



FIKCIJA KAO ODGOVOR: *DEVOJČICA NEOBIČNE KOSE* U KONTEKSTU

*Svaka reč ima ukus konteksta i konteksta
u kojima živi svoj socijalno bremenit život.
(Bahtin, „Discourse“)*

*Kritika je odgovor, što je dobro.
(Dejvid Foster Volas, *Devojčica neobične kose*)*

Druga knjiga Dejvida Fostera Volasa *Devojčica neobične kose* najpoznatija je po svojoj zaključnoj priči „Ka zapadu kurs imperija zauzima“. Zajedno sa Volasovim esejem „E unibus pluram“ iz 1993. godine, sa kojim se često dovodi u vezu, „Ka zapadu...“ se učestalo shvata ne samo kao manifest narednog koraka fikcije sa kraja veka (Boswell, *Understanding* 68; Cohen, 72), nego i kao ključ za razumevanje Volasovog skorašnjeg rada. Ne zanemarujući „Ka zapadu...“, ovaj esej ispituje činjenicu da priča treba da bude čitana u kontekstu celokupne zbirke, kao i da samu knjigu valja čitati u kontekstu mesta i vremena njene kompozicije: naročito u kontekstu osamdesetih godina i presecanja studijskih programa kreativnog pisanja i „ekonomski održivih domena serija osrednje fikcije“ (McGurl, 29). *Devojčica neobične kose* može se sagledati kao paradigmatičan proizvod onoga što je Mark Makgarl imenovao „doba programa“ – Volas je pisao priče dok se upisivao na program master studija na Univerzitetu Arizone – ali i kao ispitivanje modela i običaja koje je to doba donelo. Drugim rečima, kao i bilo koji drugi književni kritičar, Volas je svoju temu oblikovao da bude „u narastajućem intimnom odnosu između književne produkcije i prakse visokog obrazovanja“ (McGurl, ix). Bio je strastveni čitalac fikcije svojih savremenika sa studijskih programa, literarne teorije koja je tada cvetala na akademskim osnovama Odseka za englesku književnost, dela književnih kritičara koji su težili da utvrde stanje i aktuelni potencijal američke priče. Volas je i sam učestovao u toj dijagnozi tradicije jeremijadom „Osobine fikcije i upadljivi mladi“ (1988). Upravo je u tom eseju, pre nego u tekstu „E unibus pluram“, on razotkrio svoje „intenzivno teorijsko interesovanje“ za forme, modele i svrhe američke literarne fikcije (Lipsky, 231) kao da su oni bili i da mogu biti „jedan daleki, teško zasložen dan“ (GCH, 332).¹ *Devojčica neobične kose* se na mnogo načina može čitati kao prateći element eseja, artikulišući njegovu centralnu strepnju i nudeći preliminarna rešenja za probleme koji iz njega proishode.

¹ Svi citati iz knjige *Devojčica neobične kose* navedeni su na osnovu prevoda Igora Cvijanovića, „Agora“, Zrenjanin, 2014. (Prim. prev.)

Činiti sve što je moguće

Kratka priča postala je građa spisateljskih radionica iz više razloga. U praktičnom smislu, kraća dela se brže završavaju i lakše se o njima diskutuje na časovima nego o dužim tvorevinama. Tokom javnog čitanja 2005. godine, veterani radionice kreativnog pisanja Čang-rae Li i Lori Mur razmenjivali su priče o svojim predavačkim iskustvima; „Ne želiš valjda zaista da tvoji studenti pišu priče“, rekao je Li; „Naravno da ne želim!“, složila se Murova (*New Yorker*). Ipak, inkliniranje časova kreativnog pisanja ka kratkim pričama podrazumeva znatno više od čisto pragmatičnih razloga. Kao što je Endrju Levi primetio, kratka priča je široko rasprostranjena kao savršena „praktična oblast“ za pisce-šegrtre budući da je u formalnom smislu jednostavnija od romana – pa bi tako i „pisci početnici ili autori čija je sposobnost da oblikuju sofisticirani narativ unekoliko smanjena, mogli da se okušaju – i, u pogledu ograničenja, znatno teža jer zahteva „snažniju disciplinu i veštinu“ (8). Kratka fikcija, smatra Makgarl, nudi „maksimalnost u minimalnom pakovanju“ (375): zadatak pisaca ogleda se u tome da „učine što je više moguće u okvirima veoma malog prostora“ (376).

Prva stvar koju su kritičari primetili kod *Devojčice neobične kose* odnosila se upravo na to koliko je Volas mnogo učinio u granicama ove forme. Opseg knjige naročito je hvaljen: činjenica da svaka priča poseduje „svoj distinktivni stil, sopstveni retorički registar“ (Alcorn, 14–15). Među naratore spadaju stariji Jevrejin, sredovečni stanovnik parka za kamp prikolice, student kursa za kreativno pisanje, lični pomoćnik Lindona Džonsona i prototip Američkog Psiha. Svaki od njih dovodi se u vezu sa specifičnim stilom pisanja popularnim u to vreme: primera radi, naslovna priča preuzima odlike blank fikcije; „Sve je zeleno“ je zapravo verzija onoga što je poznato pod terminom *hick-chic* književnosti (Yardley); „Džon Bili“ čita se kao omaž delima koje je Volas kasnije opisao kao „direktno potcenjena“ (BFN, 203) – *Omenseterova sreća* (1966) Vilijama Gasa i *Krvavi meridijan* (1985) Kormaka Makartija.² Volas je 2005. godine hvalio Makartijevu „sposobnost da koristi zastareo, kitnjast engleski jezik na način na koji nije ni prostodušan ni pompezan“, istakavši podjednako da ne gaji ikakve iluzije da bi sam bio sposoban da učini nešto slično (CW, 156–157). Ipak, 1988. godine Volas nije bio toliko skroman.

Pored toga što se uključivao u literarne tokove osamdesetih godina prošlog veka, Volas je podjednako apostrofirao i metafikciju, dvadesetovekovni model koji pisac ispituje najočevidnije u završnoj priči knjige. Tada se on suočava sa Bartovim delom *Izgubljen u kući smeha*, tom „najčuvenijom pričom američke metafikcije“ (GCH, 237) i, upotrebljavajući sam tehnike metafikcije, pokušava da „izloži iluzije metafikcije“ (CW, 40). Drugim rečima, „Ka zapadu...“ predstavlja verziju, ali i poricanje knjige *Izgubljen u kući smeha* – nije zanemarljivo da je skoro „duga isto koliko i izvorni tekst“ (Rother, 218) – baš kao što se Volasova „iznad postmodernizma“ promišljanja u tekstu „E unibus pluram“ percipiraju kao ekvivalent Bartovog eseja iz 1967. godine „Književnost iscrpljenosti“ (Boswell *Understanding*, 9; Giles *Global Remapping*, 164). Imitacija, bila bih sklona da primetim, proširuje se na nivo zbirke u celini. Baš kao što je Bart organizovao priče u *Izgubljen u kući smeha* na način da vodi

² Volas je, međutim, tvrdio sve do kasnijih godina da nije čitao *Krvavi meridijan* (Max 165–166). Bestseller Larija Makmartija iz 1985. godine o teksaskim rendžerima *Usamljena golubica* još jedan je mogući izvor. Bosvel je zabeležio da priča podrazumeva „ismeivanje pisanja u foknerovskom duhu“ (85).

