

ПРОТЕЈСКА ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНЕ МЕТАФИКЦИЈЕ

Проницање природе постмодерне књижевности намеће потребу стицања увида у доминантне уметничке трендове који су прво на Западу, а потом и шире, половином прошлог столећа увелико узимали маха. Семантичко поље термина *постмодерна* је иначе веома широко и управо је та ширина изазивала полемике међу бројним теоретичарима склоним да је глорификују али и демонизују. Сам термин је најпосле почео да бива прихваћен као свеобухватна одредница света у којем живимо, света хетерогености и плурализма који се огледају у сваком аспекту савременог живота. Теоретичари попут Јиргена Хабермаса, Фредерика Џејмисона, Ихаба Хасана, Линде Хачон, Жана Бодријара и Жан-Франсоа Лиотара покушали су да дају целисходна одређења постмодерне парадигме и то се показало као вома тежак задатак будући да је дати тренд, у време њихове најинтензивније аналитичке активности, још увек био у динамичном процесу преобликовања.

Упустивши се у истраживање порекла самог појма, Ихаб Хасан је обзнанио да је термин *постмодерна* по први пут употребљен још 1934. године од стране шпанског енциклопедисте Федерика де Ониса који ју је употребио у уводу своје *Антологије шпанске и хиспано-америчке поезије*. Полазећи од тезе да је постмодерна произашла управо из модерне, Хасан, у студији под насловом *Постмодерни обрт*, покушава да направи свеобухватно поређење ова два тренда сагледавајући њихов однос као низ антиномија. Док модернизам инсистира на намери, хијерархији, центризму, жанровским

границама, хипотакси, метафори, селекцији, читању, појму означеног, великим историјским наративима, детерминизму и трансцендентности, постмодернизам, по Хасану, сасвим супротно, нагласак ставља на игру, анархију, расутост, текст у смислу интертекста, паратаксу, метинимију, комбинацију, интерпретацију, означитеља, анти-наратив у форми алтернативне историје, Деридину дихотомију *difference-difference*, неодлучност и иманентност.

Познато је да је модернизам, доминантни тренд европске уметности прве половине двадесетог века, одбацио традиционалну уметничку естетику о чему сведочи сваки од његових бројних праваца. С друге стране, промене које су се почеле јављати шездесетих и седамдесетих година прошлог столећа могле су бити схваћене као реакција на до тада владајућу естетику модернизма али и као настављање неких од његових магистралних тековина. Добру подлогу за трендове оваквих својстава дали су Први и Други светски рат, најтрауматичнији догађаји новије историје који су уздрмали културни канон Запада. Последице оваквих кретања се, према Франсоа Лиотару, очитују у „неповерењу према метанаративима.” Погодно тло за узлет постмодерне биле су управо Сједињене Америчке Државе које су из Другог светског рата изишле са неокрњеном економијом и отуда биле у стању да дате промене изнедре на више нивоа. У Америци се, пре но и у једној другој земљи, почело са разматрањима о конзумеризму, фаворизовањем одређених социо-феномена каква је била поп-култура и увођењем хипер технологија.

Културолошко-књижевне теорије, које су се појавиле током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, односиле су се са скепсом према ранијим покушајима аналитичког сагледавања књижевних трендова какав је, рецимо, био структурализам који је у првој половини двадесетог века, како се веровало, са математичком пре-

цизношћу разрешио многе књижевне недоумице. Заснована на радовима лингвисте Фердинанда де Сосира, структуралистичка анализа је понудила теорију према којој је сваки целовит систем заснован на некој врсти интерне граматике која га чини функционалним. Структурализам, такав какав је био, остављао је врло мало простора релативизирајућим али у исто време и књижевно-релеватним аспектима као што су стваралачки импулс и домен неочекиваног и реалног.

