

Јасмина А. Теодоровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за енглески језик и књижевност

БАРНСОВА ИРОНИЈСКО-РЕТОРИЧКА МАСКА: ЦЕНТРИРАЊЕ ДЕЦЕНТРИРАНОГ²

У канону постмодернистичке књижевне критике и теоријских елаборација, Барнсов роман *Историја светиа у 10 ½ поглавља* најчешће се разматра у контексту преиспитивања Великих наратива, историографске метафикције и иронично-пародијске (мета)фабулације. Један од циљева рада састоји се у томе да се роман сагледа у другачијем интерпретативном кључу, чему легитимитет даје, како феноменологија (перцепције), тако и Рикерова бесконачна реинтерпретација и доживљај дела од стране реципијента, односно деридијанска перманентна одгода смисла. У том смислу, у контексту наведених теза издвајамо три поглавља Барнсовог романа као она која ће, у овом случају, илустровати иронијску реторичку маску, злоупотребу уметности и покренути питање реалитета људског концепта темпоралитета, односно антрополошке датости – страха од смрти и жеље за бесмртношћу као вечним Сада, такође ћемо указати на могућност управо *центрирања* онога што се у постмодернистичкој теоријској мисли категорише као „децентрирано” „неподесно” и „периферно”.

Кључне речи: историја, мит, иронијска маска, рефрен-прича, злоупотреба уметности, Рај, центрирање децентрираног

Опште место тумачења Барнсове *Историје светиа у 10 ½ поглавља* (1994) јесте иронијско-пародијски модус којим се преиспитује поузданост Великих прича људске историје. Истаћи ћемо и то да је индикативно то што је најјачи глас Барнсове приче неми инсект, само нагоном и инстинктом обдарен. Невидљиву историју Барнс настоји да испише најпре у *Флоберовој љаји* (1997), потом у *Историји светиа у 10 ½ поглавља*. Иако је *Флоберовом љајом* учврстио свој статус постмодерног писца који ће у типично постмодернистичком наративном модусу преиспитивати поузданост, како писане историје, тако и могућност конституисања наративног идентитета, Барнсва невидљива историја почиње да се исписује у *Историји светиа*, наставља се у роману *Није то ништа*

1 jasminateodorovic@filum.kg.ac.rs

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и светски оквир*, под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја, број пројекта 178018.

сџрашно (2008),³ а свој врхунац достиже у Пулсу (2011). У контексту наративне структуре и реторичког модуса приче, *Флоберова љаиџа* и *Исџорија светиа у 10 ½ љоџлаваља* представљају Барнсов (жанровски) уговор са савременим читаоцем. Као што Пекић истиче да је Атлантис писан као хибрид између научне фантастике и трилера, да би се читалац увикао у мисаону игру јер свест савременог читаоца није кадра да схвати метафору Атлантиса у неком другом наративном и реторичком модусу, тако и Барнсова прича представља жанровску маску. Иако већина његових ранијих романа задржава типично постмодернистичку наративну структуру, у роману *Није џо ниџиџа сџрашно* и *Пулсу* реторика приче се мења. Пулс приче се мења. Може се рећи да *Пулсом* Барнс наставља своју причу „узредног” поглавља о љубави из *Исџорије светиа* јер „форма јесте особити начин схваџања стварности.” (Пекић 1993: 212)

Исџорија светиа у 10 ½ љоџлаваља, као ни роман *Није џо ниџиџа сџрашно*, не баве се питањима религије и вере, како се често истиче. Барнсова прича бави се оном историјом коју исписује мит, у овом случају библијски. Међутим, библијски мит који Барнсова прича деконструише јесте мит који се изграђује у цивилизацијским оквирима појмовног, догматског, односно историјског света Запада.

У контексту Рикеровог конституисања наративног идентитета као антрополошке детерминанте конституисања идентитета јединке, размотрићемо три поглавља Барнсове *Исџорије светиа* која иде даље од теоријског и жанровског калуца „постмодернистичке културне иницијативе,” (Хачион 1996: 8)⁴ теоријских појмова историографске метафикције и односа подесног периферног типа који настоји да децентрира центар великих наратива људске историје. У контексту такве поетике постмодернизма, која се не бави поетиком дџела, већ поетиком постмодернистичких теорија које се темеље на поетици, односно постструктуралистичкој философији, децентрирана перспектива парадоксалне историографске метафикције, како унутар себе сџме, тако и у односу на центар који преиспитује, нужно се конституише као центар *per se*.

У Барнсовој *Исџорији светиа* дрвоморац који се представља као атемпорални моменат приче, управо сваку од прича темпорализује. Дрвоморац не разара наративну целину, он јесте везивно ткиво наративне структуре. Он није маргинализован, већ представља центар ове Барнсове јединствене Приче. Дрвоморац не представља *љодесни љериферни џиџи*. Он је *најљодеснији центрџални џиџи* деконструкције приче.

3 У раду наводимо наслов романа у званичном преводу на српски. Међутим, напомињемо да оригинални наслов гласи *Nothing to Be Frightened Of*. У оригиналном наслову наглашена је реч „ниџта” као реч која која је, како се и у делу наводи, реч која је најбрементитија значењем. „Ниџта” представља централну тему романа и покреће суштинско питање људске егзистенције јер упуђује на смрт.

4 У званичном преводу студије на српски *Поетика љосџмодернизма: исџорија, теорија, фикција*, име аутора је транслитеровано као Линда Хачион. У чланку „Интервју са Линдом Хачн 20. августа 2009.” који је са аутором водила Радојка Вукчевић, име аутора је транслитеровано као Хачн, како се аутор и представља. (в. *Зборник Маџице српске за језик и књижевност*, 2010: књига педесет и осма, свеска 1)

Онолико колико савремени библијски мит трасира човекову видљиву и невидљиву историју, толико дрвоморац трасира савремену историју Џејмсонове текстуализоване јединке с краја 20. и почетка 21. века. (в. Џејмсон 1984) Његов глас и његова прича, истовремено разарају и центрирају све остале приче, односно центрирају се у својој причи. Он није нем. Његов глас приповеда „најгласнију” причу. У контексту Де Манове тезе о иронији, Барнсов дрвоморац представља највећу маску и тачку отпора ове приче. Он није Слепи путник. Кроз његову визуру Барнс нуди најјаснију перспективу своје приче. Иронијски реторички модус Барнсове прве приче о Нојевој арки најеклатанији је пример Де Манове реторике иронијске маске.⁵

Досадашње студије ову Барнсову причу углавном су разматрале у контексту општих места постмодернистичког теоријског конструкта, те и теза о историографској метафикцији, преиспитивању поузданости историје и њених великих наратива, односу маргине и центра, итд. Међутим, Барнсва *Историја светиа* јесте још једна митолошко-историјска и антрополошка прича врсте која се ослања на причу-матрицу, било да је у питању антички мит⁶, или библијски. Двоструком фабулацијом, реинтерпретацијом мита којим се конструише још једна прича-мит постиже се тзв. неразрешива дилема/логички парадокс (енгл: double bind)⁷ који доводи до својеврсног наративног ћорсокака. Барнсва прича представља још једну фабулацију о фабулацији историјских наратива као митолошко-утопијских конструката. Наративни идентитет њихове приче гради се на наративном идентитету мита и утопије. Double-bind ефекат Барнсове *Историје светиа* огледа се најпре у дефиницији речи фабулација која дословно значи: причати причу, преносити причу, нарочито ону која садржи фантастичне или фикционалне елементе.⁸ Уколико је сваки мит и сваки историјски наратив увек-већ фабулација у том смислу, онда је парадокс управо у томе што се наратив у који не верује деконструише наративном структуром. Смисао се трансформише у стално променљивом односу форме, језика-објекта и метајезика. Сходно томе, мит је увек у корелацији, како са (општом) историјом, тако и са

