

ТЕРОР ИСТОРИЈЕ У ВРЕМЕ ЊЕНЕ СМРТИ – ПРИЛОГ КРИТИЦИ РОМАНА ЧОВЕК ИСТОРИЈЕ МАЛКОЛМА БРЕДБЕРИЈА

Филолошко-уметнички
факултет, Универзитет у
Крагујевцу

Апстракт: Рад садржи анализу романа *Човек историје* који ужива култни статус у прозном опусу енглеског аутора Малколма Бредберија. Главне формално-структуралне карактеристике дела указују да се роман уклапа у основне жанровске одреднице такозваног академског или *кампус романа*. Неки аспекти га чине ипак посебним, пре свега зато што га аутор унеколико конституише и као идеолошки роман што значи да користи као медијум артикулације властитих ставова према текућим социо-политичким трендовима. Главни јунак романа структуриран је као иронијско отелотворење апстрактног, по марксистичком обрасцу уобличеног, појма историје, који се својом иманентном репресивношћу поставља као препрека либералним тенденцијама. Нагласак је, такође, стављен на чињеницу да дело успоставља неку врсту компромиса с постмодерном будућу да је компонован у време њеног зачетка, у време такозване *смрти историје*, и промовише макијавелистичког јунака који, задовољавајући своју вољу за моћи, посеже за посебним вербалним, *аионалним* играма које је у својој расправи о постмодерној постулирао Франсоа Лиотар. Истовремено је скренута пажња и на неке друге могућности постмодерног тумачења романа.

Кључне речи: Малколм Бредбери, академски роман, историја, постмодернизам, идеологија, Жан-Франсоа Лиотар, игра, *аион*, наратив

Универзитетског професора, критичара и теоретичара књижевности Малколма Бредберија (Malcolm Bradbury, 1932–2000) шири публика најпре памти као аутора веома популарних прозних дела које англосаксонска књижевна критика класификује као *академске* или *кампус романе* (campus novels).¹ Поменути вишедеценијска

¹ Сматра се да су први романи с овом тематиком у Великој Британији настали педесетих година прошлог века. Један од њих је остварење списатељице Мери Мекарти (Mary McCarthy) објављено под насловом *Шумарци академије* (*The Groves of the Academe*, 1952). Не треба губити из вида ни ставове критичарке као што је Илејн Шоуволтер (Elaine Showalter), која у својој студији *Факултетски њорњеви: академски роман и његова незадовољства* (*Faculty Towers: The Academic Novel and its Discontents*) истиче да поменутом роману Мари Мекарти претходе *Декани* (*The Masters*, 1951), Чарлса Персија Сноа (Charles Percy Snow). Занимљив је и њен покушај да почетак жанра помери у даљу прошлост, односно у међуратни период, анализом романа *Професорова кућа* (*The Professor's House*, 1925) Виле Катер (Willa Cather), *Зајонетини Смити* (*Smith Conundrum*, између 1928 и 1931. године) Ридиса Месака (Regis Messac) и *Размешљива ноћ* (*Gaudy Night*, 1935) Дороти Л. Сојерс (Dorothy L. Sawyers). Жанр је стекао пуну афирмацију захваљујући делима *Срећни Џим* (*Lucky Jim*, 1954) Кингзлија Ејмиса (Kingsley Amis),

популарност овог прозног поджанра, којој је доприносио све већи број аутора, као и велики тиражи су, не треба посебно истицати, стимулативно деловали на критичаре. Поједини критички захвати били су унеколико претенциозни будући да су укључивали успостављање посебних, иако не и доказаних, вредносних критеријума и циљу рангирања датих дела.² Ипак, већина стручњака која се бавила овим проблемом посветила се давању више или мање успешних теоријских одређења његових главних структуралних и функционалних аспеката. Дефиниције самог академског романа на које наилазимо у књижевним лексиконима, попут оне коју је формулисао Крис Болдик, квалификују академски роман као комично, односно сатирично дело чија се радња одвија у оквиру универзитетског или неког другог образовног центра тежећи да прикаже његову смешну страну. (Boldick 2001: 33) Истичући комични аспект академског романа, као његову доминантну карактеристику, Болдик је, као и многи други теоретичари, можда и несвесно пренебрегао да нагласи једну од његових базичних контрадикција која се огледа у чињеници да прозно дело ове врсте представља фузију два по својој суштини опречна појма – академске озбиљности и подсмеха, односно сатире. Неутралан назив овог поджанра, очито, прикрива дату дихотомију која заједно са склоношћу *камјус романа* ка додатним формално-структуралним компромисима није, међутим, прошла незапажено међу онима који су, узевши је у обзир, понудили и целовитије дефиниције.

Један од раних и, може се рећи кулtnих, академских романа *Срећни Џим* (*Lucky Jim*, 1952), енглеског аутора Кингзлија Ејмиса (Kingsley Amis), у потпуности се уклапа у Болдикову дефиницију жанра због доминантне пародије која, будући интензивна, своди институционално устројство универзитета на фарсу. С друге стране, Ејмисово дело, у коме се пародијски набој остварује посредством једног од ликова који је члан предавачког тима, представља радикални отклон од нешто раније, клишетизиране, романескне тра-

Нови животи (*A New Life*, 1961) Бернарда Маламуда (Bernarda Malamud), потом серији романа коју је Дејвид Лоџ (David Lodge) започео делом *Замена места* (*Changing Places*, 1954) и окончао 2001. године романом *Мегитације* (*Thinks*). Осим Дејвида Лоџа, и многи други писци сведоче о задивљујућој виталности жанра. Крај столећа обележила су дела *Сиварајући историју* (*Making History*, 1996) Стивена Фраја (Stephen Fry), *Срамота* (*Disgrace*, 1999) Ј. М. Куџија (J. M. Coetzee), *Љуска мрља* (*The Human Stain*, 2000) Филипа Рота (Philip Roth). Почетак новог миленијума започео је у знаку Зејди Смит (Zadie Smith) романом *О лепој* (*On Beauty*, 2005), *Невидљиви* (*Invisible*, 2009) Пола Остера (Paul Auster), затим *Брачни заплет* (*The Marriage Plot*, 2011), Џефрија Јуџенидиза (Geoffrey Eugenides) и *Увек тамо* (*Always There*, 2015) Џона ван дер Кистеа (John Van der Kiste). Листа, разуме се, ни у ком случају није комплетна.

2 Познат је покушај Емили Темпл (Emily Temple) да 2013. године састави ранг-листу од педесет академских романа икад написаних. Видети више Emily Temple, „The 50 Campus Novels Ever Written“, Flavorwire, August 23, 2013. <http://flavorwire.com/411025/the-50-greatest-campus-novels-ever-written>.

диције која је, према Џону Лајонсу, студенте увек представљала као лакрдијаше – носиоце хумора, а професоре као круте педанте, односно његов објекат.³ (Lyons 1962: 134–135)

Камјус романи који су настајали доцније представљају предаваче као неког ко превазилази остале ликове по доприносу комичном набоју. Ову тенденцију духовито оцртава Џон Мален који, представљајући роман *Неверовајћни људи* Иана Мекгвајера, изјављује да је „глупост паметних људи [...] бескрајно смешна“ као и да је универзитетски департман „савршен амбијент за таштину и ниске амбиције заоденуте плаштом интелектуализма“. (Edemariam 2004) Понекад су професори, мора се рећи, виђени и као неко ко стоји изван области комике. „Не схватам зашто у академском роману мора доминирати фарса“ (Edemariam 2004), изјавила је енглеска списатељица Александра Бајат закључујући да је Ејмисов роман у потпуности антиинтелектуалан и збуњујући. Дејвид Лоџ (David Lodge), истакнути протагониста поджанра, истиче да је једна од кључних противречности на којима почива кампус роман, између осталих, и она која се успоставља између универзитета као установе која подразумева високе етичке вредности испољене у непрекидној потрази за знањима и запослених, али који су ништа друго до робови „нечасних жеља и себичних амбиција“ (Edemariam 2004), који претварају универзитете у гнезда хипокризије.