Постструктуралистичке теорије, које су се јавиле касних шездесетих година двадесетог века, оштро су се супротстављале структуралистичкој ауторитарности и као такве су се конституисале као погодна полазна основа за постмодерне књижевне теорије. Структурализам је, инсистирајући на методичности, систему, разуму, научним квалитетима заснованим на дедуктивном мишљењу свет посматрао искључиво као језички конструкт. Пост-структурализам је, с друге стране, био утемељен на филозофским изворима и био је склон скептицизму и интерпретацији. Скептицизам као тренд и филозофски приступ је, као што је речено, био један о кључних категорија у свим књижевним теоријама око средине двадесетог века и као такав је директно узроковао настанак постмодерне. Многи критичари су га квалификовали као негативну филозофску праксу будући да је исказивао субверзивне тенденције према другим филозофским теоријама и у исто време указивао да је коначна истина искључиво његов домен будући да поседује оруђе којим се она може досегнути. Склоност скептицизма ка оваквој врсти субверзије доводио га је у посредну фезу са Фридрихом Ничеом који је у својим делима упорно инсистирао на реevaluацији и интерпретацији базичних филозофских категорија.

Скептицизам је на изразит начин присутан у делима Жака Дериде, Ролана Барта, Мишела Фукоа, Жила Делеза,

Лус Иригареј и Жан-Франсоа Лиотара. Дерида, рецимо, директно напада структуралистичке теорије и, преко својих својих иновативних концепата као што су деконструкција и разноликост (*difference*), указује на чињеницу да језик као и сваки други систем, односно устројство, може бити нестабилан. Речи се иначе, као носиоци значења, и даље несметано повезују у језичком систему књижевног дела као ентитета одвојеног од стварности али њихово значење постаје нестабилно. Теорија деконструкције (као и постструктуралистичке теорије уопште) је најуже повезана са деконструкцијом. Задатак једног постмодернисте, односно деконструкционисте, би се, сходно изнетом, могао оквалификовати као његово настојање да докаже непостојаност везе између језика и света.

Мишел Фуко, у својој *Историји сексуалности*, оспорава ауторитарност друштвених норми указујући на потенцијале маргинализованих група. Он рецимо истиче да је култура старе Грчке или Рима била много толерантнија у односу на постренесенсну која је била “склона маргинализацији, чак и демонизацији, свега различитог (*difference*) иначе способног да успостави властите норме.” Утемељујући естетику постмодерне Жил Делез је деловао на сличан субверзивни начин према афирмисаним духовним вредностима традиције док је Љус Иригареј, уз помоћ Деридиног појма *разноликости* довела у питање стабилан родни идентитет.

Најутицајнији мислилац постмодерне Жан-Франсоа Лиотар у делу *Постмодерно стање* (1979) признаје да је спознаја врхунска цивилизацијска вредност но, како истиче, та вредност у многоме губи на актуелности будући да је наративно посредована. Он тврди да су такозвани “велики наративи” мањкави управо због тога што теже да буду свеобухватни и без могућности преображаја што отежава њихово разумевање. Овакав ексклузивитет он

сматра маном и инсистира на апсолутној доступности знања које треба, уз одговарајућу акцију, бити ослобођено централизоване политичке контроле која делује пре свега рестриктивно.

Критичари се углавном слажу да се постмодерна књижевност као аутономни ентитет јавила шездесетих година прошлог века а обележиле су је револуционарни дух антибијрократске револуције и контекст хладног рата. Филип Рот на занимљив начин истиче утицај историјског контекста на литературу. У есеју насловљеном “Писати прозу у Америци” он тврди да “дневне новине садрже више апсурдног набоја него било који књижевни жанр”.

Теоријски напори да се објасни књижевни феномен постмодерне указали су на тенденције укидања појединих есенцијалних аспеката модернистичког дискурса. Џон Барт још 1967. године у истоименом делу карактерише постмодерну литературу као *књижевност исцрпљења (Literature of Exhaustion)* док Ролан Барт годину дана касније проглашава *смрт аутора (The Death of the Author)*. Роналд Сукеник иде чак дотле да 1969. године предвиђа и *смрт романа (The Death of the Novel)* а теоријски захвати наредне деценије почињу семиналном студијом Ихаба Хасана објављеној под насловом *Комадање Орфеја: ка постмодерној књижевности* 1972. године.

