

Марија М. Ђорђевић¹

Универзитет у Београду, Рударско-геолошки факултет

ТЕМА „ОДСУСТВА” У ПРОЗИ РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА НА ПРИМЕРУ РОМАНА ОНОМЕ КОГА СЕ ТО ТИЧЕ:

Прозни опус Рејмонда Федермана је нажалост још увек недовољно познат широј публици са наших простора, иако се он сматра једним од главних представника англофоног постмодернизма. Осим по увођењу бројних иновација у сам чин писања књижевног дела, Рејмонд Федерман остаје упамћен по изузетно упечатљивим описима и употребом теме одсуства у својим делима, што је и сам истицао као врло битан аспект свог прозног стваралаштва. У роману *Ономе кога се то тиче*;, који је и једини његов роман преведен код нас, ова тема се налазе у фокусу. До те мере је ова тема битна за роман *Ономе кога се то тиче* да је Федерман изјавио да ово и јесте роман о одсуству. Овај роман је, такође, типичан представник Федермановог стила писања где имамо директно обраћање публици, временско измештање, специфичну употребу ортографије и пагиналне синтаксе, што је појам који сам Федерман уводи у књижевну теорију. Аутор рада ће тежити да приближи специфичности Федермановог стила писања и представи његове основне критичке тврдње релевантне за роман *Ономе кога се то тиче*;, након чега се приступа анализи романа и свих инстанци теме одсуства, али и значаја сећања и историје, носталгије, као и теме Холокауста. Аутор се нада да ће овим радом приближити прозни опус Рејмонда Федермана домаћој публици и да ће упутити на значај његовог богатог прозног опуса који је данас подједнако релевантан као и када је стваран, ако не и више, узевши у обзир непролазност тема којима се бави.

Кључне речи: одсуство, тишина, постмодернизам, Холокауст, књижевна теорија

¹ marija.djordjevic@rgf.bg.ac.rs

УВОД

Књижевност постмодернизма је са собом донела бројне промене у начину стварања прозе и њене сврхе, до те мере да судотадашња очекивања о изгледу једног прозног дела или романа коренито измењена. Не само да је тема прозе постала одјек времена које је претходило постмодернизму, са свим страхотама које је носило, већ је та проза истовремено постала и глас једног новог времена које више није могло да одржи илузију целовитости и структуре, већ је упућивало на свеприсутну празнину и осећање дезоријентисаности које је за собом оставио Други светски рат. Та нова проза са собом је донела и одређену врсту насиља (Hassan, 1987: 4), било да се оно односи на „деструкцију” форме наратива, тема, конвенција писања, па чак и поимања језика и његове моћи, или било да се односи на „једну посебну врсту насиља које претпоставља Дахау и Хирошиму, али није нужно њима ограничено” (*ibid.*). Било каква форма насиља за собом нужно носи и велику празнину, те је та нова књижевност морала да се прилагоди тој празнини и тишини којом је испуњена. Када говори о књижевности постмодернизма, Хасан (Ihab Hassan) заправо говори о „књижевности тишине” (1987: 3) и описује је као врсту књижевности која се окреће против саме себе и тежи тишини, те једино што за њом може остати јесте осећај nelaгоде пред претњом апокалипсе и беса (*ibid.*).

Једна од главних тема у тој новој књижевности јесте питање језика и његове праве моћи и могућности, јер примарна претпоставка постмодернизма јесте да начин на који је проза писана и стварана до тог тренутка је врло ограничавајући и да потенцијал језика није могао да дође до изражаја у потпуности. У тој „затворској ћелији језика” како ју је Ниче називао (Hassan, 1987: 202), право значење се губи, јер примарни однос означеног и означитеља губи на значају у свету у коме значење ичега бива стављено под знак питања. Међутим, управо у тој измењеној динамици прозе и језика, језик је тај који добија много већи и значајнији положај и његова моћ се види управо у креирању значења. По речима Рејмонда Федермана (Raymond Federman): „Појам лингвистичке истине (постаје) много важнији од праве истине².” (Kutnik, 1986: 206)

Федерманова визија књижевности постмодернизма се највише види кроз сам начин писања његових дела, али и кроз његов есеј *Надфикција* (Surfiction) који је написан у виду својеврсног манифеста једне нове врсте прозе, онакве каквом Федерман види прозно стваралаштво постмодернизма. У свом есеју, Федерман тврди да не можемо говорити о значењу независно од језика, јер је језик тај који ствара значење, док је „писање (посебно фикције) само процес пуштања језика да изводи

² Превод аутора. Сви даљи цитати у тексту су превод аутора, осим уколико се не цитира већ преведено дело.

