



ROMAN POSLE DEJVIDA FOSTERA VOLASA

Avgusta 1996. godine, otprilike šest meseci nakon objavljivanja *Beskrajne lakrdije* Dejvida Fostera Volasa, Džuno Dijaz je objavio hibridni roman/zbirku priča *Utopljen*¹ koji je nastao dok je pohađao MFA² program na Univerzitetu Kornel. *Utopljen* počinje ovako:

Krenuli smo do trgovine³ po zadatku – da kupimo pivo za teču⁴ – kada je Rafa zastao i nakrivio glavu, kao da sluša poruku koju ja ne mogu da čujem, nešto što je dopiralo izdaleka. Već smo bili blizu; čuli su se muzika i žagor pijanih glasova. Bilo mi je devet tog leta, a mom bratu dvanaest, i on je bio taj koji je poželeo da vidi Izraela. Gledao je prema Barbakoi i rekao: Red je da posetimo tog klinca.⁵

Ovaj pasus, uvodni u „Izraelu“, prvoj priči (ili odeljku) knjige *Utopljen*, pokazuje na malom prostoru mnoge kvalitete koji karakterišu celu knjigu: lirski glas u prvom licu sačinjen od jednostavnih reči uz povremeni žargon (*taj klinac*); mešavina specifičnog (španske reči date bez navodnika koje označavaju trgovinu opštom robom, tipičnu za Dominikansku Republiku i teču) i univerzalnog (detinjstvo, tenzija između individue i porodice); teme odrastanja i retrospekcije. Začet u okviru MFA programa, *Utopljen* u obrtu i sam postaje knjiga koja je predmet seminara pisanja, što je činjenica koja se nesumnjivo može pripisati načinu na koji knjiga predstavlja i „veliko delo – neki bi rekli najkarakterističniji rezultat kursa pisanja – koji se često javlja u formi minimalističke kratke priče (Makgarl, 32)“ ali i proširenje ovog dela na teren multikulturalizma i latino pisanja.

Pa ipak, *Utopljen* tokom 11 narednih godina nije dobio svoj nastavak – pauza koju je sam Dijaz pripisao kombinaciji politike koja je usledila nakon 11. septembra i privatnih razloga⁶ (u „Intervjuu“) – a kad je objavio drugu knjigu, ona je bila znatno drugačija od prve.

¹ U intervjuu objavljenom na sajtu *BookBrowse*, Dijaz kaže: „Od samog početka *Utopljen* nije bio ni roman ni zbirka priča, već nešto više hibridno, nešto više kreolsko. Zbog toga nismo ni stavili oznaku „roman“ ili „zbirka“ na korice. Hteli smo da ljudi sami otkriju šta je i da ne odbacuju da takođe može biti i nešto drugo.“ (Intervju).

² Skraćeno od *Master of Fine Arts*, postdiplomske studije iz oblasti umetnosti. (*Prim. prev.*)

³ U originalu napisano na španskom: *colmado*. (*Prim. prev.*)

⁴ U originalu napisano na španskom: *tío*. (*Prim. prev.*)

⁵ Prevod sa engleskog Tatjana Janković. Priča je objavljena u časopisu *Polja*, broj 473, januar–februar 2012. (*Prim. prev.*)

⁶ Kao odgovor na pitanje sagovornika sa *BookBrowse* o pauzi od 11 godina između njegove dve knjige, Dijaz kaže: „Voleo bih da sam mogao da napišem četiri ili pet knjiga tokom raspona od toliko godina. Jednostavno nisam mogao. Nije pomoglo ni to što je roman koji sam počeo da pišem na početku tog perioda bio o mentalno obolelom teroristi koji razara Njujork... taj roman je prilično brzo okončan zbog 11. septembra. Morao sam ponovo osmisliti celu stvar, a bio sam prezauzet doživljajima promena u državi da bih pisao o njima na interesantan način... Ali bilo je tu još nečega, pored činjenice da me je

Kratki i čudesni život Oskara Vaa (2007) ne počinje lokalnim minimalističkim temama, nego ni manje ni više istorijom Zapadne hemisfere:

Kažu kako je to poteklo iz Afrike i da je dovde stiglo nošeno kricima robova; da se radi o prokletstvu Taino naroda izrečenom u trenutku kada je jedan svet iščezavao, a drugi nastajao; o demonu koji se ušunjaao u Stvaranje sveta kroz vrata košmara odškrinuta u Antilima. Fukú amerikanus ili, nešto kolokvijalnije, fuku – u širem smislu, nekakva kletva ili zla kob; konkretnije, Kletva i Zla kob Novoga sveta. Poznato i kao Admiralov fuku, zato što mu je Admiral istovremeno bio i babica i jedna od najpoznatijih njegovih evropskih žrtava; iako je „otkrio“ Novi svet, Admiral je skončao očajan i sifilističan, sve osluškujući, dique, božanski glas odozgo. U Santo Domingu, Zemlji kojoj je poklonio svoje srce (a koju će Oskar, na kraju, nazvati Nultom tačkom Novoga sveta), već i samo Admiralovo ime pretvorilo se u sinonim za obe vrste fukua, mali i veliki; tamo je bilo dovoljno samo da izgovorite Admiralovo ime naglas, čak i da samo čujete kako ga neko drugi izgovara, pa da na sebe i sve svoje navučete propast.⁷

Ako *Utopljen* otelotvoruje minimalističke odlike „isključivanja“ (na način Ernesta Hemingveja i Rejmonda Karvera koji izostavljaju stvari iz priče), „privatnosti“, „savremenosti (usko određeno vreme dešavanja radnje)“ i redukcije „praznoslovlja ili sintetičke kompleksnosti“, onda *Oskar Vao* jasno otelotvoruje suprotne karakteristike maksimalizma: „inkluziju“, „javnost“, „istoričnost (široki zahvat istorijske fikcije)“ i ubrzanu sintaksu (imajući u vidu tu poslednju rečenicu sa zagradama i tačkama-zarezima).⁸ *Oskar Vao* sadrži i minimalističke narative – porodični život, nesrećne ljubavi, lične neuspehe – ali u njemu se insistira na mapiranju ovih tema u široj istoriji Dominikanske Republike (a pogotovo u vremenu diktature Rafaela Truhilja) i njene dijasporae. Kao što je Mišiko Kakutani napisala u prikazu pod nazivom „Patnje“ u *Njujork tajmsu*: „Uspeh gospodina Dijaza u ovom galvanskom romanu je u tome što je oblikovao i široki prizor uokviren prozorom koji se otvara ka tugi dominikanske istorije, kao i mali, intimni prozor koji otkriva život i ljubavi jedne porodice.“

Želim da napomenem da prelazak sa *Utopljenog* na *Oskara Vaa* nije samo lični, već i širi, književno-istorijski: od sredine 1990-ih visoka američka literatura, a donekle i kursevi kreativnog pisanja, okrenuli su se ponovo od minimalizma ka maksimalizmu (što se tada ogledalo u velikim postmodernim romanima Tomasa Pinčona, Vilijama Gedisa i Stenlija Elkina) koji je bio u senci od sredine 1970-ih. U Dijazovom slučaju dva romana potcrtavaju ovaj prelazak. Prvi je knjiga Majkla Čabona iz 2000. godine o dva autora stripa, pod nazivom *Neverovatne avanture Kavalijera & Kleja* koja je osvojila Pulicerovu nagradu i time omogućila okretanje ka ranije neomiljenim žanrovskim modelima čitavoj grupi romansijera u četrdesetim godinama života, a u koje spadaju Dijaz, Džonatan Letem, Kolson Vajthed, Dženifer Igan i Ejmi Bender. Ista promena, od minimalizma ka stilu koji vidimo u Dijazovom delu, dogodila se i malo ranije kod Čabona – to je zapravo prava tema Čabonovog romana *Čudesni momci* iz 1995 – i nedavno kod Vajtheda, u njegovom tekstu iz *Njujork tajmsa*, „Kako

istorija počistila. Druga stvar je u pitanju. Svakako da sam bio uplašen. Umem se opteretiti do maksimuma. A nisu pomogle ni godine depresije (da ste vi odrasli u mojoj porodici, i vi biste bili depresivni). Bila je to moja lična borba protiv sebe.“ (Intervju).

