

Тревор Кверк

СВОД НЕБЕСКИ: БЕГ ОД НИХИЛИЗМА ЏОНА БАРТА

То људе њревари: човек је увек њријоведач њрича, он увек живи од својих њрича и од њрича друјих, он све шњо се збива види кроз њих; он ѡражи да свој живој живи као шњо би ја ѡријоведао.

Али ѡреба бирашњи: живешњи или ѡријоведашњи.

Жан-Пол Сартр, Мука (Sartre, 1964: 58)

1. Наслеђе

Већина легендарних постмодерниста у америчкој прози поживела је довољно дуго да их разочарају њихове легенде. Дон ДеЛило (87), Томас Пинчон (87), Џозеф Макелрој (93) и Роберт Кувер (92) и даље могу, засад, да разликују живот од наука. Та горка привилегија сигурно је била потврда за Џона Барта, који је недавно умро у деведесет трећој, будући да се тај метафички аутор из плимних вода специјализовао за тестирање несигурних наративних оквира спрам искуственог урагана. Пошто је живео углавном као романописац ушушкан у академском свету, од тога велики број година у самотним водама Чесапика, Барт је једном приликом казао Мичико Какутани да је водио „спокојан, миран и нимало бајроновски живот”. У јавним обраћањима, есејима и фикцији, Барт је увек уписивао делове сопственог посмртног хвалоспева, кришом уводећи теме и украсе у свој животопис пре него што га смрт одреди. То што је повремено називао „склоношћу да своје животе доживљавамо као приче” био је когнитивни рефлекс, оно што људи чине непрестано, беспомоћно, како би обликовали и модификовали искуство, чак и кад знамо да ћемо тако нарушити „све повољне планове и очекивања”. У време кад је Какутани писала његов профил, Барт вероватно није претпостављао да ће живети још четрдесет и две године.

У књижевном свету, име „Џон Барт” углавном подсећа, уз пристојну меру поштовања и иритације, на наративе устројене попут матрјошке и преисписивање митова у књигама *Изјубљен у кући смеха* и *Химера (Chimera)* – у тим небрушеним делима са врхунца постмодернизма. Не изненађује стога што Барта претежно бије глас солипсисте – писца окованог сопственом интерпретацијом, чије игре речима и смишљање загонетки читаоцима делују као „апсурдно премишљање”, како је критичар Дејл Пек, у жељи да додатно мистификује постмодерну књижевност, својевремено описао Бартово писање.

У одбрану Бартових замршенијих пракси, треба рећи да оне пружају читаоцима прилику да накратко завире у вакуум у којем сви књижевни изуми настају и нестају. (Погледајте, примера ради, невероватну „Аутобиографију.”) Попут Долине

смрти или Антарктика, та локација је свакако вредна ходочашћа, али не толико и живота на њој. Но, негде на половини каријере, Барт је одлучио да тамо разапне шатор и не могу да тврдим да му писање тад није мало измакло из руку. *Џајлс гечак-јарац* (*Giles Goat-Boy*) и даље је један од најблесавијих романа које сам прочитао. *Химера* је врхунац алузивних, алитеративних ритмова Бартове кокетне, похотне прозе. (Персије описује „пупак” љубавнице као „спиралолик, тако да доча-рава бесконачни унутрашњи ветар и изнад и испод коначног меса којим се мој језик сада гости”), али својим коментаром о неизбежности и неадекватности наратива она ограничава саму себе. У два наврата сам почео да читам Бартов роман *ПИСМА* (*LETTERS*), књигу кореспонденције између аутора и главних јунака пет романа који јој претходе и сваки пут ме је убрзо обузимао осећај да сам ја, као читалац, на извештан начин уљез у ономе што Барт већ смера у тој књизи, као да сам отворио врата спаваће собе и затекао неког да предано мастурбира – и затворио их (жао ми је!), схватајући да моје присуство ту вероватно није нужно.