своје трикове” (Federman, 1993: 38). Самим тим, писање престаје да буде репродукција стварности какву знамо, већ се кроз писање заправо производи значење. (*ibid.*)

Међутим, појам стварности и онога што сматрамо *стварним* је код Федермана, у врло постмодерном маниру, дискутабилан, с обзиром на то да Федерман не верује у једну *праву* верзију стварности и било какву конекцију са стварношћу назива „уљезом реализма” (McCaffery et al, 1998: 97). Фикција, према Федерману, нема никакве везе са стварношћу (McCaffery et al, 1998: 328) и он не прави скоро никакву разлику између онога што се стварно догоди некеме и онога што тај неко мисли да се десило (*ibid.*). Овиме Федерман јасно показује да када је у питању проза, посебно савремена, машта је та која надјачава сећање (Federman, 1993: 102) и тиме се значај историјских догађаја као непобитних чињеница девалвира до те мере да и они сами могу бити фикционализовани. Но, та девалвација се не односи само на историјске догађаје *per se* већ се може односити и на делове личне прошлости, до те мере да и цео један живот може постати ништа више до производ прозног стваралаштва. Сам Федерман би се сигурно сложио са тим закључком, с обзиром на то да је и сам рекао да је „биографија нешто што човек *измисли*³ касније, након чињеница” (1982: 70).

Ипак, колико год Федерман негирао миметички моменат у својој прози, он упркос томе признаје, бар делимичан, утицај биографије на његово писање, али и писање генерално, рекавши: „Без сумње, иза сваког импулса за писањем се налази [...] један централни, агонизирајући догађај. Писати је стога прихватити тај догађај тако што ће бити истовремено и откривен и сакривен” (McCaffery et al, 1998: 362). Тај централни догађај у Федермановом животу је, нажалост, Холокауст. Дан који се изнова и изнова одиграва у махом свим прозним делима Рејмонда Федермана јесте 16. јул 1942. године када је његова целокупна породица – оба родитеља и две сестре – одведена у логоре, а једини разлог зашто и како је он преживео јесте тај што га је мајка гурнула у ормар само пар тренутака пре доласка полиције. Овај цео догађај је главна тема његовог дела *Глас у ормару* (*The Voice in the Closet*), али се помиње, на различите начине, и у другим делима.

Губитак породице са тек напуњених 14 година, представља највеће одсуство у Федермановом животу, одсуство које је покушавао да надомести кроз свој целокупни опус. Ихаб Хасан је рекао да „[љ]уди упорно живе у сенци својих прошлости” (McCaffery et al, 1998: 286) и ова реченица можда на најбољи начин описује Федерманово стваралаштво. У свом последњем роману *Шшиш: Прича о детињству* (*Shhh: The story of a childhood*), Федерман пише:

³ Нагласио аутор.

Све сам то написао за њу [мајку] не бих ли дешифровао велику тишину коју ми је наметнула својим ШШШ. Моја дужност, уколико је имам, јесте да поуним рупу одсуства коју је моја мајка укопала у мене. Моја дужност је да начиним њено одсуство присутним. И тиме дам мало достојанства онима чији животи су били понижени. (2010: 341)

