

## IRONIČNA/IKONIČNA SLIKA SVETA U SAVREMENOJ ANGLOFONOJ PROZI

*Sažetak:* Teme apokalipse, susreta komercijalne kulture sa umetničkim elitizmom, prevrednovanja vrednosti, kao i komično i mistično tretiranje književne tradicije, neka su od dominantnih obeležja dela čak i poetički raznorodnih pisaca u anglofonoj prozi danas. Rad predstavlja opuse po jednog britanskog, američkog i kanadskog pisca, u nameri da tematizuje tendenciju ironičnog predstavljanja sveta u savremenom romanu pisanom na engleskom jeziku. Roman Martina Ejmisa *Trudna udovica* (*The Pregnant Widow*, 2010) je romantična farsa o odrastanju krajem burnih šestdesetih; novela En Biti *Šetnja s muškarcima* (*Walks with Men*, 2010) o sazrevanju u Njujorku osamdesetih govori iz perspektive alegorije i parabole a Daglas Koplend u romanu *Devojka u koma* (*Girlfriend in a Coma*, 1998) tematizuje sliku apokalipse kroz varijaciju na motiv Trnoružice. Zajednički im je spoj ironije i nostalgije u literarnoj slici savremenog sveta.

*Ključne reči:* anglofoni roman, kultura, identitet, apokalipsa

Teme apokalipse, susreta komercijalne kulture sa umetničkim elitizmom, prevrednovanja vrednosti, kaogod i komično, mistično ili romantično tretiranje književne tradicije odlika su dela čak i poetički raznorodnih pisaca u anglofonoj prozi danas. Postavljajući sebi kao zadatak tematizaciju tendencije ironičnog predstavljanja sveta u savremenom romanu na engleskom jeziku, ovaj rad predstavlja opuse po jednog britanskog, američkog i kanadskog pisca. Roman Martina Ejmisa *Trudna udovica* (*The Pregnant Widow*, 2010) je romantična farsa o odrastanju krajem burne šeste decenije dvadesetog veka; novela En Biti *Šetnja s muškarcima* (*Walks with Men*, 2010) o sazrevanju u Njujorku osamdesetih govori iz perspektive alegorije i parabole a Daglas Koplend u romanu *Devojka u koma* (*Girlfriend in a Coma*, 1998) tematizuje sliku apokalipse kroz varijaciju na motiv Trnoružice. Zajednički im je spoj ironije i nostalgije u literarnom predstavljanju savremenog sveta.

Zajedničko je ovim romanima i pripovedanje u prvom licu subjekta koji u toku naracije postaje žrtvom samozavaravanja i demonstrira svoje slepilo. Iako dramatisovan i integrisan u fiktivni svet o kome pripoveda, pripovedač Ejmisa, Koplenda i En Biti generiše značenje teksta parcijalnošću svoje vizije, pa će tema rada biti i forma ispovesti kao vid pripovedne situacije u kojoj pripovedač u prvom licu otkriva i svoje znanje o svetu i svoju zaslepljenost.

Ispovedanje odavno više nije strategija zbližavanja pripovedača i čitaoca: pripovedač iznosi svoju verziju pripovedane stvarnosti, a ta verzija može biti svedočanstvo o nepremostivoj otuđenosti, nedostatku volje i mogućnosti da se stvarnost menja. Pripovedač može u oku čitaoca biti uveličana verzija svih mana ljudske percepcije, primer pristrasnosti, pogrešne procene i samozavaravanja. Stoga je pripovedanje u prvom licu vid karakterizacije jednako koliko je i alegorijska paradigma čovekove nesposobnosti da rasuđuje nepristrasno.

Francuski naratolog Žerar Ženet ukazivao je na podvojenost percepcije i verbalizacije u pripovedanju u prvom licu, što je samo drugačije formulisana podela nemačkog teoretičara Franca Štancela na „ja koje doživljava“ i „ja koje priča“. Kompleksnost pripovedača u prvom licu je egzistencijalna i psihološka: on je biće govora, misli i delanja, koje najčešće sagledavamo u potpunom neskladu navedenih svojstava.

Od pripovedača u prvom licu očekuje se egzistencijalna prisutnost, a logika pripovedanja u prvom licu može biti ozbiljno narušena ukoliko egzistencijalno „ja“ pokušamo da objektivizujemo. Dorit Kon definiše dva iskušenja pripovedača u prvom licu: prvo je „objektivizacija sebe“ (a ona „prekida esencijalnu vezu između sadašnjeg iskaza i pređašnjeg iskustva“), i drugo „sveznajuća prezentacija okolnog sveta koja zanemaruje subjektivnu perspektivu vlastitog ja“ (Kon, 1995: 82). Dakle, paradoks oličen u sudaru subjektivne perspektive i objektivne spoznaje proticanja vremena koje razdvaja događaj od verbalizacije.