Дакле, разумем. Читање Барта уме да фрустрира и да буде самотно искуство. Али устврдио бих да та опасност вреба само од његових регресија, тангенти и интертекстуалних тунела; да то није њихова примарна функција. Та истанчаност није промакла Дејвиду Фостеру Воласу, иако је његова новела *Ка зајагу курс имџерија заузима* (1988) била усмерена – у име генерације писаца под утицајем стерилности постмодерног стила – како је Волас то доживљавао, на Бартово наслеђе. Новела прати троје студената постмодерниста из плимне области по имену Амброуз (алузија на приповедача у причи „Изгубљен у кући смеха”) који путују на пословно окупљање у граду на Средњем западу. Волас је учинио све да се не превиди чињеница да је *Ка зајагу...* управо пример бартовске метафикције коју у највећем делу новеле куди. Али Воласова критика се напослетку односи на постмодерни жанр, на то „ванвремено глупо” материјализовање књижевности које је надахнуло Бартове најнеподношљивије претераности и истовремено омогућило све оне заморне и површне генерализације о његовој прози (нпр., поново, Дејл Пек).¹

Воласу је највише сметала једна тенденција Бартове фикције – начин на који она користи самосвест како би заменила расуђивање, што је био прототип непробојне самосвести коју је у ширем смислу приметио код младих Американаца, а нарочито код савремених писаца, од којих су двојица представљени као студенти у новели *Ка зајагу имџерија заузима курс*. Најједноставнија студија случаја била би Дру-Лин Еберхарт, најплодоноснија међу Амброузовим ученицима, која током целе новеле доконо пише песму у потпуности састављену од интерпункцијских знакова. Еберхарт признаје свом љубавнику да је конзумирала алкохол, бензодијазепин и хипнотике док је била трудна с њиховим дететом, у покушају да пригуши и ублажи његово неслагање („*Јеси се наљутио [...] Али ако си се наљутио само реци*” [Volas, 2014: 188]), премда је прва која признаје да је лоше воље. Барт је највише инсистирао (искрено, претерао) с темом да су писац и читалац успоставили нешто налик односу између безбројних посткоиталних љубавника у његовим наративима.

¹ Тиме се такође илуструје симетрично незнање да је критички манифест који се популарно повезује с Бартом, његова „Књижевност исцрпљених могућности”, заправо неискрен, досадан и сасвим бескористан да се разуме његов постмодерни пројекат.

Волас је желео да подсети Барта да љубав и препознавање плове у истим водама као и презир и осуда. Употреба самосвести у одбрамбеној блокади, што је Волас веровао да Барт чини, осујећивала је критику науштрб тог споја.

Затекавши Барта у самонаметнутој осами, Волас је успоставио познату дијагнозу – солипсизам. Али је пажљиво утврдио да је порекло те мане у Бартовом страху од расуђивања, а не у његовим методама, које су напослетку биле неутралне спрам духовних успеха и неуспеха књижевности. До смрти, Волас није престао да пише прозу која је као једног од ликова имала аутора, да се директно обраћа читаоцу или да се игра прежвакавањем класика онако како је уочио да су чинили Барт и Бартелми (нпр., „Три-стан”). Иронија његове критике Барта испољила се у ненамерном буђењу површног презира према постморедним лудоријама у америчкој књижевној култури, чиме се запостављају управо разлози због којих је Барт веровао да су метафикцијски маневри првенствено нужни. Јер гарантујем да би се већина читалаца изненадила кад би сазнала да је Џон Барт, Гласоноша Бескрајног Мита, Опсадник Четвртог Зида, почео као писац реалистичних психолошких драма о безнађу америчког живота током педесетих година двадесетог века. Млади Барт није могао да се мане ниҳилизма све док није открио оно што се данас сматра инструментима његовог солипсизма.

2. Пропаст

„Ко још може да живи на овом свету?” Тако почиње да се одвија други Бартов роман, с вероломним питањем из уста Џејка Хорнера који бежи из Вилкомика у Мериланду, где је био очевидац лоше изведеног абортуса. Престрављен, позива такси. Одредиште му је последња реч романа: „терминал”.