Писање под теретом кривице и тежином чињенице да је баш он тај који је преживео чини прозу Рејмонда Федермана обележену одсуством и тишином. Символ који се појављује у свим његовим делима јесте „X-X-X-X” којим обележава одсуство чланова своје породице и њихове смрти. Међутим постоји парадокс у коришћењу овог симбола, јер се он конвенционално користи да се нешто што већ постоји, што је већ написано, прецрта, али упркос томе се то прецртано и даље препознаје и постоји. Федерманова употреба овог симбола утолико више наглашава то ненадоместиво одсуство и празнину која је остала. Еверман (Welch Everman) за то каже: „Али ти X-ови ОДСУСТВА (X-X-X-X) не покривају ништа осим делића белог папира. Нема речи испод да се разазнају. Уместо тога, ти X-ови постају имена која не именују.” (2002: 265) Федерман, дакле, као онај који је преживео мора да говори/пише уместо оних који су одсутни, али управо као онај који је преживео је осуђен на то да никада не успе у томе. (*ibid.*)

И заиста, Федерманов целокупни опус црпи своју снагу из те једне примарне ране, тачније, трауме, која је у њему направила празнину и одсуство које је он током целог живота упорно покушавао испунити језиком. ЛаКапра (Dominick LaCapra) тврди да било какав покушај да се замагли разлика између одсуства и губитка само по себи представља облик трауме и постратуматског стања изгубљености и збуњености и тиме субјекат заправо све време бива заробљен у прошлости где се то замагљивање изнова обнавља, јер у прошлости „духови и покрови се не дају разликовати” (LaCapra 1999: 699). Тако и за Федермана, његова породица, иако одсутна већи део његовог живота, заправо постоји уз њега кроз ту његову сталну борбу да то одсуство опише.

ФЕДЕРМАНОВА ОДСУСТВА

Символ X-X-X-X је само један пример Федермановог приказа одсуства у својим делима. Као најупечатљивији и најчешћи, овај симбол је и најконкретнији, јер се иза њега налази сећање на некога или нешто чега више нема, што је одсутно, а самим тим се то одсуство утолико више наглашава. Сећање на X-X-X-X се заправо уводи као „нешто што неће

бити споменуто” (Christensen, 2008: 29), али појављивање овог симбола у дискурсу нужно дозвољава да се оно што је „обрисано” врати, док прошлост ипак остаје нетакнута (*ibid.*). Но, иако је нешто одсутно, оно се ипак може именовати и тиме добити значење. „Језик увек јесте и није о одсуству. Речима дозивамо оно што није ту,” каже Еверман (2002: 259), док Волш (Timothy Walsh) тврди да су „мртви које памтимо без икакве сумње један од најочигледније одсутних, али ипак присутних сила у нашим животима” (1992: 80), што Федерманова проза доказује. Свестан ограничења језика приликом изражавања онога чега нема, Федерман прибегава једноставним симболима како би упутио на празнину која ни на који начин, чак ни речима, не може бити испуњена. И управо истичући немогућност истинског исказивања онога чега смо лишени и што не можемо видети или чути, тога постајемо утолико више свесни.

Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein) је рекао да оно о чему не можемо говорити, морамо пренети тишином (McCaffery et al., 1998: 392), што Федерман и чини на себи својствене начине. И сам Федерман саветује да оно на шта треба обратити пажњу у његовим делима није оно што је присутно, што је написано, већ оно чега нема, што није написано или речено, на оно што је одсутно (Federman, 1993: 86). Ту Еверман поставља питање: „Али шта је одсутно? Шта је то што није речено, видљиво, итд...?” и одмах одговара да оно што је одсутно је све оно о чему Федерман не пише, „оно што не зна, што није никада искусио, што никада није замислио, што сматра небитним, што игнорише, што намерно избегава” (2002: 270). Међутим, Федерман не избегава писање о нечему јер не може или не уме, већ зато што ћутањем или празнином се много ближе преноси одређена порука, посебно уколико су у питању ствари и сензације које се језиком не могу пренети.

У складу са тим, оно што није могао или желео језиком да пренесе, Федерман је преносио специфичним и препознатљивим типографским решењима, као што су празне странице, странице испуњене сликама од једне речи која се понавља, остављајући празан простор у тексту, или опсесивним понављањем одређених речи, попут неке врсте фиксација. Те празнине у тексту, то јест „белине страница”, најупечатљивије су у Федермановом првом роману *Дупло или ништа* (*Double or Nothing*) из 1971. године, где не само да је сам језик врло некохерентан и неповезан, уз врло комплексну структуру самог дела, већ је читање додатно отежано тиме што је страница искоришћена као нека врста платна, те на њој Федерман црта облике од речи, знакове, оставља бројне странице празне или пак испуњене само знаковима од речи и многа друга крајње несвакидашња типографска решења.

