwich College, MA – Queen's College, PhD candidate at the University of York.

² Prvih šest Swiftovih romana, koji su analizirani u disertaciji, pomenuti su u: Paunović, Zoran (2006) *Istorija, fikcija, mit*. Beograd: Geopoetika. U ostalim slučajevima, naslove romana prevodila je autorka.

Ime pisca je u srpskoj književnoj kritici transkribovano na više načina (Graham Swift, Grejem Swift). U ovom radu koristi se sada već prihvaćena transkripcija imena – Grejam Swift, prema: Prčić, 1998.

(koju će dobiti trinaest godina kasnije, za roman *Poslednja tura*), te dobija Gardijanovu nagradu za najbolje prozno ostvarenje.

Njegovo mjesto u britanskoj književnosti danas nije se u velikoj mjeri promijenilo – nenametljivi rad priznat je u širim književnim krugovima, jer se, poput britanskih romanopisaca – savremenika (Džulijana Barnsa, Ijana Makjuana, Martina Ejmisa, Kazua Išigura i drugih) u velikoj mjeri bavi prošlošću – krvavim dvadesetim vijekom, svjetskim ratovima, traumama i sjećanjem (sjetimo se romana Ijana Makjuana *Iskupljenje* (*Atonement*, 2001), Ejmisovog romana *Putokaz vremena* (*Time's Arrow*, 1991) ili Išigurovog *Kad smo bili siročad* (*When We Were Orphans*, 2000)). Teoretičarka postmodernizma Linda Hačion (*The Poetics of Postmodernism*, 1988) Swiftov roman *Močvara* analizira kao istaknut primjer historiografske metafikcije, nezaobilazne postmodernističke tehnike (o čemu ćemo detaljnije govoriti u četvrtom poglavlju disertacije). Sa druge strane, ako izuzmemo njegov posljednji roman *Volio bih da si tu* (*Wish You Were Here*, 2011) koji opisuje nagovještaj propasti sa početka dvadeset i prvog vijeka, Swift se razlikuje od postmodernističkih pisaca čije stvaralaštvo karakterišu futuristički narativi, najčešće distopijske priče o klimatskim promjenama, genetskom inženjeringu i sveukupnoj, sve bližoj propasti naše planete. Iako opravdano shvaćen kao postmodernistički pisac, Swift ne zalazi u ekstremne postmodernističke krajnosti koje isključuju koherentnost i preciznost te bilo kakvu vezu sa svijetom i istorijom u spisateljskom izražaju – njegovi romani, paradoksalno, vrlo precizno i detaljno govore o neopipljivim i neshvatljivim temama, ne zaboravljajući moralnu i emotivnu poruku, na taj način oslanjajući se na realističku tradiciju – očigledan je uticaj romana devetnaestog vijeka, naročito Dikensa, od koga pisac uči – uvodi

tradicionalnog sveznajućeg pripovijedača (iako je priroda njegovog pripovijedanja neosporno pod uticajem postmodernističke svijesti ili misli), ili, u svom posljednjem romanu, poput Hardija, slika ruralnu Englesku (iako mljekarice u dvadeset prvom vijeku, za razliku od Tese, jasno vide kuda i od čega treba da pobjegnu, preuzimajući sudbinu u svoje ruke).

Iako slika britansku stvarnost, Grejam Swift izlazi iz šturih, strogih okvira ostrvske književnosti. Svoje teme i junake smješta u generalniji, globalniji okvir – nerijetko se u njegovim djelima radnja seli u kontinentalnu Evropu – Njemačku, Francusku, Grčku. Sâmi pisac zamijera svojim kolegama-savremeniciima da su „užasno lokalno orijentisani, preokupirani samo sobom i izolovani, kulturološki“³, te svojim radom, nerijetko se baveći globalnom, opštom, sveljudskom tematikom, praktično pokazuje kako treba upijati i izvana. Pisac čak pokušava da definiše u kojoj mjeri je britanski identitet promijenjen u dvadeset i prvom vijeku, ali praktično, sem pomenutih izleta u kontinentalnu Evropu, ne zalazi, poput Ruždija ili Ejmisa, u prostor udaljen od britanskih ostrva.

U međuvremenu objavljuje u kontinuitetu – od 1980. godine ukupno je izašlo devet Swiftovih romana. Posljednji roman, *Volio bih da si tu (Wish You Were Here)* objavljen je 2011. godine. Njegovi romani direktno i upečatljivo oslikavaju postmodernu stvarnost Velike Britanije. Osnovne teme kojima je pisac zaokupljen jesu (uglavnom mučna) priroda naše stvarnosti, nastala kao posljedica svjetskih ratova u dvadesetom vijeku, te način na koji globalne tendencije poput prošlosti, istorije i materijalizma utiču na jedinku. Upravo opstanak pojedinca u savremenom

³ „...terribly parochial, self-absorbed and isolated, culturally...“
Pronađeno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Swift [16.5.2014.]

svijetu interesuje Svifta. Njegovi junaci/pripovijedači su prosječni, obični, najčešće izgubljeni ljudi koji pokušavaju shvatiti priče svojih života, ali i sveukupnu, globalnu istoriju koja je uticala na njih. Naratori postoje i pokušavaju da opstanu u postmodernističkom društvu kome nedostaje sigurnost metafizičkog uporišta – smisao i čvrsto vjerovanje postaju nedostižne kategorije, zamjenjene sektama, fundamentalističkim pokretima, kao i sveukupnim pluralizmom vjerovanja. Izgubljeni su i pasivni, kako u životu, tako i u pripovijedanju – postaju svjedoci-posmatrači cjelokupne priče, ali i sopstvenih života.

Uprkos Sviftovom značaju, statusu i popularnosti, te ako izuzmemo roman *Močvara*, primjetno je odsustvo interpretacija njegovih romana u srpskoj anglistici. Iz tog razloga ovaj doktorski rad predstavlja pokušaj da se skrene pažnja naučne javnosti na ovog značajnog pisca britanske postmodernističke književnosti, kao i da se doprinese njegovom razumijevanju i tumačenju. Cilj istraživanja je utvrđivanje naratoloških karakteristika Sviftovih romana putem njihove analize i interpretacije, koje će, u isto vrijeme, ukazati i na višeslojnost i višeznačnost istih.

Devet objavljenih romana Grejama Svifta istražuje se sa nekoliko metodoloških stanovišta. U skladu sa postavljenim ciljem, kao i sa metodološkom usmjerenošću, javlja se nekoliko naučno-istraživačkih metoda: istorijska metoda neophodna je za pozicioniranje tema kojima se bavi Svift. Kombinovanjem analitičkih metoda – kritičko interpretativna analize, analize sadržaja, deskriptivne analize, eksplikativne analize – izvodimo zaključke o relaciji pomenute teme prema opštem, sistematično i objektivno dolazimo do konkretnih podataka, opisujemo tražene elemente i pokušavamo objasniti njihove međuodnose i uslovljenost. U prvom redu, prisutan je naratološki analitički pristup, koji je proizašao iz same teme

rada. Zatim, prisutno je i sociološko stanovište – pisac se u svakom od romana bavi gorućim, sveprožimajućim problemima dvadesetog (u posljednjem romanu i dvadeset i prvog) vijeka. Pored naratološkog i sociološkog pristupa, osjetno je prisustvo psihoanalitičke metode – analiza prirode pripovijedača u romanima nerijetko je neodvojiva od njihove psihološke karakterizacije i analize.

Doktorska teza „Naracija i naratori u romanima Grejama Svifta“ bavi se kritičkom analizom devet Sviftovih romana. Disertacija se sastoji od devet poglavlja (poglavlja II–X) u kojima se analiziraju naratološke karakteristike prisutne u svakom od do sada objavljenih romana. Romani Grejama Svifta obiluju mnogostrukim, podvojenim, specifičnim narativnim glasovima. Analiza književnog djela vrši se sa stanovišta naratologije, a korpus istraživanja pripada britanskoj postmodernističkoj književnosti, te se u radu pokušava istaći i postojanje prelaznih narativnih oblika koji su manje poznati dosadašnjim naratološkim teorijama. Stoga i osnovni predmet istraživanja postaje utvrđivanje prirode naracije u Sviftovim romanima, te određivanje tipova naratora u odnosu na vladajuće, tradicionalne naratološke teorije, ali i dijagnostifikovanje novih, mješovitih oblika naracije koji su predmet istraživanja savremenih naratoloških teorija.

Osnovno pitanje koje se postavlja u disertaciji jeste koja retorička sredstva koristi pisac dok čitaocu pokušava da prikaže svoj fiktivni svijet. Narativnu strukturu romana on koristi kako bi direktno prikazao paradoksalnosti našeg doba – dovodi u pitanje velike narative (Lyotard, 1984): istoriju, prošlost ali i sâmo pripovijedanje. Jer – poput postmodernističke književnosti, ali i savremenog doba uopšte – pripovijedači u Sviftovim romanima obilježeni su kontradiktornošću i paradoksima. Pisac najčešće koristi pripovijedanje u prvom licu (sa rijetkim

slučajevima pripovijedanja u drugom i trećem licu – uvijek radi određenog efekta). Sviptovi pripovijedači imaju stav, autoritativni su, zvuče sigurno, samopouzđano, ali u isto vrijeme bivaju potpuno postmodernistički nesigurni, nepouzđani, varljivi. Sviptovi naratori-junaci uglavnom su pojedinci koji ne uspijevaju pronaći stabilnost i pravi put u postmodernistički haotičnom i dezorijentisanom svijetu.

U disertaciji su analizirani različiti tipovi naracije pronađeni u romanima. Osnovna pitanja od kojih se polazi su *Ko ima riječ* i *Kako iskazuje priču* (Bal, 2000). Odlike postmodernističkog pripovijedanja prepoznatljive su u romanima Grejama Svipta – naracija obiluje protivrječnostima i nejasnoćama, slojevita je i kontradiktorna. Sviptovi naratori klasifikovani su prema različitim naratološkim parametrima. Podlogu disertacije čine tradicionalne teorije ali i novi, alternativni naratološki modeli koji se javljaju sredinom osamdesetih godina dvadesetog vijeka, zajedno sa pitanjem kraja naratologije kao nauke, poput Niningovog, Fladernikove, Šofildovog, Brajana Ričardsa. Od tradicionalnih naratologa uzeta su tumačenja u prvom redu Ženeta, kao najznačajnijeg predstavnika pariške strukturalističke naratologije koja je isticala upravo narativ kao osnovni modus književnog teoretisanja – u Sviptovim romanima pronalazimo praktične primjere Ženetovih kategorija ekstradijegetičkog i intradijegetičkog pripovijedača, njegov pojam fokalizacije objašnjavamo odgovorom na pitanje *Ko vidi?*, na konkretnim primjerima iz romana predstavljamo i moguće funkcije naracije – svrha pripovijedanja Sviptovih pripovijedača često je višestruka, pa se smjenjuju i njihove funkcije – komunikativna, emotivna, didaktička. Sve narativne funkcije imaju zajedničku, višu svrhu – protagonisti romana, progonjeni ličnom ali i kolektivnom prošlošću, snagom svoje naracije pokušavaju preobraziti stvarnost i preoblikovati

je kako bi bila manje bolna, manje jeziva. U zavisnosti od stepena učešća u dijegezi, u Swiftovim romanima prepoznajemo homodijegetičke i heterodijegetičke pripovijedače. Homodijegetičke pripovijedače dalje razvrstavamo na pripovijedače-protagoniste, svjedoke ili posmatračke. U radu se analizira i autodijegetičko pripovijedanje. Koristi se kategorizacija Vejna Buta (*Retorika proze*, 1976): u romanima prepoznajemo dramatzovane i nedramatzovane pripovijedače, puke posmatračke i djelatne pripovijedače. Kada je u pitanju narativno vrijeme, tj. narativne linije u Swiftovim romanima, u disertaciji su prisutne dobro poznate teorije Ženeta, Šlomit Rimon-Kenan, i, u prvom redu, Mike Bal, teoretičarke koja govori o vremenu kao o problematzovanoj kategoriji, te uvodi pojam ahronije (tj. odstupanja od bilo kakvog vremenskog pravca tokom pripovijedanja), sveprisutne u Swiftovim romanima. Pripovijedači nerijetko odstupaju od bilo kakvog vremenskog pravca – idu unazad, unaprijed; njihove narativne putanje se ukrštaju, skreću i prekidaju. U nekoliko Swiftovih romana mogu se prepoznati i paralelne narativne linije, koje pripovijedači ponekad ne završavaju.

Zatim, disertacija se oslanja na Butov koncept nepouzdanog pripovijedača, ali, sa druge strane uvodi i dodatna razmatranja i diskusije o prirodi nepouzdanog pripovijedanja prisutne u savremenoj naratologiji. Recimo, Butov tradicionalni pojam nepouzdanosti u pripovijedanju dopunjavamo teorijama Ansgara Nininga, današnjeg teoretičara koji postavlja temelje kognitivne naratologije smatrajući da jedino kognitivni mehanizam čitaoca, tj. narativne publike, može prosuditi o nepouzdanosti pripovijedača. Zatim, savremena teoretičarka Greta Olson takođe nadopunjuje Buta, ali i Nininga, predstavljajući skalu nepouzdanosti u

pripovijedanju čije krajnje tačke jesu varljivost i nevjerodostojnost u pripovijedanju (eng. *fallible and untrustworthy narrators*). Njena skala je od velike koristi kada je u pitanju nijansiranje nepouzdanosti Sviftovih naratora. Teoretičar Van Brunt takođe je značajan u analizi i interpretaciji Sviftovih romana jer uvodi pojam „naratora koji griješi“ (eng. *false narrator*). Kao teorijska podloga prisutni su i praktično objašnjeni pojmovi koje uvodi Simor Četmen – govori se o impliciranom autoru, razlici između priče i diskursa, kao i o njegovoj kategoriji „palog“ naratora (eng. *fallible narrator*). Zatim, od danas aktuelnih naratoloških teorija, prisutna su razmatranja o drugom licu u pripovijedanju koje postaje sve češći modus u postmodernističkoj književnosti, te dobija posebne karakteristike, o kojima govore Monika Fladernik, Denis Šofild i Manfred Jan. Tradicionalno naratološko obraćanje jezički predstavljeno drugim licem u postmodernističkoj književnosti dobija oblik tzv. unutrašnjeg dijaloga – što vidimo na primjerima Sviftovih naratora, koji se u mislima obraćaju odsutnoj drugoj strani (često svojoj otuđenoj djeci). O narativnom predstavljanju svijesti kod Svifta govorimo koristeći pojmove Dorit Kon (ispripovijedani monolog, navedeni monolog, psiho-naracija). Od ogromne koristi za detaljnije i dublje razumijevanje naratoloških pojmova je *Naratološki rečnik* Džeralda Prinsa. Zatim, od ključne važnosti za analizu pripovijedanja u romanima Grejama Svifta jeste koncept polifonije slavnog ruskog teoretičara Mihaila Bahtina – teorija o više glasova, većem broju svijesti i tački gledišta nadovezuje se na Sokratovo dijaloško shvatanje istine, te postaje okosnica postmodernističke književnosti koja priznaje jedino istinu posmatranu kao mozaik sačinjen od različitih interpretacija i viđenja – u više romana Grejama Svifta prepoznamo i analiziramo upravo ovaj koncept. Savremeni teoretičar Majkl

Dejvid Lukas govori o konkretnim osobinama, tj. pojavi takozvanog polifonijskog postmodernističkog romana. Još jedna teorija primjenjena u disertaciji jeste teorija Pola Dosona (Paul Dawson) o povratku sveznajućeg pripovijedanja u savremenoj književnosti – u Swiftovim romanima prepoznajemo pripovijedanje u trećem licu – tradicionalni sveznajući, nametljivi i samouvjereni pripovijedač poput Toma Krika (*Močvara*) osvjetljen je i iz postmodernističkog ugla – autoritativan je ali i zbunjen, izgubljen, sluđen.

Sa druge strane, naratološka analiza i interpretacija konstantno bivaju predstavljene kroz prizmu odlika postmodernističke književnosti – u prvom redu pominju se tumačenja Linde Hačion i Brajana Makhejla o prirodi pripovijedanja u postmodernističkoj književnosti. Poput poznatih teoretičara postmodernizma, i Swiftovi naratori se pitaju *Šta je to što znamo?* U romanima Grejama Swifta pronaći ćemo primjere po Lindi Hačion dva najzastupljenija načina pripovijedanja u postmodernističkoj književnosti – prisutno je postojanje višestrukih tački gledišta ali i naratori obilježeni pretjeranom i naglašenom željom za kontrolisanjem, oni koji, uprkos činjenici da ne mogu predstaviti jednu, istinitu i pravu verziju prošlosti, imaju jasno izražen i čvrst stav. Postmodernistička naracija oslikava savremenog junaka: poput narativne hronologije koja je zbunjena, skokovita, isprekidana, nerijetko podvojena; u vremenu u kome ne postoji sveznanje niti jedna istina objektivnost se jedino uspijeva donekle postići predstavljanjem različitih pripovijednih perspektiva. Ta postmodernistička nestabilnost naratora uslovljena je ponovnim razmišljanjem o prošlosti – sumnja u sve do sada predstavljeno i utvrđeno sada se graniči sa paranojom. Opšteprisutni ton naratora u Swiftovim romanima može se opisati kao „lutajući skepticizam“ (Butler, 2002) – radikalna

nesigurnost preovladava, a naratori se pitaju ko su, kuda idu, te šta je njihova svrha, sve su izgubljeniji (Smethurst, 2000), i sve više vjeruju u Deridin koncept adestinacije – lutanje prestaje da bude traženje i pronalaženje (Jarvis, 1998).

Postmodernističko pitanje odnosa naracije i realnosti sveprisutno je u analizi pripovijedača Grejama Svifta. Njegovi naratori ne prikazuju niti objašnjavaju stvarnost. Naprotiv – oni je zataškavaju, prećutkuju, kontrolišu njen tok, izbjegavaju je – što postaje jedini način opstanka u ispraznoj, jalovoj realnosti. Pripovijedanje postaje jedan od rijetkih lijekova protiv besmislenog postojanja. Oni često površinski izgledaju poput tradicionalnih viktorijanskih pripovijedača – nametljivi su, samouvjereni, autoritativni i sveznajući. Međutim, nerijetko sâmi naratori podrivaju svoju pouzdanost, ističući nepostojanje jedne istine i jedne prihvatljive verzije događaja (McHale, 2001). Pronalazimo „potencijalno obmanjujuće pripovijedače“ koji nas upoznaju sa različitim, individualnim verzijama istine – ističe se ranjivost i nesigurnost savremenog čovjeka – ljudska jedinka se sve više udaljava od bilo kakvog autoriteta, pa stoga ni u književnosti više nema pouzdanih i sveznajućih pripovijedača. Užasi i tragedije savremenog doba nedvosmisleno utiču i na prirodu naracije, koja često biva nedovršena, iscjepkana, sasječena, prekinuta. Sviftovi naratori se ograđuju od bilo kakvih tvrdnji, ističući vlastitu nepouzdanost. Ponekad naratori u prvom licu svoje pripovijedanje prebacuju u treće lice – najčešće kada govore o bolnim i uznemirujućim događajima. Na taj način se udaljavaju od svoje istine, predstavljajući ljepšu i podnošljiviju verziju stvarnosti.

Pouzdanost i tačna određenost istine, istorije i stvarnosti postaju nepoznata kategorija u Sviftovim romanima. Kombinacija fikcije i fakata prožima naraciju –

romani su nerijetko primjeri historiografske metafikcije (Hutcheon, 1988) – pisac je okupiran historijom koja u savremenom dobu postaje nepouzdana hronika stravičnih zločina, ali i ljudske razlomljenosti i zbunjenosti. Zbog toga i naratori Grejama Svifta iznova razmatraju i preispituju ličnu ali i kolektivnu prošlost i historiju. Iz tih razloga njihova naracija biva podjeljena, udvostručena, nedorečena.

Glavni dio disertacije čine poglavlja II-X, u kojima su pomenute teorije praktično primjenjene na devet Sviftovih romana. Drugo poglavlje disertacije bavi se do kraja kontradiktornom naracijom – vidjećemo u kojoj mjeri je Vili Čepmen, narator prvog Sviftovog romana *Vlasnik prodavnice slatkiša (The Sweet Shop Owner, 1980)* pasivni narator-svjedok, puki posmatrač sopstvenog života, i da li ga možemo jasno pozicionirati kao homo ili heterodijegetičkog naratora – priča priču sopstvenog života ali kao da ne učestvuje u njoj. Naratološkoj publici obraća se u prvom licu, ali i problematičnim, „sveznajućim“ trećim licem. Fokalizacija je unutrašnja ali promjenjiva – smjenjuju se različite tačke gledišta – pored Vilija, prisutni su i drugi glasovi – njegova kćerka Doroti i žena Ajrin obraćaju se pismima, dok je tok misli nekoliko minornih junaka (prodavačica koje rade u njegovom „carstvu“) predstavljen slobodnim neupravnim govorom. Zatim, kao isključivo postmodernistička narativna pojava, javlja se i pripovijedanje u drugom licu, u obliku zamišljenog, imaginarnog obraćanja. Već u prvom Sviftovom romanu prisutna je ahronija koja će obilježiti i ostale romane – predstavljen je posljednji dan u životu umirućeg čovjeka, posljednji dan ispresjecan nasumičnim sjećanjima koja sijeku materijalističku simulaciju preostalu od Vilijevog života.

Treće poglavlje biće posvećeno drugom Sviftovom romanu, *Spornom pitanju (Shuttlecock, 1981)*, u kome Prentis, pripovijedač i glavni junak, otkriva

vlastitu stvarnost u isto vrijeme ne želeći da je otkrije. On je samosvjesni, zbunjeni, nepouzdana pripovijedač koji ipak bira nesigurnost i neizvjesnost, neodređenost i sumnju nasuprot istini. Jedan je od onih rođenih na zalasku Drugog svjetskog rata te korijene te nesigurnosti pronalazimo upravo u djetinjstvu obilježenom tragedijama. Prentis pokušava da se ispovijedi nijemom ocu tako što postaje narator njegove, ali i vlastite priče, ali, paradoksalno, izostaje olakšanje i prosvjetljenje, nema ni pokajanja, jedino preostaje pitanje u kojoj mjeri je potrebno ići za „bespotrebim bolnim znanjem“. Zatim, u ovom poglavlju susrećemo se i sa analizom „naracije unutar naracije“ – Prentis u svoje pripovijedanje uključuje i očeve (vidjećemo do koje mjere izmišljene) memoare koji govore o podvizima u Drugom svjetskom ratu.

Četvrto poglavlje biće posvećeno naraciji u Swiftovom najpoznatijem romanu, *Močvari (Waterland, 1983)*, u kome Tom Krik priča svoju pripovijest, ali ne da bi je ispričao nego da bi je zataškao u sopstvenoj memoriji. Biće predstavljeni opozicionirani koncepti realne istorije i imaginarne priče, bolno mučne stvarnosti i suviše idilične bajke, smještene u do kraja nevjerovatnom Fenlendu. Swift u ovom romanu uvodi još jednu temu koja će obilježiti njegovo dalje stvaralaštvo – priča postaje dopuna ispraznoj, jalovoj stvarnosti.

Peto poglavlje sadržaće analizu naracije u četvrtom romanu, *Izvan svijeta (Out of This World, 1988)*, čiji medijum – fotografija, uprkos svojoj nepromjenjivosti i konkretnosti, ne kazuje istinu, kao ni pripovijedanje oca i kćerke. U ovom romanu Swift najavljuje naratološke tehnike koje će kasnije dobiti dublji i zaokruženiji oblik. Vidjećemo da li zajednička, polifonična priča sačinjena od dva suprotna i suprotstavljena glasa može biti vjerna i istinita. Zatim, analiziraćemo i

do kraja konverzacijsku prirodu narativa – još jednom je prisutno postmodernistički imaginarno obraćanje, kao naznaka pripovijedanja u drugom licu.

U šestom poglavlju biće predstavljena naratološka analiza romana *Od tada znanavek* (*Ever After*, 1992), u kome narator svojom naracijom istražuje različite perspektive viđenja vijekovne porodične istorije – biće predstavljeni dnevnik pretka i perspektiva potomka. Vidjećemo na koji način književni i naratološki, izuzetno samosvjesni znalac, „profesionalni brbljivac“ Bil Anvin gradi sopstvenu stvarnost ispredajući priču, bježeći u imaginaciju, žudeći za romantičarski iskrenom i pravom ljubavlju koja (ni)je izgubljena u savremenom svijetu određenom dubokom, parališućom sumnjom. Analiziraćemo i u kojoj mjeri je Bil Anvin (ne)obmanjujuće nepouzdan pripovijedač koji nema namjeru da prevari, i koji jedinu utjehu pronalazi u ljekovitoj priči, odnosno književnosti.

Sedmo poglavlje bavi se Bukerom nagrađenim romanom, *Posljednjom turom* (*Last Orders*, 1996), u kome višestruki narativni glasovi bezuspješno pokušavaju da se vrate svojim pričama i životima. Vidjećemo kako sedam različitih pripovijedača priča istu priču za vrijeme hodočašća ka margejtskoj obali – Swift u ovom romanu majstorski prepliće teorijske pojmove polifonije, dijalogizma i heteroglosije pružajući njihov praktičan primjer u svojim naratorima, koji, u isto vrijeme, predstavljaju i simbiozu produkata popularne i tradicionalne kulture.

Osmo poglavlje opisuje paradoksalnu, detektivski preciznu naraciju izgubljenog naratora Džordža Veba iz romana *Svetlost dana* (*The Light of Day*, 2003), junaka koji prvi put u životu ulazi u svijet ljekovite priče; čija novootkrivena romantičarska ljubav postmodernistički paradoksalno bira zatvor kao smisleniji

svijet u kome je jedini izlaz pripovijedanje. Posmatraćemo kako čvrst, konkretan racionalni okvir narator bira za svoju izmišljenu (ili makar – domaštanu) priču. Zatim, razmatraćemo u kojoj mjeri priča postaje fatamorgana izrazito nepouzdanog pripovijedača (koji nerijetko postaje i manipulator, obmanjivač).

Deveto poglavlje govori o naraciji u vidu unutrašnjeg monologa/dijaloga majke koja čeka neizbježno *Sutra (Tomorrow, 2007)*. Pola Huk je još jedan od Swiftovih junaka-roditelja-naratora koji se u mislima obraćaju svojoj djeci kako bi se makar na taj način ispovijedili i priznali svoje grijehe, još jedan od Swiftovih naratora progonjenih porodičnom istorijom. Vidjećemo i na koji način pisac prvi put uvodi ženski glas, te predstavlja detaljnu, iskrenu i duboku majčinsku ispovijest, i da li taj isti glas ima snage da prenese cijelu, kompletnu priču.

Deseto poglavlje bavi se posljednjim objavljenim Swiftovim romanom, *Volio bih da si tu (Wish You Were Here, 2011)*, čiji se narator, Džek Lakston, bavi omiljenom pišćevom temom – mračnim vizijama lične ali i kolektivne prošlosti. Vidjećemo kako u ovom romanu pisac prvi put prestaje da govori o tragedijama dvadesetog vijeka, te kao temu uvodi ludilo koje pokorava svijet dvadeset i prvog vijeka – piše o truljenju ruralnog srca Engleske (odmiče se od u prethodnim romanima sveprisutnog južnog Londona), ali i suludoj spoljnoj politici – tj. novoj prirodi ratova u našem vremenu. Zatim, analiziraćemo na koji način Swift u ovom romanu mijenja tehnike pripovijedanja, te da li se sveznajuće pripovijedanje vraća u dvadeset i prvi vijek na velika vrata, kao vrhunac doba nevjerovanja i sumnje, a onda i koliko i na koji način biva promijenjeno u novoj književnoj sredini. Najvažnije, doći ćemo do zaključka na čemu se temelji sveznanje u postmodernističkoj književnosti.

Jedanaesto poglavlje predstavlja zaključak, u kome ujedno i shvatamo da naracija, pripovijedanje, priča postaje jedini oslonac Swiftovim junacima; jedini lijek protiv bolne istorije ne postaje vjera u svjetliju budućnost, već, paradoksalno – ponovni povratak u neku ljepšu, izmaštanu prošlost.

Pored tradicionalnih, strukturalističkih i alternativnih naratoloških modela, u nekim slučajevima javila se potreba za definisanjem novih kategorija pripovijedača, koje se u prvom redu oslanjaju na postmodernističke, paradoksalne kvalitete Swiftovih junaka/pripovijedača. Tako se pojavljuju nepouzdana pripovijedači sa čvrstim stavom, odbjegli ili naratori izvan sopstvene priče, zbunjeni, naivni naratori, ćutljivi čuvari tajni koji pričaju priču, kao i druge prelazne, nepotpune naratološke kategorije pripovijedanja.

S obzirom na mnoštvo naratoloških teorija koje su prisutne u naučnom svijetu danas, mora se naglasiti da su u ovom radu korišćeni samo odabrani naratološki modeli koji su, po svojim karakteristikama, predstavljali odgovarajuću teorijsku podlogu za analizu Swiftovih romana. Mogućnost daljih analiza i interpretacija primjenom drugih pristupa, teorija i modela ostaju otvorene za kasnija istraživanja. Pri analizi koristi se tradicionalna terminologija, jer je najzastupljenija u nauci o književnosti, ali se pojašnjavaju i osnovni strukturalistički, kao i savremeni termini.

II *Vlasnik prodavnice slatkiša* – Vili Čepmen: narator izvan sopstvene priče

U prvom objavljenom romanu, koji je ugledao svjetlost dana 1980. godine, Grejam Swift nedvosmisleno ukazuje na tematiku koja će zaokupiti i njegova naredna djela. Piščev opus obojen je nelagodnom prouzrokovanom problematizovanom, mučnom prirodom stvarnosti. Duhovi našeg vremena – svjetski ratovi, materijalizam, otuđenje, izgubljenost, prošlost, istorija – nezaobilazni su u opusu jednog od najznačajnijih britanskih pisaca. Sveprisutni su tipično postmodernistički junaci našega doba – osrednji, obični ljudi koji najčešće ne uspijevaju pronaći pravi put, a ni sebe, u haotično blistavo strašnoj eri u kojoj opstajemo. Takav je i Vili Čepmen. Izgubljeni i pasivni vlasnik male prodavnice slatkiša, koju dobija na poklon od svoje još izgubljenije i pasivnije supruge, tumara vlastitim životom beživotno, pretvarajući se u svjedoka-posmatrača u sopstvenoj priči.

Swift se ovim romanom osvrće na prvake modernističkog doba – poput Džojlsa ili Virdžinije Vulf, pisac predstavlja jedan, vjerovatno posljednji, dan u životu čovjeka koji: „...čeka smrt i povratak svoje otuđene i odrođene kćeri, s bezrazložnom nadom da će kćer stići prva, Vili Čepmen shvata da je bio nemoćni, pasivni svjedok ne samo krupnih istorijskih događaja koji su obeležili njegovo vreme, već i vlastitog života“ (Paunović 2006: 96). Prikazan je jedan petak, u junu 1974. godine. Pripremajući se za smrt, rješavajući praktična pitanja u svom životu (kao što je isplaćivanje dugogodišnjih predanih radnika i saradnika), glavni junak se bez prestanka vraća svojoj prošlosti, ponovo preživljavajući ne baš slavne trenutke u životu, sačinjenom uglavnom od poraza i ništavila svakodnevnice –

predstavljena je detaljna slika Londona u periodu od tridesetih do sedamdesetih godina dvadesetog vijeka, viđena očima Vilija Čepmena.

Naracija u romanu usklađena je s karakterom glavnog junaka – zbuñjena je i skokovita, isprekidana, podvojena. Vili se obraća kćerki, čitaocima, a u najvećoj mjeri i stalno prisutnoj praznini – direktno i indirektno. Narativni okvir je posljednji dan u životu glavnog junaka. Prisutne su dvije preovlađujuće struje – veći dio romana ispričovijedan je dvojako – ili je u pitanju problematično, „sveznajuće“ pripovijedanje u trećem licu, ili pripovijedanje u prvom licu, samog junaka, Vilija Čepmena. Pisac postiže objektivnost pružajući uvid i u perspektive ostalih junaka – na trenutke se pripovijedanje udaljava od glavnog junaka – javljaju se drugi glasovi u vidu umetnutih pisama njegove pokojne supruge Ajrin i odbjegle kćerke Doroti. Čak i Vilijeve pomoćnice u prodavnici slatkiša, koje Swift komično prikazuje – sredovječna, ogorčena gospođa Kuper, kao i tinejdžerka u punom jeku, Sandra, dobijaju po dio naratološkog kolača – na par mjesta one iznose svoje viđenje situacije, u formi slobodnog neupravnog govora (Malcolm 2003: 25). Kombinovanjem pomenutih naratoloških metoda, roman dobija objektivni ton – slušajući verzije istine predstavljene različitim glasovima, čitaoci sklapaju mozaik i dobijaju širu, jasniju sliku života Vilija Čepmena:

Naracija je u isto vrijeme više i manje sofisticirana nego u Swiftovim drugim romanima, sa složenom manipulacijom tačke gledišta i promjenama naratora. Glavna tačka gledišta u tekstu pripada samom Vilijamu Čepmenu, iako ne govori vlastitim glasom skoro do pola romana.⁴

⁴ Narration is both more and less sophisticated than in Swift's other novels, with a complex manipulation of point of view and shift in narrators. The principal point of view in the text is that of

Čini nam se da Swift u svome prvom romanu nagovještava i najavljuje gdje leži ključ (ne)objektivnosti njegovih pripovijedača – slušajući Vilijev, ali i glas drugih pripovijedača, dobijamo složeniju, i, koliko je to moguće – potpuniju priču. Taj nagovještaj biće elaboriran u romanu *Poslednja tura*, u kome pisac maestralno zaokružuje svoju misao o objektivnosti i predstavlja jedan pravi primjer polifonijskog postmodernističkog romana.

2.1. Postmodernistički „sveznajuće“ treće lice

Prva polovina romana u velikom dijelu ispričovijedana je u trećem licu, što je, ako izuzmemo posljednji objavljeni roman, *Volio bih da si tu* (*Wish You Were Here*, 2011), jedini primjer ovog narativnog modela u Swiftovim romanima. Pripovijedanje u trećem licu čini znatan dio romana, ali se tačke gledišta smjenjuju, nerijetko postaju neuhvatljive i vrludave. Narator ne plijeni sveznanjem, naprotiv – dvosmislena priroda njegove naracije uliva nam sumnju. Pitamo se da li to Vili Čepmen priča o vlastitom životu u trećem licu, i, ako je tako, zašto to čini? Potvrdu pronalazimo u jeziku – izražavanje naratora u trećem licu i Vilija Čepmena se bitno ne razlikuje – obojica koriste relativno neutralan jezik, iako znamo da Vili u više navrata ističe svoju neukost (recimo, ne poznaje Šekspirova djela i teško mu je pomagati kćerki oko domaćih zadataka). Još jednom potvrđujemo da postmodernističko vrijeme kao i književnost ne poznaju sveznanje – neznanje i nepovjerenje stupaju na scenu. Uočljiva je sveprožimajuća izgubljenost i nesigurnost – pa i naracija u trećem licu dobija poseban, hibridni oblik – Vili

William Chapman himself, although he does not speak in his own voice until almost halfway through novel. (Malcolm 2003: 24-25)

Čepmen je koristi ne da bi uvjerio čitaoce u svoju objektivnost i sveznanje, nego da bi se što više udaljio od samoga sebe, i od vlastitog ispraznog i jalovog života:

Naracija u trećem licu u romanu očigledno nije „sveznajuća“; tačnije, bliže je onome što naratolozi sada zovu „fokalizacijom“ (raniji termin bio je „tačka gledišta“). To je slučaj kada narativ u trećem licu pri tome priča priču iz nečega što jedino može biti perspektiva junaka ili svijesti („fokalizator“) unutar priče.⁵

2.2. (Ne)sigurno pripovijedanje u prvom licu

Pripovijedanje u prvom licu nosi drugačija raspoloženja – očigledno je da Vili bira direktniji, subjektivniji način izražavanja u trenucima kada ga nadvladaju emocije, ili sjećanja, ili činjenice sa kojima se ne uspijeva pasivno pomiriti. Jedna od najboljih i nesvarivih je distanciranost i otuđenost njihove kćerke Doroti:

Da li je ona njegova jedina šansa da pobjegne iz zamki svog čudnog dogovora sa suprugom, iz svoje dodijeljene uloge, ili tišine smrti? Ako je tako, to je šansa koju gubi. Dio snažne tuge teksta leži u činjenici da Dori nikada neće čuti očev dugi monolog i da će doći prekasno i možda samo zarad imovine.⁶

⁵ The third-person narrative of novel is not of the clear-cut 'omniscient' kind; rather, it is closer to what narratologists now call 'focalization' (an earlier term for it was 'point of view'). This is when a third-person narrative nevertheless tells the story from what can only be perspective of a character or consciousness (a 'focalizer') within the story. (Widdowson 2006: 10)

⁶ Is she his only chance to escape from the traps of his strange bargain with his wife, his allotted role, or the silence of death? If this is so, it is a chance he loses. Part of the wrenching sadness of the text lies in the fact that Dorry will never hear her father's long monologue and will come too late and perhaps just for the sake of property. (Malcolm 2003: 26-27)

Doroti svakako jeste (ako se pozabavimo klasičnim aluzijama imena) „božiji dar“ za Vilija Čepmena. Dugo iščekivana kćerka čiji zadatak je da upotpuni život svoga oca. Ispunjenje majčinog dijela pogodbe. Međutim, odrasla u dogovorenom, do tančina ispreciziranom braku, u kome je najstrožije zabranjeno izricati i isticati ljubav, Doroti se užasava svojih roditelja i ježi od njihovog ispraznog i besmislenog života. Stoga nas i ne čudi njena odluka da ode što dalje od njih. Zamjera ocu što pasivno, „bez talenta, bez inicijative“ (*The Sweet Shop Owner*: 22) živi svoj ukalupljeni život, nikada se ne protiveći hladnoj, distanciranoj majci. Svom dečku objašnjava prirodu narušenih odnosa u porodici:

Ne govori mnogo, zar ne? ... O ti treba da si srećan što je izdvojio vrijeme od njegove dragocjene prodavnice da bi nas vidio – odmah poslije ovoga će otići...ovaj prokleti porculan...tako da znamo šta treba da radimo, zar ne Majk? Zar ne? ...⁷

Dorotino ogorčenje izbija iz svake njene riječi – grozi se očeve posvećenosti prodavnici, njegovog ćutanja, kao i majčine besmislene brige o pokućstvu – porcelanskom posuđu i ukrasima. Jedina jasna stvar je da treba da ode što dalje od njih, bez razmišljanja. Međutim, jasno je da se na kraju pretvara u ono što ju je proganjalo cijelog života – poput svoje majke, svodi odnos sa ocem na poslovnu transakciju, brinući se isključivo o petnaest hiljada funti koje treba da dobije od njega. Tada će sve biti „riješeno“.

⁷ He doesn't say much, does he? ... Oh you were lucky he took time off from his precious shop to see us – he'll be straight off again after this...this bloody china...so we know what to do, don't we Mike? Don't we?... (*The Sweet Shop Owner*: 212)

2.3. Pripovijedanje u drugom licu: očevo obraćanje davno izgubljenoj kćerki

Iako se Vili Čepmen do samog kraja nada da će ona ipak doći, i pružiti mu šansu za objašnjenje, pomirenje, Dori ostaje dosledna u svojoj nepopustljivosti. Očeva iskrena težnja ka pomirenju i ponovnom ujedinjenju u njoj ne budi samilost, saosjećanje, nježnost. Previše je hladna i distancirana – jedino u takvu osobu uspjela je izrasti odrastajući u beskompromisno poslovnom i proračunatom braku. Pripovijedaču ostaje jedino da prvi put u životu iskreno porazgovara sa zamišljenom kćerkom – ali i sa samim sobom:

Doroti, ti si mislila da ona nije imala srca. Nikad je nisi voljela. Jedva da ste se podnosile. I mislila si da sam ja njen rob; da je pravila budalu od mene. Ali nikad nisi vidjela taj njen pogled upućen meni. Kako si i mogla? I nikad nisi znala kako sam ja shvatao, tada, koliko je ona učinila za mene.⁸

Sa druge strane, jasno je da glavni junak, posvećeni i povrijeđeni otac, ne uspijeva da se pomiri sa činjenicom da je nepovratno izgubio kćerku. Iako je davno pristao na takav, mehanizovan život, ne uspijeva se distancirati od iskonskih roditeljskih emocija istom snagom i ubjedljivošću kojom se distancirao od sebe samog. Pri pomisli na bolan ishod njihovog odnosa, on automatski i svoju naraciju prebacuje u drugo lice. Tradicionalna ali i savremena naratologija je posvećivala znatno manje pažnje tom načinu pripovijedanja (za razliku od pripovijedanja u prvom i trećem licu). Denis Šofild (Denis Schofield) u svojoj doktorskoj tezi (*The*

⁸ Dorothy, you thought she didn't have a heart. You never loved her. You merely suffered each other. And you thought I was her slave; she made a fool of me. But you never saw that look she gave me. How could you? And you never knew how I understood, then, how much she'd done for me. (*The Sweet Shop Owner*: 117)

Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction 2008: 1) ističe kako bi analiza prirode pripovijedanja u drugom licu ponudila sledeći nivo u razvoju tradicije analize tačke gledišta, kao i kritiku te tradicije. Pripovijedanje u drugom licu uklapa se u estetiku postmodernističke književnosti: „autonomni subjekat biva svrgnut, njeguje se mnogostrukost, preispitivanje i opovrgavanje izvjesnosti, i tako dalje“ (Schofield 2008: 1). Očigledno je razrušavanje osnovnih vrijednosti – osnovni komunikacioni čin – dijalog – u postmodernizmu sve češće postaje zamišljeno obraćanje odsutnoj drugoj strani. Nestale su rasprave, svađe, neshvatanja – junaci bivaju ophrvani isključivo prazninom i usamljenošću. Junacima-naratorima ostaje jedino publika koja će ih strpljivo saslušati – ovakav način pripovijedanja stvara osjećaj bliskosti između naratora i čitaoca, koji je na ovaj način direktno izložen mislima i osjećanjima pripovijedača.

Šofild govori i o dvijema funkcijama ovakvog načina pripovijedanja. Prva je generalizacija – zarad stvaranja efekta dvosmislenosti. Druga, prisutna u romanu *Vlasnik prodavnice slatkiša*, je funkcija obraćanja (tj. „alokuciona funkcija“) – završni monolog Vilija Čepmena zapravo je zamišljeni dijalog – posljednji dan svoga života tragični junak koristi kako bi makar u mislima rekao mnogo toga svojoj kćerki, kako bi joj makar pokušao objasniti kako i zašto je njihov život krenuo u pogrešnom smijeru. Vrhunac otuđenosti savremenog doba upravo je to fiktivno obraćanje Vilija Čepmena – prave stvari ostaju nedorečene, neobjašnjene.

Šofild navodi kako se pripovijedanje u drugom licu najčešće javlja u obliku pisama i unutrašnjeg dijaloga („razgovora sa samim sobom“). Oba načina prisutna su u romanu. Na samom početku nalazi se kratko, precizno, poslovno pismo koje

Doroti upućuje svome ocu. Zatim, doživljaji za vrijeme Drugog svjetskog rata predočeni su upravo pismima koje su razmjenjivali Vili i Ajrin. To nisu karakteristična ljubavna pisma – njih dvoje pronalaze zajednički jezik jedino izvještavajući jedno drugo o praktičnim stvarima sa kojima se suočavaju:

'41, '42, '43. Kako su monotono, kako su anonimno prolazile te godine čiji događaji će popuniti hroniku. Kao kamioni, ulazeći i izlazeći pored stražarnice, nakrcani blijedim licima. Kao vozovi koji su ga vozili u London da je vidi.⁹

Druga polovina romana uglavnom je ispričovijedana u vidu unutrašnjeg monologa – Vili nema snage ni da piše Doroti – porodična istina ostaje u njegovim mislima. Njegovo prvo naratološko obraćanje u drugom licu javlja se neposredno po rođenju kćerke – jasno je da ipak ne uspijeva ostati emotivno imun na očinstvo. Tek tada izlazi iz ljuštore neutralnog „sveznajućeg“ pripovijedača u trećem licu, te počinje o sopstvenom životu govoriti direktno. Ironija savremenog doba guši predano i požrtvovano očinstvo Vilija Čepmena – dok se otvara kao narator, direktno pripovijedajući o svom životu u prvom i drugom licu, otuđenje i distanciranost, koji prouzrokuju jaz između između Doroti i njega, bivaju sve dublji, jači, bolniji. On se direktno obraća kćerki koja odavno nije tu, koja je odavno prestala da se nada njegovim riječima. Godinama iščekivan razgovor očigledno stiže prekasno. Upravo taj roditeljski neuspjeh Vili Čepmen ne uspijeva pasivno prihvatiti i prebroditi – te se odlučuje da po prvi put život, tj. smrt, uzme u svoje

⁹ '41, '42, '43. How monotonously, how anonymously those years passed whose events would fill the chronicles. Like the lorries, passing in and out by the guard house, loaded with pale faces. Like the trains which bore him up to London to see her. (*The Sweet Shop Owner*: 82)

ruke — opterećujući svoje ionako hronično slabo srce prevelikim naporom, mirno čeka fatalni srčani udar.

2.4. Narativna perspektiva: *Ko vidi? Ko govori?*

Sa naratološkog aspekta, jedan od bitnijih zadataka je odrediti prirodu narativne perspektive u romanu. Polazna tačka je pitanje kako se čitaocu prezentuju informacije o fabuli. Prema Ženetu, precizno određivanje narativne perspektive moguće je kontrastiranjem dva pitanja: *ko je junak čija tačka gledišta određuje narativnu perspektivu?* kao i pitanje *ko je narator?* (Genette 1980: 186). Narativna perspektiva romana *Vlasnik prodavnice slatkiša* umnogome je određena tačkom gledišta glavnog junaka, Viliija Čepmena. Bilo da on kao glavni junak priča svoju priču u prvom licu jednine ili je u pitanju analitički ili sveznajući pripovijedač koji priča priču u trećem licu, događaji su analizirani i predloženi isključivo iz njegove tačke gledišta.

Fokalizacija (Genette 1980: 189), tj. odnos prezentovanih elemenata i vizije kroz koju su oni prezentovani, u ovom romanu biva dvojaka. Zastupljen je slučaj verbalizovanja priče, tj. ugla posmatranja, od strane pripovijedača, ali koji ne pripada nužno njemu samom. Iako u prvom dijelu romana preovladava pripovijedanje u trećem licu, jasno je da prizma kroz koju posmatramo priču pripada Viliiju Čepmenu:

Nema principijelne razlike, što se tiče *nivoa fokalizacije*, između *priča u prvom licu* i *priča u trećem licu*. Kada izgleda da spoljašnji fokalizator pozajmljuje fokalizaciju unutrašnjem fokalizatoru, zapravo se daje jedno viđenje unutrašnjeg fokalizatora unutar sveobuhvatnog viđenja. (Bal 2000: 132)

Bez obzira na model pripovijedanja koji se koristi, sve vrijeme smo suočeni sa perspektivom ili vizurom glavnog junaka. Njegova svijest preovladava u romanu, putem nekoliko naratoloških oblika. Imajući u vidu klasifikaciju fokalizacije na fiksnu, promjenljivu i mnogostruku (Rimon-Kenan 2007: 99), kao i vizure prisutne u ovom romanu, dolazimo do zaključka da je fokalizacija u *Vlasniku prodavnice slatkiša* bez sumnje mnogostruka. Iako je veći dio romana predstavljen iz tačke gledišta Vilija Čepmena, prisutni su i drugi fokalizatori – njegova žena Ajrin, kćerka Doroti, te u manjem dijelu i Vilijeve prodavačice.

Unutrašnja fokalizacija zastupljena je u svim fragmentima ispričanim u prvom i drugom licu – naracija je predstavljena kroz svijest junaka. Da bismo potpuno bili sigurni u takvo određenje, koristimo test (Genette 1980: 193-194) – pripovijedanje u trećem licu moguće je bez problema prebaciti u prvo lice. Iskaze poput sljedećeg: „Kada ju je on vidio po drugi put...“ (*The Sweet Shop Owner*: 24). direktno možemo transformisati u: „Kada sam je ja vidio po drugi put...“ Samim tim, potvrđujemo da je i u slučaju pripovijedanja u trećem licu nedvosmisleno zastupljena unutrašnja fokalizacija. Međutim, ona je promjenljiva – smjenjuju se različite perspektive koje prikazuju različite događaje (neosporno je da nam je u romanu dato viđenje Vilija, ali i njegove žene Ajrin).

2.5. Homodijegetičko i heterodijegetičko pripovijedanje

Žerar Ženet (*Narrative Discourse*, 1980) problematizuje tradicionalnu podjelu na pripovijedanje u prvom i trećem licu. Međutim, njegova podjela na *homodijegetičko* i *heterodijegetičko pripovijedanje* takođe može biti preispitana na primjeru ovog romana. Uzimajući u obzir karakteristike jedne i druge vrste naratora

(od kojih je najznačajnije utvrditi prisustvo ili odsustvo u priči koju naratori pripovijedaju), Vili Čepmen nedvosmisleno, u većem dijelu romana, pripada homodijegetičkoj klasi naratora. Heterodijegetičko pripovijedanje prisutno je samo u manjim dijelovima u kojima se pripovijedač u trećem licu osvrće na iskustva Ajrinine porodice u Prvom svjetskom ratu, i na globalnu istoriju uopšte. Vili Čepmen se, pripovijedajući, uglavnom prisjeća sopstvenog života.

Međutim, postmodernistička paradoksalnost reflektuje se i na prirodu pripovijedanja – glavni junak priča priču svog života ali kao da heterodijegetički ne učestvuje u njoj. Pasivno posmatra svoj mehanizovani život – zarad braka sa djevojkom u koju se zaljubio, odriče se srčanosti, nepredvidljivosti, odlučnosti u svom životu. Njegovo donošenje odluka ograničeno je na izbor robe koja će biti zastupljena u njegovoj prodavnici – hrabro se odlučuje da u asortiman koji nudi kupcima, pored novina, slatkiša i cigareta, uključi i igračke. Sve ostalo što se tiče njegovog stvarnog života – od trebalo-bi-normalno-svakodnevnih izliva emocija, odabira mjesta za godišnji odmor, i slično – prepušta supruzi – čija misija postaje suzbijanje i gušenje sopstvenih trauma, a način njenog ostvarenja uključuje suzbijanje i gušenje bilo kakvih emocija u njihovom porodičnom životu. Život se jedino može otrpjeti ukoliko mu se oduzme svaka spontanost i prirodnost, ukoliko se potpuno udaljimo od njega samoga:

Izopačeni dogovor između Vilija i Ajrin mora da je onaj po kome Ajrin daje svoje tijelo, bogatstvo, i dijete Vilijamu, ko zauzvrat ne smije zahtijevati emocije od nje, i, iznad svega, ne smije pokušati da zadržava njeno sporo napredovanje ka smrti, ka „miru“. U ovom smislu, dogovor je užasavajući

poput faustovskog pakta; samo što je, naravno, obrnut – Faust (Vilijam) mora dozvoliti Mefistu (Ajrin) da bude proklet.¹⁰

2.6. Vili Čepmen – odbjegli narator

Svift očigledno kritikuje i ističe izopačenost savremenog društva, u kome pozitivna rješenja ne postoje – prisutno je samo prepuštanje bujici, trpljenje ličnih prokletstava, raspadanje porodica, glumljenje zadatah uloga, neumorna posvećenost poslu, usamljenost, gubici, sveprisutna tuga. Naratori poput Vilija Čepmena, kao i ljudi u savremenom dobu, bivaju prigušeni, ućutkani, isprogramirani. Svjetski događaji, opisani u novinama koje Vili prodaje ali nikada ne čita, uklapaju se u unaprijed pripremljene, odgovarajuće šeme. Običan čovjek postaje samo „nemoćan čunj pogođen nevidljivom kuglom“ (*The Sweet Shop Owner*: 263).

Stoga Vili Čepmen postaje narator koji je izvan vlastite priče. Konstantno potiskujući svoje želje i emocije skoro četrdeset godina, protagonista romana postaje potpuno obezličen. Vodeći svoj do tančina isplanirani život, udaljava se od svoje priče, ne kreira je, niti utiče na nju ni u najmanjoj mjeri. Postaje sporedan i u sopstvenom životu, a i u naraciji, pretvarajući se u svjedoka-pripovijedača. Kada uzmemo u obzir klasifikaciju Vejna Buta (*Retorika proze* 1976: 172-173), odsustvo Vilija Čepmena iz sopstvenog života dobija još dublju dimenziju. On je potpuna suprotnost *djelatnog pripovijedača* – apsolutno ne utiče na događaje (opet ironično

¹⁰ The perverse bargain between William and Irene must be one whereby Irene gives her body, her wealth, and a child to a William, who in return must make no emotional demands on her, and, above all, not try to hold back her slow progress toward death, toward 'peace'. In this way it is as horrifying as a Faustian pact; only, of course, it is inverted – Faust (William) must let Mephistopheles (Irene) be damned. (Malcolm 2003: 36)

– u sopstvenom životu); od zasnivanja braka sa Ajrin on postaje puki *posmatrač* – i kao junak ali i kao narator. Svjedoči sopstvenoj sudbini – potpuno prepušten ženi koja ne pronalazi bolji način pomoću koga bi se suočila sa svojim demonima iz prošlosti. Ako bi postojala naratološka kategorija koja bi opisivala još dalji bijeg od sopstvene priče, Vili Čepmen bi bio njen istaknuti predstavnik. *Odsutni, odbjegli narator*, koji nema snage čak ni da pasivno posmatra i svjedoči sopstvenom životu. Vili i Ajrin su objedinjeni zajedničkom željom – oboje žele da posmatraju vlastiti život ali i svijet, sa sigurne distance. Bilo kakva energična reakcija, ili začetak avanture, vodi do tragedije – ističe Ajrin poslije Vilijevog pada sa merdevina: „To je ono što dobijaš zbog avanturizma. To je ono što dobijaš zato što želiš da se nešto dešava“ (*The Sweet Shop Owner*: 44).

2.7. Ženski pripovijedni glas

Naratološki glas manjeg obima, ali izuzetnog značaja, je svakako onaj koji pripada pokojnoj supruzi Vilija Čepmena, traumatizovanoj i uvijek bolesnoj Ajrin, koja je, pretrpjevši nasilje – napad i silovanje u ranoj mladosti, izgubila pojam o stvarnosti. Stalno prisutna astma ali i učestali nervni slomovi jesu direktna posljedica upravo te strašne realnosti od koje Vilijeva žena bezuspješno bježi. Sâmi početak sedmog poglavlja nedvosmisleno ukazuje na promjenljivu, nestabilnu prirodu naracije:

Sjedni, Vili; popij svoj čaj, odmori glavu, ako želiš, na mome krilu (on nije čuo, te jesenje večeri pored francuskih prozora, ali šta je ikad čuo od tih unutrašnjih komandi, izgovorenih kako bi umirila sopstvene živce?). Umoran si. Ne misli ni o čemu, slušaj sat kako kuca na kaminu. Cijeli dan

u prodavnici; i dvije posjete, dvaput u dva mjeseca, groblju. ...Odmori svoju glavu. ...Tako je, budi miran. Slušaj sat.¹¹

Pitamo se ko je narator rečenice u zagradi, da li ponovo dolazi do promjene? Takođe, ostaje postmodernistički otvoreno pitanje koje Vili postavlja sam sebi – da li je spavao, sanjao? Naratološka zagonetka upotpunjena je korespondencijom između Vilija i Ajrin tokom Drugog svjetskog rata, kao i kratkim pismima između Vilija i Doroti. Višestruki glasovi ali i višestruke tačke gledišta ubjedljivo slikaju svijet porodice Čepmen od tridesetih do sedamdesetih godina dvadesetog vijeka.

Ajrin očigledno, umjesto ljubavi, donosi kontrolu i isplaniranost u život Vilija Čepmena. Njen ljupki osmijeh je poput „blistavog pečata na ugovoru“ (*The Sweet Shop Owner*: 18). Neambiciozni, pokorni i popustljivi Vili savršen je odabir muža pomoću koga će Ajrin uspjeti da do kraja iskontroliše i uguši sopstvene boljke ali i sâmi život. Vili postaje sredstvo ispunjenja njenog plana – „bezazlen onoliko koliko je ona razlomljena“, poštovan ali nikad voljen suprug, koga će uvijek držati na distanci, precizno i konstantno ističući poslovnost njihovog braka – i njegovu svedenost na dogovor, uloge, dužnosti: „Dozvoljavam ti da me dodirneš ali nisam dirnuta, dozvoljavam ti da me uzmeš ali nisam posjedovana, dozvoljavam ti...“ (*The Sweet Shop Owner*: 205).

¹¹ Sit back, Willy; drink your tea, rest your head, if you like, on my lap (he did not hear, there in the autumn evening by the french windows, but what did he ever hear of those inward commands, spoken to soothe her own nerves?). You're tired. Think of nothing, listen to the clock ticking on the mantelpiece. All day at the shop; and two visits, twice in two months, to the graveside. Rest your head. ... There, be still. Listen to the clock. (*The Sweet Shop Owner*: 50)

Ljubav, bliskost, nježnost postaju nepoznanice u njihovom zajedničkom životu. Sâmi Vili ističe prirodu svog braka: „Samo sam naučio da računam, da brojim, ne da dodirujem“ (*The Sweet Shop Owner*: 205). Jasno je da i poslije smrti Ajrin ne prestaje da kontroliše svaki njegov gest, potez, korak – muž joj to dozvoljava – predstava se nastavlja. Štaviše, tada Vili postaje još izgubljeniji u sopstvenom životu; ni ne pokušava da se otrgne i promijeni svoj ukalupljeni život. Nastavlja da dosledno i rutinski obavlja zadatke koje mu je Ajrin zacrtala, „svaki dan imao je svoju šemu, i bio je proveden u pravljenju šema“ (*The Sweet Shop Owner*: 22). Životni put koji je sveden na fizički prostor – od kuće, do prodavnice slatkiša, i nazad. No, jasno je da su razlozi takvog ophođenja dublji, psihološki. Ajrin dobija astmu zato što „...nikada nije imala dovoljno vazduha. ...Ili ju je vazduh napadao?“ (*The Sweet Shop Owner*: 258). Toliko se plaši života da ne uspijeva normalno čak ni disati. Lakše joj je da funkcionisanje života zasnuje na novcu, dogovorima i stvarima:

Život zasnovan na igranju uloge; život zasnovan na izbjegavanju životnih procesa; i zasnovan na strahu od „događaja“, „akcije“, i „avanture“. Oba naratora (Vilijam i Ajrin) su u pravom smislu žrtve društvenih i ličnih okolnosti u kojima žive. Roman je konačno tragedija – priča o gubitku i neuspjehu – izvedenim iz Ajrininih i Vilijamovih izbora života i uloga kojima su se posvetili.¹²

¹²A life based on playing a part; a life based on standing back from the processes of life; and one based on a fear of “events“, and “action“, and ”adventure“. Both of the narrators (William and Irene) are in real ways victims of the social and personal circumstances in which they live. The novel is ultimately a tragedy – a tale of loss and failure – and these stem from Irene’s and William’s choices, from the lives and the roles to which they commit themselves. (Malcolm 2003: 34-35)

2.8. Postmodernistička simulacija života i pripovijedanja

Posvećivanje ulogama postaje jedini način pomoću koga porodica Čepmen (ne)uspijeva potisnuti i prevazići strah. Prazninu u porodičnom životu Vili Čepmen nadoknađuje potpunom posvećenošću svojoj prodavnici – kako bi ispunio svoje obaveze iz bračnog dogovora, on ne prekida „brojanje, brojanje beskrajnog sitniša kako bi platio sopstveni dug“ (*The Sweet Shop Owner*: 101). Život je sveden na posjedovanje – novca i stvari. Računanje u najširem smislu te riječi postaje jedina moguća stvarnost – Vili broji i računa pazare iz svoje prodavnice, Ajrin procjenjuje vrijednost porcelana čija kupovina i čuvanje postaje njena svakodnevna rutina, Doroti računa na novac koji treba da nasledi, ili otme; čak i Vilijeva pomoćnica Sandra računa koliko može zaraditi na svom atraktivnom izgledu. „Ljudi bivaju pretvoreni u beživotne stvari“ (Craps 2005: 36).