Наслови поменутих дела које, како видимо, одликује максимализам у наглашавању дезинтегративних тенденција иманентних најновијим књижевним достигнућима, изазвали су недоумицу па чак и пометњу међу читаоцима. Наравно, данашња перспектива нам јасно указује да се оваква кретања нису обистинила. Џон Барт се касније огласио тврдњом да ниједан теоријски постулат не треба узимати без резерве поготово кад се ради о уметничком експерименту који још траје. “Под исцрпљењем”, каже Барт, „нисам подразумевао ништа

што би указивало на неку врсту физичке, моралне или интелектуалне декаденције већ на истрошеност неких форми или недостатак извесних перспектива у развоју – никако нешто због треба би требало очajaвати.” Упркос ревизији ставова који су теоретичари, Бартови савременици извршили, сматарамо да су знатно допринели бољем разумевању феномена постмодерне. Каснији теоретичари попут Кристофера Батлера врло проницљиво разматрају суштину постмодерне. Према Батлеру:

„Постмодерни роман не покушава да створи трајну илузију стварности: он само себе проглашава отвореним за све илузионистичке трикове стереотипова и наративних манипулација, као и за могућност вишеструке интерпретације са читавом лепезом неконзистентности што све скупа чини суштину постмодерне. Њена иманентна теоричност и спремност да читаоцу открије сопствене механизме функционисања је, такође, типично постмодерна“.

Управо склоност постмодерне ка саморазматрању, која може имати и иронијски тон, је касније препозната као метафикционалност. Постмодерна тежи да читаоца промовише у ништа друго до учесника у стварању стварању уметничког дела што битно доприноси квалитету метафикционалности. Брајан МекХејл ту склоност објашњава као помак односно отклон од епистемолошког интереса модерне умености ка, пре свега, онтолошком усмерењу постмодерног стваралаштва. Фундаментално питање модерне „како спознати свет?“ уступа место постмодерном одрицању сваког фундамента над упитаношћу „шта је свет?“

Последице ове такозване *измеиштености* се теоријски посматрају као нека врста поремећаја, као нека врста шизофреног стања у којем постмодерно друштво живи. По мишљењу Берија Луиса хоризонт постмодерне прозе омеђен је “уздрманом временском перспективом, несвесном инвокацијом других, алијенитраних гласова у роману или

пастишем, фрагментацијом текста и лабавошћу асоцијација, паранојом и формирањем такозванх кругова зла.”

Поремећај временске перспективе, о којем Луис прво говори, важи пре свега за историографску метафикцију (постмодерни историјски роман), коју на ефектан начин анализира критичарка Линда Хачон. У овој врсти постмодерне прозе присутно је намерно искривљавање званичне историје, увођење радњи које се могу сматрати резултатом апокрифних историја, затим анахронизми који се испољавају у форми мешања историје и фантазије. Дobar пример оваквих „историја” су рецимо роман нобеловца Казуа Ишигура *Остаци дана* и *Развође* Грејема Свифта.

Пастиш се у постмодерној прози јавља као имитација или мешавина која је као техника постала омиљена код великог броја савремених аутора. Она подразумева ништа друго него оживљавање у постмодерној књижевности иначе „мртвог” жанра, романа, тако што ће му се накалемити делови који недостају што је дошло као последица њихове истрошености након дуге употребе тако да се се као производ оваквог поступка добија нека врста Франкенштајна – прозног чудовишта које ни по чему не подсећа како на класични тако ни на модерни роман. Пастиш се у прози новог времена актуелизује мешањем различитих књижевних облика. Роман *Име руже*, Умберта Ека, се може одредити као средњовековни трилер, детективска прича, филозофски или семиотички роман богат многим историјским и религијским алузијама.

