

JEZIK I NARACIJA U DELU DŽONA BARTA  
*IZGUBLJEN U KUĆI SMEHA*

U radu se bavimo delom *Izgubljen u kući smeha* Džona Barta. Ovaj niz pripovedaka smo posmatrali iz ugla jezika, odnosno piščevog odnosa prema lingvističkom aspektu stvaranja. Bartovo specifično viđenje problema jezika i stvaralaštva u postmodernizmu je objašnjeno uticajem Vitgenštajna, a izraženo je u esejima „Književnost iscrpljenosti“ i „Književnost obnavljanja“. Bart je uneo inovacije u stvaranje ponovnim uvođenjem antike, ali u novom svetlu i sa nove pozicije. Centralni problem u Bartovom delu *Izgubljen u kući smeha* je pitanja naracije, autora i stvaranja. Objašnjenja se vide na tri nivoa: na opštem nivou teksta, žanra, naracije, organizacije; na nivou junaka se pokazuju pitanja identiteta i autora, odnosno naratora, dok se na najužem nivou jezika Bartovi stavovi pokazuju u jezičkim igrama, izboru reči, humoru... Ovaj rad prikazuje kako kategorisanje dela putem vrste i žanra utiče na čitaoca, kao i značaj samog naslova. Pored toga, pitanje autora je u delu *Izgubljen u kući smeha* blisko povezano sa naracijom i naratorom. Približavanjem autoru, to jest naratoru, dolazi se i do problema identiteta, koji je najjasnije izražen u junaku Ambrozu. Na kraju, bavimo se i odnosom jezika i stvarnosti, odnosno koliko zapravo jezik može da prikazuje stvarnost i da li junaci mogu da je, putem jezika, prepoznaju.

Ključne reči: stvaranje, naracija, Ambroz, autor, jezik

### Uvod

Iako postoje razne definicije postmodernizma kao pravca u književnosti, većina kritičara i teoretičara se slaže oko njegovih opštih odlika. Preispitivanje tradicije, tema i forme, zatim uticaj tehnologije, marginalnih društvenih grupa, uloga čitaoca i pisca, sve se to nalazi u centru postmodernističkog stvaranja. Jedna

stvar koja je zajednička svim ovim odlikama je jezik. U postmodernizmu se javlja potreba da se fokus dela prenese sa sadržaja na jezik kojim je on ispisan. Pisanje o samom činu stvaranja – autopoezika, metafikcija – postaje zastupljeno u mnogim delima. Postavlja se pitanje kakva je uloga jezika u postmodernizmu, pošto je jezik glavno sredstvo izražavanja kojim se autori služe da predoče svoje ideje. Kakav je odnos autora prema jeziku, a samim tim i prema stvaranju, odnosno pisanju? Kako se menja naracija, odnos prema piscima i kako se uspostavlja identitet. Da li jezik i dalje poseduje sposobnost da nam predoči stvarnost, i da li postoji sama stvarnost i istina, odnosno stanje izvan autora za koje se može reći da je objektivno? Na ova pitanja je odgovor pokušao da da Džon Bart u delu *Izgubljen u kući smeha* (*Lost in the Funhouse*)<sup>1</sup>. On je uspeo da napravi spoj fikcije i teorije i da čitaoca provede kroz filozofsko-teorijsko razmišljanje o jeziku i stvaranju, ujedno predstavljajući život i anegdote junaka dela. Ovde će biti obrađene pojedine priče iz Bartove knjige, naime one u kojima se najbolje vidi njegovo mišljenje o lingvističkom i narativnom aspektu dela. Odnos prema jeziku i pisanju se može posmatrati na tri nivoa. Na nivou samog dela, autorov stav možemo videti u organizaciji teksta, narativnim tehnikama, žanru, odnosu prema literarnoj tradiciji... Tu se autor bavi opštijim pitanjima jezika i naracije. Ako zakoračimo dublje u tekst, na nivo junaka, odnos prema jeziku možemo analizirati iz ugla imena junaka, njihovih identiteta, odnosa prema autoru i naratoru i drugim junacima... Na nivou pojedinačnih delova teksta (reči i rečenica), odnos prema jeziku vidimo u jezičkim igrama, humoru, asocijacijama... Ovaj poslednji nivo je prisutan u prethodna dva. Svaki od ovih nivoa nam otkriva nešto novo i poziva nas na ponovno čitanje i analizu.

Pored toga, *Izgubljen u kući smeha* predstavlja praktične primere Bartove stvaralačke teorije. On je predstavio svoje viđenje književnosti druge polovine dvadesetog veka u dva poznata eseja – „Književnost iscrpljenosti“ („Literature of Exhaustion“) i „Književnost obnavljanja“ („Literature of Replenishment“). Pod terminom „iscrpljenost“, Bart misli na „istrošenost određenih oblika ili osetnu iscrpljenost određenih mogućnosti“<sup>2</sup> („Exhaustion“ 64, moj

1 Pri navođenju citata iz ovog dela u prevodu na srpski jezik, kao skraćenicu naslova koristićemo slova „LF“, po nazivu na engleskom.