5 Де Ман истиче да иронија представља перманенту параболу, не као једну тачку у тексту, већ све тачке текста. Иронија је алегорија дискурзивног тропа. (Де Ман 2002:178) Према дефиницији, реторичка иронија означава ону форму ироније у којој став и тон говорника или писца указују управо на супротно од онога што исказује (према: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*: 2013). У том контексту, Барнсва реторика све време се иронијски користи параболома које представљају алегорију дискурзивног тропа његове приче. Прича се „користи лажима да исказе истину и истином да укаже на лаж [...] Она жели да исприча све приче, са свим њиховим супротностима, противречностима и нерешивостима; а у исто време жели да исприча ону једну истиниту причу, која растапа, прерађује и решава све друге приче.” (Барнс 2008: 190)

6 Помињемо античку митологију узимајућу у обзир њену све израженију актуелност у свим модусима савремене уметности.

7 Дилема у којој било које решење покреће нови проблем. Такође, аргумент са две противуречне премисе које воде до истог закључка који се према томе сам по себи намеће. (према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition)

8 Према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition.

идеологијом. Кључно питање у интерпретацији, односно рецепцији, те и реинтерпретацији мита – „како он (читалац) *данас* прима мит?” (Барт 1979: 249) Језик Барнсове историје света јесте метајезик који својом фабулацијом фабулације, рекли бисмо метајезиком о метајезику представља реторичко-интерпретативни модус рецепције мита од стране његовог тумача *данас*. У том смислу, форма Барнсове метајезичке приче о метајезичкој структури илустративна је за Бодријаровог и Џејмсоновог субјекта данашњице чија је свест подигнута на оне нивое апстракције где постаје Бодријарова холограмска стварност (в. Бодријар 1991) или Џејмсонова јединка која више не производи језик и културу, већ језик и култура производе себе сâме. (в. Џејмсон 1991) Отуд и уводна реченица Барнсовог романа *Није то ништа страшно* – „Не верујем у Бога, али ми недостаје.” (Барнс 2008а: 9)⁹ Деконструишићи приче-матрице, као архетипске приче, Барнсва прича свој наративни идентитет управо кроз њу реконституише.

У поглављу насловљеном „Фабулација, не реконструкција” Метју Петмен (Петмен 2002: 41–53) ће управо настојати да Барнсову *Историју светиња у 10 ½ поглавља* преиспита у контексту исписивања још једне историје као историје фабулације. У том смислу,

„Историја јесте фабулација,¹⁰ а фабулација је начин на који ми дајемо смисао тренутној ситуацији тако што инвентирамо наративе о својој прошлости. Фабулација представља начин да се превазиђе хаос, она јесте неопходна активност која пружа утеху у виду приповедања које нам даје осећај реда и стабилности усред застрашујућих низања диспаратних и неповезаних чињеница.” (Петмен 2002: 43)

Петманова тврдња заправо упућује на тезу Фредрика Џејмсона о приповедној активности која је неопходна да би се разбила неподношљива квадратура круга неприповедне Нужности историје као Алтисеровог одсутног узрока. Поново се намеће питање *форме*, односно идеологеме (као наслеђеног приповедног обрасца) која ће се (ре)конституисати у „читавом приповедном апарату (који се мора створити), да би тако (незамисливо и појмовно парадоксално) извршило квадратуру својих кругова и приповедним кретањем разбило своју неподношљиву затвореност.” (Џејмсон 1984: 96–97) У том смислу, ни ова (пост-модернистичка) прича не пориче историјску нужност библијског мита. Петманова теза прати и Рикеров херменутички приступ конституисању наративног идентитета као јединог начина разрешења апорије бића и небића времена. Рикер истиче нужност фикционализације историје и историзовања приче, те је и реалност историографске приповести сва-

9 А следећи Ничеову изјаву: „Бог је мртав!” јер га је убило хришћанство Запада. (в. *Julian Barnes in Conversation 2002: Cercles*, [www.cercles.com], 255–269.

10 Фабулација као приповедање/приповедна активност.

како релативна.¹¹ Такође ћемо узети у обзир и Елијадеову тезу да религија представља један од видова развоја људске свести, те и људске историје.¹² Барнсва прича свој наративни идентитет управо изграђује у контексту наведених поставки о односу историје и фикције, религије и историје, а што нас доводи до хипотезе да историја јесте мит, мит јесте историја, те и да су мит и историја утопијско-митоморфни конструкти. (в. Теодоровић 2009) У том контексту, и ова историја света представља својеврсну (литерарну) дијагнозу стања свести савременог човека, те и човека као бића апсурда. (Пекић 1898: 201)

Барнсва реторика (де)конструкције историјско-митолошког наратива има исти апокалиптични тон, како Деридине апокалипсе *без апокалипсе* (Дерида 1995: 80), тако и апокалипсе као утопијског импулса и инвенције нове приче, новог мита. Апокалиптични тон може се прочитати у самом наслову који испред одреднице „историја” у оригиналу има енглески неодређени члан „а” који упућује, не само на једну од многобројних верзија историје, већ и на улогу који историјски „факти” имају у креирању човекове свести. У сврху до сада изнетих теза, издавајмо поглавља „Потоп”, „Бродолом” и „Сан”.

Према Норторпу Фрају, Потоп је још једна апокалиптична, демонска прича која, попут Откровења, такође представља својеврсно „чишћење света” и његово отварање ка новој визији будућности – новом утопији-миту који увек подразумева својеврсну типологију:

„која указује на будуће догађаје за које се често сматра да превазилазе време.” (Фрај 1985: 185) У Библији „свака апокалиптична или идеализована слика има свој демонски пандан [...] Сам Потоп је или демонска слика, у смислу божанског гнева и освете, или пак слика спасења, зависно од тога да ли је посматрамо са становишта Ноја и његове породице или са становишта неког другог.” (Фрај 1985: 184–185)¹³

11 Рикер износи тезу да је конституисање идентитета нужно наративне природе, као и да су свако читање и тумачење наративне природе. Међутим, покушавајући да доведе у везу свет текста и свет реципијента, Рикер долази и до закључка да „управо из чина читања искрсавају препреке на путању враћања фикције у живот.” (Рикер 2004: 167)

12 Повест религија није научна дисциплина, већ суштинско знање о бићу. Путем реонтологизације мита, Елијаде настоји да укаже на могућност рађања новог хуманизма и конституисања опште светске културе чија је матрица садржана у митском и ритуалном, односно религијском, јер према Елијадеу, мит јесте религија и религија јесте митска структура. (Елијаде 2003: 58) Међутим, на овај начин хуманистичка тенденција Елијадеа указује на још једну метафизичко-философску Велику причу, као што историја (Историја) конструирне своју. У овако постављеним тезама, и један и други теоријски систем јесу митотворачки.