čitaoca od konvencionalne, valjano predložene priče („Ambrose his mark“) preko parodijske borbe da konstruiše takvu priču („Lost in the Funhouse“) pa sve do novog početka („Melnelaiad“), tako i Volas oblikuje *Devojčicu neobične kose* vodeći je ka kulminaciji ostvarenoj pričom „Ka zapadu...“³

Volasova ambicija se tako ne ogleda u „neutralnoj praksi“ pastiša, koju je Frederik Džejmson definisao kao „imitaciju začudnog i jedinstvenog, idiosinkratičnog stila, nošenje lingvističke maske“ bez „prikrivenih motiva“ (*Postmodernism*, 17). Njegove parodije, nalik Bartovim, modelovane su da pokažu „upotrebljeno uzdizanje određenih formi ili osećanje iscrpljenosti pojedinih mogućnosti“ (Barth *Friday*, 64), ali i da deluju kao provokacija novih formi. Robert Kuver, još jedan Volasov mentor, podjednako je verovao da je diverzitet ponuđen zbirkom priča – u ovom slučaju zbirkom *Pricksongs and Descants* (1969) – omogućio piscu da dramatizuje obrazac fikcije koja je „na kraju jednog stadijuma i na pragu narednog“ prezentujući i stari i novi „model percepcije i fikcionalnih formi“ (Coover, 61–62). *Devojka neobične kose* slično se opaža kao tranziciono delo, „na preseku dve ere“ (GCH, 162). Njena politika zasnovana je na identitetu politike generacije i njene publike, „klinge našeg uzrasta“ (GCH, 263). Nije toliko iznenađujuće što je slika smrti starog čoveka kog, sa detaljnim uživanjem, posmatra mladić tako rekurentna: pomislimo samo kako Dejvid Bojd gleda „oštre vrhove Džonsonovih staračkih grudi“ na kraju priče „London“ ili potpredsednika kompanije viđenog kroz prizmu njegovo podređenog, „sa ustima otvorenim kao u ribe, čelom belim poput krastače i blago namrštenim“ u priči „Srećom je komercijalista znao tehniku reanimacije“ (GCH 118, 50). Književne implikacije ove scene postaju jasne ukoliko se setimo Volasove karakterizacije starog mimezisa kao preživljavajuće „životne podrške“ (BFN, 64) i njegove potonje „definicije lepe umetnosti“ kao mesta u kojem je „locirana i primenjena kardiopulmonalna reanimacija za one elemente što su ljudski i magični kako bi i dalje živeli i sijali“ (CW, 26). Da li bi Volas trebalo da likvidira ono što Pol Džajls naziva „sklerotičnim humanizmom“ (Global, 171)? Ili bi više od koristi bilo da ga snabde kiseonikom i vrati u život? I šta sa metafikcijom pisanom na način na koji to čine stariji autori? Interesovanje zbirke za oceubistvo (koje je nikad manje saosećajno prema pitanjima osnivača i samoj njihovoj poziciji) kulminira u premeštaju „harizmatičnog“ profesora Ambroza (Barta), amblema „prethodne generacije“ (GCH, 269) mladim Markom Nektrom – koji je, kako njegovo ime sugerše, pomalo nalik Ambroza, ali ipak drugačiji. Baš kao što Maršal Bosvel primećuje, Volas smešta svoju priču „u namernu saglasnost“ sa *Strepnjom od uticaja*, uticajni model Harolda Bluma o literarnoj istoriji kao edipovskoj borbi (*Understanding*, 103).

³ Svako čitanje knjige mora uzeti u obzir Volasovo prolongirano pregovaranje sa njegovim urednikom Džeraldodom Hauardom. Iako se Volas kasnije složio sa procenom Stivena Mura da su priče „Srećom...“, „Devojka...“ i „Ovde i tamo“ slabije od ostalih, Hauardu su se dopale pa je „trampio“ njihovo uključivanje u zbirku za „Džona Bilija“ i „Ka zapadu...“ koje su „previše teško napisane za komercijalnu publiku“ („Letter“). Volasov originalni raspored bio je sledeći: „Male bezizražajne životinje“, „Srećom je komercijalista znao tehniku reanimacije“, „Druga matematika“, „Devojčica neobične kose“, „London“, „Ovde i tamo“, „Sve stvari jednom čoveku“, „Krah '62“, „Reci nikad“, „Sve je zeleno“ i „Ka zapadu kurs imperija zauzima“. Planirano objavljivanje u „Pingvinu“ je propalo zbog zakonskih problema usled upotrebe stvarnih imena u nekoliko priča; Volas je izvršio reviziju i *Devojčica neobične kose* je najzad objavljena 1989. godine (izdavač Norton). Prvobitni naslov zbirke glasilo je *Nadugačko i kratko o tome* (Max, 87)

Poput Volasovog prvog romana *Metla sistema*, u izvesnoj meri i romana *Beskrajna lakrdija*, *Devojčica neobične kose* predstavlja svojevrstan Künstlerroman, portret umetnikovog razvoja tokom njegovog virtuoznog stvaranja drugih knjiga. „Ka zapadu...“, priča o piscima-šegrtima, čini ovakve autoreferencijalne signale eksplicitnim premda se oni pojavljuju i u znatno realističnijim pričama, onima što se oslanjaju na hronološki metod „figuralne“ gradnje (*Chambers Story*, 33). Bilo da je junak koncertni pijanista, panelista televizijskog kviza, student inženjerstva ili komercijalista, on ili ona uvek su „reprezentanti nekog vida 'umetnosti' ili produkcije i recepcije narativa“ (*Chambers Story*, 33). Za Volasa ključno pitanje koje pokreću sve narativne figure nije povezano samo sa problemom „kako“ pisati fikciju (čemu streme studijski programi pisanja), nego „zašto“ pisati fikciju (GCH, 237).

Fikcionalne budućnosti „Klinaca našeg uzrasta“

Književna istorija ponekad može izgledati kao kontinuirana revolucija, naročito ako joj pristupimo iz perspektive sadašnjosti, kada iskušenje da se deluje „kao da početak nove deкаде po sopstvenom nahođenju diktira novi splet kulturalnih i političkih stilova“ (Lasch, 53) postaje neizdrživo. Kada je Volas započeo svoje univerzitetsko obrazovanje 1980. godine, pomenuto iskušenje bilo je jače nego ikad. Najpre, izbor Ronalda Regana okarakterisan je kao „na neki način odgovarajuć spram socijalnih, ekonomskih i kulturnih transformacija“ (Thompson, 4); šesnaestog septembra 1985. godine, potom, „kada je Ministarstvo trgovine objavilo da su Sjedinjene Američke Države postale dužnička nacija“, neki su proglasili krah američkog carstva (Vidal, 17). U „Ka zapadu...“ Volas je svedočio o Amerikancima svoje generacije kao staloženim ljudima u „*ovoj najmučnijoj postimperijalnoj dekadi od svih*, u eri između iscrpljenosti i nadopunjavanja“ (GCH, 254).

Razgovor o promeni literarne paradigme započeo je pak mnogo ranije. Lari Mekaferi, primera radi, 1982. godine objavio je knjigu *Muza metafikcije*, sumu postignuća Viliijama Gasa, Roberta Kuvera i Donalda Bartelmija. Hvaljenje ovih pisaca delovalo je kao korak bliže njihovom sahranjivanju, kao što je Mekaferi primetio: „takozvane umetničke revolucije poseduju prirodni vremenski opseg“ i njih „neizbežno nasleđuje nova artistska klima generisana od strane stvaralaca koji ne dele entuzijazam prethodne grupe i koje su nestrpljivi da definišu sebe kao umetnike novih metoda“ (261).

Želja za stvaranjem novog naročito je bila izražena na nacionalnim univerzitetima koji su se, od Drugog svetskog rata, ustolili kao „centri umetničke aktivnosti u Americi“ (Myers, 148). Mekaferijev trijumvirat bio je u potpunosti akademski zasnovan: Kuver je delovao na Univerzitetu Braun, Gas na Univerzitetu Vašingtona u Sent Luisu, a Bart na Džons Hopkinsu (na kojem je i diplomirao 1947. godine). Do sredine osamdesetih godina *pisci-studenti koji su postali profesori* figurirali su kao norma – sto od ukupno sto pedeset studijskih programa kreativnog pisanja ustanovljeni su u prethodnih deset godina (Howard, 34), a 1983. godine Bart je procenio da je svake godine proizvedeno dve i po hiljade „novih diplomiranih pisaca fikcije“ (*Friday*, 108). Rust Hils, urednik odeljka za fikciju časopisa *Eskvajer*, objavio je 1987. godine da univerziteti sada podržavaju „celokupnu strukturu američkog književnog establišmenta – i još više, suštinski determinišu prirodu i oblik te strukture“ (184). Dok Volas nije diplomirao, kao što i sam beleži u *Odlikama fikcije i upadljivim mladima*, „kružile su glasine

da agenti pohode prestižne radionice kreativnog pisanja kao što to čine profesionalni skauti na utakmicama američkog fudbala" (BFN, 37).

