



april

'83.

broj 290

TEME BROJA:

- POSTMODERNIZAM
- TUMAČENJA POEZIJE
- PRAKSA SIMBOLA



likovni prilozi na naslovnoj strani i na stranama 166, 167, 180 i 196, grafike divne tilić

književnost obnavljanja*

postmodernističko stvaralaštvo

džon bart

Reč se još ne nalazi u našim rečnicima i enciklopedijama, ali posle drugog svetskog rata, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama krajem šezdesetih i u sedamdesetim godinama, izraz »postmodernizam« je uveliko prihvaćen, prvenstveno u oblasti savremenog književnog stvaralaštva. Na univerzitetima se predaje o posmodernističkom američkom romanu; bar jedan tromesečni časopis se isključivo bavi pitanjem posmodernističke literature; na Univerzitetu u Tbingenu, juna 1979. godine, prilikom godišnje skupštine Nemačkog društva za američke studije (Deutsche Gesellschaft für Amerikastudien), bila je na dnevnom redu tema »Amerika sedamdesetih godina«, u kojoj je glavni akcenat bio na američkoj postmodernističkoj književnosti. Tri nabeđena predstavnika toga žanra – Viljem Gas (William Gass)¹, Džon Hoks (John Hawkes)² i ja – bili smo čak pozvani da prisustvujemo tome skupu kao živi primeri pomenutog književnog fenomena. Godišnja skupština u decembru iste godine društva *Modern Language Association*, održana u San Francisku, takođe je predvidela kolokvijum o temi »Ja u postmodernističkom književnom stvaralaštvu«, čime se pretpostavlja postojanje ovog tipa stvaralaštva.

U svetlosti ovih činjenica moglo bi se naivno poverovati da takva kultura, postmodernizam, sa svojim tačno definisanim karakteristikama, zaista potpuno slobodno bitiče u našoj zemlji. Uostalom, to sam i ja pretpostavljao kada sam, pripremajući se za skup u Tbingenu i buneći se protiv etikete postmodernističkog pisca, kojom me često obeležavaju, nastojao da saznam šta je to postmodernizam. Već sam ranije imao osećanje da se »nešto« zbiva: u vezi s mojim književnim prvencom – početničkim studentskim ese-



likovni prilozi na naslovnoj strani i na stranama 164, 165, 189 i 206, slike dorda beare

jom koji se pojavio 1950. u tromesečnom časopisu moga univerziteta – kada je jedan kritičar, doktorand, napisao: »Gospodin Bart (John Barth) menja formalne modernističke zahteve: 'Neka obični čitalac ide do đavola': on izostavlja pridev.« Da li je moguće, upitao sam se, da je to postmodernizam?

Ubrzo sam otkrio da pojedini pisci koje smatraju postmodernistima, među njima i mene, mogu s izvesnom ozbiljnošću da prihvate taj naziv, s obzirom na to što se glavna aktivnost posmodernističkih kritičara (koje još nazivaju »metakritičarima« i »parakritičarima«), koji pišu u postmodernističkim listovima ili drže predavanja na postmodernističkim kolokvijumima, ogleda u raspravama oko utvrđivanja šta jeste ili šta treba da bude postmodernizam, ko će moći da bude primljen u taj klub ili da iz njega bude izba-

AĆIN – BAKE – BART – DESPOTOV – DRAŽIĆ – FERIO – FRIC – IGNJATOVIĆ – IVAŠKIJEVIĆ –
KRAVAR – KRSTANOVIĆ – MAN – MELVINGER – MIJOVIĆ – KOČAN – PAJIN – NEGRİŠORAC –
RENDŽOV – TILI – ŽIVANČEVIĆ

čen, prema ideji koju kritičari imaju o tom pokretu, uopšte, ili, posebno, o pojedinim piscima.

Ko su postmodernisti? Prema mojim procenama najčešće objedinjuju pod tom etiketom Amerikance. Sem nas trojice koji smo učestvovali na skupu u Tbingenu, tu su još Donald Bartlem (Donald Barthelme)³, Robert Kuver (Robert Coover)⁴, Stenli Elkin (Stanley Elkin)⁵, Tomas Pajncna (Thomas Pynchon)⁶ i Kurt Vonegut junior (Kurt Vonnegut Junior)⁷. Neki kritičari trpaju u ovu vreću čak Sola Beloua (Saul Bellow) i Normana Mejlera (Norman Mailer), premda se prilično razlikuju od prethodnih. Drugi upiru svoje poglede van Sjedinjenih Država prema Samuelu Becketu (Samuel Beckett), Horheu Luisu Borhesu (Jorge Luis Borges) i pokojnom Vladimiru Nabokovu, kao velikim duhovima, osnivačima pokreta. Neki drugi, opet, nastoje da tu uključe pokojnog Rejmona Kenoa (Raymond Queneau), «nove» francuske romansijere Mišela Bitora (Michel Butor), Alena Rob-Grijea (Alain Robbe-Grillet) i Kloda Morijaka (Claude Mauriac), kao i još novije francuske pisce iz grupe *Tel Quel* (Kakav-takav), Engleza Džona Faulesa (John Fowles) i argentinog emigranta Huija Kortasara (Julio Cortazar). Neki tvrde da su postmodernisti čak i sineasti Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni), Federiko Felini (Federico Fellini), Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard) i Alen Rene (Alain Resnais). Lično ne bih želeo da budem član literarne grupe u koju ne bi bili uključeni kolumbijski emigrant Gabrijel Garsija Markes (Gabriel Garcia Marquez) i italijanski poluemigrant Italo Kalvino (Italo Calvino), o kojima ću kasnije govoriti. Prvi književni likovi koji su anticipirali «postmodernističku književnu estetiku» javili su se kod velikih modernista iz prve polovine XX veka – T. S. Eliota (T. S. Eliot), Viljema Foknera (William Faulkner), Andrea Žida (Andre Gide), Džemsa Džojisa (James Joyce), Franca Kafke, Tomasa Mana, Roberta Musila, Ezre Paunda (Ezra Pound), Marsela Prusta (Marcel Proust), Gertrude Stajn (Stein), Miguela Unamuna (Miguel Unamuno), Virdžinije Vulf (Virginia Woolf) –, kod njihovih prethodnika iz XIX veka – Alfreda Žarija (Alfred Jarry), Gustava Flobera (Gustave Flaubert), Stefana Malarmea (Stéphane Mallarmé) i E. T. A. Hofmana (Hoffmann) – i čak u *Tristramu Šendiju* (Tristram Shandy) Lorensa Sterna (Laurence Sterne) (1767) i u *Don Kihotu* Migela Servantesa (1615).