Оваква манипулација страницом доводи до разматрања термина *позитивног* и *негативног* простора, где је *позитиван* простор онај који

је испуњен текстом или речима, док је *негативан* онај који је „наизглед“ остављен празан. (McCaffery et al., 1998: 106). Овиме се, заправо, постиже ефекат имплицитног упућивања, јер оно што је присутно нужно упућује на оно што је празно и што је самим тим одсутно и обрнуто. А када су у питању слике, форма саме слике упућује на оно што слика треба да представља (*ibid.*), а тиме се нужно мора поставити питање о разлогу самог поступка и шта тиме бива речено или пак, у Федермановом случају посебно, неизречено.

У основи Федермановог писања, посебно узевши у обзир бројност и значај празнина на страници, налази се тежња ка фрагментацији и покушај да се било какви кохерентни дискурс „раскомада“. Писци који се опредељују за фрагментисани стил писања често то чине са циљем да ухвате и пренесу дубоки утицај екстремних људских искуства унутар литерарног домена (Maziarczyk, 2015: 131). Овакав избор служи као свесна уметничка стратегија за артикулацију догађаја који изазивају ерозију друштвених оквира и фундаменталну суштину индивидуалности саме по себи. Фрагментисана природа ових наративних форми постаје средство за хватање свеprisутног осећаја хаоса и трагичног пута људске судбине, што је код Федермана један од најјачих и најприсутнијих мотива. Овај начин изражавања постаје императив за тачно приказивање висцералних стварности хаоса услед нечега што не можемо схватити или објаснити, као што се види у наративима који истражују стравичне стварности концентрационих логора (*ibid.*). У књижевном опусу Федермана, овај приказ хаоса добија посебан израз, одбацујући конвенционалне наративне структуре у корист растуреног прозног стила лишеног традиционалних ознака као што су велика почетна слова и интерпункцијски знакови. Одступањем од установљених комуникацијских норми, текст не само да изазива читаоце, већ истиче и инхерентна ограничења у артикулацији неопипљиве природе хаоса, наглашавајући његову дезоријентишућу и неухватљиву суштину. Самим тим, језик се поново истиче као истовремено најмоћније и најслабије оружје за изражавање неискazивог и за описивање неописивог.

Као што преиспитује сам језик и његову моћ и значај, Федерман такође преиспитује и Сопство и људску свест. У једном интервјуу, пак, Федерман тврди да разлика између језика и Сопства не постоји, те да „језик је⁴ Сопство“ (Abádi-Nagy, 2002: 152). Из овога бисмо могли закључити да Сопство, као и језик, има одређена ограничења, а у оба случаја се свде на ограничења људске свести и на могућност или немогућност поимања одређених ситуација, појмова, идеја или концепата. И управо те Федерманове „рупе и тишине [у тексту] постају главно средство којим се ограни-

⁴ Наглашено као у оригиналу.

чења људске свести могу дешифровати” (Walsh, 1992: 77). Такође, према Волшу је та способност препознавања онога што није ту, способност да „се види” шта недостаје, заправо базична компонента људске когниције и свести (1992: 70).

Ипак, иако је у својим ранијим романима Федерман доста пажње посвећивао надфикцијским тежњама и стога је и сама типографија странице била измењена на начин који би могао, крајње парадоксално, *визуелно* представити одсуства, у свом седмом роману, *Ономе кога се то тиче: (To Whom It May Concern:)*, Федерман се више окреће ка *причању о одсуству*, уместо графичке представе истог. *Ономе кога се то тиче:* је роман у коме Федерман, можда најконкретније, пише о одсуству и на који начин је оно утицало на њега и на његову уметност.