2 “the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities“

prevod). Naime, autori postmodernizma (kako god oni taj pokret nazivali) suočili su se sa ograničenim mogućnostima stvaranja. Tehnologija je dostigla nove visine, ali kreativna misao naizgled nije uspela da se izbori sa mešavinom starih uticaja i novih ideja. Neki teoretičari su proglašavali smrt autora, drugi su se okrenuli eksperimentalnoj formi ili temama, ali kriza „identiteta“ postmodernog autora je bila sveprožimajuća. U takvoj stvaralačkoj klimi, Bart tvrdi da je došlo do ispljenosti književnosti, ali i da nema razloga za očajanje. Kako kaže, umetnost je povezana sa istorijom i sa njom se i menja („Exhaustion“ 66). Znači, različite književne forme i ideje prate različite istorijske okolnosti. Te forme se mogu preneti na naredne vremenske periode, ali u izmenjenom obliku. Bart je otvoren za povezivanje sa prošlim vremenom i sa starim književnim delima, ali njih ujedno treba prilagoditi sadašnjosti. Rešenje može biti ponovno i pravilno korišćenje literarnih sredstava, imajući u vidu njihovu prošlu upotrebu (Barth „Exhaustion“ 68). Poigravanje pojmovima je jedan od načina koji Bart rado koristi. Sprečavanje osećaja ponavljanja se može postići pisanjem metafikcije, odnosno pisanjem o pisanju (Barth „Exhaustion“ 72). To je upravo ono što je Bart postigao u knjizi *Izgubljen u kući smeha*, u kojoj je koristio mitološke teme, stare tehnike, ali i obilje inovativnih postupaka, naročito u metafiktivnim prikazima. Svoju teoriju Bart jasnije objašnjava u svom drugom eseju, „Književnost obnavljanja“. On kaže da je smisao književnosti iscrpljenosti:

[D]a oblici i metode umetnosti žive u ljudskoj istoriji i da su stoga podložne istrošenosti [...] drugim rečima, umetničke konvencije su sklone da budu povučene, podrivene, transcendirane, transformisane, čak i postavljene protiv samih sebe da bi stvorile nova i živahna dela.<sup>3</sup> (“Replenishment“ 205, moj prevod)

Stoga je *Izgubljen u kući smeha* jedno od teorijski najznačajnijih Bartovih, ali i postmodernih dela; značaj je pokazao primenom ovih postulata, dokazujući postojanje mogućnosti da književnost i prozni oblici nisu još uvek iscrpljeni, već da za njih postoji i sadašnjost i budućnost.

3 [T]hat the forms and modes of art live in human history and are therefore subject to used-upness [...] in other words, that artistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work.

Drugu važnu teorijsku osnovu Bartovog stvaralaštva predstavljaju logičko-filozofske tvrdnje Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein). On je tvrdio: „Sve što se uopće može misliti može se misliti jasno. Sve što se može izreći može se izreći jasno“ (75), kao i: „O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti“ (189). Druga tvrdnja je ključna za Barta. Jezik je osnova ne samo govora, već i mišljenja; ukoliko možemo nešto da zamislimo, to možemo i da izrazimo, jer se mentalno takođe koristimo jezikom. Ukoliko ne možemo izraziti nešto, znači da to ne spada u jasne misli, stoga, u skladu sa prvom tvrdnjom, o tome ne možemo govoriti. To značajno ograničava naše izražajne mogućnosti. Bergonzi (Bernard Bergonzi) podržava ovaj filozofski postulat predstavljanjem opipljive ograničenosti narativne sposobnosti, ali i isticanjem da književnost pripada sferi nematerijalnog. On kaže da je pisac sposoban da opiše neki događaj, ali ne i da prenese suštinu, jer jezik je zapravo iluzija stvarnosti (55). Dalje tvrdi da ta razlika uvek postoji, bez obzira na stalni trud pisaca da je prevaziđu (55). Bergonzi objašnjava situaciju iz pozicije odnosa stvarnosti i jezika, ali Bart zapravo posmatra semantički potencijal, odnosno značenje. On je saglasan sa postojanjem „praznih“ izraza, odnosno tišine. U „Književnosti iscrpljenosti“ on kaže da se „jezik, uostalom sastoji od tišine i od zvuka.“ (67). Međutim, za njega je tišina bogata značenjem i istoj meri kao i sam zvuk, a odatle potiču i brojne vizuelne praznine na stranicama njegovih tekstova. Iako Vitgenštajn kaže da „*Granice moga jezika* znače granice moga svijeta“ (147), Bart pomera te granice predstavljajući tišinu kao nosioca značenja. Tako on proširuje Vitgenštajnovu tezu i prilagođava ih svojoj literarnoj teoriji. Još jedna tvrdnja sa kojom se Bart ne slaže u potpunosti glasi: „Ono što se izražava u jeziku ne možemo *mi* izraziti pomoću jezika“ (Wittgenstein 77). Naime, ovaj postulat isključuje postojanje metajezičkih izraza, ali Bart ne samo da koristi metajezik, on je veći deo knjige *Izgubljen u kući smeha* napisao kao metafikciju, otvoreno opisujući proces pisanja i govoreći o književnim izrazima koristeći te iste izraze. I pored takvih nesuglasica, Vitgenštajn predstavlja uticajnu ličnost u oblikovanju Bartovog stvaralaštva, a to ćemo pokazati na primeru analize naslova dela.

### 1. Kako naslov i vrsta određuju sâmo delo

*Izgubljen u kući smeha* se odnosi na vitgenštajnovsku ideju o jeziku kao zatvoru („funhouse“ = „prison house“), jer jezik ograničava našu izražajnost, ali i kreativnost. Ne samo jezik, već i složena tekstualnost, samosvesnost i osećanje izgubljenosti u istoriji i tekstualnoj tradiciji predstavljaju predmet metafore „kuće smeha“. Junak je zarobljenik jezika, ne može pobeći od njega, naročito zato što je u pojedinim pričama („Naslov“, „Autobiografija“, „Životna priča“, „Izgubljen u kući smeha“...) tema autopoetika, odnosno pisanje o pisanju. Bart dobroćudno prihvata ograničenja koja postoje i trudi se da pokaže da i pored toga imamo dovoljno slobode za sve što zamislimo u vezi sa jezikom. Mi jesmo u zatvoru jezika jer smo ograničeni našim poznavanjem i mogućnostima izražavanja. Međutim, neki su tu samo privremeno, ili uspeju da promene status zatvorenika u status upravnika, rešeni da, kao Ambroz, stvaraju svoje kuće smeha/zatvore jezika. Zato Bartova proza vrca od humora, ali nas u isto vreme suočava sa činjenicom da sa jezikom treba pažljivo postupati.

