

UDK 821.111.09-31 Барнс Џ.
Лидија Палуровић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку

Лена Тица
Универзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку

ИСТОРИЈА СВЕТА У 10 ½ ПОГЛАВЉА ЏУЛИЈАНА БАРНСА У КОНТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНИХ ТЕОРИЈА О НЕУХВАТЉИВОСТИ ПРОШЛОСТИ

Апстракт: Рад представља анализу поимања историје представљене у роману *Историја света у 10 ½ поглавља* Џулијана Барнса. У контексту постмодерног сагледавања историје као недокучиве и неухватљиве, у раду ће бити приказан начин на који овај роман, као својеврсни постмодерни историјски роман, тежи да критички преиспита прошлост и кроз тумачење историјских догађаја дође до што објективније прошлости. Објективност је, ипак, само пуки привид, пошто је историјски контекст Барнс искористио само како би глас дао онима који су из званичне историје избачени или су у њој запостављени. Прошлост сагледа-на из најнеобичнијих углова у овом роману указаше на мањкавости званичног тумачења историје и довешће у питање оптимистичке основе на којима почива традиционално тумачење историје. Тамо где историчари виде напредак, Барнс не види ништа друго до насиље и деструкцију. Будући да се Барнсова перцепција историје заснива на ентропијском моделу који тежи неуређености система, историјска путања неумитно се креће у правцу који не даје простора за оптимизам, што је у овом роману симболично представљено у форми пловидбе, односно, бродолома.

Кључне речи: постмодернизам, историјски роман, историјски контекст, ентропија, фабулација

1. Постмодерни контекст

Постмодернизам, књижевни и културни правац коме Џулијан Барнс припада, хронолошки се надовезује на модернизам. Међутим, на супрот већини књижевних праваца у прошлости који су имали потребу да се разрачунају са епохом која им је претходила, постмодернизам не показује тенденцију да у потпуности негира постулате које је наметнула ранија епоха. С друге стране, било би погрешно тврдити да постмодернистичке идеје и принципи представљају продужетак и даље развијање модернистичких идеја и принципа, будући да постмодернизам заузима провокативан став у поступку критичког преиспитивања стварности, јер он најпре успоставља, а затим подрива представе које преиспитује.

У покушајима да се постмодернизам дефинише, неопходно је усредсредити се на све парадоксе који су се појавили онда када је модернизам (чији су основни постулати подразумевали естетску аутономију и саморефлексивност) стављен под знак питања. У први план сада се постављају процеси производње значења и улога језика у тим процесима. То постмодерно преиспитивање начина на које „наши различити знаковни системи додељују значење нашем искуству“ (Хачн 1996: 10) свакако је много дуговало постструктурализму, донекле комплементарном филозофском правцу, који је инсистирао на томе да је стварност структурирана дискурсом. Међутим, исправно је тврдити да се у постмодернизму, као широкој културној и књижевној дисциплини, осим односа језика према његовим референтима, проблематизују безмало све онтолошке и епистемиолошке представе које су, једном, у модернизму, биле прихваћене као здраворазумске и „природне“. Тако су се на удару постмодерниста нашли и процеси грађења субјективности, наративне форме, однос текстова према другим текстовима (интертекстуалност), али и однос између историјских чињеница и искуственог догађаја. Другим речима, испитује се све оно што су традиционално схваћена историја, историографија и књижевност једном узеле за готово (Хачн 1996: 8–15).

У овом новонасталом теоријском климату, у коме се значење више не схвата као нешто унапред дато, већ као нешто нераскидиво од субјекта који говори, историјски контекст је свакако пружао најпогодније тло за ревизију, али мора се напоменути да је постмодернистичка књижевност, а нарочито постмодернистички историјски роман, био усмерен на ревизију историје која се одвија изнутра. Другим речима, романи који припадају овом жанру, а који Линда Хачн назива „историографска метафикција“, не настоје да у потпуности негирају историју, већ да пруже нови поглед на њу, при чему тај поглед никада није носталгични повратак, већ увек „иронијски дијалог с прошлoшћу“ (Хачн 1996: 20). Тежећи да преиспитају и прераде форме и садржаје прошлости, ови романи се ослањају на теоријску (само)свест о истини и фикцији као људским конструкцијама, помоћу којих успевамо да живимо у нашем свету. Та конструкција се спознаје наглашавањем контекста и реконтекстуализовањем како производног (аутор) и рецепцијског (публика, читалац) процеса, тако и самог текста унутар „целокупне комуникационе ситуације која обухвата друштвене, идеолошке, историјске и естетске контексте у којима ти процеси и ти производи живе“ (Хачн 1996: 78). Контекст, као и померање тежишта са центра на маргине и ексцентрично постају кључне категорије у постмодернизму, где се опорављају сви централизовани, хомогенизовани и хијерархизовани затворени системи и структуре (мишљења, стварности и света уопште). Центар почиње да се схвата као илузоран, као фикција, а афирмише се екс-центрично, која подразумева различиту перспективу и самим тим је увек критичка.