Професор Стивен Конор, попут Лоџа, инсистира на херметизму универзитета где владају само „њему својствене норме и вредности које широко отварају врата интригирањима“. (Connor 1996: 69) Штавише, он сматра да су универзитет или академска средина, опште узев, увек били погодно тло обраде за неконвенционалне послератне романописце будући да „опна самозадовољства која их је окруживала никад није била отпорна на притиске спољног света, напротив, била је немоћна да задржи спољне, разорне утицаје политике, секса и злочина“. (Connor 1996: 69) Он иначе разликује два типа наративних структура академског романа које се узајамно преплићу: „ону која говори о нарушавању затвореног света [универзитета] и његово постепено враћање реду“ и другу, „која се тиче боравка романескног лика у поменутом затвореном свету коме на крају мора бити допуштено да утекне из загрљаја његових гравитационих сила“. (Connor 1996: 69)

Завршна реченица ове Конорове анализе може се односити и на омиозан крај, односно животни пораз које доживљавају многи

3 Амерички критичар Лајонс је аутор студије насловљене *The College Novel in America* у којој се као термиолошка одредница поджанра користи синтагма *колеџ-роман* која представља пандан поменутом британском еквиваленту *академски* или *камјус роман*. Други амерички критичар Џон Е. Крамер (John E. Kramer) је чак сачинио и анотирану библиографију свих америчких *колеџ-романа* написаних до 2003. године. (John E. Kramer, *The American College Novel, An Annotated Bibliography*, Lanham: Scarecrow Press, 2003.)

јунаци новијег академског романа. Критичарка Џенис Росен узима у обзир ову чињеницу и истиче да најбољи академски романи говоре о некоме ко заправо на крају неповратно напушта академски свет. (Rossen 1993: 188). У обимној расправи о академском роману, за разлику од Стивена Конора, Џенис Росен покушала је да овај поджанр сагледа у ширем друштвеном контексту не инсистирајући превише на њиховом херметизму. Иако Росенову не можемо сврстати међу критичарке марксистичког усмерења, њена тврдња да су академски романи „друштвени документи“ (Rossen 1993: 3), макар и привидно, очитује се као рефлекс мисли критичара Арнолда Кетла који је сматрао да неки романи Томаса Хардија имају својства „друштвених докумената“. (Harvey 2003: 175) У другом делу свог одређења *камјус романа*, Росен и даље говори о њиховој ангажованости, али инсистира и на њиховој фикционалности квалификујући их као „индивидуалне фантазије пројектоване на широком плану културних норми, очекивања и вредности“. (Rossen 1993: 3) Према Џенис Росен, структура ових романа није нимало једноставна будући да је чине „супротстављени мада повезани аспекти: утицај структуре моћи унутар академије као и њен однос према спољном свету, стални дијалектички однос између конкуренције и идеализма, ученост сама по себи или сама за себе као и ефекти ауторовог избора овакве потенцијално ограничавајуће и проблематичне теме на стваралачки процес“. (Rossen 1993: 3)

Велика већина поменутих теоријских одредница академског романа важи и за дела која је написао Мајкл Бредбери који је уз Дејвида Лоџа један од најистакнутијих представника поджанра. У једном од јавних обраћања изјавио је да се, као и већина аутора, према роману односи крајње озбиљно и да му даје предност у односу на остале прозне форме јер је „отворен и индивидуалан, оштроуман и испитивачки“, а да га „цени због својственог му скептицизма, ироније и разиграности“. (Harvey-Wood 2000) Квалитети које Бредбери истиче у својој похвали роману, као жанру погодном за актуелизацију његових уметничких аспирација, односе се, како видимо, на жанр у ширем смислу. Не сме се, међутим, губити из вида чињеница да су његова главна дела управо *камјус романи* и то они чији је пародијски набој унеколико другачије структуриран него што је то случај с делима Дејвида Лоџа. Бредбери се не задовољава само пародирањем појединачних универзитетских институција и некомпетентних носилаца професорских функција будући да његова пародија сеже и много даље. Анализирајући Бредберијев први кампус роман *Људождерство је погрешно* (*Eating People is Wrong*, 1959), Џејмс Ечисон скреће пажњу на ауторову имплицитну критику либералног концепта образовања оличеног у професору Стјуарту Трису једном од шефова департмана на провинцијском универзитету. (Acheson 1991: 79) Уверен у моћ концепта масовног студирања као главног

инструмента цивилизацијског прогреса, поменути професор, иначе либерални хуманист, губи из вида преовлађујућу оријентацију студената модерног времена у којој се љубав према знању потискује материјалним интересом. Један од споредних ликова у роману својим субверзивним коментаром сумира смисао постојања универзитета савременог доба поредећи га с „радионицом“ у којој су професори „обучаваоци просперитетне буржоазије“. (Acheson 1991: 79)

Други Бредберијев кампус роман објављен под насловом *Идући на запад* (*Stepping Westward*, 1965) је унеколико сличан првом будући да су главни протагонисти романа либерали по убеђењима као и професор Трис из претходног дела. Пародијски набој, међутим, извире из супротстављености британске верзије либерализма коју оличава професор Џејмс Вокер и оне коју представља његово много млађи амерички *џанган*, професор Бернард Фрелч. Професор Вокер, који одлази да по позиву одржи предавања на америчком универзитету, суочава се с колегом који све његове карактерне квалитете третира само као „приватне“ (Acheson 1991: 80) и отуда неадекватне друштвеном ангажману једног професора. Неморалне манипулације професора Фрелча обеспокојавају Вокера јер непогрешиво указују на предстојећу пропаст свих идеала везаних за властиту професију. Интеракцију поменутих ликова Џејмс Ечисон сагледава као сусрет „европске невиности“ и „америчког искуства“. (Acheson 1991: 80)

Имајући у виду чињеницу да главни ликови поменутих романа надрастају своје оквири у смислу да постају симболи одређених тенденција модерног друштва, као и одређених социјалних групација, ова дела могу се оквалификовати као идеолошки романи, а њихово структурирање као својеврсни интелектуални, а помало и политички експеримент. Бредберијев корак даље у том правцу представљао је роман *Човек историје* (*The History Man*, 1975), познат по артикулацији социјалних трендова које су, према Роберту Морасу, по својој суштини потпуна супротност идејама које су афирмисали Лајонел Трилинг (*Либерална имагинација*), који у фокус интересовања ставља такозвани морални реализам, и Ф. Р. Ливис, који у делу *Велика традиција* афирмише присуство етичког фактора као кохезионе силе која везује истакнуте ауторе. (Morace 2006: 260). Традиционалне хуманистичке академске дисциплине које подразумевају поменуте квалитете потискују помодни трендови у друштвеним наукама чији је главни представник социологија. (Morace 2006: 261)

Главни јунак романа, професор социологије Хауард Кирк, чије је име међу телевизијским гледаоцима популарне телевизијске серије снимљене по овом роману постало епитома социологије уживао је велику популарност упркос изразито негативним карактерним особинама. Трајни публицитет, високи тиражи као и неки други, необични квалитети дела, о којима ћемо накнадно говорити били

су разлози да Бредбери о поменутом лику говори и неких тридесетак година након објављивања романа. Описујући га као лежерног левичара, примораног да живи у временском периоду између револуционарних шездесетих до кризних седамдесетих година прошлог века, Бредбери изјављује да је Кирк: „... увек радикалан, увек заводи или је у процесу завођења, вечито на страни студената против фашизоидне институције од које прима плату, увек против оних који су старији од тридесет година, иако он сам има тридесет пет.“ (Lodge)

Јунак *Човека историје* успева да оствари своје етички проблематичне циљеве у друштвеним околностима које се делимично сагледавају у цитираном коментару. Хауард Кирк, за разлику од јунака прва два Бредберијева *камјус* романа, несумњиво тријумфује а позорница тог тријумфа јесте универзитет смештен у измишљеном обалском граду Вотермауту, једном од „оних нових универзитета од бетона и стакла који су шездесетих година ницали у Британији али и широм Европе и Сједињених Америчких Држава“. (Lodge) Радња романа смештена је у 1972. годину у којој још увек живи дух револуционарних превирања из 1968. године, оличен у отпору администрацији, рату у Вијетнаму, промовисању свих алтернативних видова слободе почев од анархолиберализма па до употребе дрога. Поменути факултети су, разумљиво, по свему одударали од конзервативних свеучилишта, попут Оксфорда и Кембриџа који су столећима етаблирали као политички релевантне институције и жаришта националне самосвести.