Rizik bilo kakve vrste biva zabranjen – ograničenja, oprez, emotivna hladnoća i potiskivanje postaju njihova sredstva, a životni moto – ugušiti bol po svaku cijenu. Zbog toga se njihova kćerka, Dori, ne uklapa u zadatu sliku – predstavlja promjenu i rizik, kao i iskakanje iz zadatih kalupa. Ona želi „pravi“ život, ne njegovu simulaciju. Upravo pravi život, „pravu stvar“, njeni roditelji nikada nisu iskusili. Vili Čepmen, tragično-ironično, čak ni u ratu ne doživljava „pravu stvar“ – zbog svog defekta – povrijeđene noge, radi u magacinu, baveći se prebrajanjem i izdavanjem inventara. Njegov doživljaj rata određen je brojem izdatih šljemova:

...izračunavanje cijene koju ljudska vrsta plaća za ove ratove. Odbijanje ljubavi, uništavanje ljubavi u drugima, stvaranje gizdave simulacije života,

pervertirano odbijanje „prave stvari“, sve simbolizujući način na koji kasni dvadeseti vijek postaje plod svojih nasilnih roditelja.¹³

2.9. Narativna hronologija: pripovijedanje između dva rata

Jedna od Swiftovih omiljenih tema – poricanje i odricanje od istorije – prisutna je i u ovom romanu. Ajrin i Vili pripadaju ogromnoj većini poljuljanih ljudi koji žele novi život, ali koji, trudeći se da ga dobiju, ne uspijevaju – padaju u zamku sopstvenih trauma i strahova. Možda, mada u ovom romanu manje vjerovatno, tek naredne generacije (oličene u Vilijevoj kćerki Doroti) uspiju da se otrgnu i ožive svoje živote. U posljednjem obraćanju kćerki, Vili je pita: „Da li si pobjegla od istorije? Našla novi život?“ (*The Sweet Shop Owner*: 216-217). Jasno je da neprolazna sjećanja njenih roditelja ne sagorijevaju, niti nestaju (*The Sweet Shop Owner*: 96). Njihov svijet je srušen od samog početka (Ajrin je rođena u zoru Prvog svjetskog rata, a njihov brak sklopljen neposredno prije Drugog) – i jedino što mogu postati su blijede, krhke kopije stvarnih ljudi.

Grejam Swift u svojim romanima konstantno prepliće prošlost i sadašnjost. Pomoću refleksija svojih junaka ističe kako je nemoguće pobjeći, kako ličnim, tako i kolektivnim prošlostima. Stoga je narativna hronologija i u ovom romanu postmodernistički poljuljana koliko i glavni junak, u većem dijelu i narator romana. Opet nailazimo na protivrječnosti – vremenska linija u djelu je ekstremno precizna ali i ispremetana. Kao i u većini Swiftovih romana, ona nema prav i siguran tok –

¹³...the figuration of cost paid by humankind for those wars. The refusal of love, the destruction of it in others, the creation of meretricious simulacrum of a life, the perverse rejection of 'the real thing', all symbolize the way the later twentieth century is the offspring of its violent parents. (Widdowson 2006: 13-14)

utvrđivanje njenog toka postaje pravi istražiteljski zadatak. *Ahronija* (Bal 2000: 80) je sveprisutna – sadašnji narativni trenutak – posljednji dan u životu Vilija Čepmena – ispresjecan je sjećanjima iz prošlosti:

Vlasnik prodavnice slatkiša nema konvencionalnu linearnu naraciju: prije je prvi potpuni primjer Swiftove narušene hronologije koja se kreće unazad i unaprijed između sadašnjosti i njenih različitih prošlosti.¹⁴

Sadašnji trenutak je jedan petak u junu 1974. godine, ujedno i dvadeset peti rođendan njegove kćerke Doroti. Ispripovijedani događaji koji se odnose na prošlost datiraju od Prvog svjetskog rata (čijeg doživljaja se sjeća Ajrin), od njenih traumatičnih adolescentskih dana, obilježenih silovanjem i nerazumijevanjem porodice, preko Vilijeve i Ajrinine lične prošlosti – upoznavanja i vjenčanja koji su se odigrali neposredno pred početak Drugog svjetskog rata, do hronike njihovog ispraznog, programiranog porodičnog života čiji danak Vili usamljeno i izgubljeno plaća u naratološkoj sadašnjosti. Pripovijedanje se vraća vremenski unazad – predstavljena su sjećanja Vilija Čepmena, u vidu flešbekova.

2.10. Pripovijedanje Vilija Čepmena kao bijeg od stvarnosti

Bijeg od stvarnosti, sveprisutan u postmodernističkoj književnosti, u ovom romanu dobija još bolniji i besmisleniji oblik. Junaci poput Vilija Čepmena, izmoždjeni i sažvakani realnošću u kojoj postoje, ne uspijevaju više stvoriti čak ni imaginarni svijet u kome bi našli utjehu. Njihova mašta očigledno posustaje – ne

¹⁴*The Sweet Shop Owner* is not a conventional linear narrative: rather, it is the first full-length example of Swift using a disturbed chronology that cuts backwards and forwards between the present and its various pasts. (Widdowson 2006: 9)

bježe u neke ljepše, svjetlije i smislenije svijetove. Eliotovski izopačena, njihova pusta zemlja može da se prebrodi i podnese samo i isključivo materijalističkom mehanizacijom. Vili Čepmen, kao i njegova žena Ajrin, bježe od date stvarnosti programirajući svoj život. Sve se svodi na šeme po kojima moraju živjeti, brojeve kojima moraju kalkulisati i uloge koje moraju odigrati:

Praksa pravljenja šema doseže strategiju poricanja stvarnosti koja funkcioniše kako bi se održali u stanju ravnodušnosti i isključenosti. Oni žele da okrenu svoja leđa traumatičnoj prošlosti okrećući se poslu kao obično.¹⁵

Prvak u varljivoj posvećenosti poslu upravo je Vili Čepmen – predstavnik običnog, prosječnog čovjeka koji ne uspijeva da se izbori sa, kako sopstvenim, tako i traumama osoba iz najuže okoline. Prvi roman Grejama Svifta je i najtragičniji, u svojoj običnosti. Srećan kraj ili bilo kakva nada jednostavno ne postoje. Ljudi u savremenom dobu postaju okamenjeni – lišeni duše, smisla, ljubavi ili bilo kakve pokretačke energije. Materijalistički pretvoreni u stvari. Brojke. Pravila. Glavni junak je samo beskrajno žalosna slika stvarnosti – potpuno je otupio i kao junak i kao narator. Stoga njegova naracija postaje objektivna hronika, kako njegovog života, tako i šire, globalnije situacije – promjene kroz koje prolazi Velika Britanija u dvadesetom vijeku predstavljene su mikrokosmosom Vilijeve prodavnice slatkiša.

¹⁵ The practice of pattern-making amounts to a strategy of reality-denial which works to keep the self in a state of aloofness and disengagement. They want to turn their back on a traumatic past by reverting to business as usual. (Craps 2005: 34)

Napredak u svijetu koji se mijenja munjevitom brzinom uzima svoj danak – izgubljene su porodične veze, a ljudskost opustošena istorijskim tragedijama – svjetskim ratovima. Koliko god dnevni pazari postaju udvostručeni, a Vili Čepmen uspješniji kao trgovac, toliko je veći njegov neuspjeh u porodičnom životu – u bolnoj stvarnosti on postaje odbačeni otac, prigušeni muž, narator-protagonista-svjedok. Otudjenje je preovladavajuća emocija – glavni junak je bolno otuđen od žene, kćerke, ali i vlastitog života. Otudjeni narator u stanju je dati pregled svog života bez emocija ili uživljavanja, saosjećanja sa sopstvenom životnom pričom.

Prvi roman Grejama Svihta možda je i jedan od najbeznadežnijih. Slikajući članove jedne obične porodice koji ne uspijevaju živjeti zdrav i ispunjen život, pisac naglašava tragediju savremenog doba – nada da bi se mogla stvoriti ljudskija, manje destruktivna i emotivno toplija realnost u ovom romanu ne postoji. Vili Čepmen, prazan čovjek koji simulira život, pripovijedač koji je izbačen iz kolosijeka ali i iz svoje priče, postmodernistički je protivrječan – bilo da govori u prvom, drugom ili trećem licu, objektivan je; sa jedne strane, jasno je da voli, da se žrtvuje za svoju porodicu, mirno, blago, vjerno i nepokolebljivo ispunjavajući svoje dužnosti bukvalno do poslednjeg trenutka; sa druge strane, šokantan je stoički mir sa kojim podnosi život. Stoički mir iza koga se ne krije spokoj. Iza koga je samo praznina.

III *Sporno pitanje: naracija u vrtlogu tajni*

U svom drugom objavljenom romanu, *Spornom pitanju* (*Shuttlecock*, 1981), Grejam Swift uvodi i najavljuje teme kojima će se baviti tokom cijelog daljeg stvaralaštva. Društveno-istorijski se osvrće na Drugi svjetski rat i njegove uticaje na britanske porodice – naročito na djecu rođenu u tom posleratnom periodu, koji tokom cijelog svog života nose teret vremena u kome su stvoreni. Grejam Swift rođen je 1949. godine, kao i Doroti, kćerka Vilija Čepmena (*The Sweet Shop Owner*, 1980), poput Prentisa, glavnog junaka ovog romana, i, kako ćemo vidjeti u nastavku rada, drugih junaka narednih Swiftovih romana. Njihova specifična djetinjstva, obilježena sjenkom i tragedijama koje su nerijetko proživjeli njihovi roditelji, svakako su tematski inspirativni za savremenog engleskog pisca. U njegovim romanima može se osjetiti stalna borba da se shvati istorija, da se otkrije potpuna istina, da se ispriča priča. Swift slika Britaniju dvadesetog vijeka – slika „svijet zagađen fizičkim i mentalnim bogaljima, svijet divljački preplašen brutalnošću dvadesetog vijeka, posebno u obliku dva svjetska rata” (Malcolm 2003: 60). Preklapanje i prelamanje fikcije i fakata, istine i laži, istorije i priče, neobjašnjivost i dvosmislenost obilježavaju i ovaj roman.

Glavni junak, ujedno i narator većeg dijela romana, policijski činovnik Prentis, je prvi, kasnije karakteristični i prepoznatljivi swiftovski tip naratora – samosvjesni, zbunjeni i nepouzđani pripovijedač koji o svome životu, životu svoje porodice (prvenstveno očevim doživljajima u ratu), ali i široj društvenoj slici Engleske dvadesetog vijeka govori u prvom licu. On je sredovječni muškarac zatočen u sjenci svoga oca – ratnog heroja. Živi sa ženom i dva sina – porodični

život ispunjen je bespotrebnim turbulencijama, prevelikom kontrolom i disciplinom – jasno je da glavni junak ne uspijeva da se opusti i ušuška u toplom porodičnom životu. Usled prevelikog tereta tajni, bez prestanka ga ispunjava tenzijama, svađama, neprekidno stvarajući sve veću distanciranost i otuđenost među članovima porodice. Sinovi ga ne podnose, plaše ga se, žena podozrijeva i strepi, i kada god je narator „u nekom od svojih raspoloženja, ona priča sa svojim biljkama” (*Shuttlecock*: 25). Prentis kao da ih namjerno gura od sebe kako bi se sebično mogao prepustiti rasvjetljavanju tajni – očevih, porodičnih, ali i onih društvenih. Pored posvećenosti poslu, zadacima koje dobija u kancelariji među čijim zidovima se riješavaju sudbine „mrtvih zločina” (zločina koji su zastarjeli), Prentis se posvećuje i ocu – ne samo fizičkoj, nijemoj, slomljenoj dimenziji njegovog postojanja, koju posjećuje svake srijede i nedjelje u sanatorijumu, nego i onoj drugoj, dubljoj, psihološkoj sferi. Iznova čita očeve ratne memoare, navodeći cijela njihova poglavlja u romanu, kako bi pokušao prodrijeti u tihu, kamenu ljušturu svoga oca heroja, i, na taj način, kako bi makar donekle shvatio sopstveno postojanje i uticaje koji su obilježili njegovo odrastanje i sazrijevanje. On uči i saznaje, u isto vrijeme o poslu ali i o životu – lične i kolektivne sudbine bivaju isprepletene i nepovratno međusobno uslovljene. Prentisova naracija zasnovana je na parčićima istine i neistine koje dobija – zbunjeno traga za znanjem, nailazi na misterije, protivrječnosti i tajne, te postaje nesiguran da li uopšte želi saznati pravu istinu o svom životu, kao i o životu svoga oca.

3.1. Zbunjena ispovijest izgubljenog sina

Jasno je da osobine pripovijedača presudno određuju prirodu pripovijedanja i ispriповijedanog svijeta. Prentisovo pripovijedanje na samom početku prerasta u ispovijest. Svoje dnevničke, izuzetno lične zapise otvara priznanjem krivice koja datira još iz njegovog djetinjstva. Narator kreće od svojih najdubljih frustracija, tražeći korijene svog nerijetko tiranskog ponašanja, pitajući se „kada je mučenje počelo“ (*Shuttlecock*: 2) – opisuje kako je kinjio svog kućnog ljubimca – hrčka (ironično naglašavajući i besmisleno opravdavajući sebe čitaocima („...da li biste mi povjerovali ako kažem...”) da su njegova prva mučiteljska djela nastala „iz ljubavi i sažaljenja”). Prentis u ovoj narativnoj fazi čak i ne dovršava svoje misli, ne uspijeva saživiti se i sroditi sa vlastitom krivicom: „I nikada nisam...” Istina je ili suviše bolna, neizreciva, ili je narator jednostavno preslab da bi se suočio sa realnošću i preuzeo odgovornost za svoje postupke. Pitajući se šta ga je navelo na takvo ponašanje, ubrzo prelazi na dalje ispovijesti – prikazuje sliku bezrazložno neharmonične porodice čiji članovi strepe od njega (sinovi koji se ne ugledaju na svoga oca, čovjeka koji je cijeli život proveo diveći se svome roditelju-heroju, kao uzor radije biraju ličnost iz naučnofantastičnog crtanog filma). Prentisova porodica konstantno se povlači u svoju ličnu ljušturu. Narator zatim opisuje prirodu svoga posla: „Sjedimo u trezoru tajni. Mi smo čuvari. Mada – čuvari smo nečega što je često misterija i za nas same koliko i za javnost” (*Shuttlecock*: 13). Zbog svega toga narator neprekidno preispituje vrijednosti saznavanja istine. Govori i o ocu koga su nacisti zarobili tokom Drugog svjetskog rata, iz koga je kasnije izašao kao heroj i pobjednik, gurnuvši pod tepih činjenicu da se slomio pod naletima ispitivanja, te

izdao saborce kako bi spasio sopstveni život. Prentis priznaje da je njegova naracija ispovijedna:

I onda se činilo da, čim sam napisao onu prvu ispovijest pojavile su se mnoge druge stvari koje su morale biti preispitane i zapisane – i sada se bavim njima ponovo. Ne znam kuda me sve to vodi. ...Ali osjećam da moram da nastavim.¹⁶

Potreba za ispovijedanjem obilježava glavnog junaka ovoga romana. On i odlaske kod svoga psihološki nijemog oca doživljava „kao vrstu ispovijesti. Odlazim kod oca da kažem stvari koje nigdje drugo ne bih rekao; mogu da mu postavim pitanja za koja se ranije nikad ne bih usudio” (*Shuttlecock*: 44; 49). Krajnje ironična je činjenica da narator hrabro ispovijeda sve ono što ga muči ocu koji vjerovatno apsolutno ne doživljava svijet oko sebe, pa ni sinovljeve riječi. Prentis bježi od supruge i djece koji bi ga mogli istinski razumijeti i pružiti mu pravo, porodično utočište, da bi svoju dušu mučenu prošlošću otvorio pred nijemim i gluvim ocem. Traži razloge svoje potrebe za ispovijedanjem:

I zar nije moguće da je ova cijela dobrovoljna ispovijest (nisam ni sanjao da ću se baviti ovim stvarima) inspirisana nekim naglim porastom krivice tamo gdje krivice ne bi trebalo biti, i da ja preosjećajno preuveličavam ono što smatram svojim sramnim naklonostima?¹⁷

¹⁶ And than it seemed, no sooner had I written that first confession than there were lots of other things that had to be examined and written down – and now I’m at it again. I don’t know where it’s getting me. ...But I feel I have to go on. (*Shuttlecock*: 40)

¹⁷ And isn’t it possible that this whole voluntary confession (I never dreamed I would be setting down things like this) is inspired by some upsurge of guilt where guilt should not apply, and that I over-sensitively exaggerate what I suppose to be the shameful of my proclivities? (*Shuttlecock*: 80)

Opterećen vlastitim, porodičnim ali i društvenim bremenom, ističe svoju potrebu da detaljno analizira, ponovo proživi, pa tako i shvati događaje koji su obilježili njegov život: „Dozvolite mi samo da vam ispričam dvije ili tri stvari koje su me mučile – i još uvijek me muče...” (*Shuttlecock*: 18-9) Prentis nema namjeru da prevari i obmane čitaoca – savladan je potrebom da ispriča i shvati, kao sopstveni život, tako i mnogo globalnije uticaje. Želja za unapređenjem na poslu ima dublje korijene – time bi njegova potraga za istinom postala smislenija i vjerovatnija:

Želio bih naglasiti da, u mogućnosti samostalnog otkrivanja neke zloupotrebe u kancelariji, leži mogućnost davanja blage note hrabrosti, odlučnosti – integriteta mom životu. ...Ali, i pored toga se činilo...da ono što sam želio nije toliko bila sâma promocija, nego pozicija u kojoj bih znao; u kojoj više ne bih bio žrtva, obmanut, u kojoj ne bih više bio u mraku.¹⁸

Međutim, narator ovoga romana ne biva izbavljen i oplemenjen sopstvenom pripoviješću. Kako priča odmiče, Prentis ne doživljava prosvjetljenje – sve je zbunjeniji i zbunjeniji. Upada u nemilosrdni vrtlog tajni – na poslu i u privatnom životu. Potraga za znanjem vodi ga do sukoba sa Kvinom, njegovim šefom. Priča postaje sredstvo nezasluženog iskupljenja, „Priča, Prentise, zašto da ne? Svi znamo da je najbolji način skrivanja krivice upravo naizgled priznanje druge” (*Shuttlecock*: 94). Pripovijedač otkriva da postoje dokumenti koji se misteriozno pojavljuju i isto tako i nestaju. Shvata da Kvin „zadržava – ili uništava – informacije kako bi ljude

¹⁸ I would reflect that, in the possibility of exposing singlehandedly some malpractice in the office, lay the opportunity of bringing into my life a faint note of daring, decision – integrity. ...And yet it seemed . . . that what I wanted was not so much the promotion itself, but to be in a position where I would *know*; where I would no longer be the victim, the dupe, no longer be in the dark. (*Shuttlecock*: 76)

poštedio bespotrebnog bolnog znanja” (*Shuttlecock*: 202). Upravo to bespotrebno, previše bolno znanje podriva vrijednost istine – nerijetko je prihvatljivije odreći se saznanja u korist blaženog mira koga sa sobom nosi neznanje. Jer - „...ako bismo imali sve informacije koje želimo, bili bismo bogovi, zar ne?“ (*Shuttlecock*: 30). Stalno razmišljajući o „svim tim pričama za koje niko nikad neće saznati, o svim tim zakopanim tajnama, skrivenim u našim dokumentima“ (*Shuttlecock*: 19-20), Prentis shvata da neke priče ne treba da budu ispričane. U trenutku kada otkriva očevu tajnu, dospijeva na raskrnicu. Pred njim je izbor – suočiti oca sa onim što zna kako bi ga makar pokušao iščupati iz tišine, ili može i sam zaćutati – i na taj način poštediti i sebe i oca dodatnog bola. Tek sada Prentis zrelo shvata koliko je mučna i teška istina, te kako je „možda neizvjesnost uvijek bolja od ili izvjesnosti ili neznanja” (*Shuttlecock*: 223). Narator bira nesigurnost, neizvjesnost, neodređenost i sumnju – sagorijevajući dokument u Kvinovom dvorištu:

Svi ovi komadići otrovnog papira koje polako bacam u zaborav. Ono što ljudi ne znaju, ne može ih povrijediti.¹⁹

¹⁹ All these little bits of poisoned paper I am slowly dropping into oblivion. What people don't know can't hurt them. (*Shuttlecock*: 223)

3.2. Pripovijedanje obilježeno postmodernističkom nesigurnošću

Prentis je karakteristični postmodernistički nepouzdan pripovijedač – nesiguran je, nejasan čak i sebi samome. Koncept nepouzdanog pripovijedanja objašnjen je u mnogim naratološkim studijama. Vejn But je u svojoj *Retorici proze* (1976) definisao nepouzdanu pripovijedanje kao naratološku kategoriju. *Nepouzdan narator* gubi kredibilitet pružajući narušenu, izvrnutu sliku stvarnosti. Samim tim, ova kategorija naratora ima i višu svrhu – upozoriti čitaoca na fikcionalnost pripovijedanog svijeta. Kasnija istraživanja ističu heterogenost ove kategorije. Pripovijedanje u prvom licu se shvata kao neminovno nepouzdan – priča je ispričovijedana iz krajnje subjektivne perspektive, a narator obično ima izrazito lične motive zbog kojih priča priču. Povlašćeni, sveznajući položaj pripovijedača, te njegovo sigurno i pouzdano kreiranje ispričovijedanog svijeta postaju nepoznanica u postmodernističkoj književnosti. Naratori čak postaju nesposobni da potpuno prenesu i ispričaju sopstvene priče. Sumnja u istinitost naracije je sveprisutna. Nepouzdanost u pripovijedanju ne proizilazi iz nedostatka vještine pripovijedanja ili bilo kakve jezičke nekompetentnosti. Razlozi i uzroci te nepouzdanosti su više psihološke i društvene prirode – nestabilna priroda svijeta u kome opstajemo utiče i na prirodu savremenih naratora. Pokolebanost, zbunjenost i nestabilnost su sveprisutna stanja. Brajan Makhejl (McHale, 1987: 9) ističe tipična postmodernistička pitanja, čije odjeke pronalazimo i u ovom Swiftovom romanu:

Šta je to što se zna? Ko to zna? Kako se to zna, i sa kojim stepenom izvjesnosti? Kako se znanje prenosi, i sa kojim stepenom pouzdanosti?

Kako se mijenja predmet znanja tokom prenošenja znanja? Gdje su granice onoga što se može saznati?²⁰

Upravo pomenuta pitanja muče i naratora ovoga romana. Priroda njegovog posla, ali i direktna porodična istorija, naučili su ga da kao jedinka koja postoji u savremenom dobu, on može znati jako malo, skoro ništa. Konkretnim informacijama barataju autoritativni ljudi čija moć određuje prirodu njihovog daljeg postojanja, poput njegovog šefa, Kvina, koji predlaže Prentisu uništenje dokumenata koji bi mogli odrediti sudbinu njegovog oca. Prentis shvata da ne može puno ni ispričati zamišljenim čitaocima – sa njima iskreno dijeli sumnju i nesigurnost u postojanje bilo kakve više istine. Shvata da je okružen misterijama, nepoznicama, tajnama, te da konkretnim informacijama raspolažu ljudi od moći koji ih češće mudro prikrivaju, ili prenose njihove odgovarajuće verzije. Međutim, kako primjećuje O'Donel, i sami Prentis uspješno igra postmodernističku igru skrivanja prave istine:

U poslednjoj sceni, u kojoj se bučno igra sa svojom ženom i djecom na plaži, osjećamo da Prentis, narator, krije nešto od čitaoca ovom vještačkom slikom jezgra porodice koja je ujedinjena. Igrajući ulogu naratora, Prentis je nepouzdan onda kada postaje vlasnik informacija, posao koji zahtijeva razumno prigušivanje istine. Čitaocu ostaje pitanje, Koji oblik i količinu istine dobijamo u ovoj hladnoj ispovijesti?²¹

²⁰ What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what degree of certainty? How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower? What are the limits of the knowable? (McHale 1987: 9)

²¹ In the final scene, where he romps with his wife and children on the beach, one senses that Prentis, the narrator, is hiding something from the reader in this artificial portrait of the nuclear family reunited. Playing the role of narrator, Prentis is unreliable precisely when he becomes chief of

Narator ovoga romana nije otvoreno, namjerno manipulativan – u više navrata Prentis direktno upozorava čitaoca na vlastitu nepouzdanost: „Ali onda, opet, ja nisam u pravu. Nije tako. Pokušavam da kažem nešto, možda, za šta uopšte ne osjećam da je tako” (*Shuttlecock*: 20). Ne možemo ga okarakterisati kao nemoralnu ili nepoštenu osobu koja ciljano obmanjuje čitaoce. Prije je naivni narator koji ne razumije čak ni sopstvenu priču. Pripovijeda kao da piše dnevnik – zapisuje događaje onako kako se dešavaju, bez promišljanja, nesistematizovano, spontano: „Nisam planirao da pričam o ovome” (*Shuttlecock*: 40). Način pričanja, tj. pisanja, oslikava i psihološko stanje naratora: „Pišem sve ovo onako kako mi misli dolaze i kako se stvari dešavaju” (*Shuttlecock*: 40). Međutim, narativna nesistematizovanost ne prenosi se na nivo jezika – Prentis je pravi birokrata čak i kao pripovijedač – izražava se precizno, stilski standarizovanim engleskim jezikom, dovršava svaku rečenicu iako su misli isprekidane i nedomišljene usled nepoznavanja činjenica sopstvene priče. Bira događaje o kojima pripovijeda nasumično, bez višeg cilja ili plana, nemajući unaprijed pripremljen zaključak ili razriješnje:

Do sad ste shvatili da pišem sve ovo onako kako mi misli dolaze i kako se stvari dešavaju. Nešto se u meni slomilo od mog posljednjeg pisanja, vrijeme je prošlo, i kada kažem „danas” mislim, naravno, danas, dan kasnije

information, a job that requires the judicious suppression of the truth: The reader is left with the question, What form and quantity of truth does one receive in this cold confession? (O'Donnell 2000: 8)

– srijeda da budem precizan. Ne znam da li sam ikada planirao da uzmem olovku u ruke, da napišem toliko koliko sam već do sad.²²

Sa te strane, Prentis je pošten i objektivan; mogli bismo ga čak nazvati i *pouzđano, racionalizovano nepouzđanim pripovijedačem*. Samokritičan je – sebe često naziva kukavicom, lažovom i malim progonjenim robom – konstantno ističući šta je trebalo reći, a ne šta je zaista i rekao. Svjestan je nepostojanja jedne verzije istine – nerijetko se pita da li je njegovo viđenje događaja ispravno: „Da li sam u pravu?” (*Shuttlecock*: 25), te uključuje zamišljenog čitaoca u dijalog: „Ali čujem da govoriš...” (*Shuttlecock*: 19). Često komentariše sopstveno pripovijedanje, objašnjavajući razloge i uzroke potrebe za pričom: „Imao sam potrebu da sredim svoja osjećanja i pokušam da ih iskažem” (*Shuttlecock*: 40).

3.3. Prentis kao „pali” narator

Prentisa možemo svrstati u kategoriju naratora koju uvodi Simor Četmen (u: Fludernik 2009: 28). „Narator koji griješi” (eng. *fallible narrator*) – nije nepouzđan „zbog svog ograničenog viđenja događaja: on nije u stanju da shvati svijet romana u širini i dubini koja je dostupna sveznajućem naratoru” (Fludernik 2009: 28). Prentis više puta eksplicitno naglašava ako je svojom naracijom predstavio nešto na pogrešan način, ili ako bi nekim slučajem moglo doći do zabune:

²² But you will have gathered by now that I am writing all this as thoughts come to me and as things happen. I have broken off since I last wrote, time has passed, and when I say 'today' I mean, of course, today, a day later – Wednesday to be precise. I don't know that I ever intended to put pen to paper again, or, indeed, to write as much as I have already. (*Shuttlecock*: 40)

Da li sam pomenuo, usput, malo ranije, nešto kako vodim svoje klinge vikendom na igralište da igraju zdrave igre sa štapovima i frizbijima? To se zapravo ne dešava, naravno. Do sad ste shvatili da moj odnos sa Martinom i Piterom nije baš harmoničan. ...Ta slika – beskrajno entuzijastični otac, živahna djeca – prilično je pogrešna.²³

Motiv Prentisove naracije ostaje nejasan. Dok otac očigledno piše iz konkretne i jasne potrebe da skine krivicu izdaje sa sebe, te da zatim navuče kostim heroja, Prentis nema konkretan razlog. Nemamo saosjećanja za njegovu hladnu, proračunatu, ponekada čak grubu i brutalnu prirodu. Njegova naracija uključuje opis poremećenih odnosa sa ženom i djecom – ispovijedanje ne uključuje pokajanje, pa samim tim ne izaziva ni saosjećanje kod čitalaca. Ishod naratorovog pisanja je takođe nepredvidljiv i nepoznat: „Ne znam kuda me pisanje vodi...” (*Shuttlecock*: 40). Prentisov pokušaj da shvati okolnosti koje su direktno uticale na njegov život ostaće uskraćen bilo kakvog razrješenja. Iako Prentis pripada kategoriji *djelatnih pripovijedača* (But 1976: 172), jasno je da sve do samog kraja romana on nema snage da preduzme iskonsku i prirodnu inicijativu u vlastitom životu – istorija i očeva sjenka nose ga kroz život – određujući njegove suštinske stavove prema njemu. Zarobljen u vrtlogu tajni, nedjeljna popodneva ne provodi sa porodicom odlazeći na izlete u prirodu – radije ostaje sam i posvećuje se ponovnom preispitivanju prošlosti i istine – čitajući očeve memoare iznova pokušava odgonetnuti sebe.

²³ Did I mention, by the way, a little while back, something about taking my kids out on the common at weekends to play healthy games with bats and frisbees? It doesn't really happen, of course. You will have gathered that my relations with Martin and Peter aren't exactly harmonious. ...That picture – the exuberant father, the frisky children – it's quite wrong. (*Shuttlecock*: 55)

3.4. Prentis: intradijegetički pripovijedač pokoren sopstvenom pričom

Prentis je *intradijegetički pripovijedač* (Genette 1980: 228) – bez izuzetka pripovijeda o događajima koji se tiču njegovog života, čiji je i sam akter. Pored toga, Prentisa uvlači, usisava i očeva priča – unutar koje bivstvuje neprirodno predano i dugo. Navodeći dijelove očevih memoara u svojoj priči, on postaje *ekstradijegetički narator* – kao da samo svjedoči, tj. sluša tuđu priču. Dajući im podznačenja, beskrajno ih analizirajući i interpretirajući na svoj način, Prentis memoare svoga oca na neki način osvaja, obilježava svojim naratološkim karakteristikama. On je do kraja, postmodernistički, samosvjestan narator – svjestan je sopstvenog pripovijedanja, u više navrata se čak i obraća zamišljenim čitaocima, ali je isto tako realan kada su u pitanju njegove slabosti i nesigurnosti.

3.5. Naracija unutar naracije

Osim vlastitog osvrta na priču, Prentis pruža mogućnost još jednoj verziji istine da ispliva. Slojevit i složen odnos sa ocem uslovljava i njegovo pripovijedanje. Konstantna želja da dosegne oca, „da uskoči u njegove cipele”, da bude jednak sa njim, vodi Prentisa u fanatično posvećenu potragu za istinom. Roman sadrži i odlomke iz memoara naratorovog oca – javlja se slučaj naracije unutar naracije. U romanu identifikujemo dvije vrste pripovijesti: Prentisova naracija funkcioniše kao *okvirni narativ* (eng. *frame narrative*), ona obuhvata i očevu naraciju – memoari, tj. *unutrašnji narativ* (Fludernik 2009: 28) nastali su poslije Drugog svjetskog rata iz potrebe da se bliska, lična istorija objasni i opiše, ali i kako bi podvizi engleskog špijuna zarobljenog u Francuskoj tokom rata prerasli u mit. Međutim, priča nije proizvela razumijevanje – poslije prvog čitanja očevih memoara javilo se „potišteno neprijateljstvo, obostrano izbjegavanje i

nepovijerenje koje je raslo među nama” (*Shuttlecock*: 51). Očeva priča mu se sve vrijeme čini fikcijom, poput nečega što se nikada zaista nije dogodilo. Sada Prentis iznova iščitava očeve memoare, tragajući za rijetkim momentima u kojima otac odaje osjećanja, te ih razmatra:

Još od kada je tata zaronio u svoju tišinu ja sve vrijeme razmišljam o tome. Mora da sam ih pročitao desetak puta, i svaki put kad ih pročitam, čini se da stvari nisu poznatije već sve više neuhvatljive i daleke. Tu je hiljadu pitanja koja želim da postavim. ...Kako je bilo, kako je zaista bilo? Čudno je da sve vrijeme dok sam ga mogao pitati o ovim stvarima, nikada to nisam učinio – kao da me se cijela istina nikada nije ticala.²⁴

Sada Prentis želi da mu otac, „čovjek koji je ispričavao izmišljeni bijeg” (*Shuttlecock*: 241) kaže cijelu istinu, da je objasni, da ga prosvijetli. Mnoga pitanja treba da se postave, razlože, shvate i razriješe. Za njega je očevo ćutanje poput kazne – ostavljen je sumnji i nepovjerenju, ne vjeruje da će otac ikada više progovoriti, smatrajući da je „njegova ćutnja samo pretvaranje, razrađeno, uporno pretvaranje” (*Shuttlecock*: 49). I otac kao narator biva nesiguran, često ponavljajući kako ne može sigurno tvrditi bilo šta, kako je sve nejasno, i ne može biti opisano. Prentis od samog početka sumnja u istinitost očevih memoara, čiju objektivnost i integritet preispituje, tražeći „neki nagovještaj tog iskustva iza riječi” (*Shuttlecock*: 117). Bori se sa očevom knjigom „da je učini stvarnom, da je istrgne iz područja

²⁴ Ever since Dad went into his silence I’ve been poring over it. I must have read it dozen times, and each time I read it, it seems to get not more familiar but more elusive and remote. There are a thousand questions I want to ask. ...What was it like, what was it really like? It’s odd that all the time I could have asked him these things, I never did – as if I was never concerned to know the whole truth. (*Shuttlecock*: 53)

priče u područje činjenica” (*Shuttlecock*: 164), pitajući se da sve zajedno nije plod njegove prebogate imaginacije:

Jedno je sigurno, postoje praznine, magloviti dijelovi u tih osam dana u Šato Martinu. Šato je tamo, u redu, krećući od tih strana. ...Ali kada su u pitanju odlasci u sobe za ispitivanje, mračne sobe, tata je tih, ili oprezan. Slika je zamagljena: nekoliko nejasnih aluzija, nagovještaj neizrecivog („Ovdje opis mora biti zamagljen”), nekoliko prohladnih motiva.²⁵

Upravo te praznine, ti magloviti dijelovi uznemiravaju naratora. Tokom romana on prolazi kroz određenu transformaciju – potpuno vjerovanje u očevo herojstvo vremenom prelazi u drugačije oblike. Isprva opravdava oca, vjerujući da je dužnost špijuna da ne kaže ništa. Da stvori iluziju, opsjenu. Što više čita memoare, to mu otac postaje „ne bliži, nego sve nedostižniji i dalji”, a očeva priča mu sve više liči na „izmišljenu avanturističku priču” (*Shuttlecock*: 53). Uviđajući neprekidno preklapanje činjenica, izostavljanje važnih, čak presudnih dijelova priče, Prentis na početku sebe uvjerava da te nedoslednosti u očevoj naraciji sigurno imaju konkretan razlog, te da su događaji iz nacističkog logora u Francuskoj suviše bolni da bi bili pomenuti i analizirani, da je u pitanju nešto tako strašno da se o tome ne može pričati ni pisati. Ili otac tim prazninama u svojoj naraciji jednostavno želi da zavara trag, i sakrije ono što se zaista dogodilo – svoju nemoć da pod pritiscima

²⁵ For one thing, there are the gaps, the hazy areas in those eight days at the Chateau Martine. The Chateau is there all right, starting from the pages. ... But it is about the goings-on in that interrogation room, and other, sinister rooms, that Dad is silent, or circumspect. The picture clouds over: a few vague allusions, a hint of the inarticulable (“Here description must be blurred”), a few chilly motifs. (*Shuttlecock*: 115)

ispitivanja ne oda položaje saboraca. Opravdava se činjenicom da „sjećanje obezbjeđuje sopstvenu, zahvalnu cenzuru” (*Shuttlecock*: 163).

3.6. Narativno predstavljanje svijesti

Žerar Ženet (*Narrative Discourse Revisited*, 1988: 58) iznova preispituje prirodu prenošenja, tj. naracije misli. Osvrće se na tipologiju Dorit Kon, po kojoj svijest može biti predstavljena pomoću tri osnovne tehnike:

- *psiho-naracijom* – tj. analizom misli junaka direktno od strane naratora,
- *navedenim monologom* – doslovnim citiranjem misli junaka u obliku u kome su verbalizovane u unutrašnjem govoru, i
- *ispripovijedanim monologom* – koga prenosi narator u obliku neupravnog govora, vođenog ili slobodnog.

U romanu *Sporno pitanje* pronalazimo dva načina predstavljanja misli u romanu. Prentisovo pripovijedanje bismo svrstali u kategoriju *ispripovijedanog monologa* – on tokom romana slobodno prenosi svoje misli, sjećanja i krajnje subjektivne, lične osvrte na prošla i sadašnja dešavanja, „pokušavajući da razjasni stvari riječima” (*Shuttlecock*: 75). Sa druge strane, očevi memoari pripadaju kategoriji *navedenih monologa* – Prentis doslovno citira dijelove očeve priče, iznova ih analizirajući, pitajući se da li je u njemu ključ očevog oporavka, i da li uopšte ima nade za istim.

Dok Prentis zbunjeno i nesigurno tumara lavirintom istorijskih događaja, nesiguran u ishod svoje potrage ali i priče, njegov otac postaje nijem i gluv za bilo kakvu dalju interpretaciju događaja. Trenutno stanje velikog ratnog heroja,

autoriteta u svojoj državi i porodici, baca sumnju na istinitost njegove priče. Otac se povlači u „nijemu ljušturu” – pretrpio je neku vrstu sloma posle koga nije progovorio ni riječ, niti je dao do znanja da čuje i razumije ono što mu drugi govore. Poslije nervnog sloma pada u „jezičku komu” – njegova priča ostaje neizreciva. Ostaju samo memoari koje je objavio godinama ranije, čija pouzdanost takođe postaje upitna. Pitamo se da li je njegovo zdravstveno stanje samo paravan pomoću koga prikriva pravu istinu, ostavljajući slobodu njenoj izvrnutoj verziji predstavljenoj u memoarima da nastavi živjeti. Prentisov otac je živ samo kao pripovijedač, kao protagonista odavno učestvuje jedino u svakodnevnicu sanatorijuma u kome je smješten. Prentis memoare izjednačava sa ocem, „Ova knjiga *jeste* tata,” nemajući drugog izbora. Pripovijedač čuti, ostaje samo davna priča da govori u njegovo ime.

Kadžinski (Kaczinsky 1998: 5-6) uviđa sličnosti između očeve i Prentisove naracije. Obojica svoje pripovijesti zasnivaju na „otkrivanju, prikupljanju i ocijeni tajnih informacija; oba narativa usredsređena su na bijeg heroja iz zatvora.” Otac biježi iz pravog, postojećeg zatvora – nacističkog logora u Francuskoj; dok je Prentis zatočen na poslu, u „tamnici” – kancelariji koja je do pola ispod nivoa zemlje a od pola iznad, koja nema prozora. Ni jedan ni drugi nemaju prijatelje-sapatnike kojima bi se obratili za pomoć – sa tajnama u svojim životima bore se isključivo sami. Njihov prećutni dogovor – da ne govore, i ne pitaju, dovodi ih u stanje savršene ravnoteže.

3.7. Kako pripovijedati o ratu?

Svift još jednom problematizuje prirodu stvarnosti kako bi preispitao prošlost. Prentisova nepouzdana naracija, ali i ne-naracija njegovog oca, u službi su preispitivanja realnosti Drugog svjetskog rata. On shvata da „govori o stvarima kao da njihovo izricanje nekako više od stvarnosti. Poput tatine knjige – poput ovih mojih pribilješki, koje se brzo pretvaraju takođe u knjigu” (*Shuttlecock*: 67). Jedna od postmodernističkih tvrdnji – kako svi mi izmišljamo sopstvene prošlosti – dobija epilog u ovom romanu:

Njegovanje naše urođene radoznalosti stoji kao spasonosna alternativa fatalnoj potrazi za konačnošću, definitivnim znanjem i potpunom kontrolom realnosti, koja uključuje suzbijanje radoznalosti. Vjera da ljudska imaginacija može oblikovati stvarnost namjerno, odstraniti nasilje iz iste, i pretvoriti je jednom za svagda u idealnu, utopijsku sredinu predstavljena je kao oblik poricanja realnosti koje može imati smrtonosne posljedice. Ako je, kako narator tvrdi, realnost u osnovi traumatična i zbog toga nepodnošljiva, zagrljaj ideoloških fikcija sa apsolutističkim pretenzijama je način pomoću koga možemo zamagliti ovakvo stanje stvari koje će se vjerovatno završiti katastrofom.²⁶

Otac, ratni veteran, heroj koji je spasio saborce u odlučujućem momentu, i doslovno kreira svoju verziju prošlosti – zapisavši je u obliku ratnih memoara:

²⁶ The cultivation of our innate curiosity is put forward as a salutary alternative to the fatal pursuit of finality, definite knowledge and total control of reality, which is seen to involve the repression of curiosity. The belief that human imagination can shape reality at will, strip it off its violence and transform it once and for all into an ideal, utopian environment is exposed as a form of reality-denial which can lead to murderous consequences. If, as the narrator claims, reality is fundamentally traumatic and therefore unbearable, the embrace of ideological fictions with absolutist pretensions is a way of obfuscating this state of affairs which is likely to result in catastrophe. (Craps 2005: 68)

Sporno pitanje nagoviještava kako je pripovijedanje način pomoću koga se stvaraju „praznine” u istoriji, pomoću koga se izbjegava istina, kontrolišu, manipulišu, ili uništavaju određene informacije koje mogu uticati na sadašnjost.²⁷

3.8. Priča kao „istina”

Prava istina se ne može spoznati – nepouzđano pripovijedanje nema za cilj rasvjetljavanje događaja, utvrđivanje pravog stanja. Naprotiv – takvim načinom pripovijedanja stvaraju se rupe u istoriji, izbjegava se priznanje konačne istine, a informacije koje bi mogle otkriti trag, te uticati na sadašnjost, se kontrolišu, uništavaju, bivaju izmanipulisane. Prentis otkriva „praznine, nejasne dijelove” u očevoj priči, u čiju objektivnost i integritet sve više sumnja. Direktno se suočava sa istorijom. Problematizovana priroda pripovijedanja, zajedno sa nemogućnošću spoznaje istine, česti su motivi u romanima iz 1980-ih, predstavljeni i u *Spornom pitanju*:

Ono sa čime se bavimo ovdje nije nužno sto posto dokazana istina. Ja samo sada govorim o istini. Dovoljno je teško uskraćivati istinu čak i kada ste sigurni da istinu uskraćujete. Ali, deset puta je gore kada postoji i sjenka sumnje da to što zadržavate možda uopšte i nije istina. Sva tvoja griža savjesti ni za šta.²⁸

²⁷ *Shuttlecock* suggests storytelling is a means of creating ”gaps” in history, of escaping truth, of controlling, manipulating, or destroying certain information that may implicate one in the present. (Kaczvinsky 1998: 3)

²⁸ What we’re dealing with here isn’t necessarily the one hundred per cent proven truth. I’ve been talking just now about the truth. It’s hard enough withholding the truth when you’re sure it’s the truth you’re withholding. But it’s ten times worse when there’s even the shadow of a doubt that it might not be the truth at all. All your pangs of conscience for nothing. (*Shuttlecock*: 207-8)

Međutim, praznine kao da gutaju svaki naratorov napor da ih ispuni i razumije. Beskraj pitanja obuzima Prentisa, dok sjedi na Kvinovoj terasi, „samo još jednoj terasi na kojoj sjediš i igraš igre istine” (*Shuttlecock*: 224). Naratorov šef, Kvin, postavlja mu krajnje jednostavno, ali i filozofsko pitanje:

Da li je bolje znati stvari ili ih ne znati? Zar ne bismo ponekada bili srećniji ne znajući? ... Koliko bi trebalo reći, a koliko bi trebalo prećutati, i koliko bi ti trebao znati? ... Najbolja, najsigurnija pozicija u kojoj možeš biti je neznanje. Ali jednom kada saznaš, ne možeš učiniti ništa po tom pitanju. Ne možeš se otarasiti znanja.²⁹

Jasno je da je Kvin tokom svog radnog vijeka uništio mnoge dokumente kako bi poštedio preživjele „bespotrebnog bolnog znanja.” Objašnjava neiskusnom Prentisu kako su tajne prisutne u svim životnim domenima, ne samo u njihovoj kancelariji, u kojoj se nalazi „velika gomila tajni. Ormar pun skeleta” (*Shuttlecock*: 202). On bez prestanka negira vrijednost pripovijedanja priče, tj. diskursa, smatrajući da ponovno oživljavanje događaja naracijom može samo štetiti i nanositi bol. Simor Četmen (*Story and Discourse*: 19) ističe razliku između *priče* i *diskursa* – narativno *šta* odnosi se na priču a narativno *kako* odnosi se na diskurs. Priču čini sadržaj, ili slijed događaja, tj. dešavanja, zajedno sa ličnostima („egzistentima”), dok diskurs predstavlja način izražavanja, prenošenja priče. Jasno je da priča u ovom romanu nadjačava diskurs – riječi su ili nedovoljno jake da bi uspjele iznijeti teret događaja, ili su događaji suviše nepovoljni po sudbinu egzistenata da bi na

²⁹ Is it better to know things or not to know them? Wouldn't we sometimes be happier not knowing them? ...How much you should tell, and how much you should keep silent, and how much should you know? ...The best, the securest position to be in is not to know. But once you do know, you can't do anything about it. You can't get rid of knowledge. (*Shuttlecock*: 132; 203; 229)

pravi način bili prenijeti, ispričovijedani. Prentis, kao njegov nasljednik, shvata da je najbolje odustati od istine, te ostaviti priču nedovršenom, neispričovijedanom: „...nadvija se sumnja koja preta da proguta obojicu. Čovjek je nemoćan, a priča svemoćna; ona daruje život ali može i da ubije” (Paunović 2006: 96). Prentisovo pričovijedanje, tj. njegov diskurs, čini se blijedim i nejakim u odnosu na stvarnu priču koja se samo kao sijenka nadvija nad romanom. Preovladava neizvjesnost, „nesigurnost, često praćena nemirod, obićno zanimljiva mješavina bola i zadovoljstva” (Chatman 1980: 59). Istina postaje fikcija, falsifikat, laž u koju vjeruju čak i oni koji je stvaraju.

Prentisu ostaje utjeha da poslije unaprijeđenja on sâm ima mogućnost kreiranja istine:

Kao šef kancelarije za mrtve zloćine, Prentis može stvoriti dokaz istine, diskurs znanja koji prožima onoliko koliko je neoboriv. Prentis kao glava te kancelarije može stvarati „praznine” od informacija u tuđim životima, koje, čak i bez njihovog znanja, njemu daju moć nad građanstvom.³⁰

Glavnom junaku ovoga romana ostaje jedinoo očeva priča u koju ne uspijeva povjerovati – samim tim prestaje vjerovati i u istinu, pravdu, ispravnost i herojstvo. Međutim, to odustajanje od istine na Prentisa djeluje oslobađajuće – nestaje pritisak sa kojim je živio od najranijeg djetinjstva: „Nešto se srušilo oko mene; i nisam mogao potisnuti, usred ruševina, čudno osjećanje olakšanja. *Ja sam pobjegao. Bio*

³⁰ As head of the dead crimes office, Prentis can create a body of truth, a discourse of knowledge that is as pervasive as it is irrefutable. Prentis as head of that office can create ”gaps” of information in other’s lives, which, even without their knowing, gives him power over citizenry. (Kaczvinsky 1998: 11)

sam slobodan” (*Shuttlecock*: 209). Po povratku sa odlučujućeg sastanka sa Kvinom, tokom koga je, spalivši dokumenta koja sadrže tačne informacije o očevim djelovanjima u Francuskoj, Prentis spalio za sobom i most saznanja, on se osjeća kao da je „izronio iz nekakvog zatočeništva” (*Shuttlecock*: 229). Borba za ispunjenje prevelikih očekivanja porodice, ali i sebe samog, sada biva završena: „I onda sam iznenada shvatio da sam želio da ne znam, da sam želio da živim u mraku” (*Shuttlecock*: 225). Na taj način, narator ponovo zadobija kontrolu, kako nad svojom pričom, tako i nad svojim životom. Tek poslije svoje narativne ispovijesti, i oslobađanja iz okova očevog herojstva i mitske ratne prošlosti, Prentis biva u stanju da živi sopstveni život – normalno, bez neobjašnjive potrebe da muči svoju ženu i djecu. Prestaje da bude tiranin u svojoj porodici, koji im jedino može pružiti „život bez nježnih trenutaka” (*Shuttlecock*: 10). U stanju je da otpočne svoj život u sadašnjosti, „ne zato što je pokorio istoriju, nego zato što je naučio da živi sa njenim dvosmislenostima. ...Otkriva da nije znanje nego prihvatanje neizvjesnosti ono što nas čini ljudima; dvosmislenost mu omogućava da živi Ovdje i Sada” (Janik 1989: 82). Potpuno oslobađanje dolazi u trenutku kada Prentis prestaje da čita očevu knjigu, shvatajući koliko priča i pripovijedanje, kako očevo, tako i njegovo vlastito, gube značaj. Direktno upozorava čitaoce da ne tragaju, ne analiziraju, ne zadiru u dubinu:

Koliko od jedne knjige je u riječima i koliko je iza njih ili između redova? Možda je najbolje ne istraživati preduboko u tom nevidljivom prostoru, nego prihvatiti s povjerenjem ono što je tu na stranici kao najbolji prikaz koji je autor mogao pružiti. I isto važi vjerovatno i za ovu knjigu (jer prerasla

je u knjigu). ...Jednom kad je pročitate, može biti bolje ne zuriti prejako ispod površine onoga što kaže – ili ne kaže.³¹

U postmodernističkom duhu čitaocima ostaje sumnja – da li je Prentis zaista uspio čudesno se transformisati u posvećenog oca i muža, te potisnuti mučiteljske instinkte sa kojima se sve vrijeme bori, ili mu je jednostavno odgovaralo da makar u svojoj priči bude bolji, pozitivniji, smisleniji, da pripovijedanjem nadomjesti sve ono što mu nedostaje u stvarnosti, te da svom životu da šansu za srećan, idiličan, romantičarski završetak – ujedinjena porodica, rasterećena okova prošlosti, uživa u savršenom prirodnom okruženju, na plaži, razumijevajući i osjećajući jedni druge. Pomalo neubjedljiv srećan kraj tjera nas da se još jednom zapitamo u kojoj mjeri je istinita Prentisova priča.

Roman *Sporno pitanje* preispituje i prirodu i ulogu naracije. Priča nema zadatak da popuni praznine, objasni, inicira saznanje. Priča postaje paravan, izmišljotina, zbunjujuća i misteriozna sila koja donosi nesigurnost i nemir. Njena osnovna funkcija biva zanemarena – događaji ostaju neobjašnjeni, zamagljeni, zaboravljeni. Kod Prentisa, i kao naratora i kao protagoniste, prevladava neznanje i nesigurnost: „Ne znam,” rekao sam odlučno. Činilo mi se da je to bio odgovor koji ću, hrabro, opet i iznova, davati do kraja svog života” (*Shuttlecock*: 226).

³¹ How much of a book is in the words and how much is behind or in between the lines? Perhaps it is best not to probe too deeply into those invisible regions, but to accept on trust what is there on the page as the best showing author could make. And the same is true perhaps of this book (for it has grown into a book). ...Once you have read it, it may be better not to peer too hard beneath the surface of what it says – or what it doesn't say. (*Shuttlecock*: 241)

Paradoksalno, Prentis je jedino i isključivo siguran u svoju nesigurnost. Sam priznaje: „Kakav slabić, kakva kukavica sam ja” (*Shuttlecock*: 32). Slabić i kukavica – i kao narator i kao glavni junak u romanu, Prentis ne zna „kako je to biti hrabar i jak” (*Shuttlecock*: 67). Shvata da priča gubi svaku vrijednost u trenucima kada su događaji koje treba ispričati neizrecivi. Sumnja i nepouzdanost nipoštaštavaju vrijednost istine, te njeni potraga i otkrivanje postaju besmisleni. Postmodernom junaku je lakše uljuljuškati se u svoju blaženu kolijevku neznanja, otupljenosti, pasivnosti. Potraga za istinom postaje poput borbe sa vjetrenjačama – unaprijed izgubljena bitka čiji je rezultat više nego poznat. Prentis se miri sa nesigurnom, fragmentiranom, dislociranom stvarnošću u kojoj postoji. Shvata da misterijama nema kraja, te mu ostaje samo da bira sa kojom verzijom istine će živjeti, te koje događaje će pamtiti: „Kažu da se čovjek sjeća samo prijatnih stvari i da zaboravlja ono čega izabere da se ne sjeća. Možda. Ali da li sam rekao „sjećanje”? Ovo nije bilo sjećanje koliko je bila griža savjesti...” (*Shuttlecock*: 1-2).

IV Tom Krik – nepouzdan sveznajući narator bajkovito košmarne *Močvare*

Grejam Swift u romanu *Močvara* ubjedljivo pokazuje koliko postmodernistička književnost, kao i život u savremenom dobu, mogu biti paradoksalni. Narativna struktura romana dovodi u pitanje pojmove istorije, prošlosti, kao i sâmog pripovijedanja. Jedna od rijetkih sigurnih, neospornih činjenica je upravo ta protivrječnost koja obilježava Toma Krika, glavnog junaka, ujedno i naratora u romanu. Obilježen je potrebom za pripovijedanjem, za „oblikovanjem” i kontrolisanjem prošlosti kako bi uspio da podnese sadašnjost. Krik je pravi postmodernistički spoj nespojivog – *nepouzdan pripovijedač sa čvrstim stavom*, koji sa jedne strane pleni svojim sveznanjem, a sa druge, opet, u prvi plan izbija njegova sveprisutna nesigurnost.

Tom Krik je nastavnik istorije (još jedna činjenica koja čitaocima uliva povjerenje). Istorija je njegova opsesija – ne prestaje da istražuje prošlost, kako sopstvenu, tako i kolektivnu. Tradicionalne istorijske lekcije pretvara u kaleidoskopsku ispovijest – svojim učenicima pokušava ispričati istoriju svog života istovremeno pripovijedajući istoriju svog mjesta i porodice. Lični i društveni plan, istorijske i fiktivne činjenice, zajedno sa svim svojim unutrašnjim konfliktima, spajaju se u naraciji. No, jasno je da to istraživanje prošlosti prerasta u slojevitu, zbunjujuću, bolnu bitku Toma Krika. Sigurni i autoritativni pripovijedač ovog romana biva rascijepljen između činjenica i vizije, realne istorije i imaginarne priče. Njegova realnost neosjetno prerasta u, na trenutke bajkovitu, na trenutke strašnu priču. Narator kao da se sve vrijeme poigrava sa čitaocima – romantičarska pripovijest o podneblju iz koga potiče, prožeta povremeno gotskim opisima

Fenlenda, mitskim i biblijskim aluzijama, prepliće se sa slikama iz porodičnog života, ali i sa istorijskim činjenicama. Tom Krik je izuzetno moćan pripovijedač – spajajući činjenice i fikciju, provodi nas, zajedno sa svojim studentima, kroz vijekove – kroz sopstvenu, porodičnu, društvenu istoriju; govori o izrazito istinitim, bolnim, tragičnim događajima ali ipak sve vrijeme čitaoci imaju osjećaj da su u magičnom, nestvarnom svijetu.

Bajkoviti Fenlend je paradoksalan poput pripovijedača – u isto vrijeme je potpuno običan ali i mističan; ponekad nepodnošljiv, mitski krajolik koji je sačinjen više od vode nego od zemlje, „krajolik koji je, od svih krajolika, najbliži Ničemu” (*Waterland*: 13). Uobičajena postmodernistička globalizacija izostaje u Swiftovom romanu; priča Toma Krika smještena je u izuzetno individualistički, lični hronotop (Smethurst 2000: 145), sačinjen ponajviše od vode, mulja, melanholije, i vremena zaustavljenog u prošlosti – Fenlend funkcioniše kao međudimenzija, paralelni svijet u kome voda prevladava kako nad prostorom tako i nad vremenom – daleko od britanske stvarnosti toga vremena. Iako Tom Krik u sadašnjosti živi u Griniču, nultoj tački britanske imperije, njegova stalna psihološka projekcija u svoje međupodneblje odaljava ga od svega što Grinič simbolizuje – od tradicije, vrijednosti i institucija Britanskog carstva. Radnju romana, kao i svoj život, jedino može da zamisli i smjesti na to čudnovato mjesto svog djetinjstva: „Bajkovite riječi; bajkovit savjet. Ali mi smo živjeli na bajkovitom mjestu. U kolibi čuvara brane, pored rijeke, usred Fensa. Daleko od širokog svijeta” (*Waterland*: 1). Krikova čudesna postojbina stvorena je u rascijepu između bolno mučne realnosti i suviše idilične bajke; obojena je nadom Toma Krika da se suština ipak može spoznati, tragedija objasniti i shvatiti, a užas preboljeti. Živeći jednoličnim polu-životom, pripovijedač

se neprestano vraća svom neobičnom svijetu, koga oblikuje prema vlastitim osobinama – osnovna karakteristika Sviftovog zamišljenog Fenlenda je upravo ta jednoličnost:

Fenlend dobija na intenzitetu zahvaljujući upravo toj običnosti, koja je u *Močvari* istaknuta jednoličnošću – prikrivajući ljudsku elementarnu dramu – zemlje Fen u Istočnoj Angliji. Sviftovi likovi su takođe obični – na prvi pogled mogu se činiti beznadežno dosadnim – ali njihova iskustva i njihove reakcije na ta iskustva vode ka nekim od centralnih životnih pitanja.³²

4.1. Naracija između realnosti i imaginacije

Pitanje odnosa naracije i realnosti je sveprisutno. Očigledna je povezanost između ravnog, muljevitog Fenlenda i prirode njegovih melanholičnih, flegmatičnih stanovnika, ispunjenih protivrječnostima i mistikom. Tom Krik insistira da je njegova priča zapravo bajka – jer – njegovo konstantno i sistematično poricanje realnosti toliko je uvjerljivo da dobija svoju izmaštanu, konkretnu formu, smještenu u odgovarajućem krajoliku. Realnost i imaginacija su potpuno izjednačeni – činjenice su predstavljene u vidu legendi, mitova, izmišljotina. Swift na taj način pokušava istaći kako upravo takve imaginarne tvorevine oblikuju istoriju – Tom Krik postaje nesiguran „šta je stvarno a šta nije” (*Waterland*: 41). Iz tih razloga je i Tom Krik kao pripovijedač nesiguran, ustreptao, nepouzdan:

Priče i narativi su u složenom odnosu sa već problematizovanim pitanjem stvarnosti. Cijeli arsenal različitih vrsta tekstova (bajka, legenda,

³² It gains intensity from its very ordinariness, which in *Waterland* is set off by the flatness – concealing human and elemental drama – of the Fen country of East Anglia. Swift’s characters, too, are ordinary – on the surface they might seem hopelessly dull – but their experiences and their responses to experience cut to some of the central issues of life. (Janik 1989: 74)

detektivska priča, psihološka fikcija, istorijski narativ) koje narator svjesno „mora” koristiti da bi ispričao svoju priču, nagoviještavaju neuhvatljivost stvarnosti i istine – one prave – koja je ovdje izuzetno problematizovana.³³

Naracija Toma Krika ne objašnjava realnost, ona je zataškava, kontroliše njen tok; izbjegava je – i jedino tako uspijeva da opstane, da postoji. Svojom imaginativnom naracijom Tom Krik ispunjava isprazni, žalosni život:

Stvarnost nije čudna, nije neočekivana. Stvarnost ne počiva u iznenadnim halucinacijama događaja. Stvarnost je nesadržajnost, praznina, jednoličnost. Stvarnost je da se ništa ne dešava.³⁴

Baš tu ispraznu, jalovu realnost Tom Krik, „govornik, obilni potrošač riječi” (Malcolm 2003: 101), pokušava nadopuniti pripovijedanjem. Priča ostaje jedini lijek protiv besmislenosti i praznine stvarnog života. Pripovijedanje je tradicionalni melem za Krikovu porodicu, čiji članovi postaju majstori dobrih, raznolikih priča: „Izmišljene priče, istinite priče, ublažujuće priče, upozoravajuće priče; poučne priče i priče bez ikakve poente; vjerovatne i nevjerovatne priče, priče koje nisu ni jedno ni drugo” (*Waterland*: 2). Preplitanje realnog i imaginarnog postaje beskonačan proces, začarani krug čiji početak i kraj se ne naziru:

Prvo je postojala priča – ono što su nam roditelji govorili pred spavanje. Onda priča postaje stvarnost, onda postaje *ovdje* i *sada*. Onda opet postaje

³³ Stories and narratives stand in complex relation to the already problematized issue of reality. The very panoply of different kinds of texts (fairytale, legend, detective story, psychological fiction, historical narrative) that the narrator feels he has to use to tell his story suggests both the elusiveness of reality and the ability of texts to capture truth – the real – are hereby made highly problematic. (Malcolm 2003: 94)

³⁴ Reality’s not strange, not unexpected. Reality doesn’t reside in the sudden hallucination of events. Reality is uneventfulness, vacancy, flatness. Reality is that nothing happens. (*Waterland*: 40)

priča. Drugo djetinjstvo. Poljupci za laku noć. ...Prvo ne postoji ništa; onda se nešto dešava; stanje uzbune. I poslije dešavanja, ostaje samo pričanje o tome.³⁵

Paradoks koji je i okosnica ovog romana je priroda postmodernističke bajke koju tka Tom Krik – ona nije srećna, bezazlena, dobroćudna tvorevina: „Dakle, djeco, pošto ove bajke nisu samo slatke i prijatne (samo zaronite u svoju braću Grim...)...” (*Waterland*: 298). Njegova bajka je drugačija – u magičnoj zemlji Fen dešavaju se užasne stvari – ubistva, samoubistva, incestuozni ispadi, ludila... Razrješenje u vidu srećnog kraja ne postoji. Ne postoji utjeha. Ni nada. Samo mulj, voda, i melanholija.

