

Trevor Kverk

SVOD NEBESKI: BEG OD NIHILIZMA DŽONA BARTA

To ljude prevari: čovek je uvek pripovedač priča, on uvek živi od svojih priča i od priča drugih, on sve što se zbiva vidi kroz njih; on traži da svoj život živi kao što bi ga pripovedao. Ali treba birati: živeti ili pripovedati.

Žan-Pol Sartr, *Muka* (Sartr, 1964: 58)

1. Nasleđe

Većina legendarnih postmodernista u američkoj prozi poživela je dovoljno dugo da ih razočaraju njihove legende. Don DeLilo (87), Tomas Pinčon (87), Džozef Makelroj (93) i Robert Kuver (92) i dalje mogu, zasad, da razlikuju život od nauka. Ta gorka privilegija sigurno je bila potvrda za Džona Barta, koji je nedavno umro u devedeset trećoj, budući da se taj metafizijski autor iz plimnih voda specijalizovao za testiranje nesigurnih narativnih okvira spram iskustvenog uragana. Pošto je živio uglavnom kao romanopisac ušuškan u akademskom svetu, od toga veliki broj godina u samotnim vodama Česapika, Bart je jednom prilikom kazao Mičiko Kakutani da je vodio „spokojan, miran i nimalo bajronovski život”. U javnim obraćanjima, esejima i fikciji, Bart je uvek upisivao delove sopstvenog posmrtnog hvalospeva, krišom uvodeći teme i ukrase u svoj životopis pre nego što ga smrt odredi. To što je povremeno nazivao „sklonošću da svoje živote doživljavamo kao priče” bio je kognitivni refleks, ono što ljudi čine neprestano, bespomoćno, kako bi oblikovali i modifikovali iskustvo, čak i kad znamo da ćemo tako narušiti „sve povoljne planove i očekivanja”. U vreme kad je Kakutani pisala njegov profil, Bart verovatno nije pretpostavljao da će živeti još četrdeset i dve godine.

U književnom svetu, ime „Džon Bart” uglavnom podseća, uz pristojnu meru poštovanja i iritacije, na narative ustrojene poput matrhoške i preispisivanje mitova u knjigama *Izgubljen u kući smeha* i *Himera (Chimera)* – u tim nebrušenim delima sa vrhunca postmodernizma. Ne iznenađuje stoga što Barta pretežno bije glas solipsiste – pisca okovanog sopstvenom interpretacijom, čije igre rečima i smišljanje zagonetki čitaocima deluju kao „apsurdno premišljanje”, kako je kritičar Dejvl Pek, u želji da dodatno mistifikuje postmodernu književnost, svojevremeno opisao Bartovo pisanje.

U odbranu Bartovih zamršenijih praksi, treba reći da one pružaju čitaocima priliku da nakratko zavire u vakuum u kojem svi književni izumi nastaju i nestaju. (Pogledajte, primera radi, neverovatnu „Autobiografiju”.) Poput Doline smrti ili Antarktika, ta lokacija je svakako vredna hodočašća, ali ne toliko i života na njoj. No, negde na polovini karijere, Bart je odlučio da tamo razapne šator i ne mogu da tvrdim da mu pisanje tad nije malo izmaklo iz ruku. *Džajls dečak-jarac (Giles Goat-Boy)* i dalje je jedan od najblesa-

vijih romana koje sam pročitao. *Himera* je vrhunac aluzivnih, aliterativnih ritmova Bartove koketne, pohotne proze. (Persije opisuje „pupak” ljubavnice kao „spiralolik, tako da dočarava beskonačni unutrašnji vetar i iznad i ispod konačnog mesa kojim se moj jezik sada gosti”), ali svojim komentarom o neizbežnosti i neadekvatnosti narativa ona ograničava samu sebe. U dva navrata sam počeo da čitam Bartov roman *PISMA (LETTERS)*, knjigu korespondencije između autora i glavnih junaka pet romana koji joj prethode i svaki put me je ubrzo obuzimao osećaj da sam ja, kao čitalac, na izvestan način *uljez* u onome što Bart već smera u toj knjizi, kao da sam otvorio vrata spavaće sobe i zatekao nekog da predano masturbira – i zatvorio ih (žao mi je!), shvatajući da moje prisustvo tu verovatno nije nužno.