⁷ Prevod sa engleskog Mina Ilić, iz knjige *Kratki i čudesni život Oskara Vaa*, Mono i Manjana, Beograd, 2009.

⁸ Ove karakteristike su preuzete od Makgarla.

pisati“, produženoj parodiji minimalizma sa burleskom na temu „čuvane interakcije urednik-pisac između Gordona Liša i Reja Karvera“ i parodiji saveta minimalizma: „pokušajte sve dobre stvari da držite van stranice.“⁹

Druga knjiga je naravno *Beskrajna lakrdija* čiji je uticaj na *Oskara Vaa* bio direktan po mišljenju Kakutani – i to u tolikoj meri da je to dva puta napomenula, najpre opisujući *Dijazovu* knjigu kao „toliko originalnu da se može opisati kao susret Marija Vargasa Ljose, Dejvida Fostera Volasa, *Zvezdanih staza* i Kanjea Vesta“, a onda i kada spominje obilje volasovskih fusnota i digresija („Patnje“). Ideja da originalnost *Oskara Vaa* leži u dugu koji ima prema svojim izvorima ukazuje i na Volasov ključni doprinos romanu 20. veka, što je poenta kojoj ću se vratiti u zaključku. Ali zasada hoću da razmotrim drugu tvrdnju Miško Kakutani. Može se učiniti da upotreba fusnota označava samo površnu sličnost između *Oskara Vaa* i Volasovog najpoznatijeg romana, ali zapravo ona je u samom centru odstupanja od minimalizma. Ako se minimalizam karakteriše hemingvejskim isključivanjem onako kako to Vajthed (blago) parodira sa savetom da se „sve dobre stvari drže van stranice“, onda Volasove fusnote ne samo da vraćaju te stvari, već ih vraćaju kao eksplicitno rogovatne. Fusnote narušavaju ciljanu transparentnost i fluentnost minimalističke proze, i prave iskorak ka akademskom i drugim determinisanim formama pisanja (što zna svako ko je čitao *Beskrajnu lakrdiju*), a stvaraju i fizičke i kognitivne poteškoće pri koordiniranju glavnog narativa i beležaka.

One u tom smislu funkcionišu kao ono što Don Delilo naziva u svom tekstu „Neformalno“, a u jednom drugom kontekstu: „...ujednačavajući povetarac Dejvovog horskog pevanja – *OK onda* ili *neka vrsta* ili *bez zezanja* ili *ovakve stvari*“ (str. 23). Ovaj stilski trzaj – prepoznatljivi potpis Volasovog glasa – u njegovim rečenicama ostvaruje isto ono što fusnote čine na nivou cele knjige *Beskrajna lakrdija*, odnosno privlači još veću pažnju na odstupanje od „estetizovane neartikulisaniosti (minimalističkih) visoko izbrušenih, sastruganih rečenica“ (Makgarl).¹⁰ Obratite pažnju samo na jednu, neumereno dugu rečenicu iz *Beskrajne lakrdije*:

I tako 1. aprila G. D. P. Z. O.¹¹ kad je medicinski ataše (kako se pretpostavlja) bio nedovoljno vešt sa štapićima za uši na ulcerisanoj sinusnoj nekrozi i postaje subjekat baš u 1800h grozničave uvrede floralno neuravnoteženog Ministra kućne zabave, pa je preglasnim dekretom zamenjen kraj kraljevske postelje ličnim prinčevim doktorom, pozvanim pejdžerom iz Hiltonove saune, i kada mokri doktor tapše medicinskog atašea po ramenu i govori mu da ne mari za uvrede, da to

⁹ Vajthed piše: „Ono što nije izrečeno, važno je koliko i ono što jeste. U mnogim klasičnim kratkim pričama prava akcija je u tišini. Pokušajte da sve dobre stvari držite van stranice. Može pomoći vežba 'stvarnog sveta'. Sledeći put kada vaš partner dođe kući, ignorirajte da je tu tokom 30 minuta i onda odvalite 'To je to!' i odvezite kola na komšijski travnjak. Kad se vašoj deci približi vreme za spavanje, zgrabite ih značajno za ramena, i ako ste žena razmažite karmin dlanom po licu, ili ako ste muškarac burno zaplaćite sve dok deca ne kažu 'U redu je, tata'. Pijte iz okrnjene šolje, suvenira sa porodičnog odmora ili sa nekog vikenda kad biste pobegli, u boljim danima, nešto što kasnije može podstaći dva pasusa poređenja/kontrasta. To je nešto kao metodska gluma.“ („Kako pisati“).

¹⁰ Makgarl ovde govori baš o Karveru, ali jasno je da se ova poenta može primeniti na ceo minimalizam.

¹¹ U romanu *Beskrajna lakrdija* nazivi godina su roba podložna kupovini, a jedna od godina se označava po brendu pelena za odrasle: Year of the Depend Adult Undergarment ili skraćeno Y. D. A. U, u prevodu: Godina Dipend pelena za odrasle. (Prim. prev.)

samo kvasac govori iz njega, već da krene kući i opusti se i da barem jednom sebi priredi dobro no zasluženno slobodno večerje u sredu, ali kada tako ataše stvarno stigne kući, otprilike u 1840h, njegovi prostrani apartmani u Bostonu su prazni, svetla u dnevnoj sobi neprigušena, večera nepodgrejana, a pričvršćena tacna još uvek u sudo-mašini i – što je najgore – nisu bili obezbeđeni kertridži za zabavu iz autleta u Ulici Bojlston gde žena medicinskog atašea, kao i sve zabrađene žene i družbenice Prinčevih naslednika, ima otvoren besplatni dobročiniteljski račun. (Beskrajna lakrdija)

Ova rečenica je svetlosnim godinama udaljena od uvodnih rečenica Karverove priče, prigodno nazvane „Niko ništa nije rekao“ – „Čuo sam ih u kuhinji. Nisam čuo šta govore, ali svađali su se“ – ne samo po dužini i po namernoj aljkavosti sintakse, već i na nivou izbora reči: kolokvijalizmi („ali tako“, „otprilike“), neuvezani kao što bi bili u minimalističkoj priči iz prvog lica jednine;¹² medicinski žargon; računanje sati u danu od 1 do 24.¹³ Analogiju sa ovim možemo pronaći i u *Oskaru Vau* koji dopunjuje karverovski engleski i dominkanski španski iz *Utopljenog* sa šmokljanskim govorom koji narator Junior ne uspeva nikad u potpunosti da ubaci u dijaloge neostvarenog pisca naučne fantastike koji je glavni lik u knjizi: „Da je recimo kao ja bio u stanju da prikrije svoje kompjuteraštvo možda bi ta sranja bila lakša za njega, ali nije bio u stanju. Batica je nosio svoje šmokljanstvo kao Džedaj svetlosni mač ili Lensman sočivo. Nije mogao proći kao normalan sve i da je hteo.“ Kako ovaj pasus nagoveštava, Dijaz možda i više od Volasa oseća specifično zadovoljstvo u kršenju obeležja minimalističke prakse i pedagogije.