4.2. Narativna šema Toma Krika

I pripovijedanje o takvom okruženju često biva ispunjeno protivrječnostima i nesjasnoćama. Naratolozi tradicionalno ističu dva osnovna pitanja čije odgovore tražimo i u ovom romanu. Žerar Ženet (*Narrative Discourse*, 1980) pravi razliku između onoga ko vidi i onoga ko govori (*Who sees? and Who speaks?*), tj. ko je ličnost čija narativna perspektiva je prikazana i ko je narator (Genette 1980: 10). Mike Bal (*Naratologija* 2000: 15) takođe ističe da je bitno utvrditi ko ima riječ i kako iskazuje priču. Pripovijedna strategija u romanu *Močvara* sačinjena je od različitih tehnika koje se koriste prilikom pripovijedanja. Pripovijedno „ja” (Bal 2000: 20) Toma Krika govori, ali istovremeno i opaža, te se narator pojavljuje i kao

³⁵ First it was a story – what our parents told us, at bedtime. Then it becomes real, then it becomes *here and now*. Then it becomes story again. Second childhood. Goodnight kisses... First there is nothing; then there is happening; a state of emergency. And after the happening, only the telling of it. (*Waterland*: 329)

akter cijele priče. Odgovori na ta pitanja su ujedno i praktični primjeri nezaobilazne postmodernističke slojevitosti. Kontradiktornost „flegmatičnog stanovnika Fenlenda, nepristrasnog historičara” (Gorra 1984: 393) Toma Krika, kao naratora, neprekidno nas zbunjuje.

Narativna šema romana je kompleksna – Tom Krik nije jednoslojan narator koga je lako klasifikovati. Kada su narativni nivoi u pitanju, jasno je da protagonista *Močvare* pripada grupi *ekstradijegetičkih pripovijedača*. Ne postoji šira, uokvirujuća pripovijest – njegovo pripovijedanje konstruiše cijeli roman. Priča Toma Krika obuhvata i sve druge pripovijesti koje utiču i oblikuju njegovu vlastitu.

Žerar Ženet, poput drugih savremenih naratologa, smatra da kategorizacija pripovijedanja na pripovijedanje u prvom i trećem licu nije adekvatna. On ističe da narator može biti u svojoj naraciji jedino u prvom licu (Genette 1980: 244), te da generalno postoje dva tipa pripovijedanja, u zavisnosti od toga da li je narator prisutan ili odsutan u priči koju pripovijeda. Sa tog aspekta učestvovanja u priči, Tom Krik u većim dijelovima romana pripada klasi *homodijegetičkih pripovijedača*, jer je prisutan u priči onda kada govori o događajima koji se odnose na njegovu ličnu i porodičnu prošlost. Takav, u velikoj mjeri homodijegetički tekst, distancira se od pripovijedačevih procjena, podrivajući njegov autoritet. Homodijegetičko pripovijedanje, po Ženetu, može dalje da se podijeli na nivoe: Tom Krik je *narator – junak* (But koristi termin *narator – protagonista*), koji, „kazujući i prikazujući”, ima centralnu ulogu u priči koju pripovijeda. On je i *autodijegetički pripovijedač* jer priča svoju priču.

Međutim, jasno je da ne učestvuje u priči kada govori o prošlosti porodica Atkinson i Krik, te kada učenicima predstavlja istorijske činjenice. U tim trenucima on prerasta u *heterodijegetičkog pripovijedača*, koji na prvi pogled pleni svojim sveznanjem. U dijelovima priče u kojima se bavi historijom – Francuskom revolucijom, bezglavim tijelom Luja XVI, rastom Britanskog carstva, Prvim i Drugim svjetskim ratom, ali i svojim tinejdžerskim danima, Tom Krik je heterodijegetički pripovijedač (jer nije dio te priče, te nam djeluje superiorno u odnosu na ono što pripovijeda). Jasno je da ne učestvuje u „istorijskim” dijelovima pripovijesti – vremenska i prostorna distanciranost se ne dovode u pitanje. Ali, uočavamo i naročitu kontradiktornost kod Toma Krika dok pripovijeda o dešavanjima iz svoje mladosti – on je posebna, postmodernistička vrsta heterodijegetičkog pripovijedača – govori o svojoj nesigurnosti prilikom opisivanja događaja u kojima nije učestvovao (kao što je do kraja mistična priroda veze između Meri i njegovog brata Dika), stalno ponavljajući: „To je Merina priča. ...To je Merina priča, koju sam ja sastavio i izgradio. Pa kako mogu biti siguran šta se zaista ---?” (*Waterland*: 248).

Ta naratološka moć proizilazi upravo iz odsustva pripovijedača iz priče – Tom Krik nam djeluje kao objektivni, viši narativni autoritet. No, ubrzo izranjaju postmodernistički dijegetički duhovi. Sâmi narator nam ukazuje da, koliko god prošlost djelovala jasno i definisano, začarani krug pitanja i potpitanja nas uvlači u specifičan vrtlog u kome ne možemo pronaći bilo šta čvrsto i stabilno, što bi nam moglo dati oslonac i potporu, i navesti nas da vjerujemo pripovijedaču.

Transformacija Toma Krika iz heterodijegetičkog u homodijegetičkog pripovijedača obilježena je lingvističkim sredstvima – pripovijedanje prebacuje iz

sadašnjeg u prošlo vrijeme, iz prvog u treće lice. Svojim jezikom on nedvosmisleno ukazuje na vlastitu nepouzdanost – ne trudi se da svoj iskaz prikaže vjerodostojnim. Potpuno je postmodernistički kontradiktoran heterodijegetički pripovijedač koji demantuje samoga sebe, naglašavajući nepostojanje bilo kakvih narativnih autoriteta.

Koristeći klasifikaciju Vejna Buta (*Retorika proze*, 1976), Toma Krika možemo svrstati u kategoriju *dramatizovanih pripovijedača* – uvjerljiv je i kao narator ali i kao ličnost u romanu, radikalno se razlikuje od podrazumijevanog pisca, koji ga koristi „da publici kaže ono što treba da zna, a pri tom izgleda kao da samo glumi svoju ulogu” (But 1976: 171). Još preciznije – Tom Krik je pravi primjer djelatnog pripovijedača koji utiče na tok događaja, i koji govori o sopstvenoj životnoj sudbini, opisujući događaje čiji je glavni vinovnik. Zatim, Tom Krik nerijetko sam sebe klasifikuje kao pukog posmatrača (ili, po Ženetovoj terminologiji, *posmatrača – svjedoka*). Sjetimo se situacije kada Meri i on, kao sedamnaestogodišnjaci, odlaze do kolibe Marte Klej kako bi Meri abortirala – Tom Krik kao da se prepušta životnoj bujici koja ga je preplavila – primjetno je potpuno odsustvo djelanja bilo koje vrste:

Tokom abortusa u ovom romanu, Krik je zapanjeni posmatrač koji „...oklijeva. Dolazi do malog prozora odakle mora gledati na krevet sa koga je zavjesa sklonjena” (*Waterland*: 308). Krik pažljivo pokazuje kako on nema kontrolu ni nad odlukom a ni samim činom abortusa. Izbjegava odgovornost i kontrolu.³⁶

³⁶ During the abortion in this novel, Crick is a gazing bystander who “Hesitate(s). Move(s) instead to a little window that must look over the curtained-off bed” (*Waterland*: 308). Crick is careful to

Flegmatični duh Fenlenda probija iz svake pore Toma Krika – dok je Meri spremna da preuzme kontrolu i djeluje, on se povlači u ljušturu posmatrača obilježenog pasivnim pripovijedanjem. U više navrata, Merino insistiranje na suočavanju sa stvarnošću i na preuzimanju odgovornosti (za abortus, ubistvo Fredija Para, Dikovo samoubistvo), Tomu djeluje kao potez ludaka, dok mu pripovijedanje priča djeluje kao jedini način pomoću koga možemo dati smisao tom sveopštem ludilu. Krik čak stvara i iluziju da je njegova žena jaka i stabilna, da bismo tek na samom kraju romana uvidjeli kako je njoj zapravo sve vrijeme bila potrebna podrška i oslonac, koje nije uspijevala naći u Tomu Kriku, melanholičnom, pasivnom čovjeku zaokupljenom pripovijedanjem kao najsigurnijim bijegom iz realnosti.

Tom Krik jeste *samosvjesni pripovijedač*, čak „duboko samosvjestan pripovijedač, koji se stalno bavi, ne samo svrhom, upotrebom i prirodom istorije, nego i sa svrhom i funkcijom priča i njihovim odnosom sa stvarnošću” (Malcolm 2003: 92). Svjestan je vlastitog pripovijedanja, raspravlja i komentariše na temu svojih pripovijednih zadataka, jasno mu je da postoji *narativna publika* (*Naratoški rečnik*: 117) koja ga sluša i kojoj se jako često eksplicitno obraća. Istorijske lekcije namjenjene njegovim studentima svjesno zamjenjuje sopstvenom pripoviješću. Želi svojim studentima pružiti komletnu i konačnu verziju, kako zajedničke istorije, tako i lične, porodične priče.

show that he has no control either in the decision to or the act of abortion. He evades responsibility and control. (Powell 2003: 64-65)

Tom Krik na prvi pogled izgleda kao tradicionalni viktorijanski pripovijedač, on je „nametljivi, samouvjereni i uopštavajući narator *Midlmarča*, ili sveznajuće ispričane polovine *Sumorne kuće*, ili *Tese iz porodice D'Ubevila*. Ali, za razliku od naratora ovih tekstova, Krik nije, i ne može biti, sveznajući. Njegove vlastite narativne tvrdnje o istinitosti podrivaju same sebe, potkrepljene činjenicom da je on narator u prvom licu koji sam naglašava nepouzdanost narativa” (Malcolm 2003: 92).

Koliko god vješto baratao (ne)potvrđenim istorijskim činjenicama, koliko god ulivao povjerenje kao profesor (onaj koji zna odgovore na sva pitanja) i plenio tim svojim sveznanjem, Tom Krik u više navrata otvoreno ukazuje na svoju nepouzdanost. Jasno je da postmodernistička književnost ne poznaje pouzdane i objektivne pripovijedače – ona se ne bavi doslovnom rekonstrukcijom stvarnosti, i definitivno napušta tradicionalnu potragu za pravom, jedinom mogućom istinom:

U osamnaestom i devetnaestom vijeku, sveznajuće pripovijedanje bilo je duboko ukorijenjena tehnika. Ona postaje predmet napada u našem vremenu – romanopisac Džon Fauls tvrdi da je neprikladno koristiti božansku naraciju u vremenu koje čak sumnja i postojanje Boga. ...Naracija u prvom licu, dodaje, prikladnija je našem vremenu, zato što je narator u prvom licu privid jednog ljudskog bića, muškarac ili žena koja nije sposobna pisati sa božanskim autoritetom.³⁷

³⁷ In the eighteenth and nineteenth centuries, omniscient narration was well-established technique. It has come under attack in our own time by the novelist John Fowles, who argues that it is inappropriate to make use of a godlike narrator in an age in which the existence of God has fallen into doubt. ...First-person narration, he implies, is more appropriate to our time, for the first-person narrator is an ostensible human being, a man or woman who is unable to write with godlike authority. (Acheson 2005: 91)

Nesigurnost je sveprisutna – Tom Krik shvata da se suština i istina više ne mogu spoznati razumom. On je „*potencijalno obmanjujući pripovijedač*” (But 1976: 178), svoju priču započinje kao bajku – magične riječi „Jednom davno...” na samom početku mnogih pripovijesti u romanu upozoravaju nas da priča koja slijedi nije i ne može biti shvaćena kao isključivo istinita i pouzdana. Na taj način sâm pripovijedač nagoviještava da ne postoji istinita priča; jedino možemo biti upoznati sa različitim, individualnim verzijama istine; ljudska jedinka je predaleko od bilo kakvog višeg autoriteta koji bi mogao donijeti konačni sud o potvrđenosti bilo čega. Tom Krik direktno upozorava svoje studente, ali i čitaoce: „Niko ne može reći da li bilo šta od ovoga sadrži zrno istine” (*Waterland*: 41; 81).

4.3. Jezik u službi naracije

Pripovijedač često svoje rečenice ostavlja nedovršenim; ponekad jasno navedene riječi nadopunjuje i mislima (koje umeće između zagrada). „Modalne lokucije („možda”, „bez sumnje”, „kao da”, „izgleda”, „čini se”) dozvoljavaju naratoru da kaže hipotetički ono što ne bi mogao tvrditi bez istupanja izvan unutrašnje fokalizacije” (Genette 1980: 203), o kojoj će biti riječi u nastavku. Te modalne oblike možemo doživjeti i kao svojevrsan alibi, kako naratora, tako i podrazumijevanog pisca:

Narativni jezik je u isto vrijeme poetičan i prozaičan, bujan i precizan; privilegovana riječ, prilog *možda*, koga narator gotovo opsesivno ponavlja,

obuhvata na skroman ali uporan način skeptične, podijeljene tendencije fikcionalnog svijeta *Močvare*.³⁸

Užas nekih događaja iz Tomove prošlosti direktno utiče na prirodu njegovog pripovijedanja – rečenice često ostavlja nedovršenim, priče bivaju iscjepkane, sasječene, prekinute. Sa druge strane, on lingvistički pokušava da nadoknadi ono što nedostaje u stvarnosti:

Nagle promjene koje su rezultat fragmentacije postaju zamučene veznicima koji se nalaze na početku mnogih poglavlja, kao što su „i”, „ali” i „pa”, koji stvaraju lažni efekat kontinuiteta, nagovještavajući logične i uzročne veze tamo gdje ih u stvarnosti nema.³⁹

Tom Krik se ograđuje od bilo kakvih tvrdnji, bilo kakvog insistiranja na potvrđenosti i istinitosti. Objasnjavanje vidi kao „način da se izbjegnju činjenice” (*Waterland*: 167; 241). Takvim naratološkim gestovima Tom Krik kao da pridobija simpatije čitalaca – postaje nam jasno da on nije maliciozno obmanjujući, nepouzdan pripovijedač – jer, podsvjesno predstavljajući jednu nesigurnu sliku prošlih događaja, njegov osnovni cilj je da zavara samog sebe, i da na taj način prihvati stvarnost i pomiri se sa svojom sudbinom. Tom Krik svjesno upozorava svoje studente (a samim tim i čitaoce) da imaju razloga da sumnjaju u njegovo viđenje stvarnosti. Glavni izvor njegove nepouzdanosti je bez sumnje njegova lična

³⁸ The narrative language is both poetic and prosaic, lush and precise; the privileged world, the adverb *perhaps*, repeated almost obsessively, captures in a modest yet insistent manner the skeptical, divided tendencies of *Waterland*'s fictional world. (Champion 2003: 34)

³⁹ The abrupt shifts resulting from this fragmentation tend to be obscured by the conjunctions used to introduce many chapters, such as 'and', 'but' and 'so', which create a false effect of continuity, suggesting logical and causal relations where in reality there are none to be found. (Craps 2005: 81)

upletenost u prikazane događaje. Zbog toga ponekada Tom Krik kao da postaje *nametljivi pripovijedač* koji „vlastitim glasom komentariše predočene situacije i događaje” (*Naratološki rečnik*: 113). Koliko god isticao nemogućnost potpune spoznaje istine, on ubjedljivo i sigurno nameće svoje viđenje događaja, u isto vrijeme direktno se ograđujući odgovornosti prenošenja potpune istine, čak i kada govori o događajima iz svoje neposredne okoline, kao što je Merino kidnapovanje bebe: „Mi ne znamo ni polovinu, ...veća polovina mora biti izmišljotina” (*Waterland*: 127).

4.4. Prvo i treće lice Toma Krika

Narator, kada govori o izrazito uznemirujućim ličnim doživljajima, u želji da se distancira od previše bolne stvarnosti, poseže za oprobanim naratološkim trikom – svoje sigurno i ubjedljivo pripovijedanje u prvom licu zamijenjuje pripovijedanjem u trećem licu⁴⁰. Bolna stvarnost – posredna odgovornost za smrt Fredija Para, a zatim i za Merin abortus, paralizuje Toma Krika kao pripovijedača – u poglavlju „O promjeni u životu”, u kome je bajkovito gotski opisan abortus, Tom čak nema snage ni da imenuje svoju djevojku, i distancira se od samog sebe – pripovijeda u trećem licu:

Prije mnogo godina bila jedna žena budućeg nastavnika istorije koja se odlučila da preduzme drastične korake. Koja je rekla budućem nastavniku

⁴⁰ Rolan Bart u svojim kritičkim memoarima (*Roland Barthes* by Roland Barthes) navodi samog sebe u trećem licu, želeći da naglasi kako „ja” u tekstu ni na koji način ne može biti povezano sa autorovim „ja”. Na isti način Tom Krik želi da se distancira od samoga sebe.

istorije (prouzrokujući zaprepašćenost koja ga je obuzela, pošto on nije imao pojma šta bi u takvim okolnostima uradio): „Znam šta ću da uradim.”⁴¹

Taj traumatični događaj utiče na tok Krikovog daljeg pripovijedanja – on sve vrijeme pokušava da izbjegne suočavanje sa istinom (i kao narator ali i kao protagonista). Prevelika doza realnosti za Toma Krika parališe ga kao naratora – pripovijedanje u trećem licu nastavlja i dalje, još uvijek nedovoljno jak da iskaže bolnu istinu o smrti nerođene bebe, te o abortusom uzrokovanj Merinoj kasnijoj neplodnosti:

Jednom davno, bila jedna žena nastavnika istorije koja je nosila bordo-crvenu školsku uniformu. ... Koja je voljela da istražuje, da otkriva tajne, ali je onda prestala da bude znatiželjna. Čiji se život na neki način završio kada je imala samo šesnaest godina, iako je morala da nastavi živjeti.⁴²

Ušuškano i ublaženu priču, tj. podnošljivu verziju strašnih događaja iz ljeta 1943. godine Krik preoblikuje, sve jače se distancirajući od realnosti. Želi da makar u priči stvori jednu ljepšu i prihvatljiviju verziju stvarnosti. Priču na kraju pretvara u pravu bajku sa srećnim završetkom:

Jednom davno, bila jedna žena nastavnika istorije koja se, iako je rekla budućem nastavniku istorije da se više nikada ne bi trebali sresti, udala za

⁴¹ Many years ago there was a future history teacher's wife who resolved upon a certain drastic course of action. Who said to the future history teacher (causing consternation to engulf him, for he had no notion what he, in the circumstances, would do): "I know what I'm going to do." (*Waterland*: 117)

⁴² Once upon a time there was a future history teacher's wife who wore a rust-red schoolgirl's uniform and wore her deep-brown hair in a straight fringe. ... Who liked to find things out, to uncover secrets, but then ceased to be inquisitive. Whose life came to a kind of stop when she was only sixteen, though she had to go on living. (*Waterland*: 122)

njega tri godine kasnije. I budući nastavnik istorije je odveo sa sobom, 1947. godine, iz Fenlenda u okrugu Kembridž gdje su oboje rođeni, u London.⁴³

Tom Krik će smoći snage da ispriča pravu istinu o abortusu tek poslije blizu trideset poglavlja. Ravni deklarativni ton posljednjih rečenica u ovom ispovijednom poglavlju nagovještavaju stravu koju Tom Krik sa mukom opisuje. Ovaj događaj oblikuje dalje živote Toma i Meri Krik – pripovijedač-protagonista malo poslije njega odlučuje da se potpuno posveti proučavanju istorije, „sahranjuje se u istorijskim knjigama”, dok će Meri abortus stići kao bumerang – kidnapovanje bebe godinama kasnije uslovljeno je nezaboravljenom potrebom da spasi svoj prerano i surovo izgubljen fetus.

Pripovijedanje u trećem licu Tom Krik koristi i kada govori o svom povratku iz rata, te planovima o stvaranju zajedničke budućnosti sa Meri. Upotrebom trećeg lica kao da želi da se distancira od sebe samog – to je bio mlađi, poletni Tom Krik, koji je još uvijek vjerovao u bajke, naročito u svoju ličnu bajku – kako će on, kao „...princ-povratnik, spreman da pokida trnje i paučinu i poljubi svoju princezu, budeći je iz kakvog god transa u kome je bila protekle tri godine” (*Waterland*: 120) uspjeti da spasi njihovu ljubav.

⁴³ Once, long ago, there was a future history teacher's wife who, though she said to the future history teacher they should never meet again, married him three years later. And the future history teacher took her away with him, in 1947, from the Cambridgeshire Fens where they were both born, to London. (*Waterland*: 122)

4.5. Tom Krik kao haotično nepouzdan postmodernistički pripovijedač

Postmodernistička književnost preispituje naratore ali i tekstove koje oni stvaraju - „ne postoji pouzdan centar svijesti i narator može biti nepopravljivo zbunjen, ili možda lud” (Butler 2002: 69). Pouzdanost i tačna određenost stvarnosti, istine i istorije u postmodernizmu postaju nepoznate kategorije – realnost u kojoj živimo je dezorijentisana i haotična: „Stvarnost je već nametnula sebe u obliku nakvašenog leša. I postaće još hitnija, još opipljivije mirna ...“ (*Waterland*: 49)

Linda Hačion u *Poetici postmodernizma* (1988) govori o *pretjerano kontrolišućim naratorima* (eng. *overtly controlling narrators*) koji su sveprisutni u djelima historiografske metafikcije. Kao primjer takvih naratora ona navodi Toma Krika, tvrdeći da „nismo uvjereni u sposobnost naratora da poznaje prošlost sa bilo kakvom sigurnošću” (Hutcheon 1988: 117). Ta nesigurnost je prouzrokovana ponovnim razmatranjem i preispitivanjem prošlosti koje je karakteristično za postmodernističku književnost:

Postmodernizam uspostavlja, pravi razliku i onda raspršava stabilne narativne glasove koji koriste sjećanje da bi pokušali da pronađu smisao prošlosti. ...On postavlja i obara tradicionalne koncepte subjektivnosti. Psihološka disintegracija protagoniste u *Močvari* oslikava upravo takvo rastrojstvo, ali njegov snažni narativni glas potvrđuje njegovo sopstvo na tipičan postmodernistički i paradoksalni način.⁴⁴

⁴⁴ Postmodernism establishes, differentiates and then disperses stable narrative voices that use memory to try to make sense of the past. It installs and subverts traditional concepts of subjectivity. The protagonist’s psychic disintegration in *Waterland* reflects such a shuttering, but his strong narrative voice asserts that same selfhood in a typically postmodern and paradoxical way. (Hutcheon 1988: 118)

Istoriografska metafikcija o kojoj govori Linda Hačion ističe nepostojanje bilo kakve „garancije smisla”, „kao što Fuko osporava mogućnost znanja, ne dozvoljavajući postojanje bilo kakve konačne, autoritativne istine” (Hutcheon 1988: 118). Upravo to nepostojanje istine, te bilo kakvog oslonca u prošlosti, naglašava Tom Krik. Njegova opsesivna preokupacija postaje istorija, tj. njeno nipoštašavanje. Epigraf romana je definicija latinske riječi *historia*: „ 1. Ispitivanje, istraživanje, učenje. 2. a) naracija prošlih događaja, istorija. b) bilo kakva naracija: prikaz, pripovijest, priča” (*Waterland*: 1). Tom Krik pripovijedanje potpuno izjednačava sa stvaranjem istorije – ni jedno ni drugo ne mogu biti objektivni, pouzdani i sigurni. Pripovijedanje Toma Krika sačinjeno je od istorijskih lekcija, različitih priča, ali i istraživanja:

Predstavljajući nam „historiju” i kao fikciju i kao istoriju, Krik otkriva kako posjeduje dva dijametralno različita sistema vrijednosti. Da bi otkrio istinu o prošlosti, pokušava izbjeći bajkovite fikcije. ... „Ne zanima me kako to nazivate,” on komentariše, „objašnjavanje, izbjegavanje činjenica, izmišljanje značenja, sagledavanje šire perspektive, izbjegavanje ovdje i sada, obrazovanje, istorija, bajke – to (sve) pomaže u odstranjivanju straha” (*Waterland*: 241). Fikcionalna *historia* pomaže nam da izađemo na kraj sa strahom u različitim oblicima.⁴⁵

⁴⁵ In presenting us with *historia* as both fiction and history, Crick reveals that he has two diametrically opposed sets of values. To discover the truth about the past, he tries to avoid fairy-tale fictions. ... “I don’t care what you call it,” he comments, “explaining, evading the facts, making up meanings, taking a larger view, putting things into perspective, dodging the here and now, education, history, fairy-tales – it (all) helps to eliminate fear.” Fictional *historia* helps us cope with fear in various forms. (Acheson 2005: 98-99)

Tom Krik postmodernistički dovodi u pitanje svaku činjenicu. On pripovijeda u skladu sa savremenim pristupima naraciji, o kojima govori Mark Kari, koji „generalno insistiraju na ideji da naracija stvara više verzija događaja nego što opisuje te događaje u njihovom pravom stanju, ta naracija više djeluje nego što konstatuje, ili više izmišlja nego što opisuje” (*Postmodern Narrative Theory*: 120).

4.6. Pripovijedna perspektiva Toma Krika

Žerar Ženet u savremenu naratologiju uvodi pojam *fokalizacije* (Genette 1980: 189). Smatra da je prilikom analize naracije u književnom djelu između ostalog neophodno utvrditi „ko je ličnost čija tačka gledišta određuje narativnu perspektivu” (Genette 1980: 10). Važna je priroda odnosa između prezentovanih elemenata i vizije kroz koju su oni prezentovani. Terminologija je šarolika – naratolozi govore o pripovijednoj perspektivi, tački gledišta, pripovijednom načinu, prizmi, uglu posmatranja. Kada je roman *Močvara* u pitanju, jasno je da nam je fabula predstavljena kroz vizuru glavnog junaka, istovremeno i pripovijedača. Roman ima *stalnu unutrašnju fokalizaciju* – usvojena je isključivo perspektiva Toma Krika. Međutim, interesantno je da on konstantno ističe izvrsnost svoje perspektive, bilo čije perspektive – sve one u postmodernizmu postaju ispravne i pogrešne, pouzdane i nepouzdate – ne možemo ih negirati ali ni potvrditi. Tom Krik je *homodijegetički pripovijedač sa unutrašnjom fokalizacijom*, pa ga, prema Lintventolvoj tipologiji, možemo klasifikovati kao *aktorijalnog naratora* (*Naratološki rečnik*: 17). Međutim, kritičarka Margaret Čempion, koristeći Bahtinovu formulizaciju dijalozma (“Cracked Voices: Identification and Ideology in Graham Swift’s *Waterland*”, 2003) zanimljivo preispituje tačku gledišta Toma Krika, smatrajući je podijeljenom:

Dvostrukost ili podvojenost je vladajuća mentalna kategorija. Roman *Močvara* predstavlja inventivno režiranje sukoba između ideologija osobe i želje za identifikacijom u narativu koji naglašavaju problematičnu situaciju. ...Na skoro svakom narativnom planu, u prikazu prošlosti, u porodičnim hronikama, u opisima geografije i pejzaža Fenlenda, identitet podvojenog glasa nije samo predstavljen, već se i zagovara kao revidirani, superiorni model komunikacije.⁴⁶

Savjest i mentalni sklop Toma Krika nerijetko nam se čine podvojenima – stvarni događaji u njegovom životu učinili su ga ranjivim, nesigurnim, protivrječnim. Nije u stanju donijeti konačan sud o bilo čemu – preispitivanje u formi pripovijedanja Toma Krika postaje sizifovski posao: „Čovjek je životinja koja zahtijeva objašnjenje, životinja koja pita Zašto. Čovjek je životinja koja žudi za značenjem” (*Waterland*: 106; 140), a pričanje priča ga jedino nikada ne napušta:

Ali čovjek – dopustite mi da vam ponudim definiciju – je životinja koja priča priče. ...Mora nastaviti pričati priče, mora nastaviti da ih izmišlja. Sve dok postoji priča, sve je u redu. Čak i u svojim posljednjim momentima, kažu, u podijeljenom sekundu fatalnog pada – ili kada je blizu davljenja – on vidi, kako mu prolijeće pred očima, priča njegovog cijelog života.⁴⁷

⁴⁶ Duality or doubleness functions are the ruling mental category. *Waterland*'s inventive staging of the confrontation between ideologies of the person and the drive for identification in narrative highlights the cracked situation. ...On almost every narrative plane, in the accounts of the past, in the family chronicles, in the descriptions of geography and the landscape of Fenland, double-voiced identity is not only presented but advocated as a revised, a superior, model of communication. (Champion 2003: 35-36)

⁴⁷ But man – let me offer you a definition – is the story-telling animal. ...He has to go on telling stories, he has to keep on making them up. As long as there's a story, it's all right. Even in his last moments, it's said, in the split second of a fatal fall – or when he's about to drown – he sees, passing rapidly before him, the story of his whole life. (*Waterland*: 62-3)

4.7. Slojevita narativna hronologija

Hronologija pripovijedanja, tj. vremenska linija u romanu takođe je slojevita. Zbog nemogućnosti preciznog uspostavljanja vremenske linije, hronologiju romana možemo okarakterisati kao *ahroniju* (Bal 2000: 80) – Tom Krik konstantno odstupa od bilo kakvog vremenskog pravca tokom svog pripovijedanja: „Ide u dva pravca odjednom. Ide inazad i ide unaprijed. Zapetljava se. Skreće” (*Waterland*: 135). Primjetni su paralelni tokovi različitih linija fabula. Pripovijedač nerijetko namjerno izostavlja događaje, ne dovršava priče, da bi ih „dozvao” i nastavio kasnije u romanu. Izostavljeni su najstrašniji događaji (kao što su Merin abortus i Dikovo samoubistvo). Pripovijedač čini sve što je u njegovoj moći da izbjegne popunjavanje te naratološke praznine.

Po izraelskom naratologu Šlomit Rimon-Kenan, pripovijedanje Toma Krika je *ulteriorno* – događaji su pripovijedani tek nakon što su se dogodili (*Narativna proza*: 114). Narator sve vrijeme govori o prošlosti – svojoj, svoje postojbine, svjetskoj. Žerar Ženet takođe insistira na analiziranju vremena u djelu, kao faktora pomoću koga su događaji iz priče naratološki određeni. Tom Krik koristi klasično pripovijedanje u prošlom vremenu – *analepsu* (Ženetov termin, dok bi termin Mike Bal bio *retroverzija*). Pored analepse, Tom Krik koristi i present kada govori o događajima koji se odigravaju u sadašnjosti. Na taj način naglašava prelaske sa jednog vremenskog nivoa na drugi (recimo – istorijat porodice Atkinson iz sedamnaestog vijeka lako se, kada je vremenska dimenzija u pitanju, razlikuje od kidnapovanja bebe u sadašnjosti). Ali, Tom Krik koristi present i kada govori o nekim prošlim događajima koji su još uvijek jako živi u njegovom sjećanju, koji su ga zarobili u prošlosti.

U *Močvari* su dislokacije linearne naracije prilično radikalne. Narator se slobodno kreće po različitim vremenskim nivoima, i četiri posljednja poglavlja koja imaju obrnutu hronologiju, krećući se unazad od kasnih sedamdesetih kroz 1947. godinu do 1943. godine, gdje se roman završava.⁴⁸

Vidimo da postmodernistički poljuljana narativna hronologija ima svoju svrhu, te nas ne čudi da Tom Krik svoje pripovijedanje završava upravo u 1943. godini.

Mark Kari napominje kako je funkcija vremenskih distanci isticanje sudova ili moralnih stavova pripovijedača (*Postmodern Narrative Theory* 2011: 120). Ekstradijegetičko pripovijedanje Toma Krika o svom djetinjstvu ima takvu ulogu – on kao da želi da, poslije toliko vremena, umiri svoje unutrašnje sukobe, i na neki način opravda svoje postupke. Pored svog djetinjstva, on analeptično pripovijeda o različitim prošlim dimenzijama – govori o istoriji Fenlenda, porodica Atkinson i Krik, o 1940-im godinama tokom kojih su on i njegova žena Meri proživljavali burne adolescentske dane. Narativna sadašnjost je smještena u 1980-e godine – Tom Krik je profesor kome prijete odlazak u prevremenu penziju, i čija žena prolazi kroz psihološku krizu. Naracija Toma Krika nije hronološki pravolinijska – nasumično se smjenjuju poglavlja čija radnja se dešava u različitim vijekovima. Krik opisuje istoriju Fenlenda, i njegovih predaka, porodica Atkinson i Krik – od sedamnaestog vijeka do braka njegovih roditelja, poslije Prvog svjetskog rata. Zatim, govori o 1940-im godinama – svojim, Merinim i Dikovim tinejdžerskim

⁴⁸ In *Waterland* the dislocations of linear narrative are quite radical. The narrator moves freely among the various time levels, and the last four chapters reverse chronology, moving back from the late 1970s through 1947 to 1943, where the novel stops. (Malcolm 2003: 16)

danima, tragičnim događajima tog perioda, Tomovom odlasku i povratku iz rata, te sklapanju braka sa Meri. Treća hronološka nit obrće se oko 1980-ih godina – narativna sadašnjost ispunjena je Merinim religioznim vizijama, kidnapovanjem bebe, njenim odlaskom u instituciju za mentalno oboljele, i Tomovim gubitkom zaposlenja.

Lomovi i promjene u privatnom životu Toma Krika određuju i prirodu njegovog pripovijedanja:

Roman je zaista obilježen iznenadnim vremenskim i narativnim prekidima i smjenama koji neprestano narušavaju logiku linearne progresije i stabilnosti narativne tačke gledišta koja je karakteristična za realistični metod. Različiti vremenski nivoi su isprepletani, tako da je naracija naročitih epizoda često podijeljena na nekoliko poglavlja i smještena na različitim mjestima u tekstu.⁴⁹

4.8. Funkcije narativa Toma Krika

Prema Ženetu (*Narrative Discourse* 1980: 256), naracija može imati još nekoliko funkcija. Tom Krik je *raconteur*, narator poput Tristrama Šendija, koji je uvijek usmjeren ka svojoj narativnoj publici, te njegovo pripovijedanje ima *komunikativnu funkciju*. Tu je i *emotivna funkcija* – Tom Krik je nerijetko okrenut sebi, sopstvenoj sudbini, njegova naracija funkcionira kao svjedočenje prošlih događaja, ili njihovo priznanje. Jer – naracija, tj. pričanje priča, služi mu kao način

⁴⁹ The novel is indeed marked by sudden temporal and narrative breaks and shifts which continually disrupt the logic of linear progression and the stability of narrative point of view characteristic of the realist method. Different time strata are intertwined, so that the narration of particular episodes is often divided over several chapters placed at various points in the text. (Craps 2005: 81)

pomoću koga će prevazići i prihvatiti stvarnost, prihvatajući savjet svoje majke, on shvata kako treba prevazići svoju bolnu prošlost: „Ne, nemoj zaboraviti. Nemoj izbrisati. Pretvori to u priču. Samo priču. Da, sve je ludo. Šta je stvarno? Samo priča. Jedino priča” (*Waterland*: 225). On indirektno pripovijeda o svojim traumama iz adolescentskih dana, i zbog toga njegova naracija ima *eskapističku ulogu* – služi mu kao bijeg od realnosti koju ne uspijeva prihvatiti. Pripovijedanje ima *izlječujuću ulogu* za Toma Krika (kao što njegova majka Helen Atkinson podučava oca da je pričanje priča izlječivo djeluje poslije proživljavanja nepodnošljive stvarnosti Prvog svjetskog rata). Osobine pripovijedanja koje je uslovljeno nekom traumom iz prošlosti prepoznamo u naraciji Toma Krika:

Duplo pričanje, osciliranje između krize smrti i korelativne životne krize: između priče koja opisuje događaj nepodnošljive prirode i priče čije preživljavanje je nepodnošljivo. Krik sve do kraja romana potiskuje pripovijedanje o dvijema od tri smrti za koje je u najmanju ruku djelimično odgovoran, dok se veći dio romana odnosi na njegovo mirenje sa svojim „korelativnim životnim krizama” putem njegovog uranjanja u profesionalnu akademsku istoriju.⁵⁰

Pored pomenutih funkcija, neosporna je i *didaktička funkcija* pripovijedanja Toma Krika. Direktno podučavanje svojih studenta Tom Krik pretvara u mnogo širu, značajniju, životnu lekciju. Svoje časove započinje magičnom frazom kojom

⁵⁰ Double telling, the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life: between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival. Crick suppresses narrating two of the three crises of deaths for which he is at least partially responsible until late in the novel, while the majority of the novel relates how he coped with his “correlative crisis of life” through his immersion in professional academic histories. (Russell 2009: 118-119)

počinju sve bajke: „Nekada davno...” Samim otvaranjem svog predavanja, Krik nam nagoviještava kako će njegovi časovi prerasti u nešto mnogo veće od uobičajenih istorijskih lekcija. Iako svojim studentima obećava „kompletnu i konačnu verziju”, njegova ispovijest pretvara se u nešto potpuno neočekivano – istorijske lekcije pretvaraju se u one teže savladive, životne.

4.9. Postmodernistički slom velikih narativa

Filip Tju u svom djelu *Savremeni britanski roman* (2006) ističe u kojoj mjeri je današnji britanski identitet poljuljan – nema velike priče, nepovratno je izgubljen osjećaj da je nešto važno, ogromno prevaziđeno; osjećanje otupljenosti i izgubljenosti je sveprisutno. Zbog svega toga ne možemo ni očekivati od Toma Krika, pripovijedača koji postoji u svijetu postmodernističkih romana, da bude siguran, postojan, pouzdan. On kreira sopstveni svijet i njegov najveći domet postaje upravo ta lična oaza, sopstvena verzija priče koja će mu pružiti utjehu i utočište, poput brižljivo građene priče o Fenlendu. Krik smatra da bi upravo ta, samo njegova priča, trebalo da ga oslobodi od grijeha koje je počinio u prošlosti. Njegovo priznanje da je kriv za Merin abortus, ubistvo Fredija Para i samoubistvo njegovog brata Dika, postaje „samoopsesivno prepričavanje grijeha; spoznaja potrebe za oprostajem i pokajanjem kao nezaslužnim darovima“ (Russell 2009: 116).

Brajan Makhejl (*Constructing Postmodernism*, 2001) naglašava kako je jedna od osnovnih odlika postmodernističke književnosti, ali i savremenog doba uopšte, „sumnja u velike narrative” (eng. *anxiety of metanarratives*). Linda Hačion u svojoj *Poetici postmodernizma* (1988) takođe govori o postmodernističkom

preispitivanju legitimnosti i legitimne moći narativa. Kristofer Butler (*Postmodernism – A Very Short Introduction*, 2002) govori o nezaobilaznoj postmodernističkoj sumnji koja se ponekad čak graniči sa paranojom. Sva tri kritičara navode doprinos filozofa **Žan-Fransoe Liotara** (*The Postmodern Condition*, 1984), koji zastupa stav da živimo u dobu u kome su „veliki narativi” u krizi i opadanju. Vrijednost i pouzdanost istorijski utemeljenih doktrina opada poslije Drugog svjetskog rata. Tom Krik kao pripovijedač razmatra upravo prirodu istih, ističući kako postaje nemoguće vjerovati im. „Pojavljivanje Swiftovog romana 1983. godine značajan je trenutak u britanskoj istoriji zato što obilježava promjenu perspektive od velikih narativa makroistorije do regionalne mikrogeografije” (Tange 2004: 75). Postmodernizam ne poznaje više sveznajuće istoričare, ali ni sveznajuće naratore: „Sveznajući naratori biraju i interpretiraju događaje, kao što rade i istoričari; međutim, romanopisci koji ih stvaraju traže od nas da obustavimo svoje nepovjerenje u prividno sveznanje njihovih naratora i fikcionalnost događaja koje opisuju” (Acheson 2005: 91).

Tom Krik napušta istoriju kao „veliki narativ” i okreće se svom mikrokosmosu – Fenlendu. Nije mu potreban „zlatni grumen” kojim bi ga istorija prosvijetlila, potrebna mu je: „...sâma istorija: veliki narativ, koji puni vakuume, koji rastjeruje strahove u mraku” (*Waterland*: 62). Taj tipični postmodernistički zaključak narator prenosi svojim studentima – uvjerava ih da je „univerzalna istina nemoguća, i da je relativizam naša sudbina” (Butler 2002: 16). Dekonstrukcija Žaka Deride je zasnovana upravo na relativizmu:

Istina je uvijek relativna u odnosu na različita gledišta – odnos između jezika i svijeta nije dobro utemeljen i pouzdan – istina je „zaista” vrsta

fikcije, čitanje je uvijek oblik pogrešnog čitanja, i razumijevanje je uvijek oblik nerazumijevanja.⁵¹

4.9.1. Naracija o naraciji – istorija kao priča

Usled nemogućnosti spoznaje istine, Tom Krik istoriju kao jednu vrstu tih velikih narativa izjednačava sa pričanjem bajki. Tradicija pripovijedanja izmišljenih događaja duboko je ukorijenjena u njegovoj porodici. Od davnina su Krikovi preci bili izuzetno talentovani za pričanje priča, kako bi suzbili nepodnošljivu stvarnost koja ih je okruživala:

Realizam; fatalizam; ravnodušnost. Živjeti u Fensu znači dobijati jake doze stvarnosti. Velike ravne monotonije realnosti; širokog praznog prostora stvarnosti. Melanholija i samoubistva nisu nepoznati u Fensu. Teško opijanje, ludilo i iznenadni nasilnički činovi nisu neuobičajeni. Kako ćete prebroditi stvarnost, djeco? ...Kako su Krikovi prebrodili stvarnost? Pričanjem priča. (*Waterland*: 17) Šta radite kada je stvarnost prazan prostor? ...Kao Krikovi koji su iz svog vodenog kuluka mogli uvijek iscjediti bajku ili dvije, možete pričati priče.⁵²

Pripovijedanje Toma Krika je *autorefleksivno* (*Naratološki rečnik*: 26) – predmet njegovog razmišljanja je sâma naracija. Pričanje priča Krik direktno

⁵¹ The truth is always relative to the differing standpoints – relationship between language and world is not well-founded and reliable – truth is ‘really’ a kind of fiction, reading is always a form of misreading, and understanding is always a kind of misunderstanding. (u: Butler 2002: 21)

⁵² Realism; fatalism; phlegm. To live in the Fens is to receive strong doses of reality. The great flat monotony of reality; the wide empty space of reality. Melancholia and self-murder are not unknown in the Fens. Heavy drinking, madness and sudden acts of violence are not uncommon. How do you surmount reality, children? ... How did the Cricks outwit reality? By telling stories. (*Waterland*: 17) What do you do when reality is an empty space? ...Like Cricks who out of their watery toils could always dredge up a tale or two, you can tell stories. (*Waterland*: 61)

izjednačava sa istorijom, nipodaštavajući njenu pouzdanost. Iako bi istorija trebalo da nas uči „da izbjegavamo iluzije i izmišljotine, da snove, mjesecinu, sve ono što liječi, čini čuda, obećava raj na zemlji, ostavimo po strani – da budemo realni” (*Waterland*: 108), shvatamo u kojoj dozi postaje nemoguće vjerovati joj. Izjava jednog od Krikovih učenika, mršavušnog, izuzetno bistrog Prajsa, da dolazi kraj istorije (suočavamo se sa konačnim stadijumom historiografske metafikcije – istorija je pretvorena u bajku), inspiriše Toma Krika da tradicionalne istorijske lekcije zamijeni pripovijedanjem zanimljivih, realistično nestvarnih priča: „Stvaranje istorije, što su činili Atkinsonovi, i pričanje priča o njoj, poput Krikovih, su dva različita načina pomoću kojih možemo nadmudriti prazninu koju opažamo (i strah) u srcu stvarnosti” (Janik 1989: 86). Različiti pripovijedači pojavljuju se u romanu – Tomovi otac i majka, zatim cijela porodica Krik koja pripovijedanje nosi u svojim genima i tradiciji, koji istoriju (za čije praktično stvaranje su zaduženi Atkinsonovi) pretvaraju u „stvaranje čudesne bajke”. Tom Krik radnju smišljeno smiješta u mjesto na kome njegova imaginarna pripovijest postaje stvarnost: „Već smo kročili u drugačiji svijet. Onaj u kome se stvari zaustavljaju; onaj u kome se prošlost i dalje dešava” (*Waterland*: 304).

4.10. Narativna katarza Toma Krika

Pripovijedanje Toma Krika, kao beskrajno traganje za mirom koga ne uspijeva dosegnuti, biva progonjeno prošlošću ali i sadašnjošću: „Krik izbjegava ispričati šta se desilo sa Merinom trudnoćom tako što bježi u prikaz cijelom sklopu drugih istorija čija apstraktnost spriječava ponovno sjećanje određenih užasa narativa o abortusu i samoubistvu” (Russell 2009: 134). Tek na kraju romana

pripovijedač doživljava narativnu katarzu – priznaje sve, mazohistički detaljno opisujući i iznova proživljavajući bolne događaje iz ljeta 1943. godine:

Početak? Ali gdje je? Koliko daleko unazad? Dobro, priznajem da je moja žena, sa namjerom da to uradi, uzela bebu iz dječijih kolica. Dobro (ovoliko unazad): priznajem svoju odgovornost, zajedno sa odgovornošću moje žene, za smrt troje ljudi (to jest – nije tako jednostavno – jedno od njih nije bilo rođeno, i jedno od njih – ko zna da li je to zaista bila smrt...).⁵³

Njegovo priznanje kulminira pričom o Dikovom samoubistvu: „I sada je vrijeme, sada je jedino vrijeme, da ispričam cijelu ---“ (*Waterland*: 343). Ta najduže odlagana priča ima formu koja je brižljivo pripremana i čiji efekat Tom Krik pokušava ublažiti ranijim mitskim opisom jegulja koje rastu u vodi i odlaze ka moru, poput njegovog brata Dika, čije samoubistvo na taj način prikazuje kao nešto sasvim prirodno i iskonski očekivano.

U želji da popuni prazninu vlastitog života, „zarobljenog između dva momenta – abortusa i povratka bebe koju je njegova žena zgrabila u supermarketu – između kojih ne postoji ništa” (Benyei 2003: 51) Tom Krik cijeli život provodi u potrazi za objašnjenjima, zahtijeva „Istoriju Objašnjenja”, da bi na kraju otkrio „još više misterija, više fantastičnosti, više čuda i razloga za zapanjenost nego kad sam počeo” (*Waterland*: 62). Nijedno objašnjenje neće biti dovoljno – istorija nas uči „da istražujemo, da analiziramo, da budemo kritični – nikada da ne pristanemo na glatku bajku ili polu-objašnjenje, čak i ako znamo da ne postoji konačno,

⁵³ The beginning? But where's that? How far back is that? Very well, I confess that my wife, with intention so to do, took a baby from an unminded pram. Very well (this far back?): I confess my responsibility, jointly with my wife, for the death of three people (that is – it's not so simple – one of them was never born, and one of them – who knows if it was really a death...). (*Waterland*: 314)

sveobuhvatno objašnjenje” (Malcolm 2003: 87). Ali – objašnjenja, baš kao i bilo kakav kraj ili razriješeno, potpuno izostaju. Mnogo toga ostaje neispričano.

Tom Krik je „uznemiren, bezuspješan, previše elokventan narator, koji pripovijeda svoju priču sa tačke gledišta potpunog poraza – Meri luda, on otpušten” (Malcolm 2003: 78; 108). Osuđen je da bude nesposoban da se pomiri sa prošlošću, ali i sa sadašnjim događajima koji se očajnički ne uspijevaju otrgnuti iz kandži prošlosti. Proganja ga „nemogućnost pisanja sa apsolutnim autoritetom, bilo kao historičar ili narator u prvom licu” (Acheson 2005: 91). Krikova vizija prošlosti puna je praznina (što nam potvrđuje naslov jednog od poglavlja - *O prazninama i drugim stvarima*); njegova lična, ali i društvena, historijska prošlost ostaje nedokučiva. Grejam Swift kao da ismijava to konačno sveznanje – ključ prošlosti Krikove porodice ostavlja njegovom mentalno ograničenom bratu Diku, koji ni u jednoj verziji sljedećih događaja neće moći shvatiti šta se zapravo dogodilo. Tom shvata sopstvenu zaokupljenost historijom, tj. pričom:

U redu, znači to je sve borba kako bi se očuvala izmišljotina. Sve je borba da stvari ne izgledaju besmisleno. Sve je borba protiv straha. ...Pomaže da se otjera strah. ...Pomaže da se odstrani strah.⁵⁴

Međutim, sveprisutni strah kao i pripovijedanje koje bi ga trebalo odagnati stvaraju još jedan začarani krug. Tom Krik ne može da prestane pitati se zašto, niti prestati tragati za konačnim objašnjenjem, „iako postaje sve teže što se više pitate, iako postaje sve više neobjašnjivo, sve bolnije, i odgovor kao da se nikada ne

⁵⁴ All right, so it's all a struggle to preserve an artifice. It's all a struggle to make things not seem meaningless. All a fight against fear. ...It helps to drive out fear. ...It helps to eliminate fear. (*Waterland*: 241)

približava, nikada nemojte pokušavati izbjeći to pitanje *Zašto*” (*Waterland*: 130). Utjehu mu pružaju studenti, koji spremno slušaju „ispredene priče starog Krikija” (*Waterland*: 6). U trenutku pripovijedačevog posustajanja, proglašavanja kraja priče, oni ga motivišu da nastavi, i pruži im obećanu „kompletnu i konačnu verziju” (*Waterland*: 8).

4.11. Ljekovitost beskrajne priče

„Nisu sve priče nastale kao posljedica želje da se nešto saopšti svetu; mnoge od njih ispričane su zbog nečega što je pripovedač želeo da prećuti. Ili makar zaboravi” (Paunović 2006: 168). Takva je i priča Toma Krika. Potpuno je kontradiktoran i kao protagonista i kao narator – karakteriše ga snažna sklonost ka paradoksu, višestrukosti, neuvjerljivosti – on je profesor koji ni sebi ne uspijeva objasniti bilo šta; priča ne da bi ispričao nego da bi se iznova borio sa duhovima vlastite prošlosti; njegova postmoderna bajka je noćna mora. Ponaša se kao da nam pripovijeda bajku za laku noć, a ne vlastitu tragediju, smještenu u nepoznatoj mitskoj zemlji, a ne u okrugu Kembridž. Nema razriješjenja za Toma Krika. Njegov cijeli život postaje borba sa strahom, odricanje od realnosti, rat sa samim sobom. I istoriju definiše kao vrstu priče (Krikov student Prajs mudro zaključuje da se Francuska revolucija zapravo odigrala u imaginaciji, jedino pitanje je kako ćemo je interpretirati). Istorija, posmatrana kao „čvrsto tlo”, ima moć da ispuni praznine u našim životima, i, kako navodi Tom Krik, postaje način pomoću koga tjeramo realnost „da se oklizne”. Jasno je da slabi pripovijedačeva utjeha u cijeloživotnom proučavanju istorije kao velikog narativa koji je tradicionalno imao ulogu da pruži dublje značenje besmislenosti svakodnevnog ljudskog postojanja. I ona ga je na neki način iznevjerila. U jednom trenutku shvata svu besmislenost svog bijega u taj

nepouzdana veliki narativ, i sebe opisuje kao „...zarobljenika ... neopozivih historijskih događaja” (*Waterland*: 319-20). Budućnost je nepoznata kategorija za Toma Krika. Iz olupine sopstvenog života jedino uspijeva da se zagleda u bajkovitu, mnogo ljepšu verziju prošlosti. Potpuno odbacuje istoriju, shvativši da nam, na kraju, ostaje samo nikad do kraja ispričana priča:

Kada dođe do kraja svijeta neće više biti stvarnosti, samo priče. I sve što će nam biti ostavljeno biće priče. Sješćemo, u svojim skloništima, i pričati priče, poput sirote Šeherzade, nadajući se da se nikada...⁵⁵

Jedino što nam ostaje je beskrajna priča.

⁵⁵ When the world is about to end there'll be no more reality, only stories. All that will be left to us will be stories. We'll sit down, in our shelter, and tell stories, like poor Scheherzade, hoping it will never... (*Waterland*: 298)

V Polifonijska narativna istina *Izvan svijeta*

U svom četvrtom romanu, *Izvan svijeta* (*Out of this World*, 1988), Grejama Svifta nastavlja priču o nedovoljno dobrim očevima i njihovoj otuđenoj djeci, iznova problematizujući prirodu istine i laži, te pouzdanosti, tj. nepouzdanosti priče i pripovijedanja, koje je okarakterisano nepovjerenjem prema opšteprihvaćenom viđenju istorije. Svift prvi put koristi naratološku šemu koja će kasnije obilježiti neke od najuspješnijih romana – *dvostruko* (ili čak *mногоstruko*) *pripovijedanje u prvom licu*. Priču pripovijeda nekoliko junaka, iz svojih (nerijetko suprotstavljenih) uglova. Dobijamo gradacijski osvrt na nasilje i nedostatak ljubavi u dvadesetom vijeku. Istina je sagledana iz više perspektiva – suprotno viđenje porodične i društvene istorije i istine odslikano je nezavisnim pripovijestima oca i kćerke, koja se smjenjuju u zasebnim poglavljima naslovljenim imenima naratora (na primjer, imenima kćerke i oca – Sofi, Hari). Dvoje naratora se na različite načine bore sa istim, paralelnim problemom – ne prestaju da preispituju svoj odnos sa očevima, shvatajući u kojoj mjeri je taj odnos oblikovao njihove živote, i učinio ih razjedinjenim, nesigurnim, nepotpunim ličnostima. Hari i Sofi, nepovratno otuđeni, uzajamno opsjednuti jedno drugim, prave retrospektivu sopstvenih gubitaka na dvije suprotne strane Atlantika. Njih dvoje se smjenjuju pričajući priče koje imaju isti cilj i čija kombinacija predstavlja najvjerniju sliku života porodice Bič. Smjenjivanje naratora daje romanu konverzacijsku strukturu – i Hari i Sofi pripovijedaju jedno drugom, umorni od desetogodišnje tišine. Mentalna komunikacija preko Atlanskog okeana koju sada ostvaruju pokazuje da su spremni da prekinu godine ćutnje, ljutnje, otuđenosti. Spremni su da se suoče sa prošlašću koja ih je razdvojila.

5.1. Narativna polifonija oca i kćerke

Mnogostruka, polifonijska naracija karakteristična za postmoderne roman prisutna je u ovom romanu, a svoj potpun, zaokružen oblik će dobiti u *Poslednjoj turi* (*Last Orders*, 1996). Učenja Mihaila Bahtina o polifoniji pružaju stabilan okvir za izučavanje ove pojave u postmodernističkoj književnosti, te stoga i u romanima Grejama Svifta. Bahtin je koncept polifonije prvobitno predstavio u svom djelu *Problemi poetike Dostojevskog* (1929). Polifoniju shvata kao novu teoriju o autorskoj tački gledišta (autorova i naratorova tačka gledišta po prvi put bivaju neizjednačene i dobijaju samostalni, nezavisni oblik), te o višeglasju u romanima koje dozvoljava različitim ideološkim i krajnje subjektivnim perspektivama da se nađu u jednom romanu:

Mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti, stvarna polifonija punopravnih glasova, ...mnoštvo karaktera i sudbina koji se ne razvijaju u jedinstvenom objektivnom svetu u svetlosti jedinstvene autorove svesti, već se tu mnoštvo ravnopravnih svesti i njihovih svetova spaja u jedinstvo nekog događaja, čuvajući pri tom svoju neslivenost. (Bahtin 2000: 8)

Bahtin ističe postmodernistički favorizovanu mnogostrukost – ne postoji jedan glas, jedno viđenje, jedna istina. Cjelina se stvara interakcijom nekoliko različitih svijesti i savijesti, a ličnosti, tj. pripovijedači, bivaju potpuno oslobođeni kontrole autora. Takav slučaj je i u Sviftovom romanu *Izvan svijeta* – Hari i Sofi predstavljaju dva nezavisna, polifonijska glasa koji svojim pripovijedanjem stvaraju mozaičnu sliku stvarnosti porodice Bič. Utoliko je slika porodice predstavljena čitaocima potpunija i objektivnija, a čitalac dobija zadatak da u svojoj svijesti izvede zaključke i stvori univerzalnu sliku sačinjenu od više verzija istine ispričane od strane nekoliko naratora. Sviftovi naratori su potpuno samostalni u

odnosu na pisca (koji nerijetko u intervjuima naglašava u kojoj mjeri njegovi romani slikaju generalnu stvarnost dvadesetog vijeka, a ne njegovu ličnu priču; i koliko junaci koje stvara i kojima daje slobodu u pripovijedanju nemaju ništa zajedničko sa autorom – bibliografski elementi apsolutno ne postoje). Njihov naratološki dijalog biva od presudnog značaja – „različita gledišta mogu, jedno za drugim, dominirati i reflektovati različite nijanse suprotnih ispovesti” (Bahtin 2000: 18). U toj mjeri samostalni glasovi stvaraju jedinstvo višeg reda. Sjedinjavanjem nekoliko individualnih volja, izlazi se izvan granica jedne volje, te sveukupno pripovijedanje dobija na objektivnosti i istinitosti. Svaki glas zadržava sopstvenu autonomiju, pružajući nerijetko suprotstavljena i suprotna uvjerenja i poglede na svijet.

U romanu *Izvan svijeta* različiti, individualni glasovi pripovijedaju istu priču, otkrivajući složenost ljudskog djelovanja. Slušajući dvije verzije istine, Harijevu i Sofinu, čitaoci čuju cjelinu; uvid u individualne verzije stvarnosti pruža nam sliku globalne stvarnosti, stvarnosti višeg reda koja ne zavisi od pojedinačnih doživljaja i iskustava. Pisac daje punosnažnu moć svojim naratorima – ovakvim kompozicijskim postupkom dolazi do ostvarenja polifonijske umjetničke zamisli, te do „slivanja glasova i istina u jedinstvenu bezličnu istinu” (Bahtin 2000: 91). Bahtin se oslanja na Sokratovo shvatanje dijaloške prirode istine i ljudske misli o njoj. Monologizam, tj. postojanje jedne definitivne istine, u postmodernizmu biva apsolutno odbačen, te izviru različita viđenja polifonijskog umjetničkog izražaja.

Polifonijska naracija ima višestruku ulogu u ovom romanu. Riječ i protivriječ (Harijev i Sofin iskaz) naliježu jedna na drugu i stapaju se u jedan iskaz, što dovodi do „izvanredno intenzivne aritmije, oštre aritmije protivrječnih glasova

u svakom detalju, svakom atomu tog iskaza” (Bahtin 2000: 197). Neprestano misaono sukobljavanje dvoje naratora daje romanu žustrinu, napetost, dijalošku prirodu. Iako su predstavljena suprotstavljena viđenja stvarnosti oca i kćerke, shvatamo da oni ipak, na potpuno različite načine, pričaju istu priču. Priču o nedostatku ljubavi u dvadesetom vijeku. Roman odjekuje neutaživom potrebom za porodičnim mirom, za svakodnevnicom neispunjenom ratovima, smrću, tragedijama. Za dokoličarskom uljuljkanošću mikrokosmosa Hajfilda.

Hari je ratni fotograf posvećen stvaranju trajnog zapisa užasa dvadesetog vijeka. Želi da objelodani užase, da osvijesti neupućene, da istakne strahote. Međutim, ironično shvata da čak ni fotografija kao narativni medijum ne mora da pokazuje istinu. Opipljivost i nepromjenljivost fotografije ne garantuje istinu – jedino je potpuno sigurna i pouzdana njena mnogostrukost i individualnost. *Fotografska naracija*, koliko god jedinstvena i opipljiva bila, u postmodernističkom svijetu dobija polifonijski karakter – u zavisnosti od interpretacija i ona je u stanju pričati različite priče, slikati višestruke verzije, što Hari tokom svoje karijere uviđa. Fotografija kao narativ tokom dvadesetog vijeka prolazi kroz transformaciju – na kraju postavši postmodernistički nepouzdana i upitna.

Sa druge strane, njegova kćerka, odbjegli od sopstvene istorije i istine, u Sjedinjenim Američkim Državama pokušava pronaći mir i spokoj u okrilju svoje novoosnovane porodice, ali joj to očigledno ne polazi za rukom. Živi u Bruklinu (eng. *broken land* – razlomljenoj zemlji), i isto tako slomljeno i isprazno se i osjeća. Novi svijet joj ne pruža utočište. Naprotiv – njena psihološka razlomljenost i nesigurnost samo se produbljuju. Sofina naracija sačinjena je od iskrzanih

odlomaka njenog obraćanja psihijatru – na čijim seansama pokušava shvatiti kako sebe, tako i oca i djeda, te svrhu i cilj cjelokupnog života. Uz njih dvoje, naratološki prostor u vidu jednog poglavlja dobijaju i njihovi partneri – Sofin muž Džo, kao i Harijeva pokojna žena, Sofina majka, Ana.

Iako naracija u romanu ima ispovijedni i konverzacijski ton, jasno je da konkretan, stvaran slušalac ne postoji. Svi ti narativni pokušaji pomirenja, nastojanja pripovijedača da se približe jedno drugom, objasne, opravdaju, bez izuzetka odlaze u prazninu. Junaci su iskonski sami, komunikacija nepovratno izgubljena. Usled toga jača i utisak čitalaca – nepremostiva tišina ophrvava naratore, kao i tuga zbog neuspješnog obnavljanja davno narušenih odnosa. Isto tako, Swift neprestano ističe vrijednost raznovrsnih narativnih sredstava (fotografije i priče) – ta sredstva junake dovode do katarktičkog pročišćenja. Pretvarajući „fakte u priču” (*Out of this World*: 102-3), junaci dobijaju priliku da se oslobode sopstvenog tereta ali i kolektivnog tereta dvadesetog vijeka.