Nepouzdanost pripovedačevog izveštavanja biva osnov kako ispovedanja, tako i fiktivne autobiografije; raznorodne škole kritičkog mišljenja, od psihoanalize (Lakan) preko analize pripovednog diskursa (Emil Benvenist) i konverzacije (Vilijam Labov), dolazile su do saznanja da je autobiografsko najčešće onaj prećutani element diskursa. U različitim pristupima pripovednom tekstu očituje se prepoznavanje krize identiteta kao ključnog elementa koji otkriva da se ispovest pretače u indiskretnost a poverenje u manipulaciju, te tako forme ispovedanja postaju određeni vid etičke manipulacije čitaocem, upravo zbog pripovedačevog lažnog osnaživanja, zbog iluzije o sopstvenoj objektivnosti i nepristrasnosti.

Pouzdanost percepcije naratora neretko se u istoriji književnosti verifikuje i rodnim kriterijumima: pripovedačka uloga ženi dodaje rodno obeleženu nepouzdanost. Rodna pripadnost je, kako nas rane rodne teorije uče, uslovljena psihosocijalnim razvojem ličnosti a ne biološkim odlikama pola, te se tako u kontekstu rodних predstavljanja muškarcu pripisuju aktivnost, preduzimljivost, autoritet, ambicija i inicijativa kao poželjne među vaspitanjem stečenim osobinama, a ženi pasivnost, poslušnost, emotivnost, tolerantnost i pomirljivost: muškarac je, otud, predodređen da dominira, žena da bude potčinjena, te se ovaj odnos prenosi i na prostor čitaočevog investiranja poverenja u pripovedanje. Slabost upisana u rodnu sliku ženskog implicira karakterne odlike kolebljivosti, nesposobnosti da se bude istrajan u izboru vrline i dobrog. Žene govore nedosledno, varljivo, njihov moralni osećaj je nestabilan a etička distanca nepredvidiva.

## 1. Farsa o odrastanju: Martin Ejmis

Pre sad već gotovo dve decenije, *Njujork tajms* objavio je zapažen tekst o novom talasu britanskih pisaca koji uživaju u stilskom zamešateljstvu i postmodernističkoj pirotehnici stilova i strategija. Izazivanje karakteristično postmodernog pojmovnog nereda bio je njihov način da se izbore sa teškim temama istorije, politike i društvenih previranja. Jedan od pripadnika te grupe pisaca koja je tada obećavala a danas dominira literarnim tržištem bio je prozaista i publicista Martin Ejmis, autor *Dosijea Rejčel*, *Novca*, *Informacije*, *Putokaza vremena*, *Noćnog voza*. Ejmis nije nastavio poetički prosede očeve generacije: usmeren na postupak neprekidne provokacije, ovaj plodni romansijer otišao je korak dalje od svojih generacijskih kolega Salmana Ruždija, Džulijana Barnsa i Jana Makjuana. Nijedan od pomenutih nije osećao potrebu da dovede u pitanje poredak vrednosti – moralnih, a ni onih žanrovskih – u meri u kojoj bi to ugrozilo postulate britanske proze.

Zapažen zbog slikovitog koliko i šokantnog jezika, perverzne mašte i uporne dekonstrukcije pripovednih postupaka, Ejmis kod književnih teoretičara i kritičara redovno izaziva paniku i ljutnju: u svakom literarnom diletantu budi neodoljivu želju za sitničavim kritizerstvom, a književni establišment Velike Britanije istrajava na upornom kažnjavanju njegovih romanesknih poduhvata. Proza Martina Ejmisa izaziva bes koliko zbog moralnog nereda u glavama junaka, toliko i zbog netaktičnosti njihovog tvorca – spremnog da kaže kako je islam „kultura lišena radoznalosti“, objašnjavajući u esejima iz knjige *Drugi plan* kako uopšte nije islamofob, već „samo“ islamizmofob.

U *Londonskim poljima* Ejmis koristi humor i hiperboličnost da predstavi predapokaliptičnu Englesku. Koliko se god razlikovao od Džulijana Barnsa, obojica su recentnije književne modele odbacili kako bi prihvatili klasični, realistički engleski roman, prigrlivši osamnaestovekovnu poetičku revoluciju Svifta, Fildinga i Sterna. Po *Londonskim poljima* će pažljivi čitalac otkriti i mnogo naznaka prisustva Nabokova i Pinčona, mnogo izdajničkih tragova njihovog uticaja ali i tragove podsmevanja ukupnoj književnoj tradiciji. Isto tako, Ejmisova knjiga posvećena terorističkom napadu 11. septembra 2001. mogla bi se opravdati kao ekscentrični omaž Sviftovom bespoštednom sarkazmu.