Nasuprot tome, za druge glasotere su kriterijumi suptilniji. Tako profesor Džerom Klirkovic (Jerome Klinkowitz) iz Severne Ajeve pozdravlja Bartelma i Voneguta kao uzorne «postmoderniste» u Americi sedamdesetih godina, a M. Pajncna i mene prebacuje u tamu šezdesetih godina. Za mene su romani Džona Hokska pre uzorci čistog modernizma završene epohe no posmodernizma (a ja im se zbog toga ne divim manje). Drugi bi mogli da smatraju, komparativno, najveći deo opusa Beloua i Mejlera iz *Golih i mrtvih* kao predmoderniste, a isto tako i dela američkih pisaca izrazitih tradicionalista, kao što su Džon Čiver (John Cheever)⁸, Voles Stegner (Wallace Stegner)⁹, Viljem Stajron (William Styron) i Džon Apdajk (John Updike), na primer, ili dela većine značajnih britanskih pisaca iz ovoga veka (nasuprot Ircima), kao i dela većine naših savremenih američkih romansijerki čija glavna literarna preokupacija, za najbolje ili za najgore, ostaje elokventno predstavljanje onog što je Ričard Lok (Richard Locke) nazvao «laičke informacije».

Čak i među delima datoga pisca mogu da se jave razlike i na njih se često ukazuje. Džojis Kerol Outs (Joyce Carol Oates) posvećuje veliku pažnju estetskim zahtevima. Neosporno bih rekao da su «modernistička» prva dva romana Džona Gardnera (John Gardner); njegove novele približuju se postmodernizmu, ali njegova kritika je agresivno reakcionarna. Italo Kalvino, naprotiv, počeo je kao italijanski neorealista (u romanu *Staza paukovih gnezda*, (1947), ali je u zrelim godinama postao uzoran postmodernista (sa *Kozmikomiksima*, 1965. i *Dvorcem ukrštenih sudbina*, 1974), koji se čas uzdiže, čas spušta, čas, opet, evoluira do nivoa modernizma (*Nevidljivi gradovi*, 1972). Moji sopstveni romani, čini mi se, poseduju u isti mah karakteristike i modernizma i postmodernizma; moja zbirka novela *Izgubljen u lavirintu* izgleda mi kao delo koje suštinski pripada poslednjem periodu modernizma, iako su izvesni kritičari hvalili ili kudili zbog njegovog izrazitog postmodernizma. Moj poslednji roman *Pisma* je, prema mojoj sopstvenoj definiciji, postmodernistički, ali, ipak, s tragovima ili nijansama modernističkog, pa čak i predmodernističkog žanra.

Ima se sigurno utisak da se to već prevazišlo. Zaista, pojedini među nama, koji su objavljivali dela tokom pedesetih godina, bili su hvaljeni ili kudeći kao egzistencijalisti, a početkom šezdesetih godina, kao specijalisti za crni humor. Da smo svojoj književničkoj karijeri započeli negde pre drugog svetskog rata, nema sumnje da bi nas hvalili ili kudili kao moderniste u društvu sa istaknutim ličnostima koje ćemo kasnije pominjati. Sada nas hvale ili kude zato što smo postmodernisti.

E, pa lepo, šta je, dakle, postmodernizam?

Kada se ostavi po strani nabiranje imena i kada se razmotre razlike među delima datoga pisca, mogli bismo se zapitati da li su kod pisaca koje najčešće zovemo postmodernistima zajednički principi ili estetska praksa isto toliko značajni kao i razlike koje ih dele. Sam, pak, izraz, kao i izraz «postimpresionizam», nezgrapen je i podseća na delatnost neke grupe kasnih epigona: manje nas podseća na jednu novu, snažnu ili čak zanimljivu usmerenost u staroj umetnosti priča, a više na fijasko nekog pozorišnog komada posle pompeznog nastupa. Podsetimo se kako je mladi Džems Džojis bio fasciniran rečju *gnomon* u njenom geometrijskom i negativnom značenju: figura koja se dobija kada se iz većeg paralelograma istog oblika izvuče manji koji sa prvim ima jedan zajednički ugao.