U središtu priče je poznata, dobro stojeća engleska porodica Bič koja je svoje bogatstvo i ugled stekla proizvodeći oružje i municiju, ili, kako bi glava porodice, djed Robert objasnio, na taj način „spašavajući naciju”. Međutim, ta porodica je duboko, suštinski razjedinjena pogrešnim shvatanjima pravde i pravičnosti, te obaveza i dužnosti jednog čovjeka. Robertov sin, ujedno i glavni junak i jedan od glavnih pripovjedača, Hari, odlazi u potpuno suprotnom smjeru – svojom fotografijom želi da prikaze do kakvog stanja je svijet doveden, zahvaljujući sve jačoj i okrutnijoj agresiji, rušilačkim i ubilačkim porivima čovjeka. Drugi narator, Robertova unuka Sofi, željna roditeljske ljubavi odrasta u bajci koju za nju stvara previše zaštitnički nastrojeni djed. Raspad „cijele proklete krhke

iluzije” (*Out of this World: 9*) je ono sa čime ne može da se pomiri i zbog čega nije u stanju da vodi normalan život.

Narativna hronologija je kontradiktorna – iako su godine dešavanja pojedinih događaja eksplicitno i precizno navedene, njihov redoslijed je potpuno ispreuran. Naratori hronologijom oslikavaju svoje psihološko stanje – idu naprijed i nazad, bez pravca ili cilja; vraćaju se bolnim prošlim događajima, govore o globalnoj, trenutnoj svjetskoj situaciji, ali i o Drugom svjetskom ratu, o djetinjstvu ali i o sadašnjem trenutku. Preturajući po svojim prošlostima i sadašnjostima stvaraju pripovijedni mozaik koji čitaocima pruža kompletnu, ali nestabilnu, postmodernističku sliku života jedne neobične engleske porodice.

5.1.1. Očeva istina – fotografija kao narativni medijum

Hari je drugačiji, originalan narator – njegov medijum prenošenja poruke je, uz pripovijedanje, i fotografija, čije prvo pravilo koje on slijepo slijedi „uhvatiti stvari nenadano, jer foto-aparat ne proizvodi” (*Out of this World: 5*). Prikazujući vizuelne priče, fotografija pripovijeda o svijetu, o čovjeku, životu. Ona slika niz povezanih događaja, jer „događaj nije ono što se desilo, već ono što može biti ispričovijedano“⁵⁶.

Fotografija konstruiše naraciju, poput istorijskih i političkih narativa koji konstruišu prošlost. Istina jeste da slika govori više od hiljadu riječi, ali postmodernistički moramo uvijek imati u vidu ko posmatra sliku, u kakav željeni kontekst je smiješta, na koji način je tumači.

⁵⁶ Campbell: <http://www.david-campbell.org/2010/11/18/photography-and-narrative/> [13.12.2012.]

Snaga narativa, pripovijedanja je u osnovi velikog dijela fotografije. Fotografi stvaraju složene i opisne trenutke u vremenu. Savremeni fotografi proizvode i dokumentuju nove oblike vizuelne kratke priče.⁵⁷

Naracija u vidu fotografije uliva povjerenje, jer postoji stvar, opipljivi, definisani dokaz koga možemo uzeti u ruke, pogledati „kao oblutak sa plaže, kao grumen stijene otkinut od mjeseca” (*Out of this World*: 115). U „naraciji” Harija Biča nema namještanja, izmišljanja, dodavanja ili oduzimanja. Pokreće ga upravo ta atmosfera, autentično prenošenje napetosti, akcije, ljudske drame. On sâm govori o prirodi svog posla, tj. te „fotografske naracije”:

Fotograf niti je tu niti nije tu, niti je unutar niti izvan stvari. Ako si unutar stvari to je užasno, ali nema nikakvih pitanja, radiš ono što treba da radiš i nemaš čak vremena ni da gledaš. Ali ja bih rekao da neko mora da gleda. Neko mora biti unutar stvari i mora se i vratiti. Neko mora biti svjedok.⁵⁸

Fotograf postaje pouzdani narator koji neprimjetno i nenametljivo bilježi priče. Direktno je izložen najstrašnjem; gleda, vraća se u grotlo, svjedoči. Fotografija prenosi ono što ne možemo vidjeti zato što smo daleko ili „zato što se dešava tako iznenada ili toliko okrutno da nema vremena ili čak ni želje da se vidi, i samo foto-aparat vam može pokazati kakvo je nešto dok se još uvijek dešava”

⁵⁷ The power of narrative, of storytelling is at the foundation of much of photography. Photographers are creating complex and descriptive moments in time. Contemporary photographers are crafting and documenting new forms of a visual short story. (*Narrative Photography Competition*, <http://www.photocompete.com/2011/07/28/narrative-photography-competition/>) [25.5.2014.]

⁵⁸ A photographer is neither there nor not there, neither in nor out of the thing. If you're in the thing it's terrible, but there aren't any questions, you do what you have to do and don't even have time to look. But what I'd say is that someone has to look. Someone has to be in it and step back too. Someone has to be a witness. (*Out of this World*: 40)

(*Out of this World*: 44). Fotografije koje snima Hari Bič ne nastaju kao rezultat plana ili dogovora. Aktuelnost fotografiji daje najveći značaj – prikazano je ono što je ovdje i sada. Međutim, ostaje pitanje da li i u kojoj mjeri, kada i na koji način stvarnost zasjeni sliku? „Da li je fotografija komad stvarnosti? Dio istine?” (*Out of this World*: 115). Iako Hari fotografiju smatra sredstvom borbe protiv iluzija, zaboravljanja, neistine, on počinje da shvata kako postmodernistički svijet u kome živimo očigledno nije spreman za bilo koju dozu realnosti. Nije u stanju odbaciti mitove i legende, nismo u stanju da jasno pogledamo ko smo, šta smo, gdje smo:

...Svijet ne može podnijeti da bude samo to što jeste. Svijet uvijek želi još jedan svijet, sjenku, eho, model samog sebe. ...Ko zna da li nam taj drugi svijet u našim glavama otežava ili olakšava da podnesemo ono što smo otkrili? ... Fakt ili fantom? Istina ili iluzija? Ranije sam vjerovao da je fotografija istinita, inkarnirana i neosporiva činjenica. Međutim: objasnite mi to skliznuće u nerealnost.⁵⁹

Danas fotografija stvara iluziju stvarnosti, unaprijed pripremljeno viđenje događaja, bijeg od istine. Harijeva fotografija umirućeg pilota na njegovo razočarenje postaje estetski objekat, koji ima „izopačenu formalnost i držanje” (*Out of this World*: 105). Njegovo viđenje rata u Vijetnamu – fotografije granatirane luke bivaju pogrešno upotrebljene i izmanipulisane od strane novinara i publike. Fotoaparati postaju oruđe savremene tendencije izbjegavanja istine.

⁵⁹ ...The world cannot bear to be only what it is. The world always wants another world, a shadow, an echo, a model of itself. ...Who knows if that other world in our heads made it harder or easier for us to bear what we found? ...Fact or fantom? Truth or mirage? I used to believe – to profess, in my professional days – that a photo is truth positive, fact incarnate and incontrovertible. And yet: explain to me that glimpse into unreality. (*Out of this World*: 185-6; 205)

Rođen na zalasku Prvog svjetskog rata, u isto vrijeme izgubivši majku, Hari odrasta uz autoritativnog oca koji ga od svega najviše obasipa osjećajem krivice (zbog majčine smrti na porođaju, odabira profesije, bijega od porodične firme, problematičnog odnosa sa kćerkom...). Iako je Robert Bič prije deset godina poginuo, Hari se nije pomirio sa ocem – njihov odnos je i dalje u neprestanom stanju napetosti – sa jedne strane postoji otac, istaknuti bivši vojnik, proizvođač oružja, dok je na drugoj sin, fotograf specijalizovan za fotografije koje će prikazati sva zla i užase rata, „heroj bez pištolja” (*Out of this World*: 112). Cijela njegova karijera (izuzetno uspješna) nastala je kao reakcija na očev posao – proizvodnju municije i oružja. Progonjen očevim poslom ali i herojstvom (Robert Bič je izgubio ruku u Prvom svjetskom ratu), ne uspijeva živjeti u normalnom, mirnom, toplom porodičnom gnijezdu. Poput Prentisa iz romana *Sporno pitanje* (*Shuttlecock*, 1981), Hari živi u sijenci svoga oca, ne podržavajući njegove izbore i ne opravdavajući njegove „herojske” postupke. Jer – očeva odluka da počini samoubistvo slučajnim sticajem okolnosti pretvara se u herojski čin. Paradoksalno, Hariju smirenje pružaju odlazak i tumananje po najbrutalnijim svjetskim žarištima. On posmatra i bilježi najveće strahote dvadesetog vijeka, ali, sa druge strane, nema hrabrosti da se suoči sa sopstvenom, porodičnom realnošću. Porodičnu istoriju vidi kao „mnoštvo neispovijedanih ispovijesti! Toliko zakopanih stvari!” (*Out of this World*: 35). Kao novinar, ophrvan je dužnošću da se žrtvuje odlazeći na svjetska žarišta, da bude hrabar radeći u službi prikazivanja i pokazivanja istine. Hari govori i o izvjesnoj nadmoći koju fotografija posjeduje nad pričom. Novinsko foto-izvještavanje, bez umjetničke vizure, ljepote, kompozicije, prikazuje svijet u svom iskonskom, ogoljenom, surovom obliku.

Ljudi žele priče. Oni ne žele činjenice. Čak i novinari kažu „priča” kada misle na „događaj”. O novinskoj fotografiji kažu: Svaka slika priča priču – vrijednu dva pasusa riječi. Ali pretpostavimo da ne priča priču? Pretpostavimo da pokazuje samo nesmjestljivu činjenicu? Pretpostavimo da pokazuje tačku na kojoj se priča slama. Tačku na kojoj narativ zanijemi.⁶⁰

Pisac koristi i jezička sredstva kako bi naglasio različite perspektive pružene u romanu. Iako su i Hari i Sofi obrazovani, elokventni i jasni, ipak postoje razlike u njihovom izražavanju. Hari koristi sofisticirani vokabular, složene rečenice, formalan jezik, dok Sofi sebi, tj. svom izražaju, daje više slobode – iako je njen jezik snažan i upečatljiv, nerijetko postaje vulgaran i agresivan. Zajednička karakteristika načina izražavanja Harija i Sofi je ujedno i tehnika koju Grejam Swift koristi u većini svojih romana kako bi naglasio poljuljanost, nestabilnost ljudi u našem vremenu. Njihove rečenice i misli često bivaju nedovršene, najčešće u ključnim momentima u romanu – kulminacija straha, nesigurnosti, želje za bjekstvom čini ih nedovoljno artikulisanim, nedorečenim. Dolaze do tačke „na kojoj se priča lomi, na kojoj naracija postaje nijema” (*Out of this World*: 85). Pripovijesti postaju neizrecive u trenucima kulminacije – kada Hari žali za prerano nastradalom ženom Anom, želeći izreći da nikad nije... (poželio njenu smrt, iako mu je bila nevjerna); ili kada se, poslije deset godina ćutnje, pita, nada... (da bi mogao pozvati svoju kćerku na vjenčanje). Isto tako, Sofi često ne uspijeva izreći, ispričati do kraja svoja sjećanja – kako najljepša sjećanja na slatko, ušuškano

⁶⁰ People want stories. They don't want facts. Even journalists say 'story' when they mean 'event'. Of the news photo they say: Every picture tells a story – worth two columns of words. But supposing it doesn't tell a story? Supposing it shows only unaccommodatable fact? Supposing it shows the point at which the story breaks down. The point at which narrative goes dumb. (*Out of this World*: 85)

djetinjstvo, koja su suviše bolna u odnosu na surovu realnost za koju tada nije znala da postoji, tako i kada govori o duboko potresnim iskustvima.

5.1.2. Naratološka ispovijest kćerke

Drugi, podjednako zastupljeni narator u romanu, je Harijeva kćerka Sofi. Nesigurna u novom svijetu (Americi), novoj, sopstvenoj porodici, i dalje progonjena prošlošću svoje primarne porodice, o svojim najdubljim strahovima pripovijeda na terapiji kod psihijatra, doktora K. Stoga i njena naracija u drugom licu postaje do kraja iskrena, ogoljena, ispovijedna. Više puta naglašava da neke stvari o kojima ne bi pričala ni sa kim (naročito ne sa mužem ili ocem) slobodno, čak pomalo drsko i prosto, iznosi pred svog doktora, znajući da je njegov profesionalni zadatak i obaveza sačuvati tajnu. Nagomilane godine bježanja dobijaju svoj epilog – ona shvata da „ne postoji tačka na svijetu na kojoj možeš pobjeći daleko od svijeta, ne više, zar ne?” (*Out of this World*: 8). Njena luka i utočište, porodično imanje Hajfild na kome je odrastala sa svojim djedom, ušuškana poput princeze, u trenutku su nestali – jedna bomba koju su irski separatisti postavili pod automobil odnijela je djedov život (ironično – dok se Hari spremao za službeni put u Belfast). Eksplozija je odnijela i Sofin topli, stabilni, sigurni, bajkoviti svijet, u kome je „uzimala predah od dvadesetog vijeka”. Stari svijet. Isto tako, odaljila ju je potpuno od već dalekog i nedostupnog oca, koji ju je svojim ponašanjem tokom i poslije tog događaja potpuno razočarao kao ličnost.

Oba naratora pripovijedaju u aprilu 1982. godine, deset godina poslije tragičnog događaja u njihovoj porodici. Djedova, tj. očeva pogibija potpuno ih je udaljila – za tih deset godina nisu se vidjeli, niti razgovarali. Pobjegli su jedno od

drugog. Sofi pokušava da ljekaru-neznancu ispriča i objasni sebe, svoj ali i život svoje porodice. Poput Prentisa (*Sporno pitanje*), razmatra da li je bolje znati ili ne znati, da li „postoji neka vrsta utjehe, neka vrsta sigurnosti, u nedostatku pretvaranja, poznajući stvari onakve kakve su?” (*Out of this World*: 10). Ili je ipak tačnije da „ono što nikad nećeš saznati neće te ni povrijediti. Zar nije tako? A ono što znaš, nikada ne možeš ne-saznati” (*Out of this World*: 19). Jasno je da su korijeni njene nesigurnosti i slabosti upravo u otkrivanju prave realnosti, pravog života. Mirenje sa novootkrivenom stvarnošću za nju postaje bolan i često neispunjiv zadatak, te samosvjesno pomoć pokušava naći u razgovoru sa stručnjakom, psihijatrom. Prilikom njenih ispovijesti, shvatamo da je jedan od osnovnih uzroka njene, ali i Harijeve nesigurnosti, nedostatak majčinske figure – Harijeva majka umrla je prilikom porođaja (zbog čega Robert podsvjesno prenosi krivicu na sina), a Sofina majka poginula je u avionskoj nesreći kada je Sofi imala samo pet godina. Poslije toga je na neki način ostala i bez oca – od kraja Drugog svjetskog rata pa do narativne sadašnjosti (1982. godina), Hari nije propustio odlazak ni na jedno svjetsko žarište, bježeći od sopstvenog oca ali i kćerke bio je posmatrač svakog većeg ljudskog konflikta. Takav svijet užasan je za Sofi: „Nisam znala šta je bilo gore, to što na svijetu postoje takve stvari ili to što ih moj otac fotografiše” (*Out of this World*: 68). To iskonsko osjećanje zanemarenosti i zapostavljenosti prouzrokovano očevim čestim odsustvima ostavilo je traga na Sofi.

Ona u postmodernističkom duhu preispituje prirodu sjećanja. Od vlastitog života bježi u Ameriku, nadajući se da će joj, „sačinjena od zapečaćenih loših uspomena” (*Out of this World*: 16), nova zemlja dati i priliku za novi, neopterećen život. Bježi iz Engleske, shvatajući da je slika njenog idiličnog djetinjstva bila

potpuna iluzija – divni mama i tata, „pravo iz bajke”, najljepša ljubavna priča ikad – atraktivna Grkinja i hrabri Englez sreću se na završetku rata, spremni da poprave svijet. Pita se da li je to zaista sjećanje, ne ono što su joj kasnije ispričali, ili što je ona izmislila. Ili je sve samo čista fantazija:

Sjećam se. Sjećam se da je svijet bio samo sunce i pjesak i slani vazduh. Sjećam se da je svijet postojao samo tamo gdje sam ja. Sjećam se kako smo se svi igrali na plaži, i zamišljali svijet kao raznobojnu loptu za plažu, možeš je uhvatiti svojim rukama. ...Možeš li to da zamisliš? Svijet je bezbjedan i mali – proteže se samo do sljedećeg brda! Nebo je plavo – naravno da je plavo!⁶¹

5.2. Sjećanje ili zaborav? Priča ili ćutanje?

Sofin život postaje neprestano nadmetanje sjećanja i zaborava. Duhovi prošlosti bore se sa željom za sadašnjim, mirnim trenutkom, za budućnošću. Doktor K. joj objašnjava:

Sjećati se – to može biti loše, Sofi. Zaboraviti – i to može biti loše. Zar to nije problem? Kako god, ti si u haosu. Ali rješenje problema je naučiti kako da ispričaš. Pripovijedanje miri sjećanje i zaborav.⁶²

Svift još jednom ističe ljekovitu prirodu pripovijedanja – kako bismo se pomirili sa sobom, te nastavili dalje, potrebno nam je da se oslobodimo. Priča

⁶¹ I remember. I remember when the world was just sun and sand and salt air. I remember when the world didn't exist except where I was. I remember all of us playing games with a beach-ball, you could catch it in your arms. ...Can you picture it? The world is safe and small – it only stretches to the next hill! The sky is blue – of course it's blue! (*Out of this World*: 43; 55)

⁶² To remember – that can be bad, Sophie. And to forget – that can be bad, too. Isn't that the problem? Either way, you're in a mess. But the answer to the problem is to learn how to tell. It's telling that reconciles memory and forgetting. (*Out of this World*: 64)

oslobađa. Doktor K. je zaista pomogao Sofi – otvorio ju je, naveo ju je da se suoči sa sopstvenim duhovima, da ispriča vlastitu priču. Veliki korak naprijed predstavlja činjenica da poslije nekog vremena Sofino ispovijedanje izlazi iz granica doktorske ordinacije. Poput Pole Huk (*Sutra*), još jedne majke koja nema snage da direktno razgovara sa svojom djecom, Sofi se mentalno obraća svojim sinovima, Timu i Polu. Želi da i oni shvate svoje postojanje, svoje korijene. Najstrašnji događaj koji ju je probudio iz bajke – djedovu nasilnu smrt – ona je preživjela zajedno sa sinovima, koji su u to vrijeme bili na samom početku svog razvoja, u njenom stomaku: „Ali vaša majka je bila unutar svog trbuščića sa vama, zamišljajući svijet u kome ne morate vidjeti ili znati” (*Out of this World*: 137). Pružili su joj utjehu i utočište – jedino joj je pomisao na dva živa bića u njenoj utrobi pružala sigurnost. Isto tako, pri kraju romana slična stvar dešava se i njenom ocu, Hariju. On se mentalno obraća njoj, svojoj kćerki, želeći da joj objasni, i da se u isto vrijeme opravda – zbog čega ga nikada nije bilo uz nju, zbog čega je bilježenje svjetskih strahota bilo privlačnije od učestvovanja u kćerkinom odrastanju:

Draga Sofi. Neko mora biti svjedok, neko mora da vidi. I ispriča? I ispriča? Ispričaj mi, Sofi, može li biti dobro ne ispričati ono što vidiš? I blagoslov biti slijep? I najbolja pomoć ljudskoj sreći koja je ikad izmišljena jeste ćebe napravljeno od mekih, bijelih laži?⁶³

Hari je obilježen potrebom da sačuva stravičnu realnost od zaborava, da pokaže, da ne prećuti. Ističući nakaznost današnjice nastavlja borbu i daje svoj

⁶³ Dear Sophie. Someone has to be a witness, someone has to see. And tell? And tell? Tell me, Sophie, can it be a kindness not to tell what you see? And a blessing to be blind? And the best aid to human happiness that has ever been invited is a blanket made of soft, white lies? (*Out of this World*: 160)

doprinos osvješćivanju ljudi, „nosi ga želja da otvori oči ljudima prikazujući jad savremenog svijeta” (Craps 2005: 105). Smatra da vidjeti znači i vjerovati, te da je funkcija foto-aparata upravo da pruži svijetu pouzdanu, vjernu sliku. Otvara objektiv onda kada svijet želi da zatvori oči, i na taj način govori direktno ljudskoj podsvijesti. Međutim, svijet očigledno nema snage da podnese sebe samoga, i ono u šta se pretvorio. Pisac govori o nezaustavljivosti zla osvrćući se i na Foklandski rat, „čija prijeteća sjenka visi nad narativom” (Craps 2005: 111) – narativna sadašnjost, april 1982. godine, poklapa se sa početkom ovog sukoba; na njega se junaci često osvrću. Jer – duboko osjećanje nesigurnosti kod Britanaca biva prouzrokovano i nepomirljivom činjenicom da nisu više velika kolonijalna sila. Ovim ratom oni opet, po riječima Margaret Tačer, žele da postanu „veliki”, u isto vrijeme oživljavajući staru, nemoćnu ideologiju (Craps 2005: 112). Ovakvim nastojanjima destruktivni svijet iznova biva zarobljen između rata i očaja koji on nosi. Ljudska zla se samo bez prestanka ponavljaju. Hari Bič shvata da neprestano poricanje i potiskivanje gube svaki smisao, te da je došlo krajnje vrijeme da svijet pogleda svoj odraz u ogledalu. Jasno je da stari svijet odumire (velike kolonijalne sile poput Britanije gube moć; nestaju plemenite, viteške vrijednosti; ratni sukobi gutaju svaku ljudskost), a novi svijet nema snage da se rodi (previše je besmisla, letargije, izgubljenosti da bi novi, svjež i smislen svijet, bio rođen).

5.3. Sporedni naratološki glasovi

Postoje još dva, manje zastupljena naratološka glasa u romanu. Po jedno poglavlje pripada Sofinom mužu Džou, i Harijevoj pokojnoj ženi, Ani. Ta dva poglavlja pružaju još dvije perspektive – vidimo kako su supružnici glavnih naratora preživjeli i shvatili događaje u kojima su sudjelovali – porodična slagalica

dobija još puniji, zaokruženiji oblik. Sofin muž Džo je „gospodin Fini. Gospodin Bez Prijetnje. Gospodin Bez Komplikacija” (*Out of this World*: 143). Osnovna misija mu je da u novom svijetu (Americi) pomogne svojoj ženi da ponovo bude sigurna i srećna, da je izoluje od strahota porodične istorije, da produži i popravi bajku u kojoj je živjela. Njihov susret u Grčkoj jeste bajkovit – rasterećena, bezbrižna još malo studentkinja luta po sigurnom, antičkom svijetu, u kome pronalazi svoga princa. Ali, očigledno je da se njihov odnos nije razvio u očekivanom smijeru. Nešto nedostaje – Sofi se ne okreće njemu kako bi prevazišla svoju psihološku krizu. Isto tako, Džoovo pripovijedanje je besciljno – njegovu priču sluša slučajni poznanik, šanker Mario. Nedostatak komunikacije je očit – Sofi jedino psihijatru otkriva svoje misli, pruža mu uvid u svoje stanje. Samo i isključivo pripovijedanje pruža utjehu beznadežno izolovanim i otuđenim Swiftovim junacima.

Zatim, Harijeva žena Ana je još jedan Swiftov junak koji ima potrebu za pričanjem, ispovijedanjem. Njena naracija je u drugom licu, obraća se svom „dragom Hariju. Dragom suprugu Hariju”. Rođena u Drami (grčkom selu), odrasla u Raju (na grčkom ostrvu Tasos), dovoljno drugačija i atraktivna, ali isto toliko nestalna i nesigurna (i ona je u Drugom svjetskom ratu ostala bez porodice). Naizgled savršen odnos iznutra je duboko pokvaren – Ana ipak nije žena potpuno predana svojoj bajkovitoj posleratnoj ljubavi; često odsutnog muža ne čeka poput Penelope, utjehu pronalazi u zagrljaju drugog muškarca. Da ironija bude jača – taj drugi muškarac mijenja Harija na svim životnim poljima – predsjednik je kompanije porodice Bič, ima status Robertovog oduvijek željenog sina i nasljednika, ali i ljubav Harijeve žene. Neuspjeh u ostvarenju iskonske, tople porodične

zajednice, jedan je od glavnih razloga zbog kojih Hariju biva lakše tumarati svjetskim ratištima nego posvetiti se kćerki, porodici. Njegov bijeg traje godinama – sve dok ne sretne Dženi, čija безусловna ljubav ga na neki način oslobađa i motiviše da se aktivira, vrati, popravi štetu koju je nanio kćerki svojim stalnim odsustvima. Dženi svijet oslobađa mračnih sjećanja, sivila godina; uljepšava ga magičnim bojama srca (*Out of this World*: 139). Nova ljubav ga oplemenjuje i opušta – poslije toliko godina u stanju je osjetiti pravi život.

5.4. Naratološko pomirenje iznad oblaka, *Izvan svijeta*

Roman *Izvan svijeta* sadrži još jednu temu karakterističnu za Svifta – sveprisutna je potreba za opraštanjem. Priča, tj. pripovijedanje, donosi pomirenje. Shvatanje. Oprost. Sofi odlučuje da ipak, poslije deset godina, vidi svoga oca, prisustvuje njegovom vjenčanju, ponovo postane dio njegovog života. Iako vraćanje može da bude najteže putovanje, ona skuplja snagu, zajedno sa svojim sinovima planira odlazak u Englesku, suočavanje sa prošlošću, sa ruševinama svoje djetinje bajke. Samo sedam sati leta od Njujorka do Londona premostiće godine otuđenosti, samoće. Objašnjava djeci kako je sâmo iskustvo letenja nekada bilo: „...magija. Nevjerovatno! Izvan ovog svijeta!” (*Out of this World*: 202). Potpuno je spokojna, zamišljajući sebe zajedno sa svojim sinovima, sigurne i zaštićene, „iznad svijeta” (*Out of this World*: 202), gdje se sprema za suočavanje sa stvarnim svijetom, i svim njegovim nepravilnostima, nelogičnostima, užasima.

Iako Svift jasno kritikuje i osuđuje dvadeseti vijek, ono što su ljudi svojim pogrešnim, plitkim, monstuoznim htijenjima stvorili, on u ovom romanu daje tračak nade da je pomirenje ipak moguće. Mada Sviftovi junaci nose ožiljke svoga

doba, oni se u isto vrijeme grčevito bore kako bi ih zaliječili, kako bi se vratili normalnom životu. Sveprisutno otuđenje vapi za pomirenjem. Pisac podsvjesno sije nadu da je normalan život moguć, kao što je bila moguća i ljubav između Harija i Ane neposredno poslije Drugog svjetskog rata, baš u Nirnbergu, „gradu krivice i tuge i kažnjavanja, misliti samo na jedno lice, jedan par očiju, jedno tijelo” (*Out of this World*: 133). Nirnberg postaje metafora za iluziju i izvrnuto sjećanje (Malcolm 2003: 129). Isto tako, taj grad užasa paradoksalno postaje i grad ljubavi, iskonske, istinske ljubavi. Možda Swift želi da poruči da ipak naš krvavi svijet još uvijek ima snage za dobro – junaci ovog romana izgubljeni su u međuprostoru, „lutaju između dva svijeta, jedan je mrtav ali može i vaskrsnuti, a drugi, prepun obećanja, još uvijek se bori da bude rođen” (Craps 2005: 104-5).

Gledajući na televiziji reportažu o prvom ljudskom slijetanju na Mjesec, Hari shvata koliko su se vremena promijenila – njegovo utočište, njegova borba za prikazivanje istine u vidu fotografija postaje besmislena – sada foto-aparat ima prednost u odnosu na događaje – istina postaje iscenirana, „cijeli svijet čeka samo da bude pretvoren u film. I ne samo svijet već i prokleti Mjesec takođe” (*Out of this World*: 13). Cijeli njegov život postaje besmislen – a istina nedokučiva, realnost – smrt, nasilje, brutalnost – potpuno izrežirani:

Kada se to dogodilo? Ta neprimjetna inverzija. Kao da foto-aparat više ne bilježi nego daruje realnost. Kao da je svijet izgubljeno vlasništvo foto-aparata. Kao da foto-aparat posjeduje i polaže pravo na svijet. Kao da svijet

želi, jer se boji kako bi inače mogao nestati, da se pretvori u novi mit sopstvenog autentičnog-sintetičkog fotografskog sjećanja.⁶⁴

Hari shvata da nestaje svijet u koji je vjerovao njegov stric Edvard, ubijen u Francuskoj 1915. godine, „taj drugi svijet plemenitih riječi, dijela, i mitova” (Malcolm 2003: 124). Pita se da li je vjerovanje u taj bolji, smisleniji svijet zapravo prouzrokovalo trenutnu zbunjenost i izgubljenost savremenog čovjeka u svijetu u kome se ne vidi kraj destrukciji, ratovima i neizrecivom bolu. Međutim, roman se završava Harijevim mladalačkim doživljajem letenja, mirenjem sa ocem, pobjedom slobode i nade, bijegom u vazduh:

I podigao sam se, otišao, izvan ovog svijeta, izvan doba blata, izvan tog smeđeg, mutnog doba, u doba vazduha.⁶⁵

Razriješenje izostaje na kraju romana. Čak ni polifonijska naracija, kojom se Swift služi, ne dovodi do konačnog razumijevanja. Iako „jedan glas ništa ne završava i ništa ne razrešava”, iako su dva glasa „minimum života, minimum postojanja” (Bahtin 2000: 258), postmodernističkoj stvarnosti ne pomaže ni višeglasje. Ona do kraja ostaje nedokučiva, zbunjena, izgubljena. Naracija ostaje u bestežinskom stanju, u vazduhu – i Sofi i Hari završavaju svoje priče leteći ili zamišljajući svoj let u avionu. Junaci se bukvalno ali i metaforički uzdižu iz blata, iz doba obilježenog moralnom prljavštinom u neko novo, bezazlenije i slobodnije

⁶⁴ When did it happen? That imperceptible inversion. As if the camera no longer recorded but conferred reality. As if the world were the lost property of the camera. As if the world wanted to be claimed and possessed by the camera. To translate itself, as if afraid it might otherwise vanish, into the new myth of its own authentic-synthetic photographic memory. (*Out of this World*: 189)

⁶⁵ And I was being lifted up and away, out of this world, out of the age of mud, out of that brown, obscure age, into the age of air. (*Out of this World*: 209)

doba, rasterećeno težine prošlosti. Ili Swift najavljuje još brutalnije doba u kome će opasnost dolaziti iz vazduha, nevidljiva i nedokučiva, još strašnija i pohlepnija za krvlju i blatom.

VI Priča sa postmodernistički „srećnim” krajem: *Od tada znanavijek*

Peti roman Grejama Svifta, *Od tada znanavijek* (*Ever After*, 1992), nastao je kao piščev pokušaj sublimacije svih tema kojima se bavi od samog početka stvaranja. Složene porodične veze – iskidani odnosi očeva i sinova, sinova i majki, destruktivnost ratova, grijesi predaka koji proganjaju sadašnje generacije, skrivene tajne, istine i laži, krhkost ljubavi, postmodernistička nesigurnost i izgubljenost, kao i besmisao savremenog doba, samo su neke od tema koje Svift majstorski prepliće u ovom romanu. Iako je često osporavan od strane kritičara kao previše kompleksan, pomalo haotičan roman, bez energije koja bi zaokružila šaroliku tematiku, roman se uspješno bavi velikim pitanjima zatočenim u malim svijetovima običnih junaka.

Narator je Bil Anvin, još jedan očajni, izgubljeni Sviftov junak koji želi da rekonstruiše prošlost. Za kratko vrijeme izgubivši ženu, majku, očuha, ne uspijeva prihvatiti njihove smrti, te priča svoju, ali i priču svojih predaka, priču o izgubljenoj vjeri i nadi, nekoliko sedmica poslije vlastitog pokušaja samoubistva. Na samom početku romana direktno upućuje čitaoca na svoje naratološko stanje: „Ovo su sve, trebao bih vas upozoriti, riječi mrtvog čovjeka. Ili su makar – upozorenje stoji – ništa više od lutanja prerano ostarjelog čovjeka” (*Ever After*: 1). Melanholični univerzitetski profesor, koji bijeg od stvarnog života pronalazi u književnosti i historiji, brižljivo gradi svoj imaginarni, hamletovski svijet. Jer – stvarnost za njega postaje suviše bolna. Okružen je smrću, izdajom, preljubom, emotivno razoren. Odgovore pokušava pronaći u prošlosti. Njegov svijet se raspao; pokušava ga rekonstruisati usmjeravajući svu svoju pažnju prema književnosti, koju opisuje kao

„oslobađajući melem”, „cjeloživotno utočište” (*Ever After*: 76-7); „verbalnu vječnost”, „božansku iskru” (*Ever After*: 233). Pored iscjeljujuće književnosti, utjehu mu pruža i istorija. Iako Bil pripada grupi naratora protagonista (Rimon-Kenan 2007: 122), jasno je da je on u najvećoj mjeri hroničar sopstvenog života, kao i života svojih predaka. Nedostaje mu preduzumljivost i akcija da bi bio protagonista; on je još jedan Swiftov junak koji postaje posmatrač vlastitog života – neprestano kontemplira, okoliša, oklijeva da donese bilo kakav zaključak (toliko da nerijetko njegov autentični glas iritira); živi u sjećanju na svoj život, na porodične veze i istoriju koja bilježi neprekidne potrese u sistemima vrijednosti – u najvećoj mjeri u Bilovom i u životu njegovog pradjeda Metjua Pirsaa, čiji svjetovi se raspadaju; „čija je društvena tkanina u dronjcima, čiji je ekosistem blizu kolapsa. Stvarno: to jest, slabašno, propadajuće, pogođeno, proketo” (*Ever After*: 2).

6.1. Bilova trostruka priča

U romanu postoje tri narativne linije koje se prepliću. Pripovijedač govori o svome djetinjstvu (što ga svrstava u grupu ekstradijegetičkih pripovijedača). Opisuje odrastanje u posleratnom Parizu, sa ocem, misterioznim britanskim obavještajnim službenikom koji ne uspijeva da se izbori ni sa privatnim ni sa poslovnim izazovima, i sa majkom Silvijom koja spas od neispunjenog braka pronalazi u zagrljaju američkog „kralja plastike”. Swift još jednom naglašava u kojoj je mjeri Drugi svjetski rat uticao na male svijetove pojedinaca – samoubistvo Bilovog oca je u uskoj vezi sa istinama koje je otkrio radivši kao službenik britanske vlade; sa druge strane, njegov pravi otac je bezimeni mašinovođa koji je poginuo u ratu, a potiče iz Oldermestona (centra atomskih istraživanja ali i anti-nuklearnih protesta pedesetih godina). Rapidni razvoj civilizacije prerasta u postmodernistički

kletvu – produkti ljudske inteligencije u dvadesetom vijeku ne donose ništa dobro, te kroz sve jače otuđenje i samozavaravanje vode ka sve izvjesnijem konačnom uništenju.

Druga narativna linija tiče se samog naratora. Bil opisuje svoje djetinjstvo, uticaje majčinog raskalašnog ponašanja i očevog samoubistva na formiranje njegove krhke ličnosti, te svoju ljubavnu priču – upoznavanje sa mladom i talentovanom glumicom koja će mu biti životni saputnik i čiju smrt ni u naratološkoj sadašnjosti ne uspijeva preboljeti.

Treća narativna linija je umetnuti dnevnik Bilovog pretka iz devetnaestog vijeka, Metjua Pirs, kao i njegovo oproštajno pismo upućeno ženi, koje narator pronalazi, i, na svoj način interpretirane, predstavlja čitaocima. Pripovijedač ovih djelova je Metju, ali je njegova priča predstavljena posredstvom Bilove prizme, perspektive. Ugao posmatranja verbalizovan je od strane trenutnog pripovijedača ali ne pripada njemu samom. Kao u romanu *Sporno pitanje* (Shuttlecock, 1981), Swift kombinuje dnevničke zapise drugog narativnog glasa (koji dopire čak iz Viktorijane) i naraciju glavnog junaka. Imajući pred sobom duplu naraciju, shvatamo koliko su naši životi samo posljedica, ishod, rezultat naše ali i sudbine naših predaka. Pokušavajući da shvati vlastiti život, Bil Anvin nailazi na priču o životu svog pradjeda i shvata koliko toga imaju zajedničkog – obojicu progone velika pitanja na koja ne uspijevaju pronaći odgovor, obojica su razočarani idealisti, pre-aktivni „hamletovci“ koji ne mogu podnijeti činjenicu da je svijet stvaran (*Ever After*: 226). Bila proganja griža savjesti i pitanje da li je i u kojoj mjeri odgovoran za očevo samoubistvo, te na koji način da se pomiri sa smrću svoje jedine ljubavi čija smrt potpuno parališe i njegovo postojanje. Sa druge strane, pradjed Metju Pirs

ne izlazi na kraj sa krizom vjere prouzrokovanom tada aktuelnim Darwinovim naučnim otkrićima – religija nije više stub njegovog postojanja; primat preuzima racionalno objašnjiva nauka. Metju je zbunjen i jednostavan čovjek koga uništava opsesivna potreba za shvatanjem, potraga za istinom – koja je „jedino, istinski neđužna” (*Ever After*: 172) i potvrdom opravdanosti njegove racionalne (u to vrijeme buntovničke i zabranjene) misli.

6.2. Narativna hijerarhija: piramida narativne perspektive pretka i potomka

Hijerarhija u duploj naraciji koja oblikuje ovaj roman očigledno postoji. Bil Anvin je glavni pripovijedač (Prins 2011: 63) koji uvodi čitavu pripovijest, ali i mikro-pripovijest svoga pretka. Metju Pirs „govori” samo onda kada mu to Bil dozvoli; predak je potpuno naratološki podređen svom potomku. Bil je jedini i centralni naratološki glas u romanu, koji, postmodernistički paradoksalno, dok sve više istražuje o životu svoga pretka, sve manje i manje zna – njegova nesigurnost dobija sve veće razmjere. Bil nadmoćno naglašava čak i u kojoj mjeri on sâm oblikuje narativ svoga pradjeda – nesebično ga bogati romantičnim, pozitivnim prizvukom, čini ga smislenijim. No, Bil Anvin je iskreno, otvoreno nepouzdan pripovijedač. Isto kao što naglašava u kojoj mjeri upravlja drugim naratološkim glasom („Šta ja radim sa Metjuom? Izmišljam ga, stvaram, ...dovlačim ga na svjetlost dana” (*Ever After*: 157)), u toj mjeri priznaje i sopstvenu neuhvatljivost:

Ja nisam ja. Stoga da li sam ja ikada bio ja? U tome je suština. Dokaz za sve ovo leži baš pred vašim očima. Ili bar pred mojim, pošto vi nemate mogućnost poređenja i imate samo moju riječ. Ali u tome je suština: ove riječi, ili prije ton, njegova visina, stil i posljedično misli koje se nalaze u osnovi, nisu moji. ...Ovaj način na koji pišem sigurno nije *moj*. Kako biste

ga nazvali? Pomalo nejasnim i zajedljivim? Pomalo iskrivljenim? Sa tendencijom da postane površan i ciničan? Ispod svega toga, nešto nemarno, bezosjećajno? Jesam li takav?⁶⁶

Bil Anvin je do kraja *samosvjestan narator* (But 1976: 174) – duboko je svjestan sebe kao pripovijedača, kao i svoga neznanja i nepouzdanosti. Govori o svojoj naraciji, najčešće negativno, ističući kako ne želi da obmane i zbuni čitaoca stvaranjem lažne predstave – ni sam nije siguran u sopstvene riječi u pogledu osnovnih istina. Shvata da „fikcija moga života (ako je to to što jeste) može isto tako da služi kao činjenica” (*Ever After*: 173) – nerijetko komentariše vlastitu naraciju, svoj stil izražavanja. Ne prestaje da nagađa, preispituje prošlost, dopunjuje je izmišljajući odgovarajuće epiloge. U isto vrijeme, on naglašava nepouzdanost sopstvene naracije, ujedno potencirajući sveopšte *neznanje* kao kletvu savremenog doba. Upravo to neznanje i nesigurnost vode do nepouzdanosti u pripovijedanju. Znanje Bila Anvina je ograničeno; lično je upleten u događaje o kojima pripovijeda; njegov sistem vrijednosti je problematičan – duboko poljuljan (Rimon-Kenan 2007: 65).

Bil Anvin često koristi i kondicionale u svojoj naraciji (“...he would have understood”, “...it would be like him”, “...it must have dawned on him...”) kako bi naglasio kako je njegovo predstavljanje pradjedovog života samo teoretisanje,

⁶⁶ I am not me. Therefore was I ever me? That is the gist of it. A proof of all this lies before your very eyes. Or at least before mine, since you have no means of comparison and only my word to go on. But that is the point: these *words*, or rather the tone, the pitch, the style of them and consequently of the thoughts that underlie them, are not mine. ... This way in which I write is surely not *me*. What would you call it? A little crabbed and sardonic? A little wry? A tendency to the flippant and cynical? Underneath it all, something careless, heartless? Is this how I am? (*Ever After*: 4)

daleko od tačnosti, preciznosti: „Nemam dokaz za to, nemam pojma kako je izgledao; nemam predstavu kako je uopšte i izgledao; izmišljam sve ovo. Ne znam da li je išta bilo ovako” (*Ever After*: 99, 119). Nedvosmisleno potencira promjene u naratološkom glasu: „skliznuo sam u obmanjujuće „mi” (*Ever After*: 2). Ponekad čak i ispravlja samoga sebe, mijenjajući svoj prvobitni iskaz. Stalno ističe sličnost između realnosti i imaginacije, isprepletanost i neodvojivost činjenica i izmišljotina:

Činjenice pomiješane sa velikom količinom teorije, da ne kažem imaginacije. ...Činjenice, pomiješane sa velikom količinom ne nužno lažnih izmišljotina. ...Ne bavim se strogom historiografijom. To je ogroman, bezobrazno hrabar zadatak: uzeti skeletne ostatke jednog života i pokušati udahnuti im njihovu nekadašnju stvarnost. ...Rukopis je samo početak, tu je cijeli život. Dopustite da Metju bude moja kreacija. I ako iz Svezaka dozovem cijelo ali hibridno biće, polu-istinito, polu-izmišljeno, da li je to toliko netačno? Ja se samo slažem, naravno, sa mišlju sâmog čovjeka, koji mora da se pitao, mnogo puta: Dakle, šta je stvarno a šta nije?⁶⁷

Bil Anvin je primjer „učenog“ naratora – poznaje književnost, tehnike pripovijedanja, pojam historiografije – potpuno je samosvjestan i određen svojim znanjem.

⁶⁷ The facts infused with a good deal of theory, not to say imagination. ... The facts, mixed with a good deal of not necessarily false invention. ... I am not in the business of strict historiography. It is a prodigious, presumptuous task: to take the skeletal remains of a single life and attempt to breathe into them their former actuality. ...The script is only a beginning, there is the whole life. Let Matthew be my creation. And if I conjure out of the Notebooks a complete yet hybrid being, part truth, part fiction, is that so false? I only concur, surely, with the mind of the man himself, who must have asked, many a time: So what is real and what is not? (*Ever After*: 98)

Stvarno i imaginarno neprekidno se sukobljavaju u priči Bila Anvina. Motivi iluzije i opsjene javljaju se u kontinuitetu duž cijelog romana. Narator se zatvara u svoj imaginarni svijet – poslije smrti žene seli se u svoju fakultetsku sobu iz koje rijetko izlazi, čiji zidovi su „vještački i nestvarni, poput brižljivo osmišljene filmske scenografije” (*Ever After: 2*). Neuhvatljivost i nestvarnost života narator često poredi sa nestabilnošću književnog, filmskog ili svijeta pozorišta. Shvata u kojoj mjeri su naše realnosti subjektivne i upitne: „Vidimo ono što biramo da vidimo, vidimo ono što mislimo da vidimo” (*Ever After: 13*). Takođe, jasno mu je da je prava istina nedokučiva, da jedna realnost ne postoji, te melanholično zaključuje da potraga za istinom postaje besmislena, više nije ni važno šta je ispravno. Nevjerovanje prerasta u izmišljanje:

Koja je razlika između uvjerenja i izmišljotine? Šta nas tjera da damo bilo kom uvjerenju (pošto je to samo stvar prebacivanja, naštimavanja uma) čudnu težinu realnosti? „Jer ne postoji ništa bilo dobro ili loše dok ga razmišljanje ne učini takvim.”⁶⁸

6.3. Narativna skepsa kao postmoderna sudbina

Stabilni pripovijedni glasovi izuzetno su rijetki u postmodernističkoj književnosti – doba u kome živimo, okrutnost i sluđenost naratora ne dozvoljava im da budu sigurni u sebe, objektivni, racionalni. Takvi nisu ni pripovijedači u romanima Grejama Svifta. Bil Anvin je još jedan u nizu pripovijedača koji su psihički dezintegrisani, nesposobni za stvaranje bilo kakve, pa makar i svoje,

⁶⁸ What is the difference between belief and make-belief? What makes us give to any one belief (since it is only a matter of shifting, tuning the mind) the peculiar weight of actuality? 'For there is nothing either good or bad but thinking makes it so.' (*Ever After: 155*)

krajnje subjektivne, više istine ili konačnog zaključka. Grejam Swift se u svom stvaralaštvu naslanja na filozofsku misao koja se više ne bavi etičkim pitanjima – preuzimaju se krajnje skeptični, antihumanistički stavovi poststrukturalističke kao i teorije dekonstrukcije (Butler, 2002). Bil Anvin kao da u svome pripovijedanju slijedi Fukoa – duboko sumnja u mogućnost sagledavanja bilo kakve konačne, autoritativne istine. Narativ nepovratno gubi svoju legitimnost:

Postmoderna kultura je istinski dezorijentisala one koji su suviše dobro znali ko su i razoružala one koji tek treba da saznaju ko su. ...Postmoderna kultura proizvela je istovremeno i jedan pokretački i jedan parališući skepticizam. (Iglton 1997: 40-41)

Duboko paralisani narator ovoga romana koristi i jezik kako bi pokazao dokle seže izgubljenost današnjeg čovjeka. Dok pripovijeda o događajima koji su obilježili njegov život (kao što je upoznavanje sa Rut, njegovom budućom ženom) poput Vilija Čepmena (*Vlasnik prodavnice slatkiša*), o samome sebi govori u trećem licu, naglašavajući hladnoću i distanciranost kao jedini lijek protiv besmislenog života. Zatim, kada opisuje događaje iz života svog pradjeda Metjua Pirsaa, koji su se odigrali čak u devetnaestom vijeku, narator koristi sadašnje vrijeme u svom izražaju. To je još jedan od načina pomoću kojih on naglašava univerzalnost kako ljudskih sudbina tako i bitki koje pojedinci biju, bez obzira o kome vijeku se radi. Njegov izraz obilježen je nedovršenim rečenicama, pitanjima; među zagrade stavlja nedoumice i premišljanja:

Jezik koji koristimo! Stavovi koje zauzimamo! Malo dodvoravajuće oponašanje onih kojima (mi mislimo) da se bavimo? Ili sam sve ovo *ja?* – profesionalni brbljivac...očigledni znaci konzervativnosti. ...Kukavičke

besmislice u koje klizimo kako bismo sredili najintimnije činjenice naših života.⁶⁹

Svift i u ovom romanu ironično izvrće koncept viktorijanskog pripovijedača – iako kao okvir uzima društveni roman devetnaestog vijeka; spajajući suprotno pisac ističe neizbježne postmodernističke odlike – bavi se nepouzdanošću naracije, historiografskom metafikcijom, decentriranim pojedincima. Naše doba ne prepoznaje sveznajuće pripovijedače, konačnost bilo koje vrste, jasne završetke. Bil Anvin je tipični postmodernistički pripovijedač koji ne uspijeva oslikati cjelokupnu sliku – ne postoji jasan završetak njegove priče, niti epilog. Jedino ima snage za stvaranje ironičnog i iluzornog „srećnog” završetka – ali ne uspijeva da tu postmodernističku bajku liši gorkog prizvuka. Takođe, narativna hronologija je konstantno neuhvatljiva – oslikava izgubljenost glavnog junaka, koji tumara, čiji iskaz vrluda, zaglavljen između prošlosti i sadašnjosti. Poput Toma Krika u *Močvari*, pripovijedač se slobodno kreće kroz različite vijekove obuhvaćene njegovom pričom; čitalac mora uložiti napor kako bi rekonstruisao hronološki poredak narativa. Prošlost i sadašnjost očigledno pričaju univerzalnu, uvijek istu priču.

⁶⁹ The language we use! The postures we adopt! A little ingratiating mimicry of those whom (we think) we are dealing with? Or is this stuff *me*? – the professional blather...the palpable signs of foggerydom. ...The craven guff into which we slide in order to settle the most intimate facts of our lives. (*Ever After*: 191)

6.4. Sofisticirana intertekstualna priča zbunjenog profesora književnosti

Narator se profesionalno bavi književnošću – otuda i istančan stil u izražavanju. On je primjer *učtivog pripovijedača* (eng. *well-spoken narrator*: Prins 2011: 213), čiji elegantni način izražavanja funkcionira kao norma u odnosu na izražavanje drugih likova. Prefinjenost u izrazu, njegova lirski dotjeranost i složenost (“bespectacled and tousled distraught”, “desiccated, enfeebled bodies”, “prowling, snarling lout”), koju narator kombinuje sa uznemirujućim ispovijednim tonom, te sa šaljivom domišljatošću, daju njegovom sveukupnom narativu istančan kvalitet. Prisutna je i česta upotreba zagrada, pitanja, nedovršenih rečenica koje potvrđuju u kojoj mjeri je pripovijedač duboko zašao u onaj drugi, imaginarni, književni svijet – te koliko je nepouzdan kada su u pitanju stvarni događaji i njihovo predstavljanje:

Cjelokupna naracija ima takav neobično istaknut i karakterističan stil tako da se čitalac konstantno suočava sa sâmim materijalom – riječima, frazama, sintaksom – teksta. Takođe, čitalac shvata dok čita da upravo narator koristi sofisticiran i autoritativan jezik, iako je duboko neodlučan i nesiguran. Postavlja pitanja, na koja rijetko daje odgovor; dozvoljava svojim rečenicama da se završavaju nejasno, beskonačnim tačkama i crticama. Isto kao što samoreferentnost naratora nameće pitanje njegove pouzdanosti – pouzdanosti bilo kog narativa – tako i njegov glas nameće slična pitanja.⁷⁰

⁷⁰ The whole narration is done in such a strangely prominent and distinctive style that one is continually brought up against the very material – the words, phrases, syntax – of the text. Also, one realizes as one reads that this is a narrator using the language of sophistication and authority, who is nonetheless deeply hesitant and uncertain. He asks questions, which he rarely answers; he lets his sentences end in vague, indefinite dots and dashes. Just as their narrator's self-referentiality raised

Bil neprestano ističe vrijednost književnosti, i žali zbog sve jačeg upliva naučnih teorija, sve češćeg seciranja književnih dijela, zbog čega njihova primarna umjetnička ljepota biva zapostavljena. Još uvijek vjeruje da je književnost zapravo „govor, glas srca” (*Ever After*: 6). Smatra da nas upravo književnost čini boljim ljudima, pruža nam stabilnost, ravnotežu, i jedini spas u savremenoj pustoj zemlji preplavljenoj plastičnim i nuklearnim otpadom. Za njega stvarni život funkcioniše kao jedna velika iluzija, te svijet književnih dijela postaje umnogome stvarniji, opipljiviji i pouzdaniji:

Dolaze dani kada će poezija oživjeti. Kada će knjiga izaći iz korica. Kada uzdasi i ushićenje i preklinjanja svih onih bardova koji ginu za ljubav neće više izgledati kao željeno razmišljanje. I sve one sumnjive i lažne ljubavnice, sve one nemoguće i porobljavajuće Sintije, Džulije, i Amarilise, neće više izgledati poput fantoma obasjanih mjesečinom, poput snova na papiru.⁷¹

Narator višestruko naglašava u kojoj mjeri je povratak književnosti neophodan u savremenom svijetu. Stoga i svoje pripovijedanje prepliće sa umetnutim citatima. U velikoj mjeri prisutna *intertekstualnost* tjera čitaoca da se upusti u proces postmodernističkog istraživanja manje ili više prepoznatljivih tekstova koje narator prepliće sa svojom pričom. O intertekstualnosti kao osobini

issues of his reliability – of the reliability of any narrative – so his voice raises similar questions. (Malcolm 2003: 142)

⁷¹ The days are coming when poetry will come alive. When the book will turn inside out. When the sighs and raptures and entreaties of all those love-sick bards will no longer seem like wishful thinking. And all those dubious and apocryphal mistresses, all those impossible and enslaving Cynthias, Julias, and Amaryllises, will no longer seem like moonlit phantoms, like paper dreams. (*Ever After*: 78)

teksta zasnovanoj na njegovoj unutrašnjoj povezanosti sa drugim tekstovima prvi put govori Julija Kristeva (Kristeva, 1967), izučavajući neke Bahtinove tekstove. Ona smatra da je svaki tekst konstruisan kao mozaik citata, da svaki tekst usvaja i mijenja neki drugi. Prema tome intertekstualnost nije književni postupak, niti umjetnički efekat, već suštinska odlika tekstova. Intertekstualnost se bavi uticajima, vezama ili svjesnim oslanjanjima na drugi tekst, kao što je slučaj u parodiji ili podražavanju. Rješavanje te intertekstualne ukrštenice u nekim slučajevima je lagan zadatak – narator nam pomaže upotrebom znaka navoda ili kurziva; međutim, ponekada odgonetanje dobro prikrivenog podteksta postaje pravi detektivski zadatak. Funkcija te intertekstualne igre je kompleksna. Sa jedne strane, intertekstualni naratološki upadi doprinose oslikavanju pripovijedačeve ličnosti – Bil Anvin je pravi knjiški moljac, siguran jedino na profesionalnom planu, privatno otuđen i povučen u sebe, preplašen; osjeća se „kao duh na kraju Čoserove poeme” (*Ever After*: 4). Sa druge strane, stalne aluzije na velika književna djela ukazuju na bezvremenost ljudske patnje i straha, na začarani krug izgubljenosti iz koga jednako neuspješno pokušavaju pobjeći junaci viktorijanskog i postmodernističkog vremena.

Narator u prvom redu veliča Šekspira – u tekstu pronalazimo odlomke i aluzije na mnoge drame velikog engleskog pisca. Bil Anvin bez prestanka gleda sopstveni život kroz prizmu Šekspitove tragedije – poistovjećuje se sa Hamletom. Tragičnog danskog princa vidi kao sapatnika koji bi ga shvatio bolje od bilo koje stvarne ličnosti u njegovom životu: „Zamišljam sebe – tajno, drsko, prikladno, izopačeno – kao Hamleta. A svi znate jednu od njegovih sklonosti” (*Ever After*: 5). Po naratorovom mišljenju, oni definitivno imaju sličnu sudbinu – obojici su se

majke preudale poslije nerazjašnjenih, misterioznih smrti njihovih očeva, obojica žele da sprovedu osvetu protiv svojih očuha – iako Bilov očuh Sem nije pravi Klaudije, kako će se kasnije pokazati, jer nema nikakve veze sa samoubistvom njegovog oca, što muči naratora: „I kako ja da znam? I zašto bih ja vjerovao u to?” (*Ever After*: 189). Narator, poput Hamleta, vrijeme provodi baveći se beskrajnim pitanjima na koja ne uspijeva pronaći odgovor, samosažaljevajući sebe i svoju sudbinu. Hamletovsko oklijevanje postaje jedna od osnovnih karakteristika pripovijedača u Swiftovim romanima – javlja se:

...novi tip pripovijedača, neodlučni pripovijedač, koji je pouzdan striktno gledajući, zaista često prilično učen i sa dobrim opažanjem, ali koji je vidio, iskusio ili prouzrokovao nešto u toj mjeri traumatično da to jedino može ispričati posredno, uz maske i zamjene.⁷²

Bil definitivno ne slijedi moto svog fakulteta: “Qui quaerit, invenit” – “He who seeks, finds out” (*Ever After*: 204). Ne istražuje, ne pronalazi, samo se pita. Aluzije na Šekspirovu tragediju pojačavaju već postojeće motive smrti, haosa i propadanja koji očigledno vanvremenski istrajavaju. Pored *Hamleta*, pripovijedač citira i druga Šekspirova djela – u romanu pronalazimo brojne citate iz komedija i tragedija: *Kako vam drago*, *Henri V*, *Uzaludni ljubavni trud*, *Antonije i Kleopatra*, *San ljetnje noći*, *Bura*, *Kralj Lir*.

Zatim, pripovijedač je očaran velikim pjesnicima – Vergilijem, Džonom Donom, Sidnijem, Aligijerijem, Tenisonom, Volterom Rajlijem (otkriva da je

⁷² ...a new type of narrator, the reluctant narrator, who is reliable in strict terms, indeed often quite learned and perceptive, but who has seen, experienced or caused something so traumatic that he must approach the telling of it through indirections, masks and substitutions. (Higdon 1991: 174)

potonji takođe njegov predak). Prilikom citiranja pjesme svog slavnog pretka, pripovijedač namjerno izostavlja dva posljednja stiha, kako bi kontrastirao Rajlijevu pobožnost i svoje potpuno odsustvo vjere u Boga i konačno spasenje. Ubacuje i krajnje dostojanstvene citate iz legendi o kralju Arturu. Oko dvije stotine i pedeset umetnutih pripovijednih dijelova (Jacobmeyer, *Ever After: A Study in Intertextuality*) definišu i estetski efekat teksta – roman dobija poseban ritam, uzvišen u svojoj melanholiji i izgubljenosti. Sâmi epigraf romana je citat iz Vergilijeve *Eneide*: „...et mentem mortalia tangut”, koji uvodi preovlađujuću i uvijek prisutnu temu u romanu – smrt. Zatim, prezime pripovijedača nosi dvostruku simboliku – eng. “Unwin – the one who never wins”, aludirajući na naratorove stalne neuspjehe, ali i na još jednu ličnost iz književnosti – Olivera Tvista prije njegovog dolaska u sirotište gospodin Bambl oslovljava tako.

Jasno je da toliku količinu citata, takvu vrstu dijaloga sa književnošću, ne može ostvariti prosječan čitalac. Strastveno je proučavajući, pronalazeći utočište u njoj, pripovijedač se okreće književnosti kao jedinoj životnoj sili koja je uvijek uz njega:

Uvijek je postojao, za mene, ovaj drugi svijet ... na koga se mogu osloniti – pouzdaniji svijet zato što ne krije da je njegova pretpostavka iluzija. I kada sam ga napustio kako bih ušao u – šta? stvarni svijet? pozorište? ...Pobrinuo sam se da je dobra zaliha tog drugog svijeta još uvijek sačuvana u ambaru.⁷³

⁷³ There has always been, for me, this other world ... to fall back on – a more reliable world in so far as it does not hide that its premise is illusion. Even when I left it to enter – what? the real world? the theatre? ... I made sure of a good stock of that other world still stored in the barn. (*Ever After*: 74-5)

6.5. Romantičarska ljubav u pripovijedačevom svijetu

Osim književnosti, narator veliča romantičnu ljubav. Upravo ta romantična ljubav daje stvarnom prizvuk imaginarnog svijeta: „Nikad ranije mi nije palo na pamet da bi Stvarnost i Romansa tako emotivno mogli biti u vezi jedno sa drugim” (*Ever After*: 13). Sve više zanemarenu i sve teže ostvarenu ljubav vidi kao jedinu silu koja nudi utjehu i iskupljenje. Sâmi naslov ovog kontradiktornog romana koji je sigurno jedan od najbeznadežnijih u svojoj melanholičnosti i tugi, govori o bajci za kojom vapi savremeno doba. Potrebno nam je ono „od tada znanavijek”; svijet alarmirano žudi za smislom postojanja, za ljubavlju koja će trajati do kraja života, za stabilnošću, sigurnošću. Bil Anvin želi i mora da vjeruje u moto koji je urezan na časovniku koga je dobio kao porodično nasleđe – *Amor vincit omnia* – naratorovi preci ostavljaju mu u naslijeđe putokaz koji u postmodernističkom vremenu dobija ironični epilog.