*Londonska polja* uz *Novac* i *Informaciju* obrazuju takozvanu londonsku trilogiju: združivanje dela po mestu radnje treba prihvatiti vrlo uslovno. Centralno mesto književnog junaka u zapletu takođe je provizorno: u *Londonskim poljima* zamamna ali autodestruktivna „žena bez svojstava“ Nikola Siks traga tokom apokaliptične 1999. za svojim ubicom – randevu sa smrću ima petog novembra, na rođendan – sve to na pozadini skore nuklearne katastrofe i serije finansijskih i emotivnih prevara. Žanrovski podeljen između parodije detektivskog romana i satire o demonskom gradu, između farsične porodične istorije i distopije, između meditacije o smrti i lažirane misterije, stešnjen između baroknog izraza i opsce-nog jezika, roman *Londonska polja* igra se simbolikom izvrnutih šestica, medijskim terorom, psihološkom manipulacijom.

Svet *Londonskih polja* obeležavaju ekološko-meteorološka katastrofa, zagađanja, nepogode i loptaste munje: u takvom svetu, Jugoslavija je destinacija za odmor iz pakla, na koji epizodna junakinja ledi Barnabi krotko odlazi sa fiktivnim paket aranžmanom, snabdevena kartom u jednom pravcu. Ejmisovi junaci u procesu parodiranja karakterizacije postaju izobličene karikature, vođene hirom fildingovske auktorijalne persone koja ih kuša i muči. Sitni prevarant Kit Talent koji je poslao ledi Barnabi u traumatičnu Jugoslaviju trebalo bi da bude etalon renesansnog zlikovca, ali uprkos zanemarivanju porodice i neizlečivoj neetičnosti, on je tek dečak razrogačenih očiju zagledan u seks, zločin i trač, jedan od onih koji varaju, i koji su prevareni. Njegova obestrašćena surovost sušta je suprotnost stavu koji zauzima njegov pandan, uglađeni pripadnik visokih krugova Gaj Klinč, gotovo laboratorijski naivan i trpeljiv, čiji je sin Marmadjuk osamnaestomesečno čudovište koje sve oko sebe ruši i ujeda kao zlokobna inverzija rusovske ideje prirodnog čoveka. Ključni pripovedač, ali nikako i centralni lik, je Samson Jang: ime ejmisovski ironično, jer ovaj junak nije ni snažan ni mlad. Ovaj pisac razoren bolešću traga za inspiracijom, želeći da napiše detektivski roman ne o rešavanju ubistva, već o potrazi za motivom. Samson Jang se pleće u radnju, komentariše je i usmerava jer samo takav nametljiv i autoritativan pripovedač može kormilariti pričom o prevarenim prevarantima, dobričinama-mazohistima, ženama koje su privlačne ne samo zbog lepote već i umeća manipulacije. Ejmis pripoveda o svetu bez težišta i moralnog poretka, ali bi bilo previše pojednostavljeno tvrditi da je Gaj Klinč „aristokrata bez vitalnosti“ koji je od stvarnog sveta odvojen zidom novca i uticaja, ili Kitovu i Nikolinu amoralnost objašnjavati nedostatkom roditeljske ljubavi.

Najnoviji Ejmisov roman *Trudna udovica* intrigira kritičare ponajviše zbog manjka strašnih tajni i velikih šokova. Obećavši autobiografski obračun sa seksualnom revolucijom, pisac je pokrenuo lavinu upitnika i iznenadio sve: umesto nove *Sodome i Gomore*, dobili smo nostalgичni spomenar. Jer, dobre dve trećine ovog bezbroj puta prepravljano romana čitaju se kao planska travestija kapitalnog romana Marsela Prusta *U potrazi za izgubljenim vremenom*, kao gorka pastorala o seksualnom sazrevanju u idiličnim pejzažima Italije, svakako i kao parodični ep o maskulinitetu.

Sa svojih šest decenija života, Ejmis je napisao romantičnu farsu o odrastanju: njegov dvadesetogodišnji dvojnik Kit Niaring provodi vrele mesece godine 1970. u letnjakovcu na jugu Italije sa dve prijateljice – sa Lili, koja mu je povremena seksualna partnerka, i sa Šeherezadom, u koju je potajno zaljubljen. Opsesije jezikom, književnošću i seksom junaka predstavljaju kao perverznog „bogotražitelja“: Kit traga za smislom života na potpuno neverovatnim mestima – u klasifikaciji ženskih kupaćih kostima, u etimologiji reči grčkog i latinskog porekla, u romanima Džejn Ostin. Iako Ejmisova priповest šljapka u mestu kao da oponaša lenji tok letnjeg raspusta, emotivne komplikacije odviše nalik na socijalni roman ili salonsku komediju ne dopuštaju čitaocu da predahne. Kit guta klasične engleske romane, tragajući među gustim redovima Ričardsonove *Klarise* ili *Gordosti i predrasude* za