Dosta komentara o Volasovom mestu u istoriji književnosti fokusira se, sasvim prirodno, na njegov odnos prema postmodernizmu. I sam Volas je preventivno omogućio ovu liniju kritike u njegovom često citiranom eseju „E Unibus Pluram“ iz 1993. gde zagovara da je televizija „institucionalizovala ironiju“ i tako joj oduzela moć, ironiju koja je bila centralna u književnosti Pinčona, Gedisa, Kena Kizija, Dona Delila, Vilijama Barouza i Roberta Kuvera. Dok su ovi autori radili na tome da „otkriju i razruše licemerje eksploatišući jaz između onoga što se reklo i onoga što se mislilo, između onoga kakvim se stvari čine i kakve stvarno jesu“, televizija sa druge strane, sa savremenom „fikcijom slika“, kao u knjizi Marka Lejnera *Moj rođak, moj gastroenterolog*, koja saučestvuje u tome, ne nudi otpor, već slabljenje i cinični uvid.

Tendencija kritike da suprotstavi Volasa „postmodernizmu slamnatog argumenta“¹⁴ što je elaborirano nedovoljno kritičkim čitanjem ovog eseja (Bern, Prikaz), ignoriše ključnu stvar: Volasov stav, na koji je uticao Fredrik Džejmson, stav da postmodernizam iz 1980-ih i 1990-ih služi „krajevima spektakla i konzumerizma“, više je politički nego estetski. Ako privremeno stavimo u stranu Volasov apel za novom generacijom proznih autora koji bi izbegavali ironiju po cenu „optužbi za sentimentalnost, melodramu i lakovernost“, njegova proza se očigledno napaja izumima postmodernizma. Drugi eseji u ovoj zbirci¹⁵ pokazuju

¹² Karver: „Laktom sam munuo Džordža. Mislio sam da će se probuditi i reći im nešto kako bi se osetili krivim i prestali. Ali Džordž je baš govna.“

¹³ Što je obrnuto od uobičajenog anglosaksonskog označavanja vremena uz korišćenje odvojenih oznaka za prepodnevne i popodnevne sate. (Prim. prev.)

¹⁴ Slamnati argument je logička greška u kojoj se kritikuju karakteristike pojave ili predmeta koje on/ona ne poseduju, vrsta zamene teza. (Prim. prev.)

¹⁵ Misli se na Volasovu zbirku eseja *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* iz 1997. godine u kojoj je štampan pomenuti esej „E Unibus Pluram“ prvobitno objavljen 1993. (Prim. prev.)

to još detaljnije, a ovde posebno možemo istaći jednu karakteristiku Volasovog pisanja. Stiven Dž. Bern je primetio u tekstu objavljenom u *Riders gajdu*: „U krajnjoj liniji čini se da je Volas konstantno pun hvale za one postmoderne romane koji se nalaze u zoni gde modernizam i postmodernizam senče jedan drugog u formi romana enciklopedije.“ Elementi koje je Volas usvojio od enciklopedijskog postmodernizma – uključivanje mnoštva stilova (i elitnih i trivijalnih); namerno narušavanje kanona dobrog ukusa, književnog i svih drugih; i na najosnovnijem nivou posvećenost dužini umesto isključivanju – sugerišu da se on okrenuo ka postmodernizmu u reakciji protiv minimalizma.

U prikazu Volasovog prvog romana, *Metla sistema*, Kerin Džejms u *Njujork tajmsu* prepoznaje da Volas koristi tehnike postmodernizma uperene protiv tada dominantnog minimalizma. Nakon što primeti da „od samog pominjanja prvog romana dvadesetčetvoro-godišnjaka koji tek što je izašao sa koledža, čitalac može reći, 'što je dosta, dosta je' – dosta ogoljenih iznurenih reči sa projekata kreativnog pisanja“, Kerin Džejms opisuje Volasov prvi roman kao „ogromno iznenađenje koje nastaje direktno iz tradicije preterivanja *Franšizera* Stenlija Elkina, *V* Tomasa Pinčona i *Sveta po Garpu* Džona Irvinga (sic).“ Ona piše:

Kao i u ovim romanima, šarm i mane knjige Dejvida Fostera Volasa dolaze od njenog obilja – likovi kao iz crtaća, priče u okviru priča, neverovatne podudarnosti, pomodna ali istinska sklonost ka pop kulturi i iznad svega igriv duh koji se izdvaja od većine novije proze.

To da i sam Volas razume da njegova književnost funkcioniše ovako, naznačeno je u njegovoj retko citiranoj kritici, u „E Unibus Pluram“, kritici ne postmodernizma već „samosvesne katatonije armije onih koji žele da budu kao Karver“. Navodeći ove pisce kao primer „do kog stepena su televizuelne vrednosti uticale na savremeno osećanje jasnog veltšmerca, materijalizma koji se samom sebi ruga, prazne ravnodušnosti i iluzije da se cinizam i naivnost međusobno isključuju“, Volas ih povezuje sa diskusijom o novijoj postmodernističkoj fikciji slika koja radije reprodukuje nego što kritikuje ironiju televizije koja se sama sebi podsmeva. I zaista, sam Volas navodi Dejvida Livita koji se uglavnom smatra minimalistom, kao nekog ko praktikuje fikciju slika, zbog njegove sklonosti da zamišlja „lojalnost brendu kao sinegdohu identiteta, karaktera“. Spona između ove dve grupe su nesumnjivo pisci Bret Peka:¹⁶ Bret Iston Elis, Tama Janovic i Džej Makinerni koji su bili najistaknutije mlade literarne zvezde kada se *Metla sistema* pojavila. Ponekad klasifikovani kao minimalisti (a pogotovo Makinerni koji je studirao sa Karverom i Tobajasom Vulfom u Sirakuzi), članovi Bret Peka su pisali prozu koja se karakterisala i suvom, efikasnom rečenicom, ali i fascinacijom imenima brendova i drugim sporednim stvarima masovne kulture. Reprezentativni pasus Elisovog *Američkog psiha* iz 1991. glasi, na primer, ovako: „Kasnije smo, iduće večeri u stvari, nas troje, Kreg Makdermot, Kortni i ja, u taksiju što se kreće ka Nelu i pričamo o Evijan vodi. Kortni, u Armanijevom krznu, baš beše priznala, kikoćući se, da koristi Evijan za kocke leda, što je raspalilo razgovor o razlikama između flaširanih voda, pa smo na Kortnin

¹⁶ Nezvanični naziv za grupu mladih pisaca koji su se pojavili na Istočnoj obali SAD sredinom 80-ih godina, a koji u svojim delima spajaju karverovski minimalizam sa temama urbanog konzumerizma. (Prim. prev.)

zahtev izlistali što smo mogli više brendova.“ Iako Elisova fascinacija luksuznim brendovima, da i ne pominjemo ekstreme njegovog zapleta, odvaja sadržaj njegove proze od karverovskih minimalista, njegovo pisanje ima očigledne sličnosti sa njihovim na nivou stila.¹⁷