Не треба посебно истицати да Хауард Кирк са својом кожном јакном и „Запата брковима“ (Lodge) свакако не би био добродошао у таквом окружењу а несумњиво би то био још мање са својим политичким ставовима о којима говоре цитирани Бредберијеви коментари. Модерне студије хуманистике на Кирковом Вотермауту укључивале су превасходно социологију, а затим културолошке студије, студије рода и психологију што представља структуру која би на Оксбриџу у то доба била свакако неприхватљива. Бредбери нас такође на почетку романа обавештава да је професор Кирк, доследан свом радикалном приступу социологији, убрзано објавио научна дела која носе готово сензационалистичке наслове као што су *Нови ѝрисѝуй сексу*, *Смрѝѝ дуржоазије* и *Пораз ѝриваѝносѝѝи*. Социјална стања анализирана у књигама су посредством главног лика и непосредно актуелизована будући да Кирк постаје присталица отвореног брака. Он презири буржоаско поимање културе и приватног власништва и одбивши да живи у монденском делу града пресељава се у опскурни кварт насељен скитницама. Да би неко разумео себе и своје окружење, потребно је, према Кирку: „мало Маркса, мало Фројда и мало друштвене теорије“. (Bradbury 2000: 20) Да би појачао пародијски набој Киркове квалификације, Бредбери проширује његов исказ рекавши да Кирк заправо верује да треба „знати време, ме-

сто, окружење, субструктуру, суперструктуру, стање и детерминанте друштвене свести, и моћи друштвене свести да се шири и експлодира“. (Bradbury 2000: 20) У овом шаљивом дискурсу препознајемо и комично поигравање кључним категоријама Марксове теорије културе.⁴

Оно што, међутим, нимало није шаљиво јесте Кирков агресивни став према окружењу који се, како сматра Џејмс Ечисон, огледа у спровођењу „марксистичке теорије у дело“ чак и међу студентима које подстиче да заузму „непријатељско држање један према другом налик правој класној борби“ (Acheson 2003: 48) Занимљива је чињеница да Кирк врло често цитира Маркса, али не у смислу поткрепљења својих научних теза већ као неку врсту омиљеног узгредног коментара којим пропраћује необичне ситуације. У једном од унутрашњих монолога спекулише поводом господских навика супруге једног од својих колега која потиче из веома богате породице. Занет пријатним размишљањима о погодности који такав статус пружа, Кирк се у тренутку отрезнио констатујући како је за тренутак заборавио на сопствену „класну свест“ поставши тако истовремено „угњетач и угњетени“. (Bradbury 2000: 94) Након тога се вратио исправном току мисли јер „како Маркс каже, што више поседујеш, толико мање заправо постојиш“. (Bradbury 2000: 94) Обликујући лик Хауарда Кирка, макијавелисте и псеудонаучника, према коме несумњиво гаји скривену антипатију, Бредбери избегава да директно укаже на мету своје пародије као и на мотиве за стварање дела које има унеколико необичну физиономију. Разлоге наиме сазнајемо из спорадичних коментара које је писац давао углавном новинарима. Критичар Роберт Морас је склон да поменути разлоге сагледа у ауторовој забринутости, чак фрустрираности трендовима модерног друштва које се „окренуло од уметности и романа и имагинације конкретно и усмерило се ка филму, телевизији и социологији“. (Morase 1989: 61) Не могавши да се помири с подређеним положајем појединца у односу на друштво, Бредбери истиче да су тиме либералне вредности које, по њему, чине суштину уметности угрожене како у друштвеном тако и у интелектуалном погледу. (Morase 1989: 61) Либерализам, односно плурализам мишљења и деловања је угрожен и најзад замењен такозваном социолошком перспективом у којој се, како сматра, рефлектује погубни историјски притисак, који ће се знатно касније актуелизовати као *шачеризам* у Британији и *рејанизам* у Америци. (Morase 1989: 61–62). Бредберијев роман је у сваком погледу структуриран у духу имплицитне осуде поменутих негативних, конзервативних историјских трендова који ће у пуној мери дићи до изражаја знатно након објављивања романа.

Тоталитариста Хауард Кирк, професор социологије, постаје оличење крајње деструктивних друштвених сила. Роберт Морас тврди да

4 Видети више у поглављу „Base and the Superstructure in Marxist Cultural Theory“, Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 75–83.

Кирк представља „првосвештеника, парадигматске (и потпуно апстрактне) Историје“. (Mogase 1989: 68) Расправљајући о наративним квалитетима романа, Патриша Во тврди да је у делу видљива ауторова интензивна формална и тематска усмереност ка „појму историје као фикције“ и, слично Морасу, уздиже његовог хероја на пиједестал некога који је сам по себи „оличење историје с пуном контролом над својом као и судбином других“. (Waugh 1984: 49) У наставку свог осврта она установљава да су и Хауард и његова супруга пре свега „*тхијови* који постоје у служби заплета: заплета историје или фикције који интегрише Хауарда као његовог носиоца и то преко надмоћних обликујућих сила које оличавају самог приповедача“. (Waugh 1984: 50) Заокупљена превасходно Бредберијевом фикционализацијом историје у ужем смислу те речи, Патриша Во истиче да Хауард Кирк, без обзира на своје победе у сукобима у којима ствара властите историјске матрице, заправо остаје заробљеник ширег заплета који у суштини не контролише. (Waugh 1984: 50–51) Такав контекст се, сматра Во, посредством аутора, који је и сам нека врста социо-историјског конструкта, смешта у метанаративни контекст историје. (Waugh 1984: 50–51)

Џејмс Ечисон посвећује велику пажњу филозофском као и идеолошком аспекту Бредберијевог романа. Његова помна анализа поменутих аспеката почиње скретањем пажње на симболизам епиграфа романа који је Бредбери преузео из дела Гинтера Граса и то у форми фрагмента дијалога у којем непозната особа пита саговорника ко је Хегел. Одговор који следи гласи да је то неко ко је: „...осудио човечанство на историју.“ (Acheson 2003: 41) Констатујући да се ово питање поставља више пута у роману а да се никад не добија ваљан одговор, Ечисон се упушта у објашњавање хегелијанске матрице такозваног развоја историје кроз дијалектички однос тезе и анти-тезе који се на крају фазно окончава синтезом. (Acheson 2003: 41–42) Поменута концепција представља, као што је познато, а на шта и Ечисон подсећа, доктринарну подлогу Марксовог погледа на историју која се у роману иронијски успоставља као нека врста Кирковог филозофског *орјанона*. Ова корелација, према Ечисону, служи да се кроз призму пародије представи однос између ликова из романа па у том смислу професорка историје Ени Календар, као деветнаестовековна буржоаска либералка, представља тезу док је Хауард Кирк, радикални марксист, који је заводи, њена антитеза. (Acheson 2003: 48) Користећи исту призму, Ечисон објашњава и раздобље у коме се догађа радња романа квалификујући га као развитак британског друштва: „... од његове позне капиталистичке фазе – тезе коју карактерише доминација буржоазије до њене антитезе која почиње од 1968. године коју Кирк сматра почетком успона пролетаријата који води до преузимања власти“. (Acheson 2003: 43)

Ечисоново запажање о преломном моменту дате трансформације је проширено ефектним увидом у приповедачево манипули-

сање временским равнима. Бредбери наине све догађаје који су се десили пре поменуто 1968. године преко својих ликова коментарише у прошлом времену док се сцене које следе након ње представљају као садашњица. (Acheson 2003: 44) Историјска промена друштвене структуре у Бредберијевом роману, чему јунаци присуствују, приказана је према Ечисону као „низање садашњих тренутака, пре него довршена радња јер остаје да се види у ком правцу ће се развијати“. (Acheson 2003:43) Ова концентрисаност на садашње време, што подразумева немогућност предвиђања будућности, имплицира Бредберијево срачунато одбацавање улоге свезнајућег приповедача. (Acheson 2003: 43)