Druga strana medalje nas vraća u realnost iz koje Bil Anvin tako žurno pokušava pobjeći. Nepobijedive, nesalomive, bajkovite ljubavi ne uklapaju se u koncept ogoljelog, plastičnog, zagađenog vremena u kome živimo. Narator u nasleđe, pored tvornice plastike u ekspanziji, dobija i breme potrošenih, neuspjelih ljubavi. Njegov pradjed, Metju Pirs, nije uspio sačuvati ljubav i brak – pojela su ih mnogo krupnija, istorijska dešavanja; nisu uspjeli prevladati epohalnu promjenu misli i uvjerenja. Ljubav je poklekla pred naučnom revolucijom, pred slobodom njegovog duha, pobjegla je iz okova religije. Isto tako, Bilovi roditelji nisu najsjajniji uzori prema kojima bi on gradio svoj topli porodični dom. Misteriozni, u sebe povučeni otac (koji, da ironija bude jača, zapravo i nije njegov otac, i koji bez prestanka pokušava da svrsta i razvrsta svijet, „neki novi, ponovo sagrađeni svijet

koji bi jednog dana bio otkriven na iznenađenje i sram grešnika poput Majke i mene”, (*Ever After*: 19), i grandiozna, graciozna majka koja plijeni ljubavlju ali prema samoj sebi („tako beskrupulozna, nezainteresovana, bezosjećajna, moja majka” (*Ever After*: 35); očuh, kralj sa plastičnim žezlom, koji umire u zagrljaju kolgerle – zajedno ga obasipaju svime osim ljubavlju. Djetinjstvo mu je obilježeno tajnama, preljubom, izdajom, zanemarenošću. Stoga narator, koliko god se trudio, ne uspijeva da nas ubijedi da su on sâm i njegova žena Rut iskusili pravu, „od sada znavijek”, iskrenu ljubav. Oni su ipak još jedan swiftovski jalovi par – Rut je potpuno posvećena profesionalnim ambicijama, dok je Bil potpuno posvećen njoj, jer – „ona održava moj svijet čitavim” (*Ever After*: 124). Narator zapostavlja čak i svoju profesorsku karijeru kako bi bio njen menadžer, saputnik na putovanjima, lični čuvar. Zbog toga i njena smrt postaje nesavladiva – odlazi Antonijeva Kleopatra, a sa njom i „...ljubav triumfalna i transcendentalna. Ljubav iznad smrti” (*Ever After*: 120). Prava ljubav postaje stvarna jedino ako oponaša velike ljubavi iz književnih dijela. Stoga i ne čudi Bilov dvosmislen stav prema ljubavi – dok sa jedne strane naglašava koliko sudbonosan je bio njegov susret sa Rut: „...te noći zamahnuto je čarobnim štapićem. Zaboravio sam da sam Hamlet. Bio sam vragolasta duša. Svijet više nije bio tegobno, zagušljivo mjesto, ravno i beskorisno” (*Ever After*: 84). Sa druge strane iz njega izbija razočaranost i obeshrabrenost, klice postmodernog svijeta bujaju: „Romantična ljubav. Izmišljena stvar. Maštarija pjesnika. Džek će imati Džil. Ljubav pobjeđuje sve” (*Ever After*: 120). Iza maske romantičara koji i dalje vjeruje u ljubav izbija ogorčenost i neprihvatanje jalove realnosti.

6.6. Književnost, ljubav, istorija: stvaranje priče i svijeta

Izgubljeni, sluđeni, pasivni narator bez prestanka pokušava uspostaviti mir i red u sopstvenom životu. Źeli da povrati davno izgubljeni, oćev „stari svijet snova, u kome neumoljivi britanski generali-majori viću bez prestanka na ogromna vježbališta i u kome ljudi gaze dobro utabanim stazama slave i viteštva” (*Ever After*: 19). Ne Źeli da bude kao majka, koja „nikad nije bila *raconteuse*, koja je smatrala uspomene i prićanje prića vrstom slabosti, izbjegavanje stvarne životne suštine, koja je bila iscijediti maksimum iz sadašnjosti” (*Ever After*: 28). Bil Anvin oćigledno nije majćin sin – on radi sve kako bi iskljućio svoje bitisanje u sadašnjem, stvarnom trenutku; bježi u pripovijedanje kako bi ublažio besmislenost svog postojanja. Ne hvata se u koštac sa problemima, okreće se imaginarnim sredstvima. Pored književnosti i romantićne ljubavi, utoćište mu pruža i istorija. Naslijedivši dnevnik svog viktorijanskog pretka poslije majćine smrti, potpuno se posvećuje njegovom istraživanju, koje vidi kao svjedoćenje o idejama koje su uzdrmale svijet i njihovom uticaju na privatne, male živote. Jasno je da Bilovo vićenje i tumaćenje istorijskih spisa prerasta u istoriografsku metafikciju (Hutcheon, 1988):

Iako Bil stavlja sebe u poloŹaj sveznajućeg pripovijedaća licem u lice sa svojom viktorijanskom temom, predstavljajući se kao da ima potpuno znanje o događajima iz priće i o motivima i neizrećenim mislima svojih lićnosti, ne uspijeva odrŹati svoje pretvaranje. Na više mjesta u tekstu, Bil otvoreno priznaje neuspješnost sebe kao naratora.⁷⁴

⁷⁴ Though Bill positions himself as an omniscient narrator *vis-à-vis* his Victorian subject matter, feigning to have full knowledge of the story's events and of the motives and unspoken thoughts of his characters, he fails to keep up this pretence. At various points in the text, Bill openly acknowledges his fallibility as a narrator. (Craps 2003: 136)

Pripovijedač shvata i ističe koliko nepouzidane lične vizije istorije mogu biti. Nerijetko opsežno razmišlja o ograničenosti naracije, o nepouzdanosti tačke gledišta pripovijedača, o nestabilnosti jednog viđenja priče – „Tako ja to volim da vidim. Tako ja želim da se desilo. ...Biram da vjerujem...” (*Ever After*: 113). Shvata da je i njegova vizija života Metjua Pirsra potpuno subjektivna, shvata da on čini Metjua „protagonistom ove dramatisovane verzije, ...koji ne bi inače bio ništa više od blagih riječi na spomeniku obraslom mahovinom” (*Ever After*: 157). Predstavlja pradjedove dnevničke zapise kao, „prema njegovom opisu, zapis njegovog života kao jedne fikcije: „početak moje izmišljotine”. Od sadašnjeg naratološkog trenutka nadalje on će biti „stvaran”, ali „ako je duša fikcija, zašto bi knjiga – nekoliko ideja bačenih na papir – pravila toliku razliku u svijetu?” (*Ever After*: 197) Pita se koja je svrha tih zapisa uopšte, kome su namjenjeni i zašto. Čak ni u interpretaciji tuđeg života ne uspijeva doći do zaključka, niti predstaviti razrješenje: „Ali ja ne znam, ne mogu čak ni da izmislim šta je Rektor rekao. Saplićem se u svom pisanju” (*Ever After*: 201). Sumnja u svoje sveukupno viđenje života Metjua Pirsra:

Dakle, da li sam ja sve pogrešno shvatio? Izmišljam. Zamišljam. Želim njihovu sreću. Kako da znam da li su ikada bili srećni? Činim da se zaljube na prvom sastanku, dana ispunjenog sjajnim ljetnjim sunčevim sjajem. Kako znam da li je uopšte bilo tako? Kako da znam da su Sveske, koje nude obilne dokaze o propasti Metjuovog braka, nisu takođe i očajni pokušaj da održi mit živim, i da, čak i kada djeluje najiskrenije, Metju, prikazujući

tanana osjećanja, nježnu savjest i željeno razmišljanje, ne kruži oko jedne stare, stare priče?⁷⁵

6.7. Hamletovske pripovijedne meditacije Bilija Anvina

Narativ Bilija Anvina ima snažan romantičarski okvir – pripovijedač govori o uzvišenoj ljubavi, o potrazi za smislom i svetim gralom spoznaje, o pobjedi pravih, iskonskih vrijednosti. Međutim, završetak romana, „živjeli su srećno do kraja života”, ne opstaje u postmodernističkom svijetu. Djeluje iluzorno, fikcionalno, nategnuto. Iako narator neprestano ističe značaj ljubavi u haotičnom, besmislenom svijetu, očigledno je priznata i pokazana krhkost i nesigurnost tih istinskih vrijednosti. Istražujući prošlost, razumijevajući svoje pretke, Bil Anvin donekle uspijeva da razumije i samog sebe. Njegov život je stalna borba čiji krajnji cilj postaje sučeljavanje i sjedinjavanje imaginarnog svijeta književnosti i istorije sa realnošću. To sučeljavanje nije plodonosno – izgubljeni profesor sve odlučnije bježi u svoj imaginarni svijet književnosti, ljubavi i istorije.

Postmoderni Hamlet ne prestaje skeptično da se pita, da preispituje, obrađuje, dorađuje, kako svoju tako i priču svoga pretka. Njegov život se svodi na potpuni promašaj – neuspješan je i kao sin, i kao posinak, i kao suprug, i kao narator. Ne uspijeva čak valjano ni da se samoubije. Jedino izuzetno uspješno meditira,

⁷⁵ So, have I got it all wrong? I invent. I imagine. I want them to have been happy. How do I know they were ever happy? I make them fall in love at the very first meeting on a day full of radiant summer sunshine. How do I know it was ever like that? How do I know that the Notebooks, while they offer ample evidence for the collapse of Matthew's marriage, were not also a desperate attempt to keep alive its myth, and that, even when he seems most honest, Matthew, with much display of fine feeling, tender conscience and wishful thinking, only beats about the bush of an old, old story? (*Ever After*: 227)

oklijeva i premisslja. Elokventnim, snažnim izrazom (postmodernistički paradoksalno) on ne govori ništa. Samo uspijeva istaći koliko parališuće zbunjena i izgubljena postaje priroda postmodernog čovjeka. Uzročno-posljedična veza sa precima, univerzalnost ljudskih bitki i sveprisutni kolaps ličnih ali i univerzalnih vrijednosti tjera nas da se zapitamo šta ćemo mi to ostaviti u nasleđe budućim generacijama.

VII Naratološko hodočašće: *Poslednja tura*

Sviftov šesti, Bukerom ovjenčani roman *Poslednja tura* (*Last Orders*, 1996), izdvaja se od prethodnih – pisac se vraća svojim omiljenim temama na drugačiji način. Govori o izgubljenosti postmodernog čovjeka posredstvom sedam junaka-pripovijedača, kolokvijalnim jezikom pripadnika niže klase iz Bermondsija, južnog dijela Londona. Osim Viliija Čepmena, junaka i *Vlasnika prodavnice slatkiša* (*The Sweet Shop Owner*, 1980), Sviftovi pripovijedači uglavnom dolaze iz uglađenijih, obrazovanih slojeva društva – njegovi naratori su pisci, profesori, novinari, historičari, službenici, umjetnici koji o smislu besmislenog života razmišljaju na dubok i samosvjestan način. Međutim, iskorakom u svijet običnih, malih ljudi pisac pokazuje da egzistencijalna dilema te uzaludna potraga za identitetom nisu svojstvene samo osviješćenim intelektualcima. Breme prošlosti podjednako je teško i na plećima mesara, piljara, prodavaca automobila, pogrebnika. Istom jačinom bore se sa krivicom i kajanjem, isto im teško pada disfunkcionalnost porodica, sveopšta udaljenost i nerazumijevanje – spoznaja i kušanje bola postoje u svim društvenim miljeima.

Duboko i neraskidivo isprepletene životne priče osvijetljene su iz više perspektiva. Četvorica najboljih prijatelja kreću na svojevrsno hodočašće kako bi ispunili posljednju želju njihovog prijatelja Džeka Dodsca – razasuli njegov pepeo u Margejtu, čija obala simboliše novi, obnovljeni svijet snova. Jer – poštenu i posvećenu mesar iz Bermondsija odlazi na drugi svijet ne ostvarivši ni jednu od pritajenih životnih težnji. Svojom smrću kao da želi da upozori ostatak družine kako je krajnje vrijeme da „ožive”, da sa doka zajedno sa njegovim pepelom zbače i

breme sopstvene prošlosti. Put do Margejta je ujedno hodočašće tokom koga prijatelji pokušavaju doprijeti do sebe; ali i putovanje njihovim sjećanjima. Kako pisac nagoviještava na samom početku – upotrebom epigrafa – jedna od osnovnih tema u romanu je smrt – konačnost čovjeka nasuprot beskonačnosti vjetra koji nosi pepeo pokojnog Džeka Dods. Za male ljude sa velikim mukama došlo je vrijeme za poljednju turu, svođenje računa, te za meditacije o prolaznosti vremena, smrtnosti i životu. Velika, univerzalna pitanja smještena su u mikrokosmos prostog, malog svijeta.

Višestruko, polifonijsko pripovijedanje koje Swift u naznakama koristi i u prethodnim romanima, u *Poslednjoj turi* dobija potpun i zaokružen oblik. Sedam naratoloških glasova postmodernistički oblikuje priču – oslikavajući svoju zajedničku sudbinu uz nezaobilazan individualni pečat, narativ dobija svoju nedostižnu postmodernističku objektivnost. Jer – različite verzije zajedničke istine grade kompleksan, šarenolik mozaik. Čitaoci se kreću zavojitim naratološkim lavirintom čiji krajnji cilj jeste sagledavanje cijele slike sačinjene od velikog broja isprepletenih monologa, kratkih poglavlja naslovljenih ili imenom naratora ili geografskom tačkom na kojoj se razočarani, ogorčeni, nesrećni pripovijedači trenutno nalaze. Najveći dio romana ispričovijedan je od strane najboljeg prijatelja pokojnog Džeka Dods, Reja „Srećka” Džonsona, koji govori o njihovom zajedničkom životu, od upoznavanja u Africi, za vrijeme Drugog svjetskog rata, pa sve do Džekovog posljednjeg trenutka. Zatim, naratori su i ostali članovi družine iz paba „Kočija i konji” (koji ujedno funkcioniše i kao univerzalni topos – mjesto sastanka, baza; paradoksalno u odnosu na sopstveni naziv – mjesto koje je uvijek tu). Uz nezaobilaznu kriglu piva, priču pripovijedaju i Džekov usvojeni sin Vins,

prodavac automobila, obilježen neprihvatanjem – sebe, porodice, vlastite sudbine; zatim propali bokser i nezadovoljni prodavac voća i povrća Leni, prevladan ogorčenošću i agresivnošću; te Vik, jedini uspješni i stabilni glas u cijeloj priči, pogrebnik koji čvrsto drži konce sopstvenog života u rukama. Pisac se služi i već upotrebljenim naratološkim trikom – jedno poglavlje pripovijeda upokojeni Džek, i na taj način utiče na stvaranje konačne slike čak „sa one strane”. Takođe, Swift u ovom romanu neuobičajeno daje prostor i ženskim naratološkim glasovima – predstavljena nam je verzija sveukupne zajedničke realnosti Džekove žene Ejmi, kao i posvojene kćeri, u isto vrijeme i snahe, Vinsove žene Mendi. Poglavlja koja su naslovljena tačkama na mapi hodočašća pripovijeda Rej – junaci od Bermondsija do Margejta putuju starim kentskim drumom, preko Nju Krosa, Blekhita, Dartforda, Grejvsenda, Ročestera, Čatama, Viksove farme i Kenterberija.

7.1. Polifonijsko pripovijedanje – koktel naratora u *Poslednjoj turi*

Učenja Mihaila Bahtina o *polifoniji* kao novoj teoriji autorske tačke gledišta pružaju stabilan okvir za analizu ovog romana. Kako je poznati ruski filozof i mislilac smatrao, jezik i književnost su dinamični procesi koji se čvrsto oslanjaju na ideološku, društvenu, kulturološku podlogu. Otuda potiče i njihova dijaloška priroda. Tekstura različitih glasova, kao i složenost naratološkog postupka, koji su prisutni u Swiftovom romanu predstavljaju odličan primjer Bahtinove polifonije. Prema Bahtinu, polifonija ili višeglasje predstavlja naratološku tehniku upotrebe više glasova, većeg broja svijesti, od koji svaka ima podjednako važnu ulogu i status, te maksimalnu slobodu. Nekada potpuno suprotne perspektive bivaju predstavljene ovim naratološkim postupkom, prisutne su umnožene, alternativne verzije realnosti, koje imaju jednaku snagu i značaj:

Polifonija se odnosi ne doslovno na broj glasova, nego na zajednički kvalitet individualnog iskaza, to jest, na sposobnost mog iskaza da oslika iskaz nekog drugog, čak iako je moj, što zbog toga stvara dijalošku vezu između dva glasa.⁷⁶

Jasno je da roman više od bilo koje druge književne forme dozvoljava upravo tu višestrukost i autonomiju prisutnih glasova. Swift u *Poslednjoj turi* predstavlja postmodernistički bogatu raznolikost glasova, svijetova i ideologija koje na taj način predstavljene stvaraju jednu sveobuhvatnu, cjelovitu sliku svijeta južnog Londona krajem dvadesetog vijeka. Naratori ovog romana posmatraju, analiziraju, djeluju. Često se direktno obraćaju zamišljenom slušaocu (čitaocu ili članu porodice zbog različitih okolnosti udaljenom i otuđenom). Uloga pripovijedača nije samo i isključivo pričanje priče – jer – oni dolaze direktno iz te iste priče, njen su neodvojiv dio, nemjerljivog uticaja (zbog toga ujedno pripadaju i grupi *homodijegetičkih pripovijedača*). Njihov narativ ima osobine kako književnog diskursa tako i usmenog diskursa, koga Bahtin naziva *skaz* (*Problemi poetike Dostojevskog* 1984: 190). Naratori Grejama Svifta su tipični predstavnici tog usmenog diskursa – njihov jezik je obilježen krhkim, labavim strukturama, nedovršenim iskazima, kolokvijalnim diskursom (skraćenim formama, slengom), direktnim obraćanjem čitaocu/slušaocu, izostavljanjem znakova interpunkcije, kao i intonacijom karakterističnom za usmeni govor. Pisac vještom i ciljnom upotrebom

⁷⁶ Poliphony refers not literally to a number of voices, but to collective quality of an individual utterance, that is, the capacity of my utterance to embody someone else's utterance even while it is mine, which thereby creates a dialogic relationship between two voices. (Park-Fuller 1986: 2)

jezika ubjedljivo prenosi život jedne društvene, i geografske klase. Kao što Bahtin primjećuje:

Pripovijedač (usmeni narator) nije književni junak; on u većini slučajeva pripada nižem društvenom sloju, običnim ljudima (tačnije to je važno autoru), i sa sobom donosi usmeni govor.⁷⁷

Na ovaj način – upotrebom usmenog diskursa, pripovijedači se potpuno poistovjećuju sa običnim čovjekom. Sviptovi naratori su prodavci mesa, voća i povrća, automobila, grobari i agenti osiguranja čija raznolikost ih u isto vrijeme ujedinjuje, stvarajući „nadrealistički karneval izopačenih glasova koji djeluju kako bi dekonstruisali monolitni kapitalistički-individualistički glas” (Park-Fuller, 1986). Jer – Sviptov naratološki hor pjeva istu pjesmu – pjesmu o izgubljenosti postmodernog čovjeka, o otuđenosti unutar porodica, o strahovitim posledicama svjetskih ratova. Pripovijedači predstavljaju dijelove jedne cjeline – ujedinjeni su zajedništvom prostora, vremena, iskustava. Njihova grupa je homogena, te zbog toga mnoge stvari, saznanja o zajedničkoj sudbini ostaju neizrečena. U malom svijetu Bermondsija ćutnja nerijetko funkcioniše kao najsnažniji narativ.

Osnovni princip na kome je zasnovano Bahtinovo viđenje polifonijske naracije je upravo sloboda pripovijedača – pripovijedač i autor ne funkcionišu kao cjelina. Dijalogizam postaje nezaobilazna premisa na kojoj se zasniva naratološko djelovanje ovakvog tipa – značenje vaskrsava iz suprotstavljenosti različitih verzija, viđenja, doživljaja. Pisac ostaje prikriven, pasivno djeluje u odnosu na svoje

⁷⁷ A storyteller (oral narrator) is not a literary person; he belongs in most cases to the lower social strata, to the common people (precisely this is important to the author) and he brings with him oral speech. (Bakhtin 1984: 192)

aktivne, potpuno nezavisne i samosvjesne pripovijedače. Svift nenametljivo, ali ipak detaljno, precizno i iznad svega osjećajno slika svijet južnog Bermondsija:

Nikada nije snishodljiv prema svojim junacima, nikada pametniji od njih, i stalno izbjegava jeftine efekte, tako da, iako oni mogu biti „mali” ljudi, proživljavaju skoro mitske i trajne tuge, i imaju sposobnost za istrajavanjem.⁷⁸

Svskog naratora obilježava njegova, u velikoj mjeri individualizovana prizma kroz koju posmatra život. Ta prizma određuje i registar njihovog izražaja – prepoznamo Bahtinov koncept *heteroglosije* kao jedne razrađene verzije ideje polifonije. Sedam pripovijedača u *Poslednjoj turi* okarakterisano je raznolikošću govora uslovljenom različitim društvenim statusom, profesionalnim žargonom, jezikom različitih starosnih grupa i slično. Svaki od pripovijedača zaglavljnjen je u međuprostoru stvarnosti i imaginacije – junaci su prožeti mladalačkim neispunjenim snovima koji su ostali prikovani ograničenjima društvene klase ili roditeljskih očekivanja. Rej je, maštajući da postane džokej, obilježen strastvenom ljubavlju prema trkama konja i klađenju; Vins, kako bi se što efikasnije odaljio od nasleđenog mesarskog zanata, po povratku sa svjetskog ratišta postaje opsjednut automobilima – njihovom mehanikom i snagom; Leni je oduvijek opčinjen boksom, i stvoren da udara (pa i u Drugom svjetskom ratu dobija ulogu tobđzije), praktični, realni Vik je obojen smrću (u poslovnom smislu), Džek živim mesom. Ejmin život obilježen je posvećenošću mentalno nesposobnoj kćerki Džun. Njihovi izukrštani

⁷⁸ He is never patronizing to his characters, never smarter than they, and firmly eschews cheap effects, so that, although they may be 'small' people, they take on an almost mythic and abiding sorrows, and their capacity to endurance. (Malcolm 2003: 161)

monolozi obiluju opisima presudnih događaja iz prošlosti; zatim, nerijetki su i unutrašnji monolozi, dijelovi ispriповijedani tehnikom toka svijesti, kao i misaono-refleksivni, ne-narativni monolozi u kojima pripovijedači iznose svoja univerzalna zapažanja filozofske prirode – o smislu života, prolaznosti i smrti. Upravo jedinstvenost romana leži u interakciji različitih diskursa, individualnih glasova ograničenih na isti prostor, kao i u složenosti i izmješanosti visoke i popularne kulture, ozbiljnog i tragikomičnog.

O takozvanom polifonijskom romanu govori i Majkl Dejvid Lukas (Michael David Lukas), u svom eseju “A Multiplicity of Voices: On the Polyphonic Novel” (<http://literarymorsels.wordpress.com/2013/02/23/the-millions-a-multiplicity-of-voices-on-the-polyphonic-novel/>). Smatra da je i roman kao književna forma evoluirao od vremena viktorijanskih čitaonica; današnje doba bilježi slobodnu konverzaciju romana sa drugim, ne-književnim, egzotičnijim formama. Kao rezultat tog međusobnog djelovanja, nastaje i polifonijski roman, „haotična kakofonija poput života u dvadeset i prvom vijeku” (“...the messy cacophony that is life in the 21st century”):

Usred svega ovoga, čudna književna zvijer se pojavila, hibrid pripovijetke i tradicionalnog romana. Ovaj nanovo oživljeni žanr – nazovimo ga polifonijskim romanom – koristi hor glasova i narativnih stilova kako bi stvorio cjelinu koja je veća od zbira njenih dijelova. Polifonijski roman prikuplja mnoštvo posebnih, obično sukobljenih glasova oko jednog mjesta, porodice, objekta ili ideje. Polifonija proširuje geografski, psihološki,

hronološki i stilski opseg romana, dok se u isto vrijeme usredsređuje na njegov pogled.⁷⁹

Poslednja tura i bukvalno okuplja svoje junake – omiljeni pab u kome ispijaju poslednje piće u čast Džeka Dodsa čini ih neraskidivo povezanim. Sa svakim sljedećim naratorom, priča se produbljuje, komplikuje, kristališe, objašnjava. Autentična zbirka sukobljenih glasova slika vjeran i objektivan portret života niže klase, južnog Londona. Postmodernističko doba oslikava nikad jaču potrebu za pronalaženjem smisla izgubljenog u kakofoniji mišljenja i stavova, u nesavladivoj gomili podataka. Nepregledni spektar individualnih doživljaja stvarnosti možda zaista i krije pravu istinu.

7.2. Narativna hronologija u romanu

Pripovijedači se slobodno kreću kroz vrijeme, potpuno odstupaju od pravca u hronologiji – što je odličan primjer *ahronije*. Narativna hronologija sačinjena je od izmiješanih sjećanja, opisa prošlih događaja i njihovog uticaja na sadašnjost – „sâmi narativ sastoji se od radikalnih obilazaka i digresija” (Malcolm 2003: 165). Priča ne teče pravolinijskom putanjom – nerijetko se zaustavlja, skreće, zaobilazi, vrluda, gubi se. Tipično postmodernistički, Swift jako često odgađa epilog nekog

⁷⁹ In the midst of all this, a strange literary beast has emerged, a hybrid of the short story and traditional novel. This newly reinvigorated genre – let's call it the polyphonic novel – uses a chorus of voices and narrative styles to create a whole that's greater than the sum of its parts. The polyphonic novel collects a multiplicity of distinct, often conflicting voices around a single place, family, object, or idea. Polyphony widens the novel's geographic, psychological, chronological, and stylistic range, while simultaneously focusing its gaze.

<http://literarymorsels.wordpress.com/2013/02/23/the-millions-a-multiplicity-of-voices-on-the-polyphonic-novel/> [13.12.2013.]

dogadaja – razrješenje i objašnjenje ostavlja za kasnije – javiće se kroz nekoliko poglavlja, u sklopu neke druge priče, bez uvoda ili bilo kakvog nagovještaja da se radi o nastavku ranije započete priče. Zbog toga čitaoci moraju jako pažljivo upijati informacije, komadiće priče, kako bi povezali narativ u jedinstvenu cjelinu. Čvrsti narativni okvir predstavljen je sadašnjim trenutkom – u pitanju je jedan aprilski dan 1990. godine, tokom koga četiri prijatelja putuju u Margejt kako bi ispunili svoj zadatak. Hronologija je krajnje isprekidana, nelinearna – obilježena flešbekovima. Iz sadašnjeg trenutka pripovijedači naratološki putuju u prošlost (opisujući svoju ranu mladost, rat, posleratni period, šezdesete kao i osamdesete godine dvadesetog vijeka). Unutar relativno kratkog naratološkog prostora opisani su događaji koji su se zbili u različitim decenijama – postepeno saznajemo uzročno-posljedične događaje iz prošlosti. Narativni krug zatvara se na margejtskoj obali – od 1939. godine kada je Džek, tokom svog i Ejminog medenog mjeseca, bacio plišanog medu sa doka, do 1990. godine, kada sa tog istog doka njegovi prijatelji rasipaju posmrtni pepeo starog mesara, nesuđenog ljekara, nesuđenog uspješnog oca i supruga.

Narativni mozaik koga Swift stvara posredstvom svojih pripovijedača je krajnje nepredvidiv te zahtijeva izuzetan angažman čitaoca. Jasno je da naratori govore selektivno o svojim životima – nemaju namjeru da ispričaju cijeli život. Biraju samo najznačajnije događaje koji su uticali na dalji tok često zajedničke sudbine. Sa druge strane, jasno je da su mnogi izuzetno važni, čak odlučujući događaji, namjerno prećutani, zataškani, skriveni. Sveprisutan je motiv tišine – suviše bolni, neizrecivi događaji ali i pogrešni postupci ostaju naratološki zaključani u svijestima pripovijedača. Iako naratori neprestano lutaju vremenskom dimenzijom, dimenzija mjesta je ona koja ih drži na okupu. Čak i za vrijeme

posljednjeg hodočašća ka Margejtu, svaki od njih nosi južni London sa sobom, ukorijenjeni su u mikrokosmosu svog omiljenog paba, ulice, mjesta.

U romanima Grejama Svift (kao što i sâmi pisac neprekidno naglašava) ne postoji sveznajuća sveprisutna naratološka sila, nema privilegovanog posmatrača, mudrog virtuozu koji čvrsto drži naratološke konce u svojim rukama. Svift širokogrudno daje prostor svojim pripovijedačima; on koristi „unutrašnju viziju”, potpuno se utapajući u svijet vlastitih junaka. Na taj način, čitaoci imaju osjećaj direktnog kontakta sa junacima romana:

Ne upotrebljavajući staromodnog sveznajućeg pripovijedača niti stilizovanog modernog ekvivalenta koji otvoreno priznaje svoju nepouzdanost, Svift pribjegava izmjenjivanju tački gledišta različitih junaka. Tehnička vještina koju ovaj nestajući trik zahtijeva hvaljena je kao prelijep primjer Sviftovog integriteta, načina na koji on obezbjeđuje autonomiju sopstvenim kreaturama.⁸⁰

Jezik pripovijedanja u ovom romanu je atipičan – kolokvijalni žargon je jedini koji potpuno odgovara običnim, prostim pripovijedačima koji pripadaju nižoj klasi južnog Londona. Roman je obojen ograničenim, lokalnim govorom, neformalnim vokabularom (“tash” for mustache, “to crack face” – to smile, “ma and pa” – mother and father, “chuffed” – pleased...); nagle promjene glagolskog vremena karakteristične za usmeni govor, nedovršene rečenice (karakteristične za sve Sviftove pripovijedače) oslikavaju kako neizrečenost misli glavnih junaka tako

⁸⁰ Using neither an old-fashioned omniscient narrator nor the modish modern equivalent making an open-palmed avowal of unreliability, Swift resorts instead to the alternation of different characters' points of view. The technical skill required by this disappearing trick is praised as a beautiful example of Swift's integrity, of the way he grants autonomy to his own creations. (Craps 2005: 150)

i sâmu neformalnost njihovog govora. Obični, na prvi pogled nevažni, mali ljudi na svoj način govore o univerzalnim ljudskim dilemama, borbama, pitanjima.

7.3. Pripovijedački mozaik u *Poslednjoj turi*

Roman predstavlja zbirku sjećanja junaka, njihove međusobne povezanosti i prisnosti. Drugi svjetski rat je višestruko, na različite načine, uticao na njihove sudbine (Džek, Rej i Leni su bili aktivni vojnici u sjevernoj Africi; Vik je služio britanskoj mornarici; rat je odnio Vinsove roditelje, potpuno udaljio Ejmi i Džeka). Naracija junakā ima ispovijedni karakter, međutim – očigledno je da su mnoge stvari prećutane, mnogi događaji zataškani. U nastavku rada detaljnije ćemo sagledati svijet svakog od pojedinačnih pripovijedača, te govoriti o subjektivnim dijelovima mozaične, univerzalne priče.

Iako postoje razlike među njima (ekonomske, intelektualne, karakterne), pripovijedači ipak čine homogenu grupu. Ujedinjeni su zajedničkim (ujedno i ključnim) životnim iskustvima, vezani tajnama, prijateljstvom, lošim danima. Uprkos stalnim tenzijama, neslaganjima, ljutnji, svađama, ostaju zajedno i ispunjavaju zadatak koji im je dao Džek – stigavši u Margejt, doputovali su i do suštine vlastitih bića, nemilosrdno se suočivši sa najbolnijim sjećanjima, te neoprostivim postupcima koji su oblikovali njihove dalje živote.

7.3.1. Rej „Srećko” Džonson

Glas ovog pripovijedača, „malog čovjeka u velikoj istoriji”, dominira romanom – kako u poglavljima naslovljenim njegovim imenom, tako i u poglavljima naslovljenim geografskim tačkama na mapi. Penzionisani agent osiguranja, najbliži je prijatelj pokojnog Džeka Dodsa – duboko su povezani

zajedničkim ratovanjem po Africi (tokom koga su se međusobno spašavali u svakom smislu), zbog čega ga još jače izjeda krivica zbog ljubavne afere sa Džekovom ženom Ejmi. Zatim, Rej se mnogo češće ne osjeća srećnim (onoliko koliko Džek smatra da jeste, i očekuje da bude) – još je jedan u nizu Swiftovih neuspjelih muževa i očeva – žena ga napušta zbog drugog (zanimljivijeg i praktičnijeg) muškarca, dok kćerka Seli, sa kojom je prije dosta godina prekinuo svaki kontakt, živi u Australiji (poput kćerke Harija Biča (*Izvan svijeta*), koja se odselila u Ameriku – okean funkcioniše kao nepremostiva sila koja ih razdvaja i otuđuje). Međutim, on zaista jeste srećan – kako prilikom klađenja na hipodromu, tako i u stvarnom životu. Drugačiji je od ostalih pripovijedača zato što je jedan od rijetkih izbavljenih izgubljenih, koji se vremenom osvješćuju u želji da se vrate na pravi put. Jasno je da glavni narator tokom romana „raste” – shvatajući gdje je grijesio, odlučuje da makar pokuša ispraviti pogrešno. Ne predaje se postmodernističkoj nihilističkoj apatiji – odlučuje da postupi ispravno (obnovi kontakt sa kćerkom, uplati novac dobijen od poslednje Džekove opklade njegovim naslednicima, pokuša ostvariti vezu sa Ejmi). Na početku romana je nesiguran, čak malodušan (ne želi ni da drži teglu sa Džekovim pepelom). Međutim, njegova transformacija je očigledna i izrazita – tokom hodočašća on zaista dopire do samog sebe, preuzima kontrolu nad svojim životom, izlazi iz malodušne pasivnosti (upravo on sigurnim potezom prosipa Džekov pepeo sa margejske obale). Zbog toga on u romanu funkcioniše kao zračak nade (eng. *little Ray of hope*) da su obnova i pronalaženje davno izgubljenog smisla ipak mogući. Mali Rej, posredstvom Čudotvorca (konja na koga se kladi za Džeka) donosi veliku sreću. Jedno od najkraćih poglavlja, „Rejova pravila”, sažima pravila za klađenje na konje koje

narator primjenjuje i na sveukupni, svakodnevni život. I koja, naravno, nerijetko potpuno zanemaruje. Duhovitim dosjerkama i detaljnim opisima, jasnim, najčešće pravilnim jezikom (uz upotrebu ponekog kolokvijalizma poput skraćenice 'ain't'), Rej pouzdano stvara veći dio naratološkog mozaika u romanu. Njegov glas je taj koji čitaocu neprekidno odzvanja u ušima, i na taj način zaokružuje priču.

7.3.2. Vins V.I.P. Dods

Skupa odjeća i luksuzni automobili koje prodaje Džekov usvojeni sin ne uspijevaju prikriti iskonsku nesigurnost kojom je obilježen. Tome svjedoči i akronim Vinsovog pravog imena (Vinsent Ijan Pričet) – sveprisutna je potreba malog, izgubljenog dječaka – ratnog siročeta, da negdje nekome bude „jako važan” (eng. *very important person*). Paradoksalno, tu iskonsku ranjivost Vins prikriva ohološću, samoljubljem, sebičnošću, egocentričnošću, bezosjećajnošću prema najbližima (kćerki, ocu). Vins, lišen čvrstog korijena, luta u vremenu i prostoru, neprestano se boreći sa krizom identiteta. Ta borba oličena je u stalnom suprotstavljanju njegovom po-očimu Džeku:

Gleda me. Gleda pravo u moje lice kao da i on traži ono malo svjetlo, kao da gleda svoje sopstveno lice u mome, i pogled prolazi pravo kroz mene, kao da sam šupalj, kao da sam prazan, da nemam njegove oči, njegov glas, njegove kosti, njegov način kako istura bradu i gleda pravo u čoveka a da ni ne trepne, jebote. ...Kao da nisam stvaran, kao da nikada nisam bio stvaran. (*Poslednja tura: 38-9*)

Jer – Drugi svjetski rat odnio je njegove roditelje (kojih se čak i ne sjeća), a sa njima zauvijek je nestala i Vinsova stabilnost. Nije je pronašao u Džekovom i Ejminom domu, siguran porodični posao odbacuje, poput Harija iz romana *Izvan svijeta*, bježi na svjetska ratišta kako bi pronašao svoj mir. Po povratku za ženu bira

istom jačinom razlomljenu i nesigurnu Mendi. Čak i rođenu kćerku Kejt koristi kao marionetu koja će mu povećati prodaju automobila – polusvjesno je podvodi bogatom arapskom kupcu (i na taj način postaje još jedan u nizu Swiftovih katastrofalnih očeva). Iako je u stalnom klinču sa svojim očuhom Džekom, u stalnom odnosu optuživanja, prebacivanja, omalovažavanja, jasno je da su duboko povezani vješto prikrivenim divljenjem, ponekad i sažaljenjem (sjetimo se koliko detaljno i sa kojom ljubavlju je Vins kao dječak posmatra Džekovu i Rejevu sliku iz Egipta). Shvatamo da je čak i kraljevsko plavi mercedes zapravo još jedan postmodernistički dubok simbol – Vins svome ocu želi najbolje – pa makar to bio poslednji ispraćaj u najluksuznijem automobilu.

Vins je, poslije Reja, najzastupljeniji pripovijedački glas u romanu. Njegov izražaj je izrazito kolokvijalan i neposredan, nerijetko prost, vulgaran (sjetimo se opisa njegovog odnosa sa Mendi, u kamperskim kolima). Direktno govori o najosjetljivijim temama. Samoga sebe brutalno iskreno opisuje kao „Vinsa Dodsa, gnjidinog sina, koji se upravo vratio iz arapske nedodije. ...Evo Vinsa Dodsa, koji je prodao kćer Arapu. Evo Vinsa Dodsa koji podvodi rođenu kćer” (*Poslednja tura*: 101, 157-8). Govori i o šezdesetim godinama, muzici, lutanju, procvatu hipi komune, mijenjanju svijeta:

Nisu to ni Bitlsi ni Stounsi, niti duge kose i kratke suknje, ni besplatno mleko ni antibebi pilule Saveta za narodno zdravlje. Nego kretanje, pokretljivost. Točkovi. Sve više i više točkova. A ja ću da ih prodajem. (*Poslednja tura*: 103)

Kako u životu, tako i u Vinsovom jezičkom registru – sve se vrti oko automobila; jedino okupiran njima, njihovom snagom i ljepotom, on postaje

zadovoljan i spokojan. S ljubavlju opisuje luksuzno auto koga iznajmljuje za Džekov ispraćaj, smatra da je „dobar auto i uteha i drug i dragocenost za muškarca, vozilo ljubavi”:

To je model 380, klase S, eto šta je. Automatik, V8. Star je šest godina, ali može da ide dvesta deset a da ne zatrese. ...Boja po narudžbi, kožne presvlake. ...Čini mi se da čovek može da dobije ono što traži samo kad umire. Mada, on nije tražio merdžu klase S sa produženom šasijom i tablom od orahovine. Ima bele gume. Prednja leva treba malo da se napumpa. ...Auto je kolega. Auto je drug. Ne postavlja pitanja, ne laže. To je mesto gde možete da boravite i budete ono što jeste. Ako nemate mesto koje možete nazvati svojim, biće vam dobro u autu. (*Poslednja tura*: 27; 73)

Osim o svom problematičnom odnosu sa Džekom, i o automobilima, Vins se često prisjeća svog djetinjstva, posebno opisuje idilične porodične izlete do mora na koje su Ejmi, Džek i on uvijek vodili za Vinsa u to vrijeme očaravajuću Seli Tejt, Lenijevu kćerku. Ona funkcioniše kao kolateralna šteta u Vinsovom životu – sav bijes izazvan nepripadanjem, neshvatanjem, otuđenošću on iskaljuje na nedužnoj Seli. Opisuje kako je u ranom djetinjstvu istukao kada mu je pomenula bolesnu sestru, dok o razvoju njihovog kasnijeg odnosa (Selinom pobačaju, Vinsovom odlasku) saznajemo iz Lenijevog narativa.

Zatim, Swift upečatljivo ubacuje jedno poglavlje koje pripovijeda Vins, jednom jedinom, prostom frazom: „Matore budale” (*Poslednja tura*: 124). Jasno je da nove generacije (koje u romanu predstavljaju djeca četvorice prijatelja – Vins, Mendi, Seli Tejt, Suzi Džonson) funkcionišu dijametralno drugačije od svojih roditelja. Buntovnici bez razloga, bježe iz porodičnog doma, posla, jurcaju bez pravca i smisla. Starija generacija obilježena je poštovanjem, prilagođavanjem. Ni

Džek Dods nije želio da postane mesar, želio je da postane „doktor, doca, kostolomac”. Međutim, živo meso zamijenio je mrtvim – san o ljekarskoj profesiji potisnuo je osjećajem odgovornosti prema porodici. Ta odanost porodici, lojalnost karakteristična je za stariju generaciju, mladi ih vide samo kao gomilu „matorih budala”. Bježeći od porodica, poslova, odgovornosti, oni odlaze i od sopstvene suštine. Vins duboko potire svoju osjećajnost i dobrotu, brani se i od majčinske ljubavi, postavši: „krut i nepomičan, kao jarbol, kao toranj, dok se ona hvata i uspinje. Mislim – ona nije moja mama, ona nije moja mama” (*Poslednja tura*: 175).

7.3.3. Leni „Tobdžija” Tejt

Ubjedljivo najgorčeniiji i najnezadovoljniji pripovijedač u romanu, Leni, najčešće govori o razlozima svog neuspjeha na poslovnom i porodičnom planu. Džekov „ortak u lokanju skoro četrdeset godina” je junak koji predstavlja nezadovoljnu nižu klasu u Engleskoj – „bez kola, bez radnje, bez kuće vredne spomena, vraški smo se trudili da preživimo, eto kako nam je bilo” (*Poslednja tura*: 43). Čak u jednom momentu ističe kako mu je bilo bolje u vojsci, za vrijeme Drugog svjetskog rata:

Tobdžija Tejt. Tako su me zvali zato što sam bio u artiljeriji i zbog naravi kakvu sam imao. Zvučalo je dobro, kao da su moje pesnice topovi. ...Kasnije je ostalo samo ime, Tobdžija Tejt, poluteška. Tobdžija drkadžija. (*Poslednja tura*: 168)

Izjedaju ga iznevjerene očinske dužnosti, nepomirljiva razjedinjenost porodice, kao i neispunjeni momački snovi. Ne oprašta sebi davnašnji grijeh – vlastitu kćerku natjerao je da abortira, i svu agresiju zbog tog neoprostivog postupka usmjerava prema Vinsu, nesuđenom zetu i ocu nerođenog djeteta. Njegov narativ

(kao i život) obilježen je užasnim osjećajem krivice. Slama ga kćerkina dalja sudbina (za koju se osjeća odgovornim) – udata za kriminalca koji je u zatvoru, sa nagovještajem da se bavi prostitucijom, živi sama, ostavljena, potpuno nezaštićena. Zatim, kako vrijeme prolazi sve je ogorčeniji zbog svoje ratom prekinute boksterske karijere, iako je borba u suštini njegovog bića. Sebe smatra „glupanom mekanog mozga”, koji nikada nije umio da obuzda sopstvenu prirodu i učini nešto ispravno i veliko. I sada se nepovratno, bolno iskreno kaje zbog toga. Uništen je sopstvenom prosječnošću.

Leni razmišlja i o dugogodišnjoj potajnoj i duboko prikrivenoj naklonosti prema prijateljevoj ženi Ejmi. Zavidio je Džeku, „najsrećnijem kopilanu na svetu”, cijelog života – prvobitno na kući od maltera i cigle (Tejtovi su živjeli u montažnoj kućici, sa naslijeđenom tezgom na pijaci), zatim na čestim izletima na more (Dodsovi su priuštili njegovoj kćerki Sali najbolje u njenom žalosnom, promašenom životu – najljepše uspomene iz djetinjstva doživjela je sa njima). Ali ipak hodočašće od Bermondsija do Margejta doživljava kao Džekov poklon prijateljima: „To je bilo zbog nas, da se vratimo svom najboljem ponašanju, da operemo svoja dela” (*Poslednja tura*: 197). Shvata da je došlo krajnje vrijeme za iskupljenje, za popravljanje nanesene štete, za ispravljanje pogrešnog – mašta kako odlazi kod svoje uništene kćerke i govori joj: „To sam ja, devojk. To je tvoj stari tata, sećaš se? Nije samo još jedan prolazni drkoš” (*Poslednja tura*: 196).

7.3.4. Vik Taker

Swift sugestivno bira imena svojih junaka, ujedno i naratora. Vik, skraćeno od Viktor – zaista jeste pobjednik. Isto tako, Vik – odmah poslije vikara, jako važan u onozemaljskom životu. I Taker – onaj koji ušuškava ljude, priprema ih na vječni počinak (eng. *to tuck* – ušuškati). Ovaj pripovijedač, „punopravni, smrtonosni direktor pogrebnog zavoda”, ujedno je i jedini (psihološko, emotivno, ekonomski) stabilni junak u romanu – „Vik je četvrtast, čvrst i sposoban momak, od onih koji protrljaju šake kad nešto započinju” (*Posljednja tura*: 10). Ima sopstveni, siguran posao, koji vodi zajedno sa sinovima (koji, za čudo, nisu otuđeni niti ogorčeni), svakodnevnu rutinu i stabilno viđenje svijeta. Život provodi u svom pogrebnom preduzeću koje se nalazi preko puta Džekove mesare. Ujedinjeni su sličnim zanatom – obojica se bave mrtvim mesom. Ratni pomorac, sada uspješni privatni preduzetnik, stabilan je i siguran oslonac svojim prijateljima:

Utešno je znati da je pogrebnik tvoj drugar. ...Utešno je znati da će te tvoj drugar izložiti i spakovati u sanduk i obaviti sve što je neophodno. Bolje nam je zato da Vik potraje. ...Uteha i podsticaj, sve se nekako uklapalo. (*Posljednja tura*: 10)

Njegova naracija je takođe drugačija – jezički se pravilnije izražava u odnosu na svoje prijatelje, i kao da ima za nijansu dublje viđenje njihove zajedničke sudbine. Isto kao što kao pogrebnik stalno viđa „ogoljene” ljude, na sličan način sveobuhvatnije sagledava i dubinu njihovih prijateljskih odnosa, te kompleksnost svakog od svojih prijatelja pojedinačno. Njegov posao nije da njuška, „u ovom poslu naučiš da držiš usta zatvorena. ...U ovom poslu se nauči kako se čuva tajna”

(*Poslednja tura*: 199; 205). Zbog toga Vik, znajući da ne treba suditi, ne odaje tajnu o Ejminoj i Rejevoj ljubavnoj aferi koju je slučajno otkrio.

Putem Vika, Swift slika neumitnost smrti, ali i neočekivano olakšanje koje ona donosi. Kada je smrtnost u pitanju – svi ljudi postaju jednaki. Četvorica prijatelja ujedinjeni su zajedničkim ciljem – Vik donosi plastičnu teglu sa Džekovim pepelom, i okuplja potpuno različite, razrođene, udaljene prijatelje. Smrt donosi savršeno razumijevanje, izjednačavanje svega:

Za života postoje razlike, odstupanja. ...Ali mrtvi su mrtvi, gledao sam ih, jednaki su. Ili mislite na njih ili ih zaboravljate. To je ono što čini ljude jednakim zauvek i završava. Samo je jedno more. ...Gledaš sve te mrtve, i misliš kako su to sada nepoznati, potpuno nepoznati ljudi. Ali zapravo su živi nepoznati, živi su ti čije crte ne možeš ni da zamisliš. (*Poslednja tura*: 136; 202)

7.3.5. Džek Dods

Junak čija smrt je okupila ostatak ekipe i dala im zajednički povod da iskoriste hodočašće ka margejtskoj obali kako bi se obračunali sa duhovima sopstvene prošlosti, pripovijeda „sa one strane” (poput Harijeve žene Ane u romanu *Izvan svijeta*). Da onostranost njegove naracije bude još upečatljivija, Džek obilno u svoju naraciju ubacuje i riječi pokojnog oca o propadanju mesarskog zanata: „Džek, dečko, sve je rastur. ...Cela umetnost mesarskog zanata je izbegavanje rastura” (*Poslednja tura*: 265). Džek odražava karakterističnu disfunkcionalnost u odnosu između roditelja i djece. Tokom cijelog života ne uspijeva da prihvati postojanje svoje retardirane kćerke Džun (lakše mu je da potpuno zanemari njeno postojanje, i da je za 50 godina ne posjeti nijednom, što mu Ejmi ne oprašta); čak i sa „zamjenskim”, usvojenim sinom Vinsom ne ostvaruje normalan odnos. Lakše

mu je da ode, da uplovi u svoj posao, „da se okameni u Džeka Dods, mesara, Džeka Dods, prvoklasnog mesara, uzmite malo mlevenog, gospoja, uzmite komad vrata, jer on nije mogao da odabere Džun” (*Poslednja tura*: 215). Poput Vilija Čepmena (*Vlasnik prodavnice slatkiša*), kao utjehu i utočište bira posao, odlučuje da se ne bavi problemima, da ih potpuno zanemari, zaboravi. To je ono što mu njegova žena Ejmi najviše i zamijera: „Moj jadni hrabri Džek. ...Oh, Džek jadni moj.” (*Poslednja tura*: 24; 216). Međutim, na samom kraju svog života spreman je za kompromis – prodaće svoju mesaru. Od Ejmi zahtijeva da prestane sa „tim blesavim trčkanjem” – da prekine posjećivati Džun, kako bi oboje bili slobodni i spremni za novi početak, u Margejtu. Lijepa zamisao, prekinuta neočekivanim rakom u stomaku. Bolešću koja ga za nekoliko mjeseci odnosi.

Iako je narator samo jednog, pola stranice dugog poglavlja (u kome čak ne navodi sopstvene riječi, nego riječi svoga oca), Džek je, poput katalizatora, sveprisutan u mislima ostalih pripovijedača. Razmišljajući o njemu, o njegovom životu i smrti, junaci se dotiču zajedničkih uspomena, na taj način – i sopstvenih života. Jer – oni su Džek. Vrijedni radnik, vjerni prijatelj, sublimacija svega lijepog, ali i svih nevolja u životima junaka iz Bermondsija:

...poruka u boci, Džek Artur Dods, spasi naše duše, a pepeo koji je Džek što je nekada išao po svetu, odnosi vetar, vetar nosi u vihoru sve dok pepeo ne postane vetar a vetar ne postane Džek od kog smo stvoreni. (*Poslednja tura*: 274)

Smrt Džeka Dods, junaka-naratora-prijatelja, objedinjuje družinu istim, zajedničkim shvatanjem prolaznosti i konačne neopipljivosti života.

7.3.6. Ejmi Dods

Iako kritičari ističu kako je Swift u ovom romanu po prvi put upotrijebio snažne ženske glasove u pripovijedanju (Malcolm 2003: 162), jasno je da naratorke ipak govore mnogo manje od svojih muževa, i njihovih prijatelja. Od sedamdeset i pet kratkih poglavlja, Ejmi pripovijeda u samo pet njih. Njeno pripovijedanje sačinjeno je od sjećanja na mladost – koju obilježava upoznavanje sa Džekom na kentskom polju hmelja tridesetih godina prošlog vijeka; tu su sjećanja na Drugi svjetski rat koji joj je donio usvojenog sina Vinsa, kao i na njihov zajednički život nepovratno obilježen rođenjem mentalno zaostale kćerke Džun (još jedne u nizu Swiftovih institucionalizovanih, „nijemih” junaka). Međutim, supružnike bol i patnja zbog bolesti kćerke ne ujedinjuje – sa tegobom se nose na potpuno suprotne načine. Džek se odriče Džuninog postojanja, i na taj način od sebe odaljava Ejmi, koja pedeset narednih godina posvećuje bolesnoj kćerki, uporno je posjećujući dva puta sedmično, uzaludno očekujući bilo kakav gest prepoznavanja – pogled ili riječ. Okamenjena je u svom kalupu, „u kalupu žene koja svakog ponedjeljka i četvrtka seda u autobus broj 44” (*Posljednja tura*: 215). Majčinska dužnost jača je i potrebe za odavanjem posljednje počasti pokojnom mužu – iako je Džek njoj ostavio oproštajno pismo, ona ne odlazi u Margejt kako bi romantičarski rasula njegov pepeo sa željom za konačnim sjedinjenjem i povratkom u svijet snova. Pomalo otupjela od višegodišnjeg žrtvovanja, odlazi na sopstveno hodočašće. Autobuska linija koja je pedeset dugih godina odvozi do institucionalizovane kćerke ovaj put joj pruža priliku za poslednje svođenje računa, prihvatanje krivice, opraštanje od kćerke:

Ali i dalje mislim da treba da budem ovde. Da obavim sopstveno putovanje. Njihovo putovanje i moje. Živi su na prvom mestu, čak i oni koji su za njega mrtvi, pa je sada svejedno. Već sam se oprostila s njim poslednji put, ako i nije bilo prvi put. Zbogom Džek, Džek, stara ljubavi. ... Ono što pokušavam da ti kažem je da si ti za sve kriva. Do đavola. Ono što pokušavam da kažem je zbogom, Džun. Zbogom, Džek. Čini mi se da su jedno isto. Sada moramo da živimo svoje živote jedna bez druge, moramo da krenemo različitim putevima. Moram da mislim na svoju budućnost. (214, 259-60)

Ejmino pripovijedanje obilježeno je razmišljanjima, svodenjem računa, preispitivanjem. Jedino njena naracija pravi iskorak iz urbanog svijeta Bermondsija – jedan duži odjeljak posvećen je opisu kentskih polja hmelja, obilježenih mladošću, slobodom (čak i Romima nije pretjesno), bujnošću kako prirode tako i novootkrivenih mladalačkih strasti. Jasno je da ograničeni, svakodnevni, dosadni svijet južnog Londona nije dovoljan Džekovoj ženi – dok on i njegovi prijatelji nemaju potrebu da iskorače iz svoje luke (naprotiv – najdraža im je njihova „Kočija” koja ne vodi nikuda i u kojoj je vrijeme stalo), Ejmi oduvijek želi nešto više, bolje, dalje. Sjećanja na njihov medeni mjesec u Margejtu, kao i Džekovi planovi da napusti posao i zajedno sa ženom ponovo ode u taj bajkoviti svijet bungalova, sunca i pijeska, pružaju neostvarivu nadu da je smiraj zaista i moguć:

Kao da možemo da vratimo sat unatrag i počnemo ponovo tamo gdje je sve stalo. Drugi medeni mesec. Kao da je Margejt drugo ime za čaroliju. ... Ja sam bila ta koja je mislila sve ove godine, otkako sam se prvi put oprostila s njim, da uvek postoji novi početak, da svet ne može tek tako da se sruši. (*Poslednja tura*: 215)

Ejmina naracija je krajnje haotična i zbujujuća – njene direktne misli i refleksije isprepletane su sa sjećanjima na ne baš bajkovit zajednički život sa Džekom, zbog čega i njen jezik biva pun prezira, optuživanja, prekora. Prekor

upućen Džeku tokom njenog, privatnog hodočašća autobusom broj 44 prerasta u samooptuživanje, i prihvatanje vlastite krivice. Jer, kao što je Džek žrtvovao Džun zarad normalnog funkcionisanja, tako je i ona žrtvovala brak, nepovratno izgubivši svaku šansu za novim početkom. Zarobljena okovima majčinske odgovornosti, zanemarila je svoj i život svoga muža. Svift očigledno u ovom romanu kontrastira muški i ženski princip. Nasuprot četvorici muškaraca koji odvažno tumaraju svojim zacrtanim putem do Margejta, postoje ujedinjene žene, na čijem čelu stoji Ejmi:

...mitska figura, mješavina Eve, prije i poslije Pada, i Djevice Marije. Sirena koja privlači Džeka, Reja i Lenija; majka koja zbog lojalnosti prema kćerki žrtvuje sopstveni brak, i vještica koja napušta muževljeve ostatke ne pokoravajući se njegovoj posljednjoj želji. (Cooper 2002: 29)

7.3.7. Mendi Blek

„Gusar iz Blekberna”, narator samo jednog, podužeg, poglavlja. Pobjegavši iz Blekberna, prevladana snovima o savršenom životu negdje drugdje, o princu na bijelom konju koji će je čuvati, dobija „Vinsa Dodsa, gnjidinog sina, koji se upravo vratio iz arapske nedođije. Čoveka koji većinu vremena leži ispod kola, kad ne leži povrh nje” (*Poslednja tura*: 101). Krenuvši očevim stopama, smatravši pomorsko lutanje sopstvenom sudbinom, daleko od kuće, savladana umorom i strahom od nepoznatog, slučajno nailazi na Džeka Dodsa, očinsku figuru koja će joj pružiti zaštitu i topli dom, koja će je uvjeriti da nije „Crna Mendi” koja jedino želi da bude pokvarena, „onako pokvarena kako je tata ionako govorio da jesam” (*Poslednja tura*: 147). Pobjegla je od kuće želeći pravu pustolovinu, samo da bi našla drugu kuću:

...Iako ta nova i nije bila pravi dom, ništa više od onog koji sam ostavila. Novi dom bio je upravo suprotno od onoga kako je izgledao: sin čiji je to dom bio ali nije bio, kći čiji je to dom bio ali nije bio jer je morala da bude u Domu, mama i tata koji nisu bili pravi mama i tata, osim meni. (*Poslednja tura*: 149)

Jednako izgubljena, razlomljena, otuđena Mendi savršno se uklopila u taj nesavršeni dom. Umjesto blistavih svjetala Londona, zaslijepio ju je osmjeh Vinsa Dods. Sa njim postaje slobodna – pronalaze zajedničko skrovište „u čika-Rejovom kamperu, kao par Cigana”. Oslobođena, preporođena, „Vinsova drolja, Vinsova sestra, kći, majka, cela njegova porodica. ...Gospođa Vinsenta Dods, gospođa Dodsovi automobili. Muž radi sa kolima, kći se kurva” (*Poslednja tura*: 149; 152). Upravo zbog ovakve porodične i socijalne određenosti, i ne čudi nas Mendin vulgarni, ogorčeni, hiroviti osvrt na priču.

7.4. Intertekstualna naratološka igra u *Poslednjoj turi*

Postmodernističko spajanje nespojivog, mozaik apsolutnih suprotnosti očigledan je i u *Poslednjoj turi*. Osjećaj fragmentiranosti prouzrokovan odsustvom „višeg glasa”, ili „sveznajućeg pripovijednog oka”, pisac uspješno nadopunjuje upotrebom intertekstualnih referenci, koje na neki način zaokružuju iscjepkanu priču. Swift kombinuje izrazito neformalni jezik sa višestrukim, opsežnim aluzijama i citatima iz drugih, velikih dijela svjetske književnosti. Kao što je već pomenuto, intertekstualna igra je jedno od omiljenih sredstava pisca, igra koja ima višestruku ulogu. Pozivanjem na tradicionalna djela visoke književnosti i spajanjem iste sa elementima popularne kulture, pisci pridaju značaj svijetu običnog, malog čovjeka, naglašavajući kako su upravo takvi junaci prisutni u velikim književnim djelima. Recimo, Swift u svoj književni narativ, posredstvom pripovijedača, umeće i stihove

popularnih pjesama Roja Orbisona, Čaka Beriija, Džona Lenona (Thornley, G. C. 1995):

Vratili bismo se na put i krenuli kroz predgrađa kao da bežimo posle pljačke banke. Beže u strahu! Du-du-du-dum! (*Poslednja tura*, 103)

Iako su sâmi junaci potpuno nesvjesni velikih književnih dijela čija tematika podsjeća na njihove živote, oni i dalje prave paralelu. Na primjer, njihova posjeta Kanterberijskoj katedrali tokom putovanja u Margejt ima višestruk smisao. Sa jedne strane, opčinjava ih veličanstvenost sâme građevine, kao što navodi Rej:

Veličina, slava i starost katedrale u poređenju sa važnošću ili nevažnošću ljudskog života očigledno je u mislima protagonista. Koliko smo sitni, koliko nevažni u istoriji ljudske vrste su naši životi u poređenju sa životima svetaca i kraljeva koji su sahranjeni u Katedrali. Svi mi smo samo bijedni grešnici. Autor stvara ovu sliku kako bi istakao da, bez obzira koliko je neka osoba važna, to nije ništa u poređenju sa onima koji imaju svoj udio u istoriji ljudske vrste.⁸¹

Sviftovi protagonisti shvataju koliko su njihovi vlastiti životi mali i nevažni u velikoj, burnoj istoriji. Cilj pisca je upravo skretanje pažnje na živote tih malih, neobrazovanih, nevažnih ljudi, koji opstaju suprotstavljeni veličanstveno

⁸¹ The size, glory and the antiquity of the cathedral compared to the importance or unimportance of human life is evident in thoughts of the protagonists. How small we are, how unimportant for the history of a mankind our lives are compared to the lives of the saints and kings who are buried in the Cathedral. We all are just miserable sinners. The author creates this imagery to point out that no matter how important a particular person is for us, it is nothing compared to those who had done their share for the history of mankind. (Thornley, G. C. 1995) Found at: <http://referaty.atlas.sk/slovincina-a-cestina/citately-dennik/4906/?print=1> [13.12.2013.]

ogromnoj, sveprožimajućoj prošlosti, kao što shvata i Rej, glavni pripovijedač u romanu:

Velika je to građevina, dugačka i visoka, ali kao da se nije uspravila do svoje pune visine, kao da još raste. Pored nje se osećate jeftino i sićušno. Kao da vas gleda odozgo i kaže: „Ja sam Kenterberijska katedrala, a ko si, do đavola, ti?“...Znam da treba da zurimo uvis i mislimo kako je to veličanstveno i osećamo kao da smo i sami uzdignuti, i ja zurim, buljim, piljim uporno, ali ne vidim, ne razaznajem. Drugi svet. (*Poslednja tura*: 181, 194)

Mješavina visoke (istorijska zdanja, spomenici) i popularne kulture (pabovi, pivo, konjske trke) doprinose dubokom i istančanom smislu romana. Više puta ističući Dikensa kao svog uzora, Swift i u ovom romanu, opisujući nižu klasu Londona, odaje poštu velikanu. Zatim, kroz cijeli roman protkane su aluzije na *Pustu zemlju* Tomasa S. Eliota. Na samom početku poeme oslikan je april kao najsiroviji mjesec koji umjesto najave proljeća, buđenja, rađanja, donosi samo smrt. U Bermondsiju april donosi smrt Džeka Dods. Zatim, Eliotov motiv Londona kao nestvarnog grada očigledno je prisutan i u Swiftovom romanu. U trećem dijelu velike poeme (*Propovijed vatre*), Eliot pominje Margejt, konačnu tačku na mapi četvorice Swiftovih junaka:

„Na margejtskom sprudu sad je reka.