Moj kolega na Univerzitetu «Džons Hopkins», profesor Hju Kener (Hugh Kenner), iako ne upotrebljava izraz postmodernizam, usvaja takvu perspektivu u svojoj studiji o američkim modernistima (*A Homemade World*, 1975): posle poglavlja o Viljumu Fokneru «Poslednji pisac romana», on s uzdahom otpisuje Nobakova, Pajncna i Barta. Džon Gardner ide još dalje u svom poslednjem malom eseju *On Moral Fiction* (1978), pokušajem klasifikacije književnika, pri čemu stavlja u istu vreću moderniste i postmoderniste, ne praveći razlike među njima i šaljući nas sve u pakao sa slepom strašću onih koji su nedavno prihvatili desničarske ideje. Erving Hau (Irving Howe) (*The Decline of the New*, 1969) i Džordž P. Eliot (George P. Eliot) (*Conversions: Literature and the Modernist Deviation*, 1971), aplaudirali bi na taj postupak – istini za volju, profesor Hau sa možda nešto manje oduševljenja no profesor Eliot. Profesor Džerald Graf (Gerald Graff) sa Northwestern Univerziteta zauzima u časopisu *Tri-Quarterly* skoro isti stav

kao i Kener, što pokazuju naslovi ovih dvaju divnih eseja: «*The Myth of the Postmodernist Breakthrough*» (*Tri-Quarterly* 26) i «*Babbitt and the Abyss*» (*Tri-Quarterly* 33). U istom časopisu profesor Robert Alter iz Berklija daje sledeći podnaslov svom eseju o postmodernističkom književnom stvaralaštvu «*Reflections on the Aftermath of Modernism*». Oba kritičara imaju izvesne simpatije za ono što smatraju da je modernistički program (isto kao i profesor Ihab Hasan sa Univerziteta u Viskonsi-Milvokiju u svojoj studiji iz 1971. godine: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*), a obojica s pravom polaze sa stanovišta da je taj program, s jedne strane, razvijanje programa modernizma, a s druge – reakcija na njega. Jasno je da izraz *postmodernizam* sugerise ove dve stvari: svaka diskusija u vezi s tim izrazom morala bi, dakle, ili pretpostaviti da modernizam u našem vremenu nije potrebna definicija (pošto je očigledno da svi znaju šta je modernizam!), ili pokušati, na kraju krajeva, da se definiše, odnosno ponovo definiše ta estetika koja preovladava u književnosti Zapada (kao i u nauci, slikarstvu, vajarstvu, arhitekturi itd.) u prvoj polovini ovoga veka.

Profesor Alter ide prvim pravcem: njegov pomenuti esej počinje ovim rečima: «Tokom poslednje dve decenije, kada se velika plima modernizma povlačila i kada su njegovi učitelji umirali...», te nastavlja, bez definicije, razmišljanjima o oseću koja je sledila. Što se tiče profesora Grafa, on, inspirišući se profesorom Hauom, daje kratak i koristan rezime principa modernizma u književnosti, zatim govori o žanru stvaralaštva koje se, prema njegovim rečima, «odvaja ne samo od realističkih, već i od modernističkih konvencionalnosti».

Dobro je što je dao taj rezime, jer nije samo postmodernizam bez definicije u našim udžbenicima. Moj *Oxford English Dictionary* (1973) potvrđuje upotrebu reči *Modernizam* u 1737. godini (Džonatan Svift u jednom pismu Aleksandru Popu) i *Modernist* u 1588. godini, ali ni jedna ni druga reč nemaju značenje koje odgovara našem. Moj *American Heritage Dictionary* (1978) daje kao četvrtu i poslednju definiciju *modernizma* (ovog puta bez velikog slova): «teorija i praksa moderne umetnosti», definicija koja mnogo ne uvećava naše nasleđstvo! Moja *Columbia Encyclopedia* (1975) govori o modernizmu samo u teološkom značenju – ponovno tumačenje hrišćanske doktrine u svetlu novih psiholoških i naučnih otkrića; na tu definiciju nadovezuje se članak koji tretira «*el modernismo*», španski književni pokret iz XIX veka koji je uticao na «generaciju iz 98.» i inspirisao «ultraizam» čiji je vatreni pristalica u mladosti bio Horhe Luis Borhes. Ni moja *Reader's Encyclopedia* (1948), ni moj *Reader's Guide to Literary terms* (1960) ne pominju *modernizam* u bilo kakvoj definiciji, a tim pre ni *postmodernizam*.

Što se mene tiče, ja sam pisac koji se izgradio gutanjem Eliota, Džojisa, Kafke i drugih velikih modernista, koga obično smatraju postmodernistom i koji, stvarno, ima izvesne ideje, doduše naivne, u vezi sa značenjem koje se može pridati tome izrazu u onoj meri u kojoj je on stvoren da nešto opiše. Radujem se što postoje kritičari kao što je profesor Graf, da ne bih morao smatrati da te kategorije mogu biti bez definicije. Jedna je stvar upoređivati jedan redak Verdija, Tenisona ili Tolstoja s jednim retkom Stravinskog, Eliota ili Džojisa, pa da smatramo da smo se jako udaljili od XIX veka:

«Srećne porodice liče jedna na drugu; nesrećne porodice su nesrećne svaka na svoj način» (Lav Tolstoj, *Ana Karenjina*).

«jurnjava, prošao naš Adam, krivine obale u rukavcima zaliva, mi, veslaj olako, ponovno kruženje, prema Havtu, Dvorac i Okolina» (Džems Džojis, *Finnegans Wake*).