У случају историје, још и пре постмодернизма, чак код Ничеа увиђа се критика псеудо-објективизма, фактографије и провиденцијализма у традиционалном моделу историје. У студији „О користи и штети историје за живот“

он се обрачунава са хегеловски схваћеним историцизмом као објективним дијалектичким процесом у коме човек није ништа до „пуки израз или оруђе тога објективног процеса“ (Ниче 1977: 90) у корист историје која мора да служи животу. Ниче је међу првима инсистирао на немогућности допирања до непосредоване историјске суштине ствари која постоји независно од сазнајног субјекта и његовог језика. Фуко ће се сложити да „историјски смисао, тако како га Ниче схвата, зна да је перспективистички и не одбија систем сопствене неправде“ (в. Фуко 2010: 78-85). Овим се отварају врата увођењу субјективности као битне категорије у приказу прошлости што кулминира у постмодернизму, када коначно долази до слома традиционалног модела једне једине историјске истине, а историчарима, који су до тада уживали улогу центра, ускраћује се примат, пошто се схвата да ни они не могу да се отргну од политичког, културног и уопште, идеолошког контекста у коме живе и пишу.

Управо је инсистирање на контексту, фокусирање на однос између центра и маргине и истицање непостојања историјске истине независно од онога ко о њој говори или пише, оно што Барнса и његов роман *Историја светиа у 10 ½ поглавља* смешта у постмодернистичке оквире. У раду који следи биће приказан начин на који овај роман тежи да историју сагледа ревизионистички, иронијски и критички, како би се, кроз тумачење (званичних) историјских догађаја, дошло до што објективније прошлости, иако је, као што је речено, у контексту постмодернизма, сам термин објективност апсолутно дискутабилан.

2. У потрази за прошлшћу

Историја светиа у 10 ½ поглавља није први роман у коме се Барнс усредсређује на недокучивост прошлости. И у свом претходном роману *Флоров иајагај* Барнс поставља питање „Како да уловимо прошлост?“:

„Можемо ли уопште да је уловимо? Док сам био студент медицине, на игранци приређеној поводом краја семестра, неки обешечаи су у салу пустили прасе премазано машћу. Прасе је журило присутнима кроз ноге, скичало на сав глас и никако се није дало ухватити. Људи су падали покушавајући да га улове, али су само испадали смешни. Често ми се чини да је и прошлост као то прасе.“ (Барнс 2008: 11)

За Џулијана Барнса, „књижевника са несумњивим интересовањем за идеје“ (Сондерс 1989), сваки нови роман представља ново путовање, стога је и сјама *Историја у знаку путовања*. У сваком од десет поглавља протагонисте зачичемо на путовању које ће променити њихов живот, а које је, у највећем броју случајева, симболично представљено у форми пловидбе морем, реком или океаном. Бакстон (2000: 60) због тога закључује да Барнс целокупну *Историју* човечанства метафорички представља као пловидбу, али ону која се не одвија по мирној пучини, већ по ћудљивим и застрашујућим таласима, а неумитно се завршава бродоломом. Временски оквир који роман обухвата је веома широк,

јер Барнс путовање по прошлости започиње догађајима на Нојевој барци, описаним у Старом Завету, док се последње приче у роману односе на нашу ближу будућност. Барнсови бродови као да „плутају океанима времена“ без циља или смисла (Бакстон 2000: 60), али увек са намером да се прошлост сагледа изнова, из другог угла или, боље речено, из више углова. Хачн наводи да се у историографској метафикцији једна историјска истина увек изазива вишеструкостима и различитостима, а то се чини успостављањем контекста као значајног и одређујућег и ван-центричним помаком (Хачн 1996: 158). Истина, дакле, има онолико колико и субјеката који у те истине верују и зато ће Сесто (2001: 8) приметити да је парола „Не истина, већ чија истина“ заправо лајтмотив Барнсове *Историје*. У покушајима да деконструише званичну историју, аутор нам своје приповетке нуди као неке од њених могућих верзија, што нам саопштава и самим насловом романа, у коме, у изворном облику, уместо одређеног члана 'the' стоји неодређени 'a' (Мозли 1997: 109). У теоријском погледу, писац се овде ослања на Лиотарово денунцирање Историје (као метанарације) у корист мноштва историја, односно, многобројних микронаратива (Лиотар 1995: 23–45)¹. Природно следи да и „решења“ која нам Барнс излаже треба схватити само као могућа, не и дефинитивна.

