

Гејл Џоунс

ОЧАЈНО, ЧУДЕСНО ПРЕМЕШТАЊЕ: АМБИВАЛЕНТНИ МОДЕРНИЗАМ ПАТРИКА ВАЈТА

У закључку свог ремек-дела *Minima moralia* (1962), Теодор Адорно (*Theodor Adorno*) је изнео разматрања о „ирационалности” културе периода после Другог светског рата. Модернизмом, тврдио је, управља „окултизам”, један регресивни облик поремећеног мишљења, у којем нека врста баналног натприродног нуди емотивну надокнаду за разбијену стварност. Ако је рат разорио разум, ако је историја представљена кроз логоре, рушевине, смрт и расељавање, постоје облици обманујуће сигурности који би могли понудити неку другу врсту ауторитета, непобитног у овом случају јер је у крајњем недокучив. Баш као што је Зигмунт Бауман (*Zygmunt Bauman*) истицао „модерност” Холокауста, тако и Адорно указује на мрачни регистар модерног доба. „Притајена склоност друштва ка пропасти”, тврди он, „уљуљукује своје жртве у лажно откривење, у халуцинаторни феномен” (Адорно, 2022: пар. 151). Окултизам се у његовом схватању односи на видове одустајања од моћи деловања зарад препуштања судбини, на предају фетишизму робе („свету згуснутом у производе”) (Адорно, 2022: пар. 151), на позицију субјекта коју карактеришу параноја и неурастенија, те на веровање да фантазија, спектакл и сујеверје представљају поуздано историјско и материјално знање. У потоњем раду Адорно је истраживао астролошке колумне *Los Angeles Times*-а као идеолошки егземплар, који је потврдио његов осећај да је масовна култура преобразила историјску спознају у отуђени кокус-покус (Adorno, 1974: 19–30).

У овом поглављу бих хтела да размотрим могућности теоретисања о модерничком ирационалном у стваралаштву Патрика Вајта, посебно у роману *Прича Теодоре Гудман* (1946), објављеном непосредно након Другог светског рата, али и да то модерничко ирационално сагледам напоредо са тврдњом да одважност Вајтових слика треба размотрити са уважавањем и озбиљношћу, као радикалну стилистику коју његова дела несумњиво поседују и новину која га изваја од других аутора.¹ Желела бих још и да се осврнем на сликарске аспирације Вајтовог књижевног израза, који је у великој мери заокупљен бојом, апстракцијом, облицима и просторном формом, што његове фантазмагорије и имажистичко претеривање ставља не само у контекст постколонијалних модернизма и у дијалог са визуелним уметностима већ их такође смешта у оквире специфичне метафизике слике, која није ни фундаментална ни пропозиционална, нити је подложна реалистичкој верификацији, већ је идеалистичка, формалистичка и створена од нечега што бисмо могли

¹ У преводу чланка коришћено је следеће издање романа: Вајт, П. (2005). *Прича Теодоре Гудман*. (С. Стојановић и З. Путинчанин, прев.). Нови Сад: VEGA media. Код цитата из романа у наставку чланка бројеви страна су наведени у загради и односе се на ово издање. (*Прим. прев.*)

назвати ауратичним поуздањем – а можда њиме и претоварена. Штавише, с обзиром на то да је у Вајтовом стваралаштву често контроверзан управо тај хокус-покус, спиритуализам, желела бих да га у овом тексту изнова испитам и поставим питање на чему је заснован и по којој приповедачкој логици се одвија.

У *Причи Теодоре Гудман* постоји сцена у којој Теодора, мистична тетка из Вајтове приче, лута улицама Сиднеја:

На улицама, којима је Теодора ходала, небо је у сумрак било немирно. Њејова трозница се колебала. Појавили су се љубичасти њервази и тримизне ране. Трамваји су врцали гелће нейовезаних живоша, јошово и Теодоре Гудман. Лица која су се збијала на уловима нису била шако шмурна на овој свећлосћи. Вене су куцале исшом љубичашом бојом. Ошриликe у шо време, Теодора је зайазила велики бели цвеш, како свећлуца и шрејери од јолена, јолако изниче из јлочника, њише се и савија, нугећи своју јуну кожу јојуш козлаца.

Теодора је осешила шојли мирис ше жене. Осешила је њене очи. Видела је влажне усне шшо су мноје ноћи смекшавале. [...] Из јрошлосћи исјае Перл. (134–135)

Прва напомена коју бих изнела је формалне природе и односи се на стилску окултацију. Типично је за Вајта улагање у сцене мистификације, у којима се протагонисти сусрећу са у потпуности несамерљивим порецима бивања, који су приказани у маниру барокних отеловљења.