Иако би Барт себе завитлавао зато што је написао књигу под насловом *Крај њуша* (*The End of the Road*, 1958) у презрелој двадесет седмој години, тај роман не неверава суморну коначност свог наслова. Невесео, тром и мизогин, *Крај њуша* је смишљен да потврди како је већ очигледан ниҳилизам Бартове прве и боље књиге *Ојера на води* (1956) неоспоран. Од свих америчких романописаца који су испитивали друштвене нестабилности послератног прекомпоновања, Барт је, као својеврсни егзистенцијалиста, увидео да је испод испуцалих темеља празнина која призива опасна питања. Ако се преовлађујуће конвенције могу толико нагло реформисати, шта онда обезбеђује сталност њихових замена или алтернатива? Шта ако се испостави да су напослетку неосновани сваки морални систем који обликује наше одлуке и све културне норме које одмеравају наша очекивања? Барт је драматизовао ту забринутост заустављајући *Крај њуша* и *Ојеру на води* у злослутном тренутку тик након урушавања белачких средњекласних назора, кад је било замисливо да ти Американци поверују да могу живети у потпуности ослобођени друштвених ограничења.

Није било месијанских дечака-јараца, несигурних полубогова или осетљивих сперматозоида; главни јунаци Бартове прве две књиге су, сасвим налик свом аутору, мислеће нежење из Мериланда, оптерећене произвољношћу својих одлука. У *Ојери на води*, Тод Ендруз, адвокат којег мучи хронични простатитис, започиње

формалну „истрагу“ проблема живота тако што пише о томе како не зна одакле да почне. „Чини ми се да је било какво распоређивање ствари једна врста уредности“ (Bart, 2009: 16) жали се. За Џејка Хорнера, млађаног професора граматике и црва бескичмењака, логичка архитектура испод језика и мисли углавном се открива као одвојена од људских питања. Тај самостилизовани мислилац стога пати од егзистенцијалне парализе коју назива „космопсис“ и због ње Џејк не може да изабере безначајну дестинацију за викенд у једној сцени, односно позив у другој (сумњиви терапеут бира уместо њега). Тод раздрагано открива да је решење произвољног постојања самоубиство: „Нема крајњег разлога за живот“ (2009: 249). Таква судбина би га сврстала у друштво с оцем, којег Тод понекад замишља обешеног каишем за греду на плафону.

Уочи ширег културног ослобођења, Тод и Џејк постају пионири ванбрачног сношаја, прељубе и полиаморије. Кад се Тод поново сретне са старим пријатељем Харисоном Меком, схвата да га узбуђује Харисонова атлетична жена Џејн. За време одмора с њима, Тод се буди из пијане дремке и затиче Џејн голу на свом кревету (сасвим замисливо). Након заједничког секса, ужаснут „због нереда који сам направио“ (2009: 35), Тод претпоставља да је уништио пријатељство с Харисоном, разочараним марксистом из аристократске породице у Балтимору. Но, током „објективне расправе“, Харисон обавештава Тода да је цела ствар његова идеја. У покушају да разувери Тода, Харисон упорно тврди: „Џејн и ја се неизмерно волимо [...] Нисмо толико глупи да на нас утичу ствари попут љубоморе или правила“ и наглашено понавља фразу „Немој да се осећаш дужним“ (2009: 40).

Тод и Џејн потом воде љубав „шесто седамдесет три“ пута.

Љубавни троугао у *Крају њуша* испоставља се као мање робусан. Џејк, ангажован на локалном учитељском факултету, упознаје Џоа, професора и мегаломанијака који инсистира, у стилу раног Витгенштајна, да се може сматрати да осећања и идеје који се не могу јасно артикулисати уопште не постоје. Њих двојица се слажу, растурајући логику песимизма и критикујући жене. Џејк ускоро упознаје Џоову скрхану супругу Рени, коју описује као „позамашну“ жену „незграпне силине“, али је свеједно сматра привлачном. Рени и Џејк падају једно другом у загрљај једне ноћи кад је Џо одсутан. Џејк, уобичајено неспособан да доноси одлуке, не може да верује да је преломио нешто толико велико. Рени запада у самопрезир и постаје још покорнија пред мужем. Кад Џо открије истину, захтева да му Рени објасни своје неверство; њој то не полази за руком, те јој Џо наређује да води љубав са Џејком изнова све док јој се разлози сами не разоткрију – средство „моралног расветљења“, како је Барт описао тај пасус у једном каснијем делу. Рени ускоро сазнаје да је трудна и да вероватно носи Џејково дете и захтева да се закаже претходно споменути абортус. Под дејством анестезије, гуши се повраћком и умире током незаконитог захвата.

Полиаморни експеримент у *Ојери на води* на сличан начин престаје кад Џејн роди ћерку Џенин, чији отац није засигурно утврђен. Друштвене стигме нема, не би требало да је важно да ли је Тод или Харисон, али наравно да јесте важно. Пред крај романа, Тод одводи Џенин на „Оперу на води“, ону из самог наслова романа.

Кад се узбудила, Џенин по навици почиње до бескраја да пита – „Зашто?“

„Чему ти служи, Тоди душо?“, њовикала је, зајањена величином „Ојере“.

„То је њозориштие на води, срце. Људи шамо иду да слушају музику и њледају како се ѡлумци ѡлујирају и ѡлешу.“

„Зашто?“

„Шта зашто?“, ѡишао сам. „Зашто се ѡлумци ѡлујирају или зашто ѡуди воле да их ѡледају?“

„Зашто ѡуди...“

„Људи воле да иду на ѡредставе зашто што им је што смешно. Воле да се смеју ѡлумцима.“

„Зашто?“

„Они воле да се смеју зашто што их смех чини срећнима. Воле да бугу срећни, баш као и ти.“

„Зашто?“ (2009: 218)

И тако даље. „Опера на води“, као симбол оног што је Барт на другом месту назвао „водвиљ света, не може се објаснити Џенин, нити иком другом; она плута на води изнад недокучивих дубина питања „Зашто?“, без темеља и начела, палубна светла њене комедије гута мрак океана. Тод напoкон одлучује да се убије на премијери, али се, у последњем тренутку, необјашњиво предомишља. За време представе, Тод устаје са свог места да пронађе бродску кухињу. Креше горионик на шпорету, максимално одврће гас и враћа се на место да сачека експлозију.

Произвољност искуства сугерише да би живот требало да се усклади с нашим каприцима или да се повинује крутим наређењима рационалности. Но, те утешне слободе нам ускраћују наша животињска природа и циркуларност мисли. Тоду је раскидање животног уговора било последње средство дефинисања постојања. Тај чин би му дао наратив, који би испунио очекивање (умрећу *вечерас*), разрешио напетост (више нећу подносити неподношљиво постојање) и креирао коначно значење (живот је немогућ, али постоји излаз). Али Тод се резоновањем враћа тамо одакле је кренуо, планирајући епифанију пред крај романа: „Нема крајњег разлога за живот (нити за самоубиство)“ (2009: 272). Наративи које намећемо искуству омеђени су унутар затворених кола логике и језика. Барт је пронашао своју праву загонетку, егзистенцијалну замку – што се више трудимо да доведемо живот у ред, то више схватамо колико смо заточени у њему. Крај пута се спаја са својим почетком и доконо нас врти у круг све док се не стегне, попут каиша око врата. Тодов покушај масовног убиства јесте израз те фрустрације. Али чак и његов очајнички удар на симбол не пролази како је планирано. Јадна душица Тоди чека ватрено разрешење међу потенцијалним жртвама, несвестан да бомба неће експлодирати.

3. Судбина

Барт је замислио наредну књигу као „нихилистичку [...] екстраваганцу“, као завршетак трилогије која је већ пронашла свој крај. Није велико изненађење што се суочио с тешкоћама. Током четири године, неочекивани роман јављао се Барту из дубине властитог бића; структурисање тог дела пре свега је захтевало трансформацију не схеме, филозофије или методе, већ промену у самом аутору. Барт ће закључити да је „невиност, а не нихилизам, моја права тема, и да је то одувек и била“.

Бартов трећи и највећи роман, *Дуван-накуџац* (*The Sot-Weed Factor*), утврдио је да се та невиност налази у немогућности да се искуство разлучи од наратива. Барт је оживео ту тему новелизацијом пикарског наратива о колонијалном Мериланду из пера Ебенизера Кука, којег Барт имитира пародирајући енглески седамнаестог века (бројним изразима попут „ваистину”, „добеса” и „одиста”). Та тек минимално метафикцијска књига представљала је Бартово откриће постмодернизма (иако ће он индикативно тврдити да је постмодернизам открио њега) и остварила оно што само постмодерни роман може – повратила је фундаментални аспект људског постојања који је претходно заменила конвенција. Егзистенцијална парализа коју је Барт истраживао у *Ојери на води* и усавршио у *Крају џуша* била је последица пренадуваног индивидуализма, илузије да људско биће, интелектом и деловањем, господари искуством баш као што писац господари страницом. *Дуван-накуџац* се представља као приповест о сазревању током које протагониста сазнаје да људи никад нису располагали том ауторском слободом.

