

roman u razdoblju književne iscrpljenosti

krešimir nemeć

1.

U ovom radu ostavljamo po strani načelne diskusije o terminu *postmodernizam*, o njegovu opsegu i dosegu te o prihvatljivosti tog naziva za čitavu jednu epohu, odnosno za cjelinu literarnih zbivanja u našem vremenu¹. Polazimo, naime, od Lyotardove teze da je postmodernizam u prvom redu jedno *stanje (condition)* koje karakterizira radikalna epistemološka i ontološka kriza. »Velika učenja«, poput prosvjetiteljstva, idealizma i marksizma, izgubila su u postindustrijskom društvu svoju vjerodostojnost pa se, po Lyotardovu mišljenju, pitanje legitimiteta znanosti postavlja na nov način². Svjedoci smo, drugim riječima, dekompozicije sveobuhvatnih teorija ili, po Habermansu, raspada totaliteta života na međusobno odvojena specijalna područja kojima se bave eksperti ograničene kompetencije. Umjesto jedinstvenosti, monolitnosti, u postmodernizmu je akcent na pluralizmu i svijesti o razlikama. Taj se proces u početku najčešće opisuje negativnim oznakama, kao što su diskontinuitet, odsutnost centra, autodestrukcija, rat cjelini, i sl.

Prevedeno na područje književnosti, postmoderno stanje očituje se, po Lyotardu, u nemoći prikazivanja, ali i u propitivanju svega naslijeđenog, odnosno potpuno drugačijem odnosu prema tradiciji. Umjetnik je, više nego ikada prije, opterećen osjećajem »zakašnjenja« i ta svijest da se dolazi iza nekoga presudno obilježava iskustvo umjetnika postmodernističkog stanja³. Metaforički je taj osjećaj možda najbolje formulirao američki pisac John Barth u svom, u mnogočemu, programatskom eseju »*The Literature of Exhaustion*«. Barth, naime, govori o »književnosti iscrpljenih mogućnosti«. Ali, po njegovu mišljenju, to stanje nikako ne treba biti povodom i za očajanje:

»By 'exhaustion' I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities — by no means necessarily a cause for despair.«⁴

Ako su u našem vremenu već svi literarni oblici »iskorišteni«, ako su inovativni postupci (dakle postupci koji nose pečat umjetnikove originalnosti i samosvojnosti) gotovo iscrpljeni i akb je literatura moguća još samo kao ludički imitativni koncept, tj. igra s već poznatim i upotrebljenim — gdje su onda pokrića za Barthov relativni optimizam? Što je zamjena za očaj? Koje se potencije nadaju »iscrpljenoj« umjetnosti; što preostaje umjetniku osim vješta plagiranja?

U odgovoru na ova pitanja valja krenuti od postmodernističkog paradoksa koji je izrazio već Ihab Hassan, jedan od vodećih teoretičara postmodernizma, u svom poznatom djelu »*The Dismemberment of Orpheus*«⁵. Hassan, naime, govori o dva kontradiktorna procesa koji karakteriziraju postmodernističku književnost. Prvi proces, označen metaforičkim terminom »negativni odjek jezika« (*the negative echo of language*), karakteriziraju antiformalne tendencije: destrukcija, demonizam, nihilizam. Drugi, suprotan proces, označen terminom »pozitivna tihost« (*positive stillness*), karakterizira samotranscendentalnost, posvećenost, ispunjenje. Drugim riječima, paralelno uz anarhizam i dekadenciju javlja se i težnja za otkrivanjem i ispunjenjem praznina.

Svijest o »izrabljenosti« literarnih oblika i o njihovoj »potrošivosti« možda je presudno obilježila postmodernističku književnost. U nemogućnosti stvaranja vlastitog originalnog stila, umjetniku preostaje, Jamesonovim riječima, još jedino okretanje prošlosti, »imitaciji mrtvih stilova«, govoru kroz sve maske i glasove uskladištene u imaginarnom muzeju sadašnje globalne kulture«⁶. Ključni termini postmoderne postaju tako eklekticism, pastiš, intertekstualnost, multiplikacija, intermedijalnost i sl.