У *Историји* Барнс покреће питање од суштинске важности за човека – да ли човек може да досегне до праве историје, онакве каква се заиста догодила? Док се у свакој од 10 прича протагонисти суочавају са овим питањем, изражавајући скепсу према званичним датумима и чињеницама и износе своје „истине“, Барнс нас неће ускратити ни свог сопственог става по том питању који ће изнети у полупоглављу. Према његовом мишљењу, историја није оно што се уистину догодило, већ је то „само оно што нам историчари причају. Био је ту неки узрок, план, кретање, ширење, напредовање демократије [...] Једна добра прича води другој“ (Барнс 1996: 239). Начин на који се приче повезују ствар је субјективног избора и поетске вештине историчара. Међутим, не треба превидети да се Барнс, без обзира на немогућност спознавања историје каква се догодила, кроз своје „истраживање“ ипак бори за што објективнију историју:

„[...] морамо веровати да је објективна истина доступна; или, ако у то не можемо да поверујемо, морамо веровати да је боља истина са 43 посто објективности од оне са 41 посто. Морамо тако чинити, јер смо у противном пропали. Западамо у варљиву релативност, ценимо верзију једног лажљивца колико и верзију другог.“ (Барнс 1996: 243)

Он намерно преплиће имагинарно и историјско, са циљем да истражи и уједно редефинише историју. Мешање истине и фикције Барнс у роману означава као „фабулацију“ (Барнс 1996: 116), а у интервијуу са Гинери (2009: 53)

¹ Сумирајући постмодерно стање, Жан Франсоа Лиотар је поставио питање опстанка метанарација, свих великих прича које су обележиле модернизам, а које су сажете у Хегеловој филозофији апсолутног духа: еманципације, тотализације, универзалне Историје човечанства. Таква Историја функционише по принципу универзалног Ми, које изопштава оне друге, оне са маргине (Лиотар 1995: 23–45).

детаљније објашњава свој став о необјективности историје, пошто је оно што сматрамо историјским записом, само мали део целокупне прошлости, која је остала незабележена: „Стога је необјективност неминовна... ако покушате да напишете мало обимнију историју, онда морате да измишљате и замишљате“ (Гинери 2009: 53). И у роману, он на сличан начин објашњава такво препли-тање маште и „стварности“: „Замислимо причу која ће покрити чињенице које не знамо или не можемо да прихватимо; задржимо неколико истинитих чињеница и око њих испредамо нову причу [...] ми то називамо историјом“ (Барнс 1996: 239).

Барнсов став према историји је врло неконвенционалан. Од прве стране он се опредељује за гледиште које је у потпуној супротности традиционалном историјском наслеђу, и свесно иде „узводно“ (што је и наслов једног од поглавља). Он веома гласно доводи у питање оптимистичке основе на којима почива званична историја. Уместо теолошке и телеолошке идеје о прогресу кроз историју, Барнс не види ништа друго до смрт и агресију који су, чини се, неминовни и увек присутни. За њега, Историја је само низ несрећних догађаја, ноћна мора којој је несрећа покретачка снага; оно што се на сваку несрећу надовезује је само друга несрећа (Бакстон 2000: 59–61). Несумњива је сличност између Барнсовог промишљања о историји и онога које излаже Валтер Бенјамин у својим тезама о филозофији историје:

„Кле (Paul Klee) има слику која се зове *Angelus Novus*. На њој је приказан анђео који као да покушава да се удаљи од нечега чиме је запањен. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако би морао изгледати анђео историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као *низ* догађаја, он види као *једну једину* катастрофу што непрекидно гомила рушевине преко рушевина 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 на претком јесте *ша* олуја.“ (Бенјамин, 1968: 257)

3. Ентропија, или – све ће се покварити

Као што је поменуто, у већини прича у *Историји* централно место заузима пловидба. Тако ће већ у првом поглављу запловити једна од Барнсових барки, где се он дотиче предања о потопу из Старог Завета, које овде, уместо позитивне библијске референце на повратак човечанства на пут Божији, представља почетну карику читавог ланца прича које воде искључиво катастрофи и потпуном краху (Сесто 2001: 108). Узимање за тему званичних „историјских“ прича попут ове, није ништа необично у постмодерној књижевности, где се читав низ појмова доводи под знак питања: хијерархија, ауторитет, хомогенизација, али њихово оспоравање и преиспитивање не представља и коначно уништавање. Линда Хачн (1996: 106–107) наводи да је такво оспоравање резултат „децентри-

раног револта“, који се заправо односи на изазов(е) упућене представи центра, у сваком њеном виду. Центар више није стабилан, могло би се рећи да он уступа пред маргинама, које постају све видљивије. И у контексту постмодернистичке ревизије историје, таква децентрализација се одвија изнутра, стога Барнс добро познату причу износи померајући тежиште приповедања, па догађаје са Нојеве Арке посматрамо из крајње несвакидашње перспективе. За њега је не-обично важно да историју прикаже из угла оних који су на њеним маргинама, чиме се сврстава у ред оних који „воде рачуна о истини по којој ништа што се некада десило не треба да буде изгубљено за историју“ (Бенјамин 1968: 254). У том смислу, Барнс нараторску палицу у првом поглављу препушта дрвоморцу, животињи која се на Арку укрцала као „слепи“ путник. Већ на самом почетку дрвоморац нас лишава идеализоване представе Нојеве барке: „Наша Арка није била национални парк; каткад је више личила на пловећу тамницу“ (Барнс 1996: 12). Барнс напомиње да се у верзију дрвоморца, који је из званичне историје искључен, можемо поуздати – он није био одабран, па и нема разлога да „улепшава“ догађаје. Његова прича је „сакривена прошлост која тражи да буде обелодањена“ (Бакстон 2000: 64):

„Свестан сам да се о овоме различито приповедало. Ваша врста има своју много пута понављану верзију, која још може да очара и скептике; животиње, пак, имају своју збирку сентименталних измишљотина. [...] Ја, међутим таквих обавеза немам. Мене нису одабрали. ... Кад се сетим Путовања немам никакав осећај обавезе.... У моју причу можете се поуздати“ (Барнс 1996: 12).