Ovaj stil se znatno razlikuje i od Volasovog savremenog pisanja i od većine umetničke proze koja nastaje oko 2012. i upravo tu, u Volasovoj elaboraciji svesno loše forme koja počinje na nivou rečenice, pa se širi, na tom mestu moramo otpočeti sa procenom njegovog uticaja na američku književnost 21. veka. Volasovo namerno kršenje valjane književne forme pozicionira njegovo delo u okvire jedne opozicije u američkoj književnosti koja je i dugovečnija od opozicije između minimalizma i maksimalizma: u pitanju je suprotstavljanje prihvaćenih oblika i strateških kršenja pravila koja karakterišu, na primer, delo Volta Vitmena, *Haklberi Fin* (1884) Marka Tvena¹⁸ ili bitnike. Za autore ove linije tradicije (u koje od Volasovih savremenika spada Dejev Egers), loša forma se, u estetskom smislu, spaja sa lošom formom u društvenom smislu, da bi se sugerisala iskrenost.¹⁹ onaj ko govori iz najveće dubine bića ne može se zamajavati kanonom dobre forme, u suprotnom će ga izveštačenost tog kanona aktivno ometati. Upravo je učešće u ovom periodičnom obnavljanju loše forme, više nego potraga za avangardnim inovacijama (koje su često, otvoreno ili prikriveno, posvećene prečišćavanju forme), ono što je istinsko Volasovo književno nasleđe.

Sve ovo pomaže da se objasni zašto Volasov primer nije pokrenuo obnavljanje velikog postmodernog romana. Njegov najočigledniji naslednik mogao bi biti Mark. Z. Danijelewski čiji roman *Kuća listova* iz 2000. kombinuje volasovske karakteristike (fusnote, opsesija izgubljenim ili možda i apokrifnim filmom) sa ergotskim ispitivanjem romana kao medijuma. Ali njegovo delo je daleko od reprezentativnog i *Kuća listova* je imala daleko manji uticaj na kasniju prozu od, kako sam već nagovestio, Čabonovog romana iz iste godine. I zaista, iz donekle šire perspektive, postmoderni roman nije čak bio ni na samrti u godinama koje su prethodile *Beskrajnoj lakrdiji*, pre će biti da se izmestio od oštine avangarde na neka druga mesta: na međunarodnu prozu (Salman Rušdi, Haruki Murakami), multikulturalnu prozu (Lesli Marmon Silko, Karen Tei Jamašita), pa čak i žanrovsku prozu (Nil Stivenzon, Džonatan Letem pre promene). I dok se stilski elementi visokog postmodernizma učestaliije pojavljuju na području izvan eksperimentalne književnosti, sama eksperimentalna književnost se sve više udaljava od postmodernizma. Dok je Džordž Saunders savremeni

¹⁷ Volter Ben Majkls tvrdi da Elisov interes za brendove označava njegov realizam stare škole, nešto što ga odvaja od mejnstrim pisanja sa kraja 20. veka koje je fokusirano na identitet: „Interes za novac i klastu, umesto za kulturu i rasu je ono što uspostavlja *Američki psiho* kao roman manira (više nego običaja), za šta se on izdaje (počinjući sa epigraфом Džudit Martin), sa otvorenim insistiranjem na popisivanju restorana, igračkaka, i iznad svega odeće njegovog „japijevskog šljama“ i sa uspostavljanjem (Patrika) Bejtmena kao pravednog naslednika ljudi kao što je Leri Leferts kod Edit Vorton.“

¹⁸ Uključio sam Tvena na predlog Stivena Berna koji ističe (u ličnoj prepisci) da je *Hak Fin* izvor Volasove voljene reči „vrpoljenje“ i da postoji kopija romana sa njegovim beleškama u Volasovoj arhivi na Univerzitetu Teksasa. *Hak Fin* je prigodan u jednom drugom smislu, ako na umu imamo ovaj roman kakav stvarno postoji, a ne ono što Hemingvej zagovara, uslovljavajući ga aktom protominimalizma dostojnim Gordona Liša – „Kad ga čitate, morate stati tamo gde crnju Džima krađu od dečaka. To je pravi kraj. Sve nakon toga je varanje“, na osnovu „Celokupne savremene američke književnosti“.

¹⁹ Za ostale podatke u vezi sa Volasovim odnosom prema kategoriji iskrenosti pogledati Džilsa, „Sentimentalni posthumanizam“ i Konstantinoua.

eksperimentalista koji ima dosta zajedničkog (iako ne i dužinu) sa Volasom,²⁰ drugi kao Ben Markus imaju vrlo malo: Markus oživljava neku drugu tradiciju koja potiče od figura kao što su Gertruda Stajn, Džuna Barns i Džon Hoks, on ulaže u jezičku igru i igru značenja i elaborira nove obrasce mišljenja koristeći kako poetske, tako i romaneskne tehnike.²¹

Povodom ovoga, čuveni Dž. Vudov prikaz knjige Zejdi Smit, *Beli zubi* (2000), pod nazivom „Ljudski, isuviše neljudski“, iako često kritikovan zbog odbacivanja dela Smitove, Volasa i drugih, zapravo nudi brojne bitne uvide o Volasovoj ulozi u novijoj književnoj istoriji. Vud svrstava *Bele zube* i *Beskrajnu lakrdiju*, zajedno sa Rušdijevom knjigom *Tlo pod njenim nogama* (2000), Pinčоновom *Mejson i Dikson* (1997) i Delilovim *Podzemljem* (1997) u primeru žanra u nastajanju, „histeričnog realizma“. Iako ova prozovka, zajedno sa Vudovim podsećanjem na zapis E. M. Forstera o „plitkim“ likovima, može sugerisati da on nudi kritiku visokog postmodernizma, trebalo bi zastati ovde zbog činjenice da je *Beskrajna lakrdija* u stvari hronološki prva knjiga u ovom nizu. A Vudov esej zapravo opravdava ovakvo etiketiranje žanra jer je jasno da je ovde u pitanju neka vrsta realizma. On locira probleme ovih autora u karakterizaciji, opet preko Forstera pa sve do Čarlsa Dikensa, a njegov opis njihovih zapleta počinje karakterističnom postmodernističkom formom nerealnog, da bi kasnije usledio zanimljiv zaokret:

Noviji romani – istinske relikvije Svetog Vida – Ruždija, Pinčona, Delila, Fostera Volasa i drugih, prikazuju velikog rok muzičara koji je odmah po rođenju počeo da svira vazdušnu gitaru (Rušdij); psa koji priča, mehaničku patku, ogromni osmougaoni sir i dva sata koji vode razgovor (Pinčon); opaticu po imenu Sestra Elgar koja je opsednuta bacilima i koja je možda reinkarnacija Džeja E. Huvera, konceptualnog umetnika koji slika islužene B-52 bombardere u pustinji Novog Meksika (Delilo); terorističku grupu koja za cilj ima oslobađanje Kvebeka, a koja se zove Ubice iz kolica i film toliko očaravajući da svako ko ga pogleda umire (Foster Volas). Roman Zejdi Smit, između ostalog, prikazuje: islamsku terorističku grupu iz Severnog Londona sa smešnim akronimom (KEVIN), grupu za prava životinja zvanu SUDBINA, jevrejskog naučnika koji vrši genetski inženjering miša, ženu koja se rodila tokom zemljotresa na Jamajci 1907, grupu Jehovinih svedoka koji misle da će kraj sveta nastupiti 31. decembra 1992; i blizance, jednog u Bangladešu, a drugog u Londonu koji slome noseve otprilike u isto vreme.