Фрагментарност је једна од главних аспеката постмодерне уметности уопште. Западна друштва су повезана управо властитом фрагментираношћу одосно плурализмом и мултикултурализмом. Уместо традиционалних приповедачких норми постмодерна намеће наративе структуриране на дијаметрално супротан начин. Постмодерни аутор подрива наратив уводећи могућност

моделовања алтернативних радњи, вишеструких разре-
шења заплета романа или једноставно разбија текст у
више целина које могу бити одвојене симболима или,
чак, празним простором.

Параноја подразумева онај комплекс постмодерног
сензибилитета који деле многи ликови постмодерне
прозе и која се може довести у директну везу са исто-
ријским контекстом у којем су друштва егзистирала
шездесетих, седамдесетих али донекле и осамдесетих
година прошлог века. Клима страха, сумње, односно
параноје коју је изнедрио Други светски рат рефлектовала
се на фасцинантан начин у постмодерним романима.
Луис, наиме, сматра да:

„Постмодерно штиво осликава параноичне зебње на
многе начине. Присутна је стална сумња у постојаност
било ког тоталитета, отуђење од било ког места у
географском смислу или људског идентитета,
убеђеност у зле немере друштва према појединцу,
умножавање потпуно аутохтоних заплета који пак
бивају међусобно антагонизирани.”

И сама категорија заплета у постмодерној бива
тумачена на више начина. Он може фигурирати као
независни ентитет који као да нема никакве функције у
приповести или је она добро скривена, може се јавити у
виду неког тајног плана или завере против неког од
ликова или читаве социјалне групације. Он такође може
постојати и као план самог дела којег се аутор може али
не мора придржавати. Прва врста заплета се јавља у
романима као што су Кен Кизијев *Лет изнад кукавичијег
гнезда*, *Кланица 5* Курта Вонегата или *Квака 22*, Џозефа
Хелера. Тројица главних јунака последњег романа
Рандал МекМарфи, Били Пилгрим и мајор Јосаријан су,

свако на свој начин увучени у догађаје (мини заплете) које им намећу спољне околности (душевна болница, затворенички логор и ваздухопловна база) што доводи до угрожавања њиховог идентитета које резултира паником. Упркос чињеници да сва тројица желе да се ослободе, управо жудња за слободом бива поткопана ирационалним страховима од самог бекства, страха од отвореног простора и томе слично.

Другу врсту заплета односно заплета-завере најбоље илуструју романи америчког писца Томаса Пинчона у којима се друштво идентификује као моћна завереничка групација која делује против појединаца док су историјски догађаји, по речима Луиса, приказани као „представе које се организују у режији каквог злог импресарија чији су мотиви по правилу непознати.” Протагонисти његових романа као што су *V*, *Објава броја 49*, *Дуга гравитације* и *Вајнланд*, постају вечити заточеници датих проседа без икакве наде у поновно избављење. Треће значење заплета се, као што је поменуто, односи на план самог књижевног дела, образац који, међутим, не води никуд другде до у хаос и параноју. План једног традиционалног романа подразумева доследност аутора у структурирању дела међутим пример постмодерног *Фукоовог клатна* Умберта Ека и *Писама* Џона Барта показују да аутор може, чак и без властите воље превазићи границе заплета и поћи ка новим, чудноватим хоризонтима.

Такозвани, већ поменути, *кругови зла* су још једна од шокантних постмодерних техника. На њих наилазимо у техникама где се текст и спољни свет прожимају на такав начин да се више не могу раздвојити. Неколицина критичара реализацију ове технике квалификује као *кратке спојеве* (када се сам аутор појављује у тексту) и као *двоструке везе* (када се у тексту - фикцији појављују прави историјски ликови. Те намерно изазване конфузије на релацији

факти – фикција симптоми су шизофреније од које у постмодерно доба подједнако пате друштво и литература.