Traganje za „upadljivim mladima“ počelo je ozbiljno tokom 1984. godine, nakon što je dvedesetomogodišnji urednik pozvao Garija Fisketona da lansiraju pomodnu seriju „Vintage Contemporaries“ (VC), sa ciljem predstavljanja „samo onog najboljeg u novoj generaciji“ datoj generaciji. Ova edicija objavila je svoje prve publikacije u skupocenom, poželjnom tvrdom povezu, oblikovane i na tržište prosleđene poput nekakvih rok albuma. Prva knjiga iz ove serije *Bleštava svetla velegrada* Džeja Mekinerija, Fisketonovog kolege sa Koledža Vilijams, postala je bestseller, te su se agenti i urednici uskoro počeli starati o delima o mladim, modernim ljudima, delima što ih takvi ljudi i stvaraju. Na Koledžu Benington Bret Iston Elis „posmatrao je sa mešavinom straha i fascinacije“ kako se *Manje od nule* transformiše od „studentskog zadatka u blistav tvrd povez koji postaje bestseller, kamen temeljac duha vremena“ (*Lunar Park*, 7). Benington je naročito bio rasadnik odličnih, mladih pojedina – generacija iz 1982. godine takođe je obuhvatala i Džila Ejzenstada, Donu Tart i Džonatanana Letema – kao i Univerzitet Kolumbija na kojem su Gordon Liš, nekadašnji Karverov urednik u *Eskvajeru* i Kris Nof, podučavali poklonike Ejmi Hempel i Dejvida Livita.⁴ Debra Spark je 1986. godine predstavila antologiju *20 ispod 30* pitajući se koja je to karakteristika što izdvađa „ljude mog godišta koji pišu fikciju“. Najočigledniji odgovor glasio je da „su mnogi nekada bili, ili su tek skoro bili povezani sa univerzitetima i njihovim programima kreativnog pisanja“ (ix).

Priče koje sačinjavaju *Devojčicu neobične kose* trebalo bi umnogome razumevati kao odgovor ovakvoj grupi urednika, pisaca i predavača; one su pisane „pod budnim okom profesora“ (Lipsky, 64), ali i vodeći računa o matici književnih tokova. Još jedan relevantan kontekst, međutim, odnosi se na Volasovo izlaganje akademskoj strani odseka za englesku književnost, na kojem je studija *Iskrena literatura* izložena „Kontinentalnim vetrovima“ (BFN, 63). Jačanje kreativnih programa pisanja podudarilo se sa usponom teorije književnosti ili „Teorije“ i, kao što je Mejdzori Perlof primetila 1986. godine, često je izgledalo kao da su studije književnosti postale neka vrsta borbe „između radionica kreativnog pisanja i studentskih seminara iz oblasti teorije“: „Tim A optuživao je tim B da piše neprohodnim žargonom i u duhu pseudomarksističkih dvosmislenosti; zauzvrat tim B krivio je tim A za 'mekoću i naivnost' i nesposobnost da razumeju da je čitav jezik posredovan“ (45). Volas je u *Odlikama fikcije* (produkt tima A) svrstao sebe na stranu tima B navodeći listu „stranaca“ kojoj pripadaju Bart, De Man, Lakan, povodom kojih „savremeni umetnici jednostavno više ne mogu da priušte da se na njih obaziru... kao razvedeni od sopstvenih interesa“ (BFN 63).⁵ Do 1988. godine, kako je Volas istakao, „promocija jezika od ogledala do oka“ postala je „bajata vest“. Današnju novost, makar u „levičarskom kulturnom svetu“ (Lipsky, 48) Tusa u koji je Volas često odlazio, napisao je sledbenik Frederika Džejmsona, čiji esej izvanredno velikog uticaja o „kulturnoj logici kasnog kapitalizma“ Volas citira u „E Unibus“ (SFT 65), i Done Haravej, čiji smisao za „propustljivu razlikovnost između animalnog/ljudskog

⁴ Liš se pojavljuje kao Stenli Flant u Levitovom delu *Martin Bauman* (2000) označenom kao roman à clef.

⁵ Bosvel razmatra *Beskrajnu lakrdiju* kao „detaljno izloženu i ingenioznu kritiku Lakana“ (151–156).

(tj. organizama) i mašina" (10) obezbeđuje specifičan lajtmotiv *Devojčici neobične kose*.⁶ U timu B teorijskog seminara diskusija se najednom okrenula u pravcu lingvističkih pitanja povodom onoga što Džejmson naziva „etičkom kritikom“ (*Political*, 44). Etika – shvaćena, prilično precizno, kao „arena u kojoj su zahtevi drugih (...) artikulirani i ugovoreni“ (Harpham, 394) – imala je ulogu u svemu, od marksizma, feminizma, posthumanizma do postkolonijalnih i rodni studija podjednako jasno saopštavajući i stremljenja, karaktere pa čak i jezik Volasovih priča. U „Malim bezizražajnim životinjama“, primera radi, Džuli govori svojoj devojci Fej da je „lezbejstvo jednostavno jedan vid odgovora na Drugost“ (GCH, 32), dok priča „Lindon“ unosi drugost kako bi proizvela etičku (mada anahronu) reviziju istorije. Valter Dženkins, šef kabineta Lindona Džonsona, 1964. godine uhapšen je zbog nedoličnog ponašanja u toaletu YMCA-a: u Volasovoj priči Lindon je, umesto toga, zamišljen kako deli samrtnu postelju sa haićanskim, od side obolelim ljubavnikom svog homoseksualnog savetnika.

Dok je nova etička kritika verovala da je njihov rad „dirigovan u svetu“ (Booth, x), akademska „teorija“ ostala je paradigma hermetičnosti u imaginaciji popularne kulture. U junu 1987. godine Žak Barzan objavio je članak u *Njujork tajmsu* ismevajući činjenicu da je „komunikacija bila retka“ između teoretičara i „publike“: to je sramota, zaključio je, jer „jezik nije izmišljen da bi bio monolog“. Barzanov članak toliko je uvredio Volasa da je ovaj poslao odgovor čak iz Tusona. Njegovo pismo je značajno iz dva razloga: najpre, zbog Volasovog naglašavanja tačke gledišta „nas mladih čitalaca“, a potom i zbog insistiranja da „nisu svi teoretičari pokušavali da podignu neprobojni zid“ oko književnosti. „Neki od njih“, govorio je Volas, „samo su pokušavali da razumeju ono što vole“ („Matters“). Binarnost koju je Volas ovde predstavio – odbrambene konstrukcije, sa jedne strane i pokušaji da se one probiju u ime ljubavi, sa druge strane – uskoro će postati bliska čitaocima njegove fikcije i njegovih eseja.

„Ka zapadu...“ sadrži Volasovo najdirektnije opažanje veze između tima A i tima B ne samo u kontekstu džejmsonovskog napada na postolje „maršala Liša“⁷ i „bolnog proizvođa neslavnog minimalističkog truda u bezbrojnim, opskurnim studentskim radionicama kreativnog pisanja širom Sjedinjenih A. D.“ (GCH, 265). Priča iznosi da čas kreativnog pisanja nije forma bekstva, već pre primer korporativnog kapitalizma. Njegovi proizvodi nisu individualne tvorevine zanatskog rada (kao što bi to odrednica radionice sugerisala), nego, kao što je to jedan kritičar istakao, tvorevine proizvedene mehanički, kolektivno u „serijskoj proizvodnji“ (Aldridge, 34).⁸ Metafikcija je naročito postala „prisna kao sindikat“, što je ideja koju je Volas dramatizovao savnjujući njenu akademsku franšizu sa lancem brze hrane „Mekdonalds“. Priličan deo radnje „Ka zapadu...“ tiče se „Okupljanja Svih Koji Su Ikad Predstavljali Proizvođe U Mekdonaldsovima Reklamama“ (GCH, 235); organizator događaja Stilriter, takođe je bio unajmljen da knjigu *Izgubljen u kući smeha* pretvori u franšizu o diskoteka-ma kuće smeha. Volas je posegnuo za Džejmsonovim argumentom o tome da je „estetska praksa danas postala integralni deo generalne robne proizvodnje“ (*Postmodernism*, 4),

⁶ Gils smatra da se Volasov rad razvijao „pod intelektualnom oznakom posthumanizma“ (165).

⁷ Radi se o šali povodom Lišovog nadimka „kapetan Fikcija“ (videti: Hempel).

⁸ Volas preuzima konstrukciju (BFN, 61).

upotreбивši ga pri tom da pokaže kako se metafikcija pretvorila u „mesnufikciju“ (GCH, 310), lako svarljivo i nehranljivo.

Pozicija pisca u kapitalističkom društvu, naravno, nije tema ovog eseja. U „Paragvaju“ (priči objavljenoj 1970. godine) Donald Bartelmi zamislio je svet u kojem bi svako dobio „onoliko umetnosti koliko je njegov sistem sposoban da prihvati“ i u kojem bi umetničke tvorevine otuda bile „minimalizovane“, „lišene vazduha“, a uloga umetnika redukovana na obezbeđivanje „raznolikih tovara umetnosti“ u cilju „ometanja“ (133). Bartelmi nije bio nesvestan da scenario koji prikazuje može da objasni njegovo iskustvo plodnog saradnika *Njujorkera*. Kada je Volas počeo da se bavi novinarstvom devedesetih godina prošlog veka, on je takođe naglasio svoju poziciju „nekoga ko je plaćen“ za svoja mišljenja (Giles *Global Remapping*, 168), ali čak i mlad kakav je bio 1987. godine, iskazivao je nelagodnu svest o položaju insajdera, dobrovoljnog korisnika izdavačke opsednutosti „upadljivo mladima“. Samo nekoliko meseci nakon što je Elisovo delo *Manje od nule* postalo *succès de scandale*, 1985. godine Volas je poslao agentu poglavlje romana *Metla sistema*, koji je napisao u okviru diplomskog rada na Koledžu Amherst, zajedno sa pismom u kojem ističe da je bio gotovo istog godišta kao i Elis i Livit „čija je fikcija dobro prihvaćena mahom usled čitalačkog razumljivog zanimanja za nove, mlade autore“ (cit. u Max, 65). Roman se pojavio u „Pingvinovoj“ seriji *Savremena američka fikcija* 1987. godine, taman kad je Volas završio studije: priča „Ka zapadu...“ bila je četvrtog jula dodata diplomu „u delimičnoj ispunjenosti“. Mesec dana kasnije, magazin *Eskvajer* objavio je grafiku „Vodič kroz književni univerzum“ u kojem su Liš i Fisketon smešteni u „crvenom užarenom centru“ zajedno sa Karverom koji, kako nam je rečeno, „kao domaćin predvodi mlade učenike kako bi oni prigrlili stil minimalizma i formu kratke priče, dva dominantna trenda poslednje deкаде“ (53); Volas je takođe bio predstavljen kao „kometa koja se približava“. Uzevši u obzir ovakvu pozadinu nije iznenađujuće što su priče iz *Devojčice neobične kose* toliko okupirane odnosima na tržištu i odnosima u samim književnim radionicama.

Pred samim mirovanjem

Postoji reč za ljude kao što si ti, Mark. „Minimalan.“ Nikada ni na šta ne reaguješ. Čak ni na umetnost. (GHC, 251)

Minimalni mambo... igrači se pojavljuju samo da bi bili pred samim mirovanjem. (IJ, 229)

„Tri ili četiri“ priče koje ulaze u sastav knjige *Devojčica neobične kose* suštinski su „prerađene“, podvrgnute tom brutalnom procesu koji je Volasu, kako je sam kasnije priznao, pričinjavao „izvanredno uzbuđenje“ (Lipsky, 263). Ovakvo zadovoljstvo u borbi takođe je moglo uticati na Volasa da radije odabere Arizonu, čiji je program master studija iz oblasti umetnosti opisao kao „žilav, beskompromisan realizam“ (Lipsky, 47), nego recimo Univerzitet Džons Hopkins poznat po svom blagom, saosećajnom odnosu prema pisanju. Preimenovan u „Ka zapadu...“, iz pravnih razloga, u Stručnu školu Istočni Česapik, Džons Hopkins

posедуje prestižni program master studija umetnosti kojim predsedava Džon Bart, „Profesor Ambroz“ u priči. Volas je kasnije rekao Dejvidu Lipskom da je on „toliko bio u Bartovom zatočeništvu“ da biti njegov student znači obresti se u „svojevrsnoj grotesknoj situaciji“ (4). Smeštajući radnju u Arizonu Volas je, drugim rečima, uspeo da napadne Barta sa bezbedne distance koristeći upravo Bartove metode protiv sopstvenih nastavnika, angažovanih toliko kao da su utopljeni u „Preporod Realizma“ (GCH, 265).⁹ Volasov „borbeni metod u učionici“ značio je da se, kad god je mogao, trudio da podrije „dobru priču za studentsku radionicu“ (GCH, 358). Na prvi pogled njegova priča o raskidu „Ovde i tamo“ – „jedini istinski autobiografski fragment“ u *Devojčici neobične kose* (istaknuto u pismu Stivenu Muru) – čini se kao blistavi primer priče nastale u skladu sa pomenutim master programom sve dok, međutim, ne spoznamo studenta i profesora. Protagonista Brus objašnjava mere koje preduzima kako bi fotografiju svoje devojke sačuvao u svom automobilu kada ga u tome prekida instruktor podsećajući ga da „fikciona terapija“, ako želi da bude iole uspešna, mora „locirati samu sebe i delovati unutar jednog zamorno da neki bi mogli čak i reći surovo limitiranog definisanog strukturisanog prostora“ (GCH, 153). Brus odgovara da ga ta vrsta dobro sklopljene fikcije ne interesuje – proizvod radionica kreativnog pisanja koji je Volas označio „lepim, opreznim, dosadnim, žilavim u nastojanju da pronađu tehničku grešku“ (BFN, 60) – nastavljajući dalje priču u svom digresivnom maniru. Umetanjem jedne „zaista napadne i nametljive upadice“ u „Tamo i ovde“, kao što je to činio da bi opisao određene momente u „Ka zapadu...“, Volas obaveštava svoje čitaoce (i predavače) da njegova priča neće biti ograničena konvencijama realističkih radionica i tako izjednačava svoju poziciju sa *locus classicus*-om metafikcije *Izgubljen u kući smeha*, tim Bartovim izlaganjem teškoća u verbalnom oblikovanju svežih aspekata o „problemima senzitivnih adolescenata“ (Lost, 92). Volasu je veliki ugođaj pričinjavala činjenica da je nasuprot sudu svog učitelja – Džonatan Perner je, kako kaže Volas, „apsolutno“ mrzeo tu priču – „Tamo i ovde“ objavljena u časopisu *Fikcija*, a potom joj je 1989. godine dodeljena Nagrada za priču O. Henry (Lipsky, 263).¹⁰

Tokom Volasovih studentskih godina, opozicija između metafikcije i onoga što je poznato kao „novi realizam“ ili „novi minimalizam“ često je prezentovana u prilično ukočenim odnosima. Jedan od najokamenjenijih i najuticajnijih stavova pripisuje se Džonu Gardneru i njegovoj izrazito polemičkoj knjizi *O moralnoj fikciji* iz 1978. godine. Gardner je zagovarao povratak takozvane „životodavne“ fikcije i opširan literarni korpus nastao tokom prethodne dekade pogrdno je nazvao „trivijalnim“ ili „lažnim“ (Gardner, 15–16). Naredne godine Vilijem Gas, Gardnerov nekadašnji nastavnik, odgovorio je na ove optužbe pa se debata između ova dva pisca o prirodi i vrednostima fikcije pojavila u *Novoj Republici*. Gas je rekao: „Mene vrlo malo zanima komunikacija. Želim da posadim neki objekat u svetu“; Gardner je pak tvrdio: „Mislim da nam fikcija pomaže da živimo. Mislim da sa svakom napisanom knjigom postajemo bolja osoba“ (cit. u: LeClair „William Gass“, 47, 48, 52).

⁹ „Ljudi novog realizma“ pomenuti u „Ka zapadu...“ su Džon Gardner, Džon Luru, bivši jezuitski sveštenik koji je predavao na Stanfordu, i Frenk Konroj, upravnik uticajne škole kreativnog pisanja u Ajovi od 1987. godine (GCH, 265).

¹⁰ Lipski je pogrešno priči dodelio nagradu iz 1988. godine.

Premda su mnogi odbacili Gardnerov stav zbog „stvaranja iluzornih polarnosti“ (McCaffery, 261), drugi su podržavali njegova stanovišta videvši u njemu nosioca kriterijuma. Tome je jednim delom doprineo Rejmond Karver, jedan od najslavnijih pisaca osamdesetih godina prošlog veka, ujedno i Gardnerov student (na Koledžu Čiko Univerziteta Kalifornije), koji je često govorio o dugu prema svom profesoru, naročito u tekstu „Pisac kao predavač“ koji je postao i predgovor Gardnerove knjige iz 1983. godine o veštini pisanja *Kako postati romanopisac*. Eho Gardnera podjednako se može zapaziti u Karverovim raznolikim izjavama povodom cilja i svrhe fikcije. U predstavljanju *Najboljih američkih kratkih priča* (1986), recimo, istakao je da su „dani banalno, mahnito, trivijalno, nedotupavno napisanih izveštaja o nedoslednim činovima koji ničemu ne vrede prošli“; on je želeo priče koje „obasjavaju ono što nas čini i održava, često uprkos svim izgledima, prepoznatljivo humanim“ (xiv). Odsjaji ovakvih napomena prisutni su podjednako u Volasovim objavljenim razmišljanjima o vrednostima fikcije.

Kada ga je Lari Mekaferi 1993. godine upitao o Karverovom „ogromnom uticaju na njegovu generaciju“, Volas je oduševljeno načinio distinkciju između samog Karvera („umetnika“, „genija“) i pokreta koji je inicirao (CW, 46). Zaista razlika između „pionira“ i onih koje je Volas označio „održavaocima pogona, malih sivih ljudi koji preuzimaju kontrolu nad mašinom što su je drugi izradili i samo je drže u pogonu“ (CW, 31) naročito je bila značajna za Volasa. Problem sa tadašnjim minimalizmom ogledao se u tome što je, poput metafikcije, olako samog sebe pozajmljivao održavaocima pogona i serijskoj proizvodnji povezanoj sa studijskim programima kreativnog pisanja; bilo je „tako lako imitirati“ (CW, 46). Tokom meseci objavljivanja *O čemu govorimo kada govorimo o ljubavi* (1981), studenti master programa iz oblasti umetnosti „optuživali su jedni druge“ da pišu priče nalik Karverovim (Newlove, 77). U „Sve je zeleno“, Volas je oblikovao sopstvenu „inferiornu“ tragediju (Carver *Collected*, 323).

Priča je smeštena u čajnoj kuhinji kamp prikolice, u jutru nakon kišne noći. Mejflaj sedi na sofi neprekidno govoreći kako je sve napolju zeleno. Narator Mič pak primećuje lokvice kako se skupljaju na stolu, među pivskim konzervama, i kako pikavci cigareta plutaju u pepeljari. Poput Karverovih junaka, koji često imaju „stvari“ o kojima žele da govore, ali nisu sigurni šta bi te stvari „zaista mogle da budu“ (*Collected*, 295, 326), Mič „ne zna šta da kaže“ (GCH, 229). Jedna od optužbi koje je Volas podigao protiv „katatoničnog realizma“, izraz koji je preuzeo od kritičara Alana Vajlda (Wilde, 119), ticala se činjenice da su protagonisti „prazni, perceptivni motori intonirani u kontinuiranim jednosložnim rečima“ (BFN, 40). U „Ka zapadu...“ je osudio minimalističku „opsednutost lišavajućim ograničenjima vlastitog prostora, po turobnoj blizini vlastitom obzorju“ (GCH, 267). U „Sve je zeleno“, ipak, ključni problem sadržan je u teškoćama pojedinca da izbegne zatvaranje sopstvenog bića: „U meni ima potreba koje ti više i ne možeš videti jer ima previše potreba u tebi koje te omećaju“ (GCH, 229). Sa jedne strane, ova rečenica razumeva se kao parodija jednosložnog minimalizma; sa druge strane, ona izražava jednu od Volasovih najpostojanijih i najdubljih preokupacija. Pitanje solipsizma ovde se razrešava kada se, u zaključnom pasusu, Mič osvrće kako bi video ne pastoralnu scenu, nego Mejflaj lično: „i ima nešto u meni što ne može da završi, u tom gledanju. Mejflaj ima telo. I ona je moje jutro. Reci njeno ime.“ (GCH, 230). Adam Mars-Džons primećuje: „Čini se da minimalizam u književnosti neprekidno igra žmurke

sa sentimentalnošću" (15); ali to Volasu nije naročito smetalo. Njegova kritika neorealizma u „Ka zapadu..." zaključuje se u maniru *volte-face* i to ka odobrenju: „Nema ništa tako srceparajuće što možete naći u svim boljim knjižarama. Ja bih proverio" (GCH, 267).

Volas je iskazao manje ambivalentnosti povodom varijeteta minimalizma kojem je dao nadimak, aludirajući na tržište robne kuće, „Niman-Markus nihilizam" (BFN, 39) mada je ponovo povukao razliku između pionira – *Manje od nule*, za koji je rekao da je „veoma, veoma moćan" (Lipsky, 22) – i održavaoca pogona. Ako oni što žele da budu Karveri smeštaju svoje priče u kamp prikolice, literarna grupa Brat Pak koja ide Elisovim tragom ima samo jednu temu na umu: „veštački preplanulu, moralno praznu" bogatu omladinu „od koje niko ne uspeva da načini ni korak od vrata limuzine do psihoterapijskog kauča bez nekoliko grama hemijskog ohrabrenja" (BFN, 39–40). Još jednom je Volasova kritička dijagnoza praćena parodijom svojstvenom za „Devojčicu neobične kose". Priča simbolizuje moralnu prazninu lika Bolesnog Šteneta, kratko očištanog mladog republikanca koji se druži sa grupom losanđeleskih pankera neobičnih frizura za koje, ujedno, kupuje drogu. On sam, međutim, ne uspeva da oseti njeno dejstvo, ne uspeva, zapravo, da oseti bilo šta (izuzev fetišističkog seksualnog doživljaja čija je pojava ukorenjena u traumi iz detinjstva). Volas je vičan u podražavanju fikcionalnog kombinovanja „lažnog magnovenja, panka i pretnji" svojstvenog grupi Brat Pak, kako je to kasnije Elis okarakterisao (*Lunar Park*, 11), i opisivanju naravi „sa aspekta brenda koji im je blizak" (CW, 26).¹¹ Jedna od prvih opaski koje nam narator govori o sebi odnosi se na činjenicu da ima „reklamu za kolonjsku vodu 'ingliš leder' na svom novom Tošibinom video-rekorderu i uživam da se zavalim u svojoj fotelji na rasklapanje od konjske dlake i masturbiram dok ta reklama neprekidno ide na video-rekorderu" (GCH, 55).

Radnja „Devojčice sa neobičnom kosom" odvija se na koncertu Kita Džereta. Kao neko ko ume da koristi umetnost kako bi izrazio „životnu priču" o „posebnim iskustvima i osećanjima" (GCH, 66), Džeret funkcioniše kao kontrapunkt Bolesnom Štenetu (Boswel, *Understanding*, 81). Džeret improvizuje „stare melodije" ne bi li „svaki od njegovih klavirskih koncerata bio drugačiji od ostalih" (GCH, 66). Bolesno Štene je, međutim, ogrezao u uniformno oblačenje, ponašanje i jezik svog razreda. Baš kao što ne može da pobegne od neizbežnog napredovanja „u privatnoj srednjoj školi i na koledžu i na poslovnim studijama i na pravim studijama" (GCH, n 58), tako je i u lingvističkom smislu zarobljen u kliše – „munjevito" (GCH, 58) – ponavljanjima – „istog trenutka u trenutku" (GCH, 56) – i tautologijama – „bol i neprijatnost su veoma neprijatni" (GCH, 57). Za razliku od Miča (koji makar može „da kaže njeno ime"), Bolesno Štene ne uspeva da vidi izlaz iz svog „zumiranog" života: granice njegovog jezika su bukvalno granice njegovog sveta.¹² Priča se završava rečenicom „I evo šta sam uradio": Volas je povodom nje u pismu rekao Stevenu Muru da „ona treba performativno da izrazi ono što sociopatologija-u-posmatranju predstavlja: uviđanje nečega užasnog povodom čega ne samo da se ništa ne preduzima, nego se i ne ulaže trud u kazivanje o tome da se nije učinilo ništa: belina nakon rečenice o tome kazuje sama" (Pismo).