ОДСУСТВО У ОНОМЕ КОГА СЕ ТО ТИЧЕ:

Роман *Ономе кога се то тиче* је Федерманов седми роман, тешто сесаме структуре романа тиче, наративне технике, као и типографије странице, види се један зрелији стил писања, мањак Федермановог препознатљивог експериментисања и „играња” са распоредом текста на страници, али то никако не значи да је роман написан по конвенционалним нормама, нити да има типичну структуру која би се од романа очекивала. *Ономе кога се то тиче* је написан у форми квази-епистуларног романа чија је основа десет писама чије примаоце, али ни пошиљаоце, не знамо. У писмима се говори о доживљајима Саре и њеног рођака, као и о ишчекивању њиховог сусрета након тридесет и пет година раздвојености. Међутим, како је категорија „главних ликова” код Федермана крајње дискутабилна, иако би се могло рећи да је роман о њима, то јест о њиховим перцепцијама једног догађаја, то би ипак био поједностављен опис дела. Такође, категорија главних ликова подразумева постојање главне теме романа, заплета, кохерентне приче, која у *Ономе кога се то тиче* ипак не постоји.

Тих десет писама која чине роман нису конкретна писма која рођаци пишу једно другом, већ представљају, на неки начин, поглавља романа, али немају никакву форму писма, нити се јасно види коме је писмо упућено, а ко га је, условно речено, *написао*. Прво писмо, дакле сам почетак романа, отвара се директним обраћањем читаоцу са једноставним „Чуј...” (Federman, 1993a:7) и тиме се читалац одмах убацује у текст, можда и невољно, али такође се тиме упућује на одређену непосредност нарације и истинитост онога што ће бити речено, макар то у потпуности пркосило конвенцијама писања и писама и романа. Међутим, та истинитост бива доведена у питање у склопу истог пасуса где „наратор” пише следеће: „прошло је тридесет пет година од када су се двоје рођака последњи пут

видели... да, претпоставимо... а онда ћу, пошто се борба са речима напоскон заврши, одступити и стати да посматрам како лажи заузимају своја места да би уобличио истину, подло уткану у површину папира.” (*ibid.*) Овиме нам „наратор”, а кроз њега Федерман, говори о истовременој истинитости и непоузданости онога што следи, а касније у току романа се да закључити да ни сами рођаци нису у целости сигурни шта се све догодило, шта је истина, а шта њихова фантазија.

Ниједно писмо у роману, иако тако почиње, није право писмо, нити у било ком тренутку ми као читаоци „чујемо” ишта од Саре и њеног рођака. Наратор је тај који све време препричава њихове приче, како оне које обоје знају, тако и оне које нису могли рећи једно другом. Ипак, на самом почетку „да би све било аутентичније” наратор даје увод у њихове приче који се може узети као чињенично истинит:

Током друге године окупације, 16. јула – да буде све аутентичније – оног опустелог дана велике рације, када су њихови родитељи, браћа и сестре, као и више од 20000 других којима је влада одузела држављанство, били ухапшени, Сара је имала девет, а њен рођак дванаест година. Будући да су живели на два различита краја града, ниједно од њих није знало да је оно друго избегло рацију, и да су тог дана бачени у огромну, међусобно неповезану групу потенцијално преживелих. Следеће три године, Сара и њен рођак лутали су одвојено све док, на крају рата, нису пронашли једно друго. Обоје су били дубоко обележени оним што су доживели, и чак им и дан-данас то што су преживели звучи бесмислено, иако су се помирили са вишком живота који им је подарила судбина. (Federman, 1993a: 15)

Овај централни трауматични догађај Федерман препричава уз одређене варијације у свим својим делима и самим тим упућује на аутентичност искустава Саре и рођака. И не само то, у *Ономе кога се то тиче* Федерманов језик постаје драматично обнажен, без икаквих украса или комплексних језичких игара. Он омогућава и смејање и плакање без давања икаквог интелектуалног изговора (McCaffery et al., 1998: 282) и самим тим, такав језик омогућава да чисте емоције дођу до изражаја, а *Ономе кога се то тиче*: би се и могао узети као један од сентименталнијих романа Рејмонда Федермана, а дефинитивно онај у коме најнепосредније (осим *Гласа у ормару*) говори о свом искуству након рације и одвођења породице. Самим тим, овај роман представља најдубљу експресију Федермановог осећаја одсуства које је јесте главна „покретачка сила” овог романа.