Теодора је овде у „нестварном граду”, хипермодернистичком; ту се сусреће са својом некадашњом служавком Перл, васкрслом из мртвих у обличју проститутке, која се приказује као еманација сумрака од крви и меса. Перл је од овога света, непосредно је присутна кроз хиперболичност колико и рашчлањеност – на љубичасте первазе, гримизне ране, врцање и куцање, изразе који указују на неку врсту сексуалне ране – док је истовремено чиста апстракција, белина, цвет, знак паранормалне повезаности. У стању психастеније, Теодора несигурно преплиће опсену са бивањем-у-свету; телесност коју Вајт овде исписује готово је апсурдна, али он ипак жели да овај сусрет вреднује и на други начин, као свенадзируће спајање животâ – што он и јесте. Сусрет подсећа на дела Алберта Такера (*Albert Tucker*) (на мет ми пада, на пример, слика *The Victory Girls*² из 1943. године, на којој су проститутке насилно искривљене, приказане само кроз огољене дојке и преувеличана уста) (Tucker, 2014) и може се тврдити да се одвија на штету Перл, која је приказана као типски модернистички лик како би Теодора могла да проживи свој тренутак повезаности.

Описујући модернистичко сликарство, Тимоти Џејмс Кларк (*T. J. Clark*) тврди да се грчевитост модернистичког стварања слике одражава кроз осцилацију форме, „очајно, чудесно премештање између фантазије хладне опсене и фантазије непосредности и бивања-у-свету” (Clark, 1999: 10). Како Кларк даље тврди, ове се тежње не могу помирити у епистемолошким и друштвеним режимима модернистичке естетике. Колебљивост је, по његовом мишљењу, знак препознавања модернистичке

² *Victory girls* или *V-girls* је назив за девојке које су за време Другог светског рата војницима добровољно пружале романтичну или сексуалну блискост. (Прим. џрев.)

уметности. Нисам могла не запазити колико сажето ове речи описују и извесну тензију у Вајтовим делима, при чему „премештање” наговештава текстуални немир и неодређеност.

Три странице касније, Вајт пише:

*Да је мојла, Теодора би зачејила уши воском. Није мојла да њоднесе суочавање с осјир-
вима с којих је Перл њевала. Осека је смањила њлиму у њеним венама. Гојшово над њла-
вом, висила је једна њејомична сијалица. И Перл је њо видела. Скујила се. Њено лице је
било њрошарано сивим њрујама.*

– Понекад жмирка – рече Перл. – Понекад само мирно њлега. (137)

Тако се на „нестварни град” пуне земље надовезује Уликс (Киклоп, Сирене); ова се алузија кроз текст истовремено учвршћује и запетљава. Теодорина мајка је у једном тренутку приказана као Пенелопа, а отац као Одисеј, затим је Теодора Одисеј кроз, како се чини, *њосњање мушкарцем*; штавише, роман је прожет пан-класицизмом у смислу географских идеализација – ту је Египат у виду Метроја, ту су и Грчка и Турска, у референцама на Јејтсову Византију, ту је такође мистични Сиријац (путујући трговац), харизматични челиста из Грчке, као и разне друге модернистичке личности, окупљене у виду Теодориних аватара у Хотелу ду Миди, у средишту текста и средишту Европе.

Герти Степер, још једна некадашња служавка, описујући Сиријца каже да је „хоријенталски” (31); ова комична грешка садржи посредну референцу на изгубљени значај спиритуалног у Аустралији, које Вајт лоцира у Источној православној цркви и њеној златној иконографији, као и слутњу да ће „из пустиње пророци доћи” (Норе, 1939), да је у празним стеновитим просторима могућ трансиндивидуални и трансисторијски мистицизам. Ради се о древном окултизму – не о предвидивим и баналним астролошким колумнама, које Адорно (као и веровање у њих) назива „јадним бесмислицама” (Адорно, 2022: пар. 151), већ о мистичној традицији коју су прочистили Вајтови савременици, алхемијској и згуснуто фигуративној, која оглашава безвремене истине, не као прихваћене ауторитете, већ као праксу примењену до телесне и умне крајности. Индивидуалистичка потрага за прошлешћу као будућношћу је, чини ми се, типична за разочараност високог модернизма и несрећни цинизам у погледу остваривости модела спасења, које је заправо друштвено и политичко.