Поменуто Кирково (али и Бредберијево) усмерење ка садашњици, уз свесно занемаривање онога што се догодило пре 1968. године и одбацавање перспективе будућности, која је сама по себи историјско исходиште, представљају заправо неку врсту одрицања од историје, односно њену смрт или њен крај. За обојицу је дакле поменута година оно што за филозофа историје Александра Кожева 1806. кад се одиграла битка код Јене. (Cockett 1996: 34) Делећи Хегелово уверење да тај догађај означава крај историје као идеје, Кожев сматра да све што се догодило након битке заправо нешто што је учинило да се *крај историје* као феномен који подразумева актуелизацију револуционарне силе просторно прошири. Наполеонова победа над Прусима код Јене је, према Кожеву, она гранична тачка након које будућност престаје да буде узрокована жељом човека да промени свет набоље или нагоре услед чега он почиње да личи на животињу која брине само о свом опстанку и угодностима. (Cockett 1996: 35–36) Закључак који се намеће, након Кожевљевих квалификација оваквих стремљења, јесте да из њих не може проистећи ништа друго осим атмосфере свеобухватне интелектуалне јаловости као што је она на колеџу Вотермаут где нико од студената, и не само њих, не зна одговор на питање ко је био Хегел. Целокупну иронију појачава и чињеница да су спаваонице на колеџу Вотермаут назване према великим филозофима историје као што су Томас Хобс, Арнолд Тојнби, Хегел, Освалд Шпенглер и Маркс. (Bradbury 2000: 46)

Необавештеност студената о личностима и делима филозофа, али и очигледна некомпетентност многих професора уз изразиту склоност ка неакадемском дискурсу симболички се могу тумачити као свесно или несвесно одрицање односно „непверење“ у такозване *велике наративе* које је Жан-Франсоа Лиотар још 1987. године оквалификовао као главну карактеристику постмодерне. (Lyotard 2004: VI) Он тврди да криза метанаративног наступа према врховним трансценденталним категоријама попут Бога, историје, разума, истине па и саме науке, односно одсуство вере у њихову легитимност кореспондира с „кризом метафизичке филозофије, а и академске институције која је од ње зависила“. (Lyotard 2004: VI) У

том смислу наративна функција губи своје основне аспекте као што су „велики јунак, велике опасности, велике заплете и велики циљ“. (Lyotard 2004: VI) Хауард Кирк свакако не спада у велике јунаке нити доприноси афирмацији науке будући да студенткињи која упућује питање ко је Хегел одговара: „Видите овако, ви би требало да студирате социологију.“ (Bradbury 2000: 54) На њено друго по реду, такође игнорантско питање о томе да ли је Хегел много знао, он одговара духовитом констатацијом да је „знао али да му кров прокишњава“ (Bradbury 2000: 54) алудирајући на чињеницу да спаваоница у којој је студенткиња смештена носи име немачког филозофа.

Предлог који Кирк упућује студенткињи да би требало да студира социологију симболично се може схватити као сугестија неке врсте ескапизма од великих наратива хуманистике које оличавају филозофија, историја и теологија. У предлогу се очитује већ помињана тенденција раста социологије у односу на друге друштвене науке, нарочито током шездесетих година прошлог столећа. Пишући о том тренду, професор А. Х. Хелси констатује да се он иначе временски поклопио са студентским немирима и да су се тада сама наука као и социолози поистовећивали с нечим „субверзивним и отпадничким“ и као такви провоцирали анимозитет присталица неоконзервативизма. (Halsey 2004: 118) Хелси штавише и директно повезује Бредберијев роман с таквим тенденцијама. (Halsey 2004: 118) Бредберијева ефектна актуелизација оваквог стремљења огледа се у фрагменту једног Кирковог унутрашњег монолога мотивисаног погледом на кампус и зграду факултета. Он том приликом изјављује: „Мислим да је ово место против кога могу да делујем.“ (Bradbury 2000: 41) Бредбери се у једном од својих већ помињаних осврта на роман дотиче теме процвата социологије у датом периоду а говори и о њеној стагнацији. Оно на чему инсистира је инхерентни, трајни негативитет социологије будући да су: „атомизоване, насумичне, вредносно осиромашене и хедонистичке деведесете године у истој мери производ радикалне социологије колико су израз тачеријанског неповерења у саму идеју друштва.“ (Lodge)

Цитирана Бредберијева опаска, критички интонирана у односу на социологију, донекле кореспондира с примедбом Франсоа Лиотара да се свет у седамдесетим и осамдесетим годинама прошлог века у тој мери изменио да социолошка анализа фокусирана на друштвене институције не може на одговарајући начин одразити „стање друштвеног живота“. (Calhoun 1999: 195) Не треба губити из вида ни чињеницу да је француски филозоф, развијајући у том раздобљу своје тезе о појави постмодерне, дошао до закључка да је у новом контексту релевантно: „... то што стари полови привлачности које су сачињавале националне државе, партије, занимања, институције и повијесне традиције губе своју привлачност... и не чини се да ће их нешто заменити бар не у пријашњем опсегу.“ (Lyotard

2004: 21) Уместо већ помињаних великих наратива, према којима у време постмодерне влада неповерење укључујући ту и дијалектику Духа, примат, по Лиотару, преузимају такозване *мале њриче* које су у суштини локализоване и персонализоване што значи да се дотичу историје кроз индивидуалне исказе, односно дискурсе и управо ти дискурси представљају *језичке иїре* које имају властита правила и структуру. (Lyotard 2004: 89–90)

Лиотар разликује више типова језичких игара, а то су денотативни, „у којем се важност придаје истинитом/лажном“, перформативни, „који подразумева најбољи однос *input/output*“ што ће рећи равнотежу уложеног и добијеног, прескриптивни, „у којем се ради о праведном/неправедном“ и техничку игру „чији су критеријум учинковитост/неучинковитост“. (67) Занимљива је чињеница да се у анализи првог типа језичких игара Лиотар служи реченицом: „Свеучилиште је болесно“ (Lyotard 2004: 11), која нас симболично подсећа на универзитет Вотермаут професора Кирка. Поменути институција дакле свакако није „здрава“ делом и због „доприноса“ професора Кирка који се, као што смо могли видети, заветовао да ће радити против ње. Лиотар још каже да поменути денотативни исказ може бити дат и у необавезном разговору, подразумевајући његовог пошиљаоца, примаоца и референта о којем се у исказу ради (Lyotard 2004: 11–12). Осим тога, пошиљалац ове поруке је сигурно неко ко је „зналац“ правог стања на свеучилишту док је на примаоцу да се с тим сложи или не. (Lyotard 2004: 12) Добар део Киркових исказа може се оквалификовати као денотативни, дакле дат с гледишта ауторитета изазивајући тиме противљење што је случај с професорком Ени Календар и студентом Џорџом Кармодијем који не крије да не дели Киркова уверења.

Као пример другог, перформативног типа језичких игара, Лиотар узима исказ који гласи: „Свеучилиише је оїтворено коју изговара декан или ректор на почетку школске године.“ (Lyotard 2004: 12) За разлику од исказа првог типа, ови искази пошиљаоца су с гледишта ауторитета неприкосновени тако да их прималац никако не може оспорити, чиме се постиже и „непосредни учинак и на референта“. (Lyotard 2004: 12) Овакав исказ се, макар и посредно, може довести у везу са самим почетком романа који је смештен у јесен, односно у време отварања свеучилишта чиме су учесници радње симболично стављени пред свршен чин и отворена је позорница каснијих, безмало трагичних догађања. Увек се може дискутовати и о томе да ли Универзитет Вотермаут представља „отворену“ институцију либералног типа. Суд читалаца ће свакако ићи у прилог делимичне „отворености“ институције, али је јасно да се професор Кирк у свакој прилици томе супротставља. Сви његови искази у којима се помиње Маркс намећу се као сушта и беспоговорна „истина“, заоденута рухом ироније, али коју саговорници, осим ретких

изузетака, не доводе у питање што их, условно речено, чини неком врстом перформативних исказа према Лиотаровој терминологији.