seksualnim aluzijama. Kao i Ejmis, Kit slavi dvadeset prvi rođendan 25. avgusta 1970, tih dana piše svoj prvi tekst za *Tajmsov književni dodatak* i opsednut je svojom visinom, koja je „na spornoj teritoriji između 167 i 170 cm“. Vreme posle anti-bebi pilule a pre side, nakon Drugog svetskog rata a u jeku mnogih „beskrvnih“ prevrata delovalo je kao poručeno za seksualni i intelektualni eksperiment. Kitove strategije i kontemplacije otkrivaju budućeg cinika, a sagovornik koji mu najbolje parira je britka Lili, bivša devojkica, večita ljubavnica i buduća supruga: njihovi duhoviti, brzopotezni dijalozni o Džejn Ostin i ženskom vešu najbolji su deo romana. Čitaoca će Kitovi poduhvati zabaviti i zgranuti: pod uticajem Ričardsonog naivnog epistolarnog romana o nedužnoj Klarisi koju nitkov Lavlejs prvo drogira pa potom obeščasti, Ejmisov junak dolazi na ideju da uspava Lili uz pomoć tablete protiv mučnine razmućene u čaši prošeka, kako bi sa Šeherezadom proveo noć bez smetanja i pitanja! Iako je sam sebi prethodno bio pokusni kunić, Kit doživljava fijasko: strastan pušač nije u stanju da oseti karakterističan miris broma koji će mudroj i lukavoj Lili odmah ukazati na prevaru.

I Kitov brat Nikolas predstavljen je kao cinik, ali pisma i razgovori ispod čipkastih citata iz Jejtsove i Vordsvortove poezije kriju gorku porodičnu tajnu: to je njihova sestra Vajolet. Od jezičavog devojkurka koje svojim prijateljima nadeva skaredna imena, ona postaje hiperaktivna nimfomanka zalučena španskim čergarima, taksistima i molerima, alkoholičarka koja devet martinija iskapu za pola sata. Izdašno citirajući Ovidijeve *Metamorfoze*, Ejmis nalazi i tumačenje mita o Narcisu koje kaže da je lepi mladić u odrazu na površini vode tragao za likom svoje sestre. Otud je ovaj roman gorka i nostalgijna posveta voljenoj sestri. Sam naslov *Trudna udovica* pozajmljen je od ruskog pisca Aleksandra Hercena, koji tvrdi da revolucije nikad ne donose munjevit preokret, već dugotrajnu promenu: revolucija ne ostavlja za sobom naslednika, kaže Hercen, već trudnu udovicu. Roman kontrastira sudbine sinova koji se rađaju nakon očeve smrti, u istoj meri u kojoj seksualnu revoluciju predstavlja kao neokončanu promenu čije su žrtve ne samo emotivno nedozreli Kit i seksualno nezasita Vajolet već i svi naivni tragaoci za užitkom.

## 2. Ironija, nostalgija, redukcija: En Biti

Proza američke spisateljice En Biti karakteristična je po minimalističkoj svedenosti izraza i obeležena moralnom pasivnošću junaka koja je ovom redukcioničkom pripovednom postupku prirodjena. Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi. Budući da je dinamika radnje minimizovana, vizuelni detalji osvajaju čitaočevu pažnju i apostrofiraju jezičku ekonomiju, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz preplitanje rečenog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovske epifaniji.

Fokusirana na seizmografsko beleženje jednolične svakodnevice usamljenih, neprilagođenih i često disfunkcionalnih junaka, autorka najčešće opisuje žen-

sko iskustvo i ženski senzibilitet. Bilo da pripovedaju u prvom ili trećem licu, njene junakinje su po pravilu svedoci tuđih kriza i problema, i priče su često sačinjene od nanizanih vizuelnih doživljaja koji odslikavaju ne samo sećanje ili iskustvo, već i odnos prema svetu koji odlikuju dosledna pasivizacija junaka i odstupanje od životnih izazova. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činioci pripovedne strategije. Tako, na primer, korišćenjem vizuelnih motiva En Biti kreira objektivne korelative koji funkcionišu selektivno – tačnije, zavisno od čitačeve senzibilnosti i prijemčivosti.