Управо зато што дрвоморац проговара „са маргине“ многе ствари из званичне верзије ове приче биће доведене у питање. У његовој верзији чућемо да је „природна селекција“ животиња које ће ући на Арку заправо била „професионална неспособност“ (Барнс 1996: 15). Животиње су на брод доспеле након што су позване на „такмичење парова – комбинацију бирања мис, квиза и избора идеалног брачног пара“ (Барнс 1996: 15), али је сама „организација била крајње алкава“ (Барнс 1996: 15). Међутим, није само немарност та која се приписује Ноју, већ дрвоморац иде и даље, описујући га као „хистериичну битангу склону пићу“ (Барнс 1996: 16). Уместо прихваћене, идеализоване слике спасиоца човечанства и заштитника животиња, по дрвоморцу, Ноје је био „намћор, непоуздан, завидљив и кукавица.“ Приписује му се да је, због своје неспособности, изгубио читаву једну флоту, када је потонула барка његовог сина Варадија (чије постојање није забележено у библијској верзији) и са њом и „петина свих врста на земљи“, а што се тиче осталих – „Нојево друштво их је појело“ (Барнс 1996: 21). Животиње, барем у почетку, нису биле свесне шта их је снашло, биле су подељене на „чисте“ и „нечисте“, чиме је заувек нестао препотопски принцип једнакости: „Ноје – односно Нојев Бог – одредио је да постоје две класе животиња: чисте и нечисте“ (Барнс 1996: 18). Овим Барнс уводи још један постмодернистички мотив – преиспитивање бинарних опозиција које су стајале у основи модернистичке, западноевропске културе. Бинарне опозиције попут белац/црнац, мушко/женско, ја/други, дух/тело, запад/исток, објективност/субјек-

тивност увек привилегују једну страну, а центар између њих обично функционише као стожер. Међутим, постмодерним померањем акцента са центра на маргине, при чему се центар схвата као конструкција, а не као непромењив реалитет, уместо старог *или/или* појављује се ново *и/и/и* и афирмишу се разлике и вишеструкост. Децентрираном перспективом (попут дрвоморчеве) отварају се врата за нове могућности у нашем схватању историје, стога не чуди што ће Барнс и у осталим поглављима привилеговати гласове „неодабраних“, а тема раздвајања „чистих“ од „нечистих“ биће у основи свих прича у роману.

Узимањем библијске приче за контекст првог поглавља, Барнс скреће пажњу да је религија имала удела у успостављању оваквих бинарних опозиција (на којима су се даље заснивале класне и расне предрасуде). Дрвоморац нам указује на то да је непривлачни базиликс, „четвороножни певац змијског репа и крајње гадног погледа“ (Барнс 1996: 23) био међу првим истребљеним животињама, а одмах за њим на ред су дошли грифон, сфинга и хипогриф: „Схватате ли шта им је свима било заједничко? Све су то били мешанци“ (Барнс 1996: 23). „Видите, дакле, да је од самог почетка наш конвој био несрећан“ (Барнс 1996: 20), речи су које недвосмислено говоре у прилог апокалиптичном уводу у историју света. С обзиром на то да дрвоморац приповеда причу из перспективе садашњости, било који тренутак историје која ће уследити, укључујући и новију историју, виђен је искључиво као последица несрећног следа догађаја. Његов глас ће бити глас свих кроз историју угњетених, „нечистих“ и „неодабраних“ чиме се Барнс надовезује на Бенјамина по коме нам „традиција потлачених говори да ванредно стање у којем живимо није изузетак већ правило“ (Бенјамин 1968: 257).

Историја подржава интересе победника, закључиће Барнс кроз речи дрвоморца. Традиционално учење ослања се на заоставштину „одабраних“, а не оних који немају обавезу да потврдно климају главом на званичну верзију историје. И у овом ставу се, случајно или не, Барнс надовезује на Бенјамина:

„У кога се то, у ствари, уживљава историчар који припада школи историзма. Одговор без устезања гласи: у победника. Али, они који данас владају наследници су свих некадашњих победника. Зато уживљавање у победника увек иде на руку властодршцима [...] Свако ко је икада, све до дана данашњег, излазио као победник, корача у тријумфалној поворци преко тела поражених“ (Бенјамин 1969: 256).

За разлику од људске врсте која је, у настојању да остане на важним историјским позицијама, (зар нисмо и сами били гурнути?) принуђена да игра двоструке улоге, дрвоморци се осећају оплемењени, јер су остали доследни себи:

„То нас је путовање којечему научило, а најважније, да је човек у поређењу са животињама веома неразвијена врста. Не поричемо вам да сте бистри и да имате знатан потенцијал, али сте још на ниском ступњу развоја. Ми смо, на пример, увек оно што јесмо: то значи бити развијен.[...] Па, не очекујете ваљда да мачка одједном залаје или да прасац замуче? Али, то смо, у неку руку, сви ми који смо путовали Арком научили да очекујемо од ваше врсте. Час лајете, час мјаучете; час

бисте да будете дивљи, час питоми. С Нојем је само једно било сигурно – то да никад ништа није сигурно“ (Барнс 1996: 84).