Dakle, razumem. Čitanje Barta ume da frustrira i da bude samotno iskustvo. Ali ustvrdio bih da ta opasnost vreba samo od njegovih regresija, tangenti i intertekstualnih tunela; da to nije njihova primarna funkcija. Ta istančanost nije promakla Dejvidu Fosteru Volasu, iako je njegova novela *Ka zapadu kurs imperija zauzima* (1988) bila usmerena – u ime generacije pisaca pod uticajem sterilnosti postmodernog stila – kako je Volas to doživljavao, na Bartovo nasleđe. Novela prati troje studenata postmodernista iz plimne oblasti po imenu Ambrouz (aluzija na pripovedača u priči „Izgubljen u kući sme-ha”) koji putuju na poslovno okupljanje u gradu na Srednjem zapadu. Volas je učinio sve da se ne previdi činjenica da je *Ka zapadu...* upravo primer bartovske metafikcije koju u najvećem delu novele kudi. Ali Volasova kritika se naposljetku odnosi na postmoderni žanr, na to „vanvremeno glupo” materijalizovanje književnosti koje je nadahnulo Bartove najnepodnošljivije preteranosti i istovremeno omogućilo sve one zamorne i površne generalizacije o njegovoj prozi (npr., ponovo, Dejl Pek).¹

Volasu je najviše smetala jedna tendencija Bartove fikcije – način na koji ona koristi samosvest kako bi zamenila rasuđivanje, što je bio prototip neprobojne samosvesti koju je u širem smislu primetio kod mladih Amerikanaca, a naročito kod savremenih pisaca, od kojih su dvojica predstavljeni kao studenti u noveli *Ka zapadu imperija zauzima kurs*. Najjednostavnija studija slučaja bila bi Dru-Lin Eberhart, najplodonosnija među Ambrouzovim učenicima, koja tokom cele novele dokono piše pesmu u potpunosti sastavljenu od interpunkcijskih znakova. Eberhart priznaje svom ljubavniku da je konzumirala alkohol, benzodijazepin i hipnotike dok je bila trudna s njihovim detetom, u pokušaju da priguši i ublaži njegovo neslaganje („*Jesi se naljutio [...] Ali ako si se naljutio samo reci*” [Volas, 2014: 188]), premda je prva koja priznaje da je loše volje. Bart je najviše insistirao (iskreno, preterao) s temom da su pisac i čitalac uspostavili nešto nalik odnosu između bezbrojnih postkoitalnih ljubavnika u njegovim narativima. Volas je želeo da podseti Barta da ljubav i prepoznavanje plove u istim vodama kao i prezir i osuda. Upotreba samosvesti u odbrambenoj blokadi, što je Volas verovao da Bart čini, osujećivala je kritiku nauštrb tog spoja.

Zatekavši Barta u samonametnutoj osami, Volas je uspostavio poznatu dijagnozu – solipsizam. Ali je pažljivo utvrdio da je poreklo te mane u Bartovom strahu od rasuđiva-

¹ Time se takođe ilustruje simetrično neznanje da je kritički manifest koji se popularno povezuje s Bartom, njegova „Književnost iscrpljenih mogućnosti”, zapravo neiskren, dosadan i sasvim beskoristan da se razume njegov postmoderni projekat.

nja, a ne u njegovim metodama, koje su naposljetku bile neutralne spram duhovnih uspeha i neuspeha književnosti. Do smrti, Volas nije prestao da piše prozu koja je kao jednog od likova imala autora, da se direktno obraća čitaocu ili da se igra prežvakavanjem klasika onako kako je uočio da su činili Bart i Bartelmi (npr., „Tri-stan”). Ironija njegove kritike Barta ispoljila se u nenamernom buđenju površnog prezira prema postmorednim ludorijama u američkoj književnoj kulturi, čime se zapostavljaju upravo razlozi zbog kojih je Bart verovao da su metafizički manevri prvenstveno nužni. Jer garantujem da bi se većina čitalaca iznenadila kad bi saznala da je Džon Bart, Glasonoša Beskrajnog Mita, Opsadnik Četvrtog Zida, počeo kao pisac realističnih psiholoških drama o beznađu američkog života tokom pedesetih godina dvadesetog veka. Mladi Bart nije mogao da se mane nihilizma sve dok nije otkrio ono što se danas smatra instrumentima njegovog solipsizma.