Podnaslov „Proza za štampanje, snimanje, glas uživo“ ukazuje na književnu vrstu, ali i na medijum u kojem se priče mogu nalaziti. One se mogu štampati, ali i snimati, pa naknadno reprodukovati, kao i čitati uživo. Time se održava živi tok jezika. Ovakve inovativne mogućnosti čini ovu knjigu nejasnom po pitanju kategorizacije. *Izgubljen u kući smeha* se nalazi između usmenog i pisanog jezika, kao i između romana i serija priča (Ziegler 50). Ziglerova (Heide Ziegler) koristi termin „intermediate“ (50, središnji ili posredni, moj prevod) da opiše svoju karakterizaciju celokupne knjige. I sam Bart se osvrnuo na taj izraz kada je opisivao savremenu, postmodernu književnost, rekavši da je cilj takve, središnje, neodređene, posredne umetnosti da poništi postojanje publike, ali i pisca, u aristotelovskom smislu („Exhaustion“ 65). Odlučivši se za ovakav podnaslov, Bart se suprostavio toj umetnosti, jer za planirano usmeno izvođenje mora postojati i publike, ali i nekakav stvaralac koji čita/snima glas.

Spomenuli smo književnu vrstu kojoj *Izgubljen u kući smeha* pripada. Iako postoji dvoumljenje Ziglerove da li je knjiga roman ili serija, Bart je izričito naveo da je u pitanju „serija“,

odnosno „niz“ pripovedaka (LF 7). Nije u pitanju obična zbirka jer priče treba da budu tematski povezane, ali i samostalne u dovoljnoj meri, da bi se mogle izdvojiti i proučavati u učionici. Što se tiče žanra, ovo delo pripada žanru *Künstlerroman*, „umetnikovoj samorefleksivnoj verziji *Bildungsroman*-a“<sup>4</sup> (Ziegler 14, moj prevod). Malmgren (Carl D. Malmgren) kaže da je predmet *Künstlerroman*-a razvoj umetnika i njegovog poziva (5). Međutim, Zieglerova navodi da *Izgubljen u kući smeha* nije običan *Künstlerroman*, već da je on parodija žanra, upravo zato što meta-fiktivno prikazuje proces razvoja toka priče, time potirući ideju o razvoju umetnika kao junaka (14). Iako je većina priča okrenuta ka razvoju autora, odnosno Ambroza, javlja se uticaj i drugih žanrova, kao što su realistički roman i mitološka priča.

Bart ne odbacuje tradiciju (najčešće mitološku), već je modifikuje tako da prikazuje probleme i pitanja postmodernog doba. To se vidi u prvoj pripovesti, nazvanoj „Okvirna priča“, koju sačinjava formula koja se nalazi u bajkama: „Jednom davno beše priča koja poče“ (LF 9-10). Davanje indicija o usmenom pripovedanju, u obliku formulaičkog izraza, čini vezu sa antičkim dobom, kada su se priče i mitovi prenosili usmenim putem. Ova pripovetka može i da se produži: Jednom davno beše priča koja poče jedno davno... Upadamo upravo u Bartovu planiranu zamku, zamku jezika. Pored intertekstualnih uticaja vidljivih u jezičkom sadržaju priče, postoji i snažan uticaj u tematskom pogledu. „Okvirna priča“ uokviruje knjigu *Izgubljen u kući smeha*, čineći od tog dela novi *Dekameron* ili *1001 noć*. Bart direktno pokazuje kako je moguće iskoristiti stare forme na novi način i u novom duhu.

Ova priča je namenjena da pređe uz dvodimenzionalnog oblika u trodimenzionalni. Ona je u obliku mobijusove trake, koja čini jedan uvrnuti krug. Kako Alan Lindsy (Alan Lindsay) kaže u knjizi „Smrt u kući SMEHA“ (“Death in the FUNhouse”, moj prevod), primorani smo da, zarobljeni u obliku mobijusove trake, stalno tražimo naratorski glas u moru intertekstualnosti (107). Mi mu se približavamo, ali ga nikad ne nađemo, već se snalazimo u zatvoru jezika. Pisac nije samo stvaralac novog (sam Bart tvrdi da se ne može napisati ništa novo u pogledu sadržaja),

4 the artist's self-reflexive version of the Bildungsroman

već i urednik, priređivač, recenzent i veza sa prošlim vremenima. Jezikom se postiže povezanost ne samo sa antičkom građom, već i sa onima koji su tu građu prenosili kroz vekove. Bart jezik vidi kao spas. Ako se vratimo na vitgenštajnovsku ideju da jezik ne može i ne treba sve da izrazi, onda nešto treba da ostane prećutano, neizgovoreno, ali i takvo je od podjednakog značaja i za pisca i za čitaoca. To se slaže sa idejom Federmana (Raymond Federman) da je fikcija podjednako i ono izrečeno/napisano i ono prećutano (72). U priči „Naslov“ otkriva se:

Šta se može reći u ovaj pozni čas? Da razmislim; pokušavam da mislim. Stara priča. Ili. Ili? Tišina.