Међутим, упркос овом покушају давања аутентичности догађајима који су се одиграли, Федерман ипак сматра да било каква даља прецизност или улажење у детаље догађаја није битна, јер не доприноси самој причи.

Штавише, он сматра да је неопходно „[у]даљавати се од чињеница, од где и када, да би се досегла истина” (Federman, 1993a: 69) и да би та прича „требало да се одиграва на безвременој, празној позорници без сценографије” (*ibid.*). Овде нису битни детаљи онога што се догодило, нити како и зашто, већ које су последице тога и како је то утицало на рођаке. Исто као што Федерман тврди да се његова проза уопште не бави Холокаустом, већ она представља опис живота после Холокауста и како је живети са тим (Amerika, 2002: 420), тако и у *Ономе кога се то тиче* пише следеће:

Оно за чим рођаци трагају није значење онога што се догодило, већ значење одсуства. Одсуства боли. Њихова тела не носе никакав запис патње, будући да су они избегли физички бол, глад и мучење. На неки начин, *они су патили од тога што нису патили довољно*⁵. Патње Саре и њеног рођака никада нису биле адекватне, оне су се осипале и претварале у несхватање патње. Ето зашто празнина њихових живота може да нађе своје испуњење једино у приликама које ту празнину прате. Није бол који се осети у једном трену, патња која се доживи у једном једином тренутку, оно што је важно. Важно је сећање које се чува доживотно. *За рођаке, то сећање је сећање на одсуство, и они су од њега створили доживотну прилику*⁶. (Federman, 1993a: 72)

Дакле, за рођаке је управо то велико одсуство оно што дефинише њихове животе, као и њихова сећања на прошлост. Они, нажалост, као ни сам Федерман, не могу побећи од велике празнине и провешће остатак својих живота покушавајући да дају смисао тој празнини и одсуству. Али, осим одсуства њихових породица, ту постоје још неколико одсуства са којима се рођаци морају изборити, а то су њихова одсуства из тих догађаја, њихова узајамна одсуства, али и одсуства бола и патње. На неки начин, њима је то одсуство бола и патње заправо проклетство, јер је управо оно то што их додатно одаваја од свега што су игубили.

Главна прича романа ипак одбија да буде испричана (Federman 1993a: 73), стога ни на који начин не може да подлегне правилима временског и просторног „планирања”, као што је и речено. Самим тим што „нема” причу *per se*, роман заправо и нема прави почетак. Тај почетак се „одгађа”, али, како касније сазнајемо, „[о]но што је било одгођено није био ни процес, ни почетак, већ непредвидиви крај” и у истом, претпоследњем поглављу/писму, наратор каже: „Почетак је сада на свом месту. Он се догодио непажњом,” (Federman, 1993a: 104) исто као што се почетак „нових” живота рођака догодио потпуно непланирано и непажњом. Сваки почетак

⁵ Нагласио аутор.

⁶ Нагласио аутор.

нужно најављује крај, али прича двоје рођака не може добити крај, јер се она „неће разрешити њиховим коначним загрљајем, већ тешкоћама које су довеле до тог загрљаја,” (Federman, 1993a: 105) и иако „човек никад не би требало да се окреће ка буци из које је дошао” (*ibid.*), Сара и њен рођак су на то осуђени.

Федерманова стратегија упућивања на оно што је одсутно тиме што се (пре)наглашава оно што је присутно не постоји само у његовим ранијим романима. Иако он у тим делима буквалном игром са простором странице или цртежима упућује на одсуство приче и тиме фокус пребацује са присутног на одсутно (McCaffery et al. 1998: 106), исто примењује и у *Ономе кога се то тиче* с тим што се овај пут игра језиком. Упркос томе што читаоци морају знати, или бар претпостављати, да Сарин рођак мора бити Федерман, он то ни у једном тренутку не говори експлицитно. Штавише, Сарин рођак јесте уметник, али не писац, већ вајар. Међутим, управо овим суптилним изменама, али недовољно великим да би се заиста направила разлика, Федерман само наглашава сличност између правог Федермана, Сариног рођака у стварном животу и вајара, Сариног рођака у књизи. Дакле, одсуством Федермана у овом делу се његово присуство заправо наглашава.