2. Propast

„Ko još može da živi na ovom svetu?” Tako počinje da se odvija drugi Bartov roman, s verolomnim pitanjem iz usta Džejka Hornera koji beži iz Vilkomika u Merilandu, gde je bio očevidac loše izvedenog abortusa. Prestravljen, poziva taksi. Odredište mu je poslednja reč romana: „terminal”.

Iako bi Bart sebe zavitlevao zato što je napisao knjigu pod naslovom *Kraj puta* (*The End of the Road*, 1958) u prezreloj dvadeset sedmoj godini, taj roman ne izneverava sumornu konačnost svog naslova. Neveseo, trom i mizogin, *Kraj puta* je smišljen da potvrdi kako je već očigledan nihilizam Bartove prve i bolje knjige *Opera na vodi* (1956) neosporan. Od svih američkih romanopisaca koji su ispitivali društvene nestabilnosti posleratnog prekomponovanja, Bart je, kao svojevrсни egzistencijalista, uvideo da je ispod ispućalih temelja praznina koja priziva opasna pitanja. Ako se preovlađujuće konvencije mogu toliko naglo reformisati, šta onda obezbeđuje stalnost njihovih zamena ili alternativa? Šta ako se ispostavi da su naposljetku neosnovani svaki moralni sistem koji oblikuje naše odluke i sve kulturne norme koje odmeravaju naša očekivanja? Bart je dramatičizovao tu zabrinutost zaustavljajući *Kraj puta* i *Operu na vodi* u zloslutnom trenutku tik nakon urušavanja beločkih srednjeklasnih nazora, kad je bilo zamislivo da ti Amerikanci poveruju da mogu živeti u potpunosti oslobođeni društvenih ograničenja.

Nije bilo mesijanskih dečaka-jaraca, nesigurnih polubogova ili osetljivih spermatozoida; glavni junaci Bartove prve dve knjige su, sasvim nalik svom autoru, misleće neženje iz Merilanda, opterećene proizvoljnošću svojih odluka. U *Operi na vodi*, Tod Endruz, advokat kojeg muči hronični prostatitis, započinje formalnu „istragu” problema života tako što piše o tome kako ne zna odakle da počne. „Čini mi se da je bilo kakvo raspoređivanje stvari jedna vrsta urednosti” (Bart, 2009: 16) žali se. Za Džejka Hornera, mlađanog profesora gramatike i crva beskičmenjaka, logička arhitektura ispod jezika i misli uglavnom se otkriva kao odvojena od ljudskih pitanja. Taj samostilizovani mislilac stoga pati od egzistencijalne paralize koju naziva „kosmopsis” i zbog nje Džejk ne može da izabere beznačajnu destinaciju za vikend u jednoj sceni, odnosno poziv u drugoj (sum-

njivi terapeut bira umesto njega). Tod razdragano otkriva da je rešenje proizvoljnog postojanja samoubistvo: „Nema krajnjeg razloga za život” (2009: 249). Takva sudbina bi ga svrstala u društvo s ocem, kojeg Tod ponekad zamišlja obešenog kaišem za gredu na plafonu.

Uoči šireg kulturnog oslobođenja, Tod i Džejk postaju pioniri vanbračnog snošaja, preljube i poliamorije. Kad se Tod ponovo sretne sa starim prijateljem Harisonom Me-
kom, shvata da ga uzbuđuje Harisonova atletična žena Džejn. Za vreme odmora s njima, Tod se budi iz pijane dremke i zatiče Džejn голу na svom krevetu (sasvim zamislivo). Nakon zajedničkog seksa, užasnut „zbog nereda koji sam napravio” (2009: 35), Tod pretpostavlja da je uništio prijateljstvo s Harisonom, razočaranim marksistom iz aristokratske porodice u Baltimoru. No, tokom „objektivne rasprave”, Harison obaveštava Toda da je cela stvar njegova ideja. U pokušaju da razuveri Toda, Harison uporno tvrdi: „Džejn i ja se neizmersno volimo [...] Nismo toliko glupi da na nas utiču stvari poput ljubomore ili pravila” i naglašeno ponavlja frazu „Nemoj da se osećaš dužnim” (2009: 40).