Bitijeva neguje prepoznatljiv minimalistički stil zasnovan na Hemingvejevom „principu ledenog brega“; tradicionalno realističko pripovedanje zamenjeno je sintaksičkom i motivskom redukcijom, umesto deskripcije upotrebljava prećutkivanje ili nagoveštaj, umesto razvijanja radnje prisutni su *non-sequitur* i jukstaponiranje motiva i pripovednih tokova. Ekspozicija u njenim pričama često zamenjuje naraciju, epifanija opisivanje i esejiziranje, pripoveda se neretko u sadašnjem vremenu, a pripovedanje u prvom licu često ne daje nikakvu iluziju čitaocu da se može poistovetiti sa junakom ili uspostaviti intiman odnos s njim. Junaci En Biti nespremni su na promene i rizike, uplašeni do te mere da očekuju da im drugi tumače njihov život, pa se, u strahu od introspekcije, vezuju za fizičke objekte ili kućne ljubimce. Vizuelizacija predmeta i ironično čitanje robnih marki su u velikoj meri prisutni u najnovijoj knjizi En Biti.

Novela *Šetnje s muškarcima* uvodi nove teme, kao što je veza ljubavi i intelektualnog sazrevanja, s tim što se u ovom proznom delu minimalistička tehnika sa svojim potencijalom ekspozicije dominantne slike premešta u sferu alegorije i parabole, za ovu autorku potpuno netipične, ali ovde funkcionalno upotrebljene u cilju ironizovanja slike sveta. Pred nama je ljubavna priča: s jedne strane distorzija mita o Pigmalionu i Galateji, a sa druge varijacija filma pigmalionske tematike „Zvezda je rođena“ sa Barbrom Strejsend i Krisom Kristofersonom, i može se čitati kao alegorija o sazrevanju, intelektualna utopija i fantazija o idealnoj ljubavi – no jednako i kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi.

Džejn, diplomac sa Harvarda, 1980. došla je u Njujork, suočena sa iznenadnom slavom nakon intervjua datog *Njujork Tajmsu*. Govorila je o temi staroj kao civilizacija – o razočaranju i gubitku iluzija generacije koja tek treba da zakorači u život. Upoznaje Nila, pisca dvostruko starijeg, koji joj obećava da će odgovoriti na svako njeno pitanje i promeniti njen život ukoliko mu obeća diskreciju. Nil je tajanstven i nepredvidljiv a njegova veza sa Džejn je neka vrsta nagodbe sa đavolom. Ovaj Mefistofeles faustovskoj junakinji obećava znanje, ali ne traži ništa zauzvrat; daje joj materijalno bogatstvo i smernice za intelektualni razvoj, nestaje iz njenog života nakon što joj iza sebe ostavi dosta novca i nijednu uspomenu. Posle njega ostaje nedoumica: da li je bio opsenar i prevarant, ili mudrac koji je presudno obeležio njeno sazrevanje?

Kao i pravi Mefistofeles, Nil svojoj Faustini otkriva sitnice i bizarnosti, suvišna znanja koja više zvuče kao dosetke nego kao dragoceni podaci o ustrojstvu sveta:

njegovi saveti za navigaciju kroz život uče da iz kristalnih čaša treba piti sok, da u kući ne treba držati cveće nazvano po mitskom junaku, da su dobri samo mantili proizvedeni u Engleskoj. Ovaj Mefistofeles postavlja čvrste i nedovoljno jasne aksiome – Turgenjev je bolji pisac od Dostojevskog, a Erma Frenklin bolja pevačica od svoje sestre Arete. Veza s Nilom je za Džejn i kratkotrajna avantura, i brak i emotivni brodolom, i intelektualno nadmetanje, i sadomazohistička opsesija. Ona je i svojehlava učenica, i sitničava partnerka, neretko hladan i ironičan analitičar njihovog odnosa, ali u svakom trenutku zavisna od njega i njime određena. „Sada pijem Erl Grej“, kaže Džejn Nilu u jednom kriznom trenutku njihove veze. „Nosim barberi mantil (...), spavam na čaršavima od pet miliona niti, ali ja sam samo obrnuta verzija snoba“ (Beattie, 2010: 65).

Nilova potreba za ničeanски bizarnim i apsurdnim savetima za život ukazuje na sklonost da se važne životne odluke trivijalizuju. Kao što postmoderni junak nikad ne poseduje složenost i dubinu junaka iz klasičnog realističnog romana, naprosto zbog toga što je sazdan kao njegova parodija, tako je i u prozi En Biti zaludno analizirati protagonistu iz perspektive njegovih životnih odgovornosti. Junaci En Biti su površni i neartikulirani, no taj nedostatak dubine nije posledica spisateljske neukosti, već riskantne odluke da se biopsija sveta radi na komadiću kože i tako ironija i nepoverenje predstave kao dominantna ljudska motivacija.

Često pogrešno svrstavan u realističke tehnike, negde između socijalnog realizma, naturalizma i verizma, minimalizam otvara neočekivanu perspektivu novog tumačenja pripovedne proze – iz ugla vizuelizacije pripovedanja, gde se otkriva čitav niz upečatljivih strategija za predstavljanje trenutaka krize, očaja, zbunjenosti i ćutanja. Potencijali anglofonog proznog minimalizma omogućavaju pisanje proze koja će biti samo prividno lišena otkrovenja, klimaksa i epifanije, ali obogaćena vizuelnim, potpuno nesemantičkim uvidom u „suštinu stvari“ (*the whatness of things*).