Трећи, такозвани прескриптивни тип језичких игара Лиотар илуструје реченицом: „Дајте средства свеучилишту“, коју пошља- лац може формулисати у смислу „наредбе, упутства, препоруке, упита, молбе и молитве“. (Lyotard 2004: 13) И у овом типу игара по- шиљалац несумњиво ужива „ауторитет у најширем смислу значења појма“, док се од примаоца „очекује испуњење траженог деловања“. (Lyotard 2004: 13) На исказе ове врсте често наилазимо у Кирковом говору. Многи од њих као што је онај упућен у смислу савета Кир- ковој супрузи Барбари имају иронијски призив: „Барбара, ти се осећаш помало депресивно, ... узми валијум, иди на забаву, иди на протест. Убиј неког војника. Сексај се. Спавај с неким.“ (Bradbury 2000: 15–16) Слични савети чују се и од других ликова укључених у такозване игре моћи на Вотермауту. Један од Киркових колега, под његовим директним утицајем, изражава протест против гостовања генетичара, професора Мангела речима: „Ствар је у томе што је рад професора Мангела у основи фашистички и ми немамо разлога да га овде позивамо како бисмо се у то уверили.“ (Bradbury 2000: 126)

Бредберијев роман *Човек историје*, по мишљењима критичара, поседује одређене постмодерне квалитете иако је настао у време кад се она тек рађала, и упркос чињеници да га првобитна критика није одредила као таквог. Савремени критичар Дитмар Бенке га, међу- тим, сматра у потпуности постмодерним делом. (Böhnke 2004: 173–175) Нема сумње да Бредберијев постмодернизам, бар када је овај роман у питању, унеколико одступа од постмодерног канона који се успоставио крајем двадесетог века и који има специфичан однос према *малим иријовестима* које у романима савремених постмо- дерниста настају разградњом метанаратива, односно великих при- повести. Таква разградња се у *Историји света у 10 ½ поглавља* (1989) Џулијана Барнса у односу на Бредберијев роман одвија на много ширем плану тако да његове персонализоване и мултифокалне при- повести резултирају цикличношћу, рекурзивношћу и чак хаотично- шћу које код Бредберија не срећемо. У роману *Човек историје* мале приповести у форми језичких игара се свode на оне исказе у којима се историја као високофреквентни појам јавља не толико да би се би се уз помоћ ауторове пародијске редукције деструирали историјски метанаративи које репрезентују историчари као што су Шпенглер и Тојнби и други историчари чија се имена у роману помињу у иро- нијском контексту. Уместо тога, Бредбери, манипулацијом фрагме- ната историјског знања, ствара одређени, често и мањкав, компе- титивни дискурс који се кроз вербалну игру моћи пласира у циљу остварења одређених интереса. Лиотар у том смислу упозорава да „говорити значи борити се у смислу играња, а чинови језика произ- лазе из опште агонистике“. (Lyotard 2004: 14)

Из тога происходи да Хауард Кирк располаже одређеним дискурсом моћи. Говорећи на ту тему, не занемарујући ни етичку компоненту проблема, Лиотар указује да остварење легитимности поменутог дискурса спречава „... разлика коју традиција чини између силе и права, између силе и мудрости, то јесте између оног што је снажно и оног праведног и истинитог“. (Lyotard 2004: 67) Напомињући да је на ову антиномију скренуо пажњу говорећи о теорији језичких игара, Лиотар примећује да „снага“ исказа произлази, ако се изузме терор који га може пратити, управо из дате игре. (Lyotard 2004: 67) Он такође наглашава и улогу перформативности језичких игара која „повећава способност пружања доказа и повећава могућност да се буде у праву“. (Lyotard 2004: 68) Да би поткрепио своја полазишта, Лиотар цитира и филозофа Лухмана који стоји на становишту да у постиндустријским друштвима „нормативност закона бива замењена перформативношћу поступака“ што би значило да би „контрола контекста то јест побољшање перформанси остварених против партнера који стварају контекст (било да се ради о природи или о људима) могла вредети као нека врста легитимности“. (Lyotard 2004: 68).

Уколико би се Лиотарова терминологија применила у интерпретацији заплета романа, могло би се рећи да перформативност Киркових поступака нарушава пре свега етичке, као и норме функционисања самог свеучилишта чиме успоставља неку врсту властите легитимности оличеној у владавини или, боље речено, терору историје. „Легитимност“ таквог Кирковог статуса потврђена је у више наврата у тексту романа. Након неке врсте самоизолације у периоду кад се посветио писању књига, Хауард Кирк жуди за повратком у активни живот где би „се умешао у веће, импозантније и лепше заplete које ствара историја“. (Bradbury 2000: 7) О Кирку као некој врсти отелотворења историје сведоче коментари колега са свеучилишта спремних да прихвате његову фразеологију. Ана Календар, професорка књижевности, своју недоумицу у погледу Киркових поступака и ставова неких колега изражава реченицом: „Мислим да сте сви интересантни људи, али није ми јасан заплет.“ (Bradbury 2000: 84) Хауард одвраћа да је то „једноставно јер је у питању историјски заплет“. (Bradbury, исто)

Иронијска епитомизација историје се у истом значењу испољава и на много приземнији, скоро карнални начин. Разговарајући с Мојром Миликин, једном од колегиница с којом је ступио у емотивну везу, Кирк јој се обраћа с ласцивним предлогом: „Кад је историја неизбежна, лежи и уживај у њој.“ (Bradbury 2000: 59) Одговор Мојре Миликин гласи: „Е то је оно што што ти одиста јеси, Хауарде. Историјски силоватељ. Гураш историју у све чега се дочепаш.“ (Bradbury 2000: 59)

У роману постоје и епизоде у којима, Лиотаровим језиком речено, Киркова перформативност доводи до апсолутне контроле, а

потом мењања контекста који су произвели други. У питању је гостовање угледног генетичара професора Мангела које је управа факултета планирала у блиској будућности. Кирк још од почетка жели да омете реализацију ове идеје и потајно шири гласове да је поминути генетичар расиста и фашиста што спремно прихватају неке Хауардове колеге, али и студенти. (Bradbury 2000: 48) За разлику од њих, шеф одсека, професор Захари сматра да би доктор Мангел свакако требало да наступи на свеучилишту, одбацујући оптужбе аргументацијом да је фашизам „социолошки конструкт, монолитни свет“ коме треба супротставити његов пандан, а то је: „сарадња, плурализам или либерализам“. (Bradbury 2000: 124) Позитивни контекст догађаја који стварају професор Захари и још неколицина професора тврдећи да бављење генетиком расе човека „не чини расистом“ (Bradbury 2000: 114) се, захваљујући Кирковом вештом маневрисању, непоправљиво нарушава.

Непријатељство према професору Мангелу се шири и почиње да се граничи с хистеријом која се одражава у потпуно неакадемским коментарима Киркових сарадника попут Мојре Миликин која тврди да су слични људи већ демаскирани у либералној штампи и да су „Јенсен, Ајсенк, Мангел сви одреда доказани фашисти“. (Bradbury 2000: 115) Занимљиво је да овај вербални испад у основи утемељен на псеудоисторијском контексту будући да поменута професорка уз Мангела помиње и имена два научника немачког порекла која у њој буде асоцијације на нацизам иако су у питању људи који, познато је, никада нису били нацисти.⁵ Цела ситуација кулминира неком врстом протеста против Мангеловог предавања у којој присутна маса скандира: „Забранити, забранити“ и „фашисто, фашисто“ (Bradbury 2000: 169) што, да иронија буде већа, подсећа на атмосферу с фашистичких окупљања. Једини међу присутнима који има такав утисак је професор Хенри Бимиш који довикује маси: „Ви сте фашисти; ово је гушење слободе говора.“ (Bradbury 2000: 169) и бива прегажен од стране манифестаната. На тај начин он фигуративно постаје ништа друго до жртва историје или, како се раније у једној ситуацији сам изразио, „мливо у жрвњу историје“. (Bradbury 2000: 134)

Кирк, у стилу правог макијавелисте, који је добро одмерио своју стратегију, остаје по страни уздржавајући се чак и од гласања о томе да ли професору Мангелу треба да буде дозвољено да одржи предавање. У својим медитацијама о природи моћи Мишел Фуко дефинише дугорочне стратегије, усмерене ка стицању превласти, као активности које „делују унутар политике замене или елиминације (или испуњења) друге политике (или те исте политике)“. (Wickham 2009: 165) Као што се може видети Киркова закулисна политика

5 Артур Јенсен (Arthur Jensen, 1923–2012) је психолог који је живео у Америци као и Хајнц Ајсенк (Heinz Eysenk, 1916–1997), који је рођен у Немачкој, а каријеру је започео и окончао у Великој Британији.