Boswel smatra da Džeretove džez improvizacije „mogu biti čitane kao autoreferencijalni opisi Volasove umetnosti" (*Understanding*, 81); ali oživljujuće stare melodije samo su deo

¹¹ Iako je Volas proučavao delo *Manje od nule* na uvodnim časovima fikcije u Arizoni, kasnije je poricao da je čitao knjigu ističući da je *Paklena pomorandža* bila inspiracija za „Devojčicu..." (Max, 60, 73).

¹² Parafraza *Traktata 5.6* (Wittgenstein, 68).

onoga što Volas zapravo želi da postigne. Njegova druga namera, kako sugerše Mur, oličena je u želji da izbegne „opservaciju“. Ključni paragon za ovu tvrdnju je Sir, jedan od pankera, „inteligentan“, „neobičan“ analitičar-moralista (GCH, 67, 68). Širom otvorenih očiju iza ružičastih naočara (bez neposrednog pristupa), Sir nudi teorije o svemu, od Džeretove tehnike, preko politike pankaa pa sve do samog Bolesnog Šteneta. Što je još važnije, on poseduje istinske veze. Dok Bolesno Štene jednostavno koristi svoje prijatelje za skupa uzbuđenja, Sir zaista vodi računa o njihovom blagostanju: brine o Burgiji tokom njenog lošeg LSD iskustva (GCH, 69) i iskreno je „zainteresovan“ za naratora „kao za osobu“ (GCH, 64). Otuda biti teoretičar ne podrazumeva podizanje „neprobojnih zidova“; ono jednostavno označava „pokušaj razumevanja“ onoga što bismo mogli da volimo.

Lik Sira omogućava Volasu da ode dalje od parodije stila koji, kako je rekao Makeferiju, samo dramatizuje „koliko je sve tamno i glupo“ (CW, 26). Premda Bolesno Štene pokazuje nesposobnost ikakvog odgovora, Sirova stremljenja ka intimnosti i razumevanju figuriraju kao najpozitivniji aspekt priče. Potreba za komunikacijom, ali i teškoća komunikacije motiv je kojem se Volas neprekidno vraća. U „Reci nikad“, Volasovom *Old-Jews* pastišu,¹³ Leni Tagus ne uspeva da govori iskreno sa svojom majkom, nego izvodi „sumornu vežbu dezinformisanja“ (Pismo) kazujući „bujicu pogrešnih uputa“ (putem „elektromagnetne komunikacije sa mojim telom“, odnosno, telefonom [GCH, 220]). Ali problem nije uzrokovan, nego samo reprezentovan ovom tehnološkom posrednošću.

U „Tamo i ovde“ student inženjerstva Brus¹⁴ sumnja u sopstvenu sposobnost da „raščlani“ svoju devojkicu „kao diferencijal“ (GCH, 152) i očajava nad njenim kapacitetima da razume „intimnu važnost njega“ (GCH, 168). Brus govori svom terapeutu da „samo se bojim da ću se osetiti usamljeno kad je neko tu“ (GCH, 168). Nakon raskida sa devojkicom, junak odlazi u šume Mejna. Ovo toroovsko povlačenje, kako priča implicira, može mu omogućiti da pronađe put da prekine „da se igra rečima kako bih izbegao pravo značenja stvari“ (GCH, 166). Odlučivši da će postati „esteta hladnog“ (GCH, 155), Brus počinje da oseća „porođajne muke emocionalne svesti u nastajanju“ (GCH, 165). On je na „preseku dve ere“ (GCH, 162). Tokom čitanja ove priče u svesti se neminovno evocira Džojsov *Portret umetnika u mladosti* (1916) i još jedan pametan mladić Stiven Dedalus koji, na poslednjoj stranici romana, beleži molitvu svoje majke „koju sam možda naučio u sopstvenom životu... šta je srce i šta ono oseća“ (275). Anksioznost usled težnje ka „beskrvnoj apstrakciji“ jedna je od tema koja povezuje Džojso sa Bartom i Volasom (GCH, 254).

Ova tema je najpre iskazana u „Malim bezizražajnim životinjama“, priči koja otvara zbirku i uvodi mnoge njene preokupacije. U njoj se oblikuje portret umetnika kao mlade žene. Džuli Smit, učesnica televizijskog kviza *Izazov!*, započinje priču kao esteta hladnog; poput Brusa, i ona je „pesnik tehnologije“ (GCH, 155). Dok kamera nije uključena, ona je „beizražajna“, nesposobna da komunicira, ali kad se kamere uključe, njeno lice „odiše neakvom sjedinjenošću s podacima na tabli“ (GCH, 17). Ona raspolaže retkom moći da „daje smisao trivijalnosti“:

¹³ Bosvel beleži da priča parodira Filipa Rota (97–99), ali Volasova meta bi mogao biti drugi „održavalac pogona“, Volasov ne tako osećajan nastavnik na Amherstu Alan Lelčak (CW, 36).

¹⁴ Ime Brus za njegov alter ego moglo bi se odnositi na Roberta Brusa, kralja Škotske, kojem je Volasov predak Vilijam Volas služio (Lipsky, 168). U zbirci takođe postoje tri Dejvida (uključujući i Letermana).

Čini je ljudskom, nečim što ima moć da prenaglasí emocije, da prizove, izazove, pročisti. Ona daje kvizu istovremeno i očitost i tajanstvenost za koje smo se mi u poslu otimali, decenijama. (GCH, 25).

Džuli reprezentuje sintezu modela predloženih u likovima Džereta i Sira u „Devojčici neobične kose“. Poput Džereta, ona je sposobna da se izrazi posredstvom sekundarnih oblika (ovde je u pitanju trivijalnost televizijskog kviza), ali joj je potrebno duže vremena nego Siru da nauči šta je srce, da razvije emocionalnu savest. Jednog popodneva Džuli i njena devojka Fej napuštaju studio kako bi prošetale Los Anđelesom. Fej zabrinuto misli šta da kaže kada je ljudi pitaju o njenoj seksualnosti, pa tako Džuli izmišlja seriju potencijalnih, narastajuće kompleksnih i apsurdnih, priča: „Evo ti jedan predlog, govori, ‘možeš im reći ovo’“ (GCH, 33, 34). Ubrzo se i Fej pridružuje ovom smišljanju postajući čak i inventivnija od Džuli. Jedna priča smenjuje drugu i najzad kazivači postaju manje zabrinuti onim što treba da „ponude“ drugim ljudima, a više usredsređene jedna na drugu. Njihove razmene priča prezentovane su kao oblik vođenja ljubavi o kakvom bi Brus samo mogao da sanja.