Већ помињана историографска метафикција представља ону врсту постмодерног писма која показује највише склоности ка ауторефлексивности. Постмодерна проза спекулише у вези властитог приповедног статуса, разматра положај аутора и проверава функционалност самог чина писања, кршећи при том жанровске конвенције али, што је парадоксално, никада не достиже онај ужасвајући степен самодовољности који би довео до потпуне дезинтеграције самог дела. Најпознатији романи који припадају овој подврсти постмодерне књижевности су *Јавно спаљивање*, Роберта Кувера, *Мамбо Цамбо*, Ишмаела Рида, *Дуга гравитације* Томаса Пинчона и други. Писци ових романа уводе у нарацију стварне ликове и догађаје из прошлости а онда их подвргавају субверзивним техникама као што су апсурдизација, гротеска и травестија. Дела историографске метафикције теже да прикажу како је и сама историја врста фикције јер прошлост можемо спознати само кроз различите форме представљања односно нарације. Ова врста штива најдоследније прати фундаменталне теорије постмодерне које постулирају да се све мора критички испитати, посматрати са сумњом и увек изнова реинтерпретирати.

Тако Томас Пинчон у наведеном делу отвара могућности поновног алтернативног увида у истријска догађања испробавајући потенцијале другачијих историјских ситуација у односу на оне које су наступиле крајем Другог светског рата. Слично Пинчону који спекулише о другачијим ратним исходима, Џон Барт поновно исписује америчку колонијалну историју стављајући у пародијски дискурс легенду о принцези Покахонтас. Курт Вонегат у роману *Квака 22* деструира временски ток намерно уводећи у радњу ванземаљце као

бића која немају ни прошлости, ни садашњости, ни будућности.

Фукоова теорија дискунтинuitета је иначе комплементарна са постмодерном теоријом фрагментације и неповерења према такозваним метанаративима. Његов приступ је посебно ишао на руку марксистичким и феминистичким теоријама које су користиле управо такав, фукоовски контекст како би оправдали одсуство маргинализованих класа или појединаца у историји. Линда Хачон тврди да су историја и фикција конвергентне и упркос чињеници да наука тежи да их раздвоји, савремене хуманистичке теорије, познато је, више инсистирају на њиховим сличностима него разликама. Према овој критичарки историја и фикција:

„...црпу своју снагу више из разноликости него из објективне истине. Обе ове сфере су идентификоване као лингвистички конструкти, високо конвенционализовани у свом облику. Они, као такви, нису транспарентни ни као језик ни као структура већ су по својој суштини интертекстуални у смислу коришћења текстова из прошлости у циљу изградње властите, веома сложене текстуалности. ... Као и савремене књижевне и историјске теорије ова врста романа нас подсећа да су и фикција и историјски запис заправо истријски утемељени и да су њихова одређења и међусобни односи историјски детерминисани и временом променљиви.”

Циљ овог текста је био да укаже на неодољиви потенцијал релативизације свих усвојених садржаја иманентних постмодерној књижевности не заобилазећи, при том, ни способност њеног самотрансформисања. Оно што несумњиво подиже праг рецепције постмодерних штива

је управо осећај неутемељености, измештености, као и њена, за многе неподношљива, лудичност која спречава остварење целовитог естетског утиска и искуства, макар онаквог на какво смо навикли. Она нас, међутим, на тај начин суочава са тешко прихватљивом чињеницом да је сваку идеју или суштину могуће спознати искључиво кроз њено текстуално посредовање. Постмодерна на тај начин демистификује многе тоталитарне парадигме биле оне идеолошки системи или научне поставке. То је можда и главни аргумент да се са постмодерном естетиком коначно и без остатка измиримо.

Томислав М. Павловић

Литература

1. Barry Lewis, "Postmodernism and Fiction", in *The Routledge Companion to Postmodernism*, ed. Stuart Sim, London, New York: Routledge, 2003. pp. 169-176.
2. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London: Routledge, 1996.
3. Christopher Butler, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
4. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, University of Wisconsin Press, 1982.
5. Jean-Francois Lyotard, [*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*](#). Trans. [Geoffrey Bennington](#) and [Brian Massumi](#). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
6. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press, 1978
7. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge 1988.
8. Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.
9. Roland Barthes, "The Death of the Author", *Literature in Modern World, Critical Essays and Documents*, ed. Walder Dennis, Oxford and New York: Oxford University Press in Association with the Open University, 1990, pp. 225-231.