тврдокорног марксисте апсолутисте је, делујући унутар званичне политике факултета, однела превагу над идејама либерализма и политичке толеранције. Објашњавајући је шире, Џејмс Ечисон скреће пажњу на Киркову намеру да се: „докопа меког трбуха либерала“ (Acheson 2003: 47) у чему и успева иако у ограниченем обиму.

Друга ситуација којој је иманентан агонизам обликована је у форми идеолошког сукоба који је приказан као сучељавање професора Кирка са студентом Џорџом Кармодијем. Упадљиве разлике у физичком изгледу оба противника наговештавају будући сукоб. За разлику од разбарушеног Кирка, Кармоди је уредно ошишан, у прописном оделу с краватом и беџом колеџа и као такав, типични припадник средње класе, представља неку врсту Кирковог класног непријатеља. Сукоб међу њима настаје кад Кирк захтева да се Кармоди припреми да на часу дискутује о теоријама које су развили „Мил, Маркс и Вебер“ (Bradbury 2000: 103), које објашњавају промене у друштву. Кармоди, међутим, не жели дискусију и полемику с другим студентима, што је Кирков омиљени метод презентације, већ инсистира на читању есеја који је на дату тему припремио. Након што и сам аутор, чија се приповедачка позиција идентификује као позиција учесника у дискусији, констатује да је то „досадно, заморно штиво, пуно застареле фразеологије“ (Bradbury 2000: 104), професор Кирк и присутни студенти прекидају Кармодија који љутито напушта просторију. Сукоб с професором Кирком ескалира у каснијем разговору који се води у професоровом кабинету. На Кармодијеву опаску да не схвата примедбе које су му упућене, Кирк одговара да је разлог томе што он изнете ставове „не схвата на начин једног социолога“. (Bradbury 2000: 108) Потом следи сурова Киркова филипика на рачун Кармодијевих покушаја да афирмише своје идеје:

Имате ли ви то неку бољу социологију?“ упита Хауард, „Тај англо-католички, класицистичко-ројалистички пртљак који извлачите из енглеске традиције и желите да је назовете социологијом?“ „То је прихваћена форма културолошке анализе“ рече Кармоди. „Не прихватам је“, одврати Хауард „То је један глупави конструкт који никакве везе нема са социологијом јер он заобилази све оно што чини прави профил једног друштва. Под тим подразумевам беду, расизам, неједнакост, сексизам, империјализам и репресију, ствари о којима очекујем да размишљате и узмете у обзир. Али шта год ја учинио, какав год задатак да вам дам, добијам тај исти стари пртљак (Bradbury 2000: 108).

Агресивни приступ професора Кирка овог пута наилази на достојан одговор који сеже у сферу компетентне критике професорове идеологије:

Случајно верујем у индивидуализам, а не у колективизам. Мрзим тај филистарски Марксов појам човека који је само једна карика у про-

изводном ланцу. Верујем да је суперструктура важнија од субструктуре. Мислим да је култура вредност, а не тек инертни описни појам. (Bradbury 2000: 108)

Дати дијалог даје нам повода да се присетимо како, квалификујући романе Малколма Бредберија као превасходно дијалошке, Роберт Морас изјављује да роман *Човек историје* испуњава Бахтинов идеал да романескна проза мора „не само да представи већ и да испуњава своју сврху као објекат репрезентације који аутореферентно критички делује“. (Morace 2006: 73) Тај проблем је иначе, тврди Морас цитирајући Бахтина, „централни проблем стилистике романа“, док је проблем романописца „да представи слику језика“. (Morace 2006: 73) Цитирани одломци потврђују тачност Морасовог суда јер поуздано дочаравају, односно представљају комплекс језички уобличене историјске и идеолошко-политичке парадигме. Настављајући да коментарише овакве „размене“ у које се ликови упуштају, Морас установљава да разговори овог типа представљају неку врсту „вербалног пингпонга“ (Morace 2006: 80) пошто, „уместо пуноће која се може очекивати од реалистичног прозног стила, Бредбери пружа оштру минималистичку прозу која одражава, али и критикује савремену масовну културу“. (Morace 2006: 80)

И овај Морасов коментар је у начелу тачан, али сматрамо да не важи у пуној мери за цитиране одломке јер се они не могу свести искључиво на критику масовне културе. Критика коју Кармоди упућује Кирку је у основи есенцијалистичка пошто инсистира на одређеним инхерентним и непромењивим квалитетима, док се Кирков осврт на Кармодијева полазишта може сматрати артикулацијом социјалног конструктивизма који се наметнуо као темељни принцип свих модерних интелектуалних алтернатива заступљених у социологији, психологији и другим друштвеним наукама. Социјални конструктивизам иначе почива на аксиому да знање није поуздано, али је нераздвојно повезано с друштвеним деловањем као и да је схватање света историјски и културно условљено и специфично. Кармодијева реакција је својеврсни отклон од историје, односно бекство од Кирковог социјално и историјски условљеног активизма.

И трећи ајон професора Кирка, у коме побеђује захваљујући својим манипулативним или лудичким експресивним моћима наметања жељеног контекста, дешава се у стану његове колегинице, професорке енглеске књижевности Ени Календар. Разлог посете је не само Киркова жеља да заведе колегиницу већ и да је приволи да ускрати подршку Кармодију који га је оптужио за више тешких злоупотреба положаја. Пре него што подлегне Кирковим удварањима, Ени Календар с њим ступа у неку врсту дуела, односно језичке игре која иронијски кокетира с идеологијом, психологијом и политиком.

Основа за овај дуел постављена је већ у једном претходном сусрету где Ени Календар себе тврди да је „налик либералу из девет-

наестог века“. (Bradbury 2000: 84) Кирк, с друге стране, такође добија идеолошку одредницу будући да му Ени у одговор на његово пребацивање да не разуме заплет у догађањима на забави јер је у питању „историјски заплет“, каже „ви сте човек историје“. (Bradbury 2000: 84) Џејмс Ечисон њихов однос посматра као дијалектичку супротстављеност већ поменутог „буржоаског либерализма“ и „марксистичког радикализма касног двадесетог века“. (Acheson 2003: 48) Ени Календар, између осталог, инсистира на индивидуалној, односно „моралној савести“ док Кирк ставља акценат на „друштвену свест“ пребациујући Ени недостатак исте. У настојању да убеди Ени да ускрати подршку Кармодију и да му се пода, Кирк прибегава вербалним егзибицијама почевши од оних веома грубих попут: „Он [Кармоди] је себе уништио а тако ћеш и ти. Сасушићеш се, спарушити, мрзећеш и гунђаћеш, и у за неких десет година од тебе неће остати ништа, само неуротична старица.“ (Bradbury 2000: 165) Потом се тон монолога уздиже на општији ниво и Кирк у наставку последње инвективе поручује: „Фројд је једном дао веома успешну дефиницију неурозе. Рекао је да је неуроza претерана везаност за прошлост.“ (Bradbury 2000: 165) Као најава Ениног пораза може се узети њено погрешно цитирање Маркових речи. Она наиме изговара наводну Маркову изјаву која гласи: „Историја је глупост.“ (Bradbury 2000: 166) Исправивши је примедбом да су то речи Хенрија Форда, Кирк констатује да је све што се догодило „морало да се догоди“, а Ени резигнирано довршава његову мисао речима да је све то „историјска неминовност“. (Bradbury 2000: 166) Прихватајући дискурс свог опонента, Ени потврђује коначни Кирков тријумф с горким осећањем да је својом пасивношћу и сама допринела победи Кирковог „историзма“, односно прикривању његове беде.