Претходно речено, ипак, није новина за Федермана. У својим делима се он појављивао кроз бројне ликове и има велики број књижевних алтерега, као на пример *F, Namredef, Featherman, Federmann, Homme de Plume* или *Moinous*, али томе се може додати и лик „Сариног рођака”. Речима самог Федермана: „Када пишете овако као ја, највећим делом из личног искуства, морате измислити начин како себе да дистанцирате од своје фикције. Или, ако вам је драже: од фикционализације себе. Ја сам то учинио стварајући плуралитет гласова” (Abádi-Nagy, 2002: 143). Као што и писац Федерман напушта сигурност форме да би могао да продре у саму бит осећања која покушава да пренесе, тако и вајар, Сарин рођак напушта сигурност коју му је пружала форма и почиње да ствара безоблична дела (Federman, 1993a: 117). Како тврди Ђорђевићева: „[...] као и Федерман, Сарин рођак заправо жели да пружи облик одсуству, чиме би га нужно дефинисао, јер ако нешто можемо да дефинишимо, то значи да можемо и да га разумемо.” (2024: 216) Ипак, наизгледно безобличје скулптура Сариног рођака потенцијално упућује на његово суштинско неразумевање тог одсуства које му је дефинисало живот. Међутим, као и Федерманови романи, тако су и скулптуре Сариног рођака само наизглед безобличне, јер таква дела имају своју симетрију која им омогућава да на себи својствен начин искажу оно што је потребно, и кроз своје присуство покажу и оно што је одсутно.

Вајар даје своје објашњење за „неуспех” да да облик својим скулптурама: „Ја нисам успео зато што нисам био у стању да дам облик

ономе што више никада неће моћи да буде поново стечено. [...] *одсуство је оно што више никада неће моћи да буде поново стечено, одсуство*⁷ (Federman, 1993a: 117). Међутим, из тог великог одсуства и Сара и њен рођак, али и Федерман, су успели да створе свако своју уметност. Сара је од „пустиње отела башту са цвећем“ (Federman, 1993a: 119), дакле из великог одсуства живота створила живот, док су њен рођак и Федерман из одсуства које је њих обележило успели да створе дела којима ће то да пробају да уобличе, дају значење и на неки начин попуне празнину.

Ипак, у последњем пасусу романа, наратор нам открива да рођацима то значење није било неопходно и да ће неким причама крај, као и почетак у случају ове приче, увек измицати:

Рођацима је било потребно тридесет пет година одсуства да би научили да снага не долази са знањем, као ни са сећањем, а ни признањем, већ са ситним поступцима и безначајним речима. И тако, настављајући да слушам рођаке, док су им лица тонула у таму, а гласови постајали све тиши и тиши, схватио сам да ће њихова прича заувек остати недовршена... (Federman, 1993a: 124)

ЗАКЉУЧАК

Роман *Ономе кога се то тиче* је роман о одсуству. У њему Рејмонд Федерман покушава да, кроз животе Саре и њеног рођака након преживљене трагедије, објасни на који начин таква велика одсуства могу обележити људски живот и која потоња одсуства могу са собом донети и створити. И сам признавши да пише из личног искуства, Федерман тиме описује и како је на њега самог утицало то централно одсуство у његовом животу и на који начин је та празнина обележила како њега, тако и његово стваралаштво.

Иако је *Ономе кога се то тиче*: вероватно вербално најексплицитнији приказ одсуства у његовој прози, Федерманови ранији романи *Дупло или ништа*, *Узми или остави* (Take It or Leave It), а посебно *Глас у ормару*, такође обрађују мотив одсуства, али не конкретном причом о њему, већ га „показују“ врло специфичним типографским решењима и јединственом употребом ортографије, по чему је Федерманов стил писања и постао препознатљив, али и јединствен.