### 3. Nove kulturne paradigme: Daglas Kopland

U pokušaju da se ispita fenomen Daglase Koplanda teško je ostati u okvirima književnosti: stvaralaštvo kanadskog pisca pripada svetlu novih kulturnih paradigmi. Recepcija Koplاندove književnosti počiva na svim onim relacijama i relativizacijama koje obeležavaju savremenu kulturu zapadnog sveta. Kao što je uticaj književnosti na svet oko nas sve više kameran, ekskluzivistički, uslovan i nedostatan, tako je i odnos književnosti i čitaoca nemoguće objasniti bez konteksta prožimanja kultura. Književnost se danas „useljava“ u strip, rok muziku i televizijske serije onoliko koliko se oni useljavaju u književnost. Daglas Kopland je jedan od pisaca koji strip, reklamne slogane i crteže u okviru narativnog teksta koristi kao značenjsku prečicu – kao parodiju marketinga, i iznad svega kao dopunsku strategiju komunikacije sa čitaocem.

Postavši tokom devedesetih multimedijalna figura zahvaljujući kulturnom prvenstvu *Generacija iks* i nizu romana na granici pripovedne proze, sociološkog ogle-

da i kulturološke analize, Daglas Kopland je i u novom milenijumu svesrdno nastavio da propoveda o „kulturi ubrzanja“ koju obeležavaju nostalgija za koherentnim sistemima vrednosti i fascinacija tehnološkim progresom. Njegovi neumorno pisani eseji, novinski članci, poluautobiografska proza sa elementima moralne parabole i egzistencijalne alegorije bili su, i jesu, promptna reakcija na promene u oblasti kulture, medija, ekonomije, politike. Kopland je postao hroničar „kulture ubrzanja“ koji ukazuje da dinamične materijalne promene u svakodnevnom životu nikada ne dovode do jednako brzog duhovnog preobražaja. Pojava tehnologije kao supstituta religije možda je najbolji primer: kao što većina teoretičara medija dokazuje, razvoj tehnologije ne čini nas boljima – Stiven Džouns u *Virtuelnoj kulturi* piše: „Poverovali smo da su politički, moralni i socijalni problemi posledica nedostatka komunikacije, te da ćemo, ako unapredimo komunikaciju, rešiti različite probleme koji muče današnjicu“ (Džouns, 2001: 78). Kopland, između ostalog, u svom proznom delu tu zabludu analizira. No nikad jednoznačno: tehnologija za njega nije nešto što se u isti mah divinizuje i dijabolizuje, već izaziva dvojne osećaje – nostalgiju i fascinaciju.

Reklo bi se da tu govorimo o protivrečnim sklonostima, ali takve kontradiktornosti biće prisutne u petnaestak romana ovog pisca, kaogod i u njegovim fotomonografijama o Kanadi, zbirkama eseja, putopisa, kolumni i članaka. Žudnja da se re-kreira kontekst emocija i vrednosti karakterističan za svet pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka jednako je jaka koliko i svest da je novi tehnološki kontekst onemogućio svako ponavljanje i rekonstrukciju prošlosti. U raskoraku između čežnje za nestalim svetom i žudnje za budućnošću našla se generacija apatičnih nezadovoljnika obeležena kao „generacija iks“.

Mediji su generaciju koju predstavljaju Koplandovi junaci Dag, Kler i Endi sveli na stereotip: to su cinični, isfrustrirani i nemotivisani mladi ljudi, bezvoljni i lenji, jednako ravnodušni koliko i uplašeni, sa previše kvalifikacija i premalo perspektive. Sam Kopland tvrdi da je termin „generacija iks“ preuzeo iz knjige *Klasa* Pola Fusela koji je oznakom „iks“ definisao društvenu grupaciju odvojenu od svake klasne i statusne stratifikacije. Ovaj neobavezni sociološki okvir motiviše pisca da generiše žargonski „novogovor“ jedne takve generacije – od naziva „mekdžob“ (McJob) za loše plaćen posao koji ne zahteva školovanje ni prethodno iskustvo, do sarkastične reči „mekmrtvilo“ (McDead) za sintetičnu, isprogramiranu kulturu koja se ne razvija organski. Koplandovi junaci iz *Generacije iks* uranjaju u popularnu kulturu kao u svoje prirodno okruženje, s pomešanim osećanjem nade i nesigurnosti: Dag, Kler i Endi, žive u Palm Springsu gde im se čini da su zahtevi koje društvo postavlja minimalni: njihovo prijateljstvo zamena je za porodične i ljubavne odnose koji su previše komplikovani i premalo obećavaju. Endi je predstavnik romantičnog racionalizma, razočaran u mediokritetstvo i kompromis koji određuju život u srednjoj klasi; Kler je nezavisna i odlučna mlada žena koja, bežeći od brojne i suviše zahtevne porodice, nepromišljeno uleće u opsesivnu vezu sa mladim biznismenom koji oličava baš onaj mentalni i ekonomski košmar iz koga je pobjegla; Dag podseća na Selindžerovog Holdena Kolfilda po neprilagođenosti,