Budući da je roman oduvijek bio žanr koji je najneposrednije reagirao na svaku promjenu u stvarnosti i da je baš on postao svjedokom drame modernog vremena (jer je, kako kaže Bahtin, nastao u novom svijetu i u srodnosti s njim), postavlja se pitanje: kako su promjene, koje smo ukratko ocrtali, utjecale na roman, kakav je status romana u postmodernističkoj kulturi i,

najzad, koje to žanrovske specifikke određuju ono što uvjetno nazivamo postmodernističkim romanom?

2.

Smatramo da sintagma »postmodernistički roman«, s kojom se često olako operira (naime, kao s nečim cjelovitim i u poetološkom smislu konzistentnim), obuhvaća veoma heterogene tendencije i poetološke koncepte. Vidljivo je to već i iz činjenice što se za reprezentante postmodernističkog romana uzimaju autori tako oprečnih spisateljskih profila, poput Becketta, Robbe-Grilleta, Nabokova, Marqueza, Vonneguta, Borgesa ili Calvina. U postmodernistički roman neki teoretičari ubrajaju i francuski novi roman, i američki novi žurnalizam, i romane latinsko-američkog »magičnog realizma«⁷. No, ako se svi ti romaneskni modeli i uzimaju kao indikatori postmodernističkog stanja, najčešće nije jasno zašto baš oni i, ako baš oni, po kojem to metodološkom kriteriju.

Valja odmah reći: nema oblikovnog postupka kojima operira postmodernistički roman a koji nije već poznat, odnosno kojemu se ne bi mogao naći prethodnik u povijesnoj poetici romana. Ili, drukčije, sve strukturne osobine postmodernističkog romana poznate su već otprije, jedino su sada stavljene u nove odnose i u drukčiji kontekst. U tome je, vjerojatno, i bit romana postmodernizma: on svoj umjetnički efekt gradi permutacijom već poznatih i ovjerenih postupaka. Uz nešto opreza možemo ovdje govoriti o *deja-vu efektu*. Umjesto kategorija originalnosti i inovativnosti, koji su obilježili književne epohe od romantizma do moderne, u postmodernizmu se afirmira fenomen koji bismo mogli nazvati *poetikom derivacije*: književnost postaje igrom u kojoj se operira materijalom i mučnostima koje nadaje samo literarno nasljeđe.

Najkraće rečeno: postmodernistički roman jest *mutant*. On je sve naslijedio od svojih prethodnika na dijakronijskoj skali, ali je svemu naslijeđenom dao novu, kvalitativno višu dimenziju. Sve je u njegovu »mehanizmu« poznato, sve već videno (oblikovni postupci, tehnike, forme), ali je ipak sve stavljeno u funkciju jednog višeg stupnja organizacije. Pokušat ćemo tu tvrdnju potvrditi na jednom karakterističnom modelu postmodernističkog romana, a to je *metafiktionalni ili metanarativni roman*. Ako, naime, ne postoji konsenzus o tome što sve pokriva semantička odrednica »postmodernistički roman«, postoji ipak u većine teoretičara suglasnost da je upravo metafiktionalni roman paradigmatičan rezultat romaneskne produkcije u postmodernističkom periodu. On je, rekli bismo, logičan proizvod literature koja je, više nego ikada u povijesti, postala svjesna svog medija — jezika. Barthova »književna iscrpljenost« dobila je u metafiktionalnom romanu svoj žanrovski korelat.

Poetološki koncept metafiktionalnog romana formulira se obično na sljedeći način: za metafiktionalni roman jedina izvjesna stvarnost jest stvarnost vlastitog diskursa. Prostor igre romanesknog žanra ukazuje se kao golemo *autoreferencijalno polje* u kome pojedini elementi tvore u sebi zatvoren sustav. Drugim riječima, roman se ne realizira na nekakvom odnosu prema iskustvenoj zbilji, kao »komentar života«, nego kao meta-komentar vlastite fikcije⁸. Umjesto u vanjskom svijetu, on sve više traži uporište u samom sebi. Možemo stoga reći da se u metanarativnoj praksi negira veza između književnosti i života, umjetnosti i stvarnosti. »Materijal« je književnog djela književnost sama: svijet žanrovskih konvencija, postupaka, likova, tehnika. Postmodernistički roman u tom je smislu konačna faza u samoosvješćivanju romana: on tematizira samo svoje vlastite mehanizme i ne teži prikazivanju ničeg drugog do sebe sama, svoje vlastite prirode, svog artistskog medija⁹.

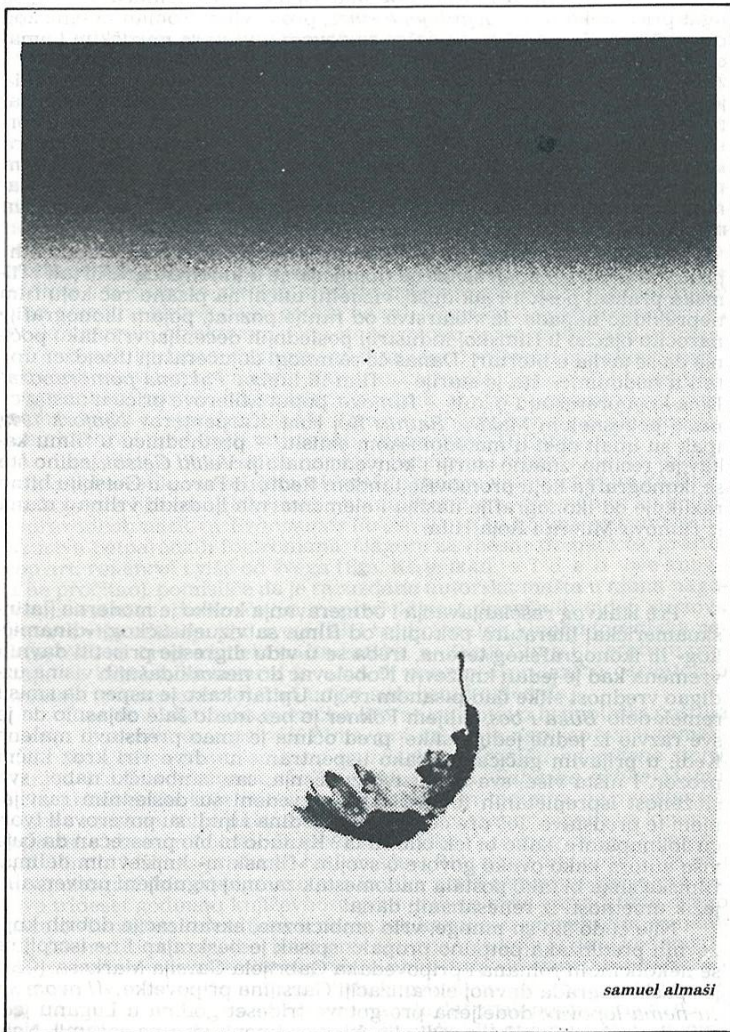
3.

Dakako, postmodernistički autori nisu izmislili metafiktionalnost. Postupci autotematčnosti i autorefleksivnosti, kao najindikativnija očitovanja romaneskne samosvijesti¹⁰, poznati su gotovo od početaka novovjekovnog romana. Dovoljno je spomenuti autore poput Rabelaisa, Sternea, Fieldinga, Diderota i dr. Ipak, valja odmah naglasiti da je postmodernistički roman ovom strukturnom principu dao potpuno nove dimenzije: uspostavio ga je kao žanrovsku dominantu. Ako je, recimo, za Sternea metatekstualnost bila tek sredstvo za ironijsko poigravanje fikcijom i iskazivanje autorske superiornosti, dakle tek jedna literarna tehnika, za postmodernističkog pisca metatekstualnost je glavni sadržaj djela i fundamentalno estetsko načelo.

Metanarativnim postupcima Sterne i Fielding »ogoljavaju postupak« i svraćaju pažnju na sâm literarni akt, na artificijelnost ispriopovijedanog. Ali u postmodernističkim metaromanima, poput npr. Calvinova »Ako jedne zimske noći neki putnik« (Se una notte d'inverno un viaggiatore), metanarativnost je način postojanja književnog djela, rezultanta svih tehnika.