Druga stvar je uočiti razlike između tih dveju uvertira, tačno postaviti estetske principe – predmodernističke i modernističke – kojima se svaka od njih inspiriše, zatim da se pređe na veliku *postmodernističku uvertiru* i da se pokaže po čemu njena estetika liči na svoje roditelje i pretke, a po čemu se od njih razlikuje.

«Mnogo godina kasnije, licem pred vodom koji će ga streljati, pukovnik Aureliano Buendia morao se setiti onog poslepodneva kada ga je njegov otac odveo na led» (Gabrijel Garsija Markes, *Sto godina samoće*).

Premda je, bez sumnje, sposoban da to učini kada bi ga na to primorali, profesor Graf to svakako nije učinio. Ja ću se, međutim, poslužiti njegovim spiskom karakteristika modernističkog stvaralaštva. Dodacu poneki komentar, sumarno ću rezimirati, ukoliko su značajna, razmimoilaženja između njegove definicije postmodernizma i onih profesora Altera, smerno ću izneti svoje neslaganje, u izvesnim tačkama, posle toga govoricu samo kao pripovedač.

Modernizam, prema Grafu, ima koren u kritici građanskog društvenog poretka i njegovog pogleda na svet. Umetnička strategija pokreta usmerena je na obaranje, svim snagama, principa realizma pomoću postupaka kao što



su supstitucija »mitskih« prostora i ponašanja »realističkim« prostorima i ponašanjima. »manipulisanje temeljitom proučenim paralelama između savremene i antičke epohe« (Graf citira ovde reči T. S. Eliota o *Uliksu* Džemsa Džojse), dislokacija linearnog kontinuiteta pripovedanja, razočaranje tradicionalnog očekivanja u pogledu jedinstva i koherencije zapleta i likova, kao i logike njihovog razvoja, pribegavanje ironičnim i dvosmislenim jukstapozicijama da bi se ponovo postavilo pitanje o moralnom i političkom »značenju« književne aktivnosti, primena epistemološke autoironije s ciljem da se izvrgnu podsmehu naivne pretenzije građanske racionalnosti, suprotnost između unutrašnjeg života i objektivnog, racionalnog javnog govora; i, najzad, nastojanje da se iznosi stalna subjektivna iskrivljenost činjenica kako bi se istakla krhkost granica »objektivnog« društvenog sveta buržoazije u XIX veku.

Ovo nabranje, iako će razočarati one koji su prihvatili naše istorijsko stanovište, izgleda mi ipak razumno. Naveo bih tu i insistiranje modernista, koje su preuzeli od svojih prethodnika romantičara, na jedinstvenoj i obično otuđenoj ulozi umetnika u društvu ili van njega: umetnik-heroi Džemsa Džojse, dobrovoljni izgnanik odan svom svestičkom pozivu; umetnik kao varalica i šarlatan kod Tomasa Mana; umetnik kao anoreksik i insekt kod Kafke. Dodacu i ono što je, bez sumnje, implicitno u Grafovom katalogu: tendencija, kod modernista, da privilegiju jezičke i tehničke probleme na štetu obične tradicionalne »sadržine«: misli se na primedbu Tomasa Mana (u delu *Tonio Kregor*, 1903): »... Ono o čemu umetnik govori nije nikad glavni momenat« — primedba kao eho one Flobrove Lujzi Kole (Louise Colet) 1852. godine: »Ono što bih voleo da uradim jeste da napišem knjigu ni o čemu« — a što anticipira *obiter dictum* Alena Rob-Grijea 1957. godine: »Pravi pisac nema šta da kaže. On poseduje samo izvestan način govora«. U *Degré zéro de L'écriture* (1953) Rolan Bart (Roland Barthes) rezimirajući taj »gubitak nevinsti« i tradicionalne sadržine u modernoj književnosti: »... celokupna književnost, od Flobera do sada, postala je problematika jezika«. To je tipična francuska hiperbola: dovoljno je reći da je jedna od bitnih preokupacija modernista bila ne samo jezik, već literarna komunikacija.

Medutim, za profesora Altera, profesora Hasana i druge, *post-modernističko stvaralaštvo* samo reaktivira, u duhu kulturne subverzije i anarhije, preterano refleksivnu i narcističku kreativnost modernizma. Oni tvrde da postmodernistički pisci, s različitim rezultatima, stvaraju dela koja se sve više bave sobom i svojim unutrašnjim procesima, a sve manje objektivnom stvarnošću i životom u svetu. Za Džeralda Grafa, isto tako, postmodernističko stvaralaštvo samo još više razvija — do svog logičnog ali diskutabilnog kraja — antiracionalistički, antirealistički, antiburžoaski program modernizma, ali bez solidnog protivnika (pošto su buržuji sada ponovo dobili ono što može da općini u prividima modernizma, i transformisali svoje subverzivne principe u idole masmedija) i bez pouzdanog sidrišta u svakodnevnom realizmu protiv kojeg je ustao. Medutim, Grafova denuncijacija ne odnosi se na izvesnu postmodernističku satiru, naime na stvaralaštvo Donalda Bartelma, Sola Beloua i Stenlija Elkina koji paradoksalno crpi svoju vitalnost iz tog društva kiča koje kritikuje.

Moram reći da mi sve to izgleda ubedljivo — sve dok detaljnije ne ispitam ono što bih pre toga želeo da odobrim. Jasno je samo po sebi da su kritičke kategorije manje ili više korisne. Lično verujem da dobar profesor može da bude dobar profesor uprkos pedagoškim teorijama koje ga ometaju, isto tako talentovani pisac može vrlo dobro da prevaziđe ono što smatra svojim estetskim principima. Zaista, smatram da će neki stvarno briljantni predstavnici bilo kojeg estetskog žanra uvek za sobom povući kritičku refleksiju, kao brod galebove. Umetnici i sami tekstovi mogu biti manje ili više modernistički, postmodernistički, formalistički, simbolistički, nadrealistički, angažovani ili neangažovani, »eksperimentalistički«, regionalistički, internacionalistički i sve što vam je drago. Delo pojedinca moralo bi uvek da ima prednost nad svojim tekstom i nad kategorijama. Ali, s druge strane, umetnost se razvija u vremenu i istoriji, a glavne promene u njenim oblicima, njenim predmetima i njenim preokupacijama, čak i kad nisu vezane za tehnološke promene, nesumnjivo su isto toliko značajne kao i promene u opštim stavovima jedne kulture koje umetnost može u isti mah i da inspiriše i da odrazi. Neke promene su manje ili više izraz delo, neke mogu biti simptomi više ili manje dubljih nelagodnosti, druge su možda lekovi za te nelagodnosti ili reakcija na njih. Ali, u svakom slučaju teško je govoriti o

tome šta umetnici hoće da urade i o tome šta čine stvarno drugačije no što je u estetskim kategorijama; stoga bismo morali da pažljivije ispitamo tu opštu tendenciju nazvanu postmodernizmom.

Po mome mišljenju, ako nema drugih mogućnosti koje bi bile manje ograničavajuće od onih koje sagledavaju profesori Alter, Graf i Hasan, postmodernističko pisanje bilo bi neka vrsta beskrvne i dekadentne zabave od simpotmatički minornog značaja. Tekstovi koji ilustruju tu koncepciju o »postmodernističkom prodoru«, postoje, ali to nas samo podseća na ono što je Pol Valeri (Paul Valéry) rekao o jednoj prethodnoj generaciji, a što se može primeniti i na našu: »Brojni su oni koji majmunki oponašaju vidove moderniteta, a da pri tome ne shvataju njegovu neophodnost«. Program koji je neophodan postmodernizmu nije ni prosto razvijanje modernističkog programa onakvog kakav nam je prikazan malopre, niti je prosto proširivanje izvesnih aspekata modernizma, ni, tome nasuprot, potpuna subverzija ili odbijanje bilo modernizma, bilo onoga što nazivamo predmodernizmom, odnosno tradicionalnim građanskim realizmom.

Ako bismo se za trenutak vratili našem katalogu karakterističnih crta modernističkog načina pisanja, rekao bih da dve crte, inače veoma uočljive još nisu u njega unete, iako se u njemu implicitno podrazumevaju. S jedne strane, Džems Džojse i ostali stvorili su sebi vrlo visoku i pretencioznu ideju o književnom stvaranju, bez sumnje implicitnu u njihovom shvatanju umetnika kao marginalne pojave. S druge strane, relativno teško razumevanje njihovih dela, što je u funkciji njihovog odbijanja linearnosti, obojnosti prema umetnosti koje se zasniva na konvencionalnoj kauzalnosti i psihologiji, njihovog glorifikovanja unutrašnjeg privatnog iskustva nasuprot javnom iskustvu, njihove opšte naklonosti prema »metafizičkim« pre no »metonimičkim« likovima, čuveno je. (Ali treba reći da to teško razumevanje nije inherentno u njihovim strogim zanatskim kriterijumima.) I zbog tog relativno teškog razumevanja — što Hasan naziva njihovim aristokratskim kulturnim duhom — svakako rezultira mala popularnost modernističkog stvaralaštva van krugova intelektualaca i univerzitetskih sredina, suprotno, na primer, stvaralaštvu Dikensa, Tvena, Igoa, Dostojevskog i Tolstoja. Otuda, takode, što je poznata činjenica, neizbežna pojava oveštalih glosatora, egzgeta i lovaca aluzija koji posreduju između teksta i čitaoca. Potreban nam je vodič kroz dela Homera i Eshila, jer svet koji živi u njihovim tekstovima veoma je udaljen od našega, a to svakako nije bilo potrebno originalnoj Homerovoj i Eshilovoj publici. Ali za *Finnegans Wake* ili za *Cantos* Ezre Paunda potreban nam je vodič zbog neposrednih teškoća u tekstu. Kažu nam da je Bertolt Breht, po ubeđenju socijalista, imao na svom radnom stolu malu igračku koja je predstavljala magarca s natpisom: »Čak i ja morao bih to da razumem«; veliki modernisti morali bi s razlogom staviti na svoj pisaoč stolu lutku koja bi predstavljala profesora književnosti i, ukoliko njegova specijalnost nisu veliki modernisti, držao bi natpis: »Čak ni ja nisam u stanju to da razumem«.