Фиктивна верзија Ебенизера Ебена Кука започиње своју велику пустоловину као тридесетогодишња девица. Висок, савесни Енглец, уљуљкан породичним богатством у неизмерну наивност, долази у Мериланд са два задатка: да надгледа очеву фарму дувана и да напише еп у славу колоније и њених становника (МЕРИЛАНДИЈАДА, како Ебен назива свој ненаписани еп). Поред поеме која ће га учинити бесмртним и бројних хектара Малдена као овоземаљске награде, Ебенизер још гаји наду и да ће сачувати невиност на путовању које прети да је наруши завођењем и компромисима. Пре него што отплови на запад, заклиње се на верност прелепој проститутки по имену Џоун Тоуст, с којом намерава да се венча и легне у постељу чим добије наследство и постане човек.

Барт користи стотину страница да опише Ебенова банална очекивања и опојне амбиције („дивна земља”, велича Мериланд пошто добије задатак, „бременит песмом, твој ослободилац прилазаше”) да би их на наредних седамсто подривао. Ебен није толико предмет романа *Дуван-накуџац* колико његова мета. Он не управља заплетом; заплет му се *гоџа*. Слепе силе природе га бацају из једне катастрофе у другу. Док плови Атлантиком, Ебенизер пада с брода у налету ветра, потом га на палубу враћа разуздани талас. Заробљавају га пирати, који га затим пуштају, али га поново хватају други пирати, који га терају да хода по дасци. Дави се или се замало дави у многим приликама тек да би уочио оближњу обалу или осетио песак под ногама. Неколико пута га оставља његов лукави татор Хенри Берлингејм, којег Ебенизер представља током приче под различитим именима – Питер Сејер, Николас Лоу – и који такође спава с Ебеновом сестром. Ебенов драгоцен идентитет Песника лауреата државе Мериланд такође му непрестано краду; губи очев иметак на превару, опија се, очајава и враћа Малден захваљујући правној техницији. Проналази вољену Џоун Тоуст у Америци, где она умире од сифилиса, изгубивши лепоту што је побудила верност код Ебена, који се свеједно венчава с њом. На крају, Ебен закључује да не може да пева о слави колонијалног Мериланда, те уместо епа пише „худибраски експозе” о тој земљи похлепе и опакости. Наслов: „Дуван-накупац”. Критички гледано, поема је добро примљена, али, сматра остали Ебен, из погрешних разлога.

Идеализам му је спласнуо; снови се угасили; морал укаљао; ништа се није одиграло онако како је Ебен замишљао. Које животно правило је прекршио? Да ли је он жртва нечувене несреће? Да ли га Бог мрзи? Док путује с Ебеном кроз ведру ноћ у колонији, Берлингејм му указује на одговор иза лажног наративног стропа: „Заборава реч *небо*”, говори Берлингејм узгредно док узјахује. „Оно ти је наочњак спрам очију. Нема онде свога *небеској*.”

Ебенизер је двајуиш или тријуиш трејнуо. Захваљујући тим ујуиштвима, њрви јуиш у живошу је улегао ноћно небо. Звезде више нису биле шачке на црној хемисфери што му висе изнад лаве као заштитни кров... Сазвежђа су сасвим изјубила смисао; њихова њашворена њприрода се разошкривла, као и њопрешна њрејишостјавка небеској кормилара, а Ебенизер је осешио да је изјубио оријентацију.

Нагон према наративу који прати легенде међу звездама исти је као и онај којим организујемо искуство. Тумачимо своје животе у оквиру Фрајтагове пирамиде, као путовање које иде узбрдо, па низбрдо. Размишљамо да ли смо стигли до „врха”. Можда нам је тренутно затишје станка пред „други чин”. Сем тога, увек нас чека „последње поглавље”, расплет наших златних година. Појединац изводи закључке између животних фаза и међаша да би исткао ново сазвежђе – „животну причу”, како ју је Барт назвао – које постаје мапа према којој ће се оријентисати баш као што небеска тела наводе кормилара, а уједно и заштита од застрашујућег броја могућности у оквиру искуства. Током своје мучне епифаније, Ебен сазнаје да смо сви, кад останемо без своје животне приче, не само изгубљени већ и изложени, беспомоћни, пред бескрајем сировог искуства.