13 Фрај истиче да Потоп, Ноја и израбљивање животиња представљају доњи план Библије. Горњи план јесте Еден и живот са животињама које представљају ону сентименталну страну приче о Потопу. „Горњи план човековог односа са природом јесте онај додељен Адаму и Еви у едемском врту, где је човек једино живео од плодова дрвећа и где су све животиње биле домаћи мезимци којима је требало дати имена (Постање 2:16, 20). И свет је ишчезао, и са ‘падом’ Адама и Еве човек се спустио у равнотину и страну природу коју данас видимо око себе, а ти је био приморан да ради. Али један чинилац у раду [...] представља слику света коју је човек изгубио и у који тек има да доспе [...] Питање је како изгледа Библија када покушамо да је посматрамо статички, као једну симултану скупину метафора? Можда за нас и није изненађење ако откривамо да један чинилац у њој не погодује статичкој визији. Обично, када ‘замрзнемо’ читава једну митологију,

Са једне стране, Барнсов иронијски реторички модус можемо посматрати у контексту теза Пола де Мана, те дискурс Барнсове структуре нужно бива доведен до граница сопственог апсурда када се управо од себе окреће и урушава у својој деконструкцији. Са друге стране, можемо говорити и о Фрајевом иронијском модусу који, поред комедије, романсе и трагедије, свакако представља још један вид митоса који пародира романсу, (Фрај 2007: 266) у овом случају идеализоване слике спасења Ноја и његове врсте. Узимајућу у обзир Фрајеву тезу да су комедија, романса, трагедија и иронија митос, можемо доћи до закључка да свакако ишчитавамо двоструку причу, јер „‘Библија казује причу’ и ‘Библија је мит’ – у суштини су исти исказ.” (Фрај 1985: 58) Па тако, ни ову литерарну причу која јесте мит о миту и мит у миту, свакако не можемо подвести ни под пуку рефабулацију фабулације, као ни само под жанр историографске метафикције. Барнсова прича јесте још једна прича о сведочењу и сведочанству, а једино сведочанство јесте прича. „Сведочанство подразумева ван-библијско мерило истине, које сама Библија не признаје.” (Фрај 1985: 73) У случају Барнсове приче, сведочанство, односно мерило истине нужно бива још једна прича, још један митос. Са једне стране, можемо говорити о Фрајевој причи чија се истина увек креће „ка унутра”, са друге о Цејмсоновим идеологемама које свакако улазе у канон приповедне активности и објективног духа дате епохе.¹⁴

Такође, можемо рећи да Барнсов „Слепи путник”, дрвоморац, који нарушава опседнутост наше врсте светим бројем седам, не представља само типичан постмодернистички однос центра и маргине, већ и невидљиву историју, невидљиве врсте у Великом историјском коду. „Моја врста [...] стигла је на брод без прибегавања миту и насиљу.” (Барнс 1994: 17) Као што смо већ истакли, „невидљиво” упућује на оно што није архивирано, односно није ушло у канон приповедне активности, јер је *неприповедно*. Невидљиво јесте *Пулс*, односно „Узгредно” поглавље о љубави које своје место нема у канону приповедне активности, те отуд није прича, односно мит, историја или утопија. Барнсова прича

она се претвара у космологију, а разуме се да су постојале хришћанска и јеврејска космологија, као што су постојале и оне небиблијске. Али Библија нам не пружа толико космологију колико визију метаморфозе усмерене навише, отуђеног односа човека према природи преображеног у спонтан и напора лишен живот – не напора лишен у смислу да је учмао или пасиван, него у смислу да је енергија без отуђености.” (Фрај 1985: 108–109)

14 Детаљна анализа ових поглавља Барнсовог романа у даљем тексту рада биће примењена из разлога што аутор рада сматра да су досадашње студије о Барнсу селективно примењивале оне делове романа које су се уклапале у (за)дате теоријске оквире општих места постмодернистичке теоријске матрице. На тај начин, урушава се наративно, тематско и реторичко јединство романа. Као резултат тога, у други план се ставља Барнсово виђење историје које захвата озбиљнију и далекосежнију проблематику утопије, мита и историје него што на то указују општа места фабулације, рефабулације, историографске метафикције и преиспитивања поузданости Великих наратива. Такође, већина студија које су биле доступне аутору рада превиђа основну функцију иронијског реторичког модуса Барнсове *Историје света* у 10 ½ поглавља, а која је усмерена на хипокризију читања библијског мита који Барнс деконструира у контексту западњачког религијског цинизма, о коме детаљну студију пише Питер Слотердијк. (Слотердијк 1992)

инсистира на миту у оној мери и на оне начине на које мит инсистира на нама. Дрвоморац, то јест лик из заграда, као странпутица приче иронијом деконструише реторику најмоћнијег мита човекове утопистичке историје – библијски. На Нојевој Арци правила су била унапред утврђена. Правила су утврђена још са Падом. „Ви¹⁵ сте имали Пад, а и ми смо. Само што су нас гурнули. Први пут смо то приметили у време када је обављана селекција за Двориште Одабраних.” (Барнс 1994: 18) „Управо са ‘падом’ започиње законска метафора која се одражава кроз целу Библију, а по којој људски живот чекају суд и пресуда, с тужиоцима и браниоцима.” (Фрај 1985: 144–145) Као Фрајев „ритам понављања,” (Фрај 2007: 297) коју ћемо назвати рефрен-причом, и Барнсва *Историја светиша* заправо покреће питање законске метафоре коју успоставља, рекли бисмо, управо она најневидљивија историја која ће, попут Новог Јерусалима, увек бити погрешно схваћена. Обе приче покрећу питање законске метафоре коју апсурд човекове слободе избора понавља попут ритуалне мантре својих антрополошких датости. Онолико колико смо различито приповедали, толико је верзија увек иста. „Свестан сам да се о овоме различито приповедало. Ваша врста има своју много пута понављану верзију.” (Барнс 1994: 12)¹⁶

Питање законске метафоре такође покреће питање човекове потребе за сведочанством и доказима, које му једино прича нуди. Отуд ће дрвоморац подједнако иронично рећи да се у његову причу „можемо поуздати”, иако заправо „ништа никада није било доказано.” (Барнс 1994: 12–13) Опет, „не морате да ми верујете, разуме се; али шта ваше архиве о томе кажу.” (Барнс 1994: 24) „Не можете ни да замислите каквог вас је богатства живог света Ноје лишио. Пардон, можете, јер управо то и чините: замишљате.” (Барнс 1994: 22) Ипак, ни дрвоморац о свему томе не може да суди. „Преносим оно што су нам птице говориле.” (Барнс 1994: 27) А матори Ноје, са све „његовим Богом” био је „дозлабога несавитљив. Све је видео само са једне стране.” (Барнс 1994: 29) У „мирној луки чињеница,” (Барнс 1994: 31) од свих животиња најлепши је био једнорог. Уједно, његов случај био је и најстрашнији од свих недаћа које су задесиле животињски свет који је ту био Ноју на услузи. Насупрот Ноју, „једнорог је био снажан, честит, неустрашив, беспрекорног понашања и сјајан морепловац [...] Нојеви су, на годишњицу укрцавања, направили од њега паприкаш.” (Барнс 1994: 24) „На узбурканом мору гласина,” (Барнс 1994: 31) када је Арка пристала на врх планине, кружила је прича о томе како је честит и храбри гавран посведочио о томе да ли се вода повукла. Грлица је била одвећ преплашена за тај подвиг. Но, историја је била измењена на лицу места, и грлица добија статус слике-симбола. Када су се искрцали, Бог је као награду подарио дугу. „Да сте само видели једнорога [...] Дуга уместо једнорога? Зашто Бог није оживео једног једнорога?” (Барнс 1994: 35)

15 Људска врста.

16 Запазићемо да Барнс користи једнину – верзија.

„На жалост, све се уклапа у ту слику. За човеков Пад крива је змија, честит гавран је био забушант и изелица, коза је Ноја претворила у алкоса [...] Увек оптужите другог, то вам је прва реакција, онда тврдите да проблем и није прави проблем. Измените правила, померите стативе.” (Барнс 1994: 37)

Када је човек почео да трага за псеудокоренима свог алибија у *речима* које су *ван* њега, тада је ова невидљива историја почела да се испи-сује видљивим траговима индукованог табуа видљиве рефрен-историје. Намера дрвоморчевог сведочанства била је „искрено пријатељска”.

„Ако мислите да хоћу да се препирем са вама, то је вероватно стога што је ваша врста [...] безнадежно догматска. Верујете у оно у шта хоћете да верујете, и у томе сте упорни. Додуше, сви ви носите Нојеве гене [...] Никада, на пример, нисте себи поставили следеће питање из ваше најраније прошлости: шта се догодило са гавраном?” (Барнс 1994: 33)

Међутим, законска метафора је са Падом већ успостављена. Безнадежни догматизам, страх, параноја и закон упаривања, односно поделе на чисте и нечисте читавају се у свакој следећој причи. Како Мозлијева запажа, Барнсова прича није о религији, већ о „религиозној историји” као о једном од аспеката историје људске врсте, (Мозли 1997: 119) са акцентом који Барнс ставља на западњачки концепт религије.

Барнсова прича-матрица најављује модел људске историје коју Пекић описује у *Артонаушици*. (Пекић 1989: 489–490) Цеки Бакстон истиче да је „за Барнса човеково путовање, путовање без кормила које иде од једне катастрофе до друге, у коме невини нестају са лица земље, а преживели су посада на броду за будале.” (Бакстон 2000: 61)

Пета прича „Бродолом” почиње рефрен-опоменом. „Почело је рђавим знамењем:” (Барнс 1994: 199) Уколико је приповедно кружење митоморфне утопије која себе изграђује на предлошку оних већ постојећих, рефренски наративни поступак петом причом Барнс интензивира апсурд иронијског реторичког модуса који представља рефренски наративни поступак исте, рефренске историје света. Поглавље је наративно подељено на два дела која су предвојена репродукцијом Жерикоове слике „Сплав Медузе” из 1819. године. Први део ове приче представља коауторски архивски извештај Савиња и Корера о страдању сенегалске експедиције 1816. године. Иако је заставник страже упозорио на опасност да се фрегата насуче на аргенски гребен, чак је и своје прорачуне исписао на кавезу за кокоши, његова упозорења одбачена су као неоснована. Чамци које је фрегата носила нису били довољни да се спасе свих, како званичан извештај наводи, 365 људи. „План је био савршено замишљен; међутим, како ће касније утврдити двојица чланова посаде, беше исцртан у растреситом песку што га развеја дух саможивости.” (Барнс 1994: 120) У тренутку када се посада понадала да су успели да сместе људе на четири чамца, а људи на сплаву, који је телећим ужадима био привезан за један од чамаца, истакли белу заставу,

„баш у овом часу највећег надања и ишчекивања за оне на сплаву, уоби-чајеним морским ветровима придружи се дух саможивости. Једно по једно, да ли из себичности, неспособности, несрећним случајем, или из привидне нужде, теглећа ужад беху одбачена.” (Барнс 1994: 121)

Људи на сплаву остали су са мало хране, ракије, без компаса и мапе, без весала и кормила. Наредни дан им је поново подарио наду јер је донео мирно море. Међутим, „кад су се све варљиве наде скршиле на стењу, то доведе до још веће малодушности.” (Барнс 1994: 121) Друга ноћ била је страшнија од прве. Тада, „неки људи, уверени у своју про-паст, отчепише бачву вина, одлучивши да своје последње часове ублаже тиме што ће себе лишити разума.” (Барнс 1994: 122) Међутим, слана вода им пробија бачву са вином, тако да разум остаде да их води и у тренуцима сасвим извесне смрти. Хране је нестало. Пића је нестало.

„Показа се да им је неопходно било прибећи очајничким мерама не би ли продужили своје бедно бивствовање. Неки од оних који беху преживели ноћ побуне бацише се на лешеве и одсецаху с њих комаде, прождирући месо истог часа, док на крају сви не научише да једу људско месо, пажљиво и опрезно, тако што су здрави одвајани од болесних као чисти од нечистих.” (Барнс 1994: 123–124)

У међувремену, промицало је животињско царство риба које људ-ско месо учини још укуснијим. У тренутку када је ветар утихнуо и море се утишало на сплав је слетео лептир који им даде наду да је копно бли-зу. Иако један од страдалих „видеше овог простог лептира као знамење, гласника с неба, белог попут Нојеве грлице,” (Барнс 1994: 124) испоста-ви се да је процена да се лептири никада не удаљавају далеко од копна варка. Поново утихну нада.

„Тринаестог дана њиховог искушења, сунце грану без иједног облака. Петнаест несрећника беху се помолили Свевишњем [...] Сви се захвали-ше Господу и препустише се неизмерној радости [...] Сви су посматрали лађицу на хоризонту, нагађајући о њеном кретању.” (Барнс 1994: 125)

Уложили су све своје снаге *лојичкої* расуђивања у математичке процене и прорачуне о њеном курсу и томе колико је од сплава удаљена.

„Лебдели су између наде и страха. А онда брод нестале са мора [...] Намера им је била да напишу повест својих доживљаја, коју би сви потписали, и прикуцају је на врх јарбола [...] Два сата беху провели у најокрутнијим размишљањима кад главни тобџија [...] примети ‘Аргус’ на пола морске миље од њих [...] Махали су марамицама и захваљивали провиђењу.” (Барнс 1994: 126)

Простор између наде и страха и онај који тражи *повестї човекової доживљаја* представљају централни простор конституисања Барнсове приче. Барнсва прича ће нам такође рећи да се „пловидба регате која

беше започела рђавим знамењем, завршила одјеком.” (Барнс 1994: 126) Најпре је преовладао спокој, јер су другови обећали да ће се по њих вратити. Међутим, пролазе четрдесет и два дана без помоћи. Њих дванаесторо одлучише да свакако дођу до копна те саградише још један сплав од дрвета преосталог од фрегате. Са собом су понели мало хране и „оно мало наде што беше остало.” (Барнс 1994: 127) Тела су им пронашли Мавари са сахарске обале.

„И најзад, скоро као поруга, стиже им одјек одјека. Петорица беху остали на фрегати. Неколико дана по одласку са другог сплава, неки морнар што беше одбио да на њему пође и сâм покуша да стигне до обале. Не могавши себи да сагради трећи сплав, отисну се на море у кавезу за кокоши. Можда је то био онај исти кавез на коме је Г. Моде проверавао кобну путању фрегате оног јутра када се насукаше на гробен. Али, кавез потону, а морнар погибе на мање од педесетхвати од ‘Медузе’.” (Барнс 1994: 127)

Како претворити катастрофу у уметност?

„Данас је то аутоматски процес. Експлодирала атомска централа? У року од годину дана, имаћемо представу на лондонским позорницама. Убили неког председника? Можете добити књигу или филм или књигован филм. Низ стравичних убистава? Ослушкујте трупкање песника. Разуме се, морамо схватити ту катастрофу: да бисмо је схватили, морамо је замислити, дакле, потребне су нам уметности. Али, морамо ми ту катастрофу и оправдати и опростити, макар и у најмањој мери. Зашто се збио тај сулуди чин природе, тај махнити људски тренутак? Па добро, бар је произвео уметност. Можда је то, у крајњој линији, *сврха* катастрофе.” (Барнс 1994: 127)

Рубинсон истиче да ова Барнсова прича сугерише да нам једино „уметност може помоћи да схватимо ужасе историје.” (Рубинсон 2000: 170) Међутим, као што смо истакли, уметност представља један вид односа према стварности, односно представу о стварности коју уметник преноси путем свог дела. У зависности од ока посматрача, и уметност може да постане део истог историјског ланца. „Наша два ока, неуко и обавештено, разроко лутају.” (Барнс 1994: 133) Такође, Барнсова прича о људским катастрофама коју уметност, нарочито савремена, претвара у „уравнотежену конструкцију и стабилно средиште” (Барнс 1994: 131) представља оштру критику оне уметности која превасходно склапа уговор са друштвом, на рачун своје представе реалности, колико год иста свакако била условљена перспективом уметника. У контексту наведеног, битно је истаћи и то да Барнс не отвара утопијски простор уметности као не-места и доброг места. Напротив, она неминовно настаје у дистопијском окружењу и актуелним друштвено-идеолошким приликама које своје одјеке имају и у уметности. Исто тако, савремена критика ће занемарити моменат када се иронијски реторички модус Барнсове приче о вери, Богу и Библији, како наводи Де Ман, окреће против текста самог, те га управо ту отвара ка другачијој интерпретацији од оне

коју нам иронична реторика на рације на површини текста казује. Као и у овој причи *Историје свешта у 10 ½ поїлавља*, тако и у роману *Није то ништа страшно*, Барнсва реторика ироније све време настоји да деконструише западњачки мит о хришћанству. Барнсва прича јесте прича коју Барнс приповеда из идеолошке перспективе човека савременог света. Митови Запада управо представљају дистопијски контекст који Барнс тенденциозно инкорпорира у своју причу и тенденциозно од мита гради још једну митолошку конструкцију. Барнсва дистопијска утопија и митоморфни мит на тај начин конституишу ироничну рефрен-причу оне историје коју човек упорно исписује и живи. Опште место Барнсове ироније јесте упућивање на иронијско-пародијски однос према библијском миту. Као што смо истакли, један од циљева овог рада јесте да се укаже на странпутице приче, на коментаре из заграда који представљају кормило Пекићеве и Барнсове приче чији бродоломи јесу бродоломи историје. У контексту наведеног, подсетићемо се да

„полажући рачун о ‘реторичности’ свог модуса, текст такође постулира нужност свог погрешног читања (misreading). Слободни смо да назовемо ‘књижевним’ у пуном значењу израза, сваки текст који имплицитно или експлицитно назначује властити реторички модус и префигурише сопствено погрешно разумевање као корелатив властите реторичке природе.” (Де Ман: 1975: 136)

За Жерикоову слику која настоји да „верно” пренесе доживљаје страдалих, на изложби 28. августа 1819, краљ Луј XVIII ће рећи следеће: „Господине Жерико, ваш бродолом нипошто није катастрофа.” (Барнс 1994: 128) Пре него се повуче у осаму свог атељеа да у уметност преточи ову људски катастрофу, Жерико ће обријати главу да никога не би могао да види. Детаљно ће проучити извештај Савињија и Кореара о пловидби фрегате и њеном страдању. Пронаћи ће столара са „Медузе” који је преживео. Да би ствар сагледао из што веродостојније перспективе, направиће реплику сплава и по њој поређати фигурице које представљају настрадале. „Свуда око себе у атељеу поставио је сопствене слике одсечених глава и сецираних удова, не би ли ваздух испунио смртношћу.” (Барнс 1994: 128) Шта Жерико није насликао, а што је наведено у званичном извештају?

- 1) „Медузу” како налеће на гребен;
- 2) Тренутак кад су теглећа ужад испуштена и сплав напуштен;
- 3) Побуне у ноћи;
- 4) Нужно људождерство;
- 5) Масовно убиство из самозаштите;
- 6) Долазак лептира;
- 7) Преживеле до појаса, или листова, или глежњева, у води;

8) Сам тренутак спасења.

На основу наведеног, може се закључити да му намера није била да буде: политичан, симболичан, театралан, саблажњив, узбудљив, сентименталан, документаран или недвосмислен. (Барнс 1994: 129) Међутим, бродолом јесте био и политичка ствар која је доспела у новине и постала предмет расправе различитих политичких струја тог времена. Савињи и Корear јесу тражили накнаду за породице страдалих, али је држава молбу одбила. Књигом су се обратили ширем јавном мњењу. Корear је потом отворио и штампарску радњу под називом „Код бродолома Медузе”, штампao памфлете и окупљао политичке дисидентe. Скице за побуну које је Жерико израдио подсећале су на „традиционалну верзију Страшног суда, где су недужни одвојени од грешника, а бунције допадају проклетства.” (Барнс 1994: 130) „У уметности Запада има веома мало људождерства,” (Барнс 1994: 130) и најмање слика пресудног момента спасења људске врсте, Нојеве Арке.

„Кључни тренутак људске историје, олуја на мору, живописне звери, божанско уплитање у људске послове; па ваљда су ту сви елементи. Чиме објаснити овај иконографски мањак? (...) Можда су се уметници сложили да Потоп не показује Бога у најбољем светлу.” (Барнс 1994: 130)

Наслов Жерикоове слике, међутим, није „Сплав Медузе” већ „Приказ бродолома”. „Опрезан политички потез? Могуће. Али, исто тако и корисно упутство посматрачу: ово је слика, а не став.” (Барнс 1994: 131) Онолико колико ирваси не моју да лете, толико је „сирово” приказати лептира који слеће на сплав. А десило се. Извештаји кажу да јесте.

„То не би изгледало као истински догађај, иако се заиста и збио; шта је истинито не мора бити и уверљиво. Друго, бели лептир величине шест до осам сантиметара који слеће на сплав дугачак двадесет а широк седам метара, поставља озбиљне проблеме у размери.” (Барнс 1994: 131)

То је све оно што Жерико није насликао. „Па шта је онда насликао? Добро, шта се чини да је насликао? Вратимо, у машти, првобитно незнање своме погледу.” (Барнс 1994: 131) Прво питање које се намеће јесте како бисмо знали за све ове људе да нису спасени? Друго питање јесте – зашто Жерико није насликао преживелог на јарболу који, ако се навратимо на извештај, држи обруче буради на који су привезане марамице? Уместо тога, насликао је човека кога придржавају док стоји на бурету. „Застајемо пред овом променом, а онда признајемо њену предност: стварност му је нудила слику лутка на штапу; уметност му је предложила стабилније средиште и додатну вертикалу.” (Барнс 1994: 133) Број преживелих из званичног извештаја не слаже се са бројем људи на сплаву. Број људи на сплаву Жерикоове слике не слаже ни са једном бројком. Жерико на композицију свог сплава поставља број који ће уравнотежити конструкцију: „шест за, шест против, осам неопре-

дељених.” (Барнс 1994: 133) Савршена равнотежа композиције успоста-
вљена је фигуром човека који маше у нади да ће их „Арго” спасити и
фигуром замишљеног старца који је свестан тога да спаса нема. По-
литички гледано, оно што се догодило сенегалској експедицији постао
је скандал. „Али сачувана слика надживела је сопствену повест. Вера
пропада, икона остаје; прича бива заборављена, а њена представа још
увек магнетски привлачи (неуко око ликује – како то љути обавеште-
но око).” (Барнс 1994: 134) Кључно питање јесте како то да преживели
изгледају тако здраво? Како лешеви изгледају тако мишићаво? „Где су
ране, ожиљци, испијеност, болест? То су људи који су пили сопстве-
ну мокраћу, глодали кожне траке са шешира, хранили се сопственим
друговима.” (Барнс 1994: 137) Барнсва прича ће нас питати да ли је
Жерикоова слика претеча телевизијских емисија о концентрационим
логорима, у којима видимо обријане главе, уклоњен лак са ноктију,
погурена рамена, али се испод шминке и пажљиве монтаже виде лица
и очи у којима ипак буја живот. Ван снимања, „можемо их замислити
како кркају у кантини.” (Барнс 1994: 137)



Теодор Жерико – *Сплав „Медузе”*

„Шта се догодило? Слика се ослободила сидра историје. Ово више није
‘Призор бродолома’, а нектоли ‘Сплав Медузе’. Ми не само да замишљамо
страховите муке на том кобном сплаву; не само да постајемо они патни-
ци. Они постају ми. А тајна слике лежи у начину на који је њена енергија
распоређена. Погледајте је још једном; погледајте силовит водоскок који
творе та мишићава леђа тежећи да дохвате ону трунку, спасилачки брод.
Сав тај напор – чему? Нема *формално*¹⁷ одговора главном таласу слике,

17 Курзив аутора рада.

баш као што нема одговора већини људских *осећања*.¹⁸ Не само нади, већ било каквој тегобној тежњи: честољубљу, мржњи, љубави (нарочито љубави) – како ретко наша осећања наилазе на предмет какав се чини да заслужују. Како очајничке знаке дајемо; како је небо тамно; како су велики валови. Сви смо изгубљени на пучини, бацани од наде до очаја, дозивамо нешто што нам можда никада неће притећи у помоћ. Катастрофа је постала уметност; али тај процес не умањује. Он ослобађа, проширује, објашњава.” (Барнс 1994: 138–139)

Шта се догађало са катастрофом потопа, са Нојевом Арком? У иконографији, Арка се најпре представљала као врста саркофага. Код Микеланђела, на пример, Арка више личи на „пловећи подијум за војну музику него на лађу.” (Барнс 1994: 139) Сliku Ноја можемо видети у Верони на вратницама Светог Зена, на западној фасади катедрале у Ниму, а на источној у Линколну. Онај који је „скренуо воде” велике приче о великом Потопу јесте Микеланђело. У Сикстинској капели,

„нагласак је на изгубљенима, на напуштенима, на одбаченим грешницима, Божјем отпаду. (Да ли себи да допустимо да замислимо рационалисту Микеланђела кога је саосећање подстакло на прикривену осуду Божје бездушности? Или богобојажљивог Микеланђела, који испуњава свој уговор с папом и показује шта нам се може догодити, ако не почнемо боље да се владамо? Можда је одлука била чисто естетска – уметник је више волео искривљена тела проклетих него да опет послушно приказује исту дрвену Арку). Шта год био разлог, Микеланђело је ову тему скренуо у новом правцу и удахнуо јој нови живот. Следио га је Балдасаре Перуци, следио га је Рафаел (...) И како је ова иновација постала традиција, и сама Арка је све даље отпловљавала, повлачећи се ка хоризонту баш као и ‘Аргус’ (...) Ветар и даље дува, плима и осека смењују се.” (Барнс 1994: 139–140)

Катастрофа је постала уметност да бисмо разумели, објаснили и преживели, али то је не оправдава јер не оправдава ниједну катастрофу историје која узима људски живот. Шта нам је од Жерикоове слике остало? Остали су: 1) коментари критичара који су слику видели у салону и који су констатовали да на слици нема доказа о националности насликаних (страдалих); 2) Делакроова реакција који је под таквим утиском био када је слику видео да је трчао до супротног краја града и 3) Жерикоов коментар на самрти – „Bah, une vignette!”¹⁹ И остао нам је

„тренутак крајње агоније на сплаву, преузет, преображен, оправдан уметношћу, претворен у разапето платно, затим лакиран, уоквирен, изгланцан, обешен у уметничкој галерији да илуструје наше људско постојање, непроменљив, коначан, заувек присутан.” (Барнс 1994: 140)

18 Курзив аутора рада.

19 „Тја, сличица!”

Међутим, водећи стручњак за Жерикоа каже да је слика данас делимично упропашћена. „А ако прегледају рам, нема сумње да ће тамо пронаћи настањене дрвоморце.” (Барнс 1994: 141) Ту негде, између страха и наде, дешава се заборав историје, заборав Холокауста који конструише људска историја путем Бодријарове пацификације као методе одвраћања.

„Заборав истребљења део је истребљења, јер је и то истребљење памћења, историје, друштвеног, итд. Тај заборав је исто толико битан као и догађај, за нас у сваком случају неустановљив, недоступан у својој истини [...] Заборав – то је управо коначно решење за историчност сваког догађаја.” (Бодријар 1991: 50)

Јевреји више не морају да прођу кроз крематоријуме или гасне коморе. Довољан је екран или филмска трака. Естетска димензија свој врхунац достиже у ретро моменту савремене историје. Више не постоји неизречено, тајно и срамотно. Сада цео свет све зна. Сада цео свет уздрхти пред ужасима јер је „суочен” са истребљењем. Међутим, оно што се „ценом” које сузе данас изгони из памћења, више се никада уистину неће вратити. Разлог томе је тај што се истребљење одувек збива, увек је ту, и данас, и то у оном облику у коме се „разоткрива” кроз уметност медија, па и кроз сáму уметност која нам служи као погодно средство егзорцизма. Овај моменат Бодријарове имплозије, као одјека историје, представља исту црну рупу попут Аушвица. Оно што нам у саосећању и разумевању кроз сузе и даље промиче јесте чињеница да је холокауст један догађај, односно уметнички или телевизован предмет који покушава да оправда, пацификује, измами сузу којом ће се спрати злочин са човекових руку. Попут Жерикоове слике, композиција мора бити уравнотежена. У противном, губимо стабилно средиште. Пре тога, свакако ћемо се потрудити да се у причу унесемо, да се за подухват припремимо, обријемо главу, ангажујемо столара, поређамо фигурице и прочитамо званичне извештаје. Естетизовано или телевизовано опредмећење људског страдања јесте покушај

„да се подгреје један *хладан* историјски догађај, трагичан али хладан, први велики догађај хладних система [...] који ће се проширивати и у другим облицима (укључујући ту и хладни рат) и обухватајући хладне масе (Јевреје којих се чак више не тиче ни сопствена смрт) [...] масе које чак нису више ни револтиране, одвраћене од смрти, одвраћене чак и од сопствене смрти [...] подгревајући тај хладни догађај путем хладног медија и за масе које су и саме хладне [...] – Вештачко оживљавање!” (Бодријар 1991в: 51)

Уметност, попут филма, о којој и Барнс говори, није само једна врста визуелног облика, већ *миш*. Савремени митови представљају један „минијатуризовани терминал” (Бодријар 1991: 52) за демонстрацију успешног дејства *feed-backa*, не само подгрејаног догађаја него *feed-backa*

који бива интериоризиван у имплозији субјекта. Све пролази као трака. Више није ни до скоро популарни *image*. Више није ни Жерикоова слика, ни *une vignette*. Бродоломи, потоци и експлозије попут, нпр. хаварије нуклеарне централе у САД-у о чему је снимљен филм *Кинески синдром*, према Бордијару није оно што ће се још и тек догађати, већ оно што се кроз *feed-back* навраћа „ка унутра”, где се истовремено и затвара. Оно што јесте ефикасно није стварна експлозија, стварна гасна комора нити крематоријум, већ *suspense* – пауза, неизвесност, ишчекивање. Ток ствари се свакако није променио ни са реалном Хирошимом. Ток се није успорио. Напротив, убрзао је процес естетске димензије савременог мита пацификације. По истом обрасцу, *Apocalypse now* снимљена пре него што је постала филм. Пекићева и Барнсова прича управо говоре о томе да је Арго *већ* запловио, да се Потоп *већ* десио, Аушвиц се *већ* догодио, Вијетнамски рат се *већ* водио. „Коме је обећан један Нови Јерусалим, њему су обећани сви Нови Јерусалими историје.” (Божовић 1999: 126)