Kao što nas ovaj popis podseća, *Podzemlje* i *Beli zubi* nisu uopšte nerealni. I ono što Vudu generalno smeta nisu nemogućnosti (ovde se pojavljuje Volasova smrtonosna zabava, ali ne i njegovi katapulti koji izbacuju američko đubre u Veliku Konkavnost/Konveksnost), već neuverljivosti, koje Vud shvata kao vrstu prevare: „Konvencije realizma ovde nisu napuštene, već naprotiv, iscrpljene i isuviše obrađene. Shodno tome, primedbe se ne daju na nivou

²⁰ Berns opisuje Volasov uticaj na Saundersa u *Ridersu*.

²¹ Markusovo pisanje su dobro razjasnili navodi Majkla Kluna o tome kako pesnik Džon Ešberi koristi reprezentacione tehnike romana kako bi „smanjio očuđenost“ njegovih radikalno očuđenih slika. Klun na primer tvrdi da Ešberi „koristi dijalog da pokaže sve ono što je ostalo neizrečeno o nečemu, da tom nečemu obezbedi bekground, da pokaže njegov uobičajen oblik... Ubacujući stvar u dijalog, stavljajući je među ljude, pretvara je od očučene jukstapozicije u uobičajenu stvar koju odmah može prepoznati bilo ko. Drugi način da se ovo kaže bio bi da dijalog ubija Ešberijeve figure“. Markus, pogotovo u poslednjem romanu *Vatreni alfabet* (2012) ugrađuje njegove neobične slike u implicitno svakodnevni, ali umnogome neobjašnjiv kontekst, i to kako bismo pojмили čudno kao da je uobičajeno.

verovatnoće, već na nivou moralnosti: ovaj stil pisanja nije pogrešan zato što mu manjka stvarnosti, već zato što stvarnost izbegava dok uzima od samog realizma. To nije zapetljan-cija, već zataškavanje.”

Vudova moguća greška je u tome što on sve realizme redukuje na jedan i potom im sudi kao tom jednom: u pitanju je kompleksni realizam, realizam psiholoških detalja koji vezujemo za pisce kao što su Gustav Flaubert, Henri Džejms i sam Forster.²² Ali ono u čemu jeste u pravu, a što koristi i nama, jeste to što Volas određuje kao neku vrstu realiste. Ovo ima biografskog smisla. Kao što je Evan Hjuze nedavno razradio u magazinu *Njujork*, Volas je bio najmlađi član na sceni čiji su se pripadnici probili (u dosta slučajeva prilično samouvereno, pa čak i militantno) kao realisti: Džonatan Frenzen, Džefri Judžinids, Rik Mudi, memoaristkinja Meri Kar. Teže je uočiti sličnosti između Volasa i Frenzena nakon Frenzenovog eseja „Gospodin Teški” objavljenog u *Njujork tajmsu*, u kojem izjavljuje da je ravnodušan prema „statusnom” romanu kakve pišu autori poput Vilijama Gedisa, kao i da više voli „ugovorni” roman koji se bazira na „ravnoteži samoizražavanja i komunikacije unutar grupe”.²³ „Gospodina Teškog” su Ben Markus i drugi shvatili, ne neopravdano, kao manifest protiv eksperimentalnog pisanja načelno i protiv postmodernizma konkretno (pogledati Markusov tekst „Zašto eksperimentalna proza”), ali pristupiti Frenzenovom eseju kao retroaktivnom objašnjavanju njegove sopstvene karijere zamaglilo bi zapravo neke bitne stvari u vezi sa njim. Njegov prvi roman, *Dvadeset sedmi grad* (1988), ličio je više nego bilo šta drugo na Volasov debi iz prethodne godine: obe su se knjige odvojile od minimalističkih očekivanja na načine na koje je uticao postmodernizam (iako Frenzenova priča o spletkarenju bivše šefice policije u Bombaju S. Džamu, kako bi monopolisala moć u Sent Luisu, ima više zajedničkog sa ranim Delilom nego sa Pinčonom i drugima); nijedan od ovih romana nije privukao ni deo pažnje koju će knjige ovih autora privlačiti kasnije. Kao što je Bern primetio u njegovoj knjizi o Frenzenu, i on i Volas predstavljaju (kao i Ričard Pauers) izdanke „post-postmodernizma” koji se „eksplicitno osvrće ka postmodernizmu ili dramatizuje svoje korene u okviru njega”. Čak iako je u delima ovih pisaca „ravnoteža između bitnosti forme i nečega što je bliže konvencionalnom zapletu sa korenima u prepoznatljivom delu [...] postavljena bliže zapletu nego što je to slučaj u delima postmodernista” (Bern), svejedno njihovo pisanje konstituiše „razvoj forme, više nego njeno odbacivanje, prethodnicu pokreta” (Bern). Šire posmatrano, Volas i Frenzen (pobornik postmoderne težine protiv zagovornika realističkog angažmana) manje su međusobno suprotstavljeni od suprotnih krajeva spektra grupe pisaca u nastajanju koja je pokušavala da asimilira postmodernu tradiciju kako bi zamenila nepotrebno suženu verziju minimalizma njegovom ekspanzivnijom verzijom i koja je osluškivala sve do Dikensa i drugih. Veliki postmoderni roman bio je, za ovu

²² Forster ne osporava ovo razlikovanje. On priznaje da Dickens nije bio toliko nezainteresovan za karakterizaciju ili loš u njoj koliko je bio posvećen njenoj drugačijoj verziji. „Skoro svi (Dikensovi junaci) mogu se sažeti u jednu rečenicu”, piše Forster, „pa ipak, prisutan je taj predivni osećaj ljudske dubine.” Dok je Dickens „navodno loš [...] njegov neizmeran uspeh u pisanju sugerise da u plošnosti postoji nešto više od onoga što priznaju strogi kritičari”.

²³ „Žudim za poštovanjem, kako akademske javnosti, tako i hipstera”, piše Frenzen, „onim koje su imali Pinčoni i Gedisi, a koje nisu imali Sol Belou i En Biti. Ali Belou i Biti, da ne pominjem Dikensa, Konrada, Bronteovu, Dostojevskog i Kristinu Sted, bili su pisci koje sam uživao da čitam, izistinski i ne-pomodno.”

grupaciju, ne slepa ulica, već put unazad ka nekoj drugoj vrsti veličine: ogromnim, rastegnutim narativima sa mnoštvom likova koji su dominirali u realizmu 19. veka, i u stvari, romanima koji su mu prethodili. Sugerišem da se *Beskrajna lakrdija* može razumeti i kao povratak ne postmodernizmu, već obliku romana koji je postojao i pre nego što su pravila realizma bila u potpunosti formulisana, kada je roman težio utisku društvenog mimezisa, ali to još uvek nije bio njegov jedini zadatak, niti su bile formulisane strategije kako da se to postigne.²⁴