Tod i Džejn potom vode ljubav „šesto sedamdeset tri” puta.

Ljubavni trougao u *Kraju puta* ispostavlja se kao manje robusan. Džejk, angažovan na lokalnom učiteljskom fakultetu, upoznaje Džoa, profesora i megalomanijaka koji insistira, u stilu ranog Vitgenštajna, da se može smatrati da osećanja i ideje koji se ne mogu jasno artikulirati uopšte ne postoje. Njih dvojica se slažu, rasturajući logiku pesimizma i kritikujući žene. Džejk uskoro upoznaje Džoovu skrhanu suprugu Reni, koju opisuje kao „pozamašnu” ženu „nezgrapne siline”, ali je svejedno smatra privlačnom. Reni i Džejk padaju jedno drugom u zagrljaj jedne noći kad je Džo odsutan. Džejk, uobičajeno nesposoban da donosi odluke, ne može da veruje da je prelomio nešto toliko veliko. Reni zapada u samoprezir i postaje još pokornija pred mužem. Kad Džo otkrije istinu, zahteva da mu Reni objasni svoje neverstvo; njoj to ne polazi za rukom, te joj Džo naređuje da vodi ljubav sa Džejkom iznova sve dok joj se razlozi sami ne razotkriju – sredstvo „moralnog rasvetljenja”, kako je Bart opisao taj pasus u jednom kasnijem delu. Reni uskoro saznaje da je trudna i da verovatno nosi Džejkovo dete i zahteva da se zakaže prethodno spomenuti abortus. Pod dejstvom anestezije, guši se povraćkom i umire tokom nezakonitog zahvata.

Poliamorni eksperiment u *Operi na vodi* na sličan način prestaje kad Džejn rodi ćerku Dženin, čiji otac nije zasigurno utvrđen. Društvene stigme nema, ne bi trebalo da je važno da li je Tod ili Harison, ali naravno da jeste važno. Pred kraj romana, Tod odvodi Dženin na „Operu na vodi”, onu iz samog naslova romana.

Kad se uzбудila, Dženin po navici počinje do beskraja da pita – „Zašto?”

„Čemu to služi, Todi dušo?”, povikala je, zapanjena veličinom „Opere”.

„To je pozorište na vodi, srce. Ljudi tamo idu da slušaju muziku i gledaju kako se glumci glupiraju i plešu.”

„Zašto?”

„Šta zašto?”, pitao sam. „Zašto se glumci glupiraju ili zašto ljudi vole da ih gledaju?”

„Zašto ljudi...”

„Ljudi vole da idu na predstave zato što im je to smešno. Vole da se smeju glumcima.”

„Zašto?”

„Oni vole da se smeju zato što ih smeh čini srećnima. Vole da budu srećni, baš kao i ti.”

„Zašto?” (2009: 218)

I tako dalje. „Opera na vodi”, kao simbol onog što je Bart na drugom mestu nazvao „vodvilj sveta, ne može se objasniti Dženin, niti ikom drugom; ona pluta *na vodi* iznad nedokučivih dubina pitanja „Zašto?”, bez temelja i načela, palubna svetla njene komedije guta mrak okeana. Tod napokon odlučuje da se ubije na premijeri, ali se, u poslednjem trenutku, neobjašnjivo predomišlja. Za vreme predstave, Tod ustaje sa svog mesta da pronađe brodsku kuhinju. Kreše gorionik na šporetu, maksimalno odvrće gas i vraća se na mesto da sačeka eksploziju.

Proizvoljnost iskustva sugerise da bi život trebalo da se uskladi s našim kapricima ili da se povinuje krutim naređenjima racionalnosti. No, te utešne slobode nam uskraćuju naša životinjska priroda i cirkularnost misli. Todu je raskidanje životnog ugovora bilo poslednje sredstvo definisanja postojanja. Taj čin bi mu dao narativ, koji bi ispunio očekivanje (umreću *večeras*), razrešio napetost (više neću podnositi nepodnošljivo postojanje) i kreirao konačno značenje (život je nemoguć, ali postoji izlaz). Ali Tod se rezonovanjem vraća tamo odakle je krenuo, planirajući epifaniju pred kraj romana: „Nema krajnjeg razloga za život (niti za samoubistvo)” (2009: 272). Narativi koje namećemo iskustvu omeđeni su unutar zatvorenih kola logike i jezika. Bart je pronašao svoju pravu zagonetku, egzistencijalnu zamku – što se više trudimo da dovedemo život u red, to više shvatamo koliko smo zatočeni u njemu. Kraj puta se spaja sa svojim početkom i doko-no nas vrti ukrug sve dok se ne stegne, poput kaiša oko vrata. Todov pokušaj masovnog ubistva jeste izraz te frustracije. Ali čak i njegov očajnički udar na simbol ne prolazi kako je planirano. Jadna dušica Todi čeka vatreno razrešenje među potencijalnim žrtvama, nesvestan da bomba neće eksplodirati.

3. Sudbina

Bart je zamislio narednu knjigu kao „nihilističku [...] ekstravagancu”, kao završetak trilogije koja je već pronašla svoj kraj. Nije veliko iznenađenje što se suočio s teškoćama. Tokom četiri godine, neočekivani roman javljao se Bartu iz dubine vlastitog bića; strukturisanje tog dela pre svega je zahtevalo transformaciju ne sheme, filozofije ili metode, već promenu u samom autoru. Bart će zaključiti da je „nevinost, a ne nihilizam, moja prava tema, i da je to oduvek i bila”.

Bartov treći i najveći roman, *Duvan-nakupac* (*The Sot-Weed Factor*), utvrdio je da se ta nevinost nalazi u nemogućnosti da se iskustvo razluči od narativa. Bart je oživeo tu temu novelizacijom pikarskog narativa o kolonijalnom Merilandu iz pera Ebenizera Kuka, kojeg Bart imitira parodirajući engleski sedamnaestog veka (brojnim izrazima poput „vaistinu”, „dobesa” i „odista”). Ta tek minimalno metafikcijska knjiga predstavljala je Bartovo otkriće postmodernizma (iako će on indikativno tvrditi da je postmodernizam otkrio njega) i ostvarila ono što samo postmoderni roman može – povratila je fundamentalni aspekt ljudskog postojanja koji je prethodno zamenila konvencija. Egzisten-

cijalna paraliza koju je Bart istraživao u *Operi na vodi* i usavršio u *Kraju puta* bila je posledica prenaduvanog individualizma, iluzije da ljudsko biće, intelektom i delovanjem, gospodari iskustvom baš kao što pisac gospodari stranicom. *Duvan-nakupac* se predstavlja kao pripovest o sazrevanju tokom koje protagonista saznaje da ljudi nikad nisu raspolagali tom autorskom slobodom.

Fiktivna verzija Ebenizera Ebena Kuka započinje svoju veliku pustolovinu kao tridesetogodišnja devica. Visok, savesni Englez, uljuljkan porodičnim bogatstvom u neizmernu naivnost, dolazi u Meriland sa dva zadatka: da nadgleda očevu farmu duvana i da napiše ep u slavu kolonije i njenih stanovnika (MERILANDIJADA, kako Eben naziva svoj nenapisani ep). Pored poeme koja će ga učiniti besmrtnim i brojnih hektara Maldena kao ovozemaljske nagrade, Ebenizer još gaji nadu i da će sačuvati nevinost na putovanju koje pretilo da je naruši zavodjenjem i kompromisima. Pre nego što otplovi na zapad, zaklinje se na vernost prelepoj prostitutki po imenu Džoun Toust, s kojom namerava da se venča i legne u postelju čim dobije nasledstvo i postane čovek.