„Клее има слику која се зове Ангелос Новус. На њој је приказан анђео који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђео историје. Лице је окренуо прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну катастрофу што непрекидно гомила на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђео више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.” (Бењамин 1974: 83)

Као што ће Бењамин историју видети као конструкцију коју испуњава неумитна и неподношљива садашњост, а не неко хомогено или празно време, (Бењамин 1974: 86) тако ће се последња историјска прича у овој Историји света завршити бременим вечне садашњости раја из кога дува олуја човековог напретка од Арке спасења до пројекта Аполо. „Садашњица, која као месијански модел у огромној абривијатури обухвата историју целог човечанства, у длаку се поклапа са фигуром која чини историју човечанства у универзуму.” (Бењамин 1974: 89)

Барнсова верзија раја представља најеклататнији пример вечне садашњости рефрен-приче. Барнсова прича све време приповеда вечну садашњост историје човечанства. Апсурд на који указују њихове приче јесте човекова вера у прогресивност, еволуцију и развој људске врсте која заправо све време хода у истом месту, постоји у истом времену.

„Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао. Сањао сам да сам се пробудио.” (Барнс 1994: 279) Жена болничарка, или стјуардеса, или нешто сасвим треће донела му је доручак његовог живота. Након дана у коме је непрестано јео доручак па ручак, па доручак а онда ручак, отишли су у куповину. Купио је све што је могао. Купио је најбољи алкохол и пио онолико колико је

хтео. Када се вратио у собу, у новинама је прочитао да у фудбалу увек побеђује његов тим, да се свет решио нуклеарног наоружања, да су пронашли лек за рак и да „женским чарапама нису више полазиле жице.” (Барнс 1994: 285) Играо је голф, водио је љубав, упознао неке чувене људе. На овом месту након извесног времена престанете да обраћате пажњу на датуме и време. Ово је место где се сви проблеми решавају, сви захтеви испуњавају. „Одувек сам имао тај сан [...] Сан о томе да ми се суди.” (Барнс 1994: 288) Старији господин, налик његовом оцу, ће му рећи да је ОК. Ништа лично. Нема места разочарању. Нема места нади. Нема Велике приче! Подсетили су га да о времену не брине. Тога има највише. Време му никада неће недостајати. „Бескрајно сам најредовао, помислио сам, и поновио у себи реч *бескрајно*.” (Барнс 1994: 293)

У процесу бескрајног напредовања дошао је тренутак када може упознати и Бога. У зависности од тога шта он жели, Бога ће упознати или не. Новорајанин је очекивао да ће га у Рају по аутоматизму бити. Није очекивао да ће то на било који начин зависити од њега.

„Наравно да зависи [...] Рај је сада демократски [...] Више људима не намећемо Рај [...] Пратимо њихове потребе. Ако га желе, могу да га добију; ако га не желе, не. И, наравно, добију онакав Рај какав су желели [...] Углавном желе продужетак живота [...] Побољшаног, разуме се [...] А Пакао? Постоји ли Пакао? – О, не. То је само била неопходна пропаганда. – Питао сам се. Пошто сам срео Хитлера. – Он је ... као нека туристичка атракција, заправо [...] – Значи, нема Пакла? – Па, постоји нешто што ми *називамо* Паклом. Али то је више као забавни парк. Искачу скелети и плаше вас [...] Све је предвиђено да вас добро уплаши [...] Стари Рај је у архивама [...] Некако је затворен. Људи га више нису тражили. Није им био потребан – Али ја сам познавао неке људе који су ишли у цркву [...] – И они су збринути. Они се моле и захваљују Господу као што ви играте голф и водите љубав. Изгледа да се лепо забављају, да су добили оно што су желели. Изградили смо им неколико веома лепих цркава. – Да ли за њих Бог постоји? – О, свакако.” (Барнс 1994: 296-297)

Рај није оно што људи добију зато што то заслужују. *Концепциј* Раја испуњава човекове жеље и очекивања. Најновији захтеви за концепцију новог Раја односе се на човекову жељу да задржи своје тело. Декорпоризација је одбачена као верзија старог Раја. Могуће је да је и ово једна од фаза. Уколико се мишљење јавног мњења по том питању промени, ускладиће се и концепција демократског раја. Старорајани су одумрла врста. Преживео је неки број њих. Неки су бестелесни, неки не. Све зависи од секте и њених захтева. У новом Рају ни смрт није ствар „мрачне неизбежности”. Нови Рај решио је и питање слободне воље. Ако пожелите да умрете, то вам се оствари. На крају, сваки Новорајанин одабере ту опцију. „И ко први тражи смрт? – Мислим да је *тражиши* погрешна реч. То је нешто што *желише*.” (Барнс 1994: 300–301)

Када је реч о вери, Старорајани су били прилично доследни и истрајни. „Богопоштовање их је држало вековима.” (Барнс 1994: 301)

У данашњем времену Новог Раја најдуже опстају адвокати. Научници трају још дуже. Теорије, дискусије, концепти и појмови одржавају их у животу дуже него било ког другог представника људске врсте. Сликари, композитори и писци најслабија су карика ланца. Изгледе, али зато у готово вечној младости опстају они који о њиховим делима расправљају. Као писац, наш Новорајанин не би требало због тога да буде депримиран. У Новом Рају се нашао да би се добро забавио. Док је следећих неколико векова Новорајанин писац посветио усавршавању игре голфа и изједању свих животиња на које је у супермаркетима наишао, свестан је био да све време тражи *излаз*. Зато ће се одважити да поднесе захтев да пожели да буде неко ко се никада неће уморити од вечности. Пошто је у Новом Рају то само питање формалности, лако ће средити да га пребаце. Међутим, упозориће га да су људи већ то пробали и да се испоставило да постоји нека *лоџичка* препрека.

„Не можете да постанете неко други, а да прво не престанете да будете оно што јесте. То нико не може да поднесе мњења Неко ко је изгледа волео спорт, као ви, рекао је да је то као да сте спринтер, и да вас онда претворе у *perpetuum mobile*. После извесног времена, опет пожелите да трчите, као што сви на крају пожелеле смрт. - И, онда, чему све ово служи? Зашто постоји Рај? Зашто сањамо о Рају? (...) – Можда зато што су вам ти снови потребни јер не можете да живите без њих (...) После извесног времена, стално добијати оно што се жели скоро је исто као никада то не добити.” (Барнс 1994: 303-304)