Разматрајући категорију антијунака и његовог присуства у књижевности с краја деветнаестог и двадесетог века Виктор Бромберт заузима становиште да „између појмова парадокс и антијунак постоји нераскидива веза“. (Brombert 1999: 58) Иако Хауарда Кирка не можемо сматрати типичним иронијским јунаком модерне већ пре оним што се у енглеској књижевној критици одомаћило под термином хуља или *ниџков* (villain)⁶ служећи као општи појам за читаву групу познатих негативних ликова, обично супротстављених главном јунаку, чија зла репутација али и нека врста популарности сеже још у ренесансу. Тај парадокс се утеловљује управо у личности Хауарда Кирка.

Бредберијева политичко-идеолошка орјентација, као што је у више наврата поменуто, умногоме је допринела структурирању романа. Треба, међутим, нагласити да је, управо с тим у вези, интересантно тумачење Бредберијевих (као и романа Дејвида Лоца)

6 Видети више у J. R. Cuddon. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley and Sons Ltd, 2013. 762–763.

понудио Питер Видоусон. Он сматра да је постмодернизам оба аутора само привидан будући да њихова дела припадају традицији реализма као и да су у суштини антиисторијска. (Morace 1989: 24) Иза димне завесе постмодернизма крије се потајна намера оба аутора: „да одбране енглеску буржоаску културу од матице историје“, а да су вредности којима су одани „које деле Арнолд и Ливис, управо оне које афирмише капитализам“. (Morace 1989: 24) Морас оповргава Видоусонове ставове инсистирајући да скривена порука, коју Видоусон, критичар марксистичког усмерења, открива у прози Бредберија и Лоца, ако и постоји, свакако пада у засенак бахтиновског хумора и карневализма које разара сваку доктринарност па и ону која се односи на либерализам. (Morace 1989: 25–26) Осим тога, он сматра да ни Лоц ни Бредбери на крију своје афинитете према либералној естетици већ покушавају да их супротставе притисцима постлибералне ере у настојању да открију да ли би се ишта од те традиције у будућности могло сачувати. (Morace 1989: 26)

Лоцова и Бредберијева наводна оданост буржоаско-либералним вредностима, на којој инсистира Видоусон, и евентуална радост коју би осетили њиховим тријумфом могла би се упоредити с оном коју би, по Френсису Фукујами, осетили људи двадесет првог века након победе либералне демократије, идеалног друштвеног уређења. Гледано из те перспективе, достизање поменутог идеала би за двојицу писаца био својеврсни крај историје. Није потребно посебно наглашавати да су оба писца били потпуно свесни немогућности остварења овог идеала, што чак и Видоусон потврђује, и да су према таквим стањима духа, као врхунски интелектуалци, имали пре свега критички однос. Многи истакнути мислиоци тог времена су, попут Жака Дерида, изразили неспремност да прихвате финализујуће теорије укључујући и оне апокалиптичне. Критikuјући Фукујамино у основи телеолошко виђење историје, Дерида тврди да оно наговештава само крај одређеног концепта историје и ништа више (Lisle 2006: 235).

Фукујамина књига *Крај историје и последњи човек* објављена је почетком деведесетих година, дакле скоро читавих двадесетак година касније од Бредберијевог романа. Познато је такође да су идеје о такозваном *крају историје* биле предмет дебата још седамдесетих година прошлог века као и да су у међувремену многе Фукујамине поставке оспорене. Ипак, на почетку своје књиге Фукујама поставља нека питања чији се значај јасно увиђа уколико озбиљније размотримо заплет романа. Једно од тих питања које се односи на човека будућности јесте да ли ће његов опстанак зависити од тога у којој мери ће он бити признат „не само као једнак већ као надмоћан у односу на друге“? (Fukuяama 1992: xxiii) Фукујама следствено томе занима и да ли ће „их страх од чињенице да ће постати презира достојни ‘последњи људи’ подстаћи да се докажу на нове и непредвидљиве

начине, чак и по цену да постану анимални 'првобитни људи' заузети крвавим борбама за примат које ће се сада водити модерним оружјем". (Fukuyama 1992: xxiii) Имајући у виду Киркову праксу елиминације људи (Мангел, Кармоди), може се рећи да главни лик представља оваплоћење „модерног канибала“. Не треба заборавити да је наслов првог Бредберијевог кампус романа *Људождерство је њојрешино*.

Веза ових Фукујаминих претпоставки с Бредберијевим романом, односно његовим јунаком, искључиво је асоцијативна. Постоје, међутим, јасне одлике које га идентификују као постмодерног јунака *sui generis* што из новог угла противречи тврдњи које је изнео Питер Видоусон. Фредерик Џејмсон у својој књизи под насловом *Постмодернизам или културна политика касног калкуланизма* назначује пет главних одлика постмодерне епохе и то су „нова плиткост“, коју примећује у савременој „теорији“ целокупне културе, потом „последично слабљење историчности“ што се огледа како у односу према званичној историји, али личном осећању времена, нови „основни емоционални тон“ којег краси интензивност, „дубока конститутивна окренутост“ ка најновијим технологијама која данас чини основу економског система као и појава нове „политички ангажоване“ уметности у свету који контролише мултинационални капитал. (Jameson 1997: 16). Прве три одлике се могу директно повезати с ликом Хауарда Кирка. Он је наике типичан „плитки“ постмодерни лик лишен дубље, психолошке суштине, негативац који не доживљава никакву духовну еволуцију нити је за њу способан. „Слабљење историчности“ је нешто у чему Хауард Кирк активно учествује својим вербалним играма при чему се, осим марксизма, сви остали историјски коцепти девалвирају. Приметна је и стална, суштинска окренутост ка садашњици која је сама по себи негација сваке историје. Уместо контемплативног, акрибичног професора високог моралног кода, површни јунак Бредберијевог романа који „интензивно живи“ је отелотворење *vita activa* чији је главни циљ деструкција и елиминација свега што није на правом „историјском путу“.

Поменута окренутост ка садашњици главног јунака чини да читаоци буду под перманентним утиском да се све дешава „сада и овде“. Томе доприноси и ауторова приповедачка стратегија да о свему што се догодило након 1968. године приповеда у садашњем времену на шта смо већ скренули пажњу. Поменута усмереност ка садашњици наговештава и могућност поновљивости одређених догађаја, односно историјских ситуација. Јунак романа иначе стално понавља употребу истих техника у вербалној агресиви. То на неки начин подсећа на Бодријарову афирмацију поновљивости, односно цикличности догађања којом се суспендује линеарно односно историјско време. (Bauman 1992: 175) Упитан да прокоментарише садашње стање, Бодријар га је описао као осећај „након оргије“ која је заправо тренутак

„када је модернитет експлодирао пред нама, тренутак ослобођења у свакој сфери живота“ (Bauman 1992: 175) подразумевајући под тим изненадно стицање нових слобода у области политике, секса, ослобађања производних снага, сила деструкције, деце, жена, и уметности, дословце свега. Управо таква једна експлозија се догодила Кирку и његовој супрузи доласком на Вотермаут будући да они почињу да живе као прави „експериментални пар, склон променама, либерализму и историји, увек запослен и у покрету“. (Bradbury 2000: 6) Таква клима се, као што је већ поменуто, рефлектује и у књигама које Хауард пише и које носе наслове *Пораз њивајиносии* и *Долазак новој секса*. Последња сцена романа одвија се и дословце „након оргије“, односно након Хауардовог интимног сусрета са Ени Календар када констатује да је живот нека врста путовања у којем „свако плаћа за место које заузима, за позиције на којима се стоји“ а да он сам, по речима Ени Календар „... путује бесплатно“ (Bradbury 2000: 178) Не треба, наравно, смести с ума симболику значења енглеске речи *free* употребљене у значењу *бесилајино* будући да та реч може значити и *слободан*, овог пута управо у бодријаровском смислу.

Стално помињање Маркса, нарочито кад то чини Хауард Кирк, такође може имати унеколико постмодерну ауру будући да је Бредбери на мало комичан начин антиципирао извесне ставове о марксизму које је изнео Жак Дерида критикујући Фукујамин концепт краја историје у делу *Марксове сабласии* објављеном 1993. године. Дерида наиме тврди да је покушај је укидања идеологија у епохи либералне демократије осуђен на неуспех будући да ће се ти сегменти културног наслеђа вратити као духови те да ће на тај начин, без обзира на све, бити и даље присутни. Једна од тих сабласти јесте и Марксово учење које је кроз „расправе са другим утицајима и тумачење једног света ... остаје и остаће апсолутно и потпуно одређујуће“. (Дерида 2004: 26) Хауард Кирк нас на свој иронични а понекад и пародијски начин веома често подсећа на њихово присуство.