Udeo drugog¹⁵

Volas je *Devojčicu neobične kose* 1993. godine opisao kao „veoma tradicionalnu moralističku knjigu“ kazujući da ju je pisao za „generaciju u čijem je nasleđu jedno apsolutno ništa u pogledu značenjem bremenitih moralnih vrednosti“ i da „je naš posao da ih stvorimo, a mi to ne činimo“ (CW, 18). Njegov se problem, međutim, ogleda u pitanju kako da razlikujemo takav projekat od radionica kreativnog pisanja, te „naivne potrage u sklopu grupne terapije“ (McGurl, 308), kao i u njegovom udruživanju sa Gardnerovim „didaktičkim moralizmom“ (CW, 18, 26). Kao što sam već sugerisala, Volas je pronašao intelektualno respektabilnu alternativu „fikcionoj terapiji“ (GCH, 153) u etičkom okretanju teorijskog seminara delima kritičara poput Haravejeve i Džejmsona. Savremeni filozof čije su ideje i učtiv ton najbliži Volasovom stvaralačkom biću je Stenli Kavel: tokom 1989. godine Volas je pohađao Kavelova predavanja na Harvardu da bi, nakon piščeve smrti, dve Kavelove knjige bile pronađene u njegovoj biblioteci.¹⁶ Kavelovo utemeljenje u kasnom Vitgenštajnu privuklo je Volasa, kao i njegovo isticanje napornog „rada da postane čovek“ (*New Yet*, 10) i romantičarskog stanovišta o svakodnevici kao „izuzetnom postignuću“ (*Claim*, 463). U ovom radu ne postoji mogućnost detaljnijeg istraživanja ove veze; dovoljno je samo da primetimo da je Volas podjednako verovao da je „obično“ manja polazna tačka od „cilja“ (Critchley, 38) i da je kontinuirano tvrdio kako je „izrazito teško biti ljudsko biće“ (CW, 26). Ova pitanja, za uzvrat, povezana su sa onim što je on video kao fundamentalno pitanje stvaranja „smislenih veza u svetu“ (SFT, 33), sa onim što Volas često imenuje „solipsizmom“,¹⁷ a što Kavel

¹⁵ Sintagma pozajmljena od Kavela „Otelo i udeo drugog“.

¹⁶ Volasova lična biblioteka (koja se čuva u Heri Ransom centru na Univerzitetu Teksasa) sadrži i Kavelovu *Potragu za srećom* i *U traganju za običnim*. Primerak Gardnerove knjige *O moralnoj fikciji* se takođe tamo nalazi. O Volasovom razočaranju Kavelom kao nastavnikom, videti Max (132–133).

¹⁷ Rajerson smatra da je Volas često koristio odrednicu solipsizam kao „metaforu za izolaciju i usamljenost“ (27).

opisuje kao „metafizički problem našeg napretka od narcizma (...) do prihvatanja drugog“ (*Pursuits*, 102).

Za Kavela, znatno tradicionalnijeg psihološkog moraliste od Džejmsona ili Haravejeve, preduslov za stvaranje takve veze sadržan je u pretpostavci „odgovornosti u razotkrivanju sebe drugima“ (*Claim*, 351) koja zauzvrat zahteva i prepoznavanje drugih koji mogu da spoznaju to naše sopstvo i poznu Vitgenštajnovu veru u jezik kao javni fenomen; „jedini najlepší argument protiv solipsizma“, rekao je Volas (CW, 44). Jedan junak pretpostavlja da se kavelijanska odgovornost ogleda u glumici koja se pojavljuje u emisiji Dejvida Letermana „Moje pojavljivanje“. Njen muž joj govori da se „pojavi“, a ne da „bude“ (GCH, 181), dok je prijatelj savetuje „ponašaj se kao da ceo život znaš da je sve kliše i pomama i ispraznost i apsurdno, i da baš baš u tome sva zabava“ (GCH, 183). U ovome je oličeno nihilističko-minimalističko rešenje Bolesnog Šteneta, ali ono ujedno predstavlja rešenje koje glumica odbija. Ona je „žena koja svoja osećanja iznosi na videlo umesto da ih krije“ (GCH, 185). „Bila sam baš kakva jesam“, kazuje ona naknadno (GCH, 199). Pomerajući se, protivno svim izgledima, „ka ekspresiji“, kao što Džuli kaže u „Malim bezizražajnim životinjama“ (GCH, 42), glumica se obavezuje na svojevrstu egzistencijalnu autentičnost odbijajući, Kavelovim rečima kazano, da smatra sebe „nepristupačnom“ (*Claim*, 464).

Ukoliko Volasovo razumevanje jezika kao „funkcije odnosa između osoba“ (CW, 44) duguje umnogome Vitgenštajnu, njegov osećaj za prirodu tih veza oslanja se na još jednu figuru ranog dvadesetog veka, na ruskog formalistu Mihaila Bahtina. Engleski prevodi Bahtinovog dela objavljivani su tokom osamdesetih godina i Volas ih je uvrstio među podsticajne „strance“ u *Odlikama fikcije*. Bahtinovo razumevanje funkcionisanja jezika centrirano je oko koncepta glasa. Preciznije, mišljenje o glasu omogućilo mu je da razlikuje monološko razumevanje jezika, u okviru kojeg, kako je istakao, kontekst razmene reči postaje nevažan budući da svaki iskaz figurira kao „reč ni o kome naročito“ („Discourse“, 276), i dijaloško razumevanje jezika. Misliti o jeziku kao dijaloškoj pojavi znači prepoznati dva faktora: najpre, da ne postoji neutralna tačka gledišta – „sve reči“, kaže Bahtin, „imaju ukus profesije, žanra, tendencije, zabave, određenog posla, određene osobe, generacije, starosne grupe, dana i noći“ („Discourse“, 293) – a zatim da „ekspresija iskaza“ uvek predstavlja odgovor, izražavanje „govornikovog stava prema drugim iskazima“ („The Problem“, 92), prema „govoru nekoga drugog“ (*Problems*, 185).

Opozicija između monološkog i dijaloškog repetitivno je prisutna u Volasovim ranim pričama: na jednom polu, Bolesno Štene recituje svoju životnu priču tako da je Sira smestio u „poluhipnotičko“ stanje (GCH, 73); na drugom polu, Džuli i Fej zaljubljeno razmenjuju iskaze. Za sve ostale junake u knjizi, međutim, dijaloška intimnost ostaje samo na nivou aspiracije. Priče „Lindon“, „Ovde i tamo“, „Sve je zeleno“, „Srećom je komercijalista znao tehniku reanimacije“ – sve se završavaju samotnim glasom što poziva i traži odgovor. „Džon Bili“ se inicijalno opaža kao konvencionalna mimikrija usmene, posredstvom jednog glasa sprovedene naracije. Naratoru je dat jednostavan zadatak: „Ja bi taj što je trebo da ispriča Prostom Rendžeru kako je Čak Nan Junior udesio čoveka koji je udesio njega i umako ko će znati gde“ (GCH, 121). Kada započne, međutim, stvari se komplikuju – Džon Beri stvara raznolike metafore i analogije odlučivši da potisne delove svoje priče u „i tako dalje, i tako dalje“ (GCH, 123), u priči mu se pridružuje Glori Džoj, devojka Čaka Nana, i u određenim

mestima priče ispravlja ga Nanov suparnik T. Reks. Džon Bili završava svoju legendu, ali je njen kraj pre pauza dok on nudi dalje priče – „E de sad, ajde, pitaj me... Ajde“ (GCH, 147). Ova sugestija da je čitalac još uvek *in medias res* antiteza je praznini kojom se zatvara „Devojčica neobične kose“. Poput samog Volasa u njegovim kasnim, dužim radovima, ni Džon Bili ne želi da prestane da priča, on ne želi da kaže zbogom.

Sagledavajući njegovu vezu sa Kavelovim i Bahtinovim delom, naglasila sam Volasovo izrazito interesovanje za ono u čemu je video osnovnu teškoću ljudske interakcije i za načine na koje je on te tegobe oblikovao u metafizičkom, moralnom i lingvističkom smislu. Ali Volas je podjednako, što je možda bilo neizbežno za njega kao bivšeg studenta matematike i teniser, celokupni problem opisao na geometrijski način. U priči „Srećom...“ primera radi, dva čoveka napuštaju svoje kancelarije u zgradama u isto vreme i koračaju prema podzemnom parkiralištu u „paralelnim linijama“; uprkos razlikama u godinama i statusu, „delili su bol, mada to naravno nijedan od njih nije znao“ (GCH, 48). Njihovi putevi, linije, najzad su se ukrstili kada se potpredsednik zadužen za proizvodnju u inostranstvu sa bolom u grudima srušio na tlo, a komercijalista pribegao reanimaciji. Intimnost se, Volas sugerše, zasniva na blizini, ali nije precizirano koliko tačno iznosi njena optimalnost. U „Malim bezizražajnim životinjama“ Džuli govori Fej da je „sav smisao ljubavi“ u sposobnosti „propusnosti“ (GCH, 13), „u pokušaju da zavučesh prste u rupe na maski ljubavnice ili ljubavnika“ (GCH, 32), ali u priči „Lindon“ predsednikova supruga Lejdi Berd obaveštava naratora da se reč „ljubav“ tiče odnosa između „razdvojenih stvari“ i da ona otuda zahteva održavanje određene distance (GCH, 115). Ona i Lindon se „ne vole kako bi trebalo“, kazuje, „zato što smo odavno prestali da budemo dovoljno odvojeni da bi 'ljubav' premostila bilo kakvu udaljenost“ (GCH, 115). Sam Lindon ljubav zamišlja kao federalni auto-put, „veze koje spajaju zajednice, što se kreću i postoje na velikim udaljenostima“ (GCH, 115). Drugi likovi u zbirci bore se da utvrde blizinu koju intimnost zahteva, ispravan način da pristupe „tamo“ krenuvši od „ovde“ („Ovde i tamo“). U eseju o igranju tenisa u mladosti Volas beleži da je „geometrijsko mišljenje“ sposobnost izračunavanja ne samo sopstvenih uglova, nego i uglova koji dolaze kao odgovor našim uglovima“ (SFT, 9). Van teniskog terena, zadatak je još lukaviji ukoliko pomislimo na Sira kako privremeno polaže ruku na „gležanj po rukavom“ sportskog sakoa Bolesnog Šteneta (GCH, 74) ili na naginjanje „preko“ i „u“ koje povezuje Letermana i glumicu, agenta prodaje i potpredsednika kompanije, najzad i Lindona Džonsona i Dejvida Bojda (GCH, 199, 52, 118).