Хумористички тон којим је написано уводно поглавље може бацити у за-сенак озбиљне идеје које су у средишту овог „истраживања“, стога је читалац у опасности да ствари узме олако. Међутим, у наредним поглављима аутор ће нас, мењајући свој наративни стил, кроз неку врсту варијације на исту тему, често не сасвим очигледну, довести до озбиљнијег сагледавања ставова на којима се заснива његова филозофија историје.

Барнс надаље „напушта ревизионистички оквир првог поглавља, али не и теме које је кроз њега увео“ (Бакстон, 2000: 65). Чудна преклапања и поновно сусретање са фрагментима препотопске приче упућују нас на позорност. Нојева арка ће заплвити и у другим причама, али измештена у различите временске и географске контексте, увек у функцији представљања главних идеја романа. На први поглед, наредно поглавље „Посетиоци“ и приповедачки стил који аутор овде користи (приповедање у трећем лицу) не могу се ни на који начин довести у везу са дрвоморцем и његовом верзијом „историје“, али, детаљније проучавање текста открива повезаност на дубљим нивоима. Главну реч ће опет имати историја и победници. Нојева арка се овај пут нашла у контексту двадесетог века, метафорички представљена у виду луксузног брода *Светла Еуфемија* који, крстарећи јужним морима, постаје предмет терористичке отмице. Преклапања са причом из првог поглавља се виде већ на самом почетку, када Френклин Хјуз, гостујући предавач на броду и протагониста овог поглавља, посматра путнике како улазе на брод: „Животиње су дошле две по две“ (Барнс 1996: 41). Да ће путници завршити исто као и животиње на Нојевој арци схватамо оног тренутка када арапски отмичари почну да их раздвајају на „чисте“ и „нечисте“, при чему су критеријуми повезани са политичким догађањима на Блиском истоку. Коначан број мртвих остаје непознат, а, ако се уопште може говорити о закључцима, онда смо сви (било невини или не) препуштени на милост и немилост каприцима историје, где питање преживљавања постаје питање чисте лутрије.

Поглавље насловљено „Преживела“ представља још једно путовање кроз нешто што бисмо могли препознати као модерну верзију Потопа, јер смо сведоци нуклеарне катастрофе чије би се последице и размере могле поистоветити са оном из првог поглавља. Кет Ферис, протагонисткиња овог поглавља, опседнута је ирвасима, који су постали прве жртве нуклеарног рата, чиме Барнс опет алудира на догађаје на Нојевој арци када су ирваси предосећали „нешто далеко, крупно... дугорочно“ (Барнс 1996: 21). Она се најпре сели на југ, како би се заштитила од радијације, али ће касније схватити да ни то није довољно, па се, попут Ноја, отискује на море у чамцу са своје две мачке, како би пронашла уточиште од свирепости и лицемерја модерног света: „Треба увек ићи тамо где верујеш да ирваси могу да лете. [...] На северу више нису могли да лете“ (Барнс 1996: 93). Кет је опседнута историјом, прогањају је датуми: „Хиљаду четристо деведест друге | пређе Колумбо преко морске пруге“ (Барнс 1996: 104). Она не

може а да не примети да „кад год историја западне у ђорсокак обавезно страдају животиње“ (Бакстон 2000: 75), на шта би се дрвоморац засигурно иронично насмејао. Њен лик веома подсећа на оне из Егзиперијевог света, јер Кет је представник оних који не праве компромисе, то је њен лични императив. Она јасно види обману, и одбија да се повинује идеји неумитности историјског прогреса кроз деструкцију: „Гледам историју света, за коју они не схватају да се ближи крају, и не видим то што они виде. Видим само старе везе, оне на које више и не обраћамо пажњу, јер тако је лакше потровати ирвасе, намалати им штрафту на леђима“ (Барнс 1996: 103). Кет је итекако свесна фабулације какву (зло)употребљавају политичари и историчари како би осигурали стабилност тамо где је иначе нема. Негде на половини њеног путовања према сигурном месту, суочавамо се са две верзије „стварности“: једној (вероватно реалној) у којој се она налази у психијатријској клиници и другој (имагинарној), оној за коју она верује да је објективна. У епизодама из клинике, које она приписује ноћним морама због тровања радијацијом, сазнајемо да је она нервни болесник који пати од „синдрома сталне жртве“ (Барнс 1996: 113), а ту је доспела након раскида са Грегом, мушкарцем који је оличење обесвешћеног модерног света.