Mogu da povežem

Ništa s ničim.

Slomljeni nokti na rukama prljavim.

Sirotinja, moja sirotinja što ne čeka

Ništa.” (Eliot 1997: 50)

Upravo margejtska obala funkcionira kao toponim besmisla i bezizlaza, kako u Eliotovoj pustoj zemlji, tako i kod Swiftovih junaka. Jer – Margejt je trebao biti mjesto ponovnog rođenja i preporoda za Džeka i Ejmi, a sada postaje mjesto na kome će Džek vječno počivati, ali sâm. Odjekuje postmodernistički uzaludnom i neispunjenom željom za smirenjem i preporodom. Svijet Swiftovih junaka je sterilan, suv, prašnjav, prljav. Zatim, sâm naslov romana asocira na refren kojim se završava drugi dio Eliotove poeme: „POŽURITE MOLIM VAS VREME JE” (Eliot 1997: 46). Vrijeme je za posljednju turu, kraj, okončanje, smiraj. Nažalost, i u postmodernističkoj pustoj zemlji ne nazire se bilo kakvo razriješenje koje bi donijelo miran i spokojan kraj.

Sa druge strane, *Posljednja tura* je izazvala pravu buru kritičkih napada na pisca zbog višestruke sličnosti sa romanom Viliijama Foknera (*As I Lay Dying*, 1930). Slična tematika, narativna tehnika (monolozi siromašnih i neobrazovanih junaka), nazivi poglavlja koji sadrže imena naratora, poglavlje ispričovijedano od strane mrtvog pripovijedača, poglavlje sačinjeno od jedne fraze – svi ti elementi usloveli su svojevrsan medijski progon pisca optuženog za plagiranje svog američkog uzora. Međutim, Swift jasno ukazuje da je njegova prvobitna namjera takozvani „otvoreni dijalog” (Tebbetts 2010: 69) – u kome jedno književno djelo komunicira sa drugim, u ovom slučaju kako bi prikazalo šta se desilo modernom američkom junaku ranih dvadesetih godina prošlog vijeka i na koji način bi on bio prikazan u svijetu južnog Londona, kasnog dvadesetog vijeka. Slična, uvijek prisutna tematika – kako živi izlaze na kraj sa smrću bliskih ljudi – oduvijek je bila jedna od intrigantnijih u svijetovima velikih pisaca i malih, običnih junaka.

7.5. Pripovijedački mozaik: sedam lica jedne priče

Poslednja tura je kompleksna priča o zbunjenim, izgubljenim, suprotstavljenim životima junaka zarobljenih u ulogama koje su sami sebi nametnuli. Složenost individualnih priča – padovi, neuspjesi, preljube, raskidi, smrt – čini narativ uzbudljivim i dinamičnim. Različiti pripovijedači upotrebom raznovrsnih tehnika pričaju istu priču. Suočavamo se sa tokom svijesti junaka, njihovim mislima, pitanjima, viđenjima spoljašnjeg svijeta. Kako naracija napreduje, Sviptovi junaci postepeno uviđaju gdje su pogriješili. Putovanje ka Margejtu pretvara se u svojevrsno hodočašće (kao u Čoserovim *Kenterberijskim pričama* – na koje nedvosmisleno aludira Swift posjetom junaka-pripovijedača Kenterberijskoj katedrali). Tokom tog hodočašća junaci će doprijeti do sebe, osjetiti u svojoj suštini gdje su pogriješili, te poželjeti ispraviti pogrešno:

Mora da delujemo kao neobična družina. ...Kao da nismo oni isti ljudi koji su jutros krenuli iz Bermondsija, četiri tipa na posebnoj isporuci. Kao da smo negde usput postali obični putnici. (*Poslednja tura*: 180)

Izmiješane perspektive i vremenski okviri u naraciji ove neobične družine, blagi prelazi među iscjepkanim dijelovima zagonetke, majstorski precizno građena slika čije se konture naziru među neprebrojivim slojevima priče – Swift maestralno plete i zapliće narativno klupko u *Poslednjoj turi*. Sedam individualnih verzija istine, sedam tački gledišta, perspektiva, uglova posmatranja, ujedinjenih u zajedničkom cilju – govore o životu malog junaka, univerzalnom, bolno ogoljenom. Od svih narativnih slojeva u romanu, ćutnja govori najviše. Sve ono neizrečeno, nedorečeno, skriveno – najvjernije prikazuje stvarnost običnih ljudi iz Bermondsija. Predstavljena je kolotečina svakodnevnog postojanja isprepletana sa velikim,

nezaobilaznim pitanjima podstaknutim smrću. Swift stvara veličanstven mozaik unakrsnih sudbina, razočarenja i neuspjeha, mozaik složenosti i odvažnosti običnih života:

...mali čovek ispred velike istorije, superioran u svojoj spoznaji da je izgubio sve što se moglo izgubiti, i da baš zbog toga vredi nastaviti borbu. Lišeni budućnosti, a zarobljeni beznadnom sadašnjošću, Swiftovi autsajderi i nemaju drugog izbora do da se okrenu prošlosti, opredmećenoj u mutnim fotografijama i naoko beznačajnim uspomnama. ...Prošlost jeste – u pravu je Crnjanski - „grozan, mutan bezdan”; no to ne mora uvek da znači da ono što u taj bezdan ode, više ne postoji. Taj bezdan prepun je priča koje čekaju svoje pripovedače. To zna i pokojni Džek Dods. (Paunović 2006: 98)

Iako je najpoznatiji Swiftov roman zapravo zbirka sjećanja junaka na njihove zajedničke borbe, tuge i neuspjehe, ovaj roman u isto vrijeme nosi i čudnu nadu da će na kraju krajeva, kada se svedu računi, i ispije poslednja tura, sve biti u redu. Mada su junaci preplavljeni razočarenjem, izgubljenošću, ponekad i agresijom, velika količina međusobne empatije obećava da će iskonske, iskrene ljudske veze na kraju ipak trijumfovati. Nada leži upravo u osviješćenosti glavnih junaka – jasno im je koji potez je bio odlučujuće pogrešan. Još važnije, oni iskreno žele da na kraju svoga puta makar pokušaju da se iskupe za sopstvene grijehe, da poprave načinjenu štetu, da ublaže jad i kajanje. Ovaj roman Grejama Svifta ipak nudi povratak iskrene ljudske topline i povezanosti najčešće ogoljenoj, suvoj, bezdušnoj postmodernističkoj književnosti. Četvorica najboljih prijatelja, ujedno i naratora, zajedno sa svojim ženama i djecom čine mozaik neodvojivih, isprepletanih života koji su suštinski privrženi jedni drugima zajedništvom. Kao što kaže Rej, glavni pripovijedač: „Svi smo mi dijelovi drugih”. Upravo to više puta iskušano ali istrajno zajedništvo daje junacima snagu da makar pokušaju sprati ljagu

sa svojih upropašćenih života, te na taj način oplemene sopstvenu pustu zemlju u kojoj bivstvuju.

VIII Pripovijedač u nastajanju: *Svjetlost dana*

Nakon *Poslednje ture*, romana ovjenčanog Bukerovom nagradom, Swiftovi čitaoci se tek poslije sedam godina susreću sa piščevim sljedećim romanom. *Svjetlost dana* (*The Light of Day*, 2003) je roman koji govori o još jednom swiftovski zbunjenom i izgubljenom junaku koji spas pokušava pronaći – pričajući priču. Kao prototip postmodernističkog nepouzdanog pripovijedača, Džordž Veb jedan je od mnogih koji sa vlastitim porazima, nesrećama i tugama neizmjereno želi da se obračuna. I to – riječima. Za razliku od uobičajenih postmodernističkih junaka, on se osvrće na svoj život sa pozitivnom namjerom da iz sopstvene rekapitulacije izvuče samo najbolje – i da se sredi. Iako je i sam svjestan da „cijela priča“ u današnjem svijetu postaje nedostižna, i sve dalja, on ulaže svu svoju energiju kako bi je ispričao. Ili makar iskonstruisao – nerijetko nema drugog izbora nego da doradi, interpretira, izbrusi cijelu priču. Da je domašta na sebi odgovarajući način.

Swift se u ovom romanu vraća staroj, već oprobanoj šemi – samo jedan narator priča priču, u prvom licu, u sadašnjem trenutku, uz neizbježne hronološke izlete u prošlost, ali i budućnost. Džordž Veb je autentični predstavnik izgubljenog savremenog čovjeka – iza sebe ostavlja propalu karijeru i propali brak. Gubeći se po ćorsokacima svoje prošlosti, pokušava da se pronađe u novoj karijeri privatnog detektiva, da obnovi davno narušeni odnos sa kćerkom, da smisao svakodnevnice pronađe u novim sadržajima (kao što su novootkrivena posvećenost i uživanje u kulinarstvu), te da, konačno, pronađe i novu ljubav koja će ga oplemeniti i ohrabriti da sredi svoj odavno razlomljeni život. No, tu novu ljubav pronalazi najneočekivanim slijedom dešavanja – „razlog“ zbog kojeg će „oživjeti“, tj. njegova dugo čekana prava ljubav – u zatvoru je zbog ubistva. Vjerovatno do kraja

života. A pripovijedač, u obrnutim rodnim ulogama, kao Odisejeva Penelopa, odlučuje da je čeka. Strpljivo, posvećeno, koliko god treba. Dok čeka, isplešće njihovu priču – o neobičnom upoznavanju – detektiva i njegove stranke, te o zbližavanju u još neobičnijim okolnostima – unutar zatvorskih odaja, za vrijeme strogo kontrolisanih i ograničenih posjeta. Swift majstorski konstruiše pravu postmodernističku ljubavnu priču – naša era obezvrijeđuje prave, iskonske vrijednosti (poput ljubavi); i kada se te vrijednosti izbore za svoje postojanje u životima emotivno krhkih junaka, dolaze u neobičnom obliku, i uvijek na najneočekivaniji način.

8.1. Detektivski precizna nelinearna hronologija

Narativna hronologija je, očekivano, detektivski precizna – dvadeset i četiri godine službe u policiji ostavljaju traga na naratora koji iz svoje podsvijesti izvlači istumbane prošle događaje na svjetlost dana. Pisac, kao u romanu *Vlasnik prodavnice slatkiša*, bira jedan dan u životu svog glavnog junaka, ujedno i naratora, dan tokom koga će pripovijedač rekonstruisati prošlost i razmišljati o budućnosti. Sadašnji narativni momenat je 20. novembar 1997. godine. Protekle su tačno dvije godine otkako je Sara Neš, klijentkinja Džordža Veba, kuhinjskim nožem kojim je spremala toplu povratničku porodičnu večeru, ubila svoga muža. Džordž prolazi svojom već dobro utabanom stazom – odlazi na grob Roberta Neša kako bi položio cvijeće, te u Sarino ime odao počast ubijenome, a zatim i u zatvor, u posjetu novostečenoj ljubavi – monstruožnom ubici. Tokom svog hodočašća, pripovijedač se sjeća – i priča – o tom tragičnom danu od prije dvije godine, tokom koga je njegov zadatak bio da prati Sarinog muža do aerodroma Hitrou kako bi ona bila sigurna da Bob neće odletjeti zajedno sa svojom ljubavnicom, Kristinom Lazić,

izbjeglicom iz Hrvatske koja se vraća u svoju zemlju. Džordž Veb detaljno opisuje taj presudni dan – predstavlja nam čak i satnicu svih događaja – od odlaska Sarinog muža po Kristinu u njihov iznajmljeni stan u Fulamu, njihovog putovanja do aerodroma, rastanka, kao i Bobovog povratka Sari. Detektiv ispunjava svoj zadatak – pobrinuo se da zalutali muž bezbjedno stigne kući. Pravo u ruke, tj. na kuhinjski nož svoje razočarane i povrijeđene supruge.

Džordž Veb je još jedan tipični swiftovski narator koji ne uspijeva da se oslobodi vlastite prošlosti. Stoga neprestano sadašnji momenat prepliće sa prošlim dešavanjima koja traumatično obilježavaju njegov život. On subjektivno oblikuje prošlost, predstavljajući je isključivo kroz svoju vizuru – *fokalizacija* je nesumnjivo *unutrašnja* (Bal 2000: 132). Pored sjećanja na kobni dan, u narativu Džordža Veba prisutni su i drugi događaji koji su precizno vremenski određeni – sjećanja na njegovo djetinjstvo – očeve partije golfa u Čajzelherstu, neuspjeli brak sa bivšom ženom Rejčel, odgajanje buntovne kćerke; sjećanje na u trenutku uništenu profesionalnu karijeru. Te potpuno lične retrospekcije čine ga „prisutnim“, *homodijegetičkim pripovijedačem*. Još preciznije – Džordž Veb je u većem dijelu narativa (ako izuzmemo pripovijedanje o Sarinom prošlom životu) *protagonista-pripovijedač* koji ima centralnu ulogu u sopstvenoj priči (But 1976: 172).

Narator događaje u svojoj priči brižljivo uređuje na vremenskoj osi. Njegova naracija uglavnom se sastoji od *analepsi* (flešbekova, retrospekcija, sjećanja), ali su prisutne i *prolepse* (anticipacije ili predviđanja budućih dešavanja). Pažljivo bilježenje datuma i godina (posebno kada je u pitanju tragični dan u Sarinom životu, koji u isto vrijeme preokreće tok Džordžovog života u potpunosti, a koji on opisuje na najprecizniji mogući način, opisujući svaki minut), možda je i

trik iskusnog policajca-naratora – pružajući čvrst, konkretan vremenski okvir, Džordž Veb kao da želi svojoj priči pružiti kredibilitet. Kao da želi da uvjeri čitaoca da se sve zaista tako i odigralo, da utemelji svoju do kraja nepouzdanu i subjektivnu naraciju na konkretnim činjenicama.

Zatim, iako je Džordž Veb rođen 1947. godine, on je jedini Swiftov junak u čijem životu se ne osjećaju konkretne katastrofalne posljedice Drugog svjetskog rata, koji je opisan samo u naznakama (dato je očevo fotografsko poslijeratno iskustvo). Međutim, pisac ni u ovom romanu ne zaobilazi kletvu dvadesetog vijeka – još jednom ističe brutalnost ratova. Ovaj put to nije u romanima sveprisutni Drugi svjetski rat, već, posebno zanimljivo za Swiftove čitaoce sa naših prostora – u fokusu su rane devedesete godine dvadesetog vijeka, i rat u bivšoj Jugoslaviji, sagledan kroz već ustaljenu zapadnjačku vizuru koja osuđuje isključivo jednu stranu (a znamo da u postmodernističkom vremenu ne bi trebalo da postoje ekstradijegetički pripovijedači – priča je ionako suviše kompleksna da bi bila predstavljena od strane nekoga ko je „izvan“ nje same). Pisac pokazuje u kojoj mjeri do kraja individualni ratovi (Jugoslavija, Irak, Sirija) postaju laka tema za manipulaciju mračnom prošlošću koja nastavlja da progoni preživjele. Posredno, narator se susreće sa efektima rata kroz život svoje klijentkinje, potonje ljubavi, Sare Neš, koja u svoj dom dovodi izbjeglicu iz Hrvatske, Kristinu Lazić, buduću ljubavnicu njenog muža. Kristina sa sobom donosi nemir i destrukciju u mirni, ustaljeno savršeni život porodice Neš, te se vraća u svoju tek oslobođenu zemlju Hrvatsku, ostavljajući potpuni kaos u do tada savršeno harmoničnom londonskom životu. Swift možda želi da ukaže da užasi izazvani daleko od ušuškanih zapadnjačkih domova mogu da se vrate poput bumeranga – cjelokupna planeta

biva, direktno ili indirektno, pogođena događajima koje stvara naša nevesela vrsta. Naglašavajući tu presavršenu harmoniju dobrostojeće porodice Neš, te njihovu kasniju propast, Swift kao da želi naglasiti da čak ni ugladeni, miroljubivi Englezi nisu otporni na previranja i stradanja – život u savremenom dobu je poput uglačane tempirane bombe čiji sjaj prikriva buru koja će doći u najmanje očekivanom momentu. Isto se dešava i na Balkanu, istorijskom „buretu baruta“ – naizgled savršeni život komunizmom ujedinjenih „drugova i drugarica“, čije trajanje tokom cijele druge polovine dvadesetog vijeka uvjerava iste da je u pitanju nesalomiva utopija, raspršava se kao mjehurić od pjene. I donosi zla gora od svih prethodnih.

8.2. Pripovijedač ili ćutljivi čuvar tajni?

Narator prenosi svoj tok misli tokom cijelog romana. Sarin doživljaj muževljeve prevare navodi ga na razmišljanje o roditeljima, koji su živjeli svojevrsan britanski san – otac fotograf, solidnih primanja, posvećen porodici, zadužen za osmijehe („Osmeh, molim“). Majka koja se ponosi svojim mužem i sinom – i koja nikada neće saznati da je ime koje otac izgovara na samrti zapravo ime njegove ljubavnice. Niti da je njen sin doživio sramni profesionalni debakl. Otac Džordža Veba funkcioniše kao literarni predak Harija Biča iz romana *Izvan sveta* (*Out of This World*, 1988). Neposredno poslije Drugog svjetskog rata poslat je u Njemačku sa fotoaparatom:

Dali su mu fotoaparat i rekli kako da ga koristi. Trebalo je da fotografiše raseljena lica, za izveštaje. Raseljenih lica nikad ne manjka. ...Raseljena lica, njih na stotine. Neko je morao i to da radi. I nije mogao da kaže: „Nasmejte se.“ (*Svetlost dana*: 269)

Međutim, za razliku od Harija Biča čija opsesija postaje tumanjanje po svjetskim žarištima i prenošenje prave istine fotografijom, Frenk Veb prodaje istinu za osmijehe. Preusmjerava se na bilježenje idiličnih slika – vjenčanja, krštenja, i, na taj način postaje „stub zajednice. I više od toga: njen hroničar, čuvar“ (*Svetlost dana*: 98). Godinama slikajući srećne trenutke u životima članova svoje zajednice, njegov zadatak postaje da iza sjajnih, blistavih osmijeha sakrije pravu istinu: „...mnoštvo osmeha, čitav jedan život osmeha. To mu je, naravno, bio posao, bavio se osmehivanjem, a polovina tih osmeha nije bila stvarna već samo trik jednog trenutka“ (*Svetlost dana*: 268). Era u kojoj poniru borci za istinu, u kojoj je lakše nasmiješiti se i uljuljkati u lažnom sjaju i nesigurnosti, svakako je era Frenka Veba, čiji zadatak postaje da izmami osmijeh bez obzira na raspoloženje, nevoljnost. Upravo očev blistavi lažni osmijeh, kao i lažni srećni brak, tjeraju Džordža da počne da se pretvara, kako bi sačuvao majku od bolne istine. On je zaglavljen u međuprostoru – prejak je da bi živio lažni, sjajni san, ali i preslab da bi ga raskrinkao. Istina, poput naratora, još jednom ostaje negdje između.

Džordž Veb postaje neustrašivi čuvar tajni. Prvi dječjački tajni zadatak (praćenje oca i ljubavnice do skrivenog preljubničkog gnijezda), kao da ga nepovratno obilježava – iako ni ne sluti da ga čeka poziv privatnog njuškala, zaduženog najčešće u slučajevima bračnih prevara. Krijući bolnu istinu o prevari i izdaji, ističe isključivo pozitivne detalje, kao što je posmrtno postavljanje romantične klupe za oca i majku. Obična klupa postavljena u znak sjećanja na čovjeka zaduženog za osmijehe u zajednici postaje lokalna znamenitost, ali i simbol lažnog sjaja običnog života. Postavljajući tu klupu, Džordž Veb ispunjava majčinu

želju, ali i učvršćuje svoju poziciju čuvara nježnih žena u svom životu, prvenstveno majke i Sare. Njegova dužnost postaje da ne ispriča, da prećuti:

Ali, nisam rekao Sari sve. Da li iko ikome kaže sve? Ima stvari koje još ne mogu, koje još ne želim da kažem Sari. Možda nikad i neću. ...Ovo ne mora da ide dalje, ovo može da ostane tu gde je. Možemo čak da uništimo dokaz. Bolje da se neke stvari nikad ne saznaju. Nikada nisam rekao mami, a znao sam oduvek. Bar *to* nije morala da zna. (*Svetlost dana*: 210; 238)

Poput svog kolege-pripovijedača, Prentisa (*Sporno pitanje*), narator smatra da je nekada mnogo važnije ne ispričati priču, sakriti je, prigušiti. Jer – nije svaka priča namjenjena slušaocima. Neke od njih treba i zaboraviti, uništiti, prećutati, dopuštajući iluzijama i opsjenama da ih domisle, dopričaju. Lažni osmijeh zaista ponekada čini čuda – imaginarni, smisleni, srećni svijet, kao utopija svakodnevnog života, nerijetko potiskuje onaj neprihvatljiv, otužni, stvarni svijet. Junaci postmodernistički biraju priču u kojoj im je lakše opstati.

8.3. Postmodernistička redefinicija nepouzdanog pripovijedanja

Pojam *nepouzdanog pripovijedača* (pripovijedača koji ne govori u skladu sa normama djela, tj. u skladu sa normama impliciranog autora) nezaobilazan je u naratološkoj teoriji, još od kako ga je Vejn But u svojoj *Retorici proze* (1961) uveo. Pojam *impliciranog autora* detaljnije je utemeljio Simor Četmen, smatrajući da postoji „tajna ironična poruka o pripovijedačevoj nepouzdanosti koju implicirani autor šalje impliciranom čitaocu“ (u: Antor 2001: 11). Međutim, jasno je da sami termin posljednjih decenija postaje predmet kritičkih osvrta i rasprava. Današnji teoretičari zamijeraju Butu presnažno oslanjanje na ekstradijegetičke faktore – moral, etiku, razmišljanja autora u kontrastu sa pripovijedačevim razmišljanjem.

Jer – savremeni pisci sve više se distanciraju od sopstvenih naratora, dajući im potpunu slobodu. Grejam Swift svakako je jedan od takvih pisaca – u više navrata je u intervjuima naglašavao kako ne postoje parametri preko kojih bi se mogao identifikovati sa svojim pripovijedačima – on postojano izbjegava upliv autobiografskih elemenata, sklanja se u sjenku nevidljivog pisca. Zbog toga dolazi i do promjene kritičke misli – autori dijela prestaju biti u fokusu prilikom interpretacije. Osnovni parametar utvrđivanja pouzdanosti, tj. nepouzdanosti naratora postaje sâma narativna publika:

Nepouzdana pripovijedač međutim nije jednostavno pripovijedač koji „ne govori istinu“ – koji fikcionalni narator ikada govori doslovnu istinu? Prije je nepouzdana narator onaj koji govori laži, prikriva informacije, pogrešno prosuđuje u odnosu na narativnu publiku – to jest, onaj čije izjave nisu istinite ne prema standardima stvarnog svijeta ili autorske publike već prema standardima njegove vlastite narativne publike. Drugim riječima, svi fikcionalni naratori su neistiniti zbog toga što su imitacije. Ali neki su imitacije koje govore istinu, neki od njih lažu.⁸²

Postmodernistički narativi preispituju ustaljenu definiciju linearnog vremena; priča više nema rast i razvoj praćen razriješenjem i protokom vremena. Tradicionalni pojam pouzdanog pripovijedača koji je bio u osnovi svake priče potiskuje se novim, postmodernim pričama u kojima pripovijedači i dalje govore o

⁸² An unreliable narrator however, is not simply a narrator who 'does not tell the truth' – what fictional narrator ever tells the literal truth? Rather an unreliable narrator is one who tells lies, conceals information, misjudges with respect to the narrative audience – that is, one whose statements are untrue not by the standards of the real world or of the authorial audience but by the standards of his own narrative audience. [...] In other words, all fictional narrators are false in that they are imitations. But some are imitations who tell the truth, some of people who lie. (Rabinowitz, Peter J. 1977: 131)

prošlosti – ali im više ne vjerujemo. Ne postoji ni najmanja mogućnost da bi oni zaista i mogli znati, tj. imati uvid u cjelokupnu i sveobuhvatnu istinu. Stoga narativ zaista zapada u svojevrsnu postmodernističku krizu, koju određuju i produbljuju upravo pojmovi istorije, napredovanja i neistinite naracije (eng. *false narration*) (Van Brunt, 2004). Definitivno znanje ne postoji – samim tim i današnji naratori umnogome se razlikuju recimo od viktorijanskih predaka. Priča se sada zasniva na cikličnom (naratori-junaci sve češće bivaju izgubljeni u nekoj vrsti začaranog kruga), na nepredvidivom, pa i na nemogućem.

Analiza nepouzdanog pripovijedanja zasnovana na poređenju sa stavovima impliciranog autora, kao i na stavovima naratološke publike, biva zamijenjena novim konceptom *okvirne teorije* (eng. *frame theory*) koju uvodi Ansgar Nining. Ističe da interpretacija u velikoj mjeri zavisi od kognitivnog mehanizma čitaoca, koji pronalazi paralele između vlastitog sistema vrijednosti i sistema predstavljenog u romanu. Nining govori o takozvanoj naturalizaciji teksta – čitalac prolazi kroz proces usklađivanja sopstvenog modela realnosti i viđenja svijeta sa cjelokupnom predstavom svijeta u romanu, na taj način „podvodeći potonji svijet pod sopstveni kognitivni horizont“ (Antor 2001: 12):

[...] da bi odredio nepouzdanost naratora čovjek ne mora da se osloni samo na intuitivne prosude. Ne pružaju čitaočeva intuicija niti norme i vrijednosti impliciranog autora ključ naratoreve nepouzdanosti, već širok spektar signala koji se mogu definisati. Oni uključuju i podatke o tekstu kao i prethodno stečeno čitaočevo konceptualno znanje svijeta. Sveukupno, da li ćemo naratora zvati nepouzdanim ili ne, ne zavisi od različitosti između normi i vrijednosti naratora i impliciranog autora nego od različitosti koje

razdvajaju pogled na svijet naratora od čitaočevog modela svijeta i standarda normalnosti.⁸³

Današnji čitaoci obilježeni su potrebom za pronalaženjem stabilnog tla, za zaokruživanjem priče, za smislom. Stoga se javlja potreba za širom i sveobuhvatnijom analizom, koja se u vremenu decentralizacije i izgubljenosti oslanja na istoriju i kulturu, otvarajući prostor za „istorijsku i kulturološku naratologiju“ (Nünning, 1998). Teoretičarka Greta Olson otkriva potencijalne manjkavosti u definiciji nepouzdanog pripovijedača, kako Vejna Buta, tako i Ansgara Nünninga, smatrajući da obje na različite načine ograničavaju bogati potencijal teksta:

Butov model nepouzdanosti naratora kritikovao je Ansgar Nünning zbog zanemarivanja uloge čitaoca u percepciji pouzdanosti i zbog oslanjanja na nedovoljno definisani koncept impliciranog autora. Nünning dopunjava Butov rad kognitivnom teorijom nepouzdanosti koja počiva na čitaočevim vrijednostima i osjećaju da postoji neslaganje među naratorovim izjavama i percepcijama i drugim informacijama koje pruža tekst.⁸⁴

⁸³ [...] to determine a narrator's unreliability one need not rely merely on intuitive judgments. It is neither the reader's intuitions nor the implied author's norms and values that provide the clue to a narrator's unreliability, but a broad range of definable signals. These include both textual data and the reader's preexisting conceptual knowledge of the world. In sum whether a narrator is called unreliable or not does not depend on the distance between the norms and values of the narrator and those of the implied author but between the distance that separates the narrator's view of the world from the reader's world-model and standards of normality. (Nünning 1997: 100)

⁸⁴ [...] Booth's model of narrator unreliability has been criticized by Ansgar Nünning for disregarding the reader's role in the perception of reliability and for relying on the insufficiently defined concept of the implied author. Nünning updates Booth's work with a cognitive theory of unreliability that rests on the reader's values and her sense that a discrepancy exists between the narrator's statements and perceptions and other information given by the text. (Olson 2003: 100)

Greta Olson nudi revidiran pojam nepouzdanog pripovijedača predstavljajući razliku između varljivog i nevjerodostojnog pripovijedača (eng. *fallible and untrustworthy narrators*). Smatra da ove dvije vrste nepouzdanih pripovijedača pokrivaju različite doživljaje istih kod čitalaca. Iako postoje značajne razlike u nivou nepouzdanosti jednog postmodernističkog pripovijedača, te razlike mogu biti predstavljene spektrom „varljivosti“ (eng. *fallibility*) koji počinje sa vjerodostojnošću (eng. *trustworthiness*) i završava se sa nepouzdanošću. Konačna odluka o tipologizaciji određenog pripovijedača unutar pomenutog spektra biva ostavljena isključivo čitaocima – oni odlučuju u kojoj mjeri mogu vjerovati datom naratoru.

Jasno je da postmodernistička naracija zapada u svojevrsnu krizu – naše doba preispituje civilizaciju, društvo, istoriju, vrijeme. Swiftovi pripovijedači nemaju namjeru da slažu i obmanu; muči ih neznanje i zbunjenost nad prosutim ili prikrivenim činjenicama. Iz te izmaglice djelimičnog poznavanja stvari rađaju se i različite dimenzije nepouzdanosti u pripovijedanju. Stoga i naracija o gorućim pitanjima našega vremena prerasta u takozvanu neistinitu naraciju (Van Brunt, 2004). Čitalac mora aktivno i kritički pristupiti tekstu, preispitati i dovesti pod sumnju verziju koja je iznesena, uzeti u razmatranje ne samo šta pripovijedač govori nego na koji način pripovijeda, u kakvim okolnostima, i zašto. Tradicionalni pojmovi pripovijedanja, kao i cjelokupni sistem uvjerenja, bivaju preispitivani. Definitivno znanje ne postoji, linearno vrijeme prerasta u ciklično, bez početka ili kraja (junaci su sve izgubljeniji između traumatične prošlosti, nepouzidane sadašnjosti i neopipljive budućnosti); nepredvidivo i nemoguće postaje svakodnevno. Stoga i naratori postaju „naratori koji griješe“ (eng. *false narrators*):

... narator koji griješi, subjekat koji ilustruje, objašnjava, i slika priču a da zapravo ne postoji način preko koga bi znao bilo kakve sâme detalje koje on ili ona opisuje. ...Naratori predstavljaju svoje priče kao da imaju pristup historiografiji njihovih predaka. ...U stvarnosti, ne postoji način kako bi znali kakve su emocije, misli, i detaljno ponašanje (ličnosti) u ovim pričama koje prikazuju sa toliko detalja. Iz ove perspektive, pouzdanost naratora pada pod sumnju, i vjerodostojnost priča je dovedena u pitanje; narativ je, još jednom, u krizi. ...U postmodernom romanu, problem pogrešnog ili nepouzdanog pripovijedača stvara pritisak čitaocu koji mora da razazna i donese svoju sopstvenu verziju o tome šta je tačno a šta nije unutar konteksta priče.⁸⁵

8.3.1. Džordž Veb: neistiniti ili nevjerodostojni pripovijedač?

Džordž Veb jeste tipični postmodernistički nepouzdan pripovijedač čija doza nepouzdanosti, netačnosti i neistinitosti varira na skali kritičarke Grete Olson. U zavisnosti od trenutne tematike njegovog pripovijedanja, on se transformiše – od nenamjerno nepouzdanog, sklonog samoobmani, pogrešljivog, do manje ili više ciljno nevjerodostojnog i neistinitog. Iako u većini slučajeva nema namjeru da obmane, obilježen je potrebom da pruži makar ublaženu verziju sopstvenog života,

⁸⁵ ...the false narrator, the entity who illustrates, explains, and depicts a story without actually having any means of knowing all very details he or she is describing. ...The narrators present their stories as if they had access to the historiography of their ancestors. ...In reality, they have no way of knowing the emotions, thoughts, and detailed behaviours (of characters) in these stories they depict in such detail. From this perspective, the reliability of the narrators is suspect, and the veracity of the stories is called into question; the narrative is, once again, in crisis. ...In the postmodern novel, the problem of the false or unreliable narrator puts pressure on the reader to discern and decide his or her own version of what is true and what is not within the context of the story. Van Brunt 2004: www.postcolonialweb.org/australia/carey/vanbrunt14.html [13.01.2013.]

da nadogradi ono što je propušteno i izgubljeno, da dopriča. Pripada grupi samosvjesnih pripovijedača – često se pita da li moguće znati „celu, potpunu priču“ (*Svetlost dana*: 32). Po prirodi profesije, Vebova dužnost je da zna svaki detalj, svaki komadić slagalice, svaku priču. Međutim, očigledno je da narator često izostavlja dijelove priče, skriva ih, ćuti. Svoje pripovijedanje ne potkrepljuje dokazima – o ključnim događajima on stvara sliku pretpostavljajući, nagađajući, vjerujući. Ponekad to sopstveno premišljanje predstavlja kao činjenicu, a ponekad se ograđuje priznajući da sve samo zamišlja. Jasno je da priroda pripovijedanja u današnjem vremenu biva izmijenjena – preovladava slobodna interpretacija, nadogradnja, lično viđenje događaja.

Džordž Veb je narator koji, kao detektiv koji je navikao da konstruiše radnju i mjesto zločina, iskaze svjedoka, tok dešavanja, konstruiše i ostale priče u svom životu. U kojoj mjeri je njegovo pripovijedanje nepošteno, netačno ili pogrešno, po Ansgaru Niningu, odlučuju čitaoci, u zavisnosti od vlastitog kognitivnog sklopa. Dvije upečatljive naratološke konstrukcije tiču se njegovog posla – posredno i neposredno. On samostalno stvara sliku zločina u indijskoj prodavnici – sklapa mozaik o tome kako je kriminalac Dajson izbo skromnog indijskog prodavca, što će ga, iako je u pravu, koštati karijere – izbačen je sa posla, zbog iznuđivanja iskaza svjedoka, bez obzira što je iznuđeni iskaz, tj. njegova konstrukcija događaja, zapravo istinita. Prevelika sloboda u nadogradnji ispričanog biva kažnjena. Zatim, narator zamišlja tok misli Roberta Neša, dok se vraća sa aerodroma kući – uvjerljivo slika psihološki haos preljubnika ojađenog zbog konačnog odlaska svoje ljubavnice. Nešto od informacija o trenutnom stanju Sarinog muža on saznaje direktno od svoje klijentkinje, ali, ipak – veći dio nadograđuje. Najzad,

najslikovitije govori o samom Sarinom činu ubistva – mentalno ga prikazuje, do najsitnijih detalja, od Robertovog ulaska u kuću (koga je detektivski stručno propratio), pa do njegove smrti: „Sve vidim kao filmsku sekvencu koja se premotava unazad, pa se čini da oborena žrtva skače u susret udarcu. Trik“ (*Svetlost dana*: 267). Džordževa policijska karijera obilježava ga i kao pripovijedača – koji koristi date podatke kako bi iskonstruisao cijelu priču, i došao do zaključaka. Međutim, lična upletenost u događaje čini ga subjektivnim:

Džordža na kraju moramo sagledati kao jako nepouzdanog naratora, lingvističkog šaljivdžiju, manipulatora, opsjednutog do patološkog nivoa, sposobnog da obmane, i kao figuru koja izmišlja scene i događaje slobodno i ko ne razjašnjava potpuno da to i radi.⁸⁶

Pripovijedanje Džordža Veba postaje kao umjetnost omiljenog slikara njegove kćerke – Karavađa, za koga se i sami pripovijedač počinje interesovati kako bi se što više i kvalitetnije približio Helen. Diveći se Karavađovim djelima, ispunjenim kontrastima svijetlog i tamnog, sjenama, nejasnoćama, ogoljelo realističnim prikazivanjem, pa opet – prikrivanjem – narator kao da na neki način pronalazi sebe. Njegova priča, poput Karavađovih slika, postaje „...fatamorgana u lokvi svetla“ (*Svetlost dana*: 119). U romanu su stalno prisutni motivi svjetlosti i tame. Sjene i misterije postaju pripovijedačeva sudbina. Njegova naracija preplavljena je pitanjima, lavirintima, ćorsokacima, poput podzemnih pećina Čajzelhersta. Racionalni, praktični detektiv čiji je posao otkriti pravu istinu, saznati

⁸⁶ George must finally be seen as a highly unreliable narrator, a linguistic prankster, manipulative, obsessed to a pathological degree, capable of falsehood, and a figure who invents scenes and occurrences freely and who does not make it entirely clear that he is doing so. (Malcolm 2003: 207)

cijelu priču, biva preplavljen svojom novootkrivenom umjetničkom (poetskom i slikarskom) crtom. Prepušta se imaginaciji.

8.4. Neobični poetski jezik običnog čovjeka

U ovom romanu Swift se vraća londonskoj srednjoj klasi. Još preciznije – Džordž Veb odrastao je u Čajzelherstu, sada radi u Vimblدونu. Za Svifta južni London predstavlja snažno provincijsko jezgro koje u sebi nosi, kako pečat običnog, prostog čovjeka, tako i pečat piščevog djetinjstva – detaljan plan ulica Londona odzvanja u sjećanju naratora. No, jasna je tranzicija kroz koju prolazi London iz djetinjstva Džordža Veba – agresivni napredak sve dublje u potrošačku eru odnosi onaj prepoznatljivi dah lokalnog; globalizacija potiskuje i guta male, regionalne, lokalne svijetove, očigledno na pripovijedačevu žalost: „...zemlja gde nikada nije trebalo da se dogodi ništa naročito. Svi ti Vimblدونi i Čajzelhersti. Čemu, inače, služi civilizacija?“ (*Svetlost dana*: 30). Toplina starog svijeta, kao i bliskost lokalne zajednice, bivaju nepovratno izgubljeni u nadolazećem univerzalnom i bezbojnom svijetu, iz koga bježi pisac, pokušavajući da makar u svojim romanima udahne život svijetu koji nestaje.

Grejama Svifta tematski okupira život malog, običnog čovjeka, nerijetko izgubljenog upravo u promjenama koje sa sobom nosi novo vrijeme. Vjerno slika mikrokosmos običnog koristeći upravo njemu svojstven način izražavanja – jednostavni, minimalistički govor prosječnog čovjeka:

Prava umjetnost nije izmisliti izuzetne oštroumne riječi nego učiniti da obične riječi čine izuzetne stvari. Koristiti jezik koji svi koristimo i stvoriti

čudnovate stvari. Možda je čudno što to govori pisac, ali mislim da suština pisanja nisu riječi.⁸⁷

Poput pripovijedača iz romanā *Vlasnik prodavnice slatkiša* i *Posljednja tura*, Džordž Veb nije visoko obrazovan i elokventan. Svijet romana gradi propali policajac, sada privatni detektiv koji se nikad ranije nije susretao sa riječima, pripovijedanjem, pisanjem: „Takve stvari, knjige, nisu za mene, čoveka od akcije. Pandura, lovca na lopove. Koji obema nogama stoji na zemlji“ (*Svetlost dana*: 242-3). Međutim, iz raznovrsnog arsenala Swiftovih pripovijedača – istoričara, pisaca, profesora, prodavaca, špijuna – Džordž Veb se izdvaja kao *pripovijedač u nastajanju*, koji priznaje: „Do sada baš nisam bio od pera“ (*Svetlost dana*: 159). Jer, on počinje pričati priču kako bi udovoljio svojoj novootkrivenoj ljubavi – Sari. Iako *Svetlost dana* nije tipični *Künstlerroman* (roman o sazrijevanju umjetnika), on iznosi priču čovjeka koji uči da piše. Džordž Veb nije poput Džojsovog Stivena Dedalusa, mladog genijalca, obilježenog željom za uspjehom, umjetničkim ostvarenjem, čovjeka izvan svoga vremena, zajednice, običnosti. Naprotiv – Swiftov pripovijedač je obični, već propali, neobrazovani čovjek koji uči da piše. Kolokvijalni jezik Džordža Veba, zahvaljujući njegovoj „učiteljici“ Sari, dobija poetski kvalitet. Swift još jednom uspješno unosi lirsku notu u život običnog čovjeka:

⁸⁷ Real art is not to come with extraordinary clever words but to make ordinary words do extraordinary things. To use the language that we all use and to make amazing things occur. This may be a very strange thing for a writer to say, but I don't think that writing is about words. <http://www.theguardian.com/books/2003/mar/01/fiction.grahamswift> [25.05.2014.]

Pre nego što mi je Sara postala nastavnica, nisam imao običaj da mnogo razmišljam o rečima – da ih iznosim na svetlost.

„Možeš ti to, Džordže. Zapiši sve.“

Više od pisama. Dopisni tečaj, domaći zadatak. Nešto više od obične isporuke pisama odaslatih u tamu.

Specijalni časovi, privatna poduka. (*Svetlost dana*: 158-9)

Sara ga čini pripovijedačem; brusi njegovo naratološko umijeće. Svake druge sedmice Džordž je posjećuje u zatvoru, gdje joj odnosi „domaći zadatak“ – „dvonedeljne izvještaje iz svijeta“, koje ona, u toku naredne dvije sedmice čita, ispravlja, doraduje. Čuvarke u zatvoru daju mu nadimke: „školarac ili učiteljičin ljubimac“ (*Svetlost dana*: 138). Njihovi susreti u zatvoru služe i za diskusiju o prirodi pisanja – neumorna profesorica jezika upućuje novootkrivenog pripovijedača i pisca, savjetuje ga, uči kako da bude što bolji, da izađe iz okvira policijskih izvještaja, da osjeti riječi. Njegov inače detektivski precizan i živ izraz dobija na kvalitetu, istančanosti, dubini:

Sve sam, naravno, ispričao Sari. Zapisao sam, to je moja priča, moj domaći zadatak. ...Gledaj, pamti, zapisuj. Nosim notes, kao svaki dobri policajac. Kao da si na posebnom zadatku sa punim radnim vremenom, kao da radiš na jednom jedinom slučaju, na jedinom slučaju koji vredi. ...Istina je da me je ona naučila da se izražavam, da kažem sve ovo, da stvari pretočim u reči. Pravo obrazovanje. (*Svetlost dana*: 269; 159; 17)

Džordž Veb, čovjek od akcije, čovjek od prakse, počinje pisati samo kako bi se približio nikad daljoj Sari, koja je „...predavač na koledžu i prevodilac: njeno oružje su reči. A ona se latila noža“ (*Svetlost dana*: 194). Kao da su zamijenili uloge. Sara je zatvorena (još jedna Swiftova junakinja koja nema slobodu kretanja), izložena sopstvenoj kao i osudi društva, uništena, potpuno povučena u vlastiti jad,

ne želeći bilo kakvu komunikaciju, podršku niti sažaljenje. Odbačena od svijeta (čak i Sarin vlastiti sin ne želi bilo kakav kontakt sa majkom-ubicom), iz tog istog spoljašnjeg, stvarnog svijeta dobija:

Samo pisma, moja tupava pisma. Pisma su bila jedini put. A onda, jednog dana, odgovor. Piljio sam u njega. A onda jednog dana, ta čarobna stvar, dozvola: nalog za posetu. (*Svetlost dana*: 177)

Pisanje otvara pripovijedaču vrata u drugi svijet. Sarin svijet. Drugu stvarnost. Onu zatamnjenju, ograničenu, u kojoj vrijeme stoji. Bježeći od stvarnog, spoljašnjeg svijeta, upoznaje mikrokosmos zatvora, „...svet koji je još tamo. Uvek me iznenadi: nije otišao“ (*Svetlost dana*: 222). Taj drugi svijet, paradoksalno, za Džordža je smisleniji: „Igramo još jednu igru: veliku igru u nastavcima. Nisi ti zaključana, mila, već sam ja zaključan napolju“ (*Svetlost dana*: 210). Narator biva oslobođen – u zatvoru. Sa druge strane, njegovo pisanje oslobađa Saru, narator funkcioniše kao Sarine oči pomoću kojih posmatra stvarni svijet. Džordž, poput Ejmi iz *Poslednje ture*, koja svake sedmice posjećuje svoju institucionalizovanu kćerku Džun, postaje čovjek čiji život se odigrava za vrijeme tih posjeta. U tom svijetu, vrijeme za osuđene stoji, za Džordža teče prebrzo, još bi da se zadrži, uhvatio bi još poneki momenat. Jer – Sara i Džordž se međusobno oslobađaju, i, tokom njihovih dubokih razgovora, otvaraju jedno drugome:

Čudno je kako na ovom mestu, na kojem nema nikakve privatnosti, možeš naučiti da kažeš mnogo. Kao da postoji šifra, drugi jezik, ispod onog kojim govoriš.

Čudno kako ovde možeš da se ispovediš. (*Svetlost dana*: 210)

Narator očigledno duboko zalazi u prirodu pričanja, tj. pisanja. Iako ranije, isključivo djelujući, nije uopšte razmišljao o riječima. Sada shvata njihovu dubinu,

metaforičku jačinu, značenje. Počinje da shvata riječi ozbiljno, komentariše njihovu prirodu. Poslije njegovog otpuštanja iz službe, posebno ga intrigira riječ „korumpiran“, kojom opisuje svoju profesionalnu sudbinu. Ta riječ ga dotiče, boli:

U upotrebu je ušla reč „korumpiran“. Neobična, fizička reč. Gorak ukus otiče u grlu, zadebljao jezik, kao da imaš neku bolest. Kao da su ti iznutra iščupali nešto gadno. ...Korumpiran. Nedvosmislena reč: zarazio si se bolešću. Ogrezao u najgore. (*Svetlost dana*: 161-2)

Pripovijedač otkriva pisanje kao jedini lijek protiv stvarnosti, riječi postaju iskreni saučesnici u kreiranju boljeg, ispravnijeg svijeta. Iako zna da „...reči nisu stvarnost, a stvarnost nije u rečima“ (*Svetlost dana*: 266), i dalje im se vraća. Jedina utjeha pomoću koje će premostiti vrijeme tokom koga postojano čeka Saru postaje mu isključivo pisanje. Upravo pisanje ima stvarnu, neumjetničku, ali i neprocjenjivu vrijednost za Džordža Veba – spašava ga njegovog besmislenog života.

8.5. Mašta kao izraz pripovijedanja unaprijed

Džordža kao pripovijedača karakteriše i upotreba *prolepsi* – pripovijedanja unaprijed – pripovijedanje o budućnosti, koje je rijetko u književnosti. Kada su Sviptovi romani u pitanju, pripovijedanje unaprijed dolazi do punog izražaja u sljedećem objavljenom romanu (*Sutra*), u kome majka-pripovijedač naslućuje blisku budućnost. Narator pripovijeda sa neočekivanim samopouzdanjem – kao da zna, tj. vjeruje da zna šta će se dogoditi. Međutim, Džordž Veb ne želi da istakne proročku prirodu svojih misli, tj. narativa. Jasno je da on mašta, i na taj način nadograđuje nedovršene priče iz svog života. Dovršava priču o Kristini, po povratku u Hrvatsku: „Vidim je (samo maštam) kako se zapošljava pri Ujedinjenim

nacijama. Vidim je, da, kako se vraća u svoju staru zemlju – novu zemlju“ (*Svetlost dana*: 252-3). Sjećanja na ružne događaje iz prošlosti obaja i optimizmom, što daje neobično pozitivan ton romanu. Iako narator ima mnoštvo razloga da bude nezadovoljan svojim životom, čak duboko nesrećan, on svoju novu šansu za sreću grčevito drži – iako je ona praktično nedostupna. Uprkos mračnim elementima (ubistva, prevare, rastanci), Džordž Veb ne prestaje da sanja toplinu, svjetlost, smislenu ljubav. Optimizam, zajedno sa vjerom u srećne završetke, je sveprisutan – Džordž je jedini Sviftov otac koji nenadano uspješno obnavlja davno porušeni odnos sa kćerkom – u njegovim najtežim životnim trenucima – poslije otpuštanja iz policije i razvoda od žene, odbjegli kćerka Helen (za razliku od cijele skupine odbjeglih Sviftovih kćerki koje se ne vraćaju – Dori iz *Vlasnika prodavnice slatkiša*, Sofi iz romana *Izvan svijeta*, Seli, Džun iz *Poslednje ture*, Eli iz posljednjeg romana) mu se vraća, i spašava ga očaja i izgubljenosti. Iako ga je uvijek, tinejdžerski brutalno i snažno mrzila, sada ga podržava, inspiriše na produktivnost, praktičnost, na želju za životom. Mada ih dijele na prvi pogled nepremostive stvari (Helen otkriva svoju seksualnu orijentaciju prema pripadnicama istog pola; pored toga, smatra da njen otac, iako je detektiv, ne vidi i ne zapaža „prave stvari“; Džordž otkriva svoju duboku ranjivost i povrijeđenost), otac i kćerka pronalaze zajednički jezik, razumijevajući jedno drugo. Upravo taj obnovljeni odnos sa kćerkom pripovijedaču stvara podlogu da se opusti, otvori prema novom životu, da sanja i želi sreću, jer: „Ma ko da si, ma šta da uradiš, uvek će biti nekog za tebe, nekog ko te neće pustiti da nestaneš“ (*Svetlost dana*: 258). Taj „neko“ za Džordža je Sara Neš. Ubica. Ali, duboko poznavajući njenu situaciju, pripovijedač je ne osuđuje. Naprotiv, osjeća je, shvata, opravdava, čeka. Sebe vidi kao Sarinog spasioca,

„svetog Đorđa“, koji će uvijek biti tu, koji će je uhvatiti kada bude padala, koji neće dozvoliti da isklizi kroz mrežu. Njegova vizija lojalnosti i posvećenosti neočekivano podsjeća na viteška vremena. Još jedan ironični paradoks postmodernističkog vremena je činjenica da nas iznenađuje istrajnost idealizma Džordža Veba – nesumnjivo bismo očekivali skrhanog, ciničnog, emotivno obogaljenog detektiva. No, postojanost Džordža Veba je neupitna. Maštajući o Sarinom izlasku iz zatvora, izlasku na „svjetlost dana“, stvara drugačiji i ljepši kraj priče:

Kako li će to biti? Toliko puta sam zamišljao, sanjao o tome, uvežbavao. Znam da je budalasto. ...Skliznuti nazad u svet kada je samo napola tu. Isprva tajno i prikriveno – u punom sjaju bi možda bilo previše.

...Hoću da bude kao danas. Kad budem tamo, dok budem čekao, dok mi srce bude tuklo, a dah mi se bude ledio pred očima, kad se ona vrati, kad najzad iskorači na jasnu svetlost dana. (*Svetlost dana*: 284-5)

Pripovijedanje o onom što će se tek desiti, o očekivanom, željenom, izmaštanom završetku je ono što, među mnoštvom postmodernistički nezadovoljnih, otupjelih, klonulih, depresivnih pripovijedača, Džordža Veba čini jedinstvenim. Nesalomiva nada da će doživjeti „svjetlost dana“.

IX Ponovno ispisivanje porodične istorije: naracija o onome što dolazi *Sutra*

This family would have had its irretrievable history.
(*Tomorrow*: 218)

Narator u romanu *Sutra*, osmom romanu Grejama Svifta, je postmodernistički atipično i nestvarno ispunjena i zadovoljna majka, supruga, profesionalac. Polina priča naizgled doseže vrhunac jednostavnosti – odrasla je uz oca-uzora, na fakultetu upoznaje Majka, svoju savršenu polovinu, sa kojom gradi topli, ugodni dom, dobija blizance, stvara uspješnu karijeru. Međutim, blistavo savršena porodična slika ipak ima sjenu koja je prati. Sjenu koja naratorci ne dozvoljava da mirno zaspi pored svoga supruga. Porodična tajna koju će Majk i Pola sutra otkriti svojoj šesnaestogodišnjoj djeci, Niku i Kejt, i koja će nesumnjivo promijeniti dalji tok njihovog zajedničkog života, tjera naratorku da u toku te posljednje spokojne noći u vlastitoj glavi premota cjelokupnu porodičnu istoriju. I da, zamišljajući kako se obraća upravo svojoj djeci, pokuša da ispričevijeda do tada prikrivenu, sveobuhvatnu priču, te da zamisli kako će se ta ista priča odvijati u budućnosti, neizvjesnoj budućnosti koja počinje *Sutra*.

Dok londonska kišovita noć odmiče, a naratorcina porodica – muž i djeca, spavaju naizgled mirnim, spokojnim, dubokim snom u njenoj neposrednoj blizini, Pola priča priču njihovog zajedničkog života. Priču uokvirenu uzrocima i posljedicama, događajima prije i poslije rođenja djece. Na samom početku, svojim zamišljenim slušaocima, Niku i Kejt, ona otkriva da postoji tajna. Mračna porodična tajna čije otkrivanje će dovesti do sigurnog redefinisanja njihovih života, i koja će okončati njihovo dotad savršeno bezbrižno, ušuškano djetinjstvo.

Naratološko usporavanje i odlaganje otkrivanja tajne proizvodi nemir u čitaocima – tek poslije skoro dvije trećine romana naratorica razotkriva o kakvoj tajni je zapravo riječ. Do tada iskrena majčinska ispovijest intrigira svojom mističnošću – ne prestajemo se pitati o kakvom strašnom, čak tragičnom prošlom događaju se radi.⁸⁸ Ispostavlja se da je prikrivena informacija od vitalnog značaja, prikazana kao potencijalno razarajuća, zapravo previše obična, i jednostavna. Jasno je da postmodernističko vrijeme ne poznaje uzbuđenje izazvano običnim, malim, svakodnevnim životnim prilikama. U vremenu nezaustavljivog tehnološkog napretka, vještačka oplodnja koju naratorica i njen muž nerado biraju kao opciju, te čuvaju kao najbolnju tajnu, danas se posmatra kao najobičnija, i, paradoksalno, najprirodnija stvar koja se može desiti jednoj porodici. Pisac možda upravo želi ukazati u kojoj mjeri je nepoznato i nezamislivo postalo obično i svakodnevno u savremenom svijetu, u kome se rijetko pronalazi uspješni, situirani bračni par, zadovoljan kako u poslovnom tako i u privatnom životu, koga još uvijek obilježava međusobna bliskost, ljubav i strast. Swift svojim pisanjem pretače stvarni, obični život u riječi. Zbog toga mu ne smijemo, poput zapadnih kritičara, zamjeriti što opisuje dosadno uspješni, normalni par i njihovu dosadno običnu tajnu čije otkrivanje ne izaziva senzaciju:

⁸⁸ Kritičari poput Lajonera Šrivera (2007) zamijeraju piscu to tajnovito pripovijedanje, smatrajući da nijedna majka ne bi držala vlastitu djecu u neizvjesnosti sličnog tipa. Međutim, moramo imati na umu da je ipak u pitanju zamišljeno, a ne stvarno obraćanje, tj. ispovijedanje.

Ovo su devedesete, znam, ne primitivne sedamdesete. Ponekad pomislim kako živite u nekom hladnom i ispravljenom svijetu u kome svaki problem ima svoje rješenje, svaki šok svoje opuštanje. Ali vidjećemo sutra.⁸⁹

Svift se u ovom romanu vraća ranije oprobanom modelu pripovijedanja – roditeljsko obraćanje djeci ujedno služi kako bi pružilo priznanje, ispovijest, pouzdanu verziju prošlosti, ali i objasnilo ono što dolazi u budućnosti. Jer – Polu, kao i Vilija Čepmena (*Vlasnik prodavnice slatkiša*) koji se obraća svom hladnom i davno izgubljenom „božijem daru“, kćerki Dori, poput Harija Biča (*Izvan svijeta*) koji se obraća svojoj otuđenoj kćerki Sofi sa druge strane Atlanskog okeana (koja mu i odgovara, isto tako imaginarno, posredstvom obraćanja psihijatru) – progoni porodična istorija. Razorene porodice kao i razlomljeni odnosi, traume i kompleksi, neminovni sukobi i mimoilaženja, okupiraju Grejama Svifta. Zbog toga se naratori u njegovim romanima ne prestaju sukobljavati sa misterijama, različitim verzijama istine i priče, sa nesigurnošću i nepovjerenjem. Roditelji i djeca su u stalnom stanju suprotstavljenosti i nepovjerenja. Prošli događaji, otkrivene tajne, kao i suprotna razmišljanja stvaraju nepremostiv jaz tišine – roditelji gube svoju djecu, svaki kontakt sa njima, pa i priliku za ponovno ujedinjenje. Najveći strah majke u ovom romanu ostvaren je u romanima *Vlasnik prodavnice slatkiša* i *Izvan svijeta* – djeca su već odbjela, izgubljena, potpuno distancirana. Roditeljima ostaje jedino to zamišljeno obraćanje kao nedovoljna satisfakcija – njihove iskrene, nerijetko pokajničke riječi odlaze u etar. Pola kao da želi da preduhitri ono što je neminovno,

⁸⁹ These are the 1990s, I know, not the primitive Seventies. Sometimes I think you live in some cool and remedied world where every glitch has its fix, every shock its shrug. But we'll see tomorrow. (*Tomorrow*: 101)

te da iskrenom zamišljenom ispoviješću koja dolazi u noći prije stvarne ispovijesti roditelja, zadrži svoju djecu kraj sebe, sačuva porodičnu bliskost i harmoniju. Užasnuta je i samom pomisli na reakciju svojih tinejdžera po otkrivanju prave istine, te zbog toga želi da što detaljnije, iskrenije, dublje ispriča priču, i na taj način osigura razumijevanje svoje djece, kao i očuvanje iluzije o srećnoj porodici. Međutim, kao paradoks tim težnjama za očuvanjem porodičnog mira stoji činjenica da je njeno obraćanje zamišljeno, te da, kada je konkretna, praktična sfera djelovanja u pitanju, požrtvovana majka neće učiniti ništa. Neće izustiti ni riječ.

9.1. Pripovijedanje o zataškanoj porodičnoj istoriji

Porodična istorija čije posljedice obilježavaju naraciju Pole Huk izdanak je veće, globalne istorije. Swiftovi junaci su često neveseli produkti našeg vremena – odrastanja i ranih iskustava u dvadesetom vijeku, vremenu koje ne poznaje sigurnost, stabilnost, mir. Iako je predstavljen njihov život na samom kraju milenijuma, u vremenu kada „svi samo što nismo zakoračili preko ivice“ (*Tomorrow: 227*), u vremenu u kome smo sve bliži sudnjem danu – porodica Huk iščekuje vlastiti sudnji dan, „...„sudnji dan“, koji „nije kraj svijeta, samo vlažna subota u junu“ (*Tomorrow: 227*).

U Swiftovim romanima, koji slikaju društvo i pojedinca u nimalo veselom dvadesetom vijeku, kao i početak čak još tužnijeg digitalnog dvadeset i prvog vijeka, u kome i ratovi započinju pritiskom na taster, prisutne su dvije generacije svjetskim ratovima obilježenih junaka, te ona treća, izgubljena u haosu post-ratnih trauma. Istorija postaje šematizovana fabrika za proizvodnju ojađenih, izgubljenih ljudi. Prvoj generaciji, rođenim za vrijeme i poslije Prvog svjetskog rata pripadaju

Vili i Ajrin Čepmen (*Vlasnik prodavnice slatkiša*), Prentisov otac, rođen poslije Prvog da bi aktivno učestvovao kao špijun u Drugom svjetskom ratu (*Sporno pitanje*), Tom i Meri Krik (*Močvara*), zatim Robert Bič (*Izvan svijeta*), koji je čak, izgubivši ruku, dobio i medalju za učešće u Prvom svjetskom ratu, u čijoj mašineriji posredno, proizvedeći oružje i municiju, ostaje do kraja. Zatim, tu je i Bil Anvin (*Od tada znanovjek*), koji odrasta u Parizu poslije Drugog svjetskog rata, i direktno biva pogođen posljedicama istog (čovjek za koga je vjerovao da mu je otac se kao psihološki, činjenicama razoreni britanski špijun ubija, te njegov biološki otac takođe gine u vjhorima rata); kao i drugari Džek Dods i Rej Džonson (*Posljednja tura*), koji su se upoznali za vrijeme Drugog svjetskog rata, dok su ratovali u Africi.

Pola i Majk Huk izlaze iz već čvrsto oformljenih redova djece, koja su, poput pisca (rođenog 1949. godine), rođena poslije najveće ljudske tragedije u historiji – Drugog svjetskog rata. Poput Doroti, kćerke *Vlasnika prodavnice slatkiša* (rođene 1949. godine), Prentisa iz *Spornog pitanja* (koji je rođen u avgustu 1945. godine), Vinsa Dods (koji je rođen i malo zatim ostao bez roditelja u jeku Drugog svjetskog rata, za vrijeme bombardovanja Londona), Džordža Veba, naratora u romanu *Svetlost dana*, rođenog 1947. godine, Pola i Majk Huk rođeni su na zalasku Drugog svjetskog rata – Pola 1945. godine, a Majk 1944. godine. Majkov otac je u vrijeme rođenja svoga sina bio u ratnom logoru, a Polin otac, sudija po profesiji, radio je na dešifrovanju ratnih kodova. Na taj način roditelji koji će sutra otkriti dobro čuvanu porodičnu tajnu postaju proizvođači sopstvenog vremena – odrastanja, ranih iskustava, porodičnih odnosa ali i šireg, tragičnog historijskog okvira. Iako naratorica i nije sasvim sigurna da li treba da u priču o njihovom postojanju uključi

i Drugi svjetski rat kao početnu tačku, shvata koliko je ta generalna istorija neodvojiva od njihove, porodične:

Ne mogu ni da pomislim koliko vama daleka i istorijska ta 1945-a mora biti. Počinje da izgleda prilično daleko i istorijski i meni. Nikada niste pomislili da bi vaš sopstveni život mogao prepoznati osjećaj „to je bilo drugo doba, drugo vrijeme, drugi svijet.“ Ali prepoznaje, u vašem slučaju – prepoznaće. ...1945: koliko čudno zvuči navesti je kao godinu vašeg rođenja, kao da kažete 1789. ili 1492.⁹⁰

Međutim, pored rata koji je označio sâmo rođenje junaka ovoga romana, njihove živote u još većoj mjeri bilježi nezaustavljiv napredak civilizacije – tehnološki, biološki, obrazovni. Majkl Huk, po profesiji biolog, ističe u kojoj mjeri revolucionarna naučna otkrića se odigravaju u njihovo, nezaustavljivo i beskompromisno vrijeme:

Rođeni smo u istorijskoj 1945-oj, kada su se mnoge velike stvari desile, ali vaš tata će vam reći (meni je rekao mnogo puta) da je najveća stvar koja se desila u ovom vijeku tihi mali događaj koji se odigrao u laboratoriji: otkriće strukture DNK.⁹¹

Jer – pored svih činilaca globalne istorije, na ličnu istoriju porodice Huk najsnažnije djeluju upravo ta biološka otkrića – otkrićem strukture genetskog lanca

⁹⁰ I hate to think how remote and historical that year 1945 must seem to you. It starts to look pretty remote and historical to me. You never think your own life is going to include the feeling 'that was another age, another time, another world'. But it does, it will for you. ...1945: how weird it sounds now to give it as your date of birth, like saying 1789 or 1492. (*Tomorrow*: 24; 49)

⁹¹ We were born in the historic year of 1945, when a lot of big things happened, but your dad will tell you (he's told me enough times) that the biggest thing to have happened this century was a quiet little event that occurred in laboratory: the discovery of the structure of DNA. (*Tomorrow*: 156)

istovremeno sa njihovim rođenjem, Pola i Majk Huk kao da su označeni – ne pomišljajući da će i njihove bebe doći pravo iz epruvete.

Zatim, pored nesumnjivo uticajnog Drugog svjetskog rata i otkrića DNK, na Polu i Majka dubok trag ostavlja sazrijevanje u „veselim šezdesetim”. Doba procvata slobode, oslobađanja od stega bilo koje vrste – ličnih, javnih, porodičnih, poklapa se sa periodom seksualnog buđenja, kao i kasnijeg vrlo promiskuitetnog života roditelja koji i ne slute da će docnije imati suprotan problem. Jer – životni stil koga Pola i Majk biraju u svojim studentskim danima (stalno mijenjanje partnera, precizno vođenje računa o kontracepciji, što podrazumijeva upotrebu prezervativa, pilula za kontracepciju, odlaske kod ljekara specijalizovanog da daje savjete mladima koji svjesno, savjesno žele da zaplove morem seksualne slobode) sigurno da utiče i na njihovu budućnost. Bajkovito predstavljene šezdesete (Majk kao vitez u srebrnom oklopu u potrazi za svojom vječnom i suđenom ljubavlju, cimerke Džudi i Linda koje postaju prevaziđene prepreke na toj seksualnoj trajektoriji), nesumnjivo nose i sudbinski obrt. U momentu osvješćenja i sazrijevanja shvataju da je ono što zapravo istinski žele krajnje jednostavno i obično, daleko od revolucionarne borbe za slobodom u bilo kom smislu – njihov krajnji, zajednički cilj jeste da se ostvare kao roditelji. No, kao da odzvanjaju upozorenja T. S. Eliota (*Pusta zemlja*): možda su upravo (u to vrijeme oslobađajuće) pilule za kontracepciju, kao i ostali produkti modernog doba proizveli kontra-efekat – u momentu najveće ljubavi, strasti i bliskosti, koje bi prirodno trebalo da rezultiraju krunom svakog odnosa, rođenjem djece, Pola i Majk shvataju da ne mogu imati biološke potomke. Tema neplodnosti i ranije se pojavljivala u Sviftovim romanima – sjetimo se Meri i Toma Krika, koji, poslije

ranog Merinog abortusa za vrijeme Drugog svjetskog rata (1943. godine), više nikada nisu dobili šansu da se ostvare kao roditelji. Pola, za razliku od Meri Krik, ne gubi razum otimajući tuđe dijete iz supermarketa. Naprotiv, ona i Majk se usredsređuju na profesionalne karijere koje brižljivo grade u svojim oblastima. Pola, poslije završenog fakulteta (Engleska književnost i umjetnost) postaje uspješni trgovac umjetninama, dok Majk, biolog posvećen proučavanju puževa, naučnu ljubav unovčava postavši urednik prestižnog časopisa „Živi svijet“. Naratorica u više navrata kontrastira opušteno i slobodne šezdesete godine sa haotično brzim sadašnjim trenutkom – postmodernistički svijet poznaje i izoluje trku za različitim dostignućima. Pored uspješnih karijera, roditeljsku prazninu donekle im ispunjava mačak Otis, koji će kasnije djelovati i kao katalizator – njegovo odsustvo natjeraće Polu i Majka da preispitaju svoje odluke, i vrate se ranije odbačenom riješenju – vještačkoj oplodnji:

...Bilo bi dovoljno istinito reći da dugujete svoje postojanje, svoj sami nastanak mački. Dolazite iz crne mačke čije ime je Otis. ...Bez Otisa možda nikada ne biste pronašli svoj put do svijeta. Eto, otkrivena je. Tajna koja nikada nije morala biti tajna – mislim, postojanje Otisa – ali smo je, svejedno, čuvali.⁹²

Upravo tu leži ne u očekivanoj mjeri mračna i strašna porodična tajna. Uprkos Majkovoju neplodnosti, Pola i njen muž odlučuju da ipak žele svoje (iako ne potpuno i direktno svoje) potomke. Upotrijebivši sjeme anonimnog davaoca, u

⁹² ...It would be true enough to say that you owe your existence, your very genesis to a cat. You came from a black cat called Otis. ...Without Otis you might never have found your way into the world. There, it's out of the bag. A secret that's never really needed to be a secret – I mean the existence of Otis – but we've kept it, all the same. (*Tomorrow*: 112)

klinici za oplodnju stvaraju Nika i Kejt. Blizance koji će prvih šesnaest godina života živjeti u uvjerenju da im je Majk pravi, biološki otac. I koji u noći Polinog zamišljenog ispovijedanja spavaju najbezbrižnijim mogućim snom, nesvjesni da ih sutra očekuje saznanje koje će uzdrmati njihov bezbjedni, spokojni svijet, prekinuti djetinjstvo. Međutim, majka je svjesna da u presudnom momentu otkrivanja istine, ona i Majk moraju biti surovo iskreni:

Mislim, u svakom slučaju, da ćete željeti da znate sve, potpunu, kompletnu i zamršenu priču. I zaslužujete je, kao zapis. ...Ali mislim da oboje zaslužujete da čujete potpunu priču od mene, vaše majke. Majk će vam pružiti svoju priču, svoju verziju. Mislim, to neće biti priča, to će biti činjenice, priča je ono što ste imali do sada. Svejedno, to će biti neka vrsta verzije nečega stvarnog. Jedna stvar koju smo naučili za ovih šesnaest godina je koliko teško može biti razlučiti šta je tačno a šta pogrešno, šta je stvarno a šta lažno. O jednoj stvari ćete morati odlučiti, nažalost. Koja verzija će biti prihvaćena?⁹³

Kao sadašnji narativni momenat, pisac ponovo bira jedan dan (tj. noć) u životu naratorke. Ta noć je presudna – tokom nje se Pola obračunava sa prošlošću, pribojavajući se u kojoj mjeri će ta ista prošlost uticati na neizvjesnu budućnost. Poput Vilija Čepmena (*Vlasnik prodavnice slatkiša*), koji pripovijeda o vjerovatno posljednjem danu svog života, kao i pripovijedača *Poslednje ture*, koji djeluju u

⁹³ I think, anyway, you'll want to know everything, the full, complete and intricate story. And you deserve it, as a matter of record. ...But I think you both deserve the full story from me, your mother. Mike will give you his story, his version. I mean, it won't be a story, it will be the facts, a story is what you've had so far. All the same, it will be a sort of version of something real. One thing we've learnt in these sixteen years is how hard it can be to tell what's true and what's false, what's real and what's pretend. It's one thing you'll have to decide, unfortunately. Which version is it to be? (*Tomorrow*: 5; 6-7)

toku jednog, sudbinskog dana (opisujući prošlost ali i svoje trenutno hodočašće ka margejtskoj obali), Pola Huk smiješta svoje zamišljeno obraćanje djeci u toplu, kišovitu ljetnju noć – petak, 16. jun 1995. dan je obilježen onim što dolazi sutra. Iako ušuškana u privatnosti i udobnosti svoje prostrane kuće u Patniju, bogatom londonskom kraju, naratorica nije lišena egzistencijalne dileme svojstvene postmodernističkim junacima. Imaginarna ispovijest majke funkcioniše poput generalne probe stvarnog roditeljskog obraćanja djeci koje će, bez odstupanja, predomišljanja ili odlaganja, nastupiti sutra. Iz perspektive ugodne 1995. godine – godine ispunjene profesionalnim i porodičnim uspjesima, naratorica se osvrće na cjelokupnu porodičnu istoriju koja datira od Drugog svjetskog rata. Svojoj djeci, nasljednicima te porodične istorije, rođenim 1972. godine, za vrijeme hladnog rata, „... izronivši u svijet koji više nije bio hladan: srećnija, slađa klima svuda unaokolo“ (*Tomorrow*: 226), ona želi prenijeti zaokruženu i cjelovitu priču. Prisutno je narativno zadržavanje, tj. odlaganje, kao i predviđanje raspleta. Jedino što pisac smišljeno izostavlja jeste stvarni rasplet, ono „danas“ koje naratorica dočekuje zajedno sa svitanjem. Ne znamo šta se zaista desilo, na koji način je Majkl ispunio svoj odgovorni i bolni zadatak, kako je oblikovao neosporne činjenice, i da li se Pola uključila u njegovu ispovijest, ili je svoju potrebu za pričanjem njihove priče utopila duboko u sebi, tokom prethodne noći.

Tokom te naratološke noći Pola se sjeća svog i Majkovog upoznavanja, zbližavanja, vjenčanja; brakova, života i smrti njihovih roditelja (čak se, po sopstvenom priznanju, bavi i spekulacijama kada je u pitanju njihovo upoznavanje), djetinjstva njihove djece, zajedničkih ljetovanja – toplih uspomena sa plaža u Kornvolu. Govori o ljubavi u svim svojim oblicima, o istančanom i sveprisutnijem

strahu od gubitka i narušavanja te idilične porodične slike, o lomljivosti njihove porodične utopije, o snazi iluzija i tajni na kojima počivaju normalni, obični životi. Naratorkine meditacije su do kraja lična, čak ogoljena priznanja – imaginarno obraćanje djeci nosi mnogo više od onoga što će im zaista sutra biti rečeno – pružena je cijela, necenzurisana slika prošlosti, istorije njihovog pre-postojanja:

Šta mogu uraditi nego da vam kažem kako je bilo? Šta mogu uraditi nego pružiti vam majčin prikaz vremena prije nego što ste rođeni? Imate šesnaest godina i noć nije mlada, ali evo pričice za laku noć.⁹⁴

„Pričica“ za laku noć je obimna, iscrpna, bolna priča njihovog cjelokupnog života, i upravo zbog toga naratorka možda i nema snage da je direktno prenese svojoj djeci. Sa druge strane, ne može ni da je drži u sebi – priča mora biti ispričana, prošlost objašnjena, život oslikan.

9.2. Naracija u drugom licu – ispovijedno obraćanje djeci

Tradicionalno, još od Butovog utemeljenja pojmova naracije u prvom i trećem licu, pripovijedanje u drugom licu bilo je teorijski zapostavljeno kao rijetko upotrebljivana forma. Međutim, savremeni naratološki i književno-teorijski trendovi sve češće kao predmet svoje analize uključuju ovakav vid pripovijedanja, pružajući mu zaslužen veći prostor, te na taj način podržavajući i inicirajući preispitivanje duboko ukorijenjenih naratoloških kategorija. Preispituje se sâm pojam narativnog lica – koje prevazilazi svoju početnu, gramatičku prirodu –

⁹⁴ What can I do but tell you how it was? What can I do but give you your mother's version of that time before you were born? You're sixteen and the night's not young, but here's a bedtime story. (*Tomorrow*: 9)

posmatra se veza između naratora i ličnosti o kojima pričaju, te se i sâmi naratori opisuju u odnosu na svijet teksta – svijet ispričane priče. Savremeni naratolozi ističu naraciju u drugom licu kao modus pripovijedanja koji je potpuno ravnopravan sa zastupljenijim i izučavanijim pripovijednim licima, ali i nove tendencije koje ovakav način pripovijedanja nosi – kao što je preispitivanje davno uspostavljene razlike između priče i diskursa:

Darlin Hencis, Ajrin Kekends, Monika Fladernik, Brajan Ričardson, Džejms Felan, Uri Margolin i drugi provjerili su rušilačke i transgresivne aspekte „drugog lica“, svaki navodeći načine pomoću kojih modalnosti „drugog lica“ pružaju sebe postmodernističkoj estetici i politici koja se tiče ne-smiještanja autonomnog subjekta, podsticanja mnoštva, ispitivanja i razvrgavanja sigurnosti, i tako dalje.⁹⁵

Naracija u drugom licu prepoznaje se upotrebom drugog lica jednine – pripovijedači-protagonisti se obraćaju nekome – drugom junaku iz djela, zamišljenom čitaocu ili apstraktnom slušaocu. Manfred Jan (2005) definiše naraciju u drugom licu kao priču u kojoj zamjenica *ti* upućuje na protagonistu. Priče u drugom licu mogu biti homodijegetičke (u slučajevima kada su protagonista i narator jedna ličnost) ili heterodijegetičke (kada su protagonista i narator različite ličnosti). No, jasno je da ova osnovna definicija zahtijeva dalje pojašnjenje i preoblikovanje – pokazalo se da spektar onih kojima se narator obraća

⁹⁵ Darlene Hantzis, Irene Kacandes, Monika Fludernik, Brian Richardson, James Phelan, Uri Margolin and others have attested to the subversive and transgressive aspects of the “second person”, each noting ways in which “second-person” modalities lend themselves to postmodern aesthetics and politics concerning the unseating of the autonomous subject, the fostering of multiplicity, the interrogation and dissolution of certainty, and so on. (Jahn 2005: 6)

sveobuhvatniji i raznolikiji – pored junaka u djelu, slušaoci mogu predstavljati i same čitaoce, kao i mnogo širu publiku (Herman 1994; Phelan 1994).

Monika Fladernik primjećuje da mnogo manje primjera naracije u drugom licu možemo pronaći u književnosti (u odnosu na svakodnevni govor). Jedino inventivni i drugačiji autori koriste ovakav način pripovijedanja – Nataniel Hotorn (*The Haunted Mind*, 1837), priča, tj. obraćanje duhova koji obitavaju između spavanja i buđenja, filozofski roman *Pad* (1956) Albera Kamijsa napisan je u monologu u drugom licu; Tomas Pinčon koji se u romanu *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*) sam obraća čitaocima, i slično. Zatim, postoje primjeri naracije u drugom licu čiji cilj postaje skretanje pažnje na čitaoca – koji na taj način postaje jedan od glavnih junaka priče. Ričardson (Richardson, 2006) ističe kako ovakav način pripovijedanja postaje poželjna kategorija u postmodernističkoj književnosti – prizivajući prizvuk misterioznog, dvosmislenog i nepoznatog. Često je nejasno kome se narator zapravo obraća, te čiji glas mi kao čitaoci čujemo. Savremene, izuzetno anarhične naratološke teorije opovrgavaju postojanje tog jasnog, preciznog i jedinstvenog naratološkog glasa, bilo da se radi o autoru, naratoru ili čitaocu. Danas se naglašavaju brojne avangardne strategije pripovijedanja (Richardson 2006: 9). Rekonstrukcija narativnih glasova, inovativnost u pripovijedanju (recimo, naratori u vidu životinja⁹⁶, male djece, leševa, mašina i sl.),

⁹⁶ Jasno je da Grejam Svift nije avangardan ni u jednom, pa ni u naratološkom smislu – iako postmodernista, izuzetno je tradicionalan (jedan od uzora mu je Čarls Dikens). Stoga Otis, životinja, tj. mačka-katalizator u romanu, definitivno ne govori:

Nikada nećemo znati priču, teško bismo ga mogli pitati. Ne možemo objasniti. Nikada nećemo znati. (We'll never know the story, we could hardly ask him. We couldn't explain. We'll never know. (*Tomorrow*: 144))

sa sobom donosi i to lutajuće drugo lice, koje se može odnositi i na protagonistu, naratora, slušaoca, čak i autora.

Tehnika pripovijedanja u drugom licu ima tečan, nestalan, nestabilan i interaktivan karakter. Različitost pripovijedanja u drugom licu može se opisati i navođenjem njegovih karakteristika: (Margolin 1991: 6)

- prisustvo jednog globalnog naratora na najvišem nivou teksta, u kome cjelokupni fikcionalni diskurs potiče upravo od tog jedinstvenog naratora;
- prisustvo brojnih direktnih obraćanja („ti”) u diskursu naratora;
- većina tih odrednica („ti”), čiji cilj je obraćanje, odnosi se na njihovu narativnu, a ne komunikativnu svrhu;
- zbog toga i govorni činovi koji u sebi sadrže jedinicu obraćanja nadilaze konkretna obraćanja, pitanja, naredbe, i teže ka izvještavanju i navođenju;
- narativno „ti” je centralni agent-protagonista u narativnom slijedu ispriopovijedanih događaja;
- događaji – radnje i stanja, koji su ispriopovijedani uz upotrebu drugog lica (izvorno zaduženog za obraćanje), specifični su i individualni kada je u pitanju vrijeme i mjesto, za razliku od tipičnog, ponavljajućeg, generičkog „ti”, koje se može poistovijetiti sa opštim formama „to”, „jedan” ili „svako”, koje sve češće postaju sredstvo postmodernističkih naratoloških eksperimenata.

Cilj Polinog pripovijedanja u drugom licu svakako nije generalizacija – ona se na taj način obraća svojoj djeci. Zastupljena je do krajnjih granica *subjektivna perspektiva*, potpuno *unutrašnja fokalizacija* predstavljena posredstvom očiju naratora/protagoniste ali i u odnosu na slušaoca. Poline misli/riječi imaju svrhu i cilj – potpuno lična, pažljivo i detaljno ispričana porodična istorija usmjerena je ka konkretnim, bliskim, pričom uključenim parovima ušiju. Njena naracija predstavlja otkrivanje najdubljih tajni: ...„nešto što, zapravo, nikada nisam podijelila ni sa kim. Sada dijelim sa vama“ (*Tomorrow*: 68). Za razliku od Toma Krika (*Močvara*), naratora koji porodičnu ali i ličnu istoriju prenosi obraćajući se svojim studentima, naratorka ne bira direktno, stvarno obraćanje (za koje je unaprijed rezervisan sutrašnji dan), niti piše ispovijedno pismo – forma kojom upravlja svoje misli ka djeci je *unutrašnji dijalog*. Zbog toga njeno obraćanje nema stvarnu, komunikativnu ili didaktičku funkciju – svedeno je na usamljeničko, lično preispitivanje.

Jezik kojim Pola Huk priča svoju priču je precizan, bujan, emotivan – Grejam Swift još jednom bira izrazito elokventnog, učenog naratora čije profesionalno polje interesovanja jesu riječi. Pola samouvjereno predstavlja „neospornu i postojanu istinu“ (*Tomorrow*: 20). Završila je studije književnosti i umjetnosti (opčinjena Džonom Donom i Tintoretom), te, pored Toma Krika (profesora istorije), Bila Anvina (takođe profesora književnosti), naratora romana *Svjetlost dana* – propalog policajca Džordža Veba, koji uči da piše, te razmatra prirodu riječi, svoju naraciju podiže na nivo obrazovanog, uglednog čovjeka koga sa ostatkom Swiftovih „običnih“ naratora – grobara, mesara, prodavaca – izjednačavaju nedaće običnog čovjeka – porodične tajne i problemi. Savršena

porodična zajednica Huk, unija nauke i književnosti, „blistav par“ (*Tomorrow*: 39), koji unutar sebe skriva tajnu, „malu istinu unutar te blistavosti“ (*Tomorrow*: 39). Ne odolijeva opšteljudskim mukama – iako naučnik i uspješni izdavač, Majk Huk strah od gubitka i otuđenja svoje djece osjeća jednako snažno kao i Vili Čepmen, obični, prosiječni *Vlasnik prodavnice slatkiša*. Pola Huk, poput Džordža Veba (*Svjetlost dana*) koji tek saznaje ponešto o umjetnosti riječi, komentariše riječi i fraze: „Postoji čudesna fraza...“ (*Tomorrow*: 146). Njen jezik je nerijetko poetski:

Ja sam vaša majka, i sada će istina biti otkrivena, ne bi trebalo da bude malih zaostataka tajnovitosti. Čista savijest, kako kaže poslovice, mada vas je moja savijest hranila nekada davno, hranila vas od početka malom laži o vašem ocu.⁹⁷

9.3. Polin unutrašnji/dramski monolog u prvom/drugom licu

Pripovijedači funkcionišu kao čuvari imaginarnog svijeta književnog djela – u zavisnosti od njihovog, tj. autorovog stava, čitaoci dobijaju informacije o tom istom svijetu na nekoliko različitih načina – posmatraju ga kroz objektiv, filter, sočivo naratora. Međutim, pripovijedanje u sadašnjem vremenu nerijetko postaje kategorija u kojoj se prepliće i nadovezuje nekoliko načina pripovijedanja. Polino zamišljeno obraćanje djeci sastoji se od mješavine direktnog obraćanja, slobodnog indirektnog govora, unutrašnjeg i dramskog monologa.

⁹⁷ I'm your mother, and now the truth is going to be uncovered, there should be no little residues of secrecy. A clean breast, as the saying goes, though it was my breast that fed you long ago and fed you from the beginning with the little lie about your dad. (*Tomorrow*: 162)

Priča pripovijedana u prvom licu ujedno je osvrt pripovijedača ali i ličnosti u djelu. U zavisnosti od prirode odnosa naratora i čitaoca, tj. ugla iz koga je priča ispričana, naracija u prvom licu pojavljuje se u sljedećim oblicima (Moffett, 1995):

- unutrašnji monolog (eng. *interior monologue*) – ova narativna tehnika ne poznaje čvrste jezičke okvire – izbjegavaju se potpune rečenice u cilju predstavljanja pripovijedačevih neoblikovanih vizija i iskustava. Predstavljeni tok svijesti naratora takođe varira u pouzdanosti.

Kada je u pitanju Sviptov roman *Sutra*, Polina naracija varira između prvog i drugog lica – iako se sve vrijeme obraća svojoj djeci, njeno obraćanje je do krajnjih granica subjektivno, lično, neobrađeno – naratorka ne cenzuriše svoje misli, pa govori i o nekim iskonski ličnim događajima (npr. razmatra kvalitet svog seksualnog života, prva seksualna iskustva, detaljno opisuje svoje nagone, kao i neslavnu bračnu prevaru i slično – „Iako je ovo jedan od onih trenutaka kada možda ne biste trebali slušati“ (*Tomorrow*: 77). Na ovaj način, naratorka nerijetko navodi čitaoca da potpuno zaboravi da su, pored njega, prisutni i zamišljeni slušaoci – djeca.

- dramski monolog (eng. *dramatic monologue*) poput monologa Haka Fina (Mark Tven) – narator se obraća nekom drugom, čitalac „prisluškuje“, narator ima namjeru da ubijedi nekoga u nešto – kao što Pola Huk želi da ubijedi svoju djecu da, po saznavanju porodične tajne, nema razlaga da odbace svog ne-biološkog ali oduvijek prisutnog oca Majka. Postoje četiri osnovna tipa dramskog monologa (Herman, 2005):

- „dijaloški“ dramski monolog – konverzacija „redigovana“ od strane višeg naratološkog autoriteta – prikazane samo riječi naratološkog subjekta, ne i odgovori – takva dijaloško-monološka je i priroda Polinog pripovijedanja, u dijelovima u kojima u prvi plan izbijaju zamišljeni slušaoci – Nik i Kejt.
- unutrašnji dramski monolog – izražava intimne misli naratora. Mnogo zastupljeniji je upravo ovakav vid izražavanja Pole Huk – dok pokušava da svojoj djeci iznese suštinu njihove zajedničke porodične istorije, Pola pruža uvid u svoje misli, refleksije, osjećanja, strahove i želje – potpuno upoznajemo njen unutrašnji svijet.
- „govornički“ dramski monolog – javni govori namijenjeni široj publici.
- „narativni“ dramski monolog – ličnost iz djela pripovijeda o sopstvenom životu, iskustvu (ispovijesti, izvještaji očevica i sl.) Polin monolog nedvosmisleno ima narativni karakter – majčinska ispovijest je sveobuhvatna, opsežna i iskrena:

I vrijeme je da vam bude ispričano – sada imate šesnaest godina, posle svega – potpuna, necenzurisana bajka.⁹⁸

Dramski monolog je hibridna narativna tehnika, koja pripada poeziji, drami ali i prozi. Poslije pjesničkih korijena ove tehnike u poeziji Roberta Brauninga (*My Last Duchess*), kasnije se pojavljuje i u prozi Edgara

⁹⁸ And it's time you were told – you're sixteen now, after all – the full, unexpurgated fairy tale. (*Tomorrow*: 87)

Alana Poa (*Priče ludih monologista*), Franca Kafke (*A Report to an Academy*), u *Uliksu* Džejmisa Džojisa (poglavlje *Cyclops*).

Zatim, pored unutrašnjeg i dramskog monologa, pripovijedanje u prvom licu ima još nekoliko oblika:

- naracija u vidu pisma – pripovijedač piše pismo (kao što je slučaj sa Vilijem Čepmenom, i njegovim oprostajnim pismom kćerki, kao i njenim hladnim, poslovnim odgovorom);
- naracija u vidu dnevnika – pripovijedač piše dnevnik – drugi narator u romanu *Od sada znanavijek* je predak Bilija Anvina, Metju Pirs, koji svoj naratološki prostor dobija u vidu navedenih pisama i dnevnika (koje postmodernistički slobodno oblikuje potomak, kako bi ih uklopio u očekivanu verziju prošlosti).
- subjektivno pripovijedanje (eng. *subjective narration*) – nepouzdana pripovijedač ovakvom vrstom pripovijedanja želi uvjeriti čitaoca u nešto – predstavljena je nepokolebljiva, čvrsta tačka gledišta jedne osobe. Narator koristi priču kako bi argumentovao svoje stanovište. Ovakav vid pripovijedanja najčešće koriste anti-junaci kako bi opravdali sopstvene postupke ili stanja i ubijedili čitaoce u ispravnost sopstvenog sistema vrijednosti ili pogleda na život i svijet.

Polu Huk sigurno nije anti-junak, ali u njenom pripovijedanju prepoznajemo upravo osobine subjektivnog pripovijedanja – svu svoju snagu usmjerava ka uvjeravanju, argumentovanju, opravdavanju postupaka svoga muža i sebe:

Potrebno mi je da sada objasnim neke teške i delikatne stvari. Potrebno mi je da objasnim svojim riječima ono što će vam vaš otac svojim riječima

objasniti sutra. ...I šta bi vaša majka trebalo da uradi, dok ovi posljednji budni sati izmiču? Jednostavno ostati nijema? ...Potrebno je da objasnim da je moglo da vas nikad ne bude.⁹⁹

- nepristrasna autobiografija (eng. *detached autobiography*) – prisutan je pouzdan pripovijedač koji obično pripovijeda o svojoj prošlosti – o nevoljama koje je iskusio, te šta ih je, kada je njegovo ponašanje u pitanju, podstaklo. Pripovijedač komentariše i analizira šta je učinio dobro, a šta loše.

Takva je i Pola – shvata, čak i ističe kada i u kojoj mjeri je pogriješila, šta bi bilo ispravnije, logičnije, smislenije. Ne bježi od istine, ali želi da prilikom ispovijedanja predstavi širi, sveobuhvatni kontekst koji bi mogao uzročno-posljedično objasniti porodičnu istoriju.

- memoari ili pripovijedanje posmatrača (eng. *observer narration*) – pripovijedanje iz tačke gledišta posmatrača, koji može biti aktivni učesnik u samoj priči, ili sekundarna ličnost u priči koja nema direktnog uticaja na razvoj događaja. Posmatrač može biti pouzdan ili nepouzdan, svjedok, u zavisnosti od piščevog željenog efekta.

Upotrebom toka svijesti kao naratološke tehnike, verbalnim predstavljanjem unutrašnjeg, psihološkog, pisac neposredno prenosi misli svoje junakinje-naratorke, spriječavajući bilo kakvo oblikovanje, izmišljanje ili

⁹⁹ I need to explain now some difficult and delicate things. I need to explain in my own words what your father will explain in his tomorrow. ...And what is your mother supposed to do, while these last vigilant hours slip away? Simply keep silent? ...I need to explain that there might never have been you. (*Tomorrow*: 97)

domišljanje priče. Međutim, Polin unutrašnji monolog ipak nije neorganizovana bujica misli. Naprotiv – iako u srži imaginarno, to je ipak jedno smišljeno, pedantno i precizno obraćanje, tj. zamišljeni dijalog. Poline misli predstavljene su direktno. Njena retrospekcija u vidu dugog neprekinutog unutrašnjeg monologa, koji sadrži i elemente različitih vrsta dramskog monologa, ima jedinstvenu svrhu – objektivnom rekonstrukcijom sjećanja, Pola želi što iskrenije i detaljnije ispričati cijelu priču.

U ovom romanu Swift po prvi put koristi pripovijedanje iz perspektive žene. Osim kraćih naratoloških izleta žena iz ranijih romana (Ajrinina i Dorina pisma – *Vlasnik prodavnice slatkiša*, Sofi – *Izvan svijeta*; Ejmi i Mendi – *Posljednja tura*), glavni junaci, ujedno i vodeći pripovijedači bili su najčešće sredovječni, iz različitih razloga izgubljeni, zalutali muškarci. Sada je to jedna samosvjesna, uspješna, ambiciozna, ali i u isto vrijeme osjećajna, porodična žena. Kritičari poput Lajonera Šrivera (Lioner Shriver, 2007) smatraju da je pisac prenaplašteno pokušao da oslika tu žensku tačku gledišta, stvarajući Polu koja se pretjerano izvinjava, nerijetko preklinje djecu da je razumiju – kao da se može prepoznati muško viđenje tog istog ženskog glasa. Zamijeraju Poli, smatrajući je dosadnom, neubjedljivom, besmislenom naratorom, čija tajna je trebala ostati skrivena. Smatra da nijedna majka ne bi otkrivala u toj mjeri intimne detalje, upozoravajući slušaoce – svoju djecu.

Međutim, predstavljena tačka gledišta majke jeste ubjedljiva. Ako uzmemo u obzir posljednicu koju Pola kao majka želi da izbjegne – da spriječi vjerovatno otuđenje svoje djece, postaje nam jasno zašto se izražava na upravo takav, emotivan, iskren, u navratima patetičan način. Polin unutrašnji monolog podsjeća nas na pripovijedanje Toma Krika (*Močvara*) – pred nama je monolog u čijem

središtu se nalazi tajna. Svakako da Polina tajna ne uključuje katastrofe dvadesetog vijeka – ratove, inceste, ubistva – ali to je, u svojoj običnosti, ne čini manje vrijednom pažnje. Swift upravo želi da skrene pažnju na „obične“ porodične nedaće i brige. Polin jezik teče, ne zadržava se, uvjerljiv je u svojoj iskrenosti kao i istančanom prenošenju svakog detalja porodične životne priče, kao i najtananijih emocija. Ne možemo zamjeriti Grejama Swiftu što njegova naratorica pleni majčinskom ljubavlju, nježnošću, toplinom – obilježena je strahom od gubitka. Zatim, svjesna je u kojoj mjeri je detaljna i slikovita njena ispovijest, te nastavlja da pretpostavlja kakve će biti reakcije djece kad je čuju:

Neću vam reći kako su se ovi razgovori nastavili, već sam rekla previše.
Daj, mama, vi čak mislite, ne zamotavaj to u sve te druge stvari.¹⁰⁰

Svjesna je i da sutrašnja, stvarna, očeva ispovijest neće uplivati u detalje kao njena:

Pretpostavljam da vam neće pružiti ove intimne detalje sutra. ...Vaš tata će sutra objasniti, vaš tata će vas provesti kroz priču. Ali ipak ostaće još mnogo dijelova priče kroz koje neće ili ne može prolaziti. ...Sada se približavam jako suštini stvari, onome što će vam vaš otac sutra reći. ...Ja vam zaista sada govorim ono što će vam vaš otac sutra detaljno objasniti.¹⁰¹

¹⁰⁰ I shan't tell you how these conversations continued, I've said too much already.

Come on, Mum, you're even thinking, don't wrap it up in all that other stuff. (*Tomorrow*: 117; 127)

¹⁰¹ I don't suppose he'll give you these intimate details tomorrow. ...Your dad will explain tomorrow, your dad will talk you through it. But there's still a lot more of the story left which he won't or can't go into. ...I'm getting very close to the nub of things now, to what your father is going to say to you. ...I really am telling you now what your father will elaborate tomorrow. (*Tomorrow*: 104-5; 148; 149)

9.4. Priča: istina ili varka?

Otkrivajući svoju porodičnu priču, Pola se filozofski osvrće i na postmodernistički učestalo pitanje prirode istine i laži, stvarnosti i iluzije. Naratorka shvata da u današnjem svijetu ne postoji konačna, potpuna, stabilna i neprikosnovena istina – postoje samo različiti stepeni i vrste pretvaranja – opravdanog, neopravdanog, mučnog, neizbježnog, svakodnevnog pretvaranja. Njihova porodica, mala savršena zajednica je „još jedan raj koji čeka da bude izgubljen“ (*Tomorrow*: 194) u tom velikom, lažnom i ispraznom svijetu.

Podmuklost i prikriivenost, kako istine, tako i laži, dobija na snazi, grabi i osvaja svijetom:

Ali onda, kako ćete ubrzo otkriti, izmišljotina se ne zaustavlja ovdje. Nećete sutra dobiti samo istinu, dobićete to cijelo pitanje pretvaranja. ...Pretvaranje i prikriivanje svuda uokolo. ...Ali to veće prikriivanje – pretpostavljajući da smo svi ovdje, na jedan ili drugi način, pod ovim krovom poslije sljedećeg vikenda – gdje prestaje? Mislite o tome.¹⁰²

Stoga i ta ispovijedna priča Pole Huk na neki način mimoilazi suštinu – ostaje u njenim tananim majčinskim mislima, te, koliko god da je dobronamjerna, smisljena i potrebna, ne ispunjava svoju svrhu. Ostaje nam jedino da zamišljamo kako će njihova djeca djelovati na sigurno racionalnije oblikovanu verziju istine koju će čuti sutra od svog oca. Majčina ispovijest ostaje neizgovorena.

¹⁰² But then, you'll quickly discover, the artifice doesn't stop there. It's not just the truth you'll be getting tomorrow, it's that whole issue of pretence. ...Pretence and dissimulation all round. ...But that larger dissimulation – assuming we are all here, one way or another, under this roof after next weekend – where does it stop? Think about it. (*Tomorrow*: 223)

X Postmodernistički sveznajuće pripovijedanje: *Volio bih da si tu* (2011)

Posljednji do ovoga trenutka objavljeni roman Grejama Svifta, *Volio bih da si tu* (*Wish You Were Here*, 2011) bolan je u snazi svoje društvene angažovanosti. Pisac slika Englesku sa početka dvadeset prvog vijeka – Englesku čija su rodna polja deceniju ranije bila prepravljena mrtvim kravama, i čiji vojnici ostavljaju svoja isto tako mrtva tijela na tuđim, svjetskim bojnim poljima. Sviftovo sveukupno stvaralaštvo u velikoj mjeri obilježeno je neprihvatanjem stravične istorije dvadesetog vijeka – prvenstveno traumatičnom zaostavštinom Prvog i Drugog svjetskog rata sa kojom se junaci jednako neuspješno bore. Kraj blistave ere nekada najjačeg kraljevstva oslikan je kroz živote običnih, malih ljudi koji nerijetko gube kompas u sadašnjem trenutku. Osim na užasne efekte svjetskih ratova, pisac se u posljednjim romanima fokusira i na početak jedne nove, izgledno još strašnije ere – slikajući novo, drugačije lice Engleske, ali i svijeta, slika neopisivu žudnju za stabilnošću, normalnošću, smislom. Ta želja za savremenog čovjeka je neutaživa, ali i nedostižna. Stoga je pred nama žanrovska mješavina – pored socijalnih, porodičnih, emotivnih i psiholoških faktora, predstavljen je i politički osvrt na sadašnju situaciju u Engleskoj, u kome pisac razmatra pitanja kako unutrašnje (zapostavljanje sela) tako i spoljne politike (ratovi u zemljama trećeg svijeta), te recimo diskutuje i o samom značenju riječi „građanin“. Na primjeru promjene koja pogađa porodično imanje Lakstonovih – farme koja se iz obilja plodnosti pretvara u grotesknu ruinu, da bi je kupila bogata bankarska porodica kao idealno mjesto za povremeni bijeg iz grada, pisac ukazuje na sveprisutnu promjenu u cjelokupnom

društvu. Transformacija farme Džeb pod okriljem bogate londonske porodice Robinson zapravo je metafora promjene života u dvadeset i prvom vijeku.

Veliku, univerzalno tragičnu priču Swift još jednom majstorski prepliće sa onom najmanjom i najličnijom – sa tugom pojedinca koji, kao i većina Swiftovih junaka iz prethodnih romana, ne uspijeva da svoj život kao najsitniji komadić uklopi u slagalicu stvarnog svijeta koji proždire male i na prvi pogled ni najmanje bitne živote. Kroz prizmu naizgled obične priče o bračnom neslaganju i mimoilaženju, Swift govori o slabljenju i propadanju engleskog nacionalnog identiteta. Slika krizā savremenog doba – kao što su sve prisutnije oboljevanje od raka, bolest ludih krava, direktni unutrašnji napad na ruralno srce Engleske, zatim, teroristički napad na Svjetski trgovinski centar u Njujorku, ali i ratovi u Bosni, Iraku i Avganistanu, predstavljaju bolni urlik postmodernog čovjeka koji se ne miri sa ponuđenom verzijom svijeta u kome treba živjeti. I opstati. Svojim tihim, nenametljivim, tradicionalno-realističkim tonom, pisac govori o najdubljim tugama, kao i o univerzalnim, gorućim problemima sadašnjice, u isto vrijeme prikazujući neko novo lice Engleske, Engleske u tranziciji koju nosi dvadeset i prvi vijek.

10.1. Pripovijedanje o dvadeset i prvom vijeku

Roman se dramski (*in medias res*) otvara – čitalac se istog momenta pronalazi u Džekovim mislima o ludilu kome nema kraja, koje je pokorilo cijeli svijet. Njegov unutrašnji tok misli jasno je naznačen upotrebom tzv. *verbum dicendi* (glagola govora – lat, *dicere* – govoriti): Jack *thinks*, Jack *says to himself*, Jack *would think* itd. Sadašnji naratološki momenat je 2006. godina. Priča traje tek nekoliko dana, koliko traje putovanje glavnog junaka, Džeka Lakstona, na sahranu bratu koji je poginuo u Iraku, kao britanski vojnik. Poput hodočašća četvorice

prijatelja u *Poslednjoj turi*, koji, odajući poštu svom preminulom prijatelju, u isto vrijeme preispituju i premotavaju vlastite živote, i ovo putovanje Džeka Lakstona je višeslojno i simbolično – odlazi da se ponovo sretne sa, sada mrtvim, davno od kuće odbjelim bratom, ali i sa porodičnom farmom na kojoj su zajedno odrastali, sa krajolikom svoga djetinjstva, i sa nerijetko bolnim, uspomnama od kojih je pobjegao. Tokom tog putovanja, naratološki, lagano se odmotava klupko cjelokupnog Džekovog života do ovog momenta, u kome on doživljava neku vrstu emotivnog kraha ali i pročišćenja, shvatajući da ludilu koje je ophrvalo svijet nema kraja:

Nema kraja ludilu, misli Džek, jednom kada otpočne. Zar nisu oni stručnjaci rekli da su potrebne godine prije nego što bukne u ljudskim bićima? Dakle, sada je buknuo u njemu i Eli.

Sve je poludjelo, misli Džek, ali dio njega se nikad nije osjećao razumnijim.¹⁰³

Veći dio romana predstavljen je upravo putem misli Džeka Lakstona, koji, i sam na ivici razuma, promatra sopstveni život ali i sveukupnu situaciju koja pojedinca dovodi u ovakvo stanje. Ako primjenimo narativnu tipologizaciju Dorit Kon (Cohn 1983: 26), zaključujemo da je prikazani unutrašnji govor predstavljen pripovijedanjem, tj. predstavljanjem svijesti u trećem licu zapravo odličan primjer kategorije koju ona naziva *psiho-naracijom* (eng. *psycho-narration*). Konova razlikuje dvije vrste psiho-naracije: disonantnu i konsonantnu. *Disonantna psiho-naracija* (eng. *dissonant psycho-narration*) uključuje eksplicitno komentarisanje

¹⁰³ There is no end to madness, Jack thinks, once it takes hold. Hasn't those experts said it could take years before it flared up in human beings? So, it had flared up now in him and Ellie. It's all gone mad, Jack thinks, but part of him has never felt saner. (*Wish You Were Here*: 1; 6)

naratora o mislima likova, dakle njegovo mišljenje o unutrašnjem govoru koji prezentuje. *Konsonantna psiho-naracija* (eng. *consonant psycho-narration*) jeste predstavljanje svijesti u trećem licu bez iznošenja stavova, komentara ili mišljenja nekog nadređenog autoriteta (npr. ekstradijegetičkog pripovijedača) – mentalni procesi predstavljeni su u svojoj neobrađenoj, sirovoj formi. Upravo na taj način upoznajemo se i sa konsonantnom psiho-naracijom ličnosti u ovom romanu. U najvećoj mjeri predstavljeni su misli Džeka Lakstona, ali imamo uvid i u misli (najskrivenije, najtananije, najbolnije) ostalih junaka, o čemu ćemo detaljno govoriti kada budemo analizirali predstavljene perspektive u daljem toku rada.

Kao u Bukerom nagrađenoj *Poslednjoj turi*, i u ovom romanu Swift koristi slične motive – smrt najbliže osobe, preispitivanje prouzrokovano tim emotivnim gubitkom, praktična organizacija sahrane, ali i sveobuhvatno propadanje engleske srednje klase, bijeg iz gradske sredine, složeni, bolni odnosi očeva i sinova. Međutim, prepoznajemo i osjećamo razliku – posljednji objavljeni roman je mračniji i snažniji, te na neki način i ubjedljiviji u svome sivilu i tugi. U Swiftovom sadašnjem viđenju svijeta nema mjesta čak ni za šaljive dosjetke kojima obiluje *Poslednja tura*. U dvadeset i prvom vijeku nestala je snaga, nema više borbe, a ukus u ustima nikada nije bio gorči. Swiftova upečatljiva melanholija udara svom svojom snagom.

Toposi nostalgije i bola sveprisutni su u romanima Grejama Svifta. Toposi koji predstavljaju lična ali i istorijska mjesta funkcionišu poput žarišta ličnih tuga. U ovom romanu pisac je iskoračio iz sveprisutnog urbanog, južnog Londona, pravo u ruralno središte Engleske. Poput svog viktorijanskog prethodnika Tomasa Hardija, Swift se bavi unutrašnjošću države, samo što postmodernistička verzija

svijeta u kome živi Tesa postaje, ako je moguće, još surovija – farme na kojima se proizvodi mlijeko sada se zatvaraju zbog specifičnog sindroma, tj. bolesti ludih krava, a djevojke-mljekarice (kao što je Džekova Eli) pobunjenički, odlučno, glavom bez obzira bježe u svijet. Stara farmerska porodica Lakston iz sjevernog Devona slika je brojnih sličnih porodica iz unutrašnjosti Engleske. Lakstonovi momci, Tom i Džek, poslednji su Mohikanci iz reda onih u čijim venama u četiri stotine godina dugoj porodičnoj tradiciji jednom stranom teče patriotizam, a drugom stočarstvo. Međutim, promjene u vazduhu, u društvenoj klimi, u njima samima, tjeraju ih da pobjegnu daleko od svete lakstonske zemlje, od svog podneblja, samim tim i od sebe samih. Tom od nesreće u vlastitom domu bježi pravo na minska polja malih, ispijenih i uništenih država širom svijeta. Poput Harija Biča (*Izvan svijeta*), koji smirenje nalazi što dalje od kuće, fotografišući ratne užase, Tom Lakston iz paklenog raja ruralne Engleske bježi glavom bez obzira, ne pitajući kuda, ni po koju cijenu. Za razliku od svog mirnijeg i poslušnijeg brata Džeka, ne libi se promjena – ludo hrabro odlazi u nepoznato i nesigurno. Sa druge strane, iako do kraja obilježenog očevim samoubistvom, posvećen i odan porodičnom kodeksu, zaostavštini predaka, imanju i ocu, ni Džek nije srećan – nekada ušuškana, bujna, prostrana i udobna engleska imanja podliježu pod naletima promjena. Farma Lakstonovih odličan je primjer tih promjena – otkupio ju je bogati bankar iz Londona, kako bi imao „svoje parče Engleske“, srušio ambare i štale, podigao ogromnu elektronsku kapiju na ulazu, uredio pašnjake i livade. Jedino je nepromijenjen ostao stari hrast u blizini kuće – svjedok tragičnih događaja (u prvom redu samoubistva Majkla Lakstona poslije spoznaje da boluje od raka), sada svjedok brojnih nedjeljnih naivnih i banalnih piknika. Predstavljajući šta se dešava

sa cijelom zajednicom ljudi koji živjeli na zemlji i od zemlje, koji sada moraju ući u neke nove tokove – zemlju zamijeniti poslovima u gradovima ili odlaskom u profesionalnu vojnu službu, Swift slika samrtni ropac ruralne Engleske, kao i različit odnos junaka prema brodu koji nesumnjivo tone.

Džeka Lakstona, junaka koji poslednji odlazi sa „mjesta nesreće“, bratova sahrana tjera da mu se vrati, te da još jednom, konačno, proživi svoju traumatičnu porodičnu prošlost. Jer – iako uspješan u svom novom svijetu, u poslovanju sa kamperskim naseljem na suprotnom i potpuno drugačijem kraju Engleske, živeći sa ženom koja je uz njega od djetinjstva, Džek očigledno nije raskrstio sa prošlošću. Niti je to želio. Naprotiv – njeni duhovi ga sada proganjaju direktnije i zlokobnije nego ikad. Sve što je, odlazeći u novi život, pokušao ostaviti iza sebe, sada mu se vraća poput bumeranga. Natjeran da se suoči sa svojom prošlošću, Džek kao da doživljava katarzu – previše je grozote u prošlosti tog običnog jednostavnog čovjeka:

Postojali su neki čudni zadaci na svijetu, neke čudne svrhe.

Ali oko njega je, zapravo, postojala većina usamljenih, zabrinutih ljudi koji su radili isto što i on. ...Da li su svi oni – iako niko od njih, sigurno, nije mogao biti na putovanju, misiji kao što je njegova današnja – njegovali, hranili sopstvena mala klupka straha?

Mir u središtu Engleske. Ali i rat protiv straha/terorizma.¹⁰⁴

¹⁰⁴ There were some strange tasks in the world, some strange purposes.

But around him, in fact, was a majority of solitary, preoccupied men doing just as he was doing. ...Were they all – though none of them, surely, could be on a journey, a mission like his today – nursing, feeding their own little balls of fear?

This was peacetime in the middle of England. But there was a war on terror. (*Wish You Were Here*: 149)

Suočivši se sa farmom, malim gradićem u blizini, poznatim, lokalnim ljudima, Džek kao da hrani svoj strah, svoju nesreću – zavistan je od njih. Strah, teror, terorizam koji su zaposjeli cijeli svijet, ophrvavaju glavnog junaka ovog romana.

Kompleksni odnosi očeva i sinova prouzrokovani između ostalog i različitim stavovima prema ratu predstavljaju još jednu temu kojoj se Swift često vraća¹⁰⁵. Džek i Tom su predstavljeni kao savremena verzija svojih predaka – stričeva Džordža i Freda Lakston koji su učestvovali u Prvom svjetskom ratu, i od kojih je samo jedan zaslužio medalju za hrabrost. Medalju, koja će, po priči (očigledno izmišljenoj) Džekove i Tomove majke Vere, biti prepolovljena, ravnopravno podijeljena među braćom. Odrastajući uz polu-imaginarnu priču o svojim precima, proslavljenim herojima, braća Lakston usvajaju i moralne, ljudske, porodične kodekse koji na žalost više ne vrijede u savremenom svijetu. Jer – Džeka obilježava, ili, još preciznije – proganja ga odanost bratu, porodici, zemlji, svijetu koji je nestao. Istu tu medalju, koju je nekada snažno pritiskao uz svoje grudi, kao amajliju, zaštitu od spoljašnjeg svijeta, Džek godinama kasnije simbolično baca u more. Isto kao što, tokom odlaska na bratovu sahranu, njegovo hodočašće ne predstavlja direktni povratak prošlosti, „zemlji natopljenoj krvlju“, dobro poznatim stazama:

¹⁰⁵ Sjetimo se očeva i sinova u Swiftovim prethodnim romanima – Prentis koji zbog svog sada nijemog oca, ranije ratnog heroja, obavještajca ili špijuna tokom Drugog svjetskog rata, ne uspijeva da ostvari normalan život (*Shuttlecock*); Hari Bič koji ne odobrava očeve zasluge u Prvom svjetskom ratu (*Out of This World*), Bila Anvina koga muči očeva služba i samoubistvo u Francuskoj, poslije Drugog svjetskog rata (*Ever After*), problematičnog odnosa Vinsa i njegovog očuha Džeka Dodsra (*Last Orders*), Džordža Veba i njegovog oca – ratnog fotografa, kasnije stuba iluzije u zajednici (*The Light of Day*).

...Mogućnost mu se sigurno morala javiti ... odabrati marš-rutu duž sporijih seoskih puteva koji bi ga na kraju odveli do krajolika koga je poznao. ...To nije bila staza sjećanja. Autoput A30, pored toga što je bio brz, imao je i otupljujuću vrlinu – bio je poput bilo kog prometnog magistralnog puta bilo gdje.¹⁰⁶

Džek u isto vrijeme želi ali i nema snage da se još jednom vrati pravo u prošlost. Lakše mu je, da poput većine svojih savremenika, izabere novi, lakši put, globalni put koji je svuda isti. Stari, bolni, zanemareni put mora se zaobići; staza sjećanja mora biti potpuno zaboravljena. Jer – nerijetko je suviše bolna. Jedino sjećanje koje vraća ljubav i toplinu jeste sjećanje na toplo djetinjstvo i majčinsku ljubav. Vera Lakston, Džekova i Tomova pokojna majka, još je jedna od Swiftovih majki koje u isto vrijeme imaju ulogu *raconteuse*, osobe koja liječi pričom, pružajući „ovaj dodatni, imaginarni djelić“ (*Wish You Were Here*: 13). Jer – jedino ljekovita priča ima sposobnost regenerisanja stvarnosti, predstavljanja ljepšeg juče, oblikovanja srećnih momenata, buđenja lojalnosti:

Vera je uglavnom imala zadatak prenošenja priče, njenog oblikovanja na način koji se njoj činio prikladnim – iako nije bilo puno toga da se oblikuje – za uši dječaka koji su rasli. Njihov otac je možda znao više, ali istina je bila da, iako je priča, prilično bukvalno, bila zakopana, niko nikada nije potpuno posjedovao činjenice. ...Njegova majka pružila je Džeku proste – ponosne, slavne – činjenice, muška priča koja dolazi iz ženskih usta. I bolje što je tako, Džek bi kasnije razmišljao. Njegov tata bi napravio gundajuću smješnu od priče.¹⁰⁷

¹⁰⁶ ...The possibility had certainly occurred to him ... taking a route along slower country roads that would eventually have led him into landscapes that he knew. ... This wasn't memory lane. The dual carriageway of the A30, as well as being fast, had the numbing virtue of being like any busy trunk road anywhere. (*Wish You Were Here*: 219)

¹⁰⁷ It was Vera who mainly had the job of telling it, shaping it as she thought fit – though there wasn't so much to go on – for the ears of growing boys. Their father may have known more, but the

Majke imaju tu ulogu uljepšavanja stvarnosti, prošlosti, cjelokupnog života. Uloga postaje presudna u momentima kada destruktivnost šturih, ogoljelih činjenica dostiže vrhunac. Tada nježnije, „žensko“ viđenje svijeta, tananija verzija priče dobija svoj puni značaj. Sjetimo se majke Toma Krika (*Močvara*), koja je svome sinu u nasljeđe ostavila ljekovitost beskrajne priče, priče koja nas jedino može spasiti od surove stvarnosti; sa druge strane, kao kontrast, tu je majka Bila Anvina (*Od sada znavijek*) kojoj je pripovijedanje predstavljalo samo znak slabosti i nemoći – jer je njena realnost ugušila čak i tu iskonsku, sveprisutnu potrebu za pričanjem, oblikovanjem, doradivanjem stvarnosti. Savršene stvarnosti iz Džekovog djetinjstva, svijeta u kome je engleska zemlja bila sama sebi dovoljna. Ta bujna, ruralna Engleska sada se može pronaći jedino u bajkama:

Jednom davno, pomisao da bude bilo gdje osim u Engleskoj bi se Džeku činila potpuno suludom i prilično izvan bilo kakvih okolnosti koje bi njega mogle uključiti. Mada je znao da su na svijetu postojali ljudi koji su išli, koji su letjeli, redovno, na druga mjesta. Znao je da je svijet sadržio druga mjesta.¹⁰⁸

Džek je u srži lokal-patriota – čak i odlasci u Dorset njemu su se u djetinjstvu činili kao odlasci u inostranstvo. On je fizička, ljudska manifestacija engleske zemlje i stoke. Međutim, shvatajući koliko je upravo taj bajkoviti svijet na izdisaju, Džeka uništava rezigniranost – odrekavši se svojih korijena, prošlosti,

truth was that, though the story had become, quite literally, engraved, no one had ever completely possessed the facts. ...His mother had given Jack the plain – proud, illustrious – facts, a man’s story coming from a woman’s lips. And all the better for it, Jack would later think. His dad would have made a mumbling hash of it. (*Wish You Were Here*: 9; 12)

¹⁰⁸ *Once upon a time*, the notion of being anywhere other than England would have seemed totally crazy to Jack and quite beyond any circumstance that might include him. Though he knew that the world contained people who went, who flew, regularly, to other places. He knew that the world contained other places. (*Wish You Were Here*: 55)

zemlje koja ga je iznjedrila, narator ne uspijeva pronaći bilo kakvo uporište, te smatra da je došao kraj svijeta. Ogromna želja za starim svijetom i neshvatanje, nepripadanje novom, u Džeku stvaraju ludilo kome nema kraja:

Dešavao se rat, to je bila priča. ...Rat protiv terora*, to je bila generalna priča. Rat protiv *terorizma*. ...Strašno stanje svijeta, i, na jedan ili drugi način, nije bilo nade za njega.

„Pa, ne bih se brinuo, na mjestu bilo koga od vas. Za par godina, ako je to što kažu istina, svi ćemo završiti od bolesti ludih krava.“¹⁰⁹

Zatim, Swift se i u ovom romanu vraća jednoj od svojih omiljenih tema – kroz živote, tj. predstavljene verzije života članova porodice Lakston, pisac želi da naglasi u kojoj mjeri i na koji način priča nikada ne može biti ispričana do kraja. Postmodernistički gledano, predstavljene verzije priče samo se množe, a istina postaje sve nedostižnija. Tako i „cijela priča“ o Lukovom ubistvu, koju Džek saznaje od svoga brata (ni jednog trenutka ne posumnjajući u istinitost njegovih riječi), biva prenešena dalje uz oklijevanje, dvoumljenje, i ne do kraja – surovog kraja na kome otac iznosi svoje nade da će neko, jednog dana, i njega, kao što je on psa Luka – lišiti bijednog i neizdrživog života:

Trebalo je proći dugo vremena prije nego što je Džek ispričao Eli cijelu priču koju je njemu ispričao Tom. ...Čak i kada joj je ispričao cijelu priču, oklijevao je da ponovi one riječi kojih se sjećao jednako jasno kao Tom. „I neko, jednog dana...“¹¹⁰

¹⁰⁹ There was a war going on, that was the story. ...A war on terror, that was the general story. ...a war on *terrorism*. ...the dire state of the world, and, one way or another, there was no hope for it. 'Well. I wouldn't worry, any of you. In a few years' time, if what they say is true, we'll all have gone down anyway with mad cow disease.' (*Wish You Were Here*: 60-1)

¹¹⁰ It was a long time before Jack told Ellie the full story that Tom had told him. ...Even when he'd told her the full story he'd hesitated to repeat those words which he'd remembered as clearly as Tom had seemed to remember them. 'And someone, some day...' (*Wish You Were Here*: 152)

Simbolična priča iz djetinjstva, priča o psu Luku, metaforična slika o različitosti očeva i sinova, o sposobnosti preuzimanja odgovornosti za sopstvenu sudbinu, odrađivanja neizbježnog (kao što je ubistvo ostarjelog i bolesnog psa), za šta je potrebna snaga koju sinovi, za razliku od oca, ne posjeduju. Upravo zbog toga Džeku jedino preostaje da „začepi ili kaže vrlo malo“ (*Wish You Were Here*: 155), ili da sebe umiruje kreiranjem sopstvene verzije porodične tragedije. Dok Džek prećutno prihvata vlastitu slabost, Tom bježi. Opravši i opeglavši Lukovo ćebence, odlučuje da ode u vojsku.

10.2. Povratak sveznajućeg pripovijedanja

Značajan trend koji se javlja u posljednjih par decenija u britanskoj i američkoj književnosti jeste povratak tokom dvadesetog vijeka zaboravljenog sveznajućeg pripovijedanja. Sa početkom dvadeset i prvog vijeka, novi milenijum je vratio stare tehnike – veći broj značajnih i popularnih autora stvara djela u kojima se ponovo, iznenadno, niotkuda, pojavljuje davno zaboravljeno treće lice, nezaobilazno u romanima iz osamnaestog i devetnaestog vijeka.

Naratološka postavka ovog djela drugačija je u odnosu na prethodne Sviptove romane, u kojima je uglavnom preovladavalo uobičajeno postmodernističko nepouzđano i razlomljeno pripovijedanje u prvom licu, poslije koga je najviše bilo zastupljeno ispovijedno obraćanje u drugom licu. Tradicionalno treće lice pisac je upotrebljavao samo u naznakama – u prvom romanu, romanu *Vlasnik prodavnice slatkiša*, Vili Čepmen svoju priču oblikuje trećim licem, kako

bi se distancirao od sopstvene sudbine, kao i Tom Krik (*Močvara*), koji, dok priča o najboljim događajima iz prošlosti – abortusu svoje supruge – bježi od sebe i svojih misli pripovijedajući o prošlosti u trećem licu. Bil Anvin (*Od sada znanavijek*) takođe koristi treće lice u jednom poglavlju, kada govori o sudbonosnom upoznavanju sa svojom ženom Rut – kao da želi pokazati koliko je u tom trenutku savršeni svijet kasnije postao dalek i nedostižan. Psihološka motivacija junaka – naratora vjerovatno je uzrok i povod za upotrebu trećeg lica u romanu *Volio bih da si tu*, koji je isključivo ispričano na ovaj način. Pisac možda, između ostalog, želi da istakne u kojoj mjeri junaci na pragu dvadeset i prvog vijeka bježe od sebe samih – dostižući vrhunac te udaljenosti kao modus pripovijedanja jedino im preostaje distancirano, dislocirano treće lice.

Neobično, postmodernističko pripovijedanje u trećem licu ostavlja nam samo mogućnost pretpostavljanja. Iako se nerijetko čini da sveznajući glas koji je paradoksalno toliko blizak i intiman da kao da se utapa u neprisutno prvo lice, sigurno pripada Džeku, tu su i naratološki iskoraci kojima su predstavljene perspektive drugih junaka. Jasno je da se ne radi o jedinstvenom, sveznajućem, ekstradijegetičkom i heterodijegetičkom naratoru (izvan priče, izvan dešavanja, izvan stvarnosti) koji se čitaocima obraća direktno, nudeći nametljivo samopouzdanu viđenje događaja. Postmodernistički pripovijedač svoje sveznanje temelji na omogućenom pristupu umovima različitih junaka – objektivnost se postiže predstavljanjem više perspektiva, uplivom u različito viđenje stvarnosti, predstavljanjem mnogostrukih verzija onoga što se desilo. Stoga i polifonijsko, višestruko pripovijedanje u ovom romanu dobija svoj novi i neobičajan oblik – predstavljeno je trećim licem.