Nasuprot Vudovim prigovorima da *Beskrajna lakrdija* ne uspeva da sudeluje u navodnom progresivnom razvoju realizma, putem uglađenosti psihološke dubine što se stalno uvećava, možemo istaći da je Volas angažovan na projektu ispitivanja različitih strategija putem kojih roman pokušava da predstavlja stvarnost. Kao što sugerise Elizabet Frojdenal, stvar nije toliko u tome da Volas nije sposoban da prenese psihološku dubinu, već više u tome da je posvećen razrađivanju „antiunutrašnjosti“ kao vrste subjektivnosti „zasnovane u materijalnom svetu kako objekata tako i bioloških tela, koja je lišena esencijalističkog pojma unutrašnjeg emotivnog, psihološkog i duhovnog života“. Frojdenal prepoznaje Volasovu fascinaciju medikamentima i procesima oporavka kao ključno mesto za ovaj projekat, a znajući ovo možemo shvatiti kako Frenzenov roman *Korekcije* iz 2001, sa formalnim i tematskim istraživanjem senilne demencije i antidepresiva, izazi iz okvira tradicionalnog realizma čiji je Frenzen do tada bio pobornik (iako možda manje temeljno nego u Volasovim i Pauersovim knjigama).²⁵

U slično iznijansirano čitanju *Beskrajne lakrdije*, Semjuel Koen primećuje „razdraganost Volasovih pastiša, njegovo uvo, savršeno ne samo za način govora drugih ljudi, već i za način na koji pisci pišu, njegovu sklonost da obuhvati celu kulturu u kojoj pliva“. Koen ovde naglašava poslednji termin da bi došao do prijateljskog aspekta u odnosu Volasa sa postmodernizmom, ali vredi se zadržati na Volasovom angažmanu vezanom za načine na koji ljudi govore, utoliko pre što je ovo odavno bila preokupacija reprezentacije u realizmu. Dok je roman koji je Delilo objavio pod pseudonimom Klio Berdvel, *Amazonke* iz 1980. (u koautorstvu sa Sju Bak) inspirisao dijaloge kvebečkih separatista iz *Beskrajne lakrdije*, izgleda²⁶

²⁴ Engleski romansijer Tom Makarti navodi u svojoj studiji *Tintin i tajne književnosti* da je borba romana u ranim danima da se svrsta na stranu „čvrstih vrednosti iskrenosti i tačnosti“ često vodila do najočiglednije veštačkih izuma: scena u kojoj junak *Don Kihota*, čita i raspravlja rukopis u kojem se navodno pojavljuje, na primer, ne može se čitati mimetički, već može imati funkciju samo kao „paradoks i igrarija“. I to je razlog zašto se rani romani poput *Don Kihota* ili u engleskom kanonu *Tristrama Šendija*, ponekad netačno prepoznaju kao prva dela postmodernizma. Berns primećuje dosluh „Volasove ljubavi prema naslovima sa naduvanim pridevima“ i „preteranog objašnjavanja“ iz naslova prvih engleskih romana, usred jednog opštijeg pregleda Volasovog duga romanesknoj tradiciji kroz Džejmsa Džojisa.

²⁵ Tekst Rejčel Grinvold Smit „Postmodernizam i afektivni obrt“ o Pauersovom eksperimentisanju sa neindividualnim oblicima subjektiviteta u knjizi *Tvorac exa* (2006) sličan je navodima Elizabet Frojdenal o *Beskrajnoj lakrdiji*.

²⁶ Videti Berna u *Riders gajdu*. Zagovarao bih vezu (i preko *Amazonki*, ali i nezavisno od toga) i sa Pinčonom. Na primer, razgovor između separatiste Marata – uz njegovu komično komplikovanu sintaksu, pogrešni idiom i zabunu oko upotrebe članova – i američkog agenta Hjua Stiplija koji je obućen kao žena – sa njegovim odsečnim, suvoparnim rečnikom – kao da ima obeležja „glasa Lemonta Krenstona“ Pirsra Inveraritija u *Objavi broja 49* (1966) i prenaplašenim akcentima koje Pinčon s vremena na vreme

da se nešto drugo odvija u onom delu gde je protagonista Don Gejtli, član grupe Anonimni alkoholičari. Treba obratiti pažnju na ovaj pasus o životu Gejtlia pre Anonimnih alkoholičara, životu narkomana i provalnika:

Kao aktivni narkoman, Gejtli se isticao ljutitim i veselim poletom. Kockastu bradu je držao visoko podignutu, a osmeh razvučen, ali nije se klanjao nikome, niti zazirao od bilo koga. Nije tolerisao nikakva sranja i bio je razdragani, ali nepokolebljiv predstavnik ne-ljuti-se-već-vrati-istom-merom škole. Kao ono jednom kada je, nakon što je odslužio vrlo neprijatna tričava tri meseca u Rivir Holdingu, na osnovu samo posredne sumnje Zamenika Okružnog Zastupnika Severne Obale, i konačno izašavši napolje nakon 92 dana, pošto je odeljenje policije nadležno za njega odbacilo optužbe na osnovu zastarelosti postupka, Gejtli zajedno sa saradnikom od poverenja otišao u poluzvaničnu posetu privatnoj kući tog Zamenika čija je revnost i čiji je nalog Gejtlia koštao nezgodnog i iznenadnog skidanja sa droge na podu njegove male holding ćelije. (Beskrajna lakrdija)

Napisan naracijom u trećem licu, a ne kroz dijalog, ovaj se pasus može učiniti manje interesantnim od dijaloga Volasovih separatista. Ali zaštitni znak ovog pasusa – i zapravo svih narednih pasusa u kojima se pojavljuju Gejtli, Kuća droge Enet, Kuća opravka od alkohola kao i raznih AA pasusa iz okoline Bostona – jeste kombinacija književnog rečnika naratora („ljutiti i veseli polet“) sa drugačijim fragmentima govora koji jasno reflektuju Gejtlia i njegov milje bostonskog šljama („nije tolerisao nikakva sranja“, „kao ono jednom kada je“, čak i inicijali za javnog pravobranioca). Sve je ovo, naravno na neki svoj način, podjednako izveštačeno kao i dijalog Stiplija i Marata. Ovome u formalnom smislu nije analogan postmodernizam, već začuđujuće, bostonski krimići Denisa Lihina i filmovi čija se radnja odvija u Bostonu (uglavnom po Lihinovim romanima) što su se pokazali kao pouzdan mamac za Oskara, imajući u vidu *Dobrog Vila Hantinga* iz 1997. Fascinirani akcentom belaca iz južne Nove Engleske, čini se da su ovi romani i filmovi epicentar savremenog interesa realizma za to „kako drugi ljudi govore“, uz očiglednu doslednost bojama lokalne tradicije. U meri u kojoj Gejtljev dijalekat služi kako bi njega i njegove zemljake izdvojio od ETA²⁷ studenata i svih drugih sa drugačijom pozadinom, u toj meri on služi (kao što to uopštenije radi i boja lokalnog) i jednom od klasičnih ciljeva tradicije realizma, a to je konkretna reprezentacija klase i drugih oblika društvene diferencijacije.²⁸

daje svojim drugim junacima. Isto se manifestuje u telefonskom razgovoru Hala Inkandence i njegovog brata Orina –

„Zašto stalno imam utisak da te prekidam usred neke energične sesije u kojoj samog sebe zlostavljaš?“ Bio je to Orinov glas. „Uvek zvoni više puta. I onda si uvek pomalo zadihan kad uradiš to.“

„Kad uradim šta?“

„Tu neku znojavu uzrujanost u glasu. Da li si isti kao i 99% muških adolescenata, Hali?“ (Beskrajna lakrdija) – koji savršeno opisuje bleferski maskulini ton mnogih Delilovih dijaloga, posebno onih iz ranih romana.

²⁷ Iz romana *Beskrajna lakrdija*: Enfieldska teniska akademija. (Prim. prev.)