Могућности тумачења Бредберијевог романа су, дакле, неисцрпне па је сигурно да ће и у будућности представљати достојни изазов многим проучаваоцима и тиме изнова показати да нису у праву они који га посматрају искључиво у комичној визури. Он је објавио још један роман који би се условно речено могао назвати академским будући да седиште радње није смештено на универзитету или универзитетском кампусу. У питању је дело *Званични курс* (*Rates of Exchange*, 1983), које није доживело популарност претходног, може се рећи култног Бредберијевог романа. Главни јунак романа је професор лингвистике с провинцијског факултета у Енглеској, који одлази да држи предавања у имагинарној, тоталитарној држави по имену Слака. Иако захваљујући свом несналажењу долази у сукоб с најближим окружењем, та „трагична кривица“ не доводи га до пропасти. Смешне епизоде које сведоче о лошој социјалној прилагодљивости

професора Петворта, који је у том смислу сушта супротност Хауарду Кирку, утицале су на читаоце да га углавном сматрају комичним делом. Поједини критичари, с друге стране, указују да је његова порука крајње озбиљна (Acheson 1991: 84), јер духовна парализа јунака романа поприма обличја свепрожимајућег, застрашујућег *stasis*-а. Болна немогућност конституисања властитог идентитета, која погађа и људе израженог духовног интегритета, боји га ништа мање злокобним тоновима од оних по којима препознајемо *Човека историје*. Какви год били судови о Бредберијевим романима, чини се, макар из ове временске перспективе, да ће *Човек историје* по снази симболизма, експерименталној смелости, комплексности структуре и приповедачког поступка који остварује успешну синтезу бахтиновског карневализма и озбиљних идеолошких сучељавања, остати примамљива тема чак и када друга ауторова прозна дела можда буде прекрио заборав.

ИЗВОРИ

Bradbury, Michael. *The History Man*, London: Picador, 2000.

ЛИТЕРАТУРА

Дерида, Жак. *Марксове сабласији*, Београд: Службени лист СЦГ, 2004.

Acheson, James. "The Small Worlds of Malcolm Bradbury and David Lodge." *The British and Irish Novels Since 1960*, Ed. James Acheson, New York: Palgrave Macmillan, 1991. 78–92.

Acheson, James. "Thesis and Antithesis in Malcolm Bradbury's: The History Man". *Journal of European Studies*, 33/1, 2003, London: Sage publications, 2003. 41-52.

Baldick .Chris. "Campus Novel".*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2001. 33.

Bauman, Zygmunt. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Stanford: Stanford University Press, 1992.

Böhnke, Dietmar. *Shades of Gray, Science Fiction, history and the Problem of Postmodernism in the Work of Alasdair Gray*, Leipzig: Galda&Wilch Verlag, 2004.

Brombert ,Victor. *In Praise of Antiheroes, Figures and Themes in modern European Literature 1830–1950*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.

Calhoun, Craig. "Postmodernism and Pseudohistory". *Modernity after Modernity*. Ed. Malcolm Walters. London: Routledge, 1999. 188–207.

- Cockett, Richard. "The 'End of History' Debate Revisited." *The Contemporary History Handbook*, Ed. Brian Brivati, Julia Buxton and Anthony Seldon. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996. 34–40.
- Connor, Steven. *The English Novel in History 1950–1995*. London: Routledge, 1996.
- Edemariam, Aida. "Who's Afraid of the Campus Novel?" *The Guardian*, Sat 2, Oct 2004. <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/02/featuresreviews.guardianreview37>. Web. 17. 3. 2019.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press, 1992.
- Halsey, A. H. *A History of Sociology in Britain, Science, Literature and Society*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Harvey, Geoffrey. *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*, Routledge: London, 2003.
- Harvey – Wood, Harriet, "Obituary: Sir Malcolm Bradbury". *The Guardian*, Tue 28 Nov 2000. <https://www.theguardian.com/news/2000/nov/28/guardianobituaries.education>. Web. 14. 3. 2019
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lisle, Debbie. *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Lodge, David. "Welcome Back to the History Man", *Malcolm Bradbury, Writer, Critic*. http://www.malcolmbradbury.com/fiction_the_history_man.html. Web. 12. 2. 2019.
- Lyons, John, O. *The College Novel in America*, Carbondale: Southern Illinois University press, 1962.
- Lyotard, Jean-Francois. *Postmoderno stanje, Izvještaj o znanju*. Prevela sa francuskog Tatjana Tadić. Zagreb: Ibis grafika, 2004.
- Morace, Robert. *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, Crosscurrents/modern Critiques. 1989.
- Morace, Robert. "Malcolm Bradbury." *The Oxford Encyclopedia of British Literature, Volume I*, Ed. David Scott Castan, Oxford: Oxford University Press. 2006. 260–262.
- Rossen, Janice. *The University in Modern Fiction*. London: The Macmillan Press. 1993.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*, London and New York: Routledge: 1984.
- Wickham, Gary. "Power and Power Analysis: Beyond Foucault". *The political Philosophy of Michel Foucault*. Ed. Mark G. E. Kelly, New York and London: Routledge, 2009. 149–179.

Tomislav Pavlović

*The Terror of History at the Time of its Death – A Contribution to the Critique of
The History Man by Malcolm Bradbury*

Summary

According to most critics, *The History Man* is the best work of Malcolm Bradbury, the celebrated 20th century English novelist. Composed as an *academic* or *campus* novel, it does not differ, at first glance, from the academic novels written by his fellow contemporaries. The dominant realism and the highly effective parody made it very popular among the readers of the time. Later readings, however, drew attention to the fact that the novel, in many of its aspects, exceeds the boundaries of the genre it belongs to. Composed in the period when postmodernism in literature was beginning to take its turn, the novel conveys the sentiment caused the by so-called end of history, mainly on account of the author's tendency to express his anxiety regarding the downfall of his liberal views. All the events in the novel happening before 1968 are reported in the past tense whereas everything that happens after the period is spoken of in the present. Designating the year 1968 as a kind of crossroads in time, Bradbury implies that this outstanding time point represents the spiritual peak reached by his ideals before their downfall. The paradox of the whole situation lies in the fact that the ideals in question are endangered by the main character, a hard-line Marxist, a representative of the abstract notion of history, ironically clad in the vestiges of the Marxist thought on history. By creating his own "historical" plots and by reversing the "flow of history" for his own benefit, he denigrates all academic values. A truly Machiavellian type, he works against students, his fellow-professors, as well as against University of Watermouth itself. Ostensibly respectful of liberal values, he is always engaged in a kind of verbal duel with the people who could hinder his aspirations. His favourite weapons in the duels are the statements that, in Jean-Francois Lyotard's classification of agonial games, figure as denotative, performative, prescriptive and technical. The majority of the statements, especially those containing the names of Marx, Hegel and other philosophers, subvert, in a minimalist manner, the so-called *great narratives* dealing with the Absolute, which is the truly postmodern feature of Bradbury's work. The three analysed *agonistic* situations, revealing the full destructiveness of the triumphant main character, assume the ironic contours of deep ideological conflicts. The paper also deals with some controversies regarding the presence of some postmodern traits in Bradbury's novel (Widdowson), and at the same time the attention is drawn to the critics such as James Acheson and Robert A. Morace who contributed a great deal to the clarification of some of the novel's crucial *aporias*. On the other hand, some parts of the author's prose strategy, identifying him as a postmodernist, are correlated with the postulates of Francis Fukuyama, Francois Baudrillard, and Frederic Jameson. The fact that the qualities of *The History Man* make it superior to all other Bradbury's campus novels leads us to believe that the novel will continue to challenge the imagination of both critics and audience.

Keywords: Malcolm Bradbury, academic novel, history, postmodernism, ideology, Jean- Francois Lyotard, play, *agon*, narrative

Примљен: 15. 9. 2021.

Прихваћен: 21. 3. 2022.