Metaroman rada dakle sama sebe. On je, da parafrazira-

mo Foucaulta, izraz želje da se iz samog pokreta iz koga se rada obuhvati bit čitave literature. Zato je metafikcionalni roman istodobno i proces i produkt tog procesa¹¹. Dovoljno je spomenuti djela kao što su »Gospodin Meister. Dijalog o jednom romanu« (»Herr Meister. Dialog über einen Roman«) Waltera Jensa, »Ime ruže« Umberta Eca, »Žena francuskog poručnika« (»French Lieutenant's Woman«) Johna Fowlesa i dr. Riječ je o romanima koji se, da tako kažemo, radaju »iznutra«: subjekt romana njegove su vlastite priče i konvencije. Roman tematizira svoju vlastitu metodologiju, fikcijom oblikuje svoju teoriju¹². Zato metafikcionalni roman nije samo mutant: on je i hibrid nastao križanjem između klasičnog romana i kritičke rasprave. U njemu se romaneskna teorija i praksa stapaju bez šavova: poetika romana oblikuje se jezikom samog romana. Metafikcija je, riječima Roberta Detweilera, u biti igra čiji je cilj otkrivanje pavila igre.¹³ Uostalom, nije ni čudo da su mnogi autori metafikcionalnih romana istodobno i značajni književni teoretičari: Umberto Eco, John Barth, Walter Jens, David Lodge, Christine Brooke-Rose i dr.



samuel almaši

U hrvatskoj književnosti metanarativnu praksu ilustriraju djela kao što su »Proljeća Ivana Galeba« Vladana Desnice, »Bolja polovica hrabrosti« Ivana Slamniga, »Štefica Cvek u raljama života« i »Forsiranje romana—reke« Dubravke Ugrešić, kao i proza najmlađeg naraštaja okupljena oko časopisa »Quorum«. Dakako, metanarativne romane nalazimo i u drugim jugoslavenskim književnostima: u srpskoj (D. Kiš, D. Albahari, M. Pavić) ili slovenskoj (C. Kosmač, D. Rupel, I. Torkar i dr.).

4.

Metafora *zrcala*, karakteristični topos postmodernizma, možda je upravo u metafikcionalnom romanu dobila svoju najbolju potvrdu. Naime, mnogim svojim postupcima metafikcionalni roman podsjeća na igru zrcalima: umjesto jedne glavne radnje, jedne središnje/kohezijske svijesti, jednog fokalizatora i pripovjedača, on operira s više narativnih instanci među kojima nije uspostavljen hijerarhijski, nego *partnerski odnos* — jedna se instanca u drugoj zrcali i provjerava. Indikativni su stoga za metafikcionalni roman postupci udvajanja i multiplikacije: više početaka i završetaka romana, umetnute priče koje uvjetuju i radaju jedna drugu, više pripovjedača i fokalizatora, stalna

izmjena motrišta, razvijanje više radnji koje ne vode nikakvu rješenju (tzv. »labirintski zaplet«) i sl.

U Fowlesovu romanu »Žena francuskog poručnika« čitatelju se, na primjer, nudi mogućnost da sam izabere između tri moguća kraja romana, a u spomenutom Calvinovu romanu postoji desetak pripovjedača u prvom licu, velik broj umetnutih fragmenata romana, odnosno njihovih početaka, pa cjelina tvori kompleksan sustav korelacija i interferencija koji recipijentu nude raznolike mogućnosti i strategije čitanja¹⁴. Ili pak u romanu-leksikonu »Hazarski rečnik« Milorada Pavića čitatelju se daje na volju da roman čita s lijeva nadesno i s desna ulijevo, da ga koristi kao leksikon, ili da krene sa sredine na bilo koju stranu. »Tako će« — kaže Pavić — »svaki čitalac sam sklopiti svoju knjigu u celinu kao u partiji domina ili karata«¹⁵. U svom najnovijem romanu »Predeo slikan čajem« Pavić je proširio metafore igre karata i domina: njegovo djelo igrom permutacija i recipijentova »upisivanja« značenja sugerira na karakteristične postupke koje koristimo u rješavanju križaljki.

S obzirom na takva rješenja, a ona su tipično postmodernistički »trikovi«, moguće je napraviti i tipologiju metafikcionalnih romana, od najjednostavnijih oblika »romana u romanu« do kompliciranih »djela-u-nastajanju« i *romana-zrcala* koji nude neslućene mogućnosti kombiniranja, permutiranja i supstituiranja. Drugim riječima, metafikcionalni roman se ne iscrpljuje u jednom definitivnom, fiksiranom obliku, nego recipijent sam kreira, pa i dopisuje njegova značenja.

Može se reći: upravo u specifičnom odnosu prema recipijentu traži metafikcionalni roman svoju *modus vivendi*.