Ovo nije tako loše. Tišina. Ima i gorih stvari. (LF 124)

Pisac može da se sretne sa poteškoćama u pisanju (odnosno sa tišinom), ali on ne odustaje od svog poziva i prihvata sve mane i nedostatke svog izbora. Za pisca je pisanje život, jedini izlaz. U istoj priči se nalazi na prvi pogled oprečno mišljenje – „doživotno osuđen na pero. Što će reći, do smrti“ (LF 124-125). Ali tu se zapravo govori o smrti priče, odnosno kraju priče: „Šta god da se dogodi, kraj će biti koban“ (LF 124). Kraj priče jeste i kraj za junake, zato mnogi pisci, uključujući i Barta, ostavljaju svoje priče otvorenim, dopuštajući junacima da žive i dalje.

## 2. Pitanje naracije i naratora; njihov uticaj na čitaoca

Pitanje naracije je u postmodernizmu donelo veliki broj varijacija i mešanja narativnih formi. Naše viđenje jezičke organizacije priče, pa čak i mogućnost povezivanja sa junacima, zavisi od načina na koji je priča ispričana. Kao jedan od značajnijih pisaca perioda, Bart se takođe bavi problemom naracije, odnosno narativnog glasa, s obzirom na to da je njegova proza nastala mahom po ugledu na usmenu tradiciju, a i sam podnaslov dela („Proza za štampanje, snimanje, glas uživo“) ukazuje da je u pitanju glas naratora koji predočava priču. Debora Vuli (Deborah A. Woolley) kaže da je glas i sredstvo prenošenja poruke i sadržaj poruke u isto vreme; on je i ličnost i način prenošenja te ličnosti, i označitelj i označeno (470). Ona ga

poredi sa naratorom priče „Putovanje noćnim morem“, a takav dualitet vidi i u ostalim pričama: „Molba“ – između braće sijamskih blizanaca; „Ambroz, njegov beleg“ – između Ambrozove srži i njegovog imena; „Putovanje noćnim morem“ – između naratora i Nje (470). U poslednjoj navedenoj pripovesti narator (spermatozoid) izražava jednu postmodernističku pesimističnost, dovodeći u pitanje svrhu svog postojanja i delanja. Njegovo pitanje je da li da produži život i moli čitaoca da on bude taj koji će da zaustavi ciklus („Ti kome govorim i kroz koga govorim, uradi ono što ja ne mogu: okončaj ovu besmisleni i brutalnu stvar! Ne daj Sebi da čuješ Njenu pesmu! Mrzi ljubav!“ LF 22). Na kraju on ipak popušta i „nestaje“ uskličući „Ljubav! Ljubav! Ljubav!“ (LF 22). Narator je često i pisac („Životna priča“, „Izgubljen u kući smeha“), te njegovu potragu i potrebu za produžavanjem života možemo da izjednačimo sa piščevom nepresušnom potrebom da stvara, potrebom za koju se Bart zalagao uprkos teškoćama koje su se javile u postmodernizmu. On, pomoću naratora, opisuje stanje pisca koji dovodi u pitanje svrhu stvaranja („da naše putovanje noćnim morem nema smisla“ LF 12). Koja je svrha pisanja ako je sve već rečeno, a jezik je iskvaren i ne može da predstavlja stvarnost (pitanje je i čiju stvarnost)? Bartovo rešenje je u književnoj tradiciji, antičkim delima. Narator i to dovodi u pitanje („prenošenje Nasleđa“ (Čijeg Nasleđa, voleo bih da znam? I kome?)“ LF 12), ali na kraju ipak prenosi to „Nasleđe“.

Ukoliko posmatramo put spermatozoida-naratora iz „Putovanja noćnim morem“ kao čin začeca Ambroza, onda možemo govoriti o bukvalnom prenošenju genetskog nasleđa, ali i emocionalnog zaveštanja. Ambroz nije u stanju da oseti ljubav, ničemu ne može da se preda u potpunosti. Međutim, on odlučuje da postane pisac, autor, i da drugima ostavi svoje književno nasleđe. To je slično Bartovom viđenju naratora koji je naslednik usmene tradicije pripovedanja. U priči „Eho“, on kaže:

Gde smo sad? Bolje rečeno, gde su Tiresija i Narcis. Negde pored danakonskog izvora. Ko priča priču, i kome? Pripovedač je bestelesan, objavljuje Tiresija; priča je ista, i koliko je poznato govornik bi mogao biti jedini slušalac. Značajno vreme je proteklo, čini se, otkad su se vidovnjak i tragač, prorok i izgubljeni, prvi put sreli u pećini. Ali šta je vreme kad su prošlost i budućnost jednako jasne i mračne? (LF 119)



Trenutak pripovedanja radnje pripovetke koja se odvija u sadašnjosti, takođe je sadašnji, što značajno utiče na izbor jezičkih izraza i igara. Tako Bart priču zove „Eho“, kao neprestani odjek koji se ponavlja pri svakom pričanju ovog mita, ali i bilo koje druge priče, jer je i čitanje ponovno proživljavanje onoga što je pisac imao na umu kad je pripovedao, a svako ponovno čitanje od strane istog čitaoca ponovno pričanje, odnosno doživljavanje. I čitaoci postaju pisci na neki način. Jezik ima osobinu da, iako ostaje isti, napisan na papiru i ovekovečen, ne prenosi svaki put iste poruke. Primer je Eho, koja, iako ponavlja, prenosi različito značenje iste poruke („Eho nikad, kako glasi uvreženo mišljenje, ne ponavlja sve, kao tračara ili ogledalo. Ona menja, uznosi u visine, utišava, izvrće tuđe reči u svoju korist.“<sup>5</sup>, *Lost in the Funhouse*<sup>6</sup> 100, moj prevod). Eho predstavlja pravog Bartovog naratora koji pati od preterane samosvesti. Njen identitet je ometa u pripovedanju, te se ona povlači dok ne ostane samo glas.