Увидевши језичка ограничења у покушају исказивања врло комплексних концепата и осећања, Федерман је у правом духу постмодернизма пробао да премости тај новонастали јаз између речи и њиховог очекиваног значења, као и између могућности прозе тог времена и ограничења књижевних форми које су се постављале као нормативне.

⁷ Нагласио аутор.

Његов успех се види у томе што његова дела, иако недовољно популарна у академској заједници, упркос времену у ком су настала, и данас важе за релевантне представнике једне нове врсте прозе и новог начина стварања књижевности, а можда ће једног дана бити виђена и као весници нове форме стваралаштва и једне нове, ослобођене књижевности.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Abády-Nagy, Z. (2002). Twofold Welcome to Raymond Federman. In E. Gerdes (Ed.), *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*. *Journal of Experimental Fiction* 23. (138-158). Writers Club Press.
- Amerika, M. (2002). The Word-Beings Talks: An Interview With Ray Federman. In E. Gerdes (Ed.), *The Laugh that Laughs at te Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*. *Journal of Experimental Fiction* 23. (416-422). Writers Club Press.
- Christensen, J. (2008). Hypothetical Reality: Federman's Narrative Strategy. In Camelia Elias (ed.) *Federman Frenzy: the cult in culture, the me in memory, the he in history encounters with Raymond Federman*. (25-34). Aalborg University, Denmark: Dept. of Language and Culture.
- Everman, W. (2002). Absence in 31 Parts or Double and Nothing, Take It and Leave It. In E. Gerdes (Ed.), *The Laugh that Laughs at te Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*. *Journal of Experimental Fiction* 23. (258-271). Writers Club Press.
- Federman, R. (1982). *The Twofold Vibration*. Indiana: Indiana University Press.
- Federman, R. (1993). *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press.
- Federman, R. (2010). *Shhh: The Story of A Childhood*. Westland: Dzanc Books.
- Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn*. Columbus: Ohio State University Press.
- Kutnik, J. (1986). *The Novel As Performance*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Chicago Inquiry*, 25(4), 696-727.
- Maziarczyk, A. (2015). Raymond Federman et l'art d'exprimer l'indicible. *LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND LITERATURE* 39 (1), 128-141.
- McCaffery, L., Hartl, T., and Rice, D. (Eds.). (1998). *Federman A to X-X-X: A Recyclopedic Narrative*. San Diego: San Diego Univeristy Press.
- Walsh, T. (1992). The Cognitive and Mimetic Function of Absence in Art, Music and Literature. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Volume 25, No. 2, 69-90.
- Ђорђевић, М. (2024). *Критички и прозни опус Рејмонда Федермана*. (необјављена докторска дисертација). Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд.
- Федерман, Р. (1993а). *Ономе кога се то тиче*: (Ђ. Јаков, прев.). Нови Сад: Светови.

**THE MOTIF OF „ABSENCE“ IN THE FICTION OF RAYMOND FEDERMAN
ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL *TO WHOM IT MAY CONCERN*:**

S u m m a r y

This paper deals with a novel by Raymond Federman, whose fictional works are unfortunately still relatively unknown to our general public. He remains as one the most representative writers of American postmodernism since not only did he introduce a number of innovations when it comes to writing fiction, but also for his striking descriptions and use of the topic of absence in his works, which he himself pointed out as an important aspect of his literary work. In the novel *To Whom It May Concern*, which is also his only novel translated into Serbian, the topic of absence is at its centre. So important is this topic for the novel that Federman himself described it as a novel about absence. *To Whom It May Concern*: is a typical representative of Federman's writing style with instances of directly addressing the readers, temporal displacement, specific use of orthography and paginal syntax, which is Federman - coined term in literary theory. The author of this paper aimed at bringing the specificities of Federman's writing style closer to our audiences and to present the basic points of criticism relevant to the novel *To Whom It May Concern*. An analysis of the novel was given through the lens of the motif of absence, but also including the importance of memory and history, nostalgia and the Holocaust. The author hopes that this paper will bring the fiction of Raymond Federman closer to our audience and show the significance of his rich opus which remains just as relevant today as the time when it was created, if not more, considering the everlasting nature of the topics it deals with.

Keywords: absence, silence, postmodernism, Holocaust, literary theory