Može se metafikcionalnom romanu predbacivati i solipsizam, i pretjeranu artifičijelost (odsutnost spontanosti), i narcisoidnu zaokupljenost vlastitom fikcijom, ali jedno mu se ne može poreći: da je uspio stvoriti kvalitativno novu relaciju s recipijentom. Planetarni uspjesi romana J. L. Borgesa, U. Eca ili V. Nabokova za to su više nego uvjerljiv dokaz.

Postavlja se pitanje: o kakvom odnosu se radi i što je to suvremeni recipijent pronašao u afektiranoj metafikcionalnoj prozi?

Najkraće rečeno: posrijedi je partnerski odnos. Od čitatelja se traži, i to je bitno, da bude ravnopravan sudionik literarne igre. Čitatelj je stoga uklopljen u odnose koje stvara sam tekst¹⁶. On je na neki način koproducent djela.

No i na tom planu nazire se novi postmodernistički trik. Pisac metaliterarnog romana uvlači čitatelja u dvostruku igru. S jedne strane on mu podilazi, zavodi ga uzbudljivom pričom, poigrava se čak i obilato koristi elementima trivijalne literature (krimić, petparački ljubavni romani, porno-proza), koristi se nekim postupcima drugih medija (film, strip, video-spot), ali ta prva razina samo je mamac da se čitatelj uvuče u mrežu odnosa i zagonetki koje traže strpljiva dešifrant. Drugim riječima, metafikcionalni romani kriju u sebi više razina, značenja, a o strpljenju, obrazovanosti, pa i teorijskoj spremi recipijenta ovisi koje će razine aktualizirati. U ekstremnim slučajevima čitatelju je čak prepušteno da sam određuje poredak stvari u tekstu, odnosno da tekst sam organizira po svojoj volji (npr. da sam izabere adekvatan svršetak, da permutira određene dijelove, da tekst sam dopisuje). Prema mišljenju R. Imhofa, metafikcionalni roman oslobađa i preodgaja recipijenta: oslobađa ga od uskih i varljivih ograničenja koja nameću konvencionalni romani i priče i osposobljava ga za nove, primjerenije i plodnije načine recepcije¹⁷.

Uspostavivši nov odnos prema recipijentu, roman je i ova puta pokazao vlastitu vitalnost. Iscrpivši teme i tehnike, opisivši potpun evolucijski krug, on je ipak pronašao nove moduse opstanka: u mogućnosti da se već opisano opet iznova redefiniira i obnavlja, kao i sam život.

1 Usp. o tome: H. Bertens, *The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey*. U zborniku: *Approaching Postmodernism*, ur. D. Fokkema i H. Bertens, Amsterdam—Philadelphia, 1986, str. 9—51.

2 J. — F. Lyotard, *Das postmoderne wissen*, Graz—Wien, 1986, str. 112—113.

3 Usp. D. Borchmeyer, *Postmoderne*. U zborniku: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, ur. D. Borchmeyer i V. Žmegač, Frankfurt/Main, str. 306.

4 J. Barth, *The Literature of Exhaustion*. U zborniku: *The Novel Today*, ur. M. Bradbury, Manchester, 1978, str. 70.

5 I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, 1971, str. 248.

6 F. Jameson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. U zborniku: *Postmodernizam. Nova epoha ili zabluda*, ur. I. Kuvacić i G. Flėgo, Zagreb, 1988, str. 201.

7 Usp. H. Bertens, op. cit.

8 C. Brooke—Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, 1981, str. 352.

9 Usp. R. Imhof, *Contemporary Metafiction*, Hiedelberg, 1986, str. 20.

10 Usp. o tome: R. Alter, *Partial Magic. A Novel as a Self—Conscious Genre*, Berkeley—Los Angeles—London, 1975.

11 R. Imhof, op. cit.

12 Usp. K. Nemeč, *Metaliterarna dimenzija modernog romana*. U knjizi: *Pripovijedanje i refleksija*, Osijek, 1988, str. 81—93.

13 R. Detweiler, *Games and Play in Modern American Fiction*, »Contemporary Literature« XVII/1976, str. 56.

14 Usp. U. Musarra, *Duplication and Multiplication: Postmodernist Devices in the Novels of Italo Calvino*. U zborniku: *Approaching Postmodernism*, ur. D. Fokkema i H. Bertens, Amsterdam—Philadelphia, 1986, str. 135—155.

15 M. Pavić, *Hazarski rečnik*, Beograd, 1985, str. 19.

16 Usp. V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987, str. 411.

17 R. Imhof, op. cit., str. 253.