Za posmatranje pitanja naratora su najznačajnije tri priče o Ambrozu. Mi prisustvujemo ontološkom stvaranju Ambroza, ali i njegovom sazrevanju kao pisca. Prva Ambrozova priča, „Ambroz, njegov beleg“, ispričana je u realističnom maniru, u prvom licu. Ambroz opisuje događaje kojih se ne može sećati, ubacujući veliku količinu vizuelnih detalja, aluzija... On je i sveznajući pripovedač koji samouvereno vodi priču ka kraju. Nagoveštaj napretka u pripovedačkoj tehnici vidimo na samom kraju priče kada Ambroz pravi osvrt na svoje ime. Pokušaj određivanja identiteta dovodi do nejasnih izraza i prvi put vidimo nesigurnost kod Ambroza, što će se postepeno razvijati u sledeće dve priče iz trilogije. U pripovesti „Poruka iz vode“ vidimo povlačenje naratora u treće lice, iako je jasno da je narator Ambroz. Iako treće lice naracije treba da bude objektivnije, ovde je situacija obrnuta. Vidimo Ambrozove maštarije koje se javljaju bez najave, a kvalitet iskustva je nalik realnosti. Došlo je do pomeranja od stila realizma ka stilu modernizma. Neočekivani upadi Ambrozove svesti se mogu objasniti i procesom umnog razvoja i ulaska u

5 Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end.

6 Punim nazivom je obeleženo delo na engleskom jeziku, a citati su dati u prevodu.

pubertet. Tome naročito svedoči priroda maštarija – sahrana i žal voljenih, izjave ljubavi i buđenje seksualnosti. Promenu na bolje vidimo nakon što Ambroz nađe poruku u boci. Poruka se sastoji samo od uvodnog i zaključnog pozdrava, postajući univerzalna. U junaku se gubi strah i tenzija oko životnih istina u koje još nije upućen. Priča se završava optimistično, uveravanjem naratora da će saznati sve što treba da zna.

Uprkos toj uverenosti, u priči „Izgubljen u kući smeha“ vidimo da situacija ostaje nepromenjena. Ambroz postaje svesniji svog nepoznavanja prirode sveta. Iako je inteligentan, on ne zna svakodnevne tajne koje su svima ostalima očigledne, pa se zbog toga oseća još gore. Nagoveštaji njegove isključenosti vide se i u „Poruci iz vode“, u dva navrata kada narator navodi da se ostali ljudi ovako osećaju kada imaju knedlu u grlu, ili kada ih oblije hladan znoj. Ovde je reč o senzornoj ograničenosti, ali u „Izgubljenom u kući smeha“ akcenat se pomera na psihološko stanje naratora. Prvo seksualno iskustvo je za njega emotivno nepobuđujuće i on ponovo navodi da se ljudi tako osećaju kada osećaju strast. Dakle, razvoj junaka-naratora se desio, ali ne u dovoljnoj meri. To vidimo u nesigurnosti koja se javlja u toku cele priče. Ambroz je izgubljen u kući smeha, a narator u zatvoru jezika. Narator je i pisac priče, što se vidi iz metafiktivnih odlomaka. Ambrozova odluka da postane pisac nagoveštava da je narator možda Ambroz. Ukoliko je to slučaj, možemo zaključiti da i dalje nije napredovao u pronalasku svog identiteta. Odlučio se za profesiju koja mu odgovara, ali ga nešto i dalje sprečava da upravlja sobom, odnosno pričom u ovom slučaju.

### **3. Da li ime određuje junaka ili junak određuje ime – – pitanje identiteta**

Posmatranje jezika na užem nivou nas dovodi do samih junaka, a njihova imena nam otkrivaju dosta o njihovom identitetu. Direktnim problemom imenovanja bavi se priča „Ambroz, njegov beleg“. U njoj se pominje verovanje američkih Indijanaca da detetu treba dati ime kada poraste i kada mu se otkrije narav, ili da ga ono po svom nahođenju samo izabere (LF 26). Tu ponovo

do izražaja dolazi Bartov dodir sa istorijom i tradicijom predaka. Iako se stav o imenovanju menja u postmodernizmu, Bart i dalje priznaje njegovo postojanje i ne pokušava da ospori logiku iza takvih postupaka. Ambroz dobija ime po Svetom Ambrozu, kojeg je zadesio sličan incident sa pčelama. Zapravo, nadimci *Honig* i *Medeni* i beleg na čelu najavljuju događaje koji će dovesti do njegovog imenovanja. Na kraju priče Ambroz pravi upad osvrćući se na svoje ime i daje jedan od postmodernističkih problema:

Kao prema svom licu, telu i biću, čovek ima složena osećanja i prema imenu kojim ga oslovljavaju, a u čijem izboru takođe nema učešće. Bilo mi je suđeno da se čudim tom nazivu, da mu se divim ili da ga pljujem, zanemarujem, da ga izbacim iz takta i prevedem u hijeroglif ili blebetanje i naposletku prihvatim, ako ne i prigrlim, s hladnom neutralnošću samospoznaje, čiji je izraz tankousni osmeh. Sujeta se sekira zbog njegovog imena, Ponos se njim razmeće, Znanje riga od njegovog zvuka, Razumevanje uzdiše; svi žive van njega i dobro znaju da ja i moje obeležje nismo niti jedno niti pravo dvoje.

Ali dajte mu, pak, da se oglasi: prošapćite „Ambroz“, kao što su u retkim prilikama neki činili – pogledajte šte sve staje dok ne bude odgovara! Ambroz, Ambroz, Ambroz, Ambroz! Osmotrite tu zver, nepojmljivu, najzačudniju, načuljenu u procepima moje duše! (LF 45)

Iako se Ambroz najpre nije slagao sa izborom, shvatio je da mora da se pomiri sa svojim imenom. Reči „niti jedno niti pravo dvoje“ imaju odjeka u priči „Molba“ („Biti jedno: raj! Biti dvoje: blaženstvo! Ali biti oboje i nijedno je neopisivo.“ LF 85). Iako tada narator govori o braći sijamskim blizancima, metafora se može preneti na osobu i njeno ime. Nelagodnost usled nezadovoljstva imenom muči junake. Međutim, kada se ime izgovori, ono odgovara samo jednom biću, Ambrozu u ovom slučaju. Konačno prihvatanje imamo na kraju prethodnog citata kada Ambroz prizna da ime, kada se oglasi, potiče iz njegove duše.

Jedinstvene okolnosti oko Ambrozovog imena Malmgren navodi kao jednu od odlika *Künstlerroman*-a koje treba da naglase posebnost umetnika čiji razvoj se prikazuje (5/6). Sam čin davanja imena mora da bude neobičan i jedinstven jer se time i formalno označava da je umetnik obeležen, odvojen od ostatka sveta (6). Takve okolnosti doprinose osećanju alijenacije

umetnika od društva, ali je ona kod Ambroza pojačana jer on se oseća izdvojenim i od svog identiteta (konkretan primer je gubljenje novčića sa imenom u kući smeha). Malmgren je takođe vrlo pažljivo razradio predstavljanje svih varijanti Ambrozovog imena kao objašnjenja njegovih problema sa identitetom. On navodi Ambrozovo puno ime i prezime "Ambrose Mensch" – čovek, nadimak "Amby" – ambivalentnost, i inicijale "AM" – glagol „jesam“ (20). U sve tri varijante naziv treba da dovede do potvrde Ambrozovog identiteta, ali se on tome odupire.

Ambroz pokušava da otkrije svoj identitet i putem porodičnog stabla. U priči „Ambroz, njegove beleg“ nagoveštava se da Hektor možda nije Ambrozov otac. Nataša Tučev zastupa teoriju da su drugi potencijalni očevi Ambrozov deda Tom i sused Erdman (9)<sup>7</sup>. Takođe se sumnja i na Hektorovog brata Karla, koji je odsutan, ali postoji i stalno Andreino seksualno zadirkivanje i nadraživanje drugog brata, Konrada. Ovakvo konfuzno prikazivanje roditelja onemogućava Ambrozu da pronađe genetski izvor svojih nelagodnosti. On to pokušava da premosti idući toliko daleko u prošlost da navodi 1024 svoja pretka. Zanimljivo je da 1024 označava veličinu memorije u kompjuterskoj tehnici (jedan gigabajt je 1024 megabajta; jedan megabajt je 1024 kilobajta itd.), tako da je moguće da je Bart uzeo ovaj broj kao metaforično označavanje celine, odnosno cele jedinke. Ambroz navodi raznolike nacionalnosti i okolnosti začeća svojih predaka, sve do njega samog. On pokušava da sebe i svoju samosvest opravda time što on poseduje tako široko nasleđe da ono jednostavno ne može da se stopi u jedinstvenu celinu – njegov identitet. Kao krajnjeg potomka on navodi autora, odnosno naratora priče „Izgubljen u kući smeha“. To je još jedna potvrda teorije da je narator zapravo Ambroz koji je ispunio želju i postao pisac.

#### 4. Jezik kao oličenje stvarnosti

U postmodernizmu se javlja poseban odnos pisaca prema stvarnosti koji se ispoljava na više načina. Uvođenjem

<sup>7</sup> Ovaj rad je dobijen putem prepiske sa mentorom. Finalna verzija objavljena je u časopisu Sveske, u brojevima 107 i 108, iz 2013.

marginalnih grupa u centar književnog stvaranja skreće se pažnja javnosti na postojanje različitih vrsta istine. Stvarnost i istina su individualni i svi ih doživljavamo drugačije. To se vidi u delima Toni Morison, na primer. Drugo pitanje je postojanje stvarnosti kao takve. Magijski realizam uvodi magijske elemente u stvarni svet, ali na način koji ne ukazuje na njihovu posebnost ili nepripadanje. Magija se uklapa u predstavu stvarnosti likova i ne izaziva čuđenje. Još jedan vid poigravanja sa stvarnošću predstavlja odnos simulacije i simulakre. Ne postoje stvarnost i istina, nego njihova jezička predstava; umesto predmeta imamo opis. Bodrijar kaže da se simulacijom realnost podvodi pod simulakru, odnosno njenu predstavu, time stvarajući hiperrealnost (Baudrillard 632). Tako se Ambroz, u priči „Izgubljen u kući smeha“, pita šta je stvarno u kući smeha, šta je on u svemu tome, i kaže „dok je razmišljao o beskrajnoj replici svog lika u ogledalima, drugo, dok se *gubio u refleksiji* o tome da nužda posmatraču onemogućava savršeno posmatranje“ (LF 110, Bartov kurziv). On se gubi u ogledalima, dok Lindsy kaže da Ambroz traži „kontrolišućeg autora“<sup>8</sup> (117, moj prevod). U očima Ambroza-junaka, kontrolišući autor je neko ko bi priču doveo do kraja, a njega do izlaza iz kuće smeha, dok je on u očima Ambroza-naratora taj koji bi upravljao pričom i jezikom, potiskujući tako nelagodnost zbog nedostatka kontrole. Lindsy tvrdi da je to svrha ove priče i cele knjige (117).