ali ne i po agresivnosti koja tu neprilagođenost prati. Junaci se u isti mah utapaju i spasavaju u ekscentričnim ritualima koji su delom amaterska psihoterapija, delom postpubertetska strategija bunta. Svoj razum i osećajnost sumiraju kroz pričanje priča za laku noć, što je modifikovana terapija „Anonimnih alkoholičara“ – s tom razlikom što se Dag, Kler i Endi ne obavezuju na ispovedanje: tokom romana oni će pričati i postapokaliptičke bajke, i anegdote iz prošlosti i futurističke fantazije koje samo prividno nemaju veze sa njihovim životima. Kao što će se jedan junak kasnijeg Koplandovog romana *Majkroserferi* radozno pitati da li njemu omiljeni lik iz stripa Tin Tin uopšte ima religiozna i politička uverenja, roditelje i klasnu pripadnost, troje junaka iz *Generacije iks* žive u pokušaju da, kao junaci stripa ili televizijske serije, izbrišu upravo ove dimenzije života. Roman vizuelno dosta pozajmljuje od stripa, reklamnih panoa, televizijske estetike i grafičkog izgleda štampe a kratke definicije na marginama i ilustracije u stilu Roja Liktenstajna nižu se kao istovremena dopuna i kontrapunkt pripovedanju, kao neka vrsta komičnog, ciničnog i dadaističkog komentara radnje. Kopland želi da pokaže da je njegova priča nadrealna (dakle, izvan svake verodostojnosti), ali i sublimat realnosti u isti mah: zato je njegov jezik kriptičan i komičan na način koji udružuje Semjuela Beketa i Vudija Alena. Kreirajući produktivne i transparentne označitelje sa namerom da demontira označeno, Kopland uspeva da „generaciju iks“ distancira od prethodnih generacija, da ukaže na njen položaj između banalne spiritualnosti hipi generacije i vulgarnog materijalizma japija.

Koplandova zaokupljenost tehnologijom se od pedagoške poeme pretvara u alegorijski potencijal bizarnih povesti o modernom svetu. Alegorijsko-bajkoliki zaokret osetan je u njegovom, po mišljenju kritičara najboljem, romanu *Devojka u komi*. Teme sna i apokalipse udružuju se u motivu Uspavane lepotice: posle jedne votke i dva valijuma Karen pada u komu koja traje osamnaest godina. Pre Koplanda, istim motivom poigravao se i američki postmodernista Robert Kuver: no dok je Kuvera zanimao postmodernistički eksperiment u kom se komično i ironično variraju svi mogući raspleti bajke, Kopland želi da stvori delo sa alegorijskim potencijalima basne i moraliteta. Karenina koma ima i mističnu dimenziju, jer je direktno uslovljena vizijom budućnosti, koja joj godine 1979, neposredno pre njenog potonuća u komatozno stanje, poručuje da je budućnost svet u kome je „nestalo smisla“ i u kome su ljudi bezvoljni i umrtvljeni. Po buđenju ove postmoderne Kasandre, uslediće još jedna apokaliptička vizija o kraju sveta koji nastupa 28. decembra 1997, kada će celo čovečanstvo utonuti u dubok san. Metafora sna kao usporavanja stvarnosti dosledno se u romanu *Devojka u komi* razvija kao suprotnost ubrzanju života i potrošačke kulture: propustivši da prisustvuje medijskoj kolotečini u kojoj je tokom samo osamnaest godina svet promenio lice, koliko zbog pada Berlinskog zida toliko i zbog uspona i kraha bajke o princezi Dajani, Karen je propustila i da protraći život onako kako su ga protraćili njeni najbliži.

Kopland je, naime, jasno određen trenutkom u kom živi, njegov pokretač su novinske vesti, ikone pop kulture, moderni mitovi koji ponavljaju ustaljene obrasce uspeha i propasti. Video-rikorder, pentijum ili mobilni telefon istorijski su

međaši njegovih romana više nego ratovi, politička previranja ili smene u Beloj kući. Tako tehnologija stiče tematski i strukturni značaj koji ima u romanima D. H. Lorensa, s tim što se mehanicizam civilizacije ne manifestuje više kroz društvene i psihološke potrebe, nego kroz programiranost književnog zapleta kao hibrida više realnosti – ekonomske, empijske, virtualne i mistične.