Bart koristi stotinu stranica da opiše Ebenova banalna očekivanja i opojne ambicije („divna zemljo”, veliča Meriland pošto dobije zadatak, „bremenit pesmom, tvoj oslobodilac prilazaše”) da bi ih na narednih sedamsto podrivao. Eben nije toliko predmet romana *Duvan-nakupac* koliko njegova meta. On ne upravlja zapletom; zaplet mu se *događa*. Slepe sile prirode ga bacaju iz jedne katastrofe u drugu. Dok plovi Atlantikom, Ebenizer pada s broda u naletu vetra, potom ga na palubu vraća razuzdani talas. Zarobljavaju ga pirati, koji ga zatim puštaju, ali ga ponovo hvataju drugi pirati, koji ga teraju da hoda po dasci. Davi se ili se zamalo davi u mnogim prilikama tek da bi uočio obližnju obalu ili osetio pesak pod nogama. Nekoliko puta ga ostavlja njegov lukavi tutor Henri Berlingejm, kojeg Ebenizer predstavlja tokom priče pod različitim imenima – Piter Sejer, Nikolas Lou – i koji takođe spava s Ebenovom sestrom. Ebenov dragoceni identitet Pensnika laureata države Meriland takođe mu neprestano krađu; gubi očev imetak na prevaru, opija se, očajava i vraća Malden zahvaljujući pravnoj tehnikaliji. Pronalazi voljenu Džoun Toust u Americi, gde ona umire od sifilisa, izgubivši lepotu što je pobudila vernost kod Ebena, koji se svejedno venčava s njom. Na kraju, Eben zaključuje da ne može da peva o slavi kolonijalnog Merilanda, te umesto epa piše „hudibraski ekspoze” o toj zemlji pohlepe i opakosti. Naslov: „Duvan-nakupac”. Kritički gledano, poema je dobro primljena, ali, smatra ostareli Eben, iz pogrešnih razloga.

Idealizam mu je splasnulo; snovi se ugasili; moral ukaljao; ništa se nije odigralo onako kako je Eben zamišljao. Koje životno pravilo je prekršio? Da li je on žrtva nečuvene nesreće? Da li ga Bog mrzi? Dok putuje s Ebenom kroz vedru noć u koloniji, Berlingejm mu ukazuje na odgovor iza lažnog narativnog stropa: „Zaboravi reč *nebo*”, govori Berlingejm uzgredno dok uzjahuje. „Ono ti je naočnjak spram očiju. Nema onde *svoda nebeskog*.”

Ebenizer je dvaput ili triput trepnuo. Zahvaljujući tim uputstvima, prvi put u životu je ugledao noćno nebo. Zvezde više nisu bile tačke na crnoj hemisferi što mu vise iznad glave kao zaštitni krov... Sazvežđa su sasvim izgubila smisao; njihova patvorena priroda se razotkrila, kao i pogrešna pretpostavka nebeskog kormilara, a Ebenizer je osetio da je izgubio orijentaciju.

Nagon prema narativu koji prati legende među zvezdama isti je kao i onaj kojim organizujemo iskustvo. Tumačimo svoje živote u okviru Frajtagove piramide, kao putovanja koje ide uzbrdo, pa nizbrdo. Razmišljamo da li smo stigli do „vrha”. Možda nam je trenutno zatišje stanka pred „drugi čin”. Sem toga, uvek nas čeka „poslednje poglavlje”, raspлет naših zlatnih godina. Pojedinaac izvodi zaključke između životnih faza i međaša da bi istkao novo sazvežđe – „životnu priču”, kako ju je Bart nazvao – koje postaje mapa prema kojoj će se orijentisati baš kao što nebeska tela navode kormilara, a ujedno i zaštita od zastrašujućeg broja mogućnosti u okviru iskustva. Tokom svoje mučne epifanije, Eben saznaje da smo svi, kad ostanemo bez svoje životne priče, ne samo izgubljeni već i izloženi, bespomoćni, pred beskrajem sirovog iskustva.

Ebenova vizija sveta je suštinska anarhija. „Ludilo”, kako šapuće Berlingejm, živih i nezaštićenih od „beskrajnih vetrova svemira” jeste ono što nas tera da prihvatimo nemoguće uslove narativizovane civilizacije – biti i autor i protagonista iskustva, božanstvo sudbine i baštinik herojstva. To je unapred izgubljena bitka, ali opsena koja održava lični narativ jeste izvanredno prilagodljiva; kadra da ne samo trpi kontradikciju već i da je apsorbuje u svoju dramatičnu strukturu. Odlaganja postaju ispiti našeg strpljenja i rešenosti. Neuspesi otkrivaju naše popravljive nedostatke. Uskraćivanja pokreću naše neminovno iskupljenje. Bezbrojni tuđi životi koje vidimo da su uništile okolnosti, rđava sreća ili sabotiranje sebe, postaju poučni prolog naše legende. Njihove priče su tragedije. Slava nebesima, živimo u predskazanju.