Вајтова примена окултног делом је чисто књижевно-идеолошка и усклађена са праксом подвођења обичног живота под величајући мит, типичном за високи модернизам. Међутим, пасуси које сам цитирала наговештавају оно што Валтер Бенјамин (*Walter Benjamin*) назива „суштином урођености у меланхолију”, у којој фрагменти постају алегорије губитка, а намера се, како Бенјамин наводи, „невернички залеће ка идеји васкрснућа” (Benjamin, 2006: 87). (Овде ме занима реч „невернички”: немам тренутно простора да је истражим, али на тај начин промишљам хетеродоксни, нехришћански вид васкрснућа, које се спроводи кроз слике.)³

³ Дејвид Мар (*David Marr*) на једном месту описује Вајта као „верника без иједне званичне вере”; опис долази у контексту приче о томе како Вајт одлази да купи тарот карте у Лондону 1963.

С друге стране пак истовремено постоји и посвећеност стварима тела, хаосу и збрци телесности, која функционише готово као подлога за скептицизам у погледу идеализованог и окултног искуства. У Вајтовим романима ликови прде, пљују, подригују, имају лошу пробаву; цокћу зубима, лизуцкају сопствени зној и подложни су неуобичајеним жељама и неподесним прекорачењима – да употребим термин Џудит Батлер (*Judith Butler*, eng. *impingements*) за потчињавање наративних ситуација телесним императивима, чак и у оним најидеализованијим облицима обраћања (Dumm & Butler, 2008: 95–105). А ту је, затим, и смртност: „Грци су најсрећнији када умиру”, каже грчки челиста (117); Вајт је опчињен пропадањем и разградњом, могуће најистакнутијим видовима колонијалног модернизма царства на заласку (Edmond, 2000: 39–63).

Иако у смислу тематике Теодора мора умрети да би се поново родила у духовној апотеози, она није приказана као свето невинашце већ као нека врста убице. Уоквирена прича о Џеку Фросту, посластичару из Кловелија (у Сиднеју) који је у послератном лудилу убио супругу и три девојчице, такође је једна од Теодориних измештених идентификација: у једној сцени Теодора размишља о локалној цркви, која на летњој жези изгледа млохава, као да је од картона (104), а непосредно затим следи опис убиства, почињеног у недељно јутро, што је секуларно и скандалозно:

Убиство Џека Фроста изазвала су масовну хистеричу, која је увек чекала да се ојласи, а посебно сага, после раша, у коме су људи остали нећакнути дружим страхошама. (105)

Овде је реч о оном масовном искуству за које се занима Адорно, о индексу културолошких анксиозности, потиснутих жеља и идеолошких забуна. Сцена, међутим, има специфичну имажистичку текстуру. Локално становништво се присећа колача Џека Фроста, његових торти са облацима шлага, које су стајале на папирним подметачима (104), и згрануто је наизглед аномалним насиљем у, како их Вајт назива, „пустарама у предграђима” (105; енг. *the wasteland in the suburbs*). Када други део романа, „Jardin Exotique” („Егзотична башта”) заврши пожаром који пролептички указује на Други светски рат, Вајт потврђује да његова потрага није од спиритуалне врсте која надилази тело и историју већ је свесна и трауме и историјског насиља. Близнакиње Јеврејке из хотела, *demoiselles* Блох, готово су опипљиво у власти исувише људске будућности која их чека. Извесни нападни, вулгарни материјализам, некакво бивање-у-свету (да поново цитирамо Кларка), постоји напоредо са бизарним пророчким дијалозима, свечаким тежњама и нечим што би се уопштено могло окарактерисати као политика искључивања и повлачења.

Није да је Вајт у потпуности убеђен у познату, пословични Јејтсов исказ да уметници морају на својим плећима понети оно што свештеници више не могу да носе.⁴

године, коју је пренео сликар Лоренс Доз (*Lawrence Daws*) (Marr, 1991: 451). Вајт је потекао из англиканске породице, али је његово васпитање „дало више доприноса његовој прози него вери” (Marr, 1991: 283).

⁴ „Верујем да ће уметности ускоро понети на својим плећима терете који су спали са леђа свештеника и вратити нас натраг на пут тако што ће испунити наше мисли суштином ствари, а не стварима” (Yeats, 1903: 303).