²⁸ Veza između Volasa i Lihina postaje jasnija kad se prisetimo šta Fredrik Džejmson kaže o Rejmondu Čendleru kao „ponajpre stilisti“ čije su „rečenice kolaži raznorodnih materijala, lingvističkih komadića, retorskih figura, kolokvijalizama, naziva mesta, lokalnih izreka, prilježno pilepljenih da stvore iluziju kontinuiranog diskursa“. Istovremeno, Džejmson primećuje kako Čendlerov detektiv Filip Marlou ima realističnu funkciju: „Kao nevoljni istraživač društva, Marlou posećuje ili ona mesta koja se ne gledaju ili

Lihin rano u svom radu pokazuje sličan interes za mapiranje društvenog terena u Bostonu. Govoreći o Afroamerikanki, koju je unajmljen da pronađe, Patrik Kenzi, narator Lihinove knjige *Piće pre rata* iz 1994, piše:

Džena Anđelin je, kao i ja, rođena i odrasla u Dorčesteru. Usputni posetilac grada mogao bi reći da je ovo zgodan zajednički imenitelj za Dženu i mene, neka vrsta veze – ma kako neznatna bila – koja je skovana mestom: dvoje ljudi koji su započeli trku iz različitih staza na istom terenu. Ali usputni posetilac bi pogrešio. Moj Dorčester i Dorčester Džene Anđelin imaju zajedničko otprilike koliko i Atlanta u Džordžiji i Gruzija²⁹ pored Rusije.

Kao što navođenje Džordžije i Gruzije razjašnjava, Lihin je zainteresovan za razlike koje se provlače ispod jezika, čak i kada je jezik sredstvo kojim ih predstavlja. Ovde možemo spekulirati da je usred dominacije minimalizma s kraja 20. veka – i šire posmatrano: realizma na koji je uticala psihologija, s kraja 19. veka, a koji favorizuje Vud – žanrovska proza ta koja je sačuvala tradicionalne uloge realizma. Odatle sledi i činjenica, do koje želim da dođem, da su najrealističniji delovi *Beskrajne lakrdije* oni koji našim ušima, istreniranim Denisom Lihinom i Benom Aflekom, najviše zvuče kao žanrovska proza.

Tek sa ovim na umu počinjemo shvatati zašto je Volasov DNK vidljiviji u delima savremenih realista, nego u delima eksperimentalnih pisaca. Ovo uključuje i dela Volasovih ortaka – uključujući i dva velika romana, *Slobodu* (2010) Frenzena i *Bračni zaplet* (2011) Judžinidisa – koja spadaju u noviji podžanr i koja sadrže, kako kaže Bern, „direktne aluzije na *Beskrajnu lakrdiju*“ ili likove bazirane na Volasu. Ali to nikako ne znači da se treba ograničiti na knjige ovih autora. Iganova predstavlja zaseban slučaj pošto kombinuje interes za žanrovske modele sa sklonostima ka tradicionalnom realizmu – mada i ovo razlikovanje gubi na značaju ako razmislimo o odnosu njenog dela prema Volasovom. Treba uzeti u obzir Poglavlje 12 njene knjige *Poseta grupe siledžija* iz 2010. O ovom poglavlju bilo je najviše komentara jer je formalno najinovativnije, dato je u celini u formi Power Point prezentacije Sašine ćerke tinejdžerke, a Saša je žena koju Iganova uvodi na početku romana i koja je pomoćnica Beniju Salazaru, izvršnom producentu diskografske kuće. Alison još nije rođena u ovim prvim pasusima, i stvarno, Poglavlje 12 se dešava u budućnosti čitaoca, što saznajemo iz datuma – „14. i 15. maj 202_“ – na drugom slajdu Power Point prezentacije. Ova blago očuđena bliska budućnost odmah bi trebalo da nas podseti na *Metlu sistema* i *Beskrajnu lakrdiju* i zapravo se celo ovo poglavlje može čitati kao omaž dugačkom odeljku iz *Beskrajne lakrdije* koji je posvećen prikazivanju filma Marija Inkandence na Dan međuzavisnosti, a koji je zasnovan na ONAN-tijadi njegovog pokojnog oca koja govori o poreklu ONAN-a. Dok Volas daje naizmenično elaboriranu transkripciju onoga što se dešava na filmu, opis toga i iskaze o samom prikazivanju, Iganova prosto daje Power Point; dok Volas precizira veličinu fonta naslova koji „Mario kao filmadžija“ koristi kako bi imitirao „parodiju njegovog pokojnog oca gde se mešaju stvarni i lažni kertridži sa pregledima štampe, člancima

ona koja se i ne mogu gledati: anonimna, bogataška ili tajna“, i na ovaj način „forma Čendlerovih knjiga reflektuje inicijalnu američku razdvojenost među ljudima i njihovu potrebu da se povežu putem neke spoljašnje sile (u ovom slučaju putem detektiva) ako se desi da su uklopljeni kao delovi iste slagalice.“

²⁹ Igra reči: nazivi za američku saveznu državu Džordžiju i za državu Gruziju identični su na engleskom jeziku. (Prim. prev.)

iz magazina i istorijskim zaglavljima", Iganova prosto daje tekst u različitim fontovima. Na taj način ona ide i dalje od Volasa u formalnoj istovetnosti sa onim što Frojdentalova opisuje kao antiunutrašnje predstavljanje subjektivnosti u dodiru uma i materijalnog sveta: Power Point otkriva da je Alison, isto kao i Mario, u stanju da se izrazi sasvim dobro indirektnim umetničkim postupcima. Dejna Spiota koristi sličnu tehniku u svom rok romanu *Kamena Arabija* (2011) koji sadrži delove masivne, multimedijalne istorije u kojoj lik iz romana Nik Krejnis opisuje svoju umišljenu karijeru rok zvezde. Ova tehnika u slučaju Iganove dovodi do rizika da se jave, kako to Volas kaže, „optužbe za sentimentalnost, melodramu i lakovernost”.³⁰ Pa ipak, na drugim mestima Iganova koristi naučnofantastično okruženje, što i Volas često radi, da bi pojačala satiru savremenih društvenih težnji: „Aleks je bacio pogled na Rebeku koja je mrzela termin ‘pointer’ i koja bi učtivo, ali nepokolebljivo ispravljala svakoga ko bi ga koristio da opiše Karu-En... Sada je ta morska zvezda, ili dečji mobilni telefon, bio sveprisutan, svako dete koje ume da uperi prstom moglo je da skinе muziku – najmlađi zvanični kupac bilo je dete staro 3 meseca iz Atlante, koje je kupilo pesmu Najn inč nejlisa po imenu *Ga-ga*.”