Ovo ne govorim zato da bih omalovažao ove velike pisce i njihove ponekad briljantne tumače. Ako su književna dela modernista često obojna i iziskuju određeni stepen pomoći i pripremljenosti da bi mogla biti procenjena, to ne znači da nas ona na izvanredan način ne obogaćuju kao uspon na Materhorn ili put oko sveta na malom jedrenjaku. Da bismo se vratili našem predmetu, saglasimo se sa opštim mestom koje veli da su krutost principa i druga ograničenja građanskog realizma XIX veka, u svetlosti teorije s kraja veka i otkrića u oblasti fizike, psihologije, antropologije i tehnologije, izazvali veliku reakciju koju nazivamo modernističkom umetnošću — koja se usklađivala s našim novim načinima sagledavanja sveta, često na štetu demokratskog pristupa, neposrednog i lakšeg pristupačnog zadovoljstva, i smisla za političku odgovornost (zna se, na primer, da politički stavovi Eliota, Džojse, Paunda, Nabokova, Borhesa naginju bilo ingezistenciji, bilo krajnjoj desnici). Ali u Severnoj Americi, Zapadnoj Evropi, Velikoj Britaniji i bar u izvesnim delovima Srednje i Južne Amerike, ta krutost principa iz XIX veka tako reći više ne postoji. Modernistička estetika je, po meni, neosporno estetska karakteristična za prvu polovinu našeg veka — i, po mome mišljenju, ona *prpada* prvoj polovini našeg stoleća. Sadašnja reakcija protiv te estetike je potpuno shvatljiva i moramo je dobrohotno prihvatiti jer su modernistički valeri, u sadašnjem trenutku i najvećim delom, postali devalvirana moneta i jer nam zaista nisu više potrebni drugi *Finnegans Wake* ili *Cantos* pisans, s ekipama stručnih profesora da nam ih tumače.

Ali, želim što izvestan umetnički i kritičarski mentalitet odbacuje svaki modernistički poduhvat kao zabludu i nastavlja rad kao da se nije ništa desilo, vraća se u zagrljaj malograđanskog realizma XIX veka kao da prva polovina XX veka nije ni postojala. A ona se *zbila*: Frojd i Ajnštajn, dva svetska rata, ruska i seksualna revolucija, automobil, avijacija, telefon, radio, bioskop, urbanizacija i, sada, nuklearno naoružanje, televizija, mikrotehnologija, novi feminizam i ostalo, i zbog svega toga nije više moguće vraćanje Tolstiju, Dikensu i drugima, izuzev kada su u pitanju nostalgije ekskurzije. Kao što je već rekao pisac Evgenij Zamjatin dvadesetih godina (u svom eseju »O književnosti, revoluciji i entropiji«): Euklidov svet je veoma jednostavan, a Ajnštajnov svet je veoma složen; dakle, sada je nemoguće da se vratimo Euklidu.

S druge strane, nije više potrebno, ako je to ikada i bilo, niti da ih odbacujemo, njih, velike predmoderniste. Ako su nas modernisti, preuzevši štafetu od romantičara, naučili da linearnost, racionalnost, savest, uzročnost, naivni iluzionizam, jasno izražavanje, bezazlena anegdota i moralne konvencionalnosti srednjih klasa nisu više sve, onda, u perspektivi poslednjih decenija našega veka, možemo prihvatiti da suprotnosti tim stvarima takode nisu sve. Disjunkcija, simultanitet, iracionalizam, odbijanje iluzionizma, autorefleksija, »medijum-poruka«, političko olimpijstvo i moralni pluralizam koji se približava entropiji, takode nisu sve.

Program dostojan postmodernističkog stvaralaštva bio bi, verujem, sinteza ili prevazilaženje pomenutih antiteza koje mogu biti rezimirane kao predmodernistički i modernistički načini pisanja. Moj idealni postmodernistički autor ne odbacuje niti prosto imitira svoje roditelje, moderniste XX veka, niti svoje pretke, predmoderniste XIX veka. On je na svoja pleća stavio prvu polovinu našeg veka, i to mu ne pada kao teret. Ne prepuštajući se moralnom i umetničkom simplicizmu, stvaranju kiča, podmitljivosti Medison avnije, lažnoj ili stvarnoj naivnosti, on teži demokratskim stvaralaštvu no što su čudesa poslednjeg perioda modernizma (prema mojoj definiciji i mojem sudu), kao što su Beketovi *Tekstovi ni za šta* ili *Bleda vatra* Nabakovljeva. On se svakako ne može ponadati da će biti prihvaćen od onih vernih Džemsu Mičeneru (James Michener) ili Evingu Volesu i uzbuditi ih — a da



ne govorimo o analfabetama kojima su masmedija isprala mozgove. Ali, on bi *morao* da gaji nadu da će osvojiti i pleniti čitaoce, bar s vremena na vreme, izvan kruga onih koje je Man nazvao »prvi hrišćani«, verni profesionalci velike umetnosti.

Ja to mislim, posebno povodom autora romana: žanra čiji se istorijski koreni, kao što je poznato, časno nalaze u popularnoj kulturi srednjih klasa. Idealni postmodernistički roman će, na ovaj ili onaj način, prevazići svade između realizma i irealizma, pristalica forme i pristalica sadržine, čiste književnosti i angažovane književnosti, stvaralaštva za elitu i romana za mase. Na žalost profesora književnosti, on će moći da se liši *pouka* tako sofisticiranih kao što su knjige Džojse, Nabokova ili Pajnčona, ili neke moje. Ali, s druge strane, on takođe neće imati srce na dlanu, bar ne celo svoje srce. (U pretpisici nedavno objavljenoj, između Vilijama Gasa (William Gass) i Džona Gardnera, ovaj izjavljuje da bi želeo da svi vole njegove knjige; Gas odgovora da ne bi htio da njegove knjige svi vole, kao što ne bi želeo da njegovu kćerku svi vole, i smatra da je Gardner pobrkao ljubav s promiskuitetom.) Ja bih, sa svoje strane, istakao analogiju sa džezom i klasičnom muzikom: u toku uzastopnih slušanja, ili prilikom pažljivog ispitivanja partiture, otkriće se mnoge stvari koje nisu bile primećene prilikom prvog slušanja; međutim, prvo slušanje bilo je tako prijatno – i ne samo za stručnjake – da ćemo se rado vratiti pri pomisli na ponovno slušanje.