Рај је сјајна замисао, али није за нас овакве какви смо. Рај који смо већ добили јесте онај који смо историјом заслужили. У тврдњи да су нам снови потребни да бисмо преживели читава се Џејмсонов утопијски импулс, како на ширем плану димензије утопијског, тако и на индивидуалном плану човекове свакодневнице. Иако ће адвокати, научници и теоретичари који се уздају у логику разума и поузданост својих појмовних конструкција дуже „живети”, утопијски импулс уметности, те и љубави ипак опстаје, иако све брже бледи пред дистопијским импулсом прогреса научне и историјске мисли. У противном, чему перманентно понављање рефрен-приче уметности уколико ћемо пристати само на неумитност дистопијске реалности? Александар Јерков истиче да нам Пекић у свом делу за собом оставио превише смрти. (Јерков 2009: 73) Оставио ју је и Барнс. Међутим, додаћемо, свакако мање смрти од смрти коју је нам је историја оставила и све више оставља као залог, питамо се чега – будућности? Како Барнс истиче, не постоји уметност која може искупити ни оправдати иједну смрт коју нам је историја донела, а крв је на човековим рукама. Међутим, космос живота и љубави јесу и морају бити утопијска противтежа. Иако се Бодријарово небо утопије над нама већ отворило, иако је човек појмовима искривио сва понуђена огледала у којима ће, у сопственом одсуству, себе реконституисати, утопија јесте друга страна антрополошких, датости. Поред приче-загра-

де, последња Барнсва прича такође указује на то нам Библија треба, не као она западњачка коју у *Историји светиа*, потом и у роману *Није то ништа страшно*, најоштрије критикује. Не треба нам верзија Библије, већ Библија. Не треба нам верзија Бога, већ Бог. Не треба нам верзија љубави, већ љубав. Не треба нам верзија смрти, већ смрт која је у Барнсовој причи подједнако природни део живота, као и у Бодријаровој причи о примитивним народима. (в. Бодријар 1991б) „Човек традиционалних цивилизација је само пламен који гори између два паралелна огледала чији се одсјај губи у дубинама друштвене организације и одређеног схватања света.” (Сервије 2005: 27)

Довољно верзија рефрен-приче историје већ постоји. Наративни образац који Барнс користи јесте утопијско-дистопијске природе. Са једне стране, рефрен-прича наративизује рефренску природу историје. Са друге, иста рефрен-прича својим понављањем настоји да укаже и на простор антиисторије. Однос префикса *ou-* и *eu-*, као не-места и доброг места може се протумачити и као рефренски моменат приче као такве, у оној мери у којој нам, како наводи Џејмсон, она може бити доступна у контексту историјске Нужности. Но, као што смо већ истакли, Џејмсон износи тврдњу да нам једино приповедна активност омогућава да поднесемо неподношљиву затвореност квадратуре круга. Да ли смо у наративном ћорсокаку јер прича (*mûthos*) нам остаје „сачувана и није изгубљена. А она ће нас и сачувати, ако јој будемо веровали, и сигурни у себе пребродимо реку Лету, реку заборава, и душу своју нећемо укаљати.” (Платон 2005: 264) Неко ће рећи да је кључно питање само – у коју верзију ћемо поверовати, а да „душу не укаљамо”? Рефрен-прича историје нам говори да смо у *један* исти образац *већ* поверовали! У историјском Вечном Сада мењају се само „амбалаже”! „Време не постоји [...] Све се у исто време дешава. Будућност је већ прошла, а прошлост ће тек доћи.” (Пекић 1989: 214)

ЛИТЕРАТУРА

A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory: 2013.

Барнс 1994: Dž. Barns, *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, превели Ivana Đorđević i Srđan Vujica, Beograd: Centar za geopoetiku.

Барнс 1997: Dž. Barns, *Floberov papagaj*, превео Nebojša Palić, Beograd, Banja Luka: Mono.

Барнс 2008а: Dž. Barns, *Nije to ništa strašno*, превео Ivan Filipović, Beograd: Geopoetika.

Барнс 2008б: J. Barnes, *Nothing To Be Frightened Of*, London: Jonathan Cape.

Барнс 2011: Dž. Barns, *Puls*, превела Nina Ivanović Mudžeka, Beograd: Poetika izdavaštvo.

Барт 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, превео Ivan Čolović, Beograd: Nolit.

- Бењамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Бодријар 1991в: Ž. Boudrijar, *Simulakrumi i simulacija*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
- Божовић 1999: Г. Божовић, „Дух хилијазма и дух приповедања: Историја, Нови Јерусалим Борислава Пекића, поетика“, *Анџиушћојје у словенским књижевностима*, уредник Дејан Ајдачић, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, ТИА, „Јанус“, 111–124.
- Де Ман 2002: P. de Man, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, USA: University Minnesota Press.
- Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, preveo Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Елијаде 2003: М. Elijade, *Sveto i profano*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Budućnost: Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Јерков 2009: А. Јерков, „Све о Пекићу: шта је важније од свега“, у: *Поетика Борислава Пекића: иреплицирање жанрова*, уредник Гојко Тешић, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник, 73–88.
- Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition.
- Мозли 1997: М. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, USA: University of South Caroline Press.
- Пекић 1989: Б. Пекић, *Арџонаушћика: фанџазмаџорија*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пекић 1993: В. Pečić, *Vreme reči*, priredio Božo Koprivica, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga.
- Петмен 2002: М. Pateman, *Understanding Julian Barnes*, Horndon, Tavistock: Northcote House Publishers Ltd.
- Платон 1993: Platon, *Država*, prevod Branko Pavlović, autor dodatnog teksta Veljko Korać, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Рикер 2004: П. Рикер, *Сојсћиво као груџи*, превод Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен.
- Рубинсон 2000: G.J. Rubinson, „History Genres: Julian Barnes's *A History of the World in 10 ½ Chapters*“, Wisconsin: JSTOR, Modern Language Studies, Vol. 30, No 2, 159–179.
- Сервије 2005: Ž. Servije, *Istorija utopije*, prevod Vera Pavlović, Beograd: Clio.
- Слотердијк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, prevod Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.
- Теодоровић 2009: Ј. Теодоровић, „Мит као утопија, утопија као мит“, у: Зборник радова са I Научног скупа младих филолога Србије *Савремена ироучавања језика и књижевности*, уредник Маја Анђелковић, Крагујевац: Кораци, 83–92.
- Фрај 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks)*, prevod Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd: Prosveta.
- Хачион 1996: L. Načion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prevod Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, prevod Dušan Puhalo, predgovor Muharem Pervić, Beograd: GRO „Kultura“, OOUR „Slobodan Jović“.
- Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, USA: Duke University Press.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Julian Barnes in Conversation 2002: Cercles, [www. cercles.com], 255-269. (приступљено 10.03.2015.)

Слика: [https://www.google.com/search?q=%C5%BEeriko+splav+meduze&hl=en-US&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewj89O3W4eHjAhXjy6YKHQU_AfIQ_AUIESgB&biw=1366&bih=657#imgrc=LmGNMbQIprqw4M:]. (приступљено 15.08.2019.)

Jasmina A. Teodorović / BARNES' IRONICAL AND RHETORICAL MASK: CENTERING THE DECENTRED

Summary / Now, mainstream and canonical postmodern literary elaborations investigate Barnes' novel *A History of the World in 10 ½ Chapters* in terms of re-examining the credibility of Grand narratives, historiographic metafiction and ironic and parodic (meta)fabulation. One of the goals of this paper is to delve into the narrative of the novel within a different interpretative key, following the tenets of phenomenology (of perception), as well as Ricoeur's infinite re-interpretation and the narrative reception, that is to say Derrida's postulates on each and every meaning being (ever) delayed. Given the aforementioned context, we shall examine three chapters from Barnes' novel, which are to illustrate the ironic rhetorical mask, misuse of art and raise the question of human concept of temporality, that is to say the anthropological given – fear of death and the desire for immortality as that of Eternal Now. We shall also highlight the possibility of *centering* “the decentered”, “unfit” and “peripheral” as those concepts prevalent in postmodern theoretical framework.

Key words: history, myth, chorus-story, misuse of art, Paradise, centering the decentred

Примљен: 1. септембра 2019.

Прихваћен за штампу октобра 2019.