Ебенова визија света је суштинска анархија. „Лудило”, како шапуће Берлингејм, живих и незаштићених од „бескрајних ветрова свемира” јесте оно што нас тера да прихватимо немогуће услове наративизоване цивилизације – бити и аутор и протагониста искуства, божанство судбине и баштиник херојства. То је унапред изгубљена битка, али опсена која одржава лични наратив јесте изванредно прилагодљива; кадра да не само трпи контрадикцију већ и да је апсорбује у своју драматичну структуру. Одлагања постају испити нашег стрпљења и решености. Неуспеси откривају наше поправљиве недостатке. Ускраћивања покрећу наше неминовно искупљење. Безбројни туђи животи које видимо да су уништиле околности, рђава срећа или саботирање себе, постају поучни пролог наше легенде. Њихове приче су трагедије. Слава небесима, живимо у предсказању.

Врло убрзо, на неки начин, искуство нас све подсећа да је непобедиво. Оно ремети сваки план, надјачава свако средство, крши свако оруђе. Невољно признајемо да „прича нашег живота није наш живот; она је наша прича”, како је то Барт згодно срочио. Главна јукстапозиција у роману *Дуван-накуџац*, између МЕРИЛАНДИЈАДЕ (дело из снова фиктивног лика) и „Дуван-накупца” (белешке о проживљеном искуству; прави предмет у нашем свету) сугерисала би да је већина нашег живота у цртицама, неизоставно заробљена између искуства и приповести, света и сна.

Тако бар ја тумачим причу свог живота. А под „ја” не подразумевам формализовано присуство које уочавате иза ових реченица већ писца, праву особу, живу,

управо сад, у смеђој мајици кратких рукава, која се бори с озбиљним нападом го-рушице док покушава да приведе крају овај есеј по *n*-ти пут, делом и зато што *ин-сисџира* да га закључи некаквом самосвесном акробатиком која не само да брани Бартову технику него је и *оличава* тако што ствара ону специјалну зону хиперсве-ности, овде, где смо сад, што је, иако не стварност, ближе њој него што конвенције писања есеја иначе дозвољавају, али највише зато што тај писац у последње време није успео да нађе мотивацију да пише, примећујући да сваки наредни текст који проследи у свет доноси мање задовољства него што је почео да очекује јер, будући да је постао малодушан у погледу списатељске „каријере” у двадесет првом веку – средишта сопственог зачудног наратива, он често сумња да ико уопште чита то што пише. Та брига је реална будући да верује како се смањује ионако малобројна читалачка публика коју би занимао подужи есеј о покојном и тешком постмодер-ности, али она се већ прометнула у дубљу параноју, немогућност да замисли икога с друге стране жице, такорећи, не пуку идеализацију читаоца којем писце уче да се обраћају већ *шебе*, живу особу која наводно чита *ове речи* на екрану или папи-ру, у тренутку кад се живот, овај писац можда нагађа, није одвио ни онако како си ти замишљао. Кад би требало да покуша да се обрати том теоријском теби, овај писац понекад сањари о Ебену у епилогу *Дуван-накуйца*, којег Барт описује као сасвим пораженог, усахлог од искуства, али намћорастог, запитаног да ли ће се управо тако његова, пишчева, прича завршити.

Али, видите, поновио сам исту грешку. Замишљам да ми се живот завршава као роман, и то постмодеран, и за трен ока небо се претвара у заштитни свод. Слично ме мами тврдња да је Барт открио трајно задовољство након *Дуван-накуйца*, те да га бла-женство и страхота тог увида никад нису напустили. Али то је прича, а не живот. То-ком интервјуа с Дејвидом Фостером Воласом, књижевни критичар Мајкл Силверблат описао је свог пријатеља Барта некад након објављивања збирке *Изгубљен у кући смеха* као „срећног” и „папучара”, у стањима која је тешко помирити са суморним сексизмом и „наклоњености нихилизму” Бартових првих романа. Тим наглим преображајем Барт је „решио одређене животне проблеме за које је мислио да се не могу решити”. Но, Силверблат је уочио и „погрешно скретање” у Бартовом писању отприлике у исто време, под притиском да реши исте дилеме, да напише исту књигу помоћу истих три-кова и тема, „стално изнова, не у покушају да их поправи већ да утврди где су пошли по злу”. Та замисао призива слику Рени и Џејка који се јебу механички, програмира-но, без љубави, у покушају да допру до објашњења управо за преступ који чине.