Zbog bojazni da ta sinteza postmodernizma ne bi izgledala previše sentimentalna i teško ostvariva, daću kao primere dva potpuno suprotna književna dela, koja se, po mome mišljenju, približavaju postmodernizmu u onom smislu u kojem bi mu giganti poput Dikensa i Servantesa mogli biti preteče. Prvi primer, koji je u suštini veoma skroman (knjiga ne želi da se nametne), jeste, *Kozmikomiks Itala Kalvina (1965); to su divno napisane basne o svemirskoj eri, strašno dopadljive – koje je Džon Apdajk nazvao »savršeni snovi« – čija je građa moderna kao nova kosmologija i stara kao folklorne bajke, s temama o ljubavi i gubitku voljenog bića, o promeni i trajanju, o iluziji i stvarnosti, i dobrim delom začinjena specifičnom italijanskom stvarnošću. Kao pisac jake mašte, Kalvino uzima zamah, polazeći od tačnih i opipljivih činjenica: sem svemirskih maglina i crnih rupa i lirizma, tu se u priličnoj meri nalaze pašte, bambini i zavodljive žene jednog trenutka viđene, zatim zauvek iščezle. Kao autentični postmodernista, Kalvino stoji uvek jednom nogom na tlu tradicionalne naracije – uglavnom tradicionalne italijanske naracije: Bokačo, (Marko Polo ili italijanske vilinske bajke – a drugom, moglo bi se reći, na savremenom pariskom strukturalizmu; dakle, jednom nogom u imaginaciji, a drugom u objektivnoj realnosti. Jasno mi je da je neizbežno što ga na levisi kude italijanski kritičari komunisti, a na desnici italijanski kritičari katolici; značajno je da su ga hvalile kolege pisci tako različiti kao što su Džon Apdajk, Gore Vidal i ja. Pozivam sve da što pre počnu čitati Kalvina, počevši s *Kozmikomiksima*, ne samo zato što on dobro ilustruje moj postmodernistički program, već i zato što je njegovo stvaralaštvo izvrsno i bogato proteinima.*

Delo Gabrijela Garsije Markesa *Sto godina samoće* (1968) još je bolji primer: jedan od najimpresivnijih romana koji su do sada napisani u drugoj polovini našeg stoleća, i u svim stolećima jedan od najraskošnijih romana toga raskošnoga žanra. U njemu je sinteza izražavanja bez okolišenja i izveštačenosti, realizma, magije i mita, političke strasti i čiste umetnosti, stvaranja nijansiranih likova i karikature, humora i užasa, i sve je to dato tako izvanredno da već od samog početka osećamo s uživanjem, kao kod *Don Kihota*, *Velikih nada* i *Hakelberija Fina*, da pred sobom imamo remek-delo, divno ne samo sa umetničkog stanovišta, već i zbog velike ljudske mudrosti, jakih simpatija kojima nas inspiriše, jednom rečju – prekrasno. Skoro smo zabravili da novo književno stvaralaštvo može da bude i sjajno, a ne samo značajno. Stoga pitanje da li se zna da je moj program za postmodernizam ostvariv, odleće veselo, kao jedna ličnost Garsije Markesa, kroz prozor na letećem čilimu. Živeli španski jezik i španska mašta! Kao što Servantes ostaje obrazac predmodernizma i veliki preteča, kao što Horhe Luis Borhes nije samo obrazac modernizma poslednje mode već i most između kraja XIX i kraja XX veka, tako se i Gabrijel Garsija Markes uvršćuje u taj zavisti vredan redosled: on je obrazac postmodernizma i majstor pripovedanja.

Pre dvanaestak godina objavio sam u ovom časopisu (*The Atlantic*) esej »The Literature of Exhaustion« koji je često bio loše interpretiran. Bio je inspirisan mojim divljenjem za pripovetke senjora Borhesa, kao i mojim brigama, u jednom skoro apokaliptičnom vremenu i mestu, za opstanak romantične naracije. (Bilo je to pred kraj šezdesetih godina u univerzitetskom kampusu Bufalo, kod Njujorka, koji je policija pretvorila u bojno polje bacajući bombe sa suzavcem na demonstrante protiv rata u Vijetnamu, dok su na drugoj strani Mosta mira, u Kanadi, sirene Maršala Makluana pevale o neminovnoj propasti književnika.) Moj esej je u suštini sasvim jednostavno rekao da se umetničke forme i žanrovi rađaju i razvijaju u istoriji čovečanstva i da su podložni iscrpljivanju, bar u odnosu na značajan broj umetnika u određenim trenucima i mestima: drugim rečima, da umetničke konvencionalnosti mogu biti odbačene, oborene, prevaziđene, transformisane ili čak uperene protiv sebe samih da bi nastala nova dela puna života. Nisam mogao poverovati da će takva gledanja izazvati kontroverzu. Ali iznenađujući veliki broj ljudi – među njima i senjor Borhes – poverovali su da tvrdim kako je svršeno s književnošću, bar s romanom; da je već sve rečeno što se moglo reći i da savremenim piscima, s obzirom na to da su iscrpljena njihova sredstva izražavanja, preostaje samo još imitacija i parodiranje naših velikih prethodnika – to jest, upravo ono što izvesni kritičari proglašavaju postmodernizmom.