Па ипак, веома је тешко тачно утврдити шта се уистину догодило са про-тагонисткињом овог поглавља. Са једне стране, није нам тешко да увидимо да су закључци које Кет доноси и истинити и логични, али нејасно је да ли је она заиста сама на голом острву са своје две мачке и њиховим мачићима, или смо све време само у свести нервног болесника. Упркос мрачној стварности, Кет показује виталност и одлучност да се ухвати у коштац са апокалиптичком стварношћу. Она верује да ће преживети, јер је увидела односе, предосетила будуће догађаје: „Само они који виде шта ће се догодити преживе, мора да је то правило. Кладим се да је било животиња које су осетиле да наилази ледено доба и које су кренуле на неко дуго и опасно путовање да нађу безбеднију, топлију климу. [...] Питам се да ли су ирваси видели ште ће им се догодити“ (Барнс 1996: 102).

Своје „аркаично“ бродовље Барнс допуњава и сплавом „Медуза“ у можда најупечатљивијем поглављу, чијим нам насловом („Бродолом“) јасно ставља до знања своје виђење историје. У овом поглављу централно место заузима слика Теодора Жерикоа „Сплав Медуза“, односно догађај који ова слика објављује, иако разноврсност њеног тумачења не заузима мање значајно место. Када је 1816. године француска фрегата ударила у гребен близу афричке обале, око 150 путника укрцано је на импровизовани сплав и препуштено таласима. Након тринаестодневних побуна, болести, глади, смрти и канибализма мали број морнара са сплава је заиста спасен и иако ти преживели бродоломници своје представљање догађаја завршавају оптимистичким коментаром да је у „[појављивању спасилачког брода на хоризонту] сасвим очевидно био присутан прст неба“ (Барнс 1996: 126) ни Жерикоова слика, а ни Барнсово тумачење те слике ничим не указују на оптимистичко виђење догађаја посматраног на универзалнијем плану. На самој слици, приказани су бродоломници који „до-

живају сићушни брод на хоризонту“ (Барнс 1996: 132), а Барнс најпре сугерише да бисмо могли претпоставити „да је то тренутак када је сплав примећен“ (Барнс 1996: 132). Међутим, следи одбацивање ове алтернативе као „неумерене склоности [људи] ка срећним завршецима“ (Барнс 1996: 132), па самим тим и одустајања од еуфоричне наде бродоломника, као доминантног осећања на слици. Писац се осврће на историјски, документарни запис преживелих, и питања која поставља сама слика: „Какви су изгледи да буду спасени? Кап воде у океану“ (Барнс 1996: 135), јер, увидом у белешке и помнијом анализом детаља слике, које је само „обавештено око“ (Барнс 1996: 133) кадро да примети, открива се да је Жерико одлучио да наслика моменат када брод заправо није приметио сплав. Закључујемо да брод на хоризонту, који бродоломници очајнички призивају, не иде бродоломницима у сусрет, већ се од њих, извесно, све више удаљава:

„Погледајте је још једном: погледајте силовити водоскок који творе та мишићава леђа тежећи да дохвате ону трунку, спасилачки брод. Сав тај напор – чему? Нема формалног одговора главном таласу слике, баш као што нема ни већини људских осећања. Не само наде, већ било каквој тегобној чежњи: 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 очајања, дозивамо нешто што нам можда никад неће притећи у помоћ.“ (Барнс 1996: 138–139)

Бакстон (2000: 79) примећује да се Жерикоова слика на овом месту „ослободила сидра историје“ зато што заправо престаје да реферише на једно одређено путовање, већ улази у шири контекст „универзалног историјског путовања“, са јасном поуком: наша нада нема утемељење у ономе што нам стварност нуди. Ако смо до овог тренутка били у недоумици у погледу Барнсове визије историје, његов доживљај слике брише сваку сумњу. Ово јесте депресивна визија стварности. Међутим, тежећи да пронађе упориште које ће његовој апокалиптичној визији дати бар неке одговоре на питања, Барнс сугерише да нам „уметност може помоћи да у безнадежности историје пронађемо смисао“ (Рубинсон 2000: 170). Сама Жерикоова слика јесте била у функцији такве уметности јер, осим што је била пресудна у појави романтизма у сликарству, отворено је критиковала актуелну власт².

У поглављу насловљеном „Узводно“, у коме се Барнс изнова игра са приповедачким стилем, уводећи овај пут епистоларну форму, затичемо посрнулог холивудског глумца Чарлија у џунглама Јужне Америке, на путовању које ће га из корена променити. Чарли је заправо на задатку, он снима филм о покрштавању Индијанаца у време колонизације, чиме нам Барнс коначно открива разлог неколико пута понављаног датума о Колумбовом доласку у Нови свет. На-

² „Медузина“ несрећа постала је државни скандал, пошто је за њу био одговоран капетан који је на положај дошао путем симпатисања монархије, а не својим заслугама, а власт је на различите начине покушала да прикрије детаље инцидента. Жерико је својом сликом устао против друштвене неправде, а саму изложбу су пратиле бројне контроверзе, што описује и Барнс.