Бартов бег од нихилизма изискивао је писање романа који су свесни себе као наратива, као средства за редуковање и организовање искуства, чиме се драмати-зују и трансцендирају безбројни неуспеси наратива доведеног на праг живота. (До-некле је чудо да романи то могу.) Читати те књиге значи научити (усхићено) и из-нова научити (мање усхићено) да твој живот није прича јер је већи од сваке приче. Али колико се пута то благо може открити? Иако би његов позни опус можда по-тврдио супротно, верујем да је Барт знао да је одговор, наравно, једном. Оно што читаоци први пут доживе као упорну духовну загонетку постаје, након разреше-ња, реконструкције и поновног успостављања, оронули и пусти лавиринт. Света тајна се сведе на математички проблем.

Бартова свест те мане постаје опипљива у превентивним оправдањима и извињењима која је убацивао у своју прозу. Карактеристично заокупљени механиком приповедања, ти снисходљиви поступци често делују као неважни или комично неадекватни. Бескорисни. Кад се наратив једном отвори, његов садржај неповратно усваја шира неисцрпна стварност. После тог тренутка човек може само да живи. То што су критичари напослетку сматрали тиранским солиписизмом било је само тек нешто мало више од изоловања од живота, односно терор уметности која прихвата живот.

Наравно, та недостатност је била учитана у претежно деструктивни програм постмодернизма. Велики постмодерни романописци тежили су апокалиптичним обртима и разарањима (с правом, рекао бих) у настојању да наново подсети човечанство на његову прилагодљивост, незнање и беспомоћност. Пинчон нас је претварао у минијатуре пред ентропичним махинацијама историје. ДеЛило је осликао свест као инструмент тотализације културне логике. Чак је и Набоков провиривао иза својих психичких слика да подсети читаоце да је карактер, попут душе, пука луткарска представа. Барт је исмевао дрскост наративизованог живота, претпоставку да се сваком од нас *гуђује* чиста табла на којој ћемо урезати и исклесати своју легенду. Но, ма колико музикално и разноврсно да је умео да раскринка ту надменост, толико је мало имао да каже о животу ослобођеном те илузије. У позним годинама, Барт је повремено наизглед успевао да поново открије свој стари нихилизам, али под новим условима – наративно биће је немоћно сем што може да пројектује наративе на универзум који им се никада неће прилагодити.

И то је, међутим, сопствени облик детињег порицања света. Не можемо исцртавати мапу својих живота јер ту мапу исцртава свет у нашем залеђу. Изрека коју многи од нас напослетку потврде каже да свет (или Бог, ако желите) поставља питања на која одговарамо у животу. Песник Вилијам Бронк био је још прецизнији кад је написао: „Ако се и питамо како да живимо у свету / он нас не пита. Он нас живи ако жели.” Ми, наши бременити животи у причама јесу одговор на питање које свет вечито поставља сам себи. Најбоље у Барту открило је ту истину како трепери у рушевинама „реализма”. Да бих живео у свету, од мене се не тражи да се одрекнем смисла свог живота већ само илузије да сам му аутор. Било како било, судбина коју кујемо за себе отргнуће нам се из грчевитог стиска и оставити за собом нешто стварније, нешто што бисмо могли назвати истом том зачараном речју.

ИЗВОРИ:

Bart, Džon. (2009). *Opera na vodi*. (Igor Cvijanović, prev.). Zrenjanin: Agora.

Sartr, Žan-Pol. (1964). *Muka*. (Vuk Dragović, prev.). Beograd: Kultura.

Volas, Dejvid Foster. (2014). *Devojčica neobične kose*. (Igor Cvijanović, prev.). Zrenjanin: Agora.

(С енглеској превео Ијор Цвијановић)