Ako ostavim po strani slavnu činjenicu da roman počinje s *Don Kihotom*, prevaziđanjem svojih sopstvenih granica u autoparodiji, i da se on često preobraća u taj žanr kako bi ponovo dobio svežinu, odmah bih odlučno želeo da izjavim da se slažem s Borhesom; književnost nikada neće doživeti iscrpljenost, već zbog toga što je osoben literarni tekst neiscrpiv – pošto je njegov značaj u razmeni mišljenja sa čitaocem kroz vreme, prostor i jezik. Volim da podsetim one koji su pogrešno interpretirali moj prethodni članak, da pisana književnost ima već otprilike četiri hiljade petsto godina (nešto manje u funkciji deficije koja se daje književnosti), ali da mi ne možemo znati da li tih četiri hiljade petsto godina predstavljaju njenu starost, njeno zrelo doba, njenu mladost ili njeno rano detinjstvo. Broj čudesnih stvari koje treba reći – metafore za zoru ili za more, na primer – svakako je ograničen; on je svakako i veoma velik, možda potencijalno beskonačan. Ponekad, mi pisci kao da imamo utisak da su te stvari bile lakše za

Homera, kada je mogao da kaže zora sa prstima ruže i more kao vinski talog. Treba da se tešimo pri pomisli da jedan od prvih književnih tekstova koji postoji (egipatski rukopis iz dve hiljade godine pre naše ere, koji citira Volter Džekson Bejt (Walter Jackson Bate) u svom delu *The Burden of the Past and English Poet*, 1970), sadrži tužbalicu pisara Khakheperresenba što je prekasno stupio na scenu:

»Kada bih samo imao rečenice koje nisu poznate, jedinstvene reči u jednom novom jeziku koji nije nikada bio upotrebljavan i koji nije podložan ponavljanju a ne reč koja je izgubila svoju svežinu, koju ljudi od pamtiveka izgovaraju.

Sada mi se čini da je moj esej »The literature of Exhaustion« govorio u stvari o efektivnom iscrpljivanju, ne jezika niti književnosti, već estetike velikog modernizma: taj divni program koji ne možemo osuđivati, ali koji je suštinski prevaziđen i u kojem je karakteristično ono što je Hju Kener nazvao »Paundova era«. U godinama 1966. i 1967. izraz »postmodernizam« se skoro nikad nije shvatao u značenju koje mu sadašnja kritika pridaje – bar koliko je to meni tada bilo poznato – ali znatan broj među nama, vrlo različitim putevima i raznim načinima udruživanja odgovora i svesnih razmišljanja, već se bacio, ne u traženje neke bilo kakve zamene za modernizam, već u istinsko stvaranje koje bi ga nasledilo, koje bi mu doraslo, a koje sada zovu, srećno ili nesrećno, postmodernističko stvaralaštvo. Nadam se da će ga jednog dana smatrati književnošću obnavljanja.

Prevod s francuskog: Zlatko Melvinger

NAPOMENE:

Džon Bart (John Barth), američki romanopisac i novelist, predaje na Univerzitetu »Johns Hopkins«, gde vodi »writing seminars«. Objavio je: *The Floating Opera*, 1956; *The End of the Road*, 1958; *The Sot-Weed Factor*, 1960; *Giles Goat-Boy*, 1966; *Lost in the Funhouse*, 1968; *Chimera*, 1972; *LETTERS*, 1979.

Naslov ovoga eseja »The literature of Replenishment« (Književnost obnavljanja), objavljenog u januaru 1980. u mesečniku *The Atlantic* u Sjedinjenim Američkim Državama, podseća na ranije objavljeni esej Džona Barta, takođe u časopisu *The Atlantic*, avgusta 1967. godine, koji je u to vreme izazvao živu polemiku.

U fusnotama će se za izvestan broj pisaca, manje poznatih u Francuskoj, navesti dela koja su do objavljivanja ovoga eseja prevedena na francuski.

¹ *La chance d'Omensetter*, 1969; *Au coeur du coeur de ce pays*, novele, 1970.

² *Le Glauu*, 1976; *Cassandra*, 1968; *Le Cannibale*, 1971; *Les Oranges de sang*, 1973; *La mort, le Sommeil et un voyageur*, 1973; *Mimodrame*, 1976; *Charivari*, 1977; *L'Homme aux louves*, 1981.

³ *Blanche Neige*, 1969; *Pratiques innommables*, 1973; *La ville est triste*, 1978; *Le Pere mort*, 1980.

⁴ *La flûte de Pan*, 1974; *Le Bûcher de Times Square*, 1980;

⁵ *Un sale type*, 1977; *Au commencement était la fin*, 1981.

⁶ V. 1966; *Rainbow*, 1975; *San Francisco cry*, 1976.

⁷ *Les Sirènes de Titan*, 1962; *Abattoir 5 ou la Croisade des enfants*, 1971; *Le Berceau du chat*, 1972; *Le Breafast du champion* 1974; *Le Pianiste déchâiné*, 1975; *R comme Rosewater*, 1976; *Nuit noire*, 1976; *Le Cri de l'engoulement dans Manhattan désert*, 1978.

⁸ *Les Wapshot*, 1965.

⁹ *Regards sur le roman américain*, 1970; *Une étoile filante*, 1961.