Ambroz u naslovnoj priči odlučuje da da jeziku moć stvaranja novih svetova time što će da smišlja priče. Njegov život predstavlja nelagodu za njega, a ta nelagoda je uzrokovana jezikom. Na samom početku kaže: „Kome je kuća smeha smešna? Možda ljubavnicima. Ambrozu je ona *mesto straha i pometnje*.“ (LF 86). On uviđa da jezik drugačije prikazuje svet. Trudi se da se snađe u svetu koji se razlikuje od sveta ostalih ljudi. Međutim, on zna da je drugačiji od ostalih zato što njegova percepcija nije ista, on je napredniji, u stanju je da uoči više:

[O]n ima... nekakve prijemnike u glavi; predmeti mu se obraćaju, razume više nego što bi trebalo, svet mu namiguje preko svojih objekata, grabi ga za kaput cereći se. Svi dele neku tajnu koji on ne zna; zaboravili su da mu je kažu. (LF 104)

8 controlling author

Ambroz je prepušten sam sebi da uvidi odnos reči i okoline. On uviđa, kako kaže Edvard Valkijevič (Edward Walkiewicz), da svet, koji je „uređen“ kao kuća smeha, iskrivljuje činjenice, odnosno da činjenica više nema (96). Tajnu je pokušavao da uvidi kroz iskustva koja su druge ljude dovela do otkrovenja, kroz religiju i seksualno iskustvo, ali, pošto je znatno drugačiji od ostalih, on uviđa stvari kroz jezik. Evo šta su njegova otkrića:

Beše neke jednostavne, iskonske različitosti kod njega; nadao se da je to genijalnost; plašio da je ludilo [...] obuzela ga je ushićenost za koju je mislio da ju je našao u alatnici, u pričesnom peharu. Trava je bila živa! Grad, reka, on, nisu bili izmišljeni; vreme mu je tutnjalo u ušima poput vetra; svet je *i dalje postojao!* (LF 104)

Ne samo da je dovodio u pitanje postojanje sveta, već i samog sebe. Potvrdu traži u jeziku i bez jezičke formulacije kao da ne može da prepozna šta mu se dešava („Ma koliko se trudio da se prepusti, čuo je um kako pravi beleške na licu mesta: *Ovo nazivaju* strašću. *Ja je doživljavam.*“ LF 99). U ovoj priči mi imamo razdvajanje Ambroza na dva dela: Ambroza – izmišljenog junaka, odnosno deo teksta; drugi je Ambroz – stvarni pisac dogodovština izmišljenog Ambroza (Lindsay 114). Ambroz podozreva da je on junak, ali ujedno postoji Ambroz autor koji omogućava junaku da oseća neprijatnost. Njegovo postojanje objašnjava mnoštvo meta-fiktivnih odlomaka, prepravljajući izraza... Dat je proces stvaranja priče, i mi vidimo da priča nije završena, jer je Ambroz i dalje u kući smeha, odnosno u zatvoru jezika. Značaj jezika se vidi u ispravkama („šta bi Magda bila učinila [...] šta bi Magda učinila“ LF 93). Uloga jezika se stalno menja jer se menja i pozicija junaka; Ambroz je čas junak priče, čas narator koji sam sebi priča priču, a sve vreme je tu i odrasli Ambroz, koji je autor i obuhvata obe perspektive. Time što je postao autor, možemo da nagađamo da je ostvario nameru sa kraja priče („Praviće, stoga, kuće smeha za druge i biti njihov tajni operater“ LF 114) i da se konačno izvukao iz kuće smeha, ali ne i iz zatvora jezika.

### Zaključak

Džon Bart u svom delu *Izgubljen u kući smeha* pokazuje i prevazilazi univerzalne jezičke i stvaralačke probleme koji su mučili pisce druge polovine dvadesetog veka. Baveći se formalnim odlikama kao što su žanr, naslov, naracija i jezik ukazali smo na veliku povezanost između tih sadržaja i forme. Iako sve pripovetke imaju svoju radnju, one se mogu iskoristiti i kao teorijski postulati primenjeni u praksi. Bart je ovim delom sažeo svoju teoriju o postmodernizmu, ali je prikazao i kreativne mogućnosti.

Kao osnov Bartove teorije možemo navesti tvrdnju Ludviga Vitgenštajna da jezik ne može sve da izrazi, odnosno da nešto mora i da se prećuti. Bart je pokazao svoju teorijsku veličinu kada je usvojio ovaj stav, prilagodivši ga svojoj stvaralačkoj filozofiji. Po njegovom mišljenju, tišina je jednako bogata značenjem kao i svaka reč. To omogućava piscu da proširi svoje stvaralaštvo, a kako Bart dalje tvrdi, to je u doba postmodernizma preko potrebno. Naime, stare književne konvencije su istrošene, ali se i dalje mogu koristiti ukoliko se prilagode savremenim okolnostima. Bart ponovo pokazuje svoju svestranost kada otvoreno koristi osnove realizma i mitologije u svojim delima, dajući im pritom nov duh.