Vrlo ubrzo, na neki način, iskustvo nas sve podseća da je nepobedivo. Ono remeti svaki plan, nadjačava svako sredstvo, krši svako oruđe. Nevoljno priznajemo da „priča našeg života nije naš život; ona je naša priča”, kako je to Bart zgodno sročio. Glavna jukstapozicija u romanu *Duvan-nakupac*, između MERILANDIJADE (delo iz snova fiktivnog lika) i „Duvan-nakupca” (beleške o proživljenom iskustvu; pravi predmet u našem svetu) sugerisala bi da je većina našeg života u crticama, neizostavno zarobljena između iskustva i pripovesti, sveta i sna.

Tako bar ja tumačim priču svog života. A pod „ja” ne podrazumevam formalizovano prisustvo koje uočavate iza ovih rečenica već pisca, pravu osobu, živu, upravo sad, u smeđoj majici kratkih rukava, koja se bori s ozbiljnim napadom gorušice dok pokušava da privede kraju ovaj esej po *n*-ti put, delom i zato što *insistira* da ga zaključni nekakvom samosvesnom akrobatikom koja ne samo da brani Bartovu tehniku nego je i *oličava* tako što stvara onu specijalnu zonu hipersvesnosti, ovde, gde smo sad, što je, iako ne stvarnost, bliže njoj nego što konvencije pisanja eseja inače dozvoljavaju, ali najviše zato što taj pisac u poslednje vreme nije uspeo da nađe motivaciju da piše, primećujući da svaki naredni tekst koji prosledi u svet donosi manje zadovoljstva nego što je počeo da očekuje jer, budući da je postao malodušan u pogledu spisateljske „karijere” u dvadeset prvom veku – središta sopstvenog začudnog narativa, on često sumnja da iko uopšte čita to što piše. Ta briga je realna budući da veruje kako se smanjuje ionako malobrojna čitalačka publika koju bi zanimao poduži esej o pokojnom i teškom postmodernisti, ali ona se već prometnula u dublju paranoju, nemogućnost da zamisli ikoga s druge strane žice, tako reći, ne puku idealizaciju čitaoca kojem pisce uče da se obraćaju već *tebe*, živu osobu koja navodno čita *ove reči* na ekranu ili papiru, u trenutku kad se život, ovaj pisac možda

nagađa, nije odvio ni onako kako si ti zamišljao. Kad bi trebalo da pokuša da se obrati tom teorijskom tebi, ovaj pisac ponekad sanjari o Eбену u epilogu *Duvan-nakupca*, kojeg Bart opisuje kao sasvim poraženog, usahlog od iskustva, ali namćorastog, zapitanog da li će se upravo tako njegova, piščeva, pričica završiti.

Ali, vidite, ponovio sam istu grešku. Zamišljam da mi se život završava kao roman, i to postmoderan, i za tren oka nebo se pretvara u zaštitni svod. Slično me mami tvrdnja da je Bart otkrio trajno zadovoljstvo nakon *Duvan-nakupca*, te da ga blaženstvo i strahota tog uvida nikad nisu napustili. Ali to je priča, a ne život. Tokom intervju-a s Dejvidom Fosterom Volasom, književni kritičar Majkl Silverblat opisao je svog prijatelja Barta nekad nakon objavljivanja zbirke *Izgubljen u kući smeha* kao „srećnog” i „papučara”, u stanjima koja je teško pomiriti sa sumornim seksizmom i „naklonjenosti nihilizmu” Bartovih prvih romana. Tim naglim preobražajem Bart je „rešio određene životne probleme za koje je mislio da se ne mogu rešiti”. No, Silverblat je uočio i „pogrešno skretanje” u Bartovom pisanju otprilike u isto vreme, pod pritiskom da reši iste dileme, da napiše istu knjigu pomoću istih trikova i tema, „stalno iznova, ne u pokušaju da ih popravi već da utvrdi gde su pošli po zlu”. Ta zamisao priziva sliku Reni i Džejka koji se jebu mehanički, programirano, bez ljubavi, u pokušaju da dopru do objašnjenja upravo za prestup koji čine.