Иако је повезана са извесним хијератичним моделом уметника, и мистика као посебне врсте уметника, Вајтова метафизика телесног присуства заправо само усло- жњава његову наизглед Јејтсовску хијерофанију. Штавише, Вајт је повезан са разу- ђеним имаџизмом једнако колико и са углађеном европском прозном традицијом, а „Jardin Exotique” се, као нереалистични део његовог романа, може читати готово као експлозија вортицизма; сликовитост овог дела подсећа на надреализам (песник који личи на ходајуће виолончело), ликови у њему су каткад типови модернистич- ких писаца (један од њих је фанатични футуриста у стилу Маринетија), а промене идентитета, попут каквог система заразе, представљају једну верзију интерсубјек- тивности и неуротичног трансфера који много тога дугује постфројдовској психо- логији. У „Башти” су окупљене све личности високе европске уметности: Руси налик на Чехова и Достојевског, Американци попут Хенрија Џејмса и енглески песници. Све их мори аутодафе, из којег се једино Теодора – макар у наративном смислу – избављује и одлази у будућност.

Као и многи читаоци, и сама сам дуго опчињена „Егзотичном баштом” из *Приче Теодоре Гудман*. Након уводног дела романа, који изгледа прилично конвенцио- нално – смрт мајке, прича о детињству, еманципација јунакиње – Вајт Теодору из- лаже убрзаној дезинтеграцији. У сноликом наративу она призматично постаје сваки лик. Поново се појављују мистично цвеће, полен, злато и ватра; Теодора општи са духовима и у извесном смислу постаје и сама дух; ликови су декадентни, незапо- слени и вођени садистичким поривима, а говоре непрестано о уништењу и успут- ним округностима које су им заједничке. Ипак, привлачност се постиже експери- ментисањем са субјективношћу и временом, као и поступком којим се омогућава читање објеката у наративу у складу са појмом који Валтер Бенјамин назива *дија- лектичком сликом*. На овај начин се материјална култура повезује са својом исто- ријом, кристализује се један начин посматрања који повезује стају и време, те нуди не трансцендентност већ „профана илуминација” (Benjamin, 1979). Познат по неодр- еђености, Бенјамин је желео да изрази историју која почива у сликама, начин на који се „прогрес” може преиспитати кроз паралелно постојање катастрофе (Benja- min, 473). „Башта” је попут аркада из Бенјаминових размишљања, простор у којем предмети не представљају симболе идеалних целина, већ су пуни детаља спасе- них од заборава, љаге и смртоносног затварања у „светилиште” наше крхке и вас- крсавајуће пажње (Buck-Morss, 1991: 221). Као што Перл конотативно представља читаву констелацију историјских референци и дирљива је у својој одбаченој исто- ријској улози, тако и Теодора промишља своја сопства, своје идентификације, кроз личну скромну историју, резимирану у књижевној и фашистичкој Европи. У сре- дишту овог дела је наутилус са крхком љуштуром, симбол путовања, који иконички представља како интегритет, тако и разарање. Значајно је то да се ради о природ- ном фетишу, не о роби или постварењу, те се на овај начин утире пут за пасторално разрешење на крају романа.

У трећем делу романа, датом у виду кратког закључка, Теодора пристиже у Нови Мексико (Marr, 1991: 242), излази из воза и одбацује све знаке идентификације (пасош, новац, карте и име), а затим се затиче у интимном разговору са мушкарцем који није ту. Спокојно и снено, у тону феноменологије лудила или просветљења,

Теодора открива да се „право трајање састоји у множењу и дељењу” (314). Око ње су светлост, жито и рурални мир. У једном очаравајућем коментару на пасторалне Писарове слике, Кларк наводи: „Оно што је важно јесте да хијератично буде неодвојиво од убичајеног и да се равнина искриви, зачудно и неразрешиво, удубљењима и продубљивањем” (Clark, 1999: 68). Кларк говори о ефектима златних листова, који се постижу одређеним сликарским техникама, о осећају мирне дубине испод истачкане површине и о, такоређи, соларној интелигенцији, која би могла да озрачи сцену а да је не лиши обичне и конкретне љупкости ствари. Вајт је, наравно, гајио више од пролазног интересовања за визуелне уметности (Hewitt, 2002), а оно што се овде издваја као значајно јесте осећај визуелне парадигме на делу; нису у питању само дијалектичке слике, које захтевају историјску свесност, већ и осећај успеле опсене, који представља врхунац знања. Дакле, ирационално овде није сасвим верско, није хокус-покус; мислим да се заправо ради о промишљању међузависности, смрти и транзитивности сопства. Могло би се тврдити да у завршном делу романа не постоји ништа „друштвено” већ само слуђена унутрашњост, али тиме би се занемарила „Башта” као дугачка увертира која се залаже за неминовност личне историје, чак и када се ради о историји једног мистика. Завршни део садржи распрострањене симболе модернистичких конвенција – узмимо за пример црну ружу која подрхтава на Теодорином шеширу – али исто тако садржи и шкрипу гумених чизама, сркутање млека, жвакање хлеба и љубазност странаца.