име, у званичној историји, 1492. година била је пресудна за увођење цивилизације у део света који је на мапи до тада био непознат, у чему је највећу улогу одиграла хришћанска црква, „спасавајући“ Индијанце од дивљаштва. Чарлијеви „домаћини“ у џунгли су племе Индијанаца, које је некада давно успело да избегне покрштавање, па је остало да живи на начин који је Западу несхватљив („Цела екипа мисли да су Индијанци невероватно примитивни само зато што немају радио“ (Барнс 1996: 200)). Па ипак, Чарли ће се изненадити колико тога ће од њих моћи да научи: „Ови Индијанци никада не лажу, исто као што не знају да глуме“ (Барнс 1996: 205). Индијанци се показују много „цивилизацијски“ од оних који то наводно јесу, чиме се у делу поново изврћу бинарне опозиције које су се сматрале „природним“. Чарлијева писма вереници постају све више контемплативна; дружећи се са Индијанцима, он ће пожелети да напусти прљави Лондон, корумпирану филмску продукцију и пресели се на село, у природу и направи породицу. Али, Барнсови бродови су унапред осуђени на пропаст, па ће се и овде, током снимања једне сцене, чудним сплетом околности у које су Индијанци умешали своје прсте, сплав на коме су се два глумца у свештеничким одорама расправљали о религији, преврнути, а један од глумаца – погинути.

Последња од „Три једноставне приче“ пружа слику историјског путовања брода *Сент Луис* које се уистину догодило 1939. године. На „крстарењу“, које Барнс иронично пореди са оним путничког брода *Свети Еуфимија*, затичемо скоро хиљаду Јевреја одбеглих пред налетом немачког фашизма. Ова „барка“ и њено путовање није ништа друго до иронична верзија Нојеве барке и представља „срамну епизоду историје у којој су многе слободне земље света, укључујући и САД, одбиле да прихвате избеглице из прилично сумњивих разлога. Када кубанске власти затраже више новца него што емигранти могу да плате“ (Фини, 1999: 43), изнова се поставља питање: „Како одабрати оних 250 који ће смети да напусте Арку? Ко да одвоји чисте од нечистих?“ (Барнс 1996: 184) Атмосфера на броду *Сент Луис* је готово идентична оној на Нојевој Арци. Осим извештаја да је двоје људи покушало самоубиство, истина неуспешно, нисмо у прилици да чујемо некога од путника, што нам не смета да препознамо онај исти немир и безнађе којима смо сведочили у првом поглављу. Судбина ових путника на крају поглавља остаје неизвесна, али, с обзиром на историјски контекст за који се ово путовање везује, односно чињеницу да су се путници са овог брода искрцали у Европу у предвечерје фашизма, Барнс кроз атмосферу на броду имплицитно наговештава мрачни епилог тог путовања.

Ако путовање *Сент Луиса* упоредимо са путовањем Нојеве барке, на које писац чак експлицитно алудира, не можемо другачије него да се сложимо са Барнсом у погледу модела понављања историје. У оквирима организованости система, он историји придаје врло мали значај, будући да за њу везује модел ентропије („наш садашњи модел универзума је ентропија“ (Барнс 1996: 243)), модел који никако не подразумева план и смисао, и у коме догађаји извесно „напредују“ катаклизмичном путањом. Стога се према историји поставља са

крајњим ниподаштавањем „[...] историја просто подригне и ми изнова осетимо онај сендвич с луком који је прогутала пре много векова“ (Барнс 1996: 238).

Разлоге тако мрачне историјске стварности Барнс имплицитно наговештава у последњем поглављу насловењеном „Сан“. На питање протагонисте „Сна“ о бенефитима раја у коме се налази, водич кроз рај ће му одговорити да је рај далеко побољшани продужетак живота. „Рајани“ имају могућност да без ограничења упражњавају шта год желе: голф, секс, дружење са славним лично-стима – уопштено, стремљења посрнулог материјалног света двадесетог века. „Сан“ је једино поглавље романа у коме је изостављен принцип раздвајања на „чисте“ и „нечисте“, тлачитеље и потлачене. Барнсов Рај је свет у коме су сви једнаки, али који је притом изгубио сваки смисао. Протагониста ће закључути да је „Рај веома добра замисао, могло би се рећи и савршена, али није за нас. Не док смо овакви“ (Барнс 1996: 304) (Фини 1999: 44). Свет у коме нема дискриминисаних само је сан о ономе што желимо, али сан у коме бисмо се дозлабога досађивали, будући да је људска природа ретко кадра да испуни очекивања оличена у узвишеним стремљенима и исто таквим достигнућима. Овим нам Барнс, типично постмодернистички, наглашава да није поента само истицати бесмисао у свету, већ схватити да су заправо људи ти који стварају сваки смисао (Хачн 1996: 77–78). Последњим поглављем Барнс ставља печат на своју мрачну визију људске природе којој се, с обзиром на закључак који и сами невољно изводимо, мало шта може замерити.