*Izgubljen u kući smeha*, u smislu književne vrste i žanra, predstavlja inovativnu izmenu starih konvencija. Kategorišući ovo delo kao *Künstlerroman*, mi skrećemo pažnju na pitanje naratora pripovetki, a zatim i njihovih autora. Većina pripovetki se bavi autopoetikom, što predstavlja Bartov pokušaj da kroz delo prikaže svoju teoriju. Narator priče je često i njen autor, pa se ne može reći da postoji tipičan implicitni autor. Neki od prepoznatljivih autora su Ambroz i sâm Bart. Primenom različitih narativnih tehnika, Ambroz se transformiše od junaka, preko naratora, do autora svoje priče, odnosno svog života. Njegova ličnost zapravo obuhvata sve te uloge, te možda zbog toga Ambroz i ne može da nađe svoj identitet. On je izgubljen u kući smeha, života i stvaranja.

Analizom samih jezičkih izraza pojasnili smo upravo pitanje identiteta našeg Ambroza. Bart daje veliki značaj procesu imenovanja, usput navodeći i različite nadimke. Oni su dovoljno

sugestivni da bi čitaocu skrenuli pažnju na ime junaka, ali nisu otvoreni, već zahtevaju promišljanje. To svedoči o pažljivom planiranju, biranju reči i oštroumnosti s kojom je Bart stvarao ovo delo. Takođe, proces imenovanja čini da Ambroz – budući umetnik – postane izdvojen od sveta, oličavajući upravo onu posebnost koju Bart želi da pripíše piscima.

Konačno, govoreći o jeziku i stvarnosti primećujemo umešnost s kojom Bart upućuje na naslov dela, zaokružujući celinu. Kuća smeha je zapravo zatvor jezika u kojem se nalazi autor. Ambroz je i bukvalno i figurativno pod uticaj kuće smeha, a Bart naglašava problem odnosa prema stvarnosti koji muči njegovog junaka. Percepcija realnosti služi i da ukaže na pitanje Ambrozovog identiteta i problema stvaranja. Kroz Ambrozov odnos prema stvarnosti možemo da vidimo kako Bart sagledava perceptivne sposobnosti autora uopšte. Time je Bart stvorio delo koje prevazilazi granice fikcije i metafikcije, jezika i naracije, pružajući svakom čitaocu neku vrstu otkrića.

Delo kao što je *Izgubljen u kući smeha* pokazuje da se jeziku posvećuje sve više pažnje u današnjem svetu. Iako nam junaci i događaji deluju daleko, njih muče slične muke kao i sve nas – kako naći sebe i kako se izraziti. Paradoksi u kojima se nalaze junaci su uzrokovani jezikom, a jezik odslikava sve što nas okružuje. Bilo konkretno ili apstraktno, svaki pojam ima svoje mesto u sistemu zahvaljujući jeziku. Zašto onda junaci ne mogu da izađu iz kruga u kojem su zarobljeni? Razlog je što jezik više ne prati ono što čini svet. Problem jezika iz dela se može preneti na stvarnost. Bartov optimizam u vezi sa kreativnošću i pogledi na naraciju i identitet su univerzalne lingvističke teme. Mi smo, u priči svog života, zapravo Ambroz, i junak i pisac, i samo od nas samih zavisi da li ćemo naći svoj identitet putem naracije, odnosno samog življenja. Pružena nam je prilika da okusimo i stvaralačku i istraživačku stranu života kroz lingvističku komunikaciju. Ona nam omogućava da utičemo i na spoljašnjost, ali i na sebe same. Mi, putem jezika, možemo da menjamo svet.



## Literatura

- Barth, John. "Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76, [Internet] Dostupno na: <http://www.csus.edu/indiv/m/maddendw/barth.pdf> [26.05.2016]
- ..., "Literature of Replenishment." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206, [Internet] Dostupno na: <http://www.csus.edu/indiv/m/maddendw/barth.pdf> [26.05.2016]
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulation." U P. Geyh (ur.) F. G. Leebron (ur.) A. Levy (ur.) *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York: Norton, W. W. & Company, Inc, 1997
- Bergonzi, Bernard. *The Situation of the Novel*. London: Penguin Books, 1972
- Federman, Raymond. "Surfiction: Writing with No Restraints." U D. Maus (ur.) *Postmodernism*. San Diego, California: Greenhaven Press, Inc, 2001
- Lindsay, Alan. *Death in the FUNhouse: John Barth and Poststructuralist Aesthetics*. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1995
- Malmgren, Carl D. "'From Work to Text': The Modernist and Postmodernist Künstlerroman." *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1987, Vol. 21, No. 1, pp. 5-28 [Internet] Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1345988> [26-05-2016]
- Tučev, Nataša. „Poetika Džona Barta u knjizi *Izgubljen u kući smeha* i eseju „Književnost iscrpljenosti“, seminarski rad. Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2012.
- Walkiewicz, Edward. *John Barth*. Boston: Twayne Publishers, 1986
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. prev. G. Petrović. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.
- Woolley, Deborah A. "Empty "Text," Fecund Voice: Self-Reflexivity in Bart's "Lost in the Funhouse"." *Contemporary Literature*, 1985, Vol. 26, No. 4, pp. 460-481 [Internet] Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1208117> [15.04.2014]
- Ziegler, Heide. *John Barth*. London and New York: Methuen & Co, Ltd, 1987

## Korišćeni izvori

- Bart, Džon. *Izgubljen u kući smeha: proza za štampanje, snimanje, glas uživo*. prev. I. Cvijanović. Zrenjanin: Agora, 2011.
- Barth, John. *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor Books, 1988