На крају дела *Minima moralia*, несрећни Адорно пише: „Једина филозофија с којом би се могло одговорно стати наспрам очаја, била би она која покушава да све ствари прикаже онако како изгледају са становишта спасења” (Adorno, 2022: пар. 153). Као и Бенјамин, и он изражава есхатолошке жеље, а јасно је и да нису сви видови натприродног исти. Ауратично поуздање са којим Вајт ствара слике могло би се у најмању руку тумачити као пробирљиво одбијање надмоћи робе, а често бедна телесност његових ликова, коју, ако ћемо искрено, сам Вајт намеће, указује на жељу да се пре свега сачува једна друга врста материјализма, који је свакако донекле аполитичан, али и мудар у преиспитивању модернистичких форми и идеологија и чврст у одбијању ауторитарне историје. Европа је одбачена зарад снажног новог света; Аустралија се не посматра кроз призму „закаслности” којом се обично описује аустралијски модернизам (Ashcroft & Salter, 2000: 292–234) већ представља неопходну фазу на путу до другог откровења. За Бенјамина је сврха профане илуминације била да разбије историјски континуум и подсети нас на „садашње време” оствареног искуства.⁵ Вајтов модернизам је, и поред своје типичне амбивалентности,

⁵ „Примена теорије дијалектичких слика [...] представља Бенјаминов покушај да пренесе теорију 'идеја' или 'монада' изражену у *Пореклу немачке шрајичне драме* из идеалистичког у материјалистички оквир [...]. Основна разлика између два излагања ове теорије јесте у томе што се друго одриче референци на традицију западне метафизике и уместо тога црпи инспирацију из конкретних видова савременог друштвеног живота. Упркос томе [...] и једно и друго покушавају да утврде слику трансценденције, а да притом остану у потпуности унутар граница емпиријског света искуства. Оба приступа су у коначници заинтересована за избављење појава из профаног континуума историјског постојања и њихову трансформацију у слике испуњења садашњег времена” (Wolin, 1982: 125–126).

такође снажан, пун поуздања и грубо материјалан. Штавише, рекла бих да је вођен жељом за опсеном завршености, једном сликарском опсеном, која је, како ми се чини, у крајњем иконичка.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, T. (1974). The Stars Down to Earth. *Telos*, пролеће, бр. 19, 13–19.
- Адорно, Т. (2022). *Minima moralia: Рефлексије из ошћењеној живоји*. (А. Голијанин, прев.). Београд: Анархистичка библиотека. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theodor-adorno-minima-moralia> (приступљено 26. 4. 2023)
- Ashcroft, B. & Salter, J. (2000). Modernism's Empire: Australia and the Cultural Imperialism of Style. *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890–1940*. (Н. Booth и N. Rigby, ур.). United Kingdom: Manchester University Press, 292–234.
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1979). Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia. *One-Way Street and Other Writings*. London: New Left Books, 225–239.
- Benjamin, W. (2006). *The Origin of German Tragic Drama*. У: Santner, E. L. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Dumm, T. & Butler, J. (2008). Giving Away, Giving Over: A Conversation with Judith Butler. *Massachusetts Review*, 49 (1–2), 95–105.
- Edmond, P. (2000). Home and Away: Degeneration in Modernist and Imperialist Discourse. *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890–1940*. (Н. Booth и N. Rigby, ур.). United Kingdom: Manchester University Press, 39–63.
- Hewitt, H. V. (2002). *Patrick White: Painter Manqué*. Melbourne: Miegunyah Press.
- Hope, A. D. (1939). Australia. *The Australian Poetry Library*. <http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/hope-a-d/australia-0146006> (приступљено 8. 4. 2014)
- Marr, D. (1991). *Patrick White: A Life*. Sydney: Random House.
- Tucker, A. (2014). *Victory Girls*, NGA 71.42, National Gallery of Australia, <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82187> (приступљено 4. 4. 2014)
- Вајт, П. (2005). *Прича Теодоре Гудман*. (С. Стојановић и З. Путинчанин, прев.). Нови Сад: VEGA media.
- Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.
- Yeats, W. B. (1903). The Autumn of the Body. *Ideas of Good and Evil*. London: A. H. Bullen.

(С енілеској ђревела Тијана Парезановић)