4. Закључак

„Било да су директно у вези са Нојевом пловидбом, било да су метафорички представљени као животни бродови, Барнсове лађе су увек на неки начин ‘аркаичне’“ закључује Бакстон (2000: 66). Другим речима, пловидба ће се, бар у оквирима овог романа, увек завршити бродоломом. А чак и путници који тај бродолом преживе, никад не могу бити сигурни да ли је такав статус добар или не. Дрвоморац јесте преживео, али ће се неколико векова касније наћи на оптуженичкој клупи у поглављу „Верски ратови“. Ирваси су исто тако преживели Нојеву арку, али су много касније постали жртве нуклеарне катастрофе. Морнари са „Медузе“ преживели су помоћу канибалистичких инстиката, а Френклин Хјуз као саучесник теророриста. Кетин статус остаје неухватљив, између психијатријске болнице и кошмарних снова, али ни једно ни друго не представља оптимистичку визију будућности.

Историја света у 10 ½ поглавља не пружа дефинитиван одговор на питање „шта је историја?“, нити куда она води. Извесно је, међутим, да је овај роман веома забринут за ту историју. Брину га одређени историјски догађаји и људска бруталност исказана кроз њих, али га забрињава и начин на који се догађаји ублажавају приликом тумачења историјских околности. Међутим, да постмодернизам, иако са свим својим негативним референцама, попут де-цен-

трализације, дис-континуитета, дис-локације или дис-рупције, не мора нужно да буде и рушилачки, показује и Барнсов покушај да понуди извесна алтернативна решења оваквом неприлагођеном стању ентропијске стварности, и то кроз религију, уметност и љубав (в. Пејтмен 2002: 45). Решења која он нуди нису ипак ни коначна ни савршена: религија је понекад смешна (као у поглављима „Верски ратови“, „Пројекат Арарат“), понекад сурова („Слепи путник“, „Посетиоци“, „Три једноставне приче“), уметност је потрошна, а љубав се помиње само узгред (у полупоглављу које се тако и зове). Али, у постмодерном контексту, све то је заправо сасвим прихватљиво, пошто се постмодерно и не труди да разреши парадоксе које истиче, јер зна да не може избећи учествовање у економским, политичким и идеолошким (Линда Хачн би рекла „либерално-хуманистичким“) доминантама нашег времена.

Литература

- Adams, R. (1989). *Balancing Act, Review of A History of the World in 10½ Chapters by Julian Barnes*. New York: New York Review of Books.
- Барнс, Џ. (2008). *Флоберова љубав*. Превод Небојше Палића. Бања Лука: Библионер.
- Barns, Dž. (1996). *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*. Prevod sa engleskog: Ivana Đorđević i Srđan Vujica. Beograd: Geopoetika.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Бенјамин, В. (1974). О схватању историје. Превод Милана Табаковића. *Историјско-филозофске њезе, Есеји*. Београд: Полит.
- Buxton, J. (2000). Julian Barnes's Theses on History (in 10 ½ Chapters). Wisconsin: JSTOR Contemporary Literature Vol. 41, N° 1, 56–86.
- Finney, B. (2006). Julian Barnes's: A History of the World in 10 ½ Chapters (1989). In Finney, B. (ed.), *English Fiction Since 1984: Narrating a Nation* (34–52). Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Fuko, M. (2010). Ниће, Genealogija, Istorija. U Mladen Kozomara (ur.), *Spisi i razgovori* (59-88). Prev. sa francuskog Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- Guignery, V. (2009). *Conversations with Julian Barnes*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Наџион, Л. (1996). *Poetika Postmodernizma; Istorija, Teorija, Fikcija*. Prevod sa engleskog: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Liotard, J.F. (1995). *Šta je postmoderna*. Beograd: Kiz „Art Press“.
- Moseley, M. (1997). *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of Carolina Press.
- Ниће, Ф. (1977). *О користи и штети историје за живот*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Grafos (Novi Sad: Budućnost).
- Pateman, M. (2002). *Julian Barnes*. Devon: Northcote House Publishers Ltd.
- Rubinson, G. J (2000). History's Genres:. Wisconsin: JSTOR, Modern Language Studies, Vol. 30, N° 2, 159–179.

Sesto, B. (2001). *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Saunders, K. (1989). From *Flaubert's Parrot* to *Noah's Woodworm*. *Sunday Times*. 8-9.

Лидија Палуровић, Лена Тица

**JULIAN BARNES'S *A HISTORY OF THE WORLD*
IN 10 ½ CHAPTERS WITHIN THE CONTEXT
OF POSTMODERN THEORIES OF THE UNATTAINABLE PAST**

The paper is an attempt of the authors to analyse the understanding of history in Julian Barnes's *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Following the context of the postmodern unattainability of history theory, the paper presents Julian Barnes's critical reassessment of the past aimed at a possible 'seizing' of the real past. Objectivity, as the author understands it, is an illusive category, therefore he employs historical context only to present history as witnessed from the standpoints of historically inferior parties. In his decentralised writing fashion, Barnes brings to light shortages of traditional historical reading and challenges the optimistic postulates the historiography relies on. In *A History of the World in 10 ½ Chapters*, the optimistic attitudes of history interpreters are brought to question and read only as ones leading to violence and destruction. Given that Barnes's understanding of history reflects the model of entropy – a concept based on the disorganisation of the system – the historical path inevitably leads to destruction, leaving us no space for optimism.

lidija.palurovic@ftn.kg.ac.rs