Bartov beg od nihilizma iziskivao je pisanje romana koji su svesni sebe kao narativa, kao sredstva za redukovanje i organizovanje iskustva, čime se dramatižuju i transcendiraju bezbrojni neuspesi narativa dovedenog na prag života. (Donekle je čudo da romani to mogu.) Čitati te knjige znači naučiti (ushićeno) i iznova naučiti (manje ushićeno) da tvoj život nije priča jer je veći od svake priče. Ali koliko se puta to blago može otkriti? Iako bi njegov pozni opus možda potvrdio suprotno, verujem da je Bart znao da je odgovor, naravno, jednom. Ono što čitaoci prvi put dožive kao upornu duhovnu zagonetku postaje, nakon razrešenja, rekonstrukcije i ponovnog uspostavljanja, oronuli i pusti lavirint. Sveta tajna se svede na matematički problem.

Bartova svest te mane postaje opipljiva u preventivnim opravdanjima i izvinjenjima koja je ubacivao u svoju prozu. Karakteristično zaokupljeni mehanikom pripovedanja, ti snishodljivi postupci često deluju kao nevažni ili komično neadekvatni. Beskorsni. Kad se narativ jednom otvori, njegov sadržaj nepovratno usvaja šira neiscrpna stvarnost. Posle tog trenutka čovek može samo da živi. To što su kritičari naposletku smatrali tiranskim solipsizmom bilo je samo tek nešto malo više od izolovanja od života, odnosno teror umetnosti koja prihvata život.

Naravno, ta nedostatnost je bila učitana u pretežno destruktivni program postmodernizma. Veliki postmoderni romanopisci težili su apokaliptičnim obrtima i razaranjima (s pravom, rekao bih) u nastojanju da nanovo podsete čovečanstvo na njegovu prilagodljivost, neznanje i bespomoćnost. Pinčon nas je pretvarao u minijature pred entropičnim mahinacijama istorije. DeLilo je oslikao svest kao instrument totalizacije kulturne logike. Čak je i Nabokov provirivao iza svojih psihičkih slika da podseti čitaoce da je karakter, poput duše, puka lutkarska predstava. Bart je ismevao drskost narativizovanog života, pretpostavku da se svakom od nas *duguje* čista tabla na kojoj ćemo urezati i isklesati svoju legendu. No, ma koliko muzikalno i raznovrsno da je umeo da raskrinka

tu nadmenost, toliko je malo imao da kaže o životu oslobođenom te iluzije. U poznim godinama, Bart je povremeno naizgled uspevao da ponovo otkrije svoj stari nihilizam, ali pod novim uslovima – narativno biće je nemoćno sem što može da projektuje narative na univerzum koji im se nikada neće prilagoditi.

I to je, međutim, sopstveni oblik detinjeg poricanja sveta. Ne možemo iscrtavati mapu svojih života jer tu mapu iscrtava svet u našem zaleđu. Izreka koju mnogi od nas na posletku potvrde kaže da svet (ili Bog, ako želite) postavlja pitanja na koja odgovaramo u životu. Pesnik Vilijam Bronk bio je još precizniji kad je napisao: „Ako se i pitamo kako da živimo u svetu / on nas ne pita. On nas živi ako želi.” Mi, naši bremeniti životi u pričama jesu odgovor na pitanje koje svet večito postavlja sam sebi. Najbolje u Bartu otkrilo je tu istinu kako treperi u ruševinama „realizma”. Da bih živeo u svetu, od mene se ne traži da se odrekнем smisla svog života već samo iluzije da sam mu autor. Bilo kako bilo, sudbina koju kujemo za sebe otrgnuće nam se iz grčevitog stiska i ostaviti za sobom nešto stvarnije, nešto što bismo mogli nazvati istom tom začaranom rečju.

IZVORI:

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.

(S engleskog preveo Igor Cvijanović)