Uzevši u obzir činjenicu da je pripovijedanje u trećem licu bilo potpuno zanemareno tokom dvadesetog vijeka, pomalo iznenađuje taj sve učestaliji povratak ovakvom načinu izražavanja u vremenu nezaustavljivog tehnološkog napretka, elektronskih romana, ispriповijedanih kompjuterskih igrica. Mnogi savremeni pisci vraćaju se zanemarenom i odbačenom pripovijednom načinu – recimo Salman Ruždi (*Midnight's Children*), Martin Ejmis (*Money*), Zejdi Smit (*NW*), Don Delilo (*White Noise*), Džon Apdajk (*Villages*) itd. Kraj dvadesetog i početak dvadeset i prvog vijeka predstavljaju vrhunac doba sumnje i nevjerovanja, te se upotreba sveznajućeg pripovijedanja čini paradoksalnom. Pitamo se da li pisci pribjegavaju ovakvoj naratološkoj promjeni iz nikad jače postmodernističke želje za eksperimentisanjem, ili je konzervativna forma iz devetnaestog vijeka zapravo nostalgični odgovor književnika na savremeno doba? Pol Doson (*The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, 2009) navodi da, iako je sigurnost kao moralna i epistemološka kategorija oštro odbačena, savremeno oživljavanje pripovijedanja u trećem licu predstavlja dalji razvoj i pravac tehničkog eksperimentisanja u postmodernističkoj prozi, tj. način pomoću koga autori odgovaraju na predstavljeno propadanje autoriteta romana u posljednje dvije decenije. Jer – roman u vremenu sve popularnijih igrica za djecu i odrasle, u vremenu hiperteksta i sveukupnog tehnološkog vriska, mora da se prilagodi, i dobije novi oblik. Taj novi oblik jeste polifonija – predstavljanjem višestrukih, obično suprotstavljenih glasova, predstavljen je i današnji stvarni svijet u kome se ponekad ne čuje ništa osim buke i od buke (podataka, rješenja, akcije).

Sveznajući pripovijedač, za razliku od ograničenog pripovijedanja u trećem licu (eng. *limited 3rd person narration*) koje predstavlja misli i osjećanja jednog lika

u djelu, ima uvid u umove velikog broja junaka – te predstavljanje ovakvih višestrukih tačaka gledišta smatra jedinim načinom građenja iole sveobuhvatne i cjelovite priče. Međutim, postmodernističko pripovijedanje u trećem licu uslovljava uspostavljanje još jedne kategorije, pripovijedača koji nije viši, božanski autoritet koji istinu drži u sopstvenim rukama. Subjektivno pripovijedanje u trećem licu (eng. *3rd person subjective perspective*) ili „pripovijedanje „preko ramena“, kojim narator samo opisuje događaje viđene očima junaka, i informacije koje posjeduje junak – predstavljajući tačke gledišta junaka ovakav vid pripovijedanja čini se sličnim pripovijedanju u prvom licu, dozvoljavajući dubinsko otkrivanje ličnosti protagoniste“ (Dawson 2009: 144). Za razliku od objektivnog pripovijedanja u trećem licu, kojim narator tehnikama „muve na zidu“ ili „očima kamere“ predstavlja događaje, ne opisujući misli i osjećanja ličnosti, objektivno i nepristrasno iznosi priču, postmodernističko, subjektivno pripovijedanje u trećem licu zadržava svoju nepouzdanost, pružajući ograničene tačke gledišta junaka priče. Međutim, ukoliko pripovijedač predstavlja sve tačke gledišta – vidjevši i poznavajući sve što se dešava u imaginarnom svijetu priče, uključujući različite doživljaje i viđenja, tj. verzije, predstave svih junaka koji su bitni u priči, onda možemo govoriti o narativnom sveznanju.

Dok je tradicionalni sveznajući pripovijedač u trećem licu u devetnaestom vijeku bio glas sveukupne, generalne savijesti, „bard, istoričar i tvorac“ (Dawson 2009: 150), današnji sveznajući pripovijedač ne predstavlja autoritativnog glasnika razuma i znanja koji pruža uvid u opšteprihvaćenu istinu. Džon Fauls, pionir britanske postmodernističke književnosti, u jednom od svojih eseja (*Notes to an Unfinished Novel*, 1969), govori o razlozima književnog raskida sa sveznanjem, u

isto vrijeme pokušavajući da u svom novom romanu ponovo oživi ovu tehniku, prikazanu kroz prizmu postmodernističke misli:

Sumnjamo u ljude koji se pretvaraju da su sveznajući; i zbog toga se toliko romanopisaca dvadesetog vijeka osjeća uvučenim u pripovijedanje u prvom licu. Ali u ovoj novoj knjizi, pokušaću da ponovo vaskrsnem ovu tehniku.¹¹¹

Kategorija sveznanja se u vremenu terorističkih ratova, raspada država, gubljenja nacionalnih identiteta, definitivno i apsolutno gubi. Jedina tehnika koja pruža mogućnost makar šturog i upitnog približavanja istini jeste predstavljanje više tačaka gledišta – polifonija se u današnjem vremenu jedino ne čini tehnikom koja predstavlja sasvim i potpuno lažnu ili oblikovanu istinu. Tako i Swift koristi višestruke narativne glasove, subjektivno pripovijedanje u trećem licu, kako bi makar pokušao da predstavi cjelokupnu priču. U ovom romanu ti glasovi govore u trećem licu.

Prepoznamo da glas koji nam predstavlja veliki dio priče pripada glavnom junaku, Džeku. Tokom putovanja na bratovu sahranu, on sa distance, iz neutralne perspektive posmatra cijeli život. Njegova sjećanja su hronološki ispreturana – događaje iz djetinjstva smjenjuje sa kasnijim dešavanjima. Iako, precizno predstavljajući činjenice, nerijetko pruža tačno vrijeme i detalje dešavanja, narator potpuno odbija bilo kakav hronološki red, stalno su prisutna nagla mentalna prebacivanja sa sjećanja na sjećanje; konkretne informacije su šturo iznešene, a događaji ispričani u nepovezanim fragmentima. Zbog toga je neophodan i aktivniji angažman čitalaca, koji moraju uložiti napor kako bi sklopili komadiće priče u

¹¹¹ We suspect people who pretend to be omniscient; and that is why so many twentieth-century novelists feel driven into first person narration. But in this new book, I shall try to resurrect this technique. (Fowles 1969: 153)

cjelinu. Isprekidanost i neujednačenost narativne hronologije, tj. *ahronija*, ima još jednu značajnu ulogu – produbljuje i proširuje priču. Naracija je u velikom dijelu ranija (govori o prošlosti), ali prisutni su i primjeri istovremene naracije (odlučujuća, finalna scena sa puškom/kišobranom). Poput pripovijedanja Pole Huk (*Tomorrow*), i višestruko, polifonijsko pripovijedanje u trećem licu prisutno u ovom romanu obilježeno je nedorečenošću, odlaganjem raspleta, neotkrivanjem suštine, misterijama, iščekivanjem. Na samom početku romana saznajemo da sluđeni i ojađeni Džek sjedi pored prozora, sa napunjenom puškom koju drži na krevetu pored, i čeka svoju ženu Eli da se odnekud vrati. Ova psihološka scena zločina u najavi unosi nemir i iščekivanje, koje će potrajati do samog kraja romana, koji ujedno donosi i razriješnje.

Džek kao najsrećniji period u životu u svojim mislima priziva djetinjstvo na njihovoj farmi Džeb, sagrađenoj davne 1614. godine. Život sa osam godina mlađim bratom Tomom, sjećanje na majku Veru koja umire od raka jajnika, sa čijom smrću nestaje bezbrižnost braće, nestaje i pripovijedanje o stvarnom životu koje ipak otpočinje kao bajka, „...jednom davno...“ (*Wish You Were Here*: 55). Slike djetinjstva izjednačava sa slikama porodičnog odmora na obali mora, golubova, sagrađenih kula od pijeska, djevojčica – prvih simpatija takođe (*Wish You Were Here*: 101). Te slike kao potpuni kontrast iskaču iz realnosti njegovog zrelog doba, obilježenog izgubljenošću i nesigurnošću, kao i nezaobilaznom, dubokom tugom.

Izuzetno precizno (u pitanju je novembar 1994. godine), Džek priziva sjećanje na oca i posljednju memorijalnu ceremoniju kojoj će prisustvovati, Dan sjećanja na poginule u Prvom svjetskom ratu (između ostalih, i na njihove pretke-heroje, braću Lakston), u obližnjem gradiću Marlstonu, sjećanja na oca kome je,

kao i Prentisu (*Sporno pitanje*) donekle čak bilo i neprijatno što ima heroje za pretke. Neusaglašenost sa sopstvenom prošlošću Džekov otac izražava narušavajući njihovu malu porodičnu tradiciju – te godine po prvi put ne odlaze u lokalni pab. Vrhunac dugogodišnjeg raskola između oca i sina je nedorečen ali očigledan – zajedničko piće u lokalnom pabu koje neće popiti poslije ceremonije simbolično predstavlja momenat potpunog otuđenja: „toliko jednostavna stvar, ali kao da pomjera brda“ (*Wish You Were Here*: 19).

Džek šansu za novi početak pronalazi postavši vlasnik kamp naselja na obali mora. Park kamp kućica Vidikovac (eng. *Lookout Caravan Park*) postaje oaza za dvoje mladih ljudi koji žele novi i bolji svijet. Swift još jednom imaginarni svijet romana gradi u zoni između vode i zemlje, na samoj ivici prirodnog stanovišta ljudi (sjetimo se možda i najpoznatijeg Swiftovog romana *Močvara*, i njegovog melanholičnog, imaginarnog Fenlenda). Sa druge strane, i on, poput svoga brata koji odlazi na ratište, bira nestalan i nesiguran svijet za novi početak. Duboko, vijekovima ukorijenjena i građena porodična farma sada, paradoksalno, biva zamijenjena „kućom na točkovima“ (kamperske kućice), smještenom na sasvim nesigurnom, trusnom, morskom tlu:

...Koliko je još uvijek dopirala do najnježnije tačke u njemu i kako se nije moglo desiti da ne zapečati stvari kada je rekla tu riječ. Kamp-kućice. Kao da je ta riječ bila šifra i ključ njihove budućnosti.¹¹²

¹¹² ...What a tender spot she was still touching in him and how it couldn't fail to put a seal on things when she said that word. Caravans. As if it was the password and the key to their future. (*Wish You Were Here*: 64)

Međutim, jasno je da novi, bolji, srećniji život nije jednako prioritetan oboma – Eli ga suštinski želi, i čini sve kako bi i ostvarila tu svoju želju, dok Džek funkcionira kao pasivni posmatrač sopstvene sudbine – učiniće sve što treba, ali bez energije, volje, stvarne želje. Poređenjem života na farmi i na obali mora uviđamo i psihološke razlike među supružnicima čiji odnos jeste osnovna linija koja se provlači kroz cijeli roman. Posredstvom perspektiva i jednog i drugog, primjećujemo u kojoj mjeri postaju različita njihova htijenja. Jer – Džek je jedan od onih rijetkih, pasivnih ljudi koji bi ostali do kraja na brodu koji tone, u njegovom slučaju – na zapuštenoj, propaloj porodičnoj farmi. Opraštajući se od brata koji odlazi u vojsku, Džek se oprašta i od sebe samog, pristajući na izvjesni, predvidljivi život koji ga čeka:

Srećno, Tom. Kao da je Tom bježao za obojicu. ...Džek je bio onaj koji se lijepi, onaj koji nastanjuje. Nije imao u sebi instinkt nastavljanja, ili nikad stvarno nije mislio da može nastaviti. Dok je Tom, očigledno, bio onaj koji nastavlja, na nekoliko načina. Onaj koji nastavlja i ostavlja za sobom.¹¹³

Jedino što Džeka može odvući sa tog mjesta i iz sopstvenog života jeste energija njegove dugogodišnje partnerke, Eli, koja je, isto tako, odrasla na farmi Vestkot (eng. *Westcott Farm*), koja se nalazi u neposrednoj blizini farme Lakstonovih, sa ocem pijanicom i majkom koja u Elinom ranom djetinjstvu bježi od kuće sa ljubavnikom, pa Eli nikakav osjećaj odanosti ili straha ne može odvratiti od sopstvenog bijega u novo i nepoznato. Davno i nepovratno je izgubljena

¹¹³ Good luck, Tom. As if Tom was doing the escaping for both of them. ...Jack was a sticker, a settler. He didn't have the moving-on instinct, or he never really thought he could move on. Whereas Tom, clearly, was a mover-on, in more ways than one. A mover-on and leaver-behind. (*Wish You Were Here*: 43; 102)

iracionalna odanost jedne proste mljekarice svojoj disfunkcionalnoj porodici – savremena Tesa uzima vlastiti život u svoje ruke – bira da iskoristi situaciju na najbolji mogući način – i pobjegne:

Oni su bili kralj i kraljica svog (uništenog) zamka, svojih konačno ujedinjenih kraljevstava. ...I jedini preostali izlaz bio je prodati i otići, unovčiti i otići – a sada su to i mogli.¹¹⁴

Tako i svake godine brižljivo planirani odmor na karipskim ostrvima za nju ima neprocjenjiv značaj – kao potvrda njihove slobode i širokog planetarnog polja koje je pred njima. Džek taj odmor otkazuje zbog smrti brata, što za Eli u višem smislu funkcionira kao posljednji, prelomni udarac prošlosti od koje sve vrijeme želi da pobjegnu. Karipska ostrva – Barbados, Sveta Lucija, Antigva – tj. raj na zemlji postaje i ostaje nedostižan za ovo dvoje uspomenama i prošlošću ranjenih mladih ljudi, čija se desetogodišnja veza približava kraju. Jer – Eli ne može da ide sa njim, „nazad u žalosnu prošlost“ (*Wish You Were Here*: 211).

Zatim, Eli i Džek su još jedan u nizu Sviftovih jalovih parova. Odsustvo smisla, oličenog u djeci, sveprisutno je u djelima pisca koji, isto tako, iz nepoznatih razloga, nije uspio ili nije želio da sa svojom ženom Kendis (kojoj posvećuje svaki od svojih romana) ostvari potomstvo. Ali, za razliku od Toma i Meri Krik (*Močvara*), kao i Pole i Majka Huk (*Sutra*), Džek i Eli nemaju bioloških problema. Njih muče dublja, filozofska pitanja – Džek se ne miri sa grozotom od svijeta u

¹¹⁴ They were king and queen now of their (ruined) castles, of their finally united kingdoms, ...and the only way was to sell up and leave, cash in and leave – and now they could. (*Wish You Were Here*: 69)

kome postoji, i ne želi da stvara izgubljene i ojađene potomke koji će isto tako neuspješno tumarati surovom stvarnošću:

Eli je htjela dijete, djecu, znao je to. A on nije. ...Prosto nije želio još sebe, još iščupane zalihe samog sebe, nakon što je Tom otišao i on i Eli takođe otišli. I tata je otišao svakako. Nije htio bilo kakvo nastavljanje. „Nema više farme Džeb, nema više Lakstonovih, El.“¹¹⁵

Kao kod Pole i Majkla Huk (*Sutra*), zvuci popularne kulture odzvanjaju i u Džekovoj i Elinoj mladosti (rođeni su šezdesetih godina dvadesetog vijeka) – u 1983. godini, gola Elina tinejdžerska koljena, i Djuran Djuran na zvučniku starog radija upotpunjavaju tajne sastanke po najušuškanijim ćoškovima farmi. Otkrivanje seksualnosti i njeno svesrdno konzumiranje još jednom ne vode konačnom cilju – reprodukciji. Njihov problem nije fizičke prirode. Džek se odriče od djece jer ne želi da nastavi lozu Lakstonovih. Izbačen iz kolosijeka, otkinutih korijena, ne snalazeći se u toj novoj stvarnosti, on ne želi da stvara novu generaciju nesrećnih. Lakstonovi jesu zemlja i stoka – bez svog čvrstog uporišta ne mogu funkcionisati. Savremeno doba uzima svoj danak od Džeka, koji prodaje kolijevku, ali ne prodaje pušku, ni medalju.

10.3. Čija tačka gledišta je predstavljena?

Ženetovo nezaobilazno pitanje – *Ko vidi?* u ovom romanu postaje kompleksna naratološka zagonetka. Perspektiva (eng. termin *point of view* se koristi u

¹¹⁵ Ellie wanted a child, children, he knew that. And he didn't. ...He simply hadn't wanted any more of himself, of his own uprooted stock, after Tom had left and then he and Ellie had left too. And Dad had gone anyway. He hadn't wanted any passing on. 'No more Jebb, no more Luxtons, Ell.' (*Wish You Were Here*: 105)

tradicionalnoj naratologiji, a Ženet ga mijenja pojmom *fokalizacije* zarad prevazilaženja konfuzije prouzrokovane poistovjećivanjem načina i glasa (eng. *mood and voice*), jer – nerijetko postoji razlika između onoga ko vidi i onoga ko govori) jeste jedan od osnovnih načina regulisanja količine narativnih informacija koje pisac želi pružiti čitaocu. Po Ženetu (*Narrative Discourse* 1980: 189), postoje tri vrste fokalizacije:

- nulta fokalizacija – pripovijedač posjeduje mnogo više informacija o likovima,
- interna fokalizacija – predstavljena je perspektiva likova,
- eksterna fokalizacija – čitalac je, usled manjka informisanosti pripovijedača, uskraćen i naracija dobija zagonetni karakter.

Možemo zaključiti da je fokalizacija u ovom romanu nesumnjivo *interna*, ali činjenica koja uslovljava preispitivanje tradicionalnih naratoloških (u ovom slučaju Ženetovih) kategorija jeste da svaka perspektiva u postmodernističkoj naraciji posjeduje prizvuk zagonetnosti – ne prestajemo da se pitamo u kojoj mjeri pripovijedač jeste/nije informisan. Zatim, uzmimo u obzir vrste interne fokalizacije, koja može biti:

- konstantna (eng. *fixed focalization*) – priču dobijamo posredstvom perspektive isključivo jednog pripovijedača,
- varijabilna (eng. *variable focalization*) – smjenjuju se pripovijedači predstavljajući svoj ugao posmatranja, i

- višestruka (eng. *multiple focalization*) – Ženet navodi primjer epistolarnih romana u kojima se isti događaj predstavlja nekoliko puta posredstvom različitih pripovijedača.

U ovom romanu, Swift predstavlja priču putem interne, višestruke fokalizacije. Višestruka fokalizacija nam dopušta uvid u misli i osjećanja više od jednog junaka u romanu – postajemo svjesniji, tenzija i složenost rastu, a opseg informacija se sa svakom novom perspektivom širi. Pripovijedači-junaci – Džek, Eli, Tom, kao i sporedni likovi – predstavljaju svoje viđenje porodične, ali i globalne promjene koju donosi novo vrijeme.

Pored preovlađujuće perspektive glavnog junaka, Džeka Lakstona, posredstvom čijih očiju posmatramo veliki dio priče, tu su i detaljni i upečatljivi obilasci i skretanja na tom naratološkom i životnom hodočašću. Pisac proširuje psihološki i stilski spektar, te uspijeva da uskladi i elegantno, bez najave ili konkretnog naglašavanja, predstavi višestruke perspektive različitih ličnosti u romanu. Kombinovanjem različitih pripovijednih perspektiva i tekstura dobijamo i kompletniju predstavu zaokruženu oko iste ideje.

Pored najzastupljenije, Džekove perspektive, u romanu prepoznajemo ugao posmatranja njegove žene Eli, kao i brata Toma (ili, bolje rečeno, njegovog duha). Zatim, prisutne su i perspektive potpuno perifernih junaka, kao što je žena bankara kome je porodica Lakston prodala svoje porodično imanje. Isto tako, čitaoci prepoznaju misli policijskog službenika Boba Iritona koji je bio na dužnosti kada se Džekov i Tomov otac ubio, koji sada, još jednom posmatra Džeka kako sahranjuje članove svoje porodice; on predstavlja svoje viđenje tragedije prouzrokovane bolešću ludih krava:

Rečeno mu je kada je postao policajac da će se jednog dana baviti nesrećnim posljedicama takozvane bolesti ludih krava, on je rekao da je ta ideja sama po sebi bila luda. Nije pretpostavljao – iako nije tragao za mirnim životom i postojala je stvar koja se zvala ruralni zločin – da će jednog dana postati nadzornik bijede.¹¹⁶

Zatim, predstavljena je perspektiva sveštenika iz Marlstona koji učestvuje u Tomovoj sahrani, kao i majora Ričardsa, čovjeka koji donosi vijest o Tomovoj smrti, i čija pažnja i taktičnost uopšte ne gode Džeku: „...Major Ričards ih je pozdravljao i uvodio u ovaj svijet. Sve je bilo naopako“ (*Wish You Were Here*: 90). Zajednička, univerzalna bolna rana objedinjuje sve junake, bez obzira na važnost njihove uloge u romanu. Upravo svoje lične tuge, ali i globalnu nesreću (jer – policajac i sveštenik jesu na neki način stubovi u Marlstonu – dobro poznaju i osjećaju tuge pojedinca, ali i efekte sveukupnih dešavanja) oni izražavaju na sebi svojstven, individualni način.

Veliki dio romana prikazuje perspektivu glavnog junaka, Džeka Lakstona, čije oči su „hladne i bezizražajne, poput očevih“ (*Wish You Were Here*: 81). Usamljениčki, surovi muški svijet oblikovao je i braću Lakston, koji su se od ranog djetinjstva morali sami boriti protiv brojnih nedaća – bolesti ludih krava, smrti najbližih, Tomovog odlaska. Bez osjećaja zajedništva, sa ocem koji je jedino uspijeva da sam stoji u uglu i pljune na lakstonsku zemlju ali i na život koji ga je zadesio, Džek izrasta u isto toliko zatvorenu, distanciranu, naizgled hladnu osobu, koja, bilo da se nalazi u svom parku kamp kućica, ili u Marlstonu, ili na ostrvu Sveta

¹¹⁶ Had he been told when he became a policeman that he'd one day be officiating over all the wretched consequences of a so-called mad-cow disease, he'd have said that such an idea was itself mad. He hadn't supposed – though he hadn't sought a quiet life and there was such a thing as rural crime – that he'd become one day a superintendent of misery. (*Wish You Were Here*: 241)

Lucija, ne pripada nigdje: „Sve je to nepoznata zemlja sada“ (*Wish You Were Here*: 132). Otišavši od svojih nestabilnih, pokidanih korijena, Džek postaje još jedna od postmodernističkih lualica obilježenih izgubljenostu (eng. *placelessness*). Poput lualica (eng. *The Wanderer*) u anglosaksonskoj elegičnoj kao i romantičarskoj poeziji, savremeni junaci kreću u potragu za modernim svetim gralom spoznaje, ali, njihov pohod umjesto dostojanstvom biva obilježen besmisлом i ispraznošću:

Izgleda da je neizbježno i sve češće lutanje u postmodernizmu, pa kako se mi mirimo sa ovom fundamentalnom promjenom u našoj sredini? Postmoderni roman se često bavi prostorom, izgubljenostu i osjećajem pripadanja, te se čini da se obraća problemu zadovoljenja iskonske ljudske potrebe: potrebe za pripadanjem negdje.¹¹⁷

Stvarnost postaje dezorijentisana, haotična, iskrivljena, umnožava se i prelazi iz jednog oblika u drugi. Književnici sada stvaraju neku novu dimenziju postojanja u romanu, koja je često nestabilna, podijeljena, ponekad čak i šizofrenična – pa nas onda i ne iznenađuje izgubljenost junaka, i njihova nemogućnost stabilizacije na bilo kom mjestu i u bilo kom vremenu. Siguran, pouzdan oslonac u svijetu koji ih okružuje izgleda nedostižno. Džarvis pominje Deridin koncept „adestacije“ (Jarvis 1998: 34), koji uključuje potpuno gubljenje cilja i pravca, „konačnog odredišta“, pa samim tim i svrhe postojanja, obilježava postmodernističku književnost – sve smo ubjeđeniji da „pismo nikada ne može zaista stići“. Neki kritičari čak isključivo tvrde kako je „postmoderni tekst bez

¹¹⁷ There seems to be an inevitability to the spread of placelessness in postmodernity, so how do we cope with this fundamental change in our environment? The postmodern novel is often concerned with place, placelessness and a sense of belonging, and so it seems to address the problem of how to satisfy what seems to be a human universal: the need to belong in some place. (Smethurst 2000: 94)

centra, bez odredišta ili pravca, književnički besmislen“ (Jarvis 1998: 53), zaboravljajući da savremeni pisci, upravo potencirajući besmisao i ništavilo, ističu koliko putovanje ka konačnom odredištu postaje presudno. Džekova izgubljenost određena je upravo odsustvom tog konačnog odredišta – lutajući sopstvenim životom, on postaje: „...marioneta, izgubljen čovjek, nekako vodeći sebe ili dopuštajući da bude vođen kroz ono što je ležalo pred njim. ...Osjećao je i složnost i strašnu, ponižavajuću izolaciju, da je njegovo jato sada bio samo on“ (*Wish You Were Here*: 160-1).

Pored Džeka, najveći udio kao narator ima njegova žena Eli. Progonjena od samog djetinjstva – napuštena od strane majke, sa očem alkoholičarem, prepuštena samoj sebi, jedinu utjehu cijeli život pronalazila je u Džeku. Spašavajući ga od ružne prošlosti i izvjesne budućnosti, Eli je spašavala i sebe. Pored trećeg, subjektivnog lica kojim su prenešene njene misli, Eli se u jednom trenutku obraća, poput mnogih Swiftovih odbjeglih kćerki, i onim ispovijednim drugim licem – obraća se majci koja nikada nije bila tu, koja nije tu ni sada, u trenutku Elinog životnog brodoloma, kada se čini da gubi Džeka. Ipak joj se zahvaljuje – što ju je napustila, što ju je ostavila da se bori sa propalim ocem, sa ludim kravama, ali i što su joj majka i očuh ostavili u nasleđe zemlju daleko od farme, krava i nesreće, zemlju na kojoj Eli i Džek ipak nisu uspjeli srećno živjeti:

Zdravo, mama, evo me konačno, i pogledaj u kakvom sam haosu. Neki savjet? Šta sad? Šta je sljedeće? ...Hvala ti, mama, hvala ti u svakom slučaju. Tu sam makar da ti to kažem. Hvala ti što i napustila mene i tatu prije toliko godina. Hvala ti što si me ostavila njemu, i kravama. I bolesti

ludih krava. Hvala ti što si i sama bila krava, ali i za dolazak tačno na kraju, iako to nikad nećeš znati.¹¹⁸

Jer – i ona, kao Mendi Blek (*Poslednja tura*) snažno želi da pobjegne od grozne prošlosti – svoje ali i muževljeve, od same sebe, sjeda u kamionet i odlazi, želi novi svijet, želi Džekovu ljubav, želi smiraj, toplinu doma, pa makar taj novi dom bilo i kamp naselje između vode i zemlje, na ivici. Vrijedi napomenuti da isповijedno drugo lice u jednom jedinom trenutku koristi i Džek – u trenutku zamišljenog opraštanja sa bratom koji odlazi u vojsku, on opsesivno, tri puta ponavlja: „Srećno, Tome“ (*Wish You Were Here*: 187) – obraća se bratu u mislima jer ih u stvarnosti pogađa apsolutno odsustvo komunikacije – Džek ne može da napiše ni razglednicu; riječi su nedostižne, izražaj nemoguć – možda upravo zbog toga kao način prenošenja poruke jedino preostaje daleko, hladno treće lice.

Elina bolna rana ujedno je i njen neuspjeh da Džeka otrgne od prošlosti, od korijena, od mraka. Shvata da je prepreka u ostvarenju njenih snova Tom, kao naj(ne)opipljivija manifestacija svega što Džeka veže za prošlost. Čak i kada nije bio tu, čak i poslije njegove smrti, Eli osjeća da neraskidiva bratska veza ruši njene šanse za novi, srećniji početak sa Džekom. Voljela bi da *nije* tu. Tom je bio „Džekova beba“, kolijevka koju je sa lakoćom prodao (isto lako kako je i odbacio misli o svojoj djeci) bila je Tomova, Tom je bio smisao Džekovog postojanja:

Shvatila je krupniju istinu koja će samo postajati još krupnija, jasnija narednih sati, dana koji će uslediti. Da iako se Tom nije vraćao, ipak se

¹¹⁸ Hello Mum, here I am at last, and look what a mess I'm in. Any advice? What now? What next? ... Thank you, Mum, thank you anyway. I'm here at least to say that. Thank you for deserting me and Dad all those years ago. Thank you for leaving me to him, and to the cows. And the cow disease. Thank you for being a cow yourself, but for coming right in the end, even if you never knew it. (*Wish You Were Here*: 34)

vraćao. Kada je Džek u pitanju, vraćao se na velika vrata. Vraćao se da bi ih prokleta progonio.¹¹⁹

Zatim, predstavljena je i perspektiva Džekovog pokojnog brata Toma¹²⁰, koji je bio „izdajica, dame i gospodo, dezertjer, odbjegli, koji je odbjegao od rata protiv bolesti ludih krava i poljoprivredne propasti“ (*Wish You Were Here*: 178-9). Čim je napunio osamnaest godina, odlazi, ironično bukvalno shvativši poruku sa rođendanske razglednice: „Napunio si osamnaest! Svijet je sada tvoj“ (*Wish You Were Here*: 183). Međutim, taj njegov svijet nije ružičast:

Započeo je život vojnika bježeći. Što je bila prilično uobičajena priča. Koje su bile alternative? Prosledili bi problem vojsci.

...Ubrzo je otkrio da je samo želio da bude izvan komunikacije u ovom svijetu koji je izabrao, u ovom svijetu čudne kazne koja je dolazila bez ljutnje, lokacija nepoznata. Sada je Svijet Tvoj.

...Vodnik Tomas Lakston, zajedno sa još dvojicom iz svoje jedinice, ubijen je „na dužnosti“ u Iraku, u oblasti djelovanja u Basri, 4. novembra 2006.¹²¹

¹¹⁹ She'd understood a bigger truth that would only grow bigger, clearer in the hours, days that would follow. That though Tom wasn't coming back, yet he was coming back. So far as Jack was concerned, he was coming back big-time. He was coming back to bloody haunt them. (*Wish You Were Here*: 116-7)

¹²⁰ Još jedan Swiftov „pokojni“ pripovijedač – sjetimo se žene Vilija Čepmena, Ajrin (*Vlasnik prodavnice slatkiša*), žene Harija Biča, Ane (*Izvan svijeta*), kao i Džeka Dodsda (čiji pepeo četvorica prijatelja nose ka margejtskoj obali (*Poslednja tura*).

¹²¹ He'd started life as a soldier by running away. Which was a common enough story. What were the alternatives? They'd handed over the problem to the army.

...He'd very quickly found out that he just wanted to be out of communication in this world he'd chosen, this world of strangely unresented punishment, his whereabouts unknown. Now the World is Yours.

...Corporal Thomas Luxton, along with two others in his unit, had been killed 'on active duty' in Iraq, in the Basra region of operations, on 4th November 2006. (*Wish You Were Here*: 204; 201; 76)

Lutajući po nikad razlomljenijem i pogođenijem svijetu – Njemačka, Bosna, Avganistan, Irak, Tom je zapravo obuzdavao ali i hranio svoju ljutnju – cilj vojne službe bio je da kanališe i preusmjeri tu iskonsku ljutnju onih koji nisu uspjeli na drugi način da pobjegnu od sebe, svoje prošlosti. Dugo poglavlje predstavlja Tomove misli, njegovu viziju života i smrti, njegovu nepotpunu verziju priče. Pripovijedanje u trećem licu i on, poput Džeka i Ejmi, prekida obraćanjem bratu: „Tako sam se pridružio vojsci, Džek. Evo me sada u sunčanoj Basri. Volio bih da si tu. Ne, ne stvarno“ (*Wish You Were Here*: 209).

Sablasni, nedovoljno živi ali i nedovoljno mrtvi Tom je duh koji luta romanom i progoni Džeka, ali i Eli. Manifestacija je prošlosti koja progona sve Swiftove junke (sjetimo se Toma Krika). Međutim, možda baš Tomov duh u posljednjoj sceni paradoksalno funkcionira kao protiv-teža Džekovom potpunom ludilu, onaj kome se Džek konačno obraća: „Tako ti Boga, pomози mi, Tom“ (*Wish You Were Here*: 351). Posljednja Tomova misija poslije koje može biti i bukvalno spokojan je obavljena – Džek je spašen sopstvenog destruktivnog ludila, i umjesto puške, svojoj ženi nudi kišobran.

Svaka od prikazanih perspektiva, svaki od junaka sa vraća istim pitanjima, dopunjuje ih i produbljuje, komplikuje, pruža sopstveni osvrt na dešavanja, kako lična tako i globalna. Upravo to mnoštvo prikazanih perspektiva na neki način se približava postmodernističkom narativnom sveznanju – jedino je moguće upiti višestruke verzije i tim saznanjima oblikovati sopstveni, do neke mjere objektivni stav.

10.4. Prosta, sveznajuća naracija običnog čovjeka

Višeznačni naslov, ujedno i moto romana, *Volio bih da si tu*, obuhvata cjelokupnu istoriju porodice Lakston. Priča o odsutnima, i o onima koji ih čekaju, priča o nedostajanju budi u čitaocima melanholičnu potištenost. Stih iz Blejkove pjesme *The Little Boy Lost* je epigraf koga nalazimo na početku romana: „Are these things done on Albion’s Shore?“, govori o nedostatku utjehe i skrovišta u savremenom svijetu; Swiftov junak je, poput dječaka iz Blejkove pjesme koji tumara po mračnom svijetu tražeći oca, napušten i usamljen. Međutim, za razliku od nastavka Blejkove pjesme (*Little Boy Found*) u kome dječak pronalazi utjehu u onom svevišnjem ocu, postmodernističko vrijeme ne poznaje ni takav vid utjehe – jedino postojano i istrajno u ovom romanu jeste ludilo koje je pokorilo cijeli svijet.

Naslov romana u prvom redu sjeća na odmore iz djetinjstva braće Toma i Džeka, koji Džeku iz sadašnje perspektive djeluju kao najsrećniji period u životu. Naslov je ujedno i tekst razglednice koju Džek šalje Eli, svojoj tinejdžerskoj drugarici, simpatiji, kasnije partnerki za cijeli život, koji iako djeluje kao izlizana i bezizražajna fraza, zapravo u sebi nosi srž njihovih odnosa. Džek, junak koji sa teškoćom smišlja i ovaj kratki tekst za svoju razglednicu, obični je i poluobrazovani farmer, veoma sličan plejadi Swiftovih junaka koji stoje nasuprot onim obrazovanim – profesorima, književnicima i naučnicima. U njemu prepoznajemo prodavca, mesara, grobara, policajca, činovnika. Ali, neporeciva je snaga njihovog iskaza. Iako prostim jezikom izrečene, bolno su upečatljive scene sjećanja Džeka Lakstona – sjećanja na ćebence dugogodišnjeg porodičnog psa koje leži na krevetu pokojne, prerano preminule majke, kao i detaljno i živo opisana slika majčinog zgloba dok svojim dječacima sipa šolju čaja, ostavljaju nas zatečenim vlastitim probuđenim

emocijama. Tako i kratki tekst napisan na razglednici postaje nešto daleko i nedostižno – tinejdžerska agonija nastala usled nemoći u ličnom izražavanju, sada prerasta u dublju i nesavladivu muku:

Možda je problem bio što je za Džeka pisanje bilo kakvog pisma lične prirode – bilo kakvog pisma uopšte – bila agonija. ...Pa, neće više pisati bilo kakva prokleta pisma u ovom trenutku. Jednu stvar je skinuo sa dnevnog reda. A Eli neće čitati ni jedno.¹²²

Nedorečenost obilježava Džeka – u svim odlučujućim životnim situacijama, ostaje nijem. Ne izriče vlastiti bol, tugu, jad, ćuti. Ne oprašta se sa najdražima, ne uspijeva da prevali ni to posljednje zbogom bratu, kao ni psu. U sadašnjem narativnom momentu, u trenutku Džekovog suštinskog preispitivanja, on razmišlja o svemu onome što nije rekao, ili napisao. O nepovratno izgubljenim riječima, o propuštenim zajedničkim trenucima. I zbog svega izgubljenog, zbog svoje nedorečenosti, Džek se sada osjećao kao „najniži od najnižih, đubre“ (*Wish You Were Here*: 168; 175).

10.5. Svijet u nestajanju: nedorečeni narator i neiskaziva priča

Na prvi pogled srećni završetak romana, ujedno i razriješenje misterije i možda i nepotrebno izdramatizovane tenzije oko namjene puške od koje se Džek ne odvajja dok čeka Eli da se vrati, i koja se magično pretvara u kišobran koga će otvoriti da bi je zaštitio od kiše dok prilazi kući – govori nam koliko lažna stvarna slika mora biti da bi opstala u današnjem svijetu. Ponudivši kišobran umjesto puške,

¹²² ...maybe it was that for Jack writing any letter of a personal nature – any letter at all – was agony. ...Well, he wouldn't be writing any damn last letters right now. One thing off his mind. And Ellie wouldn't be reading any. (*Wish You Were Here*: 75-6)

Džek kao da se želi iskupiti se za potpuno brutalno odbijanje života u sadašnjosti, ljubavi, djece.

Dim opsjeda svijet predstavljen u Swiftovom posljednjem romanu – dim od spaljenih krava, ali i ljudi. Ludilo je nezaustavljivo – ratno ludilo, Džekovo ludilo, čak i ludilo krava. Suština našeg doba postaju ludilo i teror, a postmodernističke apokaliptične ideje nikad snažnije ne nadjačavaju vjeru u obnovu prirode, čovjeka. Duboka tuga zbog smrti koja opsjeda i progoni junake, čežnja za onima koji nisu više sa nama – Džekova čežnja za majkom i bratom koja ga sputava da nastavi živjeti normalnim životom. Teror, sa druge strane, budi iskonsku destrukciju.

Za razliku od prethodnog romana koji nije ostavio dubljeg traga kako na kritiku tako i na čitaoce, ovaj duboko potresa svakog čovjeka koji jeste ili postaje svjestan u kakvom svijetu postoji. Široki, kosmopolitski svijet nema vremena za direktnu, primitivnu, iskonsku privrženost zemlji. Život i odlazak sa farme Lakstonovih priča je o padu i propasti, pojedinca, ali i sveukupnog engleskog identiteta:

...gomile stoke gorjele su u plamenu. Mala stvar, pomislio bi, u poređenju sa stvarima na koje naiđe vojnik. Bosna. Gledao je onu stoku kako gori na teve-u šest godina kasnije, u proljeće 2001. I nedugo potom par aviona je uletjelo u par visokih kula dajući potpuno novo značenje činu samoubistva i proizvodeći čitav niz posljedica, uključujući i one za britanske vojnike, što bi učinilo bolest ludih krava trivijalnom.¹²³

¹²³ ...piles of cattle going up in flames. A small matter, he'd come to think, compared with some of the things that come a soldier's way. Bosnia. He'd watched those cattle burning on the telly six years later, in the spring of 2001. And it wasn't so long afterwards that a couple of planes had flown into a couple of big towers giving a whole new meaning to the act of suicide and having a range of consequences, including ones for British soldiers, which would make a spot of cow disease seem piddling. (*Wish You Were Here*: 203)

Slikajući svijet iznutra i spolja, Swift kao da želi da prikaže koliko je duboka i strašna ljudska egzistencija u savremenom svijetu. Bilo da se radi o porodičnim tragedijama (sve učestaliji rak kao jedna od najsurovijih prijetnji današnjice), unutrašnjim problemima (propadanju ruralne Engleske) ili spoljašnjim tragedijama – ratovima širom svijeta, poruka ostaje ista. Bilo da se radi o skromnoj porodičnoj farmi u središtu Engleske, ili o malom gradu u Bosni (Džek u jednom trenutku spominje da je posljednje Tomovo pismo stiglo iz Viteza), lokalni i globalni problemi se stapaju u jedan, sveobuhvatni, čiji epilog jeste činjenica da svijet više nikada neće biti isti. Zaprepašćeni količinom i intenzitetom zla koje niče u svakom kutku naše pokorene planete, ostaje nam samo da se zapitamo šta je sljedeće, i da li može biti gore? Poput starog hrasta na farmi Lakstonovih, i mi bivamo suočeni sa izborom – da li živjeti život obilježen zaboravljanjem, prepuštanjem i prilagođavanjem novim tokovima, ili život obilježen sjećanjem na prošlost, sjećanjem na bolja, izgubljena vremena, i bolji, nestali svijet.

XI Zaključna razmatranja

Osnovni cilj disertacije – određivanje prirode naracije i naratora u stvaralaštvu Grejama Svifta, kao i njihov naučni opis i analiza – ispunjen je istraživanjem i analizom Sviftovih devet romana sa aspekta naratologije i postmodernističke književnosti, kao i interpretacijom dobijenih rezultata. Naratološkom analizom građe odgovoreno je na pitanje kakva je psihološka, moralna i etička kompetentnost pripovijedača u Sviftovim romanima. Utvrđeno je da je moguće definisati jedan, preovlađujući tip naratora – to je samosvjesni, ali i zbunjeni, autoritativni ali i izgubljeni narator koji želi ali i sumnja i oklijeva da ispriča priču. Bilo da su u pitanju istoričari, profesori, književnici, ili sasvim obični ljudi – mesari, grobari, detektivi, prodavci, svi oni na sličan način govore o istoriji pojedinca na kraju dvadesetog i na početku dvadeset i prvog vijeka, o istoriji uslovljenoj svjetskim ratovima ali i nadolazećom plimom nekih novih, drugačijih borbi. Junaci-naratori najčešće su, poput pisca, rođeni na zalasku Drugog svjetskog rata, odrastaju u južnom Londonu, gdje se naratološki obračunavaju sa prošlošću – pripovijedajući, oni pokušavaju da shvate vlastitu, ali i globalnu priču. Ne shvatajući, iznova se pitajući, sumnjajući, oni najčešće shvataju u kojoj mjeri su istorija, prošlost, ali i sâm pripovijedanje dovedeni u pitanje u našem vremenu. Stoga nas ne iznenađuje količina kontradiktornosti i paradoksalnosti kojom naratori bivaju predodređeni i nepovratno obilježeni.

Kao teorijsko polazište, u radu su korišćeni naratološki modeli poznatih teoretičara – Ženeta, Mike Bal, Četmena, Buta, Rimon-Kenan, Dorit Kon, Mihaila Bahtina i drugih. Na primjeru Sviftovih pripovijedača analizirani su koncepti ekstradijegetičkog i intradijegetičkog pripovijedanja, homo i heterodijegetičkih

naratora, pripovijedne perspektive – fokalizacije, narativnih funkcija; predstavljena je priroda nepouzdanog pripovijedanja i njene odrednice; govorilo se o narativnoj hronologiji – tj. najčešćem odstupanju od bilo kakvog vremenskog pravca tokom pripovijedanja (vrijeme je poljuljano i nestabilno poput junaka – pripovijedača). Zatim, naglašena je polifonična priroda istine kao jedina moguća i prihvatljiva danas – mnogostruki, ali i podvojeni naratološki glasovi stvaraju jednu priču koja, kao mozaik, biva osvijetljena i predstavljena iz velikog broja perspektiva, na taj način gradeći svoj put ka objektivnosti.

Zatim, kao podloga za definiciju i analizu Sviftovih pripovijedača i pripovijedanja upotrijebljeni su i aktuelni, alternativni modeli Nininga, Šofilda, Grete Olson, Brajana Ričardsa, Monike Fladernik i drugih čiji cilj jeste kombinovanje strukturalističke sistematičnosti sa oživljenim interesovanjem za kulturološke i filozofske uticaje na prirodu naracije, kao i sa novim konceptom kognitivne naratologije, u kome čitaoci postaju sudije (ne)pouzdanosti u pripovijedanju, te apsolutni gospodari teksta. Upravo novi i aktuelni naratološki modeli korisni su u preciznom nijansiranju nepouzdanosti pripovijedača. Zatim, dolazimo do zaključka da naratori u Sviftovim romanima, predstavljajući vlastitu, do kraja ličnu priču, najčešće biraju prvo lice za svoj izražaj. No, pažnja se posvećuje i sve češćim oblicima pripovijedanja koji se javljaju u postmodernističkoj književnosti – naratori ponekada kao modus prenošenja poruke biraju i drugo lice (takozvani unutrašnji dijalog ili zamišljeno ispovijedno obraćanje), ali i treće lice tradicionalnog sveznajućeg pripovijedača vraća se na naratološku scenu, u dvadesetim i dvadeset prvim vijekom modifikovanom izdanju.

Međutim, kao i uvijek kada pristupi analizi konkretnog književnog djela, tekst/naratori se nerijetko opiru uklapanju u teorijsku postavku. Prelazne i mješovite kategorije postaju pravilo na kraju dvadesetog i početkom dvadeset i prvog vijeka. Swiftovi naratori postaju odbjegli, ili naratori izvan sopstvene priče, pasivni posmatrači, tj. svjedoci, a ne akteri u svojoj priči, naratori koji predstavljaju priču dok su u isto vrijeme odsutni, otuđeni od sopstvenih života (Vili Čepmen); naivni i zbunjeni naratori koji ističu vlastitu nepouzdanost u pripovijedanju pa postaju, postmodernistički paradoksalno, pouzdano, otvoreno nepouzdan prikovijedači (Prentis), ili nepouzdan prikovijedači sa čvrstim i sigurnim stavom, čije bi predavljanje priče trebalo da ubijedi njih same da takva verzija istine zaista postoji, kao jedina prihvatljiva (Tom Krik). Swiftovi naratori su i čutljivi čuvari tajni koji jedino izbavljenje pronalaze konstruišu priču/istinu/fatamorganu, obmanjujući i manipulišući, ali isključivo radi sopstvenog opstanka (Džordž Veb), do kraja su otuđeni (bilo da pričaju sa biljkama ili život posvećuju poslu), naratori koji se fiktivno ispovijedaju kako bi se oslobodili bremena prošlosti, koji priznaju ali nikad cijelu, kompletnu priču (Pola Huk), ili jednostavno ostaju nedorečeni, ili je njihova priča neiskaziva (Džek Lakston). Odlike postmodernističkog vremena i književnosti oblikuju naratore u romanima Grejama Svifta, koji ne prestaju da se pitaju šta je to što znamo, gdje je istina, da li postoji mogućnost pripovijedanja cijele, kompletne priče ili naratoru kao i junaku ostaje samo izgubljenost, sumnja, lutanje i nesigurnost. Uprkos nedostižnosti istine i priče, upravo sâmi čin pripovijedanja postaje jedini lijek protiv besmislenosti i ispraznosti sveprisutne u savremenom životu.

Značaj analize prirode naracije i naratora u Swiftovim romanima leži upravo u višeznačnosti i višeslojnosti kojom obiluju piščevi romani – moralne, emotivne, sociološke i psihološke poruke koje prenosi ovaj društveno angažovani pisac u isto vrijeme nas upozoravajući kakva je priča, ali i život u savremenom dobu, široko su primjenjive i aktuelne. Upravo zbog toga moramo naglasiti i mogućnost daljih analiza i interpretacija. Romanima Grejama Svifta može se pristupiti primjenom mnogih drugih metodoloških pristupa, teorija i modela u daljem istraživanju. Recimo, Swiftovi naratori sigurno mogu biti dobri primjeri i podloga za veliki broj novih naratoloških i postmodernističkih teorija kao i za eventualna komparativna istraživanja.

Literatura

Primarna literatura:

a) Romani:

1. Swift, Graham (1993) *Ever After*. New York: Vintage International.
2. Swift, Graham (1996) *Last Orders*. London: Picador.
3. Swift, Graham (2009) *Making an Elephant: Writing from Within*. New York: Vintage International.
4. Swift, Graham (1993) *Out of This World*. New York: Vintage International.
5. Swift, Graham (1992) *Shuttlecock*. New York: Vintage International.
6. Swift, Graham (2003) *The Light of Day*. New York: Vintage International.
7. Swift, Graham (1993) *The Sweet-Shop Owner*. New York: Vintage International.
8. Swift, Graham (2007) *Tomorrow*. New York: Vintage International.
9. Swift, Graham (1992) *Waterland*. London: Picador.

b) Prevodi romana:

10. Svift, Grejam (2003) *Poslednja tura*. Prevod: Nenad Dropulić. Beograd: Laguna.
11. Svift, Grejam (2004) *Svetlost dana*. Prevod: Branislava Radević-Stojiljković. Beograd: Laguna.

Sekundarna literatura:

a) Teorijski radovi i ostalo:

12. Acheson, James (1991) *The British and Irish Novel Since 1960*. London: Macmillan.
13. Antor, Heinz (2001) "Unreliable Narration and (Dis)Orientation in Postmodern Neo-Gothic Novel." *A Journal of English and American Studies* 24: 11-37.
14. Aristotel (1935) *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Štamparija KM: Bojković.
15. Bahtin, Mikhail (1989) *O romanu*. Prevod: Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
16. Bahtin, Mikhail (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevod: Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World.
17. Bakhtin, Mikhail (1984) *Problems of Dostoevsky Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
18. Bal, Mike (2000) *Naratologija*. Prevod: Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
19. Barthes, Roland (1977) *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. London: Fontana.
20. Bertens, Hans (2001) *Literary Theory*. London: Routledge.
21. Biti, Vladimir (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
22. Bodrijar, Žan (1994) *Simulakrumi i simulacija*. Prevod: Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.
23. But, Vejn (1976) *Retorika proze*. Prevod: Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
24. Butler, Cristopher (2002) *Postmodernism – A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

25. Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Functions in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
26. Childs, Peter (2005) *Contemporary Novelists – British Fiction Since 1970*. London: Palgrave Macmillan.
27. Cohn, Dorrit (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
28. Currie, Mark (2011) *Postmodern Narrative Theory*. UK: Palgrave Macmillan.
29. Dawson, Paul (2009) “The Return of Omniscience in Contemporary Fiction.” *Narrative*. Vol. 17, Number 2.
30. Delconte, Matthew (2003) *Who Speaks, Who Listens, Who Acts: A New Model for Understanding Narrative*. Doctoral Thesis: The Ohio State University.
31. Delconte, Matthew (2003) “Why You Can't Speak: Second Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative.” *Style* 37: 204-19.
32. Derrida, Jacques (1997) *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
33. Eko, Umberto (2005) *Šest šetnji pripovijednim šumama*. Prevod: Tomislav Brlek. Zagreb: Algoritam.
34. Eliot, Tomas Sterns (1997) *Pusta zemlja*. Prevod i pogovor: Jovan Hristić. Niš: Prosveta.
35. Epštejn, Mihail (1998) *Postmodernizam*. Prevod: Radmila Mečanin. Beograd: Zepter Book World.
36. Fowles, John (1969) *Notes to an Unfinished Novel*. In: Bradbury, Malcolm. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester UP.
37. Festić, Fatima (2009) *The Body of the Postmodernist Narrator: Between Violence and Artistry*. Cambridge: Cambridge Scholars.

38. Finney, Brian (2006) *English Fiction Since 1984: Narrating a Nation*. New York: Palgrave, Macmillan.
39. Fludernik, Monika (1994) "Introduction: Second-person narrative and related issues." *Style*: volume 28, no. 3. p. 281-311.
40. Fludernik, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
41. Genette, Gerard (1980) *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press.
42. Genette, Gerard (1988) *Narrative Discourse Revisited*. London and Ithaca: Cornell University Press.
43. Harvey, David (1990) *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell Publishing.
44. Herman, David (ed.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge Ltd.
45. Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
46. Iglton, Teri (1997) *Iluzije postmodernizma*. Prevod: Vladimir Tasić. Novi Sad: Biblioteka Svetovi.
47. Ilić, Dejan (2001) „Gde sada? Ko sada? Kada sada? Pripovedanje diskurzivnim tehnikama konstituisanja subjekta.“ *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*. 63/9: 169-194.
48. Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
49. Jahn, Manfred (2005) *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Cologne: University of Cologne Press.
50. Jarvis, Brian (1998) *Postmodern Cartographies*. London: Pluto Press.
51. Kordić, Radoman (1998) *Postmodernističko pripovedanje*. Beograd: Prosveta.

52. Liotar, Žan-Fransoa (1988) *Postmoderno stanje*. Prevod: Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
53. Margolin, Uri (1991) "Reference, Coreference, Referring, and the Dual Structure of Literary Narrative." *Poetics Today*. 12/3: 517-542.
54. Marković, Vida (1972) *Podijeljena ličnost, dezintegracija ličnosti u engleskom romanu dvadesetog veka*. Beograd: Nolit.
55. McHale, Brian (2001) *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge.
56. McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
57. Moffett, James, McElheny, R. Kennet (1995) *Points of View: Revised Edition*. London: Penguin Books Ltd.
58. Nünning, Ansgar (1997) "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *Arbeiten zu Anglistik und Amerikanistik*. Number 22, p. 83–105.
59. Olson, Greta (2003) "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative*. Number 11, p. 93–109.
60. Prčić, Tvrtko (1992) *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. Beograd: Nolit.
61. Park-Fuller, Linda (1986) "VOICES: Bakhtin's Heteroglossia and Polyphony, and the Performance of Narrative Literature." *Literature in Performance 7 (now Text and Performance Quarterly)*: 1-12.
62. Paunović, Zoran (2006) *Istorija, fikcija, mit*. Beograd: Geopoetika.
63. Phelan, James, Rabinowitz, J. Peter, Warhol, Robin (eds.) (2005) *Narrative Theory*. Richardson, Brian: *Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.

64. Prince, Gerald (1982) *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlin: Mouton.
65. Prins, Džerald (2011) *Naratološki rečnik*. Prevod: Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
66. Rabinowitz, Peter J. (1977) "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry*. Nr. 1, p. 121–141.
67. Richardson, Brian (2006) *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: Ohio State University Press.
68. Riker, Pol (2004) *Sopstvo kao drugi*. Prevod: Spasoje Ćuzulan. Beograd: Jasen.
69. Rimon-Kenan, Šlomit (2007) *Narativna proza*. Prevod: Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
70. Schofield, Dennis (2008) *The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*. Geelong, Australia: Deakin University.
71. Selden, Raman (1985) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Brighton: The Harvester Press.
72. Smethurst, Paul (2000) *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
73. Stevenson, Robert (1986) *The British Novel since the Thirties: An Introduction*. B. T. London: Batsford Ltd.
74. Tju, Filip (2006) *Savremeni britanski roman*. Prevod: Nataša Vavan-Pralica. Novi Sad: Svetovi.
75. Volš, Ričard (1997) „Ko je pripovedač?“ Prevod: Đorđe Tomić. *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*.
76. Wallace, Martin (1986) *Recent Theories of Narrative*. London: Cornell University Press.

77. Zerweck, Bruno (2001) "Historicizing unreliable narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction." *Style*. vol: 35.1.

78. Ženet, Žerar (1985) *Figure*. Prevod: Mirjana Miočinović. Beograd: Zodijsak.

Studije, monografije, zbirke eseja i naučnih članaka, intervju sa piscem:

79. Acheson, James (2005) "Historia and Guilt: Graham Swift's *Waterland*." *Critique* 47.1: 90-100.

80. Benyei, Tamas (2003) *The Novels of Graham Swift: Family Photos*. Contemporary British Fiction. Ed. Lane, R. J., Mengham R., and Tew, P. Cambridge, UK: Polity Press: 40-55.

81. Bernard, Catherine (Summer 1996) "An Interview with Graham Swift." *Contemporary Literature* 38: 217-31.

82. Birch, Carol (27 April 2007) "A Lovely Trip to a Humdrum Destination." *The Independent*. Retrieved 5/6/07.

83. Blodgett, Harriet (2008) "Iphigenia Revalued: Fathers and Daughters." *The Midwest Quarterly* vol. xx 3: 298-313.

84. Brewer, John, Tillyard, Stella (1985) "History and Telling Stories: Graham Swift's *Waterland*." *History Today* 35: 49.

85. Carruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

86. Champion, Margaret G. (2003). "Cracked Voices: Identification and Ideology in Graham Swift's *Waterland*." *Critique* 45.1: 34-42.

87. Cooper, Pamela (1996) "Imperial Topographies: The Spaces of History in *Waterland*." *Modern Fiction Studies* 44.4: 917-34.

88. Crace, John (2007) "The Digested Read." *The Guardian*. (1 May 2007).

89. Crane, John Kenny (1988) "Interview with Graham Swift." *Cimarron Review* 84: 7-15.
90. Craps, Stephen (2005) *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short Cuts to Salvation*. Sussex, UK: Sussex Academic Press.
91. De Coste, Damon Marcel (2002). "Question and Apocalypse: The Endlessness of Historia in Graham Swift's *Waterland*." *Contemporary Literature* 43.2: 377-99.
92. Enright, Anne "Mothers and Fathers." *The Guardian* (21 April 2007). Retrieved 5/6/07.
93. Gorra, Michael (1984) "Silt and Sluices" Review of *Waterland* by Graham Swift. *The Nation* 238.12: 392-394.
94. Franklin, Ruth (2003) "Day Tripper." *The New Republic*. (9 June 2003).
95. Higdon, David Leon (1991) "Double Closures in Postmodern British Fiction: The Example of Graham Swift." *Critical Survey*. volume: 3, number: 1: 88-95.
96. Irish, R. K. (1998) "Let Me Tell You: About Desire and Narrativity in Graham Swift's *Waterland*." *Modern Fiction Studies* 44.4: 917-34.
97. James, David (2009) "Quotidian mnemonics: Graham Swift and the rhetoric of remembrance." *Critique*. volume: 50, number: 2.
98. Landow, George P. (Fall 1990) "History, His Story, and Stories in Graham Swift's *Waterland*." *Studies in the Literary Imagination* 23: 197-211.
99. Malcolm, David (2003) *Understanding Graham Swift*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
100. Mars-Jones, Adam "Tomorrow Never Knows." *The Observer* (8 April 2007). Retrieved 5/6/07.
101. Janik, Del Ivan (1989) "History and the 'Here and Now': The Novels of Graham Swift." *Twentieth-Century Literature* 35.1: 74-88.

102. Kaczvinsky, Donald (1998) "For one thing, there are gaps: History in Graham Swift's *Shuttlecock*." *Critique* 40.1: 3-14.
103. Powell, Katrina M. (2003) "Mery Metcalf's Attempt at Reclamation: Maternal Representation in Graham Swift's *Waterland*." *Women's Studies*, 32: 59-77.
104. Russell, Richard Rankin (Spring 2009) "Embod[y]ments of History and Delayed Confessions: Graham Swift's *Waterland* as Trauma Fiction." *Papers on Language and Literature* 45.2: 115.
105. Shriver, Lionel (2007) "Cat and Grouse Game." *The Daily Telegraph* (26 April 2007). Retrieved 5/6/07.
106. Tange, Hanne (2004) *Regional Redemption: Graham Swift's Waterland and the End Of History*. Denmark: Orbis Litterarum 59: 75-89.
107. Tebbetts, Terrell L. (2010) "Discourse and Identity in Faulkner's *as I Lay Dying* and Swift's *Last Orders*." Academic journal article from *The Faulkner Journal*, volume 25, number: 2.
108. Tew, Philip, Tolan, Fiona, Wilson, Leigh (2008) "Graham Swift." *Writers Talk: Conversations with Contemporary British Novelists*. London: Continuum: 125-41.
109. Thornley, G. C. (1995) "Postmodernism in Graham Swift's." *Outline of English Literature*. London: Longman. Found at: <http://referaty.atlas.sk/slovincina-a-cestina/citatsky-dennik/4906/?print=1> [13.12.2013.]
110. Wheeler, Wendy (1999) "Melancholic modernity and contemporary grief: the novels of Graham Swift." *Literature and the Contemporary*. Lockhurst, Roger and Marks, Peter (eds.): 67-68.
111. Widdowson, Peter (2006) *Graham Swift*. Gateshead, UK: Athenaeum Press Ltd.

Literatura preuzeta sa interneta:

112. Campbell, David (2010) "Photography and narrative: What is involved in telling a story?"

<http://www.david-campbell.org/2010/11/18/photography-and-narrative/>

[16.05.2014.]

113. Grassie, William (1997) "Postmodernism: What One Needs to Know."

Zygon: Journal of Religion and Science.

www.voicenet.com/~grassie/Fldr.Articles/Postmodernism.html [27.05.2014.]

114. Jacobmeyer, Hannah "Ever After: A Study in Intertextuality."

<http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/jaco3.html> [27.05.2014.]

115. Lukas, Michael David "A Multiplicity of Voices: On the Polyphonic Novel."

(<http://literarymorsels.wordpress.com/2013/02/23/the-millions-a-multiplicity-of-voices-on-the-polyphonic-novel/>) [27.05.2014.]

116. O'Donnell, Patrick (2000) "Masterplots II: *Shuttlecock*." *The Salem Press, Northern Light Special Collection.* (25 July 2000)

<http://library.northernlight.com/DG19980107030007306.html> [27.05.2014.]

117. O'Mahoni, John (2003) "Triumph of the Common Man"

<http://www.theguardian.com/books/2003/mar/01/fiction.grahamswift>

[27.05.2014.]

118. Petrović, Lena *Postmodern literature does not exist*

<http://www.facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2002/lal2002-02.pdf> [13.01.2013.]

119. *Narrative Photography Competition*

<http://www.photocompete.com/2011/07/28/narrative-photography-competition/>

[13.01.2013.]

120. Van Brunt, Alexa (2004) "The Postmodern Crisis of Narrative: Byatt, Carey and Swift." English 156. Brown University.

www.postcolonialweb.org/australia/carey/vanbrunt14.html [13.01.2013.]

N.B. Citate iz dijela koja su u literaturi navedena sa nazivom na engleskom jeziku sa engleskog na srpski prevela je Borjanka Đerić.