Čitajući *Beskrajnu lakrdiju* kao roman umetničkog razvoja, Koen sugerise da se uvodna scena u kojoj se Hal Inkandencia bori da saopšti svoje misli grupi fakultetskih administratora koji ispituju njegov akademski dosije može shvatiti kao slika duboke anksioznosti ne samo u vezi sa Halovim ličnim odrastanjem, već i povodom toga može li „umetnik ikada umaći uticajima i prerasti mladost pametnjakovića” i povodom toga hoće li „savremeni američki roman ikada uzeti u obzir svoje postmoderno nasleđe i pronaći neku formu koja će uslediti”. Ali pitati se nakon modernizma i postmodernizma o nekoj budućoj formi romana neizbežno implicira ono što Koen kasnije ispravno naziva „generičkim očekivanjem da je književna istorija priča o inovaciji, o radikalnim prelomima koje pokreće blumovski nagon da se ubije književni otac ili o istorijskim promenama koje postojeće forme čine nepodesnima”. Iz ove perspektive najvažnija stvar o Volasovoj prozi može biti to da ona odbija imperativ apsolutne originalnosti koji je motivisao romaneskne inovacije kroz čitav 20. vek. Kao što sam navodio, Volasovo delo, a pogotovo *Beskrajna lakrdija* nalazi se na vrhuncu velike promene, ne eksperimentalne fikcije, već realizma: od sitnih domaćih drama karverovskog minimalizma do oživljavanja sveobuhvatnih, rastegnutih romana sa mnoštvom likova. Ali postoje dobri razlozi da se ova promena ne shvati kao nekakvo napredovanje u odnosu na književnost koja prethodi promeni. Kao što Makgarl ističe, termini „minimalizam” i „maksimalizam” ne označavaju progresivne stupnjeve u književnoj istoriji (Hemingvej je, nakon Stajnovе, otkrio *bolji* način da se piše proza), već pre stubove između kojih se njišu pojedinačna dela i pojedinačni trenuci u književnoj istoriji. Kao što smo videli, Volas koristi postmodernizam koji je on sam uveliko prevazišao, da potvrdi obnovu maksimalizma. Ovaj obnovljeni maksimalizam se vraća, štaviše, ne samo Pinčonu i drugim postmodernistima, već i premodernističkom romanu – razvučenom, sa mnoštvom likova,

³⁰ Jedan slajd se, na primer, zove „Čega se plašim” i sastoji se od panela različitih veličina na kojima su sledeće izjave: „Da su solarni paneli bili vremeplov”, „Da sam odrasla žena koja se vraća ovde nakon mnogo godina” i (na nizu ugrađenih prozora) „Da mi roditelji nisu tu i da naša kuća više nije naša. Ruševina je u kojoj nema nikoga. Sve u svemu, bilo je fino živeti ovde. Čak i kad smo se tukli. Delovalo je kao da se nikada neće završiti. Uvek će mi nedostajati.”

koji se ne plaši masovne kulture – koji je privremeno bio izmešten iz glavnog toka književne istorije modernističkim i postmodernističkim nagonom za književnim progresom. Deo iz *Beskrajne lakrdije* o opsesivno-kompulsivnom programu Džonija Džentla da se američki otpad baca van teritorije Sjedinjenih Država, može se u ovom svetlu sagledati kao suptilna parodija modernističko-postmodernističkog nagona da se izbegne bilo koja forma koja je već bila korišćena. Otpad i krš možemo videti posvuda u Volasovom romanu, to jest, vidimo ga kao simbol ostataka same književne istorije koju modernizam i postmodernizam stalno pokušavaju da odgurnu u stranu.³¹ Volasova knjiga poziva američke pisce da književnu istoriju ne posmatraju kao niz stilova koji su izašli iz mode i koje treba potisnuti, već više kao skladište formalnih izbora (bilo realističkih, eksperimentalnih ili generičkih) koji čekaju na obnovu. Posmatrajući savremenu prozu vidimo dovoljno dokaza da su Volasovi savremenici i naslednici razmotrili njegovu ponudu.

LITERATURA:

- Burn, Stephen J, *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, drugo izdanje, New York, Continuum, 2012.
- Burn, Stephen J, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, London, Continuum, 2008.
- Carver, Raymond, *Collected Stories*, New York, Lib. of Amer, 2009.
- Clune, Michael, "Whatever Charms Is Alien": John Ashberry's Everything", *Criticism* 50.3 (2008): 447–70.
- Cohen, Samuel, "To Wish to Try to Sing to the Next Generation: *Infinite Jest*'s History", Cohen i Konstantinou. 59–79, ur. Cohen, Samuel i Lee Konstantinou, *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, U of Iowa P, 2012.
- Diaz, Junot, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, New York, Riverhead, 2007.
- Diaz, Junot, *Drown*, New York, Riverhead, 1996.
- Diaz, Junot, "An Interview with Junot Diaz", *BookBrowse*, n. d., Web, 27. avgust 2012.
- Egan, Jennifer, *A Visit from the Goon Squad*, 2010, New York, Knopf, 2011.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991.
- Forster, E. M, *A-spects of the Novel*. 1927, New York. Harvest, 1955.
- Franzen, Jonathan, *The Corrections*, New York, Farrar, 2001.
- Freudenthal, Elizabeth, "Anti-Interiority: Compulsiveness, Objectification, and Identity in *Infinite Jest*", *New Literary History* 41.1 (2010), 191–211.
- Giles, Paul, "Sentimental Posthumanism: David Foster Wallace", *Twentieth-Century Literature* 53.3 (2000), 327–44.
- Houser, Heather, "*Infinite Jest*'s Environmental Case for Disgust", Cohen i Konstantinou, 118–42.
- Hughes, Evan, "Just Kids", *New York*, New York Media, 9. okt. 2011, Web. 27. avgust 2012.
- James, Caryn, "Wittgenstein is Dead and Living in Ohio", prikaz *The Broom of the System*, David Foster Wallace, *New York Times*, 1. mart 1987, Web. 8. novembar 2011.
- Jameson, Fredric, "On Raymond Chandler", *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, ur. Glenn W. Most i William W. Stowe, New York, Harcourt, 1983, 122–48.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
- Kakutani, Michiko, "Travails of an Outcast", prikaz *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Junot Diaz, *New York Times*, 4. septembar 2007, Web. 15. maj 2008.
- Konstantinou, Lee, "No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief", Cohen i Konstantinou, 83–112.

³¹ Heder Hauser, koja čita opsesiju otpadom iz *Beskrajne lakrdije* kao „ekološki umišljenu toksifikaciju“, takođe vidi da je forma romana u saglasnosti sa tematskim preokupacijama, sugerišući da on istražuje može li „ekscs“ funkcionisati kao „čudna vrsta kontrole“.

- Lehane, Dennis, *A Drink Before the War*, New York, Avon, 1994.
- Marcus, Ben, "Why Experimental Fiction Threatens To Destroy Publishing, Jonathan Franzen, And Life As We Know It: A Correction", *Harper's*, oktobar 2005, 39–52.
- McCarthy, Tom, *Tintin and the Secret of Literature*, London, Granta, 2006.
- McGurl, Mark, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge: Harvard UP, 2009.
- Michaels, Walter Benn, *The Shape of the Signifier*, Princeton: Princeton UP, 2004.
- Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49*, 1966, New York, Harper, 1986.
- Smith, Rachel Greenwald, "Postmodernism and the Affective Turn", *Twentieth-Century Literature* 57.3–4 (2011), 423–47.
- Wallace, David Foster, *The Broom of the System*, New York, Penguin, 1987.
- Wallace, David Foster, *Conversations with David Foster Wallace*, ur. Stephen J. Burn, Jackson, U of Mississippi, 2012.
- Wallace, David Foster, *Infinite Jest*, Boston, Little, 1996.
- Wallace, David Foster, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Boston, Little, 1997.
- Whitehead, Colson, "How to Write", *New York Times*, 26. jul 2012, Web. 28. jul 2012.
- Wood, James, "Human, All Too Inhuman: The Smallness of the 'Big' Novel", prikaz *White Teeth*, Zadie Smith, *New Republic*, 24. jul 2000, 41–45.

(S engleskog preveo **Vladimir Stojnić**)