Napredak od narcizma do prihvatanja drugih Kavel opisuje kao „put i cilj ljudske sreće“ (*Pursuits*, 102); za Volasove junake, međutim, sreća ostaje nedostižna. Ishod priče „Moje pojavljivanje“ sadržan je spoznaji glumice da ona poseduje intimniju vezu sa Letermanom nego sa sopstvenim suprugom. U priči „Ovde i tamo“ Brus prestaje da „igra igre rečima“ (GCH, 166) završavajući ipak prestrašen „od svega što postoji“ (GCH, 172). „Lindon“ počinje na sličan način, sa Dejvidom Bojdom, „sažeženo hladnim“, „praznim“ (GCH, 77), a završava se sa njim „odabranim za... neku vrstu slabosti zbog očigledne ljubavi i dužnosti“ koju oseća „prema drugima“ (GCH, 112). „Odgovornost“ je, kako sugerše ova priča, značajnija od lične sreće; to je ujedno ideja koju Volas proširuje na politički kontekst pa Bojd kaže svom haičanskom ljubavniku Diveržeu da su „u ovoj naciji“ potreba i odgovornost „deo ljubavi“ (GCH, 99). „Ljubav“ Lindona Džonsona (zamišljena u ovom smislu) smeštena je nasuprot

želje za ličnim ispunjenjem i izrazom koja se čini da je odvakla „omladinu“ iz 1968. godine. U priči se iskazuje saosećanje prema Džonsonovoj opasci da bi demonstranti protiv rata trebalo da „budu odgovorni za nešto samo na tren“ (GCH, 107).¹⁸

Volas je često govorio o odnosu između pisca i čitaoca kao „veoma čudnom i komplikovanom“ (CW, 62), ali najzad, tvrdio je, narativni glas je ključan za stvaranje „osećaja intimnosti“ između ovo dvoje (Lipsky, 72). U ovom eseju pokušala sam da pokažem opseg u kojem je Volas bio čitalac podjednako kao i pisac. Drugim rečima, prvi osećaj bliskosti koji je on nastojao da odneguje ticao se pisaca i kritičara čijem se radu divio. Svaka pojedinačna priča spletena je sa onim što Harold Blum naziva „snažnim pogrešnim čitanjem“ (xxiii) svojih izvora ili sa Bahtinovim terminom dijaloškog diskursa (*Problems*, 199), dok zbirka u svim svojim stadijumima raspravlja o osobinama fikcije. Najzad, nije naročito važno da li *Devojčica neobične kose* postiže „Okupljanje Svih Koji Su Ikad Predstavljali“ ili jednostavno provocira „koliziju“ između „starih melodija“ realizma i metafikcije, kreativnog pisanja i teorije, etike i geometrije. Služeći se mnogim glasovima, Volas je načinio značajan korak ka razvijanju sopstvenog, jedinstvenog (ali uskoro vrlo podražavanog) glasa u čemu se i ogleđa ultimativni cilj časova literarnog stvaranja.

LITERATURA:

- Alcorn, Alfred. "Girl with Curious Hair", *Harvard Book Review* 15–16 (1990): 14–15.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, prev. Caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Problems of Dostoevsky's Poetics*, ur. i prev. Caryl Emerson. Predgovor Wayne C. Booth. *Theory and History of Lit.* 8. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- "The Problem of Speech Genres", prev. Vern McGee. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: U of Texas P, 1986. 61–102.
- Barth, John. *The Friday Book*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984.
- Lost in the Funhouse*, New York: Anchor-Doubleday, 1988.
- Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley: U of California P, 1988.
- Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*, Columbia: U of South Carolina P, 2003.
- Coover, Robert. *Pricksongs and Descants*, London: Picador, 1973.
- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Manchester: Manchester UP, 1984.
- Carver, Raymond. *Collected Stories*, New York: Lib. of Amer., 2009.
- Cavell, Stanley. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford: Oxford UP, 1979.
- Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard UP, 1981.
- This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, Albuquerque: Living, 1989.
- Critchley, Simon. "Cavell's 'Romanticism' and Cavell's Romanticism", *Contending with Stanley Cavell*, ur. Russell B. Goodman. Oxford: Oxford UP, 2005. 37–54.
- Ellis, Bret Easton. *Lunar Park*, London: Picador, 2006.
- Giles, Paul. *The Global Remapping of American Literature*, Princeton: Princeton UP, 2011.
- Gardner, John. *On Moral Fiction*, New York: Basic, 2000.
- Howard, Maureen. "Can Writing Be Taught at Iowa?", *New York Times Magazine*. 25. maj 1986: 34–48.

¹⁸ Uporediti Volasov komentar o antivijetnamskim protestantima koji su „možda zaista mrzeli rat“, ali su „takođe želeli da budu viđeni na televiziji“ sa „cinizmom povodom autoriteta“ iskazanim apropos šezdesetih godina prošlog veka (SFT, 34, 62).

- Harpham, Geoffrey Galt. "Ethics", u: *Critical Terms for Literary Study*, ur. Frank Lentricchia i Thomas McLaughlin. 2. izdanje, Chicago: U of Chicago P, 1995. 387–405.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.
- The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, 2002.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916. Ur. i predgovor Seamus Deane. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Lipsky, David. *Although of Course You End up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, New York: Broadway-Random, 2010.
- Lasch, Christopher. "Counting by Tens", *Salmagundi* 81 (1989): 51–60.
- LeClair, Tom. "William Gass and John Gardner: A Debate on Fiction", *Conversations with William H. Gass*, ur. Theodore G. Ammon. Jackson: UP of Mississippi, 2003. 46–55.
- McGurl, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge: Harvard UP, 2009.
- Myers, D. G. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*, Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, 1996.
- McCaffery, Larry. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982.
- Newlove, Donald. "Fiction Briefs", *Saturday Review* Apr. 1981: 77.
- Rother, James. "Reading and Riding the Post-Scientific Wave: The Shorter Fiction of David Foster Wallace", *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 216–34.
- Thompson, Graham. *American Culture in the 1980s*, Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- Vidal, Gore. "Requiem for the American Empire", u: *Cultural Politics in Contemporary America*, ur. Ian Angus i Sut Jhally. London: Routledge, 1989. 17–25.
- Wilde, Alan. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987.
- Wallace, David Foster. *Both Flesh and Not*, New York: Little, 2012.
- Conversations with David Foster Wallace*, ur. Stephen J. Burn. Jackson: U of Mississippi, 2012.
- A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Boston: Little, 1997.
- Girl with Curious Hair*, New York: Norton, 1989.
- Infinite Jest*, Boston: Little, 1996.
- Letter to Steven Moore, 25. maj 1989. TS. Steven Moore's David Foster Wallace Collection. Harry Ransom Humanities Research Center, Austin.

(S engleskog prevela **Violeta Mitrović**)