Osvedočen da su *reality show* i televizijske serije njegova glavna konkurencija u vremenu „kulturnog ubrzanja“ i drastičnog opadanja percepcijskih moći, Kopland posredno podseća da se razvojem informatičke tehnologije osnažuje uticaj svih neknjiževnih posrednika iskustva. U *Majkroserferima* i *Džejpodu* srećemo samodovoljne mlade ljude iste životne dobi koji razgovaraju o istim institucijama pop kulture (o crtanoj porodici Simpson ili seriji „Melrouz Plejs“), a zajednički imenitelji su lego kocke, džank fud i uticaj kompjuterskog programiranja na pisano izražavanje. *Džejpod* je prepoznatljiv koplandovski roman o cinizmu vremena koje prolazi i romantizovanoj ulozi tehnologije, iako sa više crnog humora i parodije, od koje pisac ne štedi ni sebe. Junaci-karikature, razbokoren zaplet, sudari, dodiri i preplitanja narativnih rukavaca nisu posledica neukosti, već uticaja koji na književnu poetiku ostvaruje svet brze razmene informacija i obilja čulnih senzacija. Koplandovi junaci ne mogu da se razvijaju onom postupnošću koju zahteva tradicionalni roman, i njima je nedostupna refleksija u tradicionalnom smislu: ono što Dag, Kler, Endi i ostali likovi čine više liči na spore, besciljne diskusije statičnih svetova iz filmova Kventina Tarantina.

Uspeh koji je *Generacija iks* ostvarila u Americi i Evropi dokazuje da su iskustva u njoj opisana bliska širokom krugu publike koji deli strahove i očekivanja Koplandovih junaka. „Generacija iks“ postaje globalna metafora za krizu identiteta. Čak i kad je kritičan prema medijskom zasićenju, genetski modifikovanoj hrani, sintetičkim drogama i ostalim manje ili više zlokobnim pojavama modernog vremena, Kopland ne zaboravlja dobre strane globalizacije: činjenica da geografski udaljeni ljudi dele identičan referentni okvir za njega je znak utešne bliskosti.

#### 4. Ironičnost i ikoničnost u slici sveta

Pokušaj sistematizacije savremene književnosti ukazaće na uočljivu srodnost među romanima postmodernog doba: njihova slika sveta je istovremeno ironična i nostalgična, odražavajući čežnju za izgubljenim skladom i najavu uspostavljanja nove kulturne paradigme. U tom svetu jednak podsmeš i empatiju može da pobudi Ejmisova parodija negativca, strategija alegorijskog predstavljanja sveta suvišnih znanja kojom se služi En Biti, i persiflaža kulturne apokalipse u Koplandovim romanima. Tehnološko ubrzanje, revalorizacija tradicije i artikulacija konzumerističke ideologije kao drugog pola ideje o artističkoj samodovoljnosti umetnosti sudbinski menjaju književnost, čineći je u isti mah estetski zahtevnijom i otvorenijom za uticaje medijske kulture.

## Literatura

- Amis, M. (2008). *The Second Plane*. New York: Alfred A. Knopf.
- Amis, M. (2010). *The Pregnant Widow*. London: Vintage.
- Beattie, A. (2010). *Walks with Men*. New York: Scribner.
- Coupland, D. (1991). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press.
- Coupland, D. (1998). *Girlfriend in a Coma*. New York: St. Martin's Press.
- Džouns, S. (2001). *Virtuelna kultura*. Beograd: XX vek.
- Ejmis, M. (2008). *Londonska polja*. Beograd: Laguna.
- Kon, D. (1995). K. ulazi u zamak: o promeni lica u Kafkinom rukopisu. *Reč*, 1:7, 78–83.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books.
- Showalter, E. (1997). *Hystories*. New York: Columbia University Press.

Vladislava Gordić Petković

## IRONIC AND ICONIC WORLD PICTURE IN CONTEMPORARY ENGLISH FICTION

*Summary:* The motif of apocalypse, the clash between consumerism and artistic elitism, reconsideration of values as well as mystical and comic approach to the literary tradition are common to contemporary English speaking authors across cultures. The paper will introduce the respective works by British, American and Canadian authors who aim at an ironical representation of the world. Martin Amis's *The Pregnant Widow* (2010) is a pseudoromantic Bildungsroman about growing up in the turbulent sixties; Ann Beattie's novella *Walks with Men* (2010) casts an allegorical account of innocence turning into experience in the New York of the eighties, whereas Douglas Coupland's 1998 novel *Girlfriend in a Coma* uses the motive of the Briar Rose with the intention to picture apocalypse. What is common to the three novels is a mixture of irony and nostalgia in picturing the modern world.

*Key words:* English novel, culture, identity, apocalypse