

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мирјана М. Кнежевић

**ЕКЛЕКТИЧКИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ
КУРТА ВОНЕГАТА**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Mirjana M. Knežević

**KURT VONNEGUT'S ECLECTIC
POSTMODERNISM**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

доктор књижевних наука, редовни професор, Зоран Пауновић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране:

*Посвећено свим вонегатима овог света,
племенитим лакрдијашима туге.*

*Посвећујем је и успомени на мог вољеног оца,
чије је око у једном бескрајно тужном и апсурдном тренутку
личило на око Траутовог Творца.*

*Захваљујем се свом ментору, проф. др Зорану Пауновићу,
који је веровао у мене.*

У Београду, јануара 2015. године

М. К.

ЕКЛЕКТИЧКИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ КУРТА ВОНЕГАТА

Резиме

Предмет истраживања ове дисертације јесте књижевно стваралаштво Курта Вонегата (његови романи, кратке приче и позоришни комади), укључујући нелингвистичке елементе (ликовне сегменте, углавном графике) интегрисане у његова књижевна дела; рад такође успоставља паралеле са другим видовима уметности (музичком, филмском) који на разне начине укључују књижевне радове овог аутора, и анализира техничке и тематске аспекте овог интердисциплинарног интегрисања у контексту свеукупне постмодерне поетике која еклектички повезује најразличитије семантичке и стилске кодове у хетерогени постмодерни дискурс.

Курт Вонегат, амерички писац немачког порекла, ушао је у историју књижевности захваљујући не само иновацијама у погледу књижевних техника (експериментисањем са наративном структуром, ликовима који прелазе границе романа, улогом аутора и другим облицима метафикцијског поигравања фикционалном природом уметничког дела) већ и дубоко дирљивим, хуманистичким темама (како у реалистичкој прози тако и у научној фантастици) под маском ироније и црног хумора. Романом *Кланица-пет* започео је са још једном врстом експериментисања са репрезентативном улогом уметности, интегрисањем ликовних илустрација у прозне текстове. Како је расла популарност његових књижевних дела, Вонегат је све дубље задирао у све слојеве америчког културног живота (направљено је преко десет филмских адаптација његових романа, кратких прича и позоришних комада, као и неколико десетина музичких пројеката који у форми пастиша интегршу сегменте Вонегатове књижевности или обрађују тематику неког његовог дела), поставши, временом, интелектуални херој за велики број генерација широм света.

Требало би истаћи да је фокус целокупног рада на Вонегатовом књижевном стваралаштву као полазном и централном подручју истраживања. Све паралеле које се тичу других видова уметности дате су само у релацији са књижевним примерима, са циљем да додатно илуструју концепт постмодернизма

и на нивоу његових појединачних карактеристика и на нивоу његовог укупног значења у оквиру Вонегатовог стваралаштва. Рад, на овај начин, представља свеобухватну студију Вонегатовог еклектичког, превасходно књижевног, стваралаштва (које је, нажалост, заокружено његовом смрћу 2007. године), уз компаративни преглед најважнијих карактеристика постмодернизма за које нам његови богати и разноврсни радови пружају обиље примера.

Циљ истраживања јесте да потврди следеће хипотезе:

- да књижевна дела Курта Вонегата садрже велики број постмодерних карактеристика, било да су у питању приповедачке технике (аутореференцијалност и други метафикцијски поступци, затим различити видови интертекстуалности као што су иронија, пастиш, пародија), или теме које доминирају у приповедању (хумор, превасходно црни, апсурд, скептицизам, технокултура и хиперралност итд.); притом треба имати у виду да су неке теме и технике наслеђене из претходне традиције, али су задржане и додатно развијене у постмодернизму (бројни метафикцијски и интертекстуални поступци, тема црног хумора и апсурда), док се друге сматрају постмодерном творевином (различите теме које рефлектују укидање хијерархије „високе” и „ниске” уметности, на пример)
- да нелингвистички, ликовни елементи интегрисани у Вонегатова дела такође садрже постмодерне карактеристике, наглашавајући укупну постмодерну естетику Вонегатове књижевности
- да даље интегрисање Вонегатове књижевности у друге видове уметности, као што су филмска и музичка, не само да додатно илуструје постмодерну еклектичку тежњу за прожимањем и брисањем свих врста граница у уметности (за разлику од модернистичког захтева за „чистим” и јасно дефинисаним уметничким изразом), већ у тој синергичкој сложености најдубље осликава универзалну и крајњу поруку постмодерне поетике о комплексности и недокучивој слојевитости људског постојања.

Избором одговарајућих примера и успостављањем валидних аналогија студија би требало да потврди ове претпоставке, дајући, кроз упоредну анализу

различитих видова Вонегатове уметности из перспективе постмодерног теоријског концепта, свој скроман допринос још увек горућим дебатама о постмодерном схватању уметности и савременог света у целини. Надам се да би ово истраживање такође могло да буде од значаја и за ширу научну и стручну јавност јер би, осим пружања увида у резултате полазних поставки и пратеће закључке, могло да буде и иницијатор обимнијих компаративних и интердисциплинарних истраживања не само у области постмодернизма, већ и у оквиру других књижевноисторијских периодизација.

Кључне речи: Курт Вонегат, постмодерна уметност, еклектицизам

Научна област: Друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: Филолошке науке

УДК број:

KURT VONNEGUT'S ECLECTIC POSTMODERNISM

Summary

The research topic of the thesis is concerned with Kurt Vonnegut's literary work (his novels, short stories and theatrical pieces), including nonlinguistic elements (visual segments, mainly graphics) integrated in his literary work; the paper also draws parallels with other forms of art (music, film) which in various ways include the author's literary works, and analyzes technical and thematic aspects of this interdisciplinary integration within the context of the overall postmodern poetics which eclectically connects various semantic and stylistic codes into a heterogeneous postmodern discourse.

Kurt Vonnegut, American writer of German origin, entered the history of literature thanks not only to his innovations in terms of literary techniques (by experimenting with narrative structure, characters that cross novel boundaries, the role of the author and other forms of metafictional playing with the fictional nature of art), but also to deeply touching, humanistic subjects (both in realistic prose and in science fiction) under the guise of irony and black humor. In *Slaughterhouse-Five* he began with another type of experimentation with the representative role of art, by integrating visual illustrations into his prose. As the popularity of his literary works increased, Vonnegut penetrated increasingly deeper into all layers of American cultural life (there have been over a dozen film adaptations of his novels, short stories and plays, as well as dozens of musical projects which, in the form of pastiche, integrate segments of Vonnegut's literature or use themes of his works), becoming, eventually, an intellectual hero for a large number of generations all over the world.

It should be noted that the focus of the dissertation as a whole is on Vonnegut's literary work as the starting and the central area of research. All parallels concerning other forms of art are given only in relation to the literary examples, in order to further illustrate the concept of postmodernism both on the level of its individual characteristics and on the level of its overall meaning within Vonnegut's opus. The paper, in this way, presents a comprehensive study of Vonnegut's eclectic, primarily literary, work (which

was, unfortunately, concluded with his death in 2007), with a comparative overview of the most important characteristics of postmodernism for which his extensive and diverse works offer plenty of examples.

The aim of the research is to confirm the following hypotheses:

- that Kurt Vonnegut's literary works contain a large number of postmodern characteristics, whether in terms of narrative techniques (self-reference and other metafictional devices, various aspects of intertextuality such as irony, pastiche, parody), or themes that dominate the narrative (humour, primarily black humour, absurdity, skepticism, technoculture and hiperreality, etc.); it should be also borne in mind that some of the themes and techniques have been inherited from the previous tradition, but retained and further developed in postmodernism (numerous metafictional and intertextual techniques, the theme of black humour and absurdity), while others are considered to be the postmodern creation (various themes that reflect the collapse of the hierarchy of „high” and „low” art, for example)
- that nonlinguistic, visual elements integrated into Vonnegut's works also include postmodern characteristics, highlighting the overall postmodern aesthetics of Vonnegut's literature
- that further integration of Vonnegut's literature into other forms of art, such as film and music, not only additionally illustrates the postmodern eclectic pursuit of intertwining and erasing all kinds of borders in art (as opposed to the modernist demand for „clean” and clearly defined artistic expression), but in that synergic complexity it most profoundly depicts the postmodern poetics' universal and ultimate message of complexity and unfathomable layering of human existence.

By selecting appropriate examples and establishing valid analogies the study should confirm these postulates, providing, through a comparative analysis of various aspects of Vonnegut's art from the perspective of postmodern theoretical concept, its modest contribution to still burning debates about postmodern understanding of art and the contemporary world at large. I hope that this research could also be relevant for broader

scientific and professional communities because, in addition to providing insights into the results of the initial assumptions and the accompanying conclusions, it could also be the initiator of more comprehensive comparative and interdisciplinary research not only within the field of postmodernism, but also within the context of other historical and literary periodizations.

Key words: Kurt Vonnegut, postmodern art, eclecticism

Scientific field: Social Sciences and Humanities

Scientific subfield: Philology

UDC number:

Садржај

1. Увод: у сусрет постмодернизму	1
1.1. Теоријско-појмовни оквир	7
 2. Вонегатово „метафикцијско огледало“ (истраживање фиктивности уметности изнутра као начин да се испита могућа фиктивност спољашњег света)	17
2.1. Аутореференцијалност	19
2.1.1. Коментарисање структуралних и идејних елемената романа.....	25
2.2. Деконструкција ликова	30
2.2.1. Ауторске интрузије	35
2.3. Партиципација	44
2.4. Метајезик и текстуална игра	50
2.5. Деконструкција оквира	55
2.6. Фрагментираност	65
2.7. Темпорална дисторзија	73
2.8. Историографска метафикија	80
2.8.1. Историјска реконцептуализација	81
2.8.2. Питање идентитета и субјективности	91
2.9. Скептицизам и вишеструке истине	93
 3. Интертекстуални колаж: носталгија за ризницом традиције	104
3.1. Пародија	106
3.2. Пастиш	126
3.2.1. Цитатност, имитација, алузија	128
3.2.2. Стилистичка хетерогеност	151
3.3. Иронија	161
 4. Рушење баријере: укидање хијерархије „високе“ и „ниске“ културе	175

5. Технокултура и хиперреалност: изгубљено умеће разговора.....	190
5.1. Дистопија аутоматизације и капитализма	191
5.2. Симулације и умножавање стварности	200
5.3. Интеракција технологије и усамљености	205
 6. Границе очаја и наде: црни хумор и апсурд	211
 7. Закључак: (Вонегатов) постмодернизам као еклектички културни феномен.....	222
 Литература	229
Биографија аутора	240

1. Увод: у сусрет постмодернизму

Господине, како умире човек лишен утехе књижевности?

(Vonnegut, 1963: 134)

Година 1922, када се Курт Вонегат Млађи (Kurt Vonnegut Junior, 1922–2007)¹ родио у Индијанаполису, у америчкој савезној држави Индијани, била је значајна година за високи модернизам у англо-америчкој књижевности: модернистички класик *Уликс* (*Ulysses*) Џејмса Џојса (James Joyce) по први пут је објављен у целости у форми књиге у Паризу, објављен је и роман Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) *Јаковљева соба* (*Jacob's Room*) – који се, захваљујући својој експерименталној форми, сматра важним модернистичким текстом, док је Т. С. Елиот (T. S. Eliot) основао часопис *Критеријум* (*The Criterion*) у чијем је првом броју, те исте године, по први пут објављена његова модернистичка поема *Пуста земља* (*The Waste Land*). На америчком тлу, драма Јуџина О'Нила (Eugene O'Neill) *Космати мајмун* (*The Hairy Ape*), хваљена због коришћења експресионистичких сценских техника, по први пут је приказана, док је Френсис Скот Фицџералд (Francis Scott Fitzgerald) објавио свој други роман, *Лепи и проклет* (*The Beautiful and Damned*), даље истражујући доба које је карактерисало 1920-е пре Велике депресије, опште познато као „доба џеза”. Развој нових, слободнијих стилова у уметности, као што су џез у музици и дадаизам у, превасходно, ликовним уметностима и поезији, одиграо је значајну улогу у културним променама током овог периода, симболизујући попуштање стега у модерном друштву.

У политичкој сфери фашизам, који ће ускоро променити историју Европе и света и тако модификовати глобалне друштвене и културне токове, учвршћивао се на власти у Италији, док је Британска империја, анексијом бивших немачких колонија после Првог светског рата, достигла свој врхунац и свој највећи обим, покривајући четвртину света (упркос оснивању Ирске Слободне Државе 1922. године). У Сједињеним Америчким Државама на снази је била Прохибиција

¹ Вонегат је, након отприлике половине своје каријере, избацио реч „Млађи“ из свог имена те је, почевши са објављивањем романа *Слепстик* (*Slapstick*) 1976. године, почео да потписује своја дела само као Курт Вонегат (именом које је делио и његов отац, Курт Вонегат Старији (Kurt Vonnegut Senior)).

(1920–1933), која је изменила финансијску мапу великог дела Северне Америке, утичући на економске околности и животе многих породица.

Курт Вонегат, рођен у трећој генерацији немачких досељеника у Америци, одрастао је у породици која је, као и многе друге америчке породице, била предмет и донекле жртва свих ових промена.² После завршене гимназије у Индијанаполису Вонегат је уписао студије биохемије на Универзитету Корнел, а затим се 1942. године пријавио у војску Сједињених Америчких Држава; у децембру 1944. године био је заробљен у Арденској бици и смештен са другим ратним заробљеницима у подземну кланицу мяса у Дрездену, одакле је био сведок савезничког бомбардовања 13. фебруара 1945, догађаја који је дубоко утицао на остатак његовог живота и стваралаштво.³ По завршетку Другог светског рата похађао је студије антропологије Универзитета у Чикагу, који је одбацио неколико његових предлога мастер тема (између осталог тезу „О флукуацијама добра и зла у једноставним причама”, као и тезу „О неопходности успостављања паралела између кубистичких сликара и лидера устанака Индијанаца крајем XIX века” – уз образложење да је „непрофесионална“).⁴

² Вонегатов деда по мајци Алберт Либер (Albert Lieber), који се бавио производњом пива, морао је да затвори своју пивару по увођењу Прохибиције 1920. године, док се Куртов отац, један од најистакнутијих архитеката у граду, суочио са губитком посла услед Велике депресије која је уследила 1928. године, тако да су Вонегати били приморани да замене живот имућне грађанске породице животом са много оскуднијим средствима у скромнијем делу Индијанаполиса. Курт Вонегат пребачен је из приватне у државну школу, што је доживео као несрећу „за коју се касније испоставило да је прикривени благослов“ (Farrell, 2008: 4), често хвалећи одлично образовање које је добио у Шортриџ гимназији. У збирци есеја из 1991, *Судбине горе од смрти (Fates Worse Than Death)*, он пише: „Тај ми је град дао бесплатно основно и средње образовање богатије и хуманије од било чега што сам добио од било којег од пет универзитета које сам похађао. Имао је разуђен систем бесплатних библиотека у којима су људи мом младом уму изгледали као анђели забаве са обиљем информација. Свуда је било јефтиних биоскопа и без клубова. Постојао је и један добар симфонијски оркестар, и ја сам узимао часове од Ернста Микаелиса, његовог првог кларинетисте” (Vonnegut, 1992: 97). Ова радикална промена економских околности, међутим, веома је неповољно утицала на Вонегатове родитеље: Вонегатов отац почео је неповратно да тоне у све дубљу депресију, док је Вонегатова мајка Едит Вонегат (Edith Vonnegut) постала овисник од пилула за спавање, од чије је прекомерне дозе умрла на Дан мајки, 14. маја 1944. године. Постоје мишљења да је Вонегатов песимизам, који га је пратио током целог живота, имао „корена у очајничкој реакцији његових родитеља на Депресију” (Allen, 2009: 2), што је Вонегат и сам поткрепио изјавом у једном интервјуу: „Научио сам од њих до сржи дубоку тугу” (цитирано у Standish, 1988: 89).

³ Вонегатово искуство у Другом светском рату, нарочито Дрездену, представља тематску основу многих његових романа.

⁴ Универзитет у Чикагу доделио му је, ипак, 1971. године диплому мастера из антропологије, прихватавши његов роман из 1963. године *Колевка за мацу (Cat's Cradle)* као мастер тезу, уз образложење да је њиме дао значајан допринос у области културне антропологије.

Рађање постмодернизма⁵ затекло је Вонегата у експериментисању са будућом професионалном оријентацијом. Паралелно са студијама антропологије на Универзитету у Чикагу, Вонегат је радио као новинар за *Чикашки биро вести* (*Chicago City News Bureau*), развијајући интересовања која је неговао претходних година.⁶ Пошто је напустио студије антропологије преселио се у Скенектади где је, радећи у сектору за односе са јавношћу у компанији Џенерал Електрик, 1950. године објавио своју прву кратку причу, „Извештај о Барнхаус ефекту“ (“Report on the Barnhouse Effect”), а касније исте године и приче „Таносфера“ (“Thanasphere”) и „ЕПИКАК“ (“EPICAC”), све три у часопису *Колијерс* (*Collier's*). Вонегат је 1951. године напустио посао у Џенерал Електрику и преселио се на Кејп Код у Масачусетсу, где је почео да се професионално бави писањем: године 1951. објавио је још пет прича у часопису *Колијерс*: „Сви краљеви коњи“ (“All the King's Horses”), „Мнемоника“ (“Mnemonics”), „Питање јуфија“ (“The Euphio Question”), „Портфолио Фостерових“ (“The Foster Portfolio”) и „Величанственије палате“ (“More Stately Mansions”), а 1952. године објавио је и свој први роман, *Механички пијанино* (*Player Piano*).

Вонегатови књижевни почеци поклапају се са раздобљем после Другог светског рата, периодом историје који карактерише доминација касног или мултинационалног капитализма, који се често доводи у везу са почетком постмодернизма.⁷ Постмодернизам је настао из реакције генерације (којој је припадао и Вонегат) на одређене аспекте модернизма као што су елитизам,

⁵ Као и код већине стилских епоха, не постоји прецизан датум који би означавао прекретницу за настанак или успон постмодернизма. У књижевности, термин „постмодерни“ у почетку је коришћен како би се идентификовали писци после Другог светског рата који су се сасвим јасно разликовали од модерниста претходне генерације. Џон Стори (John Storey), један од водећих теоретичара у области савремене културе, у свом популарном есеју „Постмодернизам и популарна култура“ (“Postmodernism and Popular Culture”, 2001) помера почетак овог покрета напред за отприлике једну деценију: „Крајем 1950-их и раних 1960-их видимо почетке онога што се сада разуме као постмодернизам” (Storey, 2001: 147).

⁶ Вонегатов први сусрет са новинарством био је још у гимназији, где је писао за школске новине *Шортриџски ехо* (*The Shortridge Echo*); на Универзитету Корнел наставио је са новинарским ангажманом, поставши главни уредник студентских новина *Корнелске дневне новине* (*The Cornell Daily Sun*).

⁷ Амерички теоретичар културе и књижевни критичар, аутор великог броја утицајних есеја о постмодернизму, Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) повезује појаву постмодернизма са новом фазом капитализма која се „може датирати од послератног бума у Сједињеним Америчким Државама крајем 1940-их и раних ‘50-их” (Jameson, 1983: 113), називајући постмодернизам, у свом есеју истог назива, „културном логиком касног капитализма” (Jameson, 1991). Он повлачи сличне периодизацијске паралеле између реализма и тржишног капитализма, као и модернизма и епохе империјализма.

аутентичност, субјективистичка затвореност, формална чистоћа, структурно јединство и идентитет, удружене са презиром према често неприкосновеним традиционалним вредностима хуманизма и идејама прогреса. Постмодернизам, међутим, није значао пуки раскид са прошлошћу, већ се еклектички развио као синтеза извесних тема и техника наслеђених из претходне традиције, које су задржане и додатно развијене, понекад у извесној мери измењене у постмодернизму (као што су бројне метафикцијске технике и својство интертекстуалности), са поступцима који се сматрају искључиво постмодерним творевинама (различите тематске и стилске иновације које рефлектују укидање хијерархије „високе” и „ниске” уметности, на пример).⁸ Фредерик Џејмсон потврђује еклектичко својство постмодерног доба у целини, схватајући постмодернизам не као „стил”, већ пре као „културну доминанту”: „концепт који допушта присутност и суживот читавог распона веома различитих, а ипак подређених, карактеристика” (Jameson, 1991: 3).⁹

Вонегат је започео књижевно стварање у раздобљу историје засенченом Хладним ратом и претњом нуклеарног рата, атмосфери сумње и идеолошке неизвесности, као и слабљења сваког смисла централног друштвеног ауторитета у корист плурализма прихватљивих етика и начина живота. Нека од његових најзначајнијих књижевних дела, као што су *Мајка ноћ* (*Mother Night*, 1962), *Колевка за мацу* (1963), *Бог Вас благословио, г. Роузвотер* (*God Bless You, Mr. Rosewater*, 1965) и *Кланица-пет* (*Slaughterhouse-Five*, 1969),¹⁰ настала су 1960-их, у периоду историје бременитом брзим технолошким променама – праћеним наглим порастом утицаја масовних медија, посебно визуелних, као и

⁸ Као и код свих подела, и у постмодернизму постоји проблем одређивања граница, додатно продубљен сложеностју и разноврсностју покрета. Наиме, постоје непрецизности у вези с одређењем тачног обима појединих карактеристика: нека значења се преклапају; друга имају недовољно дефинисане примене и погодна су за вишеструку употребу. Релевантна терминологија стога ће бити примењена на начин на који је прихваћена од стране водећих теоретичара у датим областима, уз пуну свест о њеним унутрашњим противречностима, колебањима, недоследностима и дилемама. Речима Ролана Барта (Roland Barthes) у књизи *Задовољство у тексту* (*The Pleasure of the Text*, 1973): „Терминолошки, колебања увек постоје – ја се спотичем, ја грешим. У сваком случају, увек ће постојати маргина неодлучности, разлика неће бити извор апсолутне класификације” (Barthes, 1975: 4).

⁹ Сви цитати у овом раду, како примарне тако и секундарне литературе (са изузетком цитата са референцом Нујссен, 2002), уколико у библиографској референци није наведена транскрипција страног имена на српском језику (што подразумева да је коришћен званичан српски превод), превод су ауторке рада.

¹⁰ „прекретница у постмодерној америчкој књижевности” (Allen, 2009: 6)

распрострањеним просперитетом израженим кроз конзумеризам, факторима који се обично идентификују као чиниоци који су допринели развоју и учвршћивању постмодерног покрета.¹¹ „[П]очевши од раних седамдесетих година, ‘постмодернизам’ је постао нека врста збирног појма за нове развоје, пре свега у архитектури, али и у плесу, позоришту, у сликарству, филму и музици“ (Huyssen, 2002: 8).¹² Вонегат је у *Кланици-пет*, на прагу седамдесетих, започео са интегрисањем ликовних илустрација у прозне текстове, експериментом који је кулминирао у *Доручку шампиона* (*Breakfast of Champions*, 1973), а ускоро су настале и филмске адаптације његових романа, кратких прича и позоришних комада, као и музички пројекти који у форми пастиша интегришу њихове сегменте или обрађују тематику неког од његових дела. Постмодернизам је, интензивније од било које раније стилске епохе, еклектички прожео све поре културног и друштвеног живота: „уметнички еклектицизам постао је норма; естетске мешавине (мешање фантазије и посвећености, мита и друштвеног протеста, високе и популарне уметности) такође су постале норма” (Вукчевић, 2010: 393–394).

Премда се постмодернизам често манифестује као еклектички спој најразличитијих стилских елемената уметничке традиције и савремене праксе, он ипак поседује историјску димензију која га културно и политички повезује са овим нестабилним периодом људске историје који се зове, можда иронично, „амерички век”. На политичком плану, Вонегатова дела – нарочито романи настали крајем 70-их и касније, као што су *Затворска птичица* (*Jailbird*, 1979) и *Хокус-Покус* (*Hocus Pocus*, 1990) – представљају реакцију на растуће тензије у друштву узроковане догађајима као што су убиства Џона Кенедија, Мартина Лутера Кинга и Роберта Кенедија, као и на расистичке nerede, контракултуру младих и друге покрете којима су се захтевале нове политичке и грађанске слободе, све до Реганове ере и ере феминизма. На плану међународне политике,

¹¹ Фредерик Џејмсон говори о 1960-им као о „кључном прелазном периоду”, у којем је „нов међународни поредак (неоколонијализам, Зелена револуција, компјутеризација и електронске информације) истовремено успостављен, захваћен и уздрман својим унутрашњим противречностима и спољашњим отпором” (Jameson, 1983: 113).

¹² Хрватски превод донекле је измењен како би се ускладио са лексиком српског језика, тако да су речи „казалиште” и „глазба” замењене њиховим еквивалентима у српском језику: „позориште” и „музика”.

Вонегатова уметност, као и постмодерна култура у целини, рефлектује растући дисбаланс најразличитијих социоекономских снага у друштву, укључујући пораст америчке војне и економске доминације широм планете. Ова политичка димензија Вонегатове критичке уметности додатно илуструје ширину и свеобухватност постмодернизма као доминантне културне идеологије у периоду касног капитализма.¹³

„Заиста необична судбина – али судбина са којом се Вонегат несумњиво цењао у доброј вери својим личним и фикционалним напорима како би се одупро очају” (Allen, 2009: 116). Вонегат је објавио четрнаест романа током плодне каријере која је трајала отприлике шест деценија, заједно са великим бројем кратких прича, есеја, неколико позоришних комада, једним либретом, телевизијском драмом, књигом за децу и извесним бројем жанровски хибридних дела. Као друштвени критичар и хуманиста био је међу најутицајнијим америчким писцима XX века, којег је Грејем Грин (Graham Greene) својевремено назвао „једним од најбољих живих америчких писаца” (цитирано у Vonnegut, 1969: 2). Пошто Вонегатова ратна и лична искуства рефлектују судбине великог броја Американаца, књижевни критичар Џером Клинковиц (Jerome Klinkowitz) сматра да је његов живот „постао митологија саме Америке, што је главни разлог зашто је Вонегат тако популаран” (цитирано у Allen, 2009: 174). Намеће се питање, ако се Вонегатови књижевни почеци поклапају са периодом који се обично описује као доба рађања постмодернизма, да ли је гашење његове уметничке енергије (које је кулминирало смрћу која је наступила као последица пада низ степенице, 11. априла 2007. године) сасвим случајно рефлектовало гашење постмодерне синергичке енергије разноврсности и тежњу да се уступи место неком новом, смирењу, „пост-постмодерном” духу?¹⁴

¹³ Еклектицизам, „нулти степен савремене опште културе”, све се израженије манифестује као последица америчког глобализујућег културног и политичког империјализма: „слуша се реге, гледа вестерн, једе се Мекдоналдс храна за ручак и локална кухиња за вечеру, ставља се паришки парфем у Токију и облачи ‘ретро’ одећа у Хонг Конгу; знање је предмет ТВ игрица” (Lyotard, 1984: 76).

¹⁴ Михаил Епштејн (Mikhail Epstein), један од водећих теоретичара савремене књижевности и културе, говори о крају постмодерне и о наступању „пост-постмодерне” ере, чија ће естетика поново постати конвенционална и афирмативна, сведок „поновног рађања утопије

Вонегатово богато и разноврсно стваралаштво природно рефлектује карактеристике доба и културе које је и сам стварао. Анализа књижевних тема и техника које нуди овај плодни и свестрани писац могла би да д^а одговор на питање у којој мери је Вонегатов постмодернизам еквивалент постмодерној еклектичкој тенденцији да пригрли и интензивира пре-модернистичке и модернистичке уметничке поступке и да их саживи са новим, типично постмодерним техникама и темама. Такође, сагледавање Вонегатовог књижевног стваралаштва у контексту његовог целокупног уметничког опуса (у који спадају и ликовна, музичка и филмска остварења која су, у мањој или већој мери, изведена из његових књижевних радова) могло би да понуди дубљи увид у еклектичку сложеност и вишеслојност његовог постмодерног приступа који прожима различите видове уметности, у складу са одређењем постмодернизма као (парадоксалног) културног феномена који се „манифестује у многим традиционалним дисциплинама” (Hutcheon, 1989: 4).

1.1. Теоријско-појмовни оквир

У покушају да се сложене претпоставке постмодернизма редукују на значења која ће описати Вонегатово богато лично и фикционално искуство, без опасности да се та значења или то искуство превише упросте или замагле, коришћен је теоријско-појмовни оквир који представља синтезу релевантних концепата теорије постмодернизма и критичких студија које се баве животом и стваралаштвом овог великог писца.

Фредерик Џејмсон: критика постмодернизма

Фредерик Џејмсон, један од најутичајнијих теоретичара културе савременог доба, творац је богато изнијансиране теорије у оквиру које разматра начине на које савремена култура – посебно књижевност, сликарство, филм и архитектура –

после њене сопствене смрти, након њеног подвргавања строгом постмодерном скептицизму, релативизму и његовој антиутопијској свести“ (Epstein, 1998: 460).

ступа у различите односе са социјалним и економским кретањима. У свом најсвеобухватнијем делу *Постмодернизам, или културна логика касног капитализма* (*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984)¹⁵ Фредерик Џејмсон наставља полемичку анализу савремених културних трендова и критику постмодернизма коју је започео у својој ранијим радовима, инсистирајући на Хегеловој иманентној критици која би „размишљала о културној еволуцији касног капитализма дијалектички, истовремено као катастрофи и напретку” (Jameson, 1991: 47). Највећи допринос овом раду представља Џејмсоново тумачење постмодернизма у историјском контексту „касног” или „мултинационалног” капитализма, односно његово повлачење паралела између основних обележја епохе глобализоване економије и информационих технологија (са свим њиховим суморним и претећим последицама) и тематских и формалних обележја постмодерног покрета. Од великог је значаја и Џејмсоново тумачење специфичнијих карактеристика покрета, као што су обележја хетерогености и фрагментираности – које доследно доводи у везу са „културном продукцијом” „постмодерног субјекта” (Jameson, 1991: 25), као и тумачење интертекстуалних својстава текста у оквиру којег тврди да је у постмодернизму пародија замењена пастишем, који сматра једном од главних карактеристика постмодернизма. Следећи немачке социологе Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Макса Хоркхајмера (Max Horkheimer) у анализи културне индустрије, Џејмсон у својим критичким разматрањима расправља о интегрисању различитих културних облика у један неиздиференцирани дискурс,¹⁶ од „високе” до „ниске” уметности, од сликарства до уметности инсталације, од видео уметности до панк филма, од високе књижевности до хај-тек научне фантастике, потврђујући својим анализама еклектичко својство постмодерне уметности.

¹⁵ првобитно објављеном као чланак у часопису *Ревуја нове левице* (*New Left Review*), 1991. проширен у књигу

¹⁶ резултат, по Џејмсоновом мишљењу, губитка аутономије и колонизације културне сфере од стране новоствореног корпоративног капитализма

... и одбрана: Линда Хачион

Из једног другог угла, канадска ауторка Линда Хачион (Linda Hutcheon) развија у својим радовима убедљиву аргументацију о значају постмодернизма, показујући како, за разлику од Џејмсонове дехисторизације садашњости, постмодернизам преиспитује и расветљује историју са новим критичким капацитетима. Она је такође ауторка радова који рефлектују њено интересовање за постмодернистичке праксе као што су пародија и ауторефлексивне технике (у овом се раду цитира њен есеј „Историографска метафикција: пародија и интертекстуалност историје” (“Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”, 1989)), као и текстова који синтетишу и контекстуализују ова дискурзивна средства у вези са свеобухватнијим полемикама о постмодернизму (цитирају се *Поетика постмодернизма* (*A Poetics Of Postmodernism*, 1988) и *Политика постмодернизма* (*The Politics of Postmodernism*, 1989) као радови који сада већ представљају класична дела у области критичке теорије покрета). Велики део инспирације нуди интердисциплинарни приступ Линде Хачион у оквиру којег анализира уметничке форме од фотографије до фикције, а у раду се користи и термин „историографска метафикција” који је њена кованица а којим описује књижевне текстове који намећу тумачење прошлости али су притом интензивно ауторефлексивни, то јест представљају производ парадоксалне интеракције између историје и ауторефлексивне фикције. Хачионова посвећује значајне сегменте својих анализа и самом Вонегату, укључујући и његова дела у свој коцепт постмодернизма као културолошког изазова доминантним идеологијама западног света.

Патриша Во: асимилација популарних жанрова

Патриша Во (Patricia Waugh) британска је књижевна критичарка, један од водећих стручњака постмодерне књижевне теорије и теорије феминизма. У књизи из 1984. године *Метафикција: теорија и пракса самосвесне фикције* (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*) она анализира политичке, културне и економске факторе који утичу на рецепцију и критичку процену фикције. Користећи радове писаца као што су Џон Фаулз, Хорхе Луис Борхес,

Доналд Бартелми, Џон Барт и сам Курт Вонегат, ова ауторка тврди да метафикција разобличава застареле конвенције традиционалног романа те да је, иако је присутна у свој фикцији, њен значај у савременом роману јединствен.

Критички дискурс Патрише Во такође је од великог значаја за овај рад у контексту одбране укључивања популарних жанрова и некњижевних форми у „озбиљну” фикцију, што је пракса којој често прибегава и сам Вонегат, а што је и позиција целокупне постмодерне поетике којом се она супротставља модернистичком елитистичком раздвајању „високих“ и „ниских” форми у уметности. Како је роман у деценијама након Другог светског рата потпао под сенку масовних медија, Патриша Во показује како писци настоје да поврате и задрже широку читалачку публику користећи естетику и мотиве самих њихових форми, те брани популарне облике као „одговарајућа средства за изражавање озбиљних проблема данашњице” која су доступна и позната широкој публици, и закључује да је „њихова континуирана асимилација у ‘озбиљну фикцију’ од кључног значаја уколико роман жели да остане одржива форма” (Waugh 1984, 86).

Жан-Франсоа Лиотар и „смрт” великих наратива

Још један аутор чији се радови доводе у везу са постмодернизмом јесте француски књижевни теоретичар и социолог Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard), који тврди да у другој половини XX века нема више места за велике тотализујуће теорије света, односно „метанаративе”, које сматра суштинском карактеристиком модернизма. У својој књизи из 1979. године *Постмодерно стање: извештај о знању* (*La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*) Лиотар указује на све већи постмодерни скептицизам према великим наративима и „универзалним истинама” (Lyotard, 1984: xxiv–xxv) у покушају да дају свеобухватну визију света, због чега је постмодернизму својствено мноштво микронаратива који се опиру универзалности и уопштености.¹⁷ У овом се раду

¹⁷ У књизи *Порекло постмодерности* (*The Origins of Postmodernity*, 1998) Пери Андерсон (Perry Anderson) примећује да Лиотарова књига уводи у филозофију термин „постмодернизам”, који су раније користили само критичари уметности: „Својим насловом и темом, *Постмодерно*

користи његова идеја о „смрти” великих наратива како би се описало постмодерно стање фрагментираности и дисконтинуитета, и са њим у вези концепти слободе асоцијација и вишеструких истина у оквиру којих сваки појединац има своју перспективу и причу, односно своју верзију света.

Жан Бодријар: хиперреалност и критика технолошког друштва

У изношењу ових аргумената Лиотар показује духовну сродност са својим сународником, теоретичарем културе и друштвеним критичарем Жаном Бодријаром (Jean Baudrillard), који такође описује свет као фрагментирани економски и културолошки систем, одбацујући модернистичке претпоставке о јединственој, кохерентној стварности.

Бодријар је делио постструктуралистичко интересовање за семиотику и схватање да је значење релационо, односно разумљиво само у смислу међусобне интеракције знакова унутар сложеног система, „мреже” значења. „Хиперреалност” је један од Бодријарових неологизама (први пут се појављује у његовом филозофском трактату из 1981. године *Симулакруми и симулација* (*Simulacres et Simulation*)) којим описује „симулиране” верзије стварности, а на који се овај рад ослања у покушају да опише стање у капиталистичком друштву друге половине XX века у којем је умножавање знакова и значења парадоксално проузроковало брисање реалности. Стварност, у том смислу, „изумире“ (како тврди у књизи *Савршен злочин* (*Le Crime parfait*, 1995)): свет се, уместо тога, посматра као скуп референци без икаквих референата, као „хиперреалност”.

Бодријар је дао велики допринос постмодерној теорији и својим анализама технолошких комуникација (у великом броју објављених чланака, као и у књизи *Потрошачко друштво* (*La Société de consommation*, 1970)), односно начина на које технолошки напредак трансформише природу и функцију односа у друштвима

стање била је прва књига која је третирала постмодерност као општу промену људских околности” (Регу, 1998: 25).

којим владају брзе електронске комуникације и глобалне информационе мреже. Главни фокус Бодријарове критике јесте потрошачко друштво, односно идеја „глобалног” света који функционише на нивоу интеракције између знакова и робе, као и чињеница да је потрошња, а не производња, основни покретач у друштву. Ослањајући се на Бодријарову критичку теорију технолошког друштва и конзумеризма, овај рад портретише „глобално” друштво Вонегатове Америке у потрази за смислом или потпуним разумевањем света који остаје доследно несхватљив, света у којем утопија више није могућа.

Жак Дерида: „деконструкција” као изазов претпоставкама западне културе

Жак Дерида (Jacques Derrida) још један је француски филозоф чији се рад доводи у везу са постструктурализмом и постмодерном филозофијом, између осталог захваљујући развоју појма „деконструкције” – семиотичке анализе која има за циљ подривање и раскринкавање бинарних опозиција и хијерархија на којима се заснивају филозофски, књижевни и други текстови, како би се преиспитали и модификовали њихови дискурси. Деридин концепт деконструкције утицао је на све облике политичке, друштвене и естетске мисли, укључујући лингвистику, књижевну критику, теорију филма, социологију, феминизам и политичку теорију. Деконструкција се у овом раду користи за семиотичку анализу великог броја наративних техника, посебно метафикцијских, са циљем да се покаже да, преиспитивањем доминантних дискурса, постмодернизам доводи у питање наводно неоспорне претпоставке западне филозофске традиције и, у ширем смислу, целе западне културе.

Јулија Кристева, Марк Кури, Вејн Бут: интертекстуалност, метафикција, иронија

Радови бугарско-француске књижевне критичарке, социолога и романописца Јулије Кристеве (Юлия Кръстева), као што су *Жеља у језику: семиотички приступ књижевности и уметности* (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*

and Art, 1980) и есеј „Реч, дијалог и роман” (“Word, Dialog and Novel”, 1986), представљају богат извор за тумачење својства интертекстуалности, које је једно од најзначајнијих својстава Вонегатове целокупне уметности. Британски аутор Марк Кури (Mark Currie) у књигама *Метафикција* (*Metafiction*, 1995) и *Постмодерна теорија наратива* (*Postmodern Narrative Theory*, 1998) бави се питањима савремене фикције и наратива, наглашавајући самокритички аспект метафикције као „граничног дискурса” који се налази „на граници између фикције и критике”, који „узима ту границу за свој предмет” (Currie, 1995: 2). Идеје америчког књижевног критичара Вејна Бута (Wayne Booth), садржане у његовој књизи из 1974. године *Реторика ироније* (*The Rhetoric of Irony*), нашле су место у овој студији с обзиром да се баве дугом традицијом ироније и њеном улогом у конструисању књижевних наратива.

Михаил Епштејн и Андреас Хојсен: постмодернизам као еклектички скуп уметничких идеја и пракси

Руска теоријска постмодерна мисао заступљена је у овом раду кроз идеје Михаила Епштејна (Михаил Эпштейн), књижевног теоретичара и културолога који истражује теорију постмодерне књижевности и културе, као и савремену филозофију и религију, користећи интердисциплинарни приступ хуманистичким наукама – односно проучавајући њихово узајамно деловање у оквиру дискурзивне целине. Поред тумачења, у делу *Постмодернизам* (1998),¹⁸ аспеката постмодерности као што су склоност ка текстуалним и језичким играма, својство интертекстуалности (укључујући иронију и стилистичку хетерогеност), поравнавање културних контраста и вредносних хијерархија, Епштејнова теоријска мисао представља велики допринос овом раду и због тумачења различитих аспеката постмодернизма као еклектичког дискурса, што представља постулат и теоријску окосницу самог рада. Андреас Хојсен (Andreas Huyssen), америчко-немачки аутор и теоретичар, такође потврђује постмодернизам као

¹⁸ које је доживело светску премијеру на српском језику, док су поједини текстови из књиге штампани у руским часописима

„еклектицистичку уметност” (Huysen, 2002: 7), неку врсту „збирног појма за нове развоје, пре свега у архитектури, али и у плесу, позоришту, у сликарству, филму и музици“ (Huysen, 2002: 8), односно као тоталитарни дискурс – то јест целовит уметнички, идеолошки и методолошки феномен.

Ролан Барт: цвеће и сузе

Ролан Барт француски је књижевни теоретичар и критичар чији је емотивни набој филозофске мисли, ако је могуће тако се изразити, био потребан како би барем на тренутке „оживео“ штури теоријски оквир у који је требало „спаковати“ писца као што је Вонегат – и његов опус. Писац који после смрти вољене мајке престаје да путује како би свакодневно заливао цвеће у њеној соби и тако спречио да увене (*Дневник жалости (Journal de deuil, 2009)*) подсећа својим нежним и помало мазохистичким сензибилитетом на аутора који је предмет ове студије а чији су романи испуњени цртежима надгробних споменика и цвећа...

Чак и ако успемо да се одбранимо од сентименталности, његова богата филозофска мисао нуди нам мноштво теоријских „упоришта“ (идеју о „смрти аутора” и отвореним интерпретацијама текста у истоименом есеју (“La mort de l’auteur”) из 1967. године, концепте интертекстуалне интеракције текста и текстуалног „сидришта” у збирци есеја *Слика музика текст (Image Music Text, 1977)*) која нам помажу да стекнемо бољи увид у „прелазно” доба 60-их и 70-их година прошлог века које је обележио логички крај структуралистичке мисли и рађање постструктурализма.

О племенитом лакрдијашу туге: Сузан Фарел, Вилијам Родни Ален, Роберт Т. Тали Млађи, Питер Рид, Зоран Пауновић

Вонегат је писац који је не само освојио наклоност милионске публике коју сачињава велики број генерација широм целог света, већ је привукао и пажњу многобројних критичара који се баве различитим аспектима његових дела, заузимајући различите ставове и приступе његовом хетерогеном стваралаштву. У

овој дисертацији коришћене су критике Вонегатових дела од значаја за њену централну тему као и за анализу појединачних техника које имају своје место и улогу у оркестрацији главне теме.

Монографија Сузан Фарел (Susan Farrell) *Критички водич за Курта Вонегата* (*Critical Companion to Kurt Vonnegut*, 2008), поред тога што на свеобухватан начин нуди увид у целокупан Вонегатов живот и стваралаштво, представља и извор веома проницљивих запажања о различитим аспектима његових дела који се у овом раду истражују, као што су деконструкција ликова и наративних оквира, фрагментираност, историографска метафикција, пародија, пастиш, иронија, мешање „високих“ и „ниских“ облика и други.

Још један амерички аутор, Вилијам Родни Ален (William Rodney Allen), уредник је компилације хронолошки секвенцираних интервјуа *Разговори са Куртом Вонегатом* (*Conversations with Kurt Vonnegut*, 1988), као и монографије *Како разумети Курта Вонегата* (*Understanding Kurt Vonnegut*, 1991) – критичке анализе Вонегатове ране фикције у којој испитује карактеристичне тематске и формалне иновативне концепте који су донели Вонегату не само огромну популарност међу млађим читаоцима, већ и поштовање његових колега писаца и критичара.¹⁹

Критичка студија Роберта Т. Талија Млађег (Robert T. Tally Jr.) *Постмодерна иконографија: Вонегат и велики амерички роман* (*A Postmodern Iconography: Vonnegut and the Great American Novel*, 2008) интересантна је утолико што истражује аспекте и модернизма и постмодернизма у Вонегатовим делима, што нуди значајну количину „грађе“ за овај рад који тумачи постмодернизам истовремено и као прекид са извесним праксама модернизма и као интензивирање извесних модернистичких тема и техника и њихов наставак. Тали у овој студији приказује Вонегата као аутора у покушају да обухвати целокупно америчко искуство друге половине XX века, као део постмодерне активистичке стратегије

¹⁹ према подацима изнетим на његовом званичном сајту велики „фан“ Курта Вонегата који „поседује оно за шта се верује да је последња ствар коју је Вонегат написао пре своје смрти 2007, разгледницу упућену Алену“ (преузето са: http://en.wikipedia.org/wiki/William_Rodney_Allen, датум приступа: 11. 08. 2013)

против империјалистичке коалиције доминације и моћи у сврхе радикалне друштвене промене.

Питер Рид (Peter Reed) академик је и Вонегатов критичар (којем Вонегат даје почасно место у својој фикцији укључујући га као лик, заједно са својим фиктивним ликовима, у чувеној епизоди „жура на обали“ на крају *Временског потреса*), аутор неколико монографија о Вонегату, чији је највећи допринос овој студији анализа Вонегатових графичких радова у чланку „Курт Вонегатова фантастична лица” (“Kurt Vonnegut’s Fantastic Faces”, 1999), пропраћена наизменично дистанцираним и субјективним запажањима о америчкој књижевности, постмодернизму, и о томе шта значи бити људско биће.

У оквирима српске књижевне критике, професор, есејиста и преводилац Зоран Пауновић објавио је, поред великог броја студија о англо-америчкој књижевности, и радове о самом Вонегату, укључујући и иронично насловљен есеј „Вонегатов тестамент, или, Урнебесна комика Вијетнама и Хирошима” (поговор српском преводу романа *Хокус-Покус*) у којем резимира апсурдне диспаритете Вонегатове Америке. Велики број превода Вонегатових књига (више од једне деценије након њиховог излажења и неколико година након Вонегатове смрти) нуди обећање да писац тако снажне и свеобухватне визије не може бити лако заборављен, или пак упозоравајуће предсказање да доба урнебесне трагике тек долази.²⁰

²⁰ Ово је само ужи избор имена и дела која би требало да илуструју теоријско-критичку основу рада. Комплетан списак аутора и литературе која је коришћена у обликовању идеја и закључака како текста у целини, тако и у његовим појединачним деловима, налази се на крају рада.

2. Вонегатово „метафикцијско огледало“ (истраживање фиктивности уметности изнутра као начин да се испита могућа фиктивност спољашњег света)

Џејн је била у стању да свим срцем поверује у све што је могло да учини да живот изгледа као да је пун беле магије. У томе је била њена снага.

(Vonnegut, 1998b: 81)

Постмодерни теоретичари класификују метафикцију као једну од доминантних постмодерних техника,²¹ често је поистовећујући са целокупним концептом постмодернизма.²² Патриша Во описује је као „модалитет писања унутар ширег културног покрета који се често назива постмодернизмом” (Waugh, 1984: 21), и на следећи начин објашњава амбивалентну природу овог „опозиционог процеса”:

Метафикцијски романи обично су саздани на принципу темељне и сталне опозиције: стварање фикционалне илузије (као у традиционалном реализму) и огољавање те илузије. Другим речима, најмањи заједнички именитељ метафикције јесте истовремено стварање фикције и изјашњавање о стварању те фикције. Ова два процеса спаја формална тензија која укида разлике између „стварања“ и „критике“ и обједињује их у концепте „тумачења“ и „деконструкције“. Премда је овај опозициони процес у извесној мери присутан у свој фикцији, и нарочито склон појављивању током „кризних“ периода у књижевној историји жанра, његов је значај у савременом роману јединствен.

(Waugh, 1984: 6)

Метафикцијске технике, другим речима, скидају маску са књижевних конвенција, указујући на измишљену књижевну „стварност”. Оне скрећу пажњу читалаца на сам чин настанка књижевног дела, тако да процес писања, „лингвистичког

²¹ Метафикција се, међутим, не може класификовати као дефинитивни наративни облик постмодерне прозе, пошто се савремена метафикција не може посматрати одвојено од старијих радова који садрже сличне наративне поступке. Иако је, по речима Патрише Во, метафикцијска пракса постала нарочито изражена у фикцији након 1960-е, „бављење искључиво савременом фикцијом навело би нас на погрешне закључке, јер, иако је *термин* ‘метафикција’ можда нов, та је *пракса* стара колико и сам роман (ако не и старија)” (Waugh, 1984: 5). О метафикцији стога се овде расправља због њеног веома израженог присуства у постмодерном покрету, уз пуну свест о чињеници да то није искључиво постмодерна техника.

²² Линда Хачион тврди да је „обично метафикција оно што се изједначава са постмодерним” (Hutcheon, 1989: 3).

конструисања“ текста, постаје најважнији аспект дела. „Показујући нам како књижевна фикција ствара имагинарне светове, метафикција нам помаже да разумемо да је стварност коју живимо из дана у дан слично конструисана, слично ‘написана’” (Waugh, 1984: 18–19).

Постмодернизам ставља у први план онтолошке границе и онтолошку структуру текста. Писци као што су Курт Вонегат, Е. Л. Докторов (E. L. Doctorow) и Владимир Набоков (Vladimir Nabokov), илуструје Патриша Во, сугеришу да „’стварност’ свакако постоји *изван* ‘текста’, али се до ње може допрети само *посредством* ‘текста’”, док Гилберт Сорентино (Gilbert Sorrentino) и Доналд Бартелми (Donald Barthelme) указују да је „једина разлика између књижевне фикције и стварности то што је књижевна фикција у потпуности конструисана језиком, што омогућава извесне слободе” (Waugh 1984, 89).

Као и други постмодерни експериментални радови, и Вонегатова фикција садржи велики број експлицитних метафикцијских стратегија. У збирци есеја *Судбине горе од смрти* Вонегат се осврће на своје експерименте са антиреалистичком и аутостилизованом уметношћу, објашњавајући повезаност коју је често осећао са америчким постмодерним аутором Доналдом Бартелмијем: обојица су се, наводи Вонегат, као синови архитеката „трудили да остваре сан сваког архитекте, пребивалиште које нико никада раније није видео, али које се на крају покаже у суштини ненастањивим” (Vonnegut, 1992: 55). Вонегат закључује ову метафору описујући себе и Бартелмија као „агресивно неконвенционалне приповедаче” (Vonnegut, 1992: 55) у покушају да изграде истински оригинална здања – рефлектујући запажање Патрише Во да „[м]етафикцијски текстови истражују идеју о ‘алтернативним световима’” (Waugh, 1984: 90), одбијајући да постану „стварни” живот.

Метафикцијске технике су бројне и могу се међусобно у великој мери разликовати, као и писци који их користе, по питању „прецизног односа вербалног света фикције према свакодневном свету” (Waugh, 1984: 88). Постмодерна поетика препознаје неколико широко заступљених метафикцијских техника које се понекад појављују изоловано у Вонегатовом делу, а много чешће у комбинацији са другим постмодерним техникама, укључујући и метафикцијске.

2.1. Аутореференцијалност

Унутра је нека жена јецала. Какво ли јутро за сузе! И ова књига – каква ли књига за сузе!

(Vonnegut, 1979: 150)

Иако имплицитно присутна у многим „пре-постмодерним” врстама фикције, аутореференцијалност, то јест испољавање стваралачке самосвести аутора у погледу форме, језика, стила и других конвенција књижевног дела, често постаје доминантна тема постмодерне прозе, укључујући и Вонегатову.²³ Као и у бројним делима његових савременика, и у Вонегатовим текстовима „постмодернизам испољава извесну интровертност, самосвесно окретање ка форми самог чина писања” (Hutcheon, 1989: 9).

Димензија ауторефлексивности присутна је у Вонегатовим романима кроз неколико аспеката. Он често користи паратекстуалне елементе као што су наслови, епиграфи или предговори како би прокоментарисао фикционалност својих прича и њихових структуралних елемената, осујећујући конвенционална очекивања читалаца везана за значење текста: „Ништа у овој књизи није истинито”, упозорава Вонегат у епиграфу *Колевке за мацу*, а у Пишчевој белешци *Плавобрадог (Bluebeard, 1987)*, у истом, аутореферентном маниру, изјављује: „Ово је роман, и лажна аутобиографија приде” (Вонегат, 2010б: 5). Продужени наслов романа *Кланица-пет* садржи следеће податке о књизи: „Ово је роман донекле у телеграфском шизофреном маниру прича са планете Тралфамадор, одакле долазе летећи тањира” (Vonnegut, 1970b), а ова субверзија фикционалне форме наставља се ауторефлексивним признањем на почетку првог поглавља: „Било би ми мрско да вам причам колико ме је ова бедна књижица стајала новца и немира и времена” (Vonnegut, 1970b: 5), као и метафикцијском деконструкцијом

²³ Аутореференцијалност, присутна већ у делима античке књижевности, постаје посебно карактеристична за роман 18. века, као и за модернизам који „раскида са реалистичком илузијом и огољава књижевни поступак, па тиме и фикционалност књижевних текстова”, док је постмодернизам „отишао корак даље и проблематизовао аутореференцијалност тако што је њу препознао као нову конвенцију фикционалности” (Поповић, 2007: 559). Патриша Во тврди да, почевши од 1960-их, романи „често отелотворују димензије ауторефлексивности и формалне несигурности” (Waugh, 1984: 2). Линда Хачион такође види „интензивну ауторефлексивност”, као и метафикцију у целини, као још једну карактеристику постмодернизма у књижевности (Hutcheon, 1989: 3).

реалистичке хронологије када се аутор нешто касније поново позове на фикционални оквир своје приче: „Поново се нашао, реч по реч, гест за гестом, у распарави са кћерком којом је ова прича почела” (Vonnegut, 1970b: 81). У *Сиренама са Титана* (*The Sirens of Titan*, 1959), поигравајући се конвенцијама вербалног света фикције, аутор прекида главни ток приповедања како би прокоментарисао истинитост приче једног од ликова: „Вредело би зауставити приповедање на овом месту како бих вам саопштио да је ова ловачка прича коју је Винстон Најлс Рамфорд испричао Беатриси један од ретких познатих случајева да је рекао лаж” (Vonnegut, 1967: 30), преиспитујући и деконструишући семиотичке системе на којима почива роман. Увод *Мајке ноћи* на сличан начин проблематизује начине на које књижевни наративни кодови конструишу наизглед „стварне” светове, референцама: „ово је једина моја прича”, „ова приповест” (Vonnegut, 1973b: 5), а слични примери јављају се и у каснијим Вонегатовим романима, као на пример у *Доручку шампиона*: „Ово је прича о сусрету два усамљена, мршава, прилично стара белца на планети која је брзо умирала” (Vonnegut, 2000a: 16), или у *Затворској птичици*:

Спомиње се у овој књизи жесток сукоб између штрајкача и полиције и војске који је назван Кајахога масакр. То је измишљотина, мозаик састављен од делића прича о многим таквим нередима у не тако давна времена. То је легенда у глави главне личности у овој књизи, Валтера Ф. Старбака, чији је живот сасвим случајно обликован тим масакром, иако се десио на Божићно јутро хиљаду осамсто деведесет четврте године, много пре Старбаковог рођења.

(Vonnegut, 1979: 12)

У обрнутом процесу, Вонегат у неким романима прави референце на паратекстуалне елементе из перспективе централног наратива: „Упознао сам његову фини супругу Мери, којој посвећујем ову књигу. Посвећујем је, такође, Герхарду Милеру, дрезденском таксисти” (Vonnegut, 1970b: 10). У свим овим примерима онтолошки ниво наратије испреплетан је са онтолошким нивоом саме приче, подсећајући читаоце да су језик, описи и контексти у романима вештачке творевине које су у постмодернизму самосвесно и сврсисходно деконструисане.

Ова деконструкција присутна је и на нивоу Вонегатових „метаприча”, које приписује својим фиктивним ликовима: „Све што сада радим са идејама за кратке приче јесте да их скицирам, припишем Килгору Трауту и ставим у роман” (Vonnegut, 1998b: 22), у којима огољава њихову фикционалност кроз опозицију стварања фикције и истовременог коментарисања тог процеса. „Уместо да интегрише ‘измишљено’ са ‘стварним’ као у традиционалном свезнајућем наративу, аутор их раздваја коментаришући не садржај приче већ сам чин приповедања, стварање приче“ (Waugh, 1984: 131).

Вонегатови позоришни комади садрже сличне аутореферентне карактеристике чији је циљ да, подстицањем гледалаца на активну рефлексiju, наруше позоришну илузију. Почетак позоришног комада *Срећан рођендан, Ванда Џун* (*Happy Birthday, Wanda June*, 1970) ауторефлексивно је обраћање главног лика, Пенелопе Рајан, публици: „Ово је једноставна представа о мушкарцима који уживају у убијању – и онима који то не раде” (Vonnegut, 1970b: 1), а исти лик нешто касније потврђује, одржавајући емоционалну и естетску дистанцу успостављену рушењем реалистичке илузије на почетку комада: „Ово је трагедија. Када буде готова, моје ће лице бити бело као снегови Килиманџара” (Vonnegut, 1970b: 3). На крају другог чина, Харолд Рајан коментарише његове структуралне елементе речима: „Крај другог чина” (Vonnegut, 1970b: 103), замењујући онтолошки статус књижевног лика статусом глумца. Слична деконструкција присутна је и у Вонегатовом прерађеном либрету за камерни мјузикл Игора Стравинског *L’Histoire du Soldat* (1993), где глумци на крају представе скидају своје костиме, а генерал се обраћа директно публици када каже: „Нема више глуме” (Vonnegut, 1998a) – раздвајајући „измишљено” од „стварног” те додатно продубљујући претходно успостављену естетску и емоционалну дистанцу између стварности и илузије. Ово намерно скретање пажње читалаца на фикционални статус уметности потпуно је у складу са дефиницијом метафикције коју Патриша Во даје у делу *Метафикција: теорија и пракса самосвесне фикције*, описујући је као „писање о фиктивним догађајима које самосвесно и систематски скреће пажњу на свој статус уметничке творевине како би поставило питања о односу између фикције и стварности” (Waugh, 1984: 2).

Вонегатово систематско подривање репрезентативне улоге уметности илуструје разлику коју Патриша Во уочава између модернистичке и постмодернистичке метафикције, не само у смислу степена „разметања” лингвистичке самосвести која деконструише прихваћени онтолошки поредак:

Постмодернизам испољава исти онај осећај кризе и губитка вере у спољашњи ауторитативни систем поретка који је подстакао модернизам. Оба афирмишу конструктивне моћи ума суоченог са очигледним хаосом појавног света. Модернистичка самосвест, међутим, иако можда скреће пажњу на естетску конструкцију текста, не „размеће се систематски својом артифицијалношћу” на начин на који то чини савремена метафикција

(Waugh, 1984: 21–22)

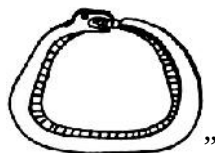
већ и у смислу могућег „изједначавања” онтолошког статуса метафикцијског текста са онтолошким статусом „стварности”:

Док је губитак поретка за модернисте водио ка веровању у његов опоравак на неком дубљем нивоу ума, за метафикцијске писце најосновнија претпоставка је да се стварање романа у суштини не разликује од стварања или конструисања властите „стварности”.

(Waugh, 1984: 24)

У окретању од „стварности”, назад ка преиспитивању фикционалне форме, метафикцијска деконструкција понудила је „веома прецизне моделе за разумевање савременог доживљаја света као конструкције, вештачке творевине, мреже међусобно зависних семиотичких система“ (Waugh, 1984: 9). У метафоричком смислу, разоткривање уметничке илузије рефлектује разоткривање илузија у стварном свету, као што је демистификација рата – честа тема у Вонегатовим делима.

Вонегатове илустрације, које прожимају многе његове текстове, на сличан начин подривају конвенције фикционалног уметничког света. У *Доручку шампиона* ауторефлексивне референце налазимо не само у језичким, већ и у ликовним репрезентацијама садржаја, које су често комплементарне са текстом: „Шта је време? То је змија која једе свој реп, овако:



(Vonnegut, 2000a: 157–158).²⁴

У посвети романа *Хокус-Покус* ауторефлексивна деконструкција историчности романа завршава се цртежом споменика Јудина Виктора Дебса, који је предмет посвете: „Ова књига у којој је све измишљено посвећена је успомени на човека по имену



(Вонегат, 1998: 7),

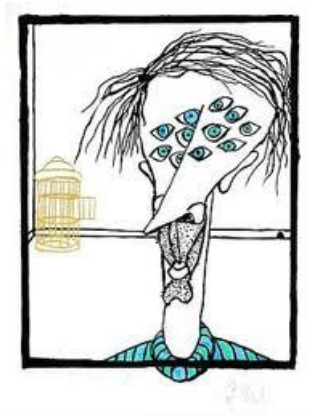
умножавајући, кроз мешање различитих семиотичких система, онтолошку перспективу дела.

Садржај графике *Траут у Кохосу* (*Trout in Cohoes*),²⁵ која се налази на уводним страницама романа *Временски потрес* (*Timequake*, 1997), прелива се преко њеног оквира, скрећући тако пажњу на „нерепрезентативну природу уметности”, односно наглашавајући њен фикционални статус „у великој мери налик ауторефлексивној техници у Вонегатовој фикцији” (Reed, 1999), рефлектујући истовремено постмодернистичку побуну против репресија спољашњих утицаја:

²⁴ Интересантно је да овај визуелни приказ времена као змије која прождире свој реп подсећа на Уробора, змаја из античке митологије који се у процесу привидног самоуништења обнавља, те се користи као симбол за аутореференцијалност:



²⁵ Траут је у неколико Вонегатових романа приказан како живи у сутерену у градићу по имену Кохос, у америчкој савезној држави Њујорк.



(Vonnegut, 1998b: 2)

Као и у Вонегатовој наративној уметности, ово ауторефлексивно упућивање публике на уметничку форму која служи као „посредник“ између фиктивног света и „стварности“ „подрива претпоставку да уметност може бити транспарентан медијум комуникације, прозор у свет” (Stam, 1992: xi). Систематски доводећи у питање аутореферентни свет уметности, Вонегат се класификује као постмодерни уметник и критичар који се усуђује да се руга и пркоси сопственом свету.

Вонегат је након 1990-е постао много укљученији у визуелне уметности, проширујући постмодерну естетику својих романа, прича и драма на самостална ликовна дела (која често бројним алузијама и референцама упућују на његову наративну фикцију). Слика *Нов. 11, 1918* (*Nov. 11, 1918*, 1996), која алудира на дан Вонегатовог рођења као и на датум када се завршио Први светски рат – који он често спомиње у својим текстовима и говорима, приказује руку на постољу како у исцељујућем положају држи минијатурни глобус, сугеришући идеју пацифизма за коју се он доследно залаже у својим делима:



Слика 1. *Нов. 11, 1918*, 1996, графика, ситоштампа, 55,9 x 76,2 cm.

Пошто је рука, заштитнички полусклопљена над глобусом, „очигледно скулптура или споменик, ово представља још један пример уметности која представља уметност, слично ауторефлексивности на коју често наилазимо у Вонегатовој фикцији” (Reed, 1999).

Унутрашња онтолошка структура Вонегатових дела одсликава укупну онтолошку сложеност фиктивног света који она настоје да представе, а у ширем смислу и целокупне „стварности”. Кроз бављење сопственом уметничком природом, Вонегатови књижевни и ликовни радови проблематизују начине на које семиотички и друштвени кодови вештачки конструишу наизглед стварне светове – доводећи у питање онтолошки статус тих светова, а посредно и онтолошки статус саме „стварности“.

2.1.1. Коментарисање структуралних и идејних елемената романа

Дакле, иако се трудим да се не бринем превише ни због кога, иако је мој осећај откако сам пуцао у Елоиз Мецгер да заправо не припадам овој конкретној планети, волео сам Силију бар мало. Била је у мојој представи, након свега, и схватила је тај комад веома озбиљно – због чега ми је на неки начин постала као дете или сестра.

(Vonnegut, 1983: 114)

Још један аспект постмодерног самосвесног окретања ка форми јесте ауторово коментарисање структуралних и идејних елемената романа, као и процеса његовог стварања, кроз ауторефлексивне коментаре упућене читаоцу. У својој свеобухватној анализи метафикције Патриша Во примећује да, почев од 1960-их, „романописци постају много свеснији теоријских питања укључених у стварање фикције” (Waugh, 1984: 2). Метафикција у Вонегатовим романима, као и у постмодернизму уопштено, често укључује аспекте и теорије и критике, отворено преиспитујући начине на које наративне конвенције трансформишу и обликују стварност.

Вонегат често нарушава наративне нивое коментарисањем процеса писања романа. Он започиње *Кланицу-пет* причом о њеном настанку, описујући своје

разлоге за њено стварање и извињавајући се што је тако „кратка и испретурана и нескладна” (Vonnegut, 1970b: 13), уз изговор да „о покољу нема шта паметно да се каже” (Vonnegut, 1970b: 13). Такође, на почетку првог поглавља, он „одаје” читаоцима догађај који ће нешто касније најавити као тематски климакс романа, наводећи да је „тип” којег је стварно познавао „стрелан у Дрездену зато што је узео чајник који није био његов” (Vonnegut, 1970b: 5), и завршава ово уводно поглавље коментарисањем почетка и краја своје приче: „Овако почиње: *Чујте: Били Пилгрим се откачио у времену*. Завршава се овако: *Ћи-ју-ћу?*” (Vonnegut, 1970b: 14). Незадовољан, међутим, једноставним откривањем климакса, као и уводних и завршних редова своје приче унапред, Вонегат укратко скицира целокупан Билијев живот на почетку другог поглавља, те доследно наставља са деконструкцијом наративне хронологије – описујући сцену коју је најављивао као климакс нимало налик централном догађају, у три реченице, неколико пасуса пре завршетка романа: „Негде тамо [усред разореног Дрездена] јадни гимназијски наставник, Едгар Дерби, ухваћен је са чајником који је узео из катакомби. Ухапшен је због пљачке. Суђено му је и устрељен је” (Vonnegut, 1970b: 105). Истурањем у први план формалне „скеле” текста и њеним систематским деконструисањем Вонегатови радови скрећу пажњу на сопствене процесе настајања, као и на парадокс својствен односу између фикционалне творевине и онога што она описује.

Вонегатови романи, као и метафикцијска дела у целини, „истражују теорију фикције кроз праксу писања фикције” (Waugh, 1984: 2). Билијево учествовање у радијској емисији, тачније у књижевном панелу који расправља о „смрти” романа, прилика је аутору да д¹ свој коментар о функцији романа у модерном друштву:

Кланица-пет свакако сугерише да је реализам неадекватан начин да се опише искуство као што је Дрезден. (...) Међутим, он [Вонегат] не може (нити може његов роман) да прихвати естетику која игнорише одговорност књижевне фикције да се укључи у историју, темпорални свет. Дакле, ако романи не могу да *спрече* катастрофе попут Дрездена, могу барем да промене ставове људи према њима. Ако писац не прихвата такву одговорност, онда ће (као што расправа на крају *Кланице-пет* сугерише) функција романа заиста

постати да обезбеди „примесе боје у собама са потпуно белим зидовима”.

(Waugh, 1984: 129–130)

Вонегатово коришћење ауторефлексивних техника, којима подрива гламур и племениту реторику који се често доводе у везу са ратним наративима, може се посматрати као ауторов фикционални покушај да интегрише свој бунт у свест читалаца, у складу са овом идејом о одговорности књижевне фикције да утиче на савремен свет и токове историје.

Вонегатов имплицитни коментар да реализам није више довољан прераста у критику књижевне поетике реализма која прелази и оквири других романа. У *Доручку шампиона*, као и у *Кланици-пет*, поред имплицитне критике реализма на формалном плану кроз подривање конвенција реалистичке поетике, Вонегат проширује своју критику и на плану садржаја, преиспитујући вредност конвенционалног приповедања у традиционалним романима:

Могоа бих да пишем и пишем о интимним детаљима различитих животних прича људи у суперамбулантним колима, али шта вреди више информација? Слажем се са Килгором Траутом у вези са реалистичким романима и њиховим акумулацијама најситнијих детаља. У Траутовом роману *Пангалактичка меморијска банка* јунак је у свемирском броду две стотине миља дугачком и шездесет две миље у пречнику. Он узима реалистички роман из огранка библиотеке у свом комшилуку. Прочита шездесетак страница, а затим га врати у библиотеку. Библиотекарка га пита зашто му се не допада, а он јој каже: „Ја већ знам о људским бићима.”

(Vonnegut, 2000a: 214–215)

Вонегатова уметност одбија да упадне у замку „старомодних” приповести у којима живот има главне и споредне ликове, значајне детаље, поуке које треба извући, почетак, средину и крај; он одлучује да, уместо тога, пише о животу у којем су сви људи и чињенице једнако важни и ништа није изостављено: „Нека други уводе ред у хаос. Ја ћу уводити хаос у ред, уместо тога, што мислим да сам и до сада радио” (Vonnegut, 2000a: 139).

Вонегат коментарише и идејне елементе као што су порука и симболизам романа, што је још један вид ауторовог подривања аналогije између уметничког и

стварног света. Иако уметност може бити хаотична и неуређена, она за Вонегата има и једну веома озбиљну димензију јер даје достојанство и вредност људском постојању, најчешће кроз употребу симбола: „Симболи могу бити прелепи” (Vonnegut, 2000a: 158), саопштава Вонегат у *Доручку шампиона* када укључује цртеж јабуке коју на крају романа нуди Килгору Трауту као „симбол целовитости и хармоније” (Vonnegut, 2000a: 225). У *Снајпер Дику* он објашњава главне симболе у књизи, правдајући своју сложену и богато слојевиту уметност, нудећи паралелно неку врсту персонификованог онтолошког перспективизма:

Ту је један потцењени, празан уметнички центар у облику сфере. То је моја глава док ми се примиче шездесети рођендан. Ту је експлозија неутронске бомбе у насељеној области. Она представља нестанак многих мени драгих људи у Индијанаполису када сам почињао да се бавим писањем. (...) Фармацеут-евнух који приповеда ову причу представља моју сексуалност у опадању. Злочин који је починио у детињству означава све лоше ствари које сам урадио до сада.

(Vonnegut, 1983: 4)

Два опозициона света боре се за превласт у Вонегатовим романима, свет конструисања фикционалне илузије и деконструисања или огољавања те илузије. *Мајка ноћ* започиње уводом у којем аутор ауторефлексивно коментарише поруку романа: „Ово је једина моја прича чију поруку знам. Не мислим да је то дивна порука, једноставно се десило да је знам” (Vonnegut, 1973b: 5). Упуштање у расправе о идејама за роман још један је начин на који аутор показује свест о теоријским питањима која су укључена у стварање фикције; коментаришући савете неких својих колега да би писци требало да имају на уму, као уједињујућу идеју, јунаково трагање за оцем, Вонегат каже: „Чини ми се да би у истинољубивим америчким романима и јунаци и јунакиње требало да траже *мајке* уместо тога. (...) Мајка је много кориснија” (Vonnegut, 2000a: 207). У *Временском потресу* Вонегат говори и о могућој мисији уметника: „једина прихватљива мисија уметника [јесте] да натера људе да макар мало цене то што су живи” (Vonnegut, 1998b: 13), и коментарише статус „ненаративних” репрезентација стварности:



Art or not?

„’Да ли је ово уметност или не?’ упитао је“ (Vonnegut, 1998b: 98–99). Марк Кури наглашава ову самокритичку тенденцију метафикције тако што је описује као „гранични дискурс“, неку врсту писане форме „која се налази на граници између фикције и критике, која узима ту границу за свој предмет ” (Currie, 1995: 2).

Вонегатови текстови деконструишу сами себе тако што, кроз поигравање односом између стварног и имагинарног, истовремено успостављају и оспоравају ауторитет сопствене реторике. Метафикција у Вонегатовим романима тако отворено изражава оно што је Вилијам Х. Гас (William H. Gass), амерички критичар одговоран за стварање тог појма,²⁶ тврдио да је дилема свих уметности: „У свакој уметности два контрадикторна импулса у стању су манихејског рата: импулс да се комуницира и тако третира медијум комуникације као средство, и импулс да се од материјала направи артефакт и тако третира медијум као циљ” (Gass, 1971: 94). У Вонегатовој уметничкој пракси, као и у постмодерној пракси у целини, ово је резултирало стварањем уметничких дела која намерно и експлицитно разоткривају публици конвенције уметничког стварања, огољавајући тако свој уметнички статус и истражујући проблематичну везу између уметности и живота. „Нудећи критику сопствених метода стварања, такви текстови не само да испитују основне структуре наративне фикције већ истражују и могућу фиктивност света изван књижевног текста фикције” (Waugh, 1984: 2).

²⁶ у збирци есеја *Фикција и фигуре живота* (*Fiction and the Figures of Life*), првобитно објављеној 1970. године

2.2. Деконструкција ликова

[И] док је мој старији брат медитирао о облацима, ум који сам ја добио сањарио је смишљајући причу описану у овој књизи. Она говори о напуштеним градовима и духовном канибализму и инцесту и усамљености и безљубављу и смрти, и тако даље. Она описује мене и моју прелепу сестру као чудовишта.

(Vonnegut, 1976: 24)

Техника метафикције такође обухвата разобличавање конвенција које се односе на приступ увођењу и развоју ликова, што често подразумева мешање онтолошких нивоа, то јест онтолошког статуса аутора са онтолошким статусом књижевног лика. Овај поступак у тесној је вези са аутореферентним техникама: „Питање онтолошког статуса фикционалних ликова у крајњој линији неодвојиво је од питања референцијалности фикционалног језика. Оба су фасцинантна писцима метафикције” (Waugh, 1984: 93).

Вонегат подрива семантичке механизме дела нарушавањем традиционалне представе о књижевном лику као носиоцу структуралних заплета и радње романа. У *Кланице-пет* он напомиње да нема „драмских сукоба” и да скоро да и не постоје ликови у тој причи „јер је већина људи у њој толико болесна и у толикој мери безвољна играчка огромних сила“; један од главних ефеката рата, закључује Вонегат, јесте да „обесхараби људе да буду ликови“ (Vonnegut, 1970b: 81).

Он деконструише и конвенционални лик протагонисте као интегрални елемент романа. Главни лик *Кланице-пет*, Били Пилгрим, није приказан као тип јунака који се обично прославља у рату: „Иако нежан и љубазан, он је слаб и пасиван и предмет подсмеха, без контроле над својом судбином” (Farrell, 2008: 353). У аутобиографском колажу *Судбине горе од смрти* Вонегат ауторефлексивно потврђује да је један од главних разлога зашто је његово писање неконвенционално то што у многим његовим књигама „индивидуална људска бића нису главни ликови” (Vonnegut, 1992: 129), нити су, каже он, индивидуална људска бића негативци, већ су негативци „култура, друштво и историја” (Vonnegut, 1992: 31).

У *Доручку шампиона* Вонегат деконструише лик Килгора Траута – свог „алтер ега”, „који се као Вонегатов иронични коментар на властиту подвојеност

појављује у многим његовим делима“ (Пауновић, 1998: 321)²⁷ – подривајући аутономију овог књижевног лика и својих дела у целини:

Не знам ко је измислио пластичне вреће за мртваце. Али знам ко је измислио Килгора Траута. Ја сам то учинио. Направио сам га крезубим. Дао сам му косу, али сам је обојио седо. Нисам му дао да је чешља или да иде код берберина. Пустио сам је да му израсте дуга и умршена. Дао сам му исте ноге које је Творац Универзума дао мом оцу када је мој отац био жалостан старац.

(Vonnegut, 2000a: 35)

У овом бескрајном умножавању онтолошких нивоа постмодерни ликови понекад „поседују свест“ о томе да су само створења из фикције. Патриша Во на следећи начин коментарише ово својство метафикције: „У многим метафикцијским романима ликови одједном схватају да не постоје, да не могу да умру, да никада нису ни били рођени, да не могу сами да делују“ (Waugh, 1984: 91). У *Доручку шампиона* Вонегат говори о Трауту као свом једином књижевном лику „који је имао довољно маште да посумња да је можда творевина неког другог људског бића“ (Vonnegut, 2000a: 187); Траут поверава ову сумњу свом дугорепом папагају, Билу, закључујући да мора да је „лик у књизи некога ко жели да пише о некоме ко стално пати“ (Vonnegut, 2000a: 187).

У овом роману Вонегат деконструише и друге ликове, као на пример фиктивни лик Раба Карабекиана, сликара апстрактног експресионизма, који ће касније постати главни лик у роману *Плавобради*: „Нисам очекивао да ме Рабо Карабекиан спасе. Ја сам га створио, и он је по мом мишљењу био сујетан и слаб и безвредан човек, баш никакав уметник. Али је Рабо Карабекиан тај који ме је учинио спокојним Земљанином какав сам данас“ (Vonnegut, 2000a: 144).

²⁷ Килгор Траут може се посматрати као Вонегатов алтер его, иако се њих двојица разликују у многим аспектима: на пример, Траутова каријера научнофантастичног писца у рукама је непоштених издавача, и фиктивни је аутор помирен са улогом друштвеног губитника, несвестан своје читалачке публике. Вонегат сведочи о Трауту као свом „алтер егу“ у свом последњем, полуаутобиографском роману *Временски потрес*: „Траут заправо не постоји. Он је био мој алтер его у неколико мојих романа“ (Vonnegut, 1998b: 11).

Недостатак психолошког реализма чини да ликови буду „равни” у Вонегатовим делима, за разлику од реалистичког романа у којем су ликови потпуно функционална људска бића, односно „заокружени” или „разрађени” – што се често наводи као једна од дефинишућих карактеристика постмодерне књижевности.²⁸ Субверзија идентификације, одсуство реалистичке мотивације и психолошке продубљености у Вонегатовим ликовима поклапа се са виђењем постмодернизма као доба у којем романи „говоре о ‘ликовима’ пре него о ‘људским бићима’” (Waugh, 1984: 123) – рефлектујући идеју о постмодерном појединцу којем такође недостају аутономија и кохерентан карактер:

Постмодерни писци склони су скептицизму у погледу идеје о кохерентном индивидуалном идентитету. Они доводе у питање став да су људска бића у потпуности реализовани, аутономни појединци, често тврдећи уместо тога да су она конструкције друштвених окружења, или чак сугеришући да би оно што људи сматрају слободном вољом, индивидуалном аутономијом, могло заправо бити ствар неуробиологије: хемијских импулса који се распаљују у мозгу.

(Farrell, 2008: 379–380)

Протагониста *Доручка шампиона* Двејн Хувер, трговац половним аутомобилима, карикатура је успешног „бизнисмена” чија се пословна империја уруши и пропадне када постане убеђен да је он једино људско биће и да су сви остали око њега роботи (након чега претуче једанаесторо људи и банкротира пошто га они туже због претрпљених повреда) – чије све недоследније и импулсивније понашање и сам Вонегат у више наврата приписује „лошим хемикалијама” које су пореметиле равнотежу у његовом мозгу.

Приповедач у овом роману прекорачује још једну онтолошку границу, откривајући у директном обраћању Банију Хуверу, Двејновом сину хомосексуалцу, његову судбину (једини случај у којем се Банијева будућност открива читаоцу изван хронолошког домена приче):

Твој ће се отац јако разболети, и ти ћеш реаговати тако гротескно да ће бити говора о томе да и тебе ставе у лудару. Направићеш сцену у

²⁸ Амерички писац и теоретичар културе Чарлс Њумен (Charles Newman) говори о савременој америчкој књижевности као о књижевности „најравнијих могућих ликова у најравнијем могућем пејзажу описаном најравнијом могућом дикцијом” (Newman, 1987).

болничкој чекаоници, говорећи лекарима и медицинским сестрама да си ти крив за очеву болест. Кривићеш себе што си толиких година покушавао да га убијеш мржњом. Преусмерићеш своју мржњу. Мрзећеш своју мајку.

(Vonnegut, 2000a: 160)

Темпорална перспектива приповедача продире у фиктивни свет ликова, пружајући им анахронистично знање о властитој будућности, што нарушава и деконструише приповедачев дискурс.

У *Временском потресу* Вонегат наставља своју критику репрезентативне уметности и реалистичних ликова, мешајући свој глас са гласом Килгора Траута – који са омаловажавањем говори о писцима који стварају „живе, дишуће, тродимензионалне ликове помоћу мастила на папиру (...) као да планета већ не умире зато што има три милијарде превише живих, дишућих, тродимензионалних ликова” (Vonnegut, 1998b: 48). У наставку Траут тврди, рефлектујући глас свог творца, да, да је губио време стварајући ликове, „никада не би стигао да скрене пажњу на ствари које су заиста важне: несавладиве силе у природи, и окрутне изуме, и бесмислене идеале и владе и привреде” (Vonnegut, 1998b: 48). Поредиће себе са својим фиктивним „јунаком”, Вонегат се осврће и на дихотомију „равних” и „заокружених” ликова у својим делима: „Траут је могао да каже”, закључује он, „а то се може рећи и о мени такође, да је стварао *карикатуре* а не *ликове*” (Vonnegut, 1998b: 48).

У неким романима Вонегат уводи различите фиктивне елементе својих прича као ликове: у уводном делу *Бог Вас благословио, г. Роузвотер* наратор објашњава да је то прича о људима у којој је, отуда, главни лик Новац: „Извесна количина новца главни је лик у овој причи о људима, баш као што би извесна количина меда могла прикладно да буде главни лик у причи о пчелама. Тај је износ био \$ 87.472.033,61, рецимо 1. јуна 1964”²⁹ (Vonnegut, 1965: 2); у *Затворској птичици* ликови су не само људи већ и године: „Обратите пажњу, молим, јер су не само људи већ и године ликови у овој књизи, која представља причу мог досадашњег живота” (Vonnegut, 1979: 28), а у роману *Галапагос*

²⁹ речца „рецимо” још једна је референца на произвољну семантичку конструкцију фикционалног дела

(*Galápagos*, 1985) наратор, дух мртвог Траутовог сина, Леона Траута, тврди да је узрок свих патњи човечанства „једини прави зликовац у мојој причи: превелики људски мозак” (Вонегат, 2010а: 243).

Вонегат се такође поиграва књижевним конвенцијама уводећи ликове из романа других аутора, укључујући и своје претходне романе: „Џими Валентајн био је чувени измишљени лик у књигама једног другог писца, баш као што је Килгор Траут био чувени измишљени лик у мојим књигама” (Vonnegut, 2000а: 122). Он такође деконструира своје фиктивне ликове упоређујући их са њиховим прототипима из „стварног” живота: „Лик у овој књизи за који ми је као инспирација послужио Пауерс Хапгуд нежењен је и има проблеме са алкохолом. Пауерс Хапгуд био је ожењен и, колико знам, није имао озбиљнијих проблема са алкохолом” (Vonnegut, 1979: 13). Аутор понекад ремети структуру књижевног реферисања искреним признањем фиктивне природе својих ликова: „Своја сећања на неке од прича које је испричао ставио сам у уста, да тако кажем, једног фиктивног лика у овој књизи” (Vonnegut, 1979: 12), стварајући наративну тензију између унутрашњег референтног поља фиктивног лика и спољашњег референтног поља „стварног” садржаја кроз опозицију конструисања и деконструисања илузије „стварног” постојања ликова.

Ова врста наративне тензије присутна је и у радијској опери *Војникова прича* (*The Soldier's Story*, 2005) (са Вонегатовим текстом и музиком америчког композитора Дејва Солџера (Dave Soldier)), у којој „радијски водитељ” представља фиктивног Билија Пилгрима у улози редова Едија Словика, Елиота Роузвотера у улози војног полицајца, Монтану Вајлдхек као девојку из Црвеног крста и Килгора Траута у улози Генерала (чију улогу у самој опери изводи Курт Вонегат). Преклапање референтних поља наратије, односно умножавање онтолошких нивоа кроз мешање онтолошког статуса књижевног лика са онтолошким статусом глумца и онтолошким статусом аутора, подрива аутономни свет Вонегатових ликова и, посредно, аутономију његових дела у целини.

Деконструкција улоге „свезнајућег” приповедача такође потпада под спектар Вонегатових метафикцијских техника: супротно правилу реалистичке поетике да писац описује своје ликове кроз њихове поступке а не експлицитне

коментар, Вонегат деконструише перспективу свезнајућег приповедача коментарима који у потпуности нарушавају приповедну илузију:

Траут је претражио своје џепове не би ли нашао оловку. Он је имао одговор на то питање. Али није имао чиме да га напише, чак ни спаљену шибицу. Тако је оставио то питање без одговора, али ево шта би написао, да је нашао чиме: Да бисмо били очи и уши и савест Творца Универзума, глупане.

(Vonnegut, 2000a: 59)

Вонегатови приповедачи често балансирају на граници између фиктивног света ликова и ауторове и читаочеве стварности. Његово књижевно „мета-свезнаштво” једна је од техника којим се наглашава приповедање као „индивидуални изум”, спонтано измишљање на уштрб континуираног укључивања приповедања у стварност, односно његовог посредовања спољашње стварности.

2.2.1. Ауторске интрузије

Што се мене тиче: ја сам се држао на пристојном одстојању од свог тог насиља — иако сам створио Двејна и његово насиље и тај град, и небо изнад и Земљу испод. И поред тога, изашао сам из тог нереда са сломљеним кристалним сатом и, касније се испоставило, сломљеним ножним прстом. Неко је скочио уназад како би се склонио Двејну с пута. Он ми је сломио кристални сат, иако сам га ја створио, и сломио ми је ножни прст.

(Vonnegut, 2000a: 211)

Још један метафикцијски аспект Вонегатових романа представља ауторово наметање свог присуства. У постмодерној фикцији аутор није више дистанцирани посматрач људске стварности, „скривен” у тексту, тако да његово експлицитно присуство нарушава илузију стварности која се обично доводи у везу са реалистичким романом:

Кратки спојеви који муче постмодерну фикцију ретко се јављају у другим облицима фикције. У реалистичкој књижевности, на пример, постоји непрекинут ток наративне „струје” између текста и света. Аутор се никада не појављује директно у својој фикцији, осим као глас који индиректно води читаоца ка „исправном” тумачењу тема романа. Насупрот томе, велики део модернистичке фикције мотивисан је жељом да се аутор сасвим изузме из текста.

Замислите Џејмса Џојса као уметника који стоји иза свог дела и сређује нокте. То пак смањује шансе да се свет унутар текста помеша са светом ван текста. У постмодерном роману и краткој причи, међутим, такво мешање веома је распрострањено. Текст се и свет спајају када се појави аутор у својој фикцији.

(Lewis, 2001: 131–132)

Од 1960-их, нарочито у *Кланице-пет*, *Доручку шампиона* и, нешто касније, у *Временском потресу*, Вонегат укључује себе директно у своје романе, чак у неким тренуцима и сам закорачује у причу као књижевни лик. Један од видова овог ауторовог наметања јесу метафикцијске референце које упућују читаоца на аутора, од којих су многе садржане у паратекстуалним елементима романа као што су наслови и предговори. О томе сведочи и продужени наслов *Кланице-пет*, који идентификује аутора као припадника четврте генерације Американаца немачког порекла „који сада живи у угодним околностима на Кејп Коду [и пуши превише], који је као амерички пешадинац *изван борбених редова*, као ратни заробљеник, био сведок бомбардовања Дрездена, у Немачкој, ‘Фиренце на Елби’, пре много времена, и преживео да исприча причу”,³⁰ најављујући дихотомију која доминира овим романом између имагинације и проживљеног искуства:

[К]њига окреће наглавачке традиционалне наративне конвенције од самог почетка, почевши од насловне странице која одбија да се заустави. Не само да Вонегат даје роману два подналова већ је ауторово име праћено подужим уводом у саму књигу. (...) Чињенице и фикција помешани су на овој насловној страници, као што су и у самом тексту.

(Farrell, 2008: 352)

Роман је такође уоквирен поглављима са наглашеним гласом аутора који указује да су његов живот и уверења тесно повезани са фикционалним садржајем. У уводном поглављу Вонегат нам саопштава, у првом лицу, да је прича о његовом јунаку, Билију Пилгриму, заправо фикција заснована на његовом стварном искуству ратног заробљеника у Дрездену, чинећи аутобиографски оквир романа саставним делом самог романа. После овог уводног поглавља аутор се повлачи из приче, чинећи прелаз из перспективе писца ка перспективи трећег лица,

³⁰ Угласте заграде придодео је аутор цитата.

свезнајућег приповедача, упркос вишеструким појављивањима као споредни лик (на пример, у епизоди у тоалету као амерички војник који каже: „То сам био ја. То је био аутор ове књиге” (Vonnegut, 1970b: 62)). Понекад се на присуство аутора и његово директно учешће у радњи само алудира: „Били се јавио на телефон. На другој страни био је неки пијанац. Били је скоро могао да осети његов дах – иперит и руже. Погрешан број. Били прекиде везу” (Vonnegut, 1970b: 37).³¹ Вонегатова наратија у трећем лицу, са отвореним интрузијама у првом лицу

омогућава метафикцијску дислокацију много очигледније него наративи у првом лицу (без обзира да ли је интрузивно „ја” „стварни” аутор или не). У наратији у првом лицу „говор” је реалистички мотивисан јер га производи лице коме је дата просторно-временска димензија унутар фикционалног света. У наративима у трећем лицу са интрузијама у првом лицу (као што су *Кланица-пет* и *Женска француског поручника*), очигледно аутономни свет изненада бива нарушен од стране наратора, често „Аутора“, који долази експлицитно из онтолошки другачијег света. Аутор очајнички покушава да задржи свој „прави” идентитет као стваралац текста који читамо. Оно шта се дешава, међутим, када он уђе у текст, јесте да је његова сопствена стварност такође доведена у питање. „Аутор” открива да језик текста производи њега онолико колико он производи језик текста. Читалац постаје свестан да се, парадоксално, „аутор” налази у тексту на истом оном месту на коме „он” афирмише „свој” идентитет изван њега. Како Жак Ерман тврди, „’Аутор’ и ‘текст’ тако су ухваћени у покрету у којем не остају различити (аутор и дело; један творац другог) већ су транспоновани и постају међусобно заменљиви, стварајући и поништавајући једно друго”.

(Waugh, 1984: 133)

Линда Хачион тумачи Вонегатове ауторске интрузије као „покушај да избрише своја сећања на рат и Дрезден, уништење које је видео из ‘Кланице-пет’, где је радио као ратни заробљеник” (Hutcheon, 1989: 9). Ова ауторска појављивања такође се могу тумачити као спона која повезује Билијев живот са стварношћу, наглашавајући његову „измештеност” и његову егзистенцијалну борбу да се уклопи у темпорални свет око себе. Недоследност с којом се прожимају фикција и

³¹ У својим аутобиографским скицама Вонегат често говори о себи као пијанцу чији дах мирише на иперит и руже, који телефонира људима у касним ноћним сатима.

стварност у овим појављивањима ствара различите наративне слојеве који подривају онтолошку стабилност Вонегатовог фикционалног света.

За разлику од *Кланице-пет* у којој, иако се појављује као аутор, Вонегат не игра никакву активну улогу у догађајима у животу Билија Пилгрима, у *Доручку шампиона* он не само да посматра ликове у интеракцији већ се и активно „укључује” у радњу романа, одржавајући континуирани коментар сопствене довитљивости:

„Дај ми воду и *Black and White*”, чуо је Вејн конобарицу како говори, и требало је да наћуљи уши на те речи. То конкретно пиће није било за обичног човека. То је пиће било за особу која је створила сву Вејнову патњу до тог часа, која је могла да га убије или да га учини милионером или да га пошаље назад у затвор или да уради шта год јој драго са Вејном. То је пиће било за мене. Дошао сам на Фестивал уметности инкогнито. Био сам тамо како бих гледао суочавање два људска бића која сам створио: Двејна Хувера и Килгора Траута. Нисам желео да ме препознају. Конобарица је упалила петролеј лампу на мом столу. Угасио сам пламен прстима.

(Vonnegut, 2000a: 151)

Аутор у оваквим пасусима постоји и на нивоу приче и на нивоу приповедања, додатно урушавајући нестабилност наративних слојева. Закорачивањем у фиктивни свет својих ликова, прелажењем онтолошке границе, Вонегат преиначује оно што је можда најригиднија конвенција у књижевној фикцији – раздвајање стварног света аутора од фиктивног света његових ликова.

Вонегат се у овом роману такође директно обраћа свом алтер егу, Килгору Трауту, откривајући му свој идентитет творца, мада има тешкоће да га убеди у његов статус књижевног лика:

„Господине Траут“, рекао сам, „ја сам писац, и ја сам вас створио како бих вас искористио у својим књигама.”

„Опростите?“, рекао је он.

„Ја сам ваш Творац”, рекао сам. „Ви сте тренутно на средини једне књиге – близу њеног краја, заправо.”

„Хм”, рече он.

(Vonnegut, 2000a: 224)

Аутор у овим пасусима огољава читаоцима онтолошку различитост стварног и фиктивног света, као и књижевне конвенције које маскирају ову различитост:

„Имате ли нека питања која бисте желели да поставите?”

„Молим?”, рече он.

„Слободно питајте све што желите – о прошлости, о будућности”, рекао сам.

(...)

„Да ли имате пиштољ?” рекао је.

Насмејао сам се тамо у мраку, поново покушао да укључим светло, поново активирао брисач ветробрана. „Не треба ми пиштољ да вас контролишем, господине Траут. Све што треба да урадим јесте да напишем нешто о вама, и то је то.”

(Vonnegut, 2000a: 224)

Преплитање слојева фикције и стварности релативизује улогу аутора, чији лик није више ни његова репрезентација ни пројекција, већ балансира на тачки укрштања његових различитих онтолошких димензија. Суочавање Траута са његовим Творцем показује како створени светови могу да поприме „сопствени” живот (духовито илустровано епизодом нереда – цитираној у епиграфу поглавља – у којој Траут свом Творцу сломи кристални сат и ножни прст). „Вонегат измишља своју фикцију, али не може у потпуности да је контролише. Он је попут Бога у причи Килгора Траута *Сада се може рећи*, који се стално изненађује поступцима човека којег ствара” (Farrell, 2008: 66).

Вонегатово поигравање улогом аутора у *Доручку шампиона*, укључујући интеракције са фиктивним ликовима, прелази границе текстуалне наратије како би обухватило и ликовне илустрације садржаја, као на пример у графичком приказу рефлектујућих наочара за сунце које аутор има на себи када, у кључној сцени у аперитив бару, „уђе” у причу: „Купио сам наочаре за сунце у хотелу Холидеј Ин на ободу Аштабуле, у Охају, где сам провео претходну ноћ. Носио сам их у мраку сада. Изгледале су овако:



(Vonnegut, 2000a: 151)³²,

или наруквице коју носи током једног од својих „појављивања“:



(Vonnegut, 2000a: 192),

уз ауторефлексивни коментар: „Питао сам се како могу да уклопим своју наруквицу у причу, и сетио сам се добре идеје да је испустим негде где ће је пронаћи Вејн Хублер” (Vonnegut, 2000a: 192). Овим и сличним коментарима аутор представља самог себе у тренутку стварања свог фиктивног света, при чему и сам неизбежно постаје део фикције. Ово пројектовано, фикционално „ја“, односно „видљиви“ творац фиктивног света представљен у чину његовог стварања нужно мења статус тог света: он постаје „мање огледало природе, а више један *артефакт*, видљиво *направљена* ствар”, чији је аутор „и иманентан и трансцендентан, налази се и *унутар* свог хетерокосмоса и *изнад* њега, истовремено је и присутан и одсутан“ (Мекхејл, 1996: 107).

При крају романа аутор „ослобађа“ своје књижевне ликове који су га „верно служили” током уметничке каријере, деконструишући претходно успостављену илузију да су он и његови ликови смештени у онтолошки истом свету:³³

„Устаните, господине Траут, слободни сте, слободни.”

³² Иако аутор једноставно тврди да не жели да га препознају, „симболика повезана са наочарима за сунце богата је и провокативна. Када Вонегатови ликови погледају у Творца Универзума, оно што виде јесте слика њих самих која се рефлектује у његовим наочарима” (Farrell, 2008: 66). Вонегат се на сличан начин појављује и у *Снајпер Дику* (Deadeye Dick, 1982): иако није експлицитно именован, запажа га протагониста Руди Волц на сахрани Силије Хувер као човека са великим рефлектујућим сунчаним наочарима који нетремице гледа у њега.

³³ мада Траут неће тако лако нестати из Вонегатовог стваралаштва, пошто се појављује и у каснијим његовим романима

Он устаде спотурајући се.

Могоа сам да се рукујем са њим, али му је десна рука била повређена, тако да су руке остале да нам висе у ваздуху.

„*Von voyage*,” рекао сам. Нестадох.

Лењо сам и угодно изводио салто, лебдећи кроз ништавило, што је моје скровиште када се дематеријализујем. Траутови вапаји постајали су све слабији како се растојање између нас повећавало. Његов глас био је глас мог оца. Чуо сам свог оца – и видео своју мајку у том ништавилу. Моја је мајка остала далеко, далеко од мене, пошто ми је оставила самоубиство у наслеђе.

Једно ручно огледалце лебдело је поред. Била је то пукотина са седефастом ручицом и оквиром. Лако сам га ухватио и принео десном оку, које је изгледао овако:



Ево шта је Килгор Траут вапио гласом мог оца:

„Учини ме младим, учини ме младим, учини ме младим!”

(Vonnegut, 2000a: 225–226)³⁴

Питер Рид изводи закључак да ауторске интрузије у *Доручку шампиона* имају као последицу, парадоксално, отуђење читаоца из саме приче:

Вонегатова пројекција себе у овом роману таква је да је тешко отети се утиску да је *Доручак шампиона*, барем у каснијим поглављима, личан на један прилично искључив начин... Овај ефекат резултира читаочевим осећањем да је делимично отуђен из фикционалног света у који је очигледно био позван.

(Reed, 1977: 154–155)

Вонегат спомиње себе као аутора и у аутобиографском Прологу *Слепстика*, чија прва реченица ауторефлексивно најављује: „Ово је најближе што ћу се икада приближити писању аутобиографије“ (Vonnegut, 1976: 8), а преостале

³⁴ У *Доручку шампиона* Килгор Траут назива огледала „пукотинама”, пошто га је „забављало да се претвара да су огледала рупе између два универзума” (Vonnegut, 2000a: 25).

странице, кроз причу о његовом и Бернаровом³⁵ одласку у Индијанаполис на сахрану омиљеног стрица, Алекса Вонегата (и коментар „Ово се заиста догодило“ (Vonnegut, 1976: 14)), нуде меланхоличан историјат Вонегатове породице и објашњење како је Вонегат, сањарећи, смислио фантазију која следи. У *Временском потресу* он аутореференцијално говори о укључивању себе као књижевног лика у првобитној верзији романа, *Временски потрес Један*:

[И] ја сам лично био један од ликова у *Временском потресу Један*, где се на кратко појављујем на журу на плажи у уточишту за писце званом Зенаду, у лето 2001, шест месеци после завршетка репризе, шест месеци пошто је слободна воља поново прорадила. Био сам тамо са неколико измишљених личности из књиге, међу којима је био и Килгор Траут. Имао сам ту повластицу да чујем како стари писац научне фантастике, чија се дела одавно више не штампају, описује, а затим и демонстрира, посебно место које Земљани заузимају у космичком поретку ствари

(Vonnegut, 1998b: 11),

и поново ступа у интеракцију са својим фиктивним ликовима:

У десет сати, стари писац научне фантастике, чија се дела одавно више не штампају, саопштио је да му је време за спавање. Постојала је још једна ствар коју је желео да нам каже, својој породици. Као мађионичар који тражи волонтера из публике, позвао је да неко стане поред њега и уради оно што он каже. Подигао сам руку. „Ја, молим вас, ја“, рекао сам.

(Vonnegut, 1998b: 141)

Вонегатове ауторске интрузије подсећају нас на концепт „смрти аутора“ Ролана Барта; речима Патрише Во, „[т]о је парадоксалан концепт, као што показује метафикција. Што се више аутор појављује, то мање постоји. Што се више аутор размеће својим *присутвом* у роману, то је приметније његово *одсуство* изван њега” (Waugh, 1984: 134). Уместо да учврсте наш доживљај континуиране стварности оне га раздељују, откривајући различите нивое илузије. Вонегатови романи могу се тако посматрати као фикционална илустрација Бартове изјаве: „Као институција, аутор је мртав: његов цивилни статус, његова биографска особа су нестали” (Barthes, 1975: 27), потврђујући постмодерни осећај

³⁵ Вонегатов старији брат, Бернар Вонегат (Bernard Vonnegut), атмосферски физичар који је открио потенцијал сребро-јодида да изазове вештачку кишу

сувишности и ирелевантности уметника. Роберт Тали Млађи такође говори о овом укључивању писца као интерактивног лика као о новој, постмодерној техници, скрећући истовремено пажњу на апсурдност и унутрашњу противуречност саме технике:

То није само метафикција, фикција која се потврђује као таква на својим страницама; то је хиперфикција, или боље патафикција, утолико што наглашава апсурдност техника саме фикције (...). Имајући у виду однос између фиктивног и апсурдног код Вонегата, термин патафикција можда уопште није претеран.

(Tally, 2008: 172–174)

Ова деконструкција присутна је и на нивоу Вонегатових есеја, где Вонегат често укључује себе директно у приповедање, као што то чини и у својим романима. Збирка есеја *Човек без земље* (*A Man Without a Country*, 2005) садржи примере интеракције аутора и његових фиктивних ликова: „Те ноћи назвао ме је пријатељ, писац научне фантастике чија се дела више не штампају, Килгор Траут“ (Vonnegut, 2011: 121).³⁶ Есеј „Реквијем за сањара“ (“Requiem for a Dreamer”, 2004) тврди у Напомени уредника:

Ово што следи разговор је између Курта Вонегата и писца научне фантастике чија се дела више не штампају, Килгора Траута. То је био њихов последњи разговор. Траут је извршио самоубиство тако што је испио Драно у поноћ 15. октобра у Кохосу, у држави Њујорк, пошто је једна пророчица предвидела уз помоћ тарот карата да ће еколошка катастрофа Џорџ Буш поново бити изабран за председника најмоћније државе на планети одлуком Врховног суда од пет-према-четири, која је укључивала 100 посто црначких гласова.

(Vonnegut, 2004b)

И у својим ликовним радовима Вонегат комбинује ауторске интрузије са аутореферентним техникама. Графика *Абсолют Вонегат* (*Absolut Vonnegut*, 1995) садржи отворену алузију на Вонегата као аутора *Колевке за мацу* кроз препознатљив профил присутан и у другим његовим аутопортретима:

³⁶ До тренутка када Вонегат почиње да пише ове есеје линија између стварности и фикције постаје толико замагљена да Вонегат представља Килгора Траута као свог блиског пријатеља, са којим често разговара.



Слика 2. Абсолют Вонегат, 1995, графика, 55,9 x 76,2 cm.

Вонегатови ауторефлексивни текстови и графике, као и постмодерна дела у целини, „демистификују фикцију и нашу наивну веру у фикцију, и чине ову демистификацију извором нове фикције" (Stam 1992, xi).

Мешање онтолошких нивоа присутно је и у филмским адаптацијама романа *Мајка ноћ* (1996) и *Доручак шампиона* (1999), у којима се Вонегат на кратко појављује у улози фиктивних ликова (тужног човека на улици, односно комерцијалног директора). Ауторефлексивним процесом ови филмови стављају у први план своје ауторство и продукцију, скрећући пажњу на свој статус фикционалне творевине. Као и у постмодерној књижевности ова ауторска укључивања омогућују аутору да истражи однос између стварности и фикције, категорија које се не сматрају тако различитим и одвојеним у постмодернизму као у традиционалним облицима уметности.

2.3. Партиципација

Хтео сам да знам да ли је тај светларник још тамо и уколико јесте, да ли је ико пронашао начин да заустави прокишњавање, или су тамо и даље шерпе и лонци који под њим производе музику Џона Кејџа када пада киша или снег. Али нисам имао кога да питам, па то никада нисам ни сазнао. Ето вам онда једног приповедачког неуспеха, драги читаоци. Никада то нисам сазнао.

(Вонегат, 2010б: 102–103)

Многи постмодерни аутори у одговору на раније стилске епохе, које често постављају своје ауторе одвојено од читалаца, покушавају да укључе читаоце што

је више могуће у процес стварања или реконструисања значења романа.³⁷ Ово може попримити облик „увлачења” читалаца у ток наратије (путем директног обраћања, наглашеног понављањем, понекад), уметања неписаних наратива које читаоци морају сами да конструишу (кроз промену приповедачке перспективе, на пример), као и препуштања читаоцима доношење одлуке у вези с током или чак завршетком наратије. Појава ове технике произашла је из растућег интересовања јавности за уметничке медије у другој половини XX века, као и очигледне жеље те јавности да приступи свету уметности и да буде не само дистанцирани посматрач већ и активни учесник у стварању њених симбола и ритуала. Концепт аутореферентности постаје на тај начин тесно повезан са концептом пробијања „четвртог зида“³⁸ између аутора и публике, то јест покушајем да се аутор натера да буде свестан присуства публике, што је још један метод у којем техника уметничког стварања постаје у извесној мери предмет самог уметничког дела. Вонегат и сам говори о овој потреби да публика сарађује са ауторима како би на прави начин доживела неко фикционално дело; према његовим речима, у збирци интервјуа *Као руковање са Богом: разговор о писању* (*Like Shaking Hands with God: A Conversation About Writing*, 1999), „књижевност је једина уметност која захтева да публика буде извођач” (Vonnegut, 2000с: 17).

Вонегатови наратори често се директно обраћају читаоцу, користећи императивни облик глагола као што су „чујте” („Чујте: Били Пилгрим се откачио у времену”, лајтмотив у *Кланици-пет*), „замислите” („Замислите језик са само садашњим временом. Или замислите мог оца, који је у потпуности био створење прошлости” (Vonnegut, 1983: 26)), „разумите”, „знајте”, као и изразе: „размислите о томе”, „пазите сад”, „молим вас не заборавите”, „покушајте с овим“, или целе реченице: „Хоћете ли да знате нешто?”, „Можете ли да поверујете?”,

³⁷ Ролан Барт инсистира да значење ствара сам читалац у активном процесу текстуалне анализе, те тумачи читање не као „паразитски чин, реактивну допуну писању”, већ пре као „облик рада”, неку врсту „лексологичког чина — чак лексографичког чина, пошто ја пишем своје читање” (Barthes, 1990: 10).

³⁸ Идеја „четвртог зида” као имагинарног зида у традиционалном позоришту између позорнице и публике, коју је у XVIII веку учинио експлицитном француски писац и филозоф Дени Дидро („Када пишете или глумите, немојте размишљати о публици више него као да никада није ни постојала. Замислите огроман зид широм предњег дела сцене, који вас раздваја од публике, и понашајте се управо као да се завеса никада није ни подигла” (цитирано у Cuddon, 1999: 288)), прихваћена је и у реалистичком позоришту XIX века које је проширило ову метафору на сваки однос између фикционалног дела и његове публике.

„Припремите се!”, „Погледајте око себе!”, у виду лајтмотива који се најчешће понављају током целог романа. Он понекад додатно наглашава ово обраћање у другом лицу, користећи израз „драги читаоче”:

Пре неког времена добио сам једно претерано сентиментално писмо од једне жене. Знала је да сам и ја претерано сентименталан, што ће рећи северњачки демократа. Била је трудна, и желела је да зна да ли је погрешно донети малу бебу на овако лош свет. Одговорио сам да су мени живот учинили скоро вредним живљења свеци које сам познавао, људи који су се понашали несебично и способно. Појављивали су се на најнеочекиванијим местима. Можда и ти, драги читаоче, јеси или можеш постати светац којег ће то слатко дете упознати.

(Vonnegut, 1998b: 140)

Кроз ова директна обраћања Вонегат поставља питања, нудећи такође да питања буду постављана њему, детињасто се такмичећи са читаоцем, одбијајући да му препусти улогу пасивног посматрача: „Поставите ми питање, било какво питање. Колико је стар Универзум? Стар је пола секунде, али то пола секунде трајало је један трилион година до сада. Ко га је створио? Нико га није створио. Одувек је био овде” (Vonnegut, 2000a: 157–158). Као и постмодерна уметност у целини, Вонегатова фикција зависи од интеракције између читаоца и уметничког дела. „’Драги читалац’ није више тако пасиван и постаје заправо признат, потпуно активан играч у новој концепцији књижевности као колективног стварања уместо монололичне и ауторитативне верзије историје” (Waugh, 1984: 43).

Ово директно обраћање читаоцу повремено укључује и визуелне репрезентације, као на пример у графичком приказу јабуке коју је змија понудила Еви:



(Vonnegut, 2000a: 157),

праћеном коментаром: „Шта је била јабука коју су Ева и Адам појели? То је био Творац Универзума” (Vonnegut, 2000a: 158). Ауторов непосредан одговор на

постављено питање сугерише да, у жељи за дијалогом, за директном комуникацијом која је заправо немогућа јер је ниво наратије одвојен од нивоа приче, аутор готово да покушава да третира сам текст као примаоца својих порука.

У оквиру технике партиципације Вонегат експериментише и са углом приповедања – „померајући” се у тексту, заједно са системима који генеришу перспективу читања текста, не дозвољавајући притом да буде у потпуности „избачен” из њега. *Слепстик* започиње ауторовим директним обраћањем читаоцу, после чега се угао приповедања премешта на фиктивног приповедача у првом лицу, са изузетком Епилога када се угао приповедања поново мења, овог пута на треће лице, делећи наратију на „ја које приповеда“ и на „ја о којем се приповеда”. *Доручак шампиона* спомиње у Уводу име фиктивног Филбојда Стаца – као референцу на истоимени доручак од житарица у краткој причи едвардијанског сатиричара Сакија (Saki) „Филбојд Стац, прича о мишу који је помогао” (“Filboid Studge, The Story Of A Mouse That Helped”, 1911), сатири која се базира на успеху „Филбојда Стаца” кроз бизарно контраинтуитивно оглашавање – који и потписује Увод, упркос томе што се о њему претходно говори у трећем лицу. Мозаик променљивих перспектива умножава доживљај читаоца, откривајући му нова, неисписана поља пресека наративних визура, чија значења читаоци морају сами да конструишу.

Вонегатови позоришни комади такође садрже примере директног обраћања путем којег аутор отворено позива публику да учествује у процесу конструисања значења, одбацујући идеју о имагинарној граници између фикционалног дела и публике која је доминирала у XIX веку у поетици позоришног реализма. У *Срећан рођендан*, *Ванда Џун*, после ауторефлексивног уводног саопштења о трагичном исходу радње овог позоришног комада, Пенелопе подсећа публику: „Рекла сам вам да је ово једноставна представа” (Vonnegut, 1970a: 4), отварајући поља могућих нових тумачења произашлих из ироничног, инконгруентног изједначавања трагичног и једноставног. У истом комаду, Ванда Џун и неколико других преминулих познаника Харолда Рајана (укључујући његову бившу жену Милдред и мајора фон Конингсвалда, Звер

Југославије, Харолдову најозлоглашенију жртву) директно се обраћају публици са неба, пробијајући „зид” између унутрашњег и спољашњег референтног поља, односно себе и публике: „Здраво. Ја сам Ванда Џун. Данас је требало да буде мој рођендан, али ме је ударио камион за сладолед пре него што сам стигла да направим журку. Сада сам мртва. На небесима” (Vonnegut, 1970a: 39) – говори Ванда Џун у свом првом обраћању публици.

Вонегатова позоришна дела, попут његових романескних структура, истовремено постоје и као аутономна, и као зависна од свести читалаца. У камерном мјузиклу *L'Histoire du Soldat*, са Вонегатовим либретом који се темељи на истинитој причи о погубљењу редова Едија Словика 1945. године – јединог војника после Америчког грађанског рата који је стрељан због дезертерства, глумци „напуштају“ своје улоге како би се директно обратили публици и прокоментарисали управо одигране догађаје: „Вонегату је важно да гледаоци не одбаце једноставно овај позоришни комад као дело маштовите фикције, тако да глумци објашњавају публици стварне историјске детаље везане за смрт Едија Словика” (Farrell, 2008: 231). Генерал-мајор такође подсећа, у улози наратора, да оригинални либрето Шарла-Фердинана Рамија приказује војника који „није налик ниједном правом војнику у целој историји” (Vonnegut, 1998a),³⁹ те се обраћа глумцу у улози погубљеног војника речима: „Нећеш сићи с крста?” (Vonnegut, 1998a), сугеришући додатна тумачења историјске перспективе текста: „Сугестија је да би гледаоци могли да разумеју погубљеног војника као фигуру Христа – неког ко умире због грехова који су починили други, у овом случају, насиља и ужаса рата у који је војник регрутован” (Farrell, 2008: 231). Еди Словик одбија да се претвара да је луд како би избегао казну и, попут Христа, прихвата своју судбину, верујући да његова жртва није узалудна. Иако глумци говоре на крају да Словик није имао последње речи, Вонегат му приписује речи „запамтите ме” (Vonnegut, 1998a), позвајући гледаоце да конструишу властите верзије историје имајући на уму стварне ужасе и иронију рата. У радијској опери *Војникова прича* – чији се либрето такође базира на причи о Едију Словику – наративни сценарио

³⁹ За разлику од идеализованих портрета војника у традиционалним историјским наративима, у Вонегатовом либрету војник је искрен у вези са својим страхом и одбија да се врати на фронт.

укључује обраћање глумца у улози Едија Словика публици, у којем каже: „Публика би требало да зна да се улога коју сам одиграо оквирно базира на истинитој причи о погубљењу америчког војника, редова Едија Д. Словика” (Vonnegut, 2005), инсистирајући овим обраћањем на активном тумачењу историје.

У збирци есеја и кратких прича *Вомпитери, фоме & гренфалуни* (*Wampeters, Foma and Granfalloon*, 1974), Вонегат уграђује читаоца у текст тако што му, кроз директно обраћање у уводном делу, ауторефлексивно објашњава интратекстуалну природу наслова збирке:

Драги читаоче: наслов ове књиге састоји се од три речи из мог романа *Колевка за мацу*. „Вомпитер” је предмет око којег се могу вртети животи многих иначе неповезаних људи. Свети грал био би такав случај. „Фоме” су безопасне неистине, намењене да теше једноставне душе. Пример: „Просперитет је одмах иза угла.” „Гренфалун” је поносно и бесмислено удружење људских бића. Посматране заједно, ове речи формирају сасвим добар кишобран за ову збирку неких од критика и есеја које сам написао, неких од говора које сам одржао.

(Vonnegut, 1999b: xiii)

Вонегатова уметност „лоцира” значење у својој публици, више него у својим наративним или ликовним формама и самом аутору. Користећи ову технику уметник покушава да интегрише уметност и живот, замагљујући границе између себе и публике. Партиципација у Вонегатовој уметности, као и у постмодерној уметности уопште, поставља изазов читаоцима да размишљају на нове и неконвенционалне начине о уметничком делу, рушећи традиционалне идеје о уметности и радикално мењајући однос између публике и ствараоца, што је једна од главних преокупација постмодернизма.

2.4. Метајезик и текстуална игра

Стога више не морам да стављам звезде испред имена Зенција Хирогучија и Ендруа Мекинтоша. Чинио сам то само да бих подсетио читаоце да су то од шесторо хотелских гостију била двојица која нису доживела да виде залазак сунца.

Сада су били мртви, и сунце је залазило над светом где је толико људи веровало, пре милион година, како преживљавају само способни.

(Вонегат, 2010а: 136)

Текстуално „поигравање“ садржајем, склоност књижевног дела језичкој произвољности и „игри“, сматра се израженом карактеристиком метафикције.⁴⁰ Један облик метафикцијског „поигравања“ семантичким и формалним елементима романа јесте метајезик,⁴¹ у којем, као и код других метафикцијских техника, „[с]амо писање, а не свест, постаје главни предмет пажње. Доводећи у питање не само представу о писцу као Богу, кроз разметање боголиком улогом аутора, већ и ауторитет свести, ума, метафикција успоставља категоризацију света кроз произвољни језички систем” (Waugh, 1984: 24–25).

Метајезик је присутан у Вонегатовим делима у неколико облика. Прво, појављује се као облик металингвистичке свести, где се односи на „језик ‘другог реда’ који се може користити да се опише, објасни или протумачи језик ‘првог реда’” (Cuddon, 1999: 506). Таква је употреба металингвистичког термина „реч“ у следећој реченици: „Реч је била ова: ’Дабар!’” (Vonnegut, 2000а: 28), као и расправа о интерпункцијским симболима у следећем примеру: „Дозволите да напоменем да Килгор Траут и ја никада нисмо користили тачку и запету. Они ништа не раде, ни на шта не указују. Они су транвеститски хермафродити” (Vonnegut, 1998b: 113).

Произвољно коришћење знакова интерпункције којем Вонегат понекад прибегава, независно од њихове правописне употребе, такође представља вид метајезика пошто указује на произвољне језичке односе: „Многим је Земљанима

⁴⁰ „Сва се метафикција ‘поиграва’ формом романа, али нису сви облици игре унутар фикције метафикцијске природе” (Waugh, 1984: 43).

⁴¹ Дански лингвиста Луј Јелмслев (Louis Hjelmslev) дефинисао је *метајезик* као „језик који се, уместо да се односи на нелингвистичке догађаје, ситуације или предмете у свету, односи на *неки други језик*: то је језик који за свој предмет узима неки други језик” (цитирано у Waugh, 1984: 4).

драго. што Земља нема УВЗП” (Vonnegut, 1967: 67) и „Хумориста из Индијанаполиса по имену Кин Хабард рекао је о: Прохибицији да је била ‘боља него да није било никаквог алкохола’” (Vonnegut, 1998b: 104) примери су ауторовог поигравања употребом тачака. Произвољним прекидима синтаксичких целина, изостављањем тачака на крају реченица, насумичним увлачењем редова и другим видовима деконструкције металингвистичког нивоа текста Вонегат се подсмева правилима структуре параграфа и интерпункције, подривајући ауторитет лингвистичких система. У свом последњем за живота објављеном делу, збирци есеја *Човек без земље*, он коментарише ово погравање правилима интерпункције на следећи начин:

Сматра се да ток маште реагује и на најтананије подстицаје. Књига представља склоп двадесет шест фонетских знакова, десет цифара и око осам знакова интерпункције, и људи могу да баце поглед на њих и да замисле ерупцију Везува или Битку код Ватерлоа. (...) Они међу нама код којих је развијена машта могу да погледају људима у лице и да са њих прочитају приче[;] за све остале, лице је само лице. И ето, управо сам употребио тачку и запету, које сам вам на почетку рекао никада да не користите. Урадио сам то да бих направио једну поенту. Поента је: правила, макар била и добра, могу нас одвести само донекле.

(Vonnegut, 2011: 133)

Вонегатов језички дискурс постаје у процесу ових деконструкција самосталан и самодовољан систем који ствара сопствена значења. У *Галапагосу* он ставља звездицу испред имена јунака који ће умрети пре заласка сунца, чак и ауторефлексивно коментарише ово поигравање језичким знацима: „Двоје крај чијих имена су звезде биће мртви пре него што зађе сунце. Узгред, овај обичај означавања одређених имена звездицом наставиће се током моје приче како би читаоци били упозорени на чињеницу да ће се неки ликови убрзо суочити са крајњим дарвиновским испитом снаге и воље“ (Вонегат, 2010а: 23). У *Доручку шампиона* израз „И тако даље” користи се као нека врста интерпункцијског знака којим аутор завршава поједине пасусе, односно сигнализира прелазак на нов пасус. Ова техника дистанцира читаоце од језика и књижевних конвенција, нудећи другачије перспективе на лингвистички процес.

Још једна необична манифестација лингвистичке самосвести јесте Вонегатова доследна примена, у *Хокус-Покусу*, цифара уместо речи приликом представљања бројева: „Стога започињем свој списак са Ширли Керн, с којом сам водио љубав кад ми је било 20 година” (Вонегат, 1998: 37), као и употреба великог почетног слова противно конвенцијама правописа, као на пример у речима „Свет“ и „Нумерологија” у следећем примеру: „Ако ништа друго, бар ће Свет пропасти, и тај догађај многи предвиђају с великим весељем. Пропастиће врло ускоро, али не 2000. године, која је дошла и прошла. Из тога могу да закључим да свемогући Бог не мари превише за Нумерологију” (Вонегат, 1998: 9). Он у шаљивом тону приписује ову одлуку приповедачу и објашњава то у Напомени приређивача на почетку књиге речима:

Аутору текста припада одговорност за то што је с великим почетним словом писао неке речи које би какав педантни уредник радије видео с малим почетним словом. Исто тако, опет из неразјашњених разлога, Јуџин Дебс Хартке одлучио је да бројеви представљају сами себе, изузев на почетку реченице: на пример, „2” уместо „два”. Можда је сматрао да бројеви разводњени алфабетом губе велики део своје моћи.

(Вонегат, 1998: 6)

Михаил Епштејн на следећи начин коментарише ову постмодерну склоност текстуалним и језичким играма: „[П]остмодернизам не обећава никакав излаз из тамнице језика него утврђује радост игривог постојања у тој тамници” (Епштејн, 1998: 38).

Дефиниције, као објашњења и тумачења језика „првог реда”, представљају још један вид метајезика, као у: „Дабар је заправо био велики глодар. Волео је воду, тако да је градио бране” (Vonnegut, 2000a: 28). У „Хари је знао Двејна боље него ико други. Био је са Двејном двадесет година. Дошао је да ради за њега када је агенција била баш на ободу дела града у којем су живеле црње. Црња је био људско биће које је било црно” (Vonnegut, 2000a: 41) свезнајући наративни стил праћен је инконгруентним металингвистичким објашњењем речи „црња”, имплицирајући фикцију која ауторефлексивно одражава сопствену језичку структуру.

Овај вид метајезика присутан је и у сегментима где Вонегат комбинује лингвистичке дефиниције са њиховим визуелним репрезентацијама, које не пружају толико додатна објашњења пишчевих идеја колико нуде „радост игривог постојања” у „тамници језика“ (да се послужимо Епштејновом терминологијом), додатно истражујући концепт фикционалности: „Спавао је као јагње. Јагње је било млада животиња која је била чувена по томе што је добро спавала на планети Земљи. Изгледало је овако:



(Vonnegut, 2000a: 70–71)

Ауторово наглашавање речи (коришћењем курзива, на пример, или наводника) још нека су обележја метајезика. Речи у курзиву: „Чујте ово: *Извинио се* што је то урадио!” (Vonnegut, 1998b: 15), као и заграде којима се дају додатна објашњења: „Стриц Алекс мора да је помислио нешто овако: ‘Боже, помози нам. Против глупости чак се и богови боре узалуд. (...)’ (Шилер је први рекао то о глупости и боговима. Ово је био Ничеов одговор: ‘Против досаде чак се и богови боре узалуд’)” (Vonnegut, 1979: 3), представљају примере метајезика чија је сврха да кроз ауторске коментаре који не припадају наративу „првог реда“ преиспита сам језик, откривајући „постмодернистичко бављење проблемом лингвистичке конструисаности текста” (Waugh, 1984: 26).

Вонегатови романи деконструишу миметички модел приповедања који се заснивао на идеји да се свет може описати језиком. Игре речима, као на пример у: „Елиот је узео гутљај Јужњачке Утехе, био је неутешан” (Vonnegut, 1965: 37), или „Шкрабала су нашкрабала” (Vonnegut, 1976: 181), и ономатопејски изрази као што је „*Ти-ју-ћу*”, један од лајтмотива романа *Кланица-пет*, такође се могу посматрати као аспекти метајезика пошто указују на артифицијалност уметничког представљања, скрећући пажњу читалаца на „’квазиреференцијални’ лингвистички статус фикционалног света” (Waugh, 1984: 97).

Најзад, метајезик је присутан и тамо где постоји корелација имена јунака са идејним аспектима романа, путем које се додатно истражује однос између произвољног лингвистичког система и света на који се тај систем односи:

Имена се користе да покажу произвољну контролу писца и произвољне језичке односе: Пинчонова имена Стенсил, Бени Профејн, Едипа Мас; Бекетова Вот, Хем, Креп; Фаулзова Ернестина Фримен, Сара Вудраф; Лесингово Ана Фримен; Вонегатово Били Пилгрим. Степен транспарентности у сваком случају зависи од степена привржености реалистичкој илузији. Ова техника подсећа на осамнаестовековну фикцију – Том Џонс, Родерик Рендом, Сквајер Олворди – али експлицитно се примењује како би раскринкала конвенционалне везе између стварних и фиктивних светова уместо да их ојача мапирањем моралног оквира. У метафикцији таква нас имена подсећају да, у *свој* фикцији, имена могу да описују док упућују, подсећајући нас да је оно на шта упућују ионако створено кроз процес именовања.

(Waugh, 1984: 94)

Поткопавањем тенденције реалистичке фикције да додели произвољна, „неописујућа” имена ликовима, аутор чини читаоце свесним чињенице да је „стварност” субјективно конструисана. „Континуиране наративне интрузије подсећају читаоце не само да ликови вербално конструишу сопствену стварност; они су и сами вербалне конструкције, *речи а не бића*“ (Waugh, 1984: 26).

Вонегатови се текстови препуштају слободној игри означитеља, доводећи до кризе његов однос са језиком. Они нападају канонске структуре самог језика: лексику (бројним неологизмима (његова *Колевка за мацу* садржи читаву „породицу“ бокононистичких „нонсенс“ речи)), синтаксу (разним деконструкцијама правописних конвенција на нивоу параграфа и реченица), логику исказа уметањем графика које често „приказују апсурдне диспаритете који постоје између речи као означитеља и онога што означавају” (Reed, 1999). Вонегатов језик поприма сопствену вољу, „оживљава”, постаје, у терминологији Ролана Барта, језик који „рањава” и „заводи” (Barthes, 1975: 38). Његови текстови рефлектују постмодерну идеју да су „лингвистички системи вечито склони произвољности, некохерентности и потпуној обмани; и да човек мења тобоже стабилан ‘спољашњи’ свет једноставно описујући га” (Allen, 2009: 52).

Вонегатову фикцију карактерише сложеност семантичких слојева, са нарушеном хијерархијом степена апстракције језика, у којој предметни, тј. примарни језик често уступа место секундарном језику, стварајући нова значења. Коришћењем метајезика Вонегат ствара алтернативне лингвистичке структуре, показујући самосвест о језику, фикционалним конвенцијама и њиховим семиотичким импликацијама. Комбиновањем различитих знакових система и стварањем нових значења Вонегат оспорава идеју да, да бисмо комуницирали, морамо користити концепте постојећег књижевног и културног наслеђа, указујући посредно да је и стварност субјективистички конструисана језиком који користимо, те да је и сама лингвистички конструкт, друштвена конвенција.

2.5. Деконструкција оквира

*Да – Килгор Траут се вратио. Није се снашао вани. То није никаква срамота.
Многи добри људи не могу се снаћи вани.*

(Vonnegut, 1979: 4)

Вонегат у изобиљу користи „усиженост”, технику у којој се једна прича саопштава у контексту друге приче.⁴² Иако древна техника, са успоном модернизма писци су почели да експериментишу са вишеструким наративима и променљивим приповедачким перспективама, праксом која је у постмодернизму доведена до екстрема – са наративним оквирима који „укључују мешање онтолошких нивоа кроз уградњу визија, снова, халуцинантних стања и илустрација, који на крају постају неодвојиви од наизглед ‘стварног’” (Waugh, 1984: 31).⁴³

Кланица-пет поседује богату, усложњену структуру која оспорава реалност појединачних наратива кроз „гнежђење” вишеструких наративних оквира.

⁴² Чини се да би ‘усиженост’ био адекватан превод за енглески термин ‘embeddedment’, који описује технику која уклапа различите нивое прича, односно њихових сижеа, у формални оквир дела.

⁴³ „Оквири су неопходни у свој фикцији. Они постају уочљивији како се крећемо од реалистичких ка модернистичким начинима приповедања и експлицитно су огољени у метафикцији” (Waugh, 1984: 30).

„Стварни” свет (како Вонегат долази до идеје да напише књигу о бомбардовању Дрездена) овде је постављен наспрам фиктивног света (бомбардовање виђено очима Билија Пилгрима, касније оптометристе који преписује „корективна сочива земаљским душама”) и ултрафиктивног света са којим Били комуницира, планетом Тралфамадор.

(Waugh, 1984: 128)

Наративни слојеви досежу неколико нивоа дубине, што омогућава аутору да се поиграва читаочевој перцепцијом ликова, њихових идентитета, узајамних односа, интеракција са претпостављеном стварношћу и самих догађаја. „Смењивање оквира и прекида оквира (или стварање илузије кроз неопажане оквира и рушење илузије кроз стално разголићавање оквира) омогућује основни деконструкцијски метод метафикције” (Waugh, 1984: 31). Штавише, *Кланица-пет* својом композицијом рефлектује тралфамадорски роман са којим се Били Пилгрим сусреће у ултрафиктивном свету планете Тралфамадор јер су оба састављена од кратких, фрагментарних пасуса, немају хероја, нити пропагирају било какве моралне вредности.⁴⁴ Увођењем овог метафикцијског елемента Вонегат добија прилику да тумачи свој роман у оквиру граница књиге која не мора да прати уобичајена формална правила, будући да су је написали ванземаљци. Структура *Кланице-пет* тако подлеже Џон Бартовом одређењу метафикцијског романа као „романа који имитира роман, а не стварни свет” (наведено према Currie, 1995: 161).

Сви ови слојеви, са донекле различитим онтолошким статусом, функционишу помало другачије у онтолошком заснивању целине:

Читаоцу су увек представљени уграђени слојеви који противрече претпоставкама слојева који се налазе непосредно изнад или испод њих. Фикционални *садржај* приче непрестано се рефлектује у њеном *формалном* постојању као текст, а постојање тог текста рефлектује се унутар света који се посматра са аспекта „текстуалности”. Брајан Мекхејл сугерисао је да су такве противречности у суштини *онтолошке* (постављају питања о

⁴⁴ Умножавање оквира додатно је проблематизовано чињеницом да *Кланица-пет* рефлектује и само уређење планете Тралфамадор, чија се „вештачка форма и филозофска уверења понављају у форми романа који читамо са његовом отворено просторном структуром, његовим циркуларним песмама, његовим изразима који се понављају као што је ‘Тако вам је то’” (Waugh, 1984: 128).

природи и постојању стварности) и стога су карактеристично постмодернистичке. Он види као модернистичке оне епистемолошке противречности које постављају питања о томе како можемо знати стварност у чије постојање коначно не сумњамо.

(Waugh, 1984: 15)

Вонегат је, међутим, можда најчувенији по ликовима који прелазе границе својих прича, нестају и поново се појављују, често на најнеочекиванијим местима, повезујући временски удаљене романи у већи опус и рефлектујући њихове тематске преокупације. Најпознатији је Килгор Траут, транстекстуално биће, мистериозни писац научне фантастике који се појављује у неколико романа (*Доручак шампиона*, *Бог Вас благословио*, *г. Роузвотер*, *Кланица-пет*, *Временски потрес*); у *Затворској птичици* појављује се као псеудоним др Роберта Фендера који лежи у затвору као једини Американац осуђен на доживотну робију за издају током Корејског рата, са намерно противуречним детаљима Траутовог живота у односу на раније и касније Вонегатове романи (на пример Фендер је, за разлику од Траута, зарадио пуно пара од својих научнофантастичних прича). У роману *Хокус-Покус* подухвати Тралфамадораца описани су у „Протоколима тралфамадорских мудраца“ (отворена референца на „Протоколе сионских мудраца“) који су објављени у наставцима у порнографском часопису по имену *Црни халтер*; иако аутор никада није споменут именом, медиј у којима су објављени сугерише да би то могао бити Килгор Траут.⁴⁵ Такође, Траутов син, Леон Троцки Траут, наратор је приче у *Галапагосу* као бесмртни дух ветерана Вијетнамског рата (који се као политички азилант настањује у Шведској, где ради као бродоградитељ и умире током изградње брода *Баија де Дарвин* који ће повести туристе на крстарење Галапагос острвима); иако лош отац за живота, преминули Килгор Траут појављује се неколико пута на броду где безуспешно наговара свог сина да уђе у „плави тунел“ који води у загробни живот (уз образложење да што више Леон буде учио о људима, то ће их се „више гнушати“ (Вонегат, 2010а: 227)), а када Килгор и плави тунел нестану Леон остаје да

⁴⁵ Траут се у Вонегатовим делима обично описује као потцењени писац научне фантастике чија дела „попуњавају“ садржај порнографских часописа.

надгледа спори процес дееволуције који током наредних милион година претвара људски род у водене сисаре.

Као друштвени коментатор, Траут унапређује морал Вонегатових романа сажетим приказима својих прича: књиге као што су *Доручак шампиона*, *Бог Вас благословио*, *г. Роузвотер* и *Временски потрес* прожете су њиховим заплетима. Те приче често су испреплетане са спољашњим наративом пошто преносе исте суштинске поруке о савременом друштву и људској природи (на пример, у причи „Бинго журка у бункеру“, описаној у *Временском потресу*, Траут назива Други светски рат, позајмљујући глас аутора, „другим неуспелим покушајем западне цивилизације да почини самоубиство“ (Vonnegut, 1998b: 49)). Препричавањем заплета Траутових многобројних, углавном научнофантастичних прича Вонегат прави „тематске поенте о ограничењима антропоморфног становишта“ (Allen: 2009, 13), пројектујући могуће фиктивне светове које је створио његов фиктивни лик унутар својих фиктивних светова.

Такве бесконачности текстова унутар текстова указују на парадоксални однос „уоквиреног“ и „неуоквиреног“ и, у ствари, „форме“ и „садржаја“. У крајњој линији, не постоји разлика између „уоквиреног“ и „неуоквиреног“. Постоје само нивои форме. На крају постоји само можда „садржај“, али он никада неће бити откривен у „природном“ неуоквиреном стању.

(Waugh, 1984: 31)

Килгор Траут, штавише, превазилази границе Вонегатовог опуса: он је фиктивни аутор романа *Венера на пола шкољке* (*Venus on the Half-Shell*, 1975) Филипа Хозеа Фармера (Philip José Farmer), који деконструише статус аутора позајмљујући „ауторитет“ прослављеног писца, а њега је присвојио и нобеловац Салман Ружди (Salman Rushdie), који га дискретно спомиње у роману *Земља под њеним стопалима* (*The Ground Beneath Her Feet*, 1999).⁴⁶ Такође, у научнофантастичном роману *Пали анђели* (*Fallen Angels*, 1991) аутора Ларија Нивена (Larry Niven), Џерија Пурнела (Jerry Pournelle) и Мајкла Флина (Michael

⁴⁶ у којем, набрајајући књиге „чувених америчких писаца“, поред других фиктивних аутора (Нејтана Зукермана Филипа Рота, Сал Парадајс Џека Керуака и других) Ружди спомиње и „научну фантастику Килгора Траута“ (Rushdie, 1999: 280)

Flynn), фолк певачица Џени Траут представљена је као кћерка Килгора Траута, док роман британског хумористичког писца Роберта Ренкина (Robert Rankin) *Највећи шоу изван Земље* (*The Greatest Show off Earth*, 1994) садржи појављивање научнофантастичног писца по имену Килгор Спраут. „Оквир” у савременој метафикцији постаје „више од предњих и задњих корица књиге, подизања и спуштања завесе, наслова и ‘Краја’” (Waugh, 1984: 28), сугеришући да у постмодернизму не постоји једноставна дихотомија „стварност” / „фикција”.

И други Вонегатови ликови прелазе границе појединачних романа – мањи ликови из неких књига добијају главне улоге у другим, и обрнуто: Елиот Роузвотер, филантроп и љубитељ научне фантастике из *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*, појављује се као епизодни лик у *Кланици-пет* који у болници ветерана упознаје Билија са романима научне фантастике Килгора Траута, и касније се открива читаоцима као аутор јединог писма које је Траут икада примио од обожаваца; Норман Мушари Млађи из *Бог Вас благословио, г. Роузвотер* појављује се и у *Слепстику* где, на сличан начин као и у претходном роману, убеђује клијента да покуша да оствари новчану добит тако што ће тужити своју породицу; Дајана Мун Глемперс, хендикепирани генерал из кратке приче „Харисон Берџерон”, појављује се у епизодној улози у *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*, упркос великој разлици у временским оквирима између Харисонове и Елиотове приче; Рабо Карабекиан, који се појављује као споредни лик у *Доручку шампиона*, касније постаје приповедач и главни лик у *Плавобрадом*, и тако даље...

Ова пракса поновног увођења ликова (...), међутим, не претпоставља да Вонегат ствара полузатворен свет у којем његови књижевни ликови воде независне животе који се повремено укрштају. (Могло би се помислити на Толкина као на врхунски пример ове праксе, где читаве породице и расе воде свој живот и повремено долазе у контакт. Заиста, жанрови фантастике и научне фантастике чине се најпогоднијим за ову врсту стварања потпуно затвореног и самодовољног „света”). (...) Вонегатова филозофија историје допушта да се његови ексцентрични ликови сударају и одбијају, да се нађу на различитим местима у различита времена, често без упозорења или без посебног разлога.

(Tally, 2008: 170–172)

Објашњење овог хаотичног карневала налази се, можда, у тумачењу Сузан Фарел да су „Вонегатови ликови, који често прелазе из једног романа у други, обично усамљени и донекле збуњени сањари који покушавају да измисле нове светове када они у којима живе постану неподношљиви” (Farrell, 2008: 3). Интратекстуалне референце у *Кланици-пет*, као што су ликови из *Мајке ноћи* и *Бог Вас благословио*, г. *Роузвотер*, као и референце на места као што су *Тралфаматор* из *Сирена са Титана* и Илијум из *Механичког пијанина*, речима Линде Хачион, сигнализирају „алегорију ауторових сопствених премештања и одлагања (тј. његових других романа) који су га спречавали да раније пише о Дрездену” (Hutcheon, 1989: 9).

Укључивањем ликова из ранијих у касније романе Вонегат је створио „оно што Клиновиц назива ’модерним Јокнапатофа округом’, налик Фокнеровом имагинарном свету рекурентних ликова” (Allen, 2009: 13). Оно што смешта овакво поигравање ликовима у домен постмодерног, међутим, јесте ауторово свесно прелажење оквира појединачних романа експлицитним описима судбина својих јунака и догађаја садржаних у другим књигама, као на пример у следећем пасусу из *Снајпер Дика*, у којем Вонегат анахроно информише читаоце о догађајима описаним у хронолошки ранијем роману *Доручак шампиона*:

Двејн ће се касније оженили Силијом и постати најуспешнији дилер аутомобила у тој области. Силија ће изврши самоубиство тако што ће прогутати Драно, једињење цеђи и цинка за чишћење одвода, 1970-е, пре дванаест година. Убила се на најстрашнији начин који ми пада на памет – само неколико месеци пре освећења Милдред Бари меморијалног уметничког центра.

(Vonnegut, 1983: 52)

Појављивање Хаурда Кембела Млађег, протагонисте романа *Мајка ноћ*, као споредног лика у хронолошки каснијем роману *Кланица-пет*, такође је праћено нараторовим анахроничним коментаром да ће се он „касније обесити док буде чекао суђење као ратни злочинац” (Vonnegut, 1970b: 63); речима Патрише Во, „[с]авремена метафикција скреће пажњу на чињеницу да је живот, као и романи, изграђен помоћу оквира, и да је на крају немогуће знати где се један оквир завршава и почиње други” (Waugh, 1984: 29).

Вонегатови ликови, такође, не задржавају увек исте биографске податке из ранијих појављивања. Има довољно „грешака“ и недоследности у овим вишеструким појављивањима да би се могло сумњати да ли се цела особа поново појављује или само име. Килгор Траут видно је другачија особа (мада са конзистентним карактерним особинама) у сваком од појављивања у Вонегатовим романима:⁴⁷ на пример, у раним романима Килгор Траут живи у Илијуму у држави Њујорк, фиктивном граду који представља референцу на Троју, док у каснијим романима живи у изнајмљеном сутерену у нефиктивном Кохосу (такође у држави Њујорк); у *Доручку шампиона* Траут је рођен 1907. и умире у 74. години живота, 1981. године, док у *Временском потресу* живи 84 године – од 1917. до 2001; такође, у *Временском потресу* аутор износи нешто другачије детаље о Траутовом детињству од оних које је представио у ранијим романима – иако Траутов отац проучава белорепе орлове на Бермудским острвима као и у ранијим појављивањима, у *Доручку шампиона* његово је име Лео Траут, док је у *Временском потресу* Рејмонд, и тако даље. Међутим, за разлику од ликова код којих је очувано довољно суштинских својстава тако да сва њихова појављивања можемо сматрати „транс-световно идентичним“, као што је случај са Килгором Траутом, „[а]ко се прототип од своје реплике разликује по неким суштинским својствима, а не само случајним, онда, каже Еко, може бити у питању и проста хомонимија, а не транс-световна идентичност” (Мекхејл, 1996: 109). У случају пса по имену Казак у питању је тек хомонимија, јер је Казак име сапутника и љубимца Винстона Најлса Рамфорда у *Сиренама са Титана*, затим свирепог добермана који се на кратко појављује у *Доручку шампиона* – где напада „аутора” непосредно пред његов састанак са Килгором Траутом на крају романа, као и пса водича који се појављује у *Галапагосу* (мада је ортографски запис мало измењен у односу на раније романе: ‘Kazakh’, уместо ‘Kazak’). И сами Тралфамадорци, ванземаљска раса која представља научнофантастични лајтмотив у Вонегатовом опусу, различито су приказани, у *Сиренама са Титана* као трооки и треноги

⁴⁷ Вонегат и сам признаје да је овај његов лик „другачији у свакој књизи” (цитирано у Nuwer, 1988: 263). Он, међутим, не чини никакав напор да помири ове разлике, указујући, можда, на различите „верзије“ универзума које настају различите „верзије“ овог свеprisутног писца, при чему свака верзија Траута по свој прилици постоји у свету одвојеном од осталих.

роботи са стопалима на надувавање, налик великим наранџастим мандаринама, а у *Кланици-пет* као мали зелени људи налик усправним тоалетним четкама на чијем се врху налази шака са зеленим оком утиснутим у длан.

Вонегат и сам ауторефлексивно коментарише ове недоследности и унакрсно појављивање ликова у онтолошки нестабилном свету својих романа:

Учинио сам Роузвотера алкохоличарем у једној другој књизи. Сада сам га прилично отрезнио, уз помоћ Анонимних алкохоличара. Натерао сам га да искористи своју новооткривену трезвеност како би истражио, између осталог, наводне духовне и физичке предности сексуалних оргија са странцима у Њујорку. Био је само збуњен до сада.

(Vonnegut, 2000a: 207–208)

„Усиженост” се огледа и у „истицању једног елемента или карактеристике текста у односу на остале мање приметне аспекате” (Baldick, 2001: 100) стављањем у први план извесних линија наратива, што је у великој мери карактеристика и Вонегатових романа. Један вид овог истицања линија заплета представља често резимирање приче од стране наратора – у *Доручку шампиона*, на пример: „Као што је већ речено: Двејн је био дилер Понтијак аутомобилима који је тонуо у лудило” (Vonnegut, 2000a: 21), као и у *Снајпер Дику*: „Понављам: Ово је била тек 1934, и Други светски рат још увек је био далеко” (Vonnegut, 1983: 21). *Кланица-пет* прожета је вишеструким хронологијама које јукстапозирају срећне и трагичне догађаје у животу Билија Пилгрима, одајући утисак да је баналност свакодневне и натуралистички огољене реалности на неки начин „искупљена” овим стилистичким паралелизмима. Слична улога стављања посебног нагласка на одређене елементе приче може се детектовати и у понављању извесних синтаксичких целина: „Зовем се Јон Јонсон, / Радим у Висконсину, / Радим у пилани тамо” (Vonnegut, 1970b: 6, 8), често са извесним варијацијама: „Зовем се Јон Јонсон. Био једном младић из Стамбола” (Vonnegut, 1970b: 10), чиме се појачавају и усложњавају одређене тематске линије.

Пошто Вонегат указује да је рат неизбежан, а изгледа да не верује да његов антиратни роман може да донесе било какво добро, уводно поглавље препуно је слика узалудности и немоћи. Младић из Стамбола у шаљивој рими које се Вонегат присећа „разговара” са

„својом алатком” о њеној бескорисности; Јон Јонсонова песма безумно се понавља; када Вонегат говори људима о злочинима чији је био сведок у Дрездену, они одговарају декламујући нацистичка зверства; историјска књига Мери Ендел коју чита говори о пруском уништењу Дрездена 1760. Све ове референце указују на континуиране циклусе смрти, пропадања и уништења који су можда неизбежни.

(Farrell, 2008: 351)

Вонегат такође у овом роману користи рефрен „Тако вам је то“ (први пут се појављује у *Мајци ноћи*) када год се спомињу смрт и умирање, било да су у питању ученице живе скуване током бомбардовања Дрездена, вашке и буве у одећи Американаца које у отровном гасу умиру на милијарде, Лотова жена претворена у стуб соли, Христово распеће на крсту, Билијев уинули пас по имену Спот, самоубице, робови, скитнице, Универзум који нестаје у експериментима Тралфамадораца, чак и мехурићи који умиру у чаши шампањца: „Вода је била мртва. Тако вам је то” (Vonnegut, 1970b: 51). Овом лингвистичком метафором немоћи Вонегат можда изједначује све смрти, или пак скреће пажњу на сваку смрт која се деси, без обзира колико наизглед била неважна или бесмислена, покушавајући да спречи да се смрт превиди и игнорише како би се зауставили ратови и други злочини:

Критичари на различите начине тумаче овај израз, неки од њих тврдећи да он доприноси резигнираној, фаталистичкој перспективи у роману, изједначујући све смрти и чинећи да све изгледају релативно неважно. Овај став поткрепљује тврдња Билија Пилгрима да је „Тако вам је то” израз који је научио од Тралфамадораца, који сматрају смрт неважном, јер је то просто један тренутак у великом континууму времена. Други критичари тврде да овај израз скреће пажњу на сваку инстанцу смрти у роману, присиљавајући читаоце да примете сваку од њих. Према овом схватању, овај израз сигнализира одбацивање мирног, резигнираног прихватања смрти које нуде Тралфамадорци.

(Farrell, 2008: 361)

Понављање мотива у облику неправилних образаца лежи у основи Вонегатових наратива. У *Мајци ноћи* протагониста Хауард Кембел, који се годинама након завршетка рата крије у једном малом стану у Гренич Вилицу у Њујорку, чује, након дечје игре жмурки у парку о којем он говори као о „малом

Рају”, „слатки сетни узвик који је значео (...) да они који се и даље крију изађу из скровишта, да је време да се врате кући. Узвик је гласио ‘Оли-олио-ин-фри’” (Vonnegut, 1973b: 17). Сам Кембел, приморан да се крије од бројних непријатеља који желе да га казне због његове шпијунске прошлости, чезне да и сам чује такав узвик, да га неко позове да изађе из скровишта и заустави његову бескрајну игру жмурки, али га никада не чује. Овај израз постаје рефрен који прожима цео роман, а који персонификује Кембелову чежњу за бекством и искупљењем, жељу да му се опросте ратни злочини и да га са добродошлицом дочекају кући.

И друге романе карактеришу сличне полимерне лингвистичке структуре, успостављајући везу између хронолошки или тематски удаљених догађаја. „Хај-хо” је лајтмотив романа *Слепстик* који се, као и рефрен „Тако вам је то” у *Кланици-пет*, или „И тако даље” у *Доручку шампиона*, често понавља да означи кратке импресионистичке коментаре, обично на крају параграфа, неку врсту наративног прелаза на неку другу тему: „То је ствар коју ових дана често говорим: ‘Хај-хо’. То је нека врста сенилног штуцања. Предуго сам живео. Хај-хо” (Vonnegut, 1976: 27). Овај израз често завршава ироничне, узнемирујуће пасусе које приповедач романа, Вилбур Свејн, не успева смислено да прокоментарише, вербализујући, на помало необичан начин, његову резигнацију и помиреност са животом.

Лајтмотиви у виду речи и израза који се појављују у различитим романима формално и тематски повезују Вонегатов разноврстан опус, на пример „Ћи-ју-ћи” у *Кланици-пет*: „Птице су разговарале. Једна птица рече Билију Пилгриму, ‘Ћи-ју-ћи?’” (Vonnegut, 1970b: 105) и *Колевци за мацу*: „Из сна ме трже крик птице која је облетала изнад мене. Изгледало је као да ме пита шта се десило. ‘Ћи-ју-ћи?’ питала је” (Vonnegut, 1963: 150); иста птичја песма којом Вонегат тражи мишљење неког ко посматра људски род споља, „нешто што има смисла када људском језику то не успева” (Taylor, 1988: 7), завршава роман *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*: „Једна птица певала је у крошњи смокве. ‘Ћи-ју-ћи?’ певала је. ‘Ћи-ју-ћи. Ћи, ћи, ћи’” (Vonnegut, 1965: 73).

Умножавање семантичких и формалних слојева, различити „мета” нивои у Вонегатовој фикцији сугеришу прелаз из једног онтолошког поља у друго,

успостављајући хијерархију контекста и значења. Вонегатова дела рефлектују полифониичност, односно слојевитост постмодерне књижевности која „постиге своје естетске ефекте и остаје занимљива управо тако што у први план истура тај скелет слојева“ (Мекхејл, 1996: 107).

2.6. Фрагментираност

На плочицама поред роло убруса била је једна оловком исписана порука. Ево те поруке:

*What is
the purpose
of life?*

(Vonnegut, 2000a: 59)

Постмодерна теорија одбацује не само просветитељске претпоставке о стабилној, кохерентној стварности већ и модернистичке идеје о јединственој уметничкој меморији, језику, свеобухватној визији којом се та стварност, коју је савремено доба довело у питање, може описати. Прихвативши интелектуалне и културне концепте који тврде да су сви облици знања и културних израза производ бриколажа, збира фрагмената, интертекстова и утицаја, постмодернисти славе идеју знања као фрагментираног, уместо да буде организовано у складу са такозваним „великим наративима“: „Ако се изразимо крајње упрошћено, *постмодерним* се сматра неповерење према метанарацијама” (Lyotard, 1984: xxiv).⁴⁸ Фредерик Џејмсон такође говори о „културној продукцији“ постмодерног субјекта која тешко да може „резултирати ичим другим до ‘гомилама фрагмената’ и праксом насумичне хетерогености, фрагментираности и случајности” (Jameson, 1991: 25).⁴⁹ Раскидом са великим идеологијама „које претендују на целовит

⁴⁸ Жан-Франсоа Лиотар у *Постмодерном стању* проглашава идеју о смрти „великог наратива”, који се односи на велике теорије историје, науке, религије, политике, и замењује га малим, локалним наративом, који се уместо тога тиче изолованих догађаја. Постмодерни период може се окарактерисати овом идејом о „смрти” великих наратива.

⁴⁹ У делу *Постмодернизам, или културна логика касног капитализма* Фредрик Џејмсон нуди посебно утицајну анализу постмодерног стања, сагледавајући постмодерни скептицизам

поглед на свет” постмодернизам „преводи културу у стање идејне еклектике и фрагментарности“ (Епштејн, 1998: 41).

За разлику од модернистичке књижевности, која такође често фрагментира своје текстове – најчешће кроз нагле промене перспективе и тона, Роберт Тали Млађи види фрагментираност постмодерног субјекта као „психологију постмодерног доба”:

Доба реализма могло би се окарактерисати процесом индивидуализације, рађењем модерног, грађанског појединца. Модернистичко доба обележило је интензивирање те индивидуалности, које је највидљивије као окретање ка унутрашњем – изражено кроз такве формалне књижевне технике као што је ток свести – која се, у најекстремнијем облику, доводи у везу са неком врстом лудила окренутог ка унутра. Ако је неуроza, или параноја, симбол модернистичког стања, онда је шизофренија свакако модел постмодернизма. Ова идеја, коју су најпотпуније развили, чак и прославили Делез и Гатари у *Анти-Едипу*, али истовремено артикулисали и небројани постмодерни књижевни ствараоци (Џон Барт, Томас Пинчон, сам Вонегат), изгледа да се највише уклапа у садашње доба, доба које делимично карактерише то што је тако пуно „у садашњости”. Без историје и без дома, субјекат се распада на велики број малих аспеката којима недостаје кохерентност.

(Tally, 2008: 167, 168)

Вонегатови романи пуни су фрагмената и дисконтинуитета, јер он „распарчава” саму структуру текста разноврсном типографијом, цитатима, илустрацијама или комбинованим медијима. Вонегат скреће пажњу читалаца на књигу као „вештачку творевину” кроз експериментисање и манипулисање празним простором: он разбија текст у кратке параграфе раздвојене звездицама, визуелним шалама, дијаграмима, графитима, уметањем фотографија властитих, руком исписаних цитата (које је у збирци есеја *Човек без земље* назвао „узорцима погодним за урамљивање” (Vonnegut, 2011: 139)), бројевима и симболима. „Читалац је тако принуђен да размисли о конвенцијама не само наративне неизвесности (која у суштини функционише кроз намерно ометање окончања радње или објашњења приче, док се постепено не попуне ‘празнине’ у тексту), већ

према метанарацијама као нужну последицу услова рада које намеће каснокапиталистички облик производње.

и контекстуалне основе ‘значења’ како унутар тако и изван фикционалних текстова” (Waugh, 1984: 97).

У *Кланици-пет* различита типографска писма боре се за простор на страницама романа, заједно са цртежима, статистичким подацима, анегдотама и необичним римама. Артикулишући некохерентност и дезинтеграцију постмодерног субјекта Вонегат уводи материјал (цитате, слике, песмице) понекад потпуно невезан за причу, као средство које омогућава простор за оно што је отворено и „неконачно”.

Парадоксално, у стварању овог космичког, нелинеарног наратива Вонегат користи фрагменте најразличитијих традиционалних наративних облика, у великој мери као што би птица можда користила гранчице, комадиће жице и своје сопствене перје да сагради гнездо, нешто сасвим другачије од збира његових делова. (...) Тако Вонегат покушава да у *Кланици-пет* (...) сагради нову форму од фрагмената старих форми.

(Allen, 2009: 85–86)

Чак се и временске категорије, прошлост, садашњост и будућност, реконструишу у овом наративу у трећем лицу не као континуитет, већ као збир фрагмената преломљених кроз Билијеву свест. Баш као што се друштво после Другог светског рата, које је створило дезоријентисаног и „шизофреног” Билија Пилгрима, сматра некохерентним и вишестраним, тако је и књижевност која описује овај период и искуства људи као што је Били Пилгрим такође често хетерогена и фрагментирана.

Метатекстуални фрагменти као што су „[д]етаљни уводи у роман, фусноте, напомене, писма издавачима – укључивање физичке ‘скеле’ текста – такође су подсећања на лингвистичко стање текста” (Waugh, 1984: 97). У Напомени приређивача на почетку романа *Хокус-Покус* Вонегат тврди да је пронашао комадиће папира различитих величина и квалитета, од пакпапира до подсетница, које је секвенцијално нумерисао њихов аутор, Хартке, са намером да напише књигу. „[Н]еобичне линије које раздвајају пасусе унутар поглавља”, информисе нас Вонегат у улози приређивача, „показују где се завршава један комад папира и почиње следећи“ (Вонегат, 1998: 5), често сигнализирајући ироничан завршетак шале или мисли који би требало да наведу читаоце на даља размишљања. Ова

тема епизодног наратива понавља се и у лајтмотиву романа, компјутерском програму ГРИОТ који, након уношења фрагмената информација као што су године, раса, степен образовања и други општи атрибути неке особе, показује какав би живот та особа могла имати. *Хокус-Покус* тако артикулише, на више семантичких нивоа, да је Вонегат писац „коме је уметност важна”, али који притом „препознаје да у хаотичном, постмодерном, фрагментираном свету, уметност и сама мора да буде хаотична, постмодерна и фрагментирана“ (Farrell, 2008: 66).

Временски потрес састављен је од великог броја асоцијативних фрагмената груписаних у параграфе, док су поглавља подељена наизглед произвољно, без јасног семантичког или логичког „прекида“ са претходним – тако да је њихова функција у поремећеној физичкој структури романа изједначена са функцијом параграфа. Такође, и сами параграфи раздвојени су и разврстани великим бројем дуплих прореда који, попут троструких звездица у *Галапагосу*, стварају континуирани осећај паузе и одлагања, доводећи у питање њихове међусобне повезаности и односе. Заплет, иако усмерен на Траута, састоји се од неке врсте приповедачких „излета“ у којима се Вонегат упушта у асоцијативне рефлексије, „лабиринт“ дигресија из којег се враћа наизглед сасвим случајно, често неколико десетина страница касније. Вонегат и сам описује овај роман у Прологу као „паприкаш” направљен од најбољих делова претходног, необјављеног романа *Временски потрес Један*, које је помешао са мислима и осећањима који су га пратили током протеклих неколико месеци, у којем тако наизменично сумира роман на којем је радио скоро целу деценију и изражава носталгију према разним људима и догађајима у свом животу.⁵⁰ Тако створени „паприкаш”, *Временски потрес (Два)*, као и *Кланица-пет*, *Хокус-Покус* и многа његова друга дела, илуструје тенденцију постмодерног писца да „не верује у целовитост и комплетност који се доводе у везу са традиционалним причама”, те да се „радије бави другим начинима структурирања наратива” (Lewis, 2001: 127).

⁵⁰ Вонегат саопштава читаоцима у Прологу да није био задовољан оригиналном верзијом романа *Временски потрес (Временски потрес Један)*, са којом се борио дуги низ година, тако да је искомбиновао делове *Временског потреса Један* са личним искуствима и анегдотама како би направио нов производ, такозвани *Временски потрес Два*.

У *Снајпер Дику* рецепти које је наратор, Руди Волц, раштркао по роману, без експлицитне тематске повезаности са његовим наративним линијама, вербални су еквивалент психолошког и емоционалног портрета протагонисте пошто често прате неко његово поражавајуће признање. На пример, када Руди Волц говори читаоцима о „дубокој духовној промени” коју је његов отац доживео у Немачкој када је, уместо да буде уметник, пожелео да постане „учитељ и политички активиста”, „портпарол у Америци за нов друштвени поредак који се рађао у Немачкој, а који ће временом постати спас за свет” (Vonnegut, 1983: 21) – што се касније показало сасвим погрешним – следећи параграф, без икаквог објашњења или најаве или прелаза, једноставно нуди рецепт за сос за роштиљ породичне куварице Мери Хублер.⁵¹

Постмодерна књижевност често генерише значење укључивањем текстова који саопштавају приче чије се поруке разликују, стварајући овом комбинацијом различитих „материјала” ново, јединствено значење, неку врсту вербалног еквивалента кубистичком и дадаистичком колажу у ликовној уметности. Вонегатово укључивање у *Бог Вас благословио, г. Роузвотер* чувеног говора Елиотовог оца, сенатора Листера Ејмеса Роузвотера, академског рада који је написао др Ед Браун – у којем овај признати психијатар описује болест Елиотове супруге Силвије Роузвотер као „хистеричну равнодушност према невољама оних мање срећних” (Vonnegut, 1965: 15), бројних одломака из књига Килгора Траута са антрополошком тематиком, као и уметање дугачког писма и пасуса из романа које је написао сам Елиот, умножавају позицију приповедача у просторној равни, формирајући неку врсту слагалице, „лабиринт” значења, „колаж конкурентних прича о Елиоту Роузвотеру и свету у коме живи” (Farrell, 2008: 164). Супротстављањем различитих гледишта о доброти и окружности, очајању и нади, оптимизму и патњи у савременој Америци, Вонегат показује да не постоји у потпуности кохерентан идентитет како појединца тако и економских и културолошких система у целини, покушавајући можда да истовремено утиче на социјалну савест и егзистенцијалну перспективу својих читалаца. Критичар Мартин Левин (Martin Levin) описао је роман *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*

⁵¹ која у извесном смислу замењује младом Рудију Волцу фигуру мајке која је често физички и емотивно одсутна

као „књигу која је лишена било чега тако старомодног као што је заплет, са текстом подељеним на кратка откровења, налик поетским спевовима, са типографским шкработинама које означавају прелазе” (Levin, 1965). Левин је овим коментаром описао зачетке стила који ће обележити скоро целокупно Вонегатово стваралаштво.

Ова врста дисконтинуитета и фрагментираности поклапа се и са тумачењима постмодернизма као културног „стања” које карактерише

изобиље неповезаних слика и стилова – нарочито на телевизији, у оглашавању, комерцијалном дизајну и поп видеу. У овом смислу, који промовишу Жан Бодријар и други коментатори, за постмодернизам се каже да је култура фрагментарних осећаја, еклектичке носталгије, једнократне симулакре и промискуитетне површности, у којој су традиционално вредновани квалитети дубине, кохерентности, смисла, оригиналности и аутентичности елиминисани или разблажени усред насумичног вртлога празних сигнала.

(Baldick, 2001: 201)

Телевизијска драма *Између времена и Тимбуктуа* (*Between Time and Timbuktu*, 1972) има епизодну структуру, будући да је састављена од фрагмената неколико Вонегатових романа, кратких прича и једног позоришног комада. У свом предговору за истоимену књигу која садржи телевизијски сценарио (објављеној исте године), Вонегат наводи да је сценарио састављен од неповезаних догађаја у неколико његових прича, поредећи себе са Виктором Франкенштајном Мери Вулстонкрафт Шели (Mary Wollstonecraft Shelley) који ствара „ново створење” од различитих делова, те описујући ново створење које је сам створио као „трапаво, смешно и скоро дирљиво жељно да угоди”, створење које има „душу” (Vonnegut, 1973a: xiii). Међутим, чак и без колажних телевизијских емисија као што је Вонегатова телевизијска драма, постмодерни појединац може да формира властите колаже живота уз помоћ даљинског управљача.

У једном од својих многобројних интервјуа Вонегат потврђује: „Моје су књиге у суштини мозаици, хиљаде и хиљаде сићушних делова који су међусобно чврсто спојени” (цитирано у McLaughlin, 1988: 69). Збирка Вонегатових есеја, кратких прича, говора и писама под именом *Цвети* (*Palm Sunday*, 1981) садржи

његове медитације о читању, цензури, религији, духовности, расправе о књижевном стилу, процене других писаца, укључујући и сопствена дела. Вонегат и сам назива ову књигу „колажем“ и открива да ће морати да напише „много новог везивног ткива“ када буде састављао њене делове (Vonnegut, 1994a: 309). Ова врста микронаратива подсећа на тврдњу Франсоа Лиотара: „И сама носталгија за причом изгубљена је за већину људи“ (Lyotard, 1984: 41), рефлектујући постмодерно стање дисконтинуитета и фрагментираности.

Слични погледи на уметност прожимају и Вонегатове графичке радове. Његови цртежи, који својом разноврсном тематиком и различитим степеном апстракције илуструју различите аспекте живота на Земљи (у *Доручку шампиона* они укључују приказ јин-јанг симбола, ануса, фламинга, електричне столице, Божићне честитке, бесконачности, надгробних споменика),⁵² понекад су директно повезани са причом а понекад дигресивни или чак и ирелевантни, уклапајући потпуно различите слике у хаотичан, хетерогени колаж:

Доручак шампиона преноси Вонегатово коришћење колажа, са пастишем као пратећим ефектом, на један други ниво. (...) У предговору *Доручку шампиона* Вонегат признаје да је ова књига покушај да се ослободи отпада који се акумулирао у његовој глави. Али растерећење од културног наноса који му је гушио ум, међутим, колико год терапеутско, читаће се као облик шизофреније. Биће много прекида у означавајућем ланцу. Можда је приказ * као шупка већ симптом тог прекида.

(Tally, 2008: 174)

Жан-Франсоа Лиотар залаже се за „микронаративе“ који одражавају насумичну флуидност света у сталном покрету, који могу да иду у било ком правцу, који су непредвидиви. Речима Џулијана Каулија (Julian Cowley), у есеју о Роналду Сакнику (Ronald Sukenick), ова „[с]премност да се упустите у вожњу са случајношћу може се сматрати карактеристично постмодерним ставом“ (цитирано у Lewis, 2001: 129). Патриша Во коментарише ову постмодерну тенденцију цитирајући Борхеса:

Борхес описује у *Личној антологији* (1961): „током година човек наставља простор сликама покрајина, краљевстава, планина,

⁵² Иако је Вонегат још са *Кланицом-пет* започео са укључивањем графика у своје текстове, тек су цртежи у *Доручку шампиона* скренули већу пажњу на њега као графичког уметника.

дешавањима, и бића у његовом хаотичном хетерокосмосу морају се прилагодити његовим захтевима. „Е, да, једино што можеш јесте да играш с картама које су ти подељене” (Вонегат, 1998: 305), закључује резигнирано наратор у роману *Хокус-Покус*.

Са делима као што су дела Фаулза, Бротигана, Бартелмија и Гаса, тешко је не подсетити се чувеног епиграфа за *Хауардов крај* Е. М. Форстера: „Не живи више у фрагментима. Само повезуј.” Можемо супротставити ово изјави једног лика у Бартелмијевој причи „Видиш ли Месец?” (...): „Фрагменти су једини облици којима верујем.” Ове две изјаве показују кључну разлику између модернизма и постмодернизма. Форстеров формулација могла би готово бити модернистички мото, пошто указује на потребу да се пронађу нови облици континуитета у одсуству старих линеарних заплета. Насупрот томе, Бартелмијев драгуљ указује на опрез постмодерне фикције од целовитости.

(Lewis, 2001: 128)

За Вонегата, уметност је скуп перспектива и материјала којима уметник манипулише са циљем да ослика свет као фрагментирани економски и културолошки систем у којем је појединац, као и свет који га окружује, фрагментиран и отуђен. Интензивним коришћењем колажа Вонегат склапа различите слике које пружају ширу перспективу на главне теме у његовим романима, како би формирао нову, јединствену слику света. „Оно што је учинио, током низа дисконтинуираних романа који се не могу окатегорисати, јесте да пројектује слику друштва онаквог какво изгледа у постмодерно доба” (Tally, 2008: 176).

2.7. Темпорална дисторзија

Пустите ме да сиђем с овог пакленог времеплова!

(Вонегат, 2010б: 24)

Тесно повезана са концептом фрагментираности јесте темпорална дисторзија, књижевна техника која експериментише са наративном хронологијом (аутор користи нелинеарну временску линију, то јест нехронолошки се креће у времену). Као и фрагментирани, колажни наративи, и нелинеарни приповедачки поступци

могу бити централне карактеристике и у модернистичкој и у постмодерној књижевности, али „[м]одернизам само повремено показује карактеристике типичне за постмодернизам”, укључујући „потпуни слом временске и просторне организације наратива” (Waugh, 1984: 21–22), док постмодерна проза користи фрагментираност и темпоралну дисторзију много учесталије и на више различитих начина.

Нехронолошка структура романа још један је вид Вонегатовог укидања традиционалних наративних конвенција. Роман *Сирене са Титана* помогао је да се установи нелинеарни концепт времена изумом „хроно-синкластичног инфандибулума”,⁵⁴ у који случајно доспевају Рамфорд Винстон Најлс и његов пас, Казак, те остају да у њему живе заувек, као таласни феномени, и појављују се на Земљи и осталим планетама само када се њихова путања укрсти са инфандибулумом; пошто се Марсова орбита у потпуности поклапа са инфандибулумом, Рамфорд и Казак постоје тамо све време, чак и када се материјализују на другим местима. Рамфорд и његов космички пас постоје на исти начин као и Тралфамадорци у *Кланици-нет* (нудећи чак и слично тумачење нелинеарног концепта времена у којем „све што је икада било увек ће бити, и све што ће икада бити увек је било” (Vonnegut, 1967: 15)), док се Сало, Тралфамадорац који је принуђен да слети на Титан када се његов свемирски брод поквари (где се затим спријатељује са Рамфордом), креће линеарно.

Овом концепту временске „свеприсутности” Вонегат ће се стално враћати у свом стваралаштву. Као Рамфорд и Казак у *Сиренама са Титана*, и Били Пилгрим, јунак романа *Кланица-нет*, присутан је на више места одједном, мада је његова временска „измештеност” последица једног другог временског механизма: Били се „откачио” у времену; он доживљава прошле, садашње и будуће догађаје дисконтинуирао, без хронолошког редоследа и са понављањима, што је праћено нелинеарним приповедањем. Постоје две главне наративне нити у

⁵⁴ Хроно-синкластични инфандибулуми – описани као временске и просторне криве у облику левка – такође се појављују и у телевизијској драми *Између времена и Тимбуктуа*, базираној на Вонегатовим текстовима, у којој протагониста Стони Стивенсон (који се појављује као књижевни лик и у *Сиренама са Титана*) доживљава бројне авантуре у свемиру захваљујући свемирском броду који кроз њих путује.

оквиру ових вишеструких линија приповедања: Билијево искуство рата, које кулминира ужасима бомбардованог Дрездена, углавном је линеарно, док је његов предратни и послератни цивилни живот испрекидан епизодама које супротстављају хронолошки и просторно удаљене догађаје у његовом животу – детињство, ратна искуства, брак, живот на планети Тралфамадор, чак и властито рођење и смрт:

Били Пилгрим се откачио у времену.

Били је заспао као сенилан удовац и пробудио се на дан свог венчања. Прошао је кроз једна врата 1955. године и изашао на друга 1941. Вратио се кроз та врата и нашао се у 1963. Видео је своје рођење и смрт много пута, каже, и насумице посећује све догађаје који су се десили између.

Каже он.

Били је чудак у времену, нема контролу над тиме куда иде, и та путовања нису увек забавна. Он стално има трему, каже, јер никада не зна коју ће животну улогу морати да одигра следећи пут.

(Vonnegut, 1970b: 15)

Време се у овом роману не мери као физичка или друштвена или историјска категорија, већ се приоритет даје индивидуалном доживљају. Билијево путовање кроз време, по речима Роберта Талија, поставља основу за неку врсту „шизофрене наратије” у којој долази до рушења очекиваног означавајућег ланца:

Модернизам нам је дао наратив тока свести, са његовим упорно личним, чак неуротично унутрашњим откривањем индивидуалног ега кроз видљиве махинације индивидуалног ума. Са постмодернистичком наратијом време не надилази и не протиче, као река која кривуда кроз долину, већ се трза и уврће и мења ненадано правац напред и назад, горе-доле. У *Кланици-пет* ова се нестабилност постиже брзим прекидима, скакањем са места на место.

(Tally, 2008: 173)

Билијев доживљај времена тесно је повезан са тралфамадорским егзистенцијалним концептом који обједињује различите временске димензије, где су „[с]ви тренуци, прошли, садашњи и будући, увек постојали и увек ће постојати“ (Vonnegut, 1970b: 17). Просторна метафора у роману да

„Тралфамадорци могу посматрати све различите тренутке баш као што ми можемо посматрати Стеновите планине“ (Vonnegut, 1970b: 17) илуструје присуство свих тренутака истовремено. Време је у њиховом тумачењу вечно, и они могу посматрати било који тренутак који их интересује: „Само је заблуда овде на Земљи да један тренутак следи други, попут перли на концу, и да тренутак, када једном нестане, нестане заувек“ (Vonnegut, 1970b: 17). То је нешто што би Земљани могли да науче када би се довољно потрудили, Тралфамадорци саветују Билија: да „игноришу страшна времена, и да се концентришу на добра“ (Vonnegut, 1970b: 58). Прихвативши донекле њихову филозофију, Били покушава да побегне од својих трауматичних ратних искустава и да, проширивши свој идентитет у времену и простору, поново осмисли себе и свој универзум.

Са другим трауматизованим ветеранима он покушава да побегне од неподношљивих чињеница модерне историје посредством научнофантастичног мита о једноставном путовању кроз време и међугалактички простор (који се мери временом – „светлосним годинама“). (...) Неумољиво, једносмерно кретање времена оно је што чини живот трагичним у нашој људској перспективи, осим ако поверујемо у вечност у којој се време надокнађује, и његови ефекти буду преокренути. *Кланица-пет* је чежњива, провокативна медитација о овим питањима, постхришћанска, као и постмодернистичка.

(Lodge, 1992: 78)

Једна од најупечатљивијих и најдирљивијих слика генерисаних овом техником јесте ратни филм који Били Пилгрим гледа уназад (непосредно пре него што га заробе Тралфамадорци), у којем амерички борбени авиони, пуни рупа и рањених мушкараца и лешева, полећу уназад са аеродрома у Енглеској, сусрећу се изнад Француске са немачким авионима који такође лете уназад, и пошто усисају метке и комадиће граната одлете назад да се придруже формацији у својим базама, где војници истоваре бомбе и пошаљу их натраг у фабрике које их демантирају, раздвоје њихов садржај на минерале и пажљиво сакрију минерале у земљу како „никада више никог не би повредили“ (Vonnegut, 1970b: 38). Овај потресни филм, који сликовито дочарава осећај жаљења, ужаса и очаја због неразумности и лудила рата, има више смисла за Билија гледан уназад него унапред.

Јукстапозирањем различитих „садашњости“ Вонегат истиче временску разлику унутар властитог дискурса. У завршном поглављу романа он саопштава читаоцима да је Роберт Кенеди, брат председника Џона Кенедија на којег је извршен атентат 1963. године и председнички кандидат Демократске странке, убијен две ноћи пре него што је почео да пише то поглавље, и да је вођа покрета за грађанска права, Мартин Лутер Кинг, убијен месец дана раније.

На овај начин Вонегат премешта читаоце из прошлости, из свог описа бомбардовања Дрездена, у садашње време, када пише књигу 1968. године. Ратови и злочини настављају се у узалудном циклусу смрти и уништења. (...) Његова поента када спомиње Кингову смрт, заједно са смрћу Роберта Кенедија, изгледа да је да пренесе на читаоце утисак да се амерички злочини нису завршили бомбардовањем Дрездена.

(Farrell, 2008: 450)

Кланица-пет, као и бројна друга Вонегатова дела, знатно се разликује од дела модернистичког усмерења у којима читалац

скоро увек може реконструисати одговор на загонетку, разумљиву примену узрока и последице и доследну хронологију. Постмодерна фикција деконструише управо такве карактеристике. Исценирајући сукоб света текста и нашег властитог, она доводи до узнемирујуће скептичног тријумфа над нашим осећајем стварности, а стога и над прихваћеним наративима о историји.

(Butler, 2002: 70)

Негирањем хронолошког приближавања живота смрти, Вонегат аналогно укида конвенционални наратив који се хронолошки приближава свом крају. Пошто, по његовом искуству, догађаји у хронолошком или историјском времену воде ка смрти и уништењу, Вонегатово свесно деконструисање временске линије могло би се тумачити као покушај да се створи нов облик књижевности и са њим, аналогно, разумнији и племенитији свет.

Ни други Вонегатови романи не прате традиционалну, линеарну организацију наратива. У *Плавобрадом*, приповедач прекида наративни ток „несташним” позивом читаоцу: „Ускочимо сада у наш поуздани стари времеплов и вратимо се у 1932. годину” (Вонегат, 2010б: 80). Ерозија доживљаја времена централна је техника и Вонегатовог последњег романа, у којем је временски

потрес „гурнуо” грађане из 2001. назад у 1991. годину како би поновили сваку радњу из протеклих десет година: „У *Временском потресу Један*, Килгор Траут написао је причу о атомској бомби. Услед временског потреса, морао је да је напише двапут” (Vonnegut, 1998b: 17). Овај фиктивни временски потрес могао би се посматрати и као метафора човековог узалудног жаљења због прошлих догађаја: „И тако је Френк отишао кући и убио се по први пут” (Vonnegut, 1998b: 31). Кроз ове временске помаке, наратив избегава да прикаже живот као једноставно низање дешавања једних за другим, омогућавајући нам да

успоставимо везе каузалности и ироније између широко раздвојених догађаја. Померање наративног фокуса назад у времену може да промени наше тумачење нечега што се догодило много касније у хронологији приче, а што смо ми већ доживели као читаоци текста. (...) [Ова] комбинација честих временских помака са ауторским наративом у трећем лицу типична је постмодернистичка стратегија, која скреће пажњу на вештачку конструкцију текста и спречава нас да „се изгубимо” у временском континууму фикционалне приче или у психолошкој дубини централног лика.

(Lodge, 1992: 75, 77)

Још један вид дисторзије наративног времена представља ауторово организовање информација на такав начин да су каснији догађаји наговештени много унапред, што омогућава умножавање позиције приповедача у временској равни. Вонегат често, од самог почетка романа, открива читаоцима оно што ће постати централни догађај у књизи: на пример, у *Кланици-пет*, он „одаје“ иронијски климакс романа, погубљење гимназијског наставника Едгара Дербија зато што је узео чајник који није био његов, већ у првом параграфу: „Мислим да ће врхунац књиге бити погубљење једног Едгара Дербија“ (Vonnegut, 1970b: 7); међутим, упркос вишеструким наговештајима разбацаним по целом роману, чак и директним спомињањима праћеним деконструкцијом хронолошке линије („Дербијев ће син преживети рат. Дерби неће. То његово добро тело биће испуњено рупама стрелачког вода у Дрездену за шездесет осам дана” (Vonnegut, 1970b: 42)), овај наговештени догађај стављен је у први план тек на последњој страници романа.

Како би скренуо пажњу читалаца на овај, иначе суптилан, елемент наговештавања, Вонегат прави честе референце на поједине елементе приче, те „намерно умањује неизвесност спомињањем, унапред, исхода сваког сукоба који створи” (Allen, 2009: 84). У роману *Галапагос* хронолошки ток приче нарушен је нараторовим честим спомињањем исхода будућих догађаја, као и 1985. године као тренутка милион година уназад у прошлости; ово је додатно наглашено стављањем звездица испред имена ликова који ће умрети пре заласка сунца: „Узгред, до десет сати те вечери, *Ендру Мекинтош, *Зенци Хирогучи и капетанов брат *Зигфрид биће сви одреда мртви и окончаће своје кратко путовање кроз плави тунел у Загробни живот“ (Вонегат, 2010а: 105). На симболичком нивоу ова техника може навестити шта ће постати централни сукоб у причи. Главни лик у роману *Око соколово*, Руди Волц, прича о свом животу средовечног исељеника на Хаитима до тренутка када се временски оквир његове приче преклопи са спољашњим наративом; у том тренутку он се суочава са догађајем који је наговештавао током целог романа, у којем Мидленд Сити у Охају, у којем је Руди одрастао, буде уништен неутронском бомбом (елемент који је сугерисан неколико пута током приче). Велики догађај око којег је центриран заплет романа *Хокус-Покус*, бекство из затвора у једном малом месту у држави Њујорк, у великој се мери наговештава све до последњих поглавља. Траутова прослава која се описује као „жур на обали” у закључку *Временског потреса*, ради које се фикционални Вонегат састаје са другим ауторима, такође је наговештена неколико пута током претходних поглавља романа.

Понекад Вонегат аутореференцијалном интрузијом отворено деконструише технику наговештавања: „Знао сам како ће се ова књига завршити. Двејн ће повредити велики број људи. Одгришће врх десног кажипрста Килгору Трауту. А затим ће Траут, са превијеном раном, отићи у непознат град. Упознаће свог Творца, који ће објаснити све” (Vonnegut, 2000а: 182), или: „Ево шта ће се догодити Вејну за отприлике четири дана – јер сам ја желео да му се то догоди“ (Vonnegut, 2000а: 161). Основно време романа, историјска прошлост, стално се ремети облицима будућег времена као подсећање на његову фикционалност, са понављањем ауторске улоге чиме се додатно деконструишу линије заплета.

Техника темпоралне дисторзије дозвољава да се време понавља и преклапа, отварајући бројне могућности за уметника. Коришћењем ових наративних образаца Вонегат у својим романима тежи „да открије нова становишта на донекле исти начин као што је теорија релативности успела да пробије концепте апсолутног простора и времена” (Lundquist, 1976: 71). Време и простор су у Вонегатовим романима релативни, а њихова релативност има за циљ да уздрма читаоачеве конвенционалне историјске и естетске претпоставке, чинећи овог аутора „лакрдјашким али моралним лудим научником за командама књижевног времеплова. Он је Џорџ Орвел, др Калигари и Флеш Гордон сједињени у једном писцу“ (часопис *Time*, цитирано у Vonnegut, 2006: 2).

2.8. Историографска метафикција

Мој посао је да интервјуишем мртваце за Њујоршки радио, али покојни сер Исак Њутн уместо тога интервјуисао је мене. Морао је само једном да прође кроз тунел. Жели да зна од чега је направљен, тканине или метала или дрвета или чега другог. Ја му кажем да је направљен од чега год су снови направљени, што га оставља веома незадовољним.

(Vonnegut, 1999a: 52)

Термин „постмодернизам”, предлаже Линда Хачион, „када се користи у фикцији, требало би (...) резервисати за описивање фикције која је истовремено метафикцијска и историјска у својим одјецима текстова и контекста прошлости“ (Hutcheon, 1989: 3).⁵⁵ Са циљем да направи разлику „између ове парадоксалне звери и традиционалне историјске фикције”, Линда Хачион назива ову врсту фикције „историографском метафикцијом” (Hutcheon, 1989: 3), те на следећи начин дефинише разлику између „метафикције“ и „историографске метафикције“: „историографска метафикција, у намерној супротности са оним што бих назвала касномодернистичком радикалном метафикцијом, покушава да демаргинализује књижевно кроз суочавање са историјским, и то чини и тематски и формално“ (Hutcheon, 1988: 108). Романи историографске метафикције „постављају, а затим замагљују границу између фикције и историје. Оваква врста генеричког замагљивања карактеристика је књижевности још од класичног епа и Библије, али

⁵⁵ Књижевни интертекст детаљније је размотрен у оквиру поглавља о нтертекстуалности.

је такво истовремено и отворено наметање и прелажење граница у већој мери особеност постмодерног” (Hutcheon, 1988: 113).

2.8.1. Историјска реконцептуализација

„Ја сам га створио, наравно – и његовог pilota, такође. Ставио сам пуковника Луслифа Харпера, човека који је изручио атомску бомбу на Нагасаки, у Јапану, за контролном таблом.“

(Vonnegut, 2000a: 207)

Вонегатови романи који се баве реконцептуализацијом историје намерно модификују и фалсификују текстове прошлости како би се разликовали од званичних историјских записа. За разлику од историјске фикције која описује генерализовани и апстраховани микрокосмос, његови романи, као и историографска метафикција у целини, уздржавају се од уопштавања о историјским догађајима јер „историја игра бројне и изразито разнолике улоге, на различитим нивоима уопштености, у својим различитим облицима испољавања” (Hutcheon, 1988: 113).

Историјске чињенице, фикција и метафикција преклапају се у Вонегатовој прози. Он обликује роман *Мајка ноћ* као историјски документ, сугеришући у Уредниковој белешци на почетку романа (коју, као и у *Хокус-Покусу*, потписује сам аутор) да су Кембелова признања, његови списи – то јест текст самог романа, рукопис који је он добио и уредио за јавност. Овај „судар“ фиктивне и историјске равни рефлектује се на више начина. На тематском нивоу, постоје бројне интеракције историјских и измишљених ликова: на пример, фиктивни наратор Хауард Кембел, док седи у затворској ћелији у Тел Авиву чекајући суђење, „среће” историјску личност Адолфа Ајхмана, главног егзекутора Трећег рајха, официра у нацистичкој Немачкој одговорног за истребљење милиона људи током Холокауста, и даје му упутства о томе како треба писати аутобиографију: „Ајхман је писао причу о свом животу, баш као што ја сада пишем причу о мом животу. Тај безбради стари рашчерупани јастреб, који је требало да објасни шест милиона убиства, светачки ми се осмехнуо. Он се нежно интересовао за мој рад, за мене, за чуваре у затвору, за све” (Vonnegut, 1973b: 72); такође, на забави

поводом дочека Нове 1944. године у Варшави, наратор „среће” Рудолфа Хеса, првог команданта концентрационог логора Аушвиц, и касније пише у свом дневнику: „Хес је чуо да сам писац, те ме је одвео у страну током забаве и рекао да би волео да уме да пише” (Vonnegut, 1973b: 15), као и Паула Јозефа Гебелса, министра пропаганде у нацистичкој Немачкој, једног од најближих сарадника Адолфа Хитлера и његових најпосвећенијих следбеника: „Имао сам нешто вештине као драматург, и др Гебелс је хтео да је искористим. Др Гебелс је хтео да напишем комад у част немачких војника који су дали своју последњу меру оданости – који су преминули – то јест, гушећи устанак Јевреја у Варшавском гету” (Vonnegut, 1973b: 15). Иако се Хитлер, за разлику од нацистичких официра, не појављује као лик у овој књизи, он „шаље” Кембелу поруку у којој пише да га је Линколнов Гетисбуршки говор скоро расплакао. Укључивање историјских личности у онтолошки хомогени фикционални хетерокосмос ствара преклапања, односно прожимања светова, која дестабилизују онтолошку стварност читаоца: „Уопштено говорећи, када је у неком фикционалном свету присутан лик који је транс-световно идентичан са неком особом из стварног света, то уздрмава онтолошку структуру тог света“ (Мекхејл, 1996: 112). На формалном нивоу, сукоб историјског и фиктивног манифестује се кроз различите метафикцијске технике (пре свега метафикцијску ауторефлексивност), чијим се деконструисањем семиотичких система отварају питања деконструкције историјских текстова и реконцептуализације прошлости.

Постмодернистички историјски роман ревизионистичан је у два смисла: прво, он ревидира *садржај* забележене историје, изнова интерпретира ту историју, често демистификујући или раскринкавајући правоверну верзију прошлости. Друго, он ревидира, заправо преобликује конвенције и норме саме историјске фикције.

(Мекхејл, 1996: 115)

Метафикцијске технике тиме указују „не само да је писање историје фикционалан чин, низање догађаја појмовно путем језика како би се формирао модел света, већ да је и сама историја обдарена, као и фикција, међусобно испреплетаним заплетима који изгледа да узајамно делују независно од људског плана” (Waugh, 1984: 49).

У *Кланици-пет*, као и у *Мајци ноћи*, али интензивније, аутор манипулише фикцијом и стварношћу, поново исписујући догађаје Другог светског рата (Арденску битку, бомбардовање Дрездена),⁵⁶ црначке расне нереде у америчким градовима током 1960-их и рат у Вијетнаму, поигравајући се истинитошћу историјских записа. Прецизност историјских детаља, као и њихова веродостојност, небитни су. У првој реченици аутор саопштава:

Све се ово одиста догодило, мање-више. Ратни делови, у сваком случају, прилично су истинити. Један момак којег сам познавао стварно је устрељан у Дрездену зато што је узео чајник који није био његов. Један други момак којег сам познавао заиста је претио да ће после рата унајмити револвераше да убију његове личне непријатеље. И тако даље. Променио сам сва имена.

(Vonnegut, 1970b: 5)

Онтолошку несигурност дела продубљују бројне алузије на историјске личности и догађаје у које аутор „укључује“ и своје фиктивне ликове: Билијева супруга, Валенсија, вози ауто на чијем се бранику налази налепница „Регана за председника!“ – алузија на неуспелу номинацију Роналда Регана за републиканску председничку кампању 1968. године; Вонегат такође спомиње објаву председника Харија Трумана свету да је бачена атомска бомба на Хирошиму, и прави референце на убиства Роберта Кенедија и Мартина Лутера Кинга; двоје прелепих људи на меденом месецу, „заљубљени једно у друго и у своје снове и буђење“ (Vonnegut, 1970b: 59), младалачка су љубав Џона Ф. Кенедија Синтија Ландри и њен вереник, Ленс Рамфорд, са чијим ће стрицем, харвардским професором историје Бертрамом Коплендом Рамфордом, Били Пилгрим касније делити болничку собу и своје виђење бомбардовања Дрездена.

Поред овог поигравања са истином, још један облик оспоравања записа прошлости од стране историографске метафикције јесте начин на који постмодерна фикција у своје наративе уграђује историјске податке: „Историјска

⁵⁶ Пошто су га Немци заробили у Арденској бици у децембру 1944. године, Вонегат је у фебруару 1945. године, као ратни заробљеник, био сведок бомбардовања Дрездена, те је затим био ангажован на прикупљању тела мртвих за масовну сахрану. Бомбардовање Дрездена инспирисало је роман који многи сматрају његовим крунским достигнућем, а који је добио име по подруму који му је спасао живот: *Кланица-пет*.

фикција (по Лукачу) обично инкорпорише и асимилије податке са намером да створи осећај поверења (или атмосферу наглашене специфичности и особености) у фикционални свет. Историографска метафикција инкорпорише, али ретко асимилије такве податке. Процес *покушавања* асимилације чешће се налази у првом плану“ (Hutcheon, 1988: 114). Наратор *Кланице-пет* више „обесмишљава“ него што успева да д^о смисао историјским чињеницама које уоквирују живот Билија Пилгрима узалудним покушајима да створи наративни поредак (додатно деконструисан научнофантастичним аспектом Билијеве приче). Са друге стране, уметање ауторове биографије у фикцију могло би да има функцију спречавања читалаца да олако одбаце догађаје које доживљавају као део фиктивног света, наизменично рушећи и успостављајући равнотежу између аутентичности и фиктивности Билијеве приче.

„Историографска метафикција поставља и епистемолошка и онтолошка питања. Како можемо познавати прошлост (или садашњост)? Који је онтолошки статус те прошлости? Њених докумената? Наших наратива?“ (Hutcheon, 1988: 50). Губитак илузије транспарентности историјских текстова додатно је проблематизован постмодернистичким преиспитивањем онтолошког статуса „света“ и „стварности“, тако да се „[е]пистемолошко питање како знамо прошлост удружује се са онтолошким питањем статуса трагова те прошлости“ (Hutcheon, 1988: 122).

У *Снајпер Дик*у нараторов отац, фиктивни лик Ото Волц, конкурише за пријем на Академију лепих уметности у Бечу где његов пријемни рад буде одбијен, као и рад још једног кандидата, Адолфа Хитлера,⁵⁷ те Волц, како би се осветио наставнику, откупљује једну Хитлерову слику⁵⁸ „на лицу места за више готовине него што је наставник, вероватно, могао да заради за отприлике месец дана“ (Vonnegut, 1983: 8). Хитлер је, саопштава нам наратор, био у ритама јер је

⁵⁷ После смрти свог оца 1903. године Хитлер је живео боемским животом у Бечу, где је сликао и продавао аквареле. Академија лепих уметности у Бечу два пута га је одбила, 1907. и 1908. године, након чега је Хитлеру понестало новца те је 1909. године живео у прихватишту за бескућнике, а 1910, у време о којем приповеда наратор романа *Снајпер Дик*, Хитлер је живео у Дому за сиромашне раднике у Бечу.

⁵⁸ у питању је акварел који је Хитлер заиста насликао 1910. године и који представља једно од његових најпознатијих дела, „Бечка фрањевачка црква“

само сат раније „продао свој капут како би могао да купи нешто да презалогји, иако се приближавала зима“, тако да, закључује Руди Волц, „постоји могућност да би Хитлер, да није било мог оца, можда умро од упале плућа или неухраћености 1910. године“ (Vonnegut, 1983: 8). Ото Волц и Хитлер потом су се „дружили“ неко време, тешећи један другог и ругајући се академији која их је одбила, а када је Адолф Хитлер постао канцелар Немачке 1933. године Ото Волц му је срдечно честитао и послао поклон, његов акварел „Бечка фрањевачка црква“. „Мој је отац могао да задави најгоре чудовиште века, или да га једноставно пусти да умре од глади или хладноће. А он је уместо тога постао његов нераздвајни друг“ (Vonnegut, 1983: 8), дирљиво спекулише наратор. У истом роману, гошћа приповедачеве породице на ручку нико је други до Еленор Рузвелт, супруга председника Сједињених Америчких Држава, која је „кренула у обилазак ратних фабрика у унутрашњости како би подигла морал“ (Vonnegut, 1983: 37), што је још један вид мешања историјске грађе и фикције којим се нарушава класична парадигма историјског романа. У овом специфичном представљању прошлости које нуди историографска метафикција, „познати историјски детаљи намерно су фалсификовани са циљем да се истакну могући мнемонички пропусти записане историје и стална могућност намерне и ненамерне грешке“ (Hutcheon, 1988: 114).

Метафикцијска ауторефлексивност текста, као и у другим романима, додатно проблематизује његово имплицитно полагање права на историјску веродостојност. Вонегат намерно скреће пажњу читалаца на присуство фиктивних елемената ауторефлексивним коментарима:

Ово је фикција, а не историја, те на њу нико не би требало да се позива. Кажем, на пример, да је амбасадор Сједињених Америчких Држава у Аустроугарској по избијању Првог светског рата био Хенри Клоувз из Охаја. У то је време амбасадор заправо био Фредерик Кортленд Пенфилд из Конектиката. Такође кажем да је неутронска бомба врста чаробног штапића који одмах убија људе, али не повређује њихову имовину. Ту сам фантазију позајмио од оних који ватрено заговарају Трећи светски рат. Права неутронска бомба, која би експлодирала у насељеном подручју, изазвала би много више патњи и разарања него што сам ја описао.

(Vonnegut, 1983: 4–5)

Метафикцијска деконструкција један је од начина на које Вонегатови романи прекорачују онтолошку границу између „стварног“ и „измишљеног“, односно између спољашњег и унутрашњег референтног поља, нарушавајући ограничења својствена класичној историјској фикцији.

Историографска метафикција нарочито је удвостручена у свом уписивању историјских и књижевних интертекстова. Њена специфична и општа присећања на форме и садржаје историјских текстова фамилијаризују непознато кроз (врло познате) наративне структуре (како тврди Хејден Вајт), али њена метафикцијска ауторефлексивност чини проблематичном сваку такву фамилијаризацију. А разлог за ту истоветност јесте то што и стварни и измишљени светови долазе до нас кроз своје приче о себи, то јест, кроз своје трагове, своје текстове. Онтолошка линија између историјске прошлости и књижевности није избрисана, већ наглашена. Прошлост је заиста постојала, али ми можемо „знати“ ту прошлост данас само кроз њене текстове, и у томе лежи њена веза са књижевним. Ако је историја као дисциплина изгубила свој привилеговани статус некога ко пружа истину, онда утолико боље, према овој модерној историографској теорији: губитак илузије транспарентности историјских текстова корак је ка интелектуалној самосвести коју изазови метафикције изједначују са претпостављеном транспарентношћу језика реалистичких текстова.

(Hutcheon, 1989: 9–10)

Роман *Затворска птичица*, кроз фиктивни лик Валтера Ф. Старбака и биографске скице великог броја историјских личности, бави се темама класе, расе, глобализације и другим аспектима америчког радничког покрета и друштва у целини, истражујући притом неке од најбурнијих периода америчке историје.

Протагониста *Затворске птичице*, Валтер Ф. Старбак, меша се са историјским личностима из три периода које Вонегат сматра најсрамнијим у 20-вековној Америци: ране 1920-е са њиховом Црвеном паником и погубљењима Сака и Ванцетија, ране 1950-е са потказивањима комуниста на челу са сенатором Џозефом Мекартијем и Вотергејт скандал раних 1970-их. (...) Али *Затворска птичица* јесте и прича о обичном човеку, Валтеру Ф. Старбаку, и о томе како је он пион историје. Упркос жељи да се бори против неправди које се наносе радницима, Старбак на крају завршава као део корумпираног система којег се првобитно гнуша.

(Farrell, 2008: 207)

Линија између истине и фикције у Вонегатовим романима танка је и пропусна, као што је то често случај са постмодерном књижевношћу. Ричард Никсон појављује се на кратко у улози Старбаковог специјалног саветника за питања младих, и Старбак прима телеграме славних људи као што су Салвадор Дали, Ерика Јонг и Лив Улман, док порука Роберта Редфорда гласи: „Не дај се” (Vonnegut, 1979: 224).

Вонегатови текстови мењају нефиктивне елементе као што су ликови, заплет и хронолошко време, намерно разоткривајући своју фикционалну природу и деконструишући илузију стварности. Приповедач романа *Плавобради*, фиктивни сликар апстрактног експресионизма Рабо Карабекиан, говори о Џексону Полоку, једном од најутицајнијих сликара покрета апстрактног експресионизма, као и о фиктивном сликару по имену Тери Кичен, као о својим пријатељима са којима се, попут „три мускетара” (Вонегат, 2010б: 137), опијао у *Кедровој крчми* у Њујорку. За „Природњачко крстарење века” у *Галапагосу* пријављују се познате личности као што су Мик Џегер и Џеки Кенеди Оназис, мада откажу резервације када светска финансијска криза доведе до протеста у Еквадору. Име фиктивног протагонисте романа *Хокус-Покус*, Јуџина Дебса Харткеа, омаж је америчком радничком и политичком лидеру, организатору и вођи прве успешне побуне против велике америчке индустрије, пацифисти Јуџину В. Дебсу, и антиратном сенатору Венсу Харткеу, обојици из Вонегатове Индијане, о чему се експлицитно расправља у књизи. У *Бог Вас благословио, др Кеворкиан* (God Bless You, Dr. Kevorkian, 1999), збирци фиктивних интервјуа (првобитно представљених у форми радијских монолога), наратор се на крају „плавог тунела” који води у загробни живот среће са Јуџином В. Дебсом те му се захваљује на речима које цитира на својим предавањима, а које се у више наврата цитирају и у роману *Хокус-Покус*: „Док постоји нижа класа, њен сам део. Док постоји слој криминалаца и ја му припадам. Догод је иједна душа у тамници, ја нисам слободан” (Vonnegut, 1999а: 37–38). Он у овој књизи такође интервјуише и Вилијама Шекспира: „Нисмо се скапирали. Рекао је да је мој дијалект најружнији енглески који је икада чуо, ‘прикладан да пробије уши сиромашака поред бине’”. Питао је да ли има име, а ја сам рекао, ‘Индијанаполис’” (Vonnegut, 1999а: 59), и описује свој сусрет са Мери Вулстонкрафт Шели, уз опаску о настанку њеног

чувеног романа: „То је било 1818. године, цео век пре краја Првог светског рата – са његовим франкенштајнским изумима отровног гаса, тенкова и авиона, бацача пламена и нагазних мина, и бодљикаве жице посвуда” (Vonnegut, 1999a: 64–65). У истој књизи наратор интервјуише и покојног Адолфа Хитлера, којег приказује како се каје за своје грехе у нади да ће му бити подигнут скроман споменик у седишту Уједињених нација у Њујорку, са речима „Опростите” (Vonnegut, 1999a: 46) уклесаним у његову основу.

Онтолошки инкомпатибилни ликови – славне историјске личности, личности из Вонегатовог властитог живота, фиктивни и интертекстуални ликови (као што је, на пример, Килгор Траут) – деле исту наративну реалност у великом броју Вонегатових романа и приповедака. „Жур на обали” којим се завршава *Временски потрес* укључује мешавину људи из Вонегатовог стварног живота – његове пријатеље из детињства и каснијег живота, као и рођаке раштркане у дијаспори широм света – и фиктивних ликова које је стварао током година:

Вољени мртви враћени су у живот, представљени фиктивним дупликатима. Моника Пепер, на пример, замена је за Вонегатову сестру, Алис, док је особа задужена за припрему шкољки дупликат његовог књижевног агента, Сејмур Лоренс, а „живахна и неискусна” наставница биохемије представља Вонегатову прву супругу, Џејн Кокс. (...) [Килгор Траут], најсимболичнији и свеprisутни Вонегатов лик – циничан, песимистичан и скептичан по питању самог концепта слободне воље – искупљује се својим новим осећајем припадности и, на крају онога што Вонегат назива својим последњим романом, прокламује лепоту људске душе.

(Farrell, 2008: 381)

Чак се и Питер Рид, Вонегатов критичар, појављује на забави којом се завршава *Временски потрес*. Вонегатово комбиновање аутобиографских и фиктивних елемената као да кроз стварне и фиктивне ликове, настале селектовањем и реконструисањем властите прошлости, представља покушај аутора да се избори са „демонима” који су га пратили током целог живота и стваралаштва како би остао ментално здрав:⁵⁹

⁵⁹ „Зар није приповедање увек трагање за пореклом, говорење о сукобу са законом, улажење у дијалектику нежности и мржње?” (Barthes, 1975: 47).

„Ово је веома лоша књига коју пишеш”, рекох сам себи иза својих пукотина.

„Знам”, рекох.

„Плашиш се да ћеш се убити онако као што се твоја мајка убила”, рекох.

„Знам”, рекох.

Тамо у аперитив бару, зурећи кроз пукотине у свет који сам сам створио, изустих ову реч: *шизофренија*.

(Vonnegut, 2000a: 152–153)^{60,61}

У многим Вонегатовим делима текстуално поигравање алтернативним световима систематски се размеће карактеристикама фантастичне фикције: фантастични догађаји и ситуације интегрисани су у реалне историјске контексте са бројним нараторовим наговештајима њихове немогућности или бесмисла. Постмодерна проза „противречи ‘званичној’ историји, размеће се анахронизмима, интегришући историју и фантастику. Апокрифна историја, креативни анахронизми, историјска фантазија – то су стратегије типичне за постмодернистички, ревизионистички историјски роман” (Мекхејл, 1996: 115). Комбинацијом историјског и фантастичног Вонегат ствара хибридне ликове. Томас Едисон, чувени проналазач, поред кратког појављивања у *Слепстику* има и истакнуту улогу у краткој причи под називом „Рундави пас Тома Едисона” (“Tom Edison’s Shaggy Dog”, 1953), у којој је његов пас, Спарки, геније који се крије иза проналаска електричне сијалице. Овим интегрисањем, „нарочито у оквиру једног лика, [аутор] појачава онтолошко оклевање које је начело свеколике фантастичне фикције, јер се овде не оклева између натприродног и *реалистичког*, већ између натприродног и историјски *стварног*” (Мекхејл, 1996: 117). Један други великан,

⁶⁰ Вонегатова мајка, Едит Либер, убила се узевши превелику дозу пилула за спавање ноћ уочи Дана мајки, 1944. године, док је Вонегат био на кућном одсуству из војске. *Доручак шампиона*, у којем Вонегат упоређује своју мајку са депресивном овисницом од дрога Силијом Хувер која је извршила самоубиство прогутавши Драно, и *Снајпер Дик*, у којем је Дан мајки 1944. године обележен трагичном случајном смрћу која је заувек променила живот протагонисте Рудија Волца, могу се тумачити као Вонегатови покушаји да се помири са самоубиством своје мајке. Вонегат је и сам, 1984. године, покушао самоубиство комбинацијом алкохола и пилула за спавање – слично као његова мајка четири деценије пре њега.

⁶¹ Овај интензитет осећања, који је под разним маскама и у разним облицима присутан током целог Вонегатовог стваралаштва, подсећа на изјаву Ролана Барта поводом смрти своје мајке (коју је оплакивао до краја живота): „Не реци да оплакујем. Превише је психоаналитички. Ја не оплакујем. Ја крварим” (Barthes, 2010: 73).

Алберт Ајнштајн, појављује се у роману *Затворска птичица* у краткој причи „Заспао на прекретници” др Роберта Фендера – који пише под псеудонимом Килгора Траута – у којој Ајнштајн, на улазу у Рај, признаје контролорима запосленим у прихватном центру да је „спавао на прекретници” (Vonnegut, 1979: 183) за овоземаљске пословне могућности које му је Бог слао док је био на Земљи. Осим обједињавања историјског и фантастичног, као у причи о Томасу Едисону, у лику фикционализованог Ајнштајна присутни су и анахронизми јер је материјална култура модерног доба наметнута историјском тренутку Ајнштајнове смрти – у опису прихватног центра пред вратима Раја који је „испуњен компјутерима” (Vonnegut, 1979: 181), чиме је савремена компјутерска технологија наметнута култури 50-их година XX века. Ови анахронизми, односно уметања историјских личности у самосвесно анахроничан контекст, не остају у равни приповедачевог дискурса већ продиру у фикционални свет дела, додатно урушавајући онтолошки нестабилан свет његових ликова.

Вонегат укључује и историјска места у своја намерна фалсификовања прошлости, мешајући их понекад са елементима научне фантастике, што додатно наглашава његову метафикцијску намеру:

Помоћу телескопа добио је први одговор са Тралфамадора. Одговор је био написан на Земљи огромним камењем на равници, у делу који је сада Енглеска. Рушевине одговора и даље стоје, а познате су као Стоунхенџ. Значење Стоунхенџа на тралфамадорском, када се посматра одозго, јесте: „*Шаљемо резервне делове највећом могућом брзином.*” Стоунхенџ није био једина порука коју је стари Сало примио. Било их је још четири, и све су биле написане на Земљи. Велики кинески зид значи на тралфамадорском, када се посматра одозго: „Буди стрпљив. Нисмо заборавили на тебе.”

(Vonnegut, 1967: 128)

Научна фантастика још једна је стратегија коју постмодерни писци користе како би у први план ставили онтолошки аспект у историјској фикцији. Супротстављен историјском контексту романа *Кланица-пет* налази се „(метафикцијски наглашен) Били Пилгрим, оптометриста који помаже да се исправи оштећен вид – укључујући и сопствен, иако је потребна планета Тралфамадор да му да нову перспективу” (Hutcheon, 1989: 9). Билијево премештање из свакодневног у

контексте алтернативног света пружа му перспективу из које може да посматра људске злочине са скоро безбрижним прихватањем.⁶² Вонегатова фикција сугерише да „стварање алтернативних светова не би требало да буде активност која игнорише догађаје и логику историјског света, већ би требало да пружи нову перспективу на тај свет” (Waugh, 1984: 129). Уместо бежања од стварности, он кроз научну фантастику нуди измењену перцепцију свакодневнице како би истражио фундаменталне проблеме у вези с људским идентитетом и окарактерисао свет и људско постојање на начин на који их он доживљава.

2.8.2. Питање идентитета и субјективности

„И питао сам се о садашњости: колико је широка, колико је дубока, колико је моја да је задржим.“

(Vonnegut, 1970b: 13)

Још један аспект интеракције историографије и фикције јесте питање идентитета и субјективности, што значи да не сматрамо приповедача сигурним у своју „способност да познаје прошлост са сигурношћу. (...) [Постмодернизам] инсталира, а затим подрива традиционалне концепте субјективности” (Hutcheon, 1988: 117–118). Читалац и „подразумевани аутор” веома често деле вредности, судове и значења који су недоступни „непоузданом приповедачу”, те је његов ауторитет угрожен чињеницом да артикулише вредности и схватања који се разликују од вредности и схватања „подразумеваног аутора”.

У великом броју Вонегатових романа наративни гласови померају се са свезнајућег трећег лица на личну произвољност првог лица, служећи као „филтер“ за догађаје и манипулишући перцепцијом читалаца. Понекад приповедач поставља питања (било себи или читаоцу) о којима треба додатно размислити и расправљати:

Он живи тамо са својом неписменом, рахитичном, трудном унуцицом, Мелоди. Ко је он заправо? Претпостављам да је он сам ја – експериментишем са старењем. Ко је Мелоди? Мислио сам неко

⁶² „Научна фантастика такође је технички корисна, рекао је он [Вонегат], у пружању перспективе са дистанце, ‘померању камере у свемир’” (Reed, 1999).

време да је она све што је остало од мог сећања на моју сестру. Сада верујем да је она оно што ја осећам да јесам, док експериментишем са старошћу, све што је остало од моје оптимистичке маште, моје креативности. Хај-хо.

(Vonnegut, 1976: 24)

Он понекад признаје потенцијалну нетачност својих речи, доводећи у питање објективност свог мишљења, а тиме и читаочево поверење: „Наравно, није било баш тако. Не сећам се тачно. Било је прилично налик томе” (Vonnegut, 1983: 56), као и склоност да фикционализује и преувеличава: „Ово је фикција, а не историја” (Vonnegut, 1983: 4–5). Означитељи несигурности, као што су „мислим”, „можда”, „изгледа”, „наводно”, „не баш засигурно”, наглашени кроз понављање понекад, разбацани су по целој причи: „А сада, када сам рекао то о лагању, ризиковаћу мишљење да су лажи изречене зарад уметничког ефекта – у позоришту, на пример, и у Кембеловим исповестима, можда – могу бити, у једном вишем смислу, најочаравајући облици истине“ (Vonnegut, 1973b: 7). То је игриво нагађање, понекад, намерно излагање читаоца неухватљивости истине, путем којег текстови историографске метафикције цензуришу сопствену верзију истине као пристрасну, непотпуну и контрадикторну.

Као и у бројним делима постмодерне прозе, линија која раздваја фикцију и историјске чињенице постала је замагљена и пропусна у Вонегатовим текстовима, подсећајући на Мекхејлово инсистирање да је један од задатака постмодернистичке ревизионистичке историјске фикције да „доведе у питање поузданост званичне историје“ (Мекхејл, 1996: 107). Његови романи не покушавају да створе „одрживу реалистичку илузију”, већ су отворени за све „илузорне трикове стереотипне и наративне манипулације, као и вишеструка тумачења у свим својим противречјима и недоследностима, а који су главна обележја постмодернистичке мисли“ (Butler, 2002: 73).

2.9. Скептицизам и вишеструке истине⁶³

Када нисам писао, задубљивао сам се у Књиге Боконона, али ми је примедба о кепецима промакла. Био сам захвалан Њуту што ми је скренуо пажњу на њу, јер тај је цитат сажимао у двостиху суров парадокс боконостичке мисли, срцепарајућу неопходност да се лаже о стварности, и срцепарајућу немогућност да се лаже о њој.

*Кепец, кепец, кепец, како се шепури и намигује,
Јер зна да је човек онолико велики колико се нада и очекује!*

(Vonnegut, 1963:163–164)

Историографска метафикција залаже се за „постмодерну идеологију плуралитета и признавања разлике“ (Hutcheon, 1988: 114), супротстављајући се апсолутним појмовима истине и ауторитета, те подстићући уместо тога вишеструка тумачења текстова и ситуација.⁶⁴ Осамнаестовековно и романтичарско интересовање за митове и полуистине које је сменило, у епохи реализма, трагање за објективном или универзалном истином (што је традиција тесно повезана са науком), а затим модернистичко експериментисање са тачком гледишта и субјективном свешћу, постаје, у доба постмодернизма, интересовање за вишеструкост и расипање истине:

Док су велики модернистички писци (Фокнер, Вулф, Џојс), који су радили у годинама између два светска рата, такође били скептични у погледу универзалности истине, као и писци Вонегатове генерације, они су били склони да верују да се истина и даље може наћи у индивидуалној свести, да је истина ствар личне перспективе. Због тога су се ти писци толико бавили тачком гледишта у својим делима, јукстапозирајући понекад различите верзије исте приче, као у Фокнеровом роману *Бука и бес*, или ослањајући се на технику тока свести како би покушали детаљно да опишу како функционише индивидуални ум, као у *Уликсу* Џејмса Џојса.

(Farrell, 2008: 379–380)

⁶³ Упркос томе што питања скептицизма и вишеструких истина припадају претежно тематском дискурсу, у овом раду укључена су у поглавље о метафикцији јер се на формалном нивоу рефлектују као метафикцијске технике.

⁶⁴ За Жан-Франсоа Лиотара не постоји више преовлађујући велики наратив и универзална објашњавајућа теорија — које он сматра суштинском карактеристиком модернизма, већ мноштво малих наратива који настоје да остваре ограничене циљеве. Бодријар такође тврди да је потрага за укупним знањем и свеобухватним разумевањем људског стања немогућа и бесплодна.

Уместо „пре-постмодернистичке” потраге за смислом у хаотичном свету, неке врсте универзалне позиције, макар и субјективистичке, са које се може са сигурношћу говорити о истини, постмодерни аутор одбацује могућност да постоји једно значење, негирајући, често и пародирајући, концепт јединствене и апсолутне истине. „Ниче нуди велики део инспирације за овај став инсистирањем да је истина напосто војска метафора, на располагању да се употреби зарад одређеног циља” (Sim, 2001: 336).

Вонегатова фикција рефлектује историјски период у којем је живео, период политичких, културних и технолошких превирања у друштву, рефлектујући паралелно неизвесност и склоност ка самопреиспитивању тог доба, његово незадовољство традиционалним вредностима и њихов слом. За Вонегата, као и за друге постмодернисте који су се супротставили идеји неоспорног централног ауторитета (било у политичком или интелектуалном домену), не постоји једна привилегована интерпретација једне ситуације, већ мноштво могућих тумачења.⁶⁵ Димензија плурализма стога подразумева, у Вонегатовој фикцији као и у постмодернизму генерално, на тематском нивоу синхроно постојање различитих друштвених, политичких и религиозних система, док се на формалној равни рефлектује као поливалентност семантичких, односно различитих језичких и стилских кодова.

Колевка за мацу испуњена је деконструкцијама апсолутне истине и савремених друштвених и политичких концепата, које одсликавају кључне принципе постмодернизма и указују на недостатке у савременој етици. Вонегат у овом роману користи фиктивну религију по имену Бокононизам као паралелу постмодерне идеје да нема једног свезнајућег бића нити монолитне истине. Као

⁶⁵ У оквиру постструктуралистичке филозофије 1960-их и 1970-их година (посебно у оквиру теорија Жака Дерида) текст је почео да означава „поље знакова који се могу читати на велики број начина“. Овај плуралитет тумачења подрио је не само веру у приоритет ауторовог намераваног значења, већ и веровање да одређени текст успева да сам контролише или манифестује свој смисао. Читање је постало радикално активан процес који обара успостављена значења текстова, понекад у тој мери да се текст (то јест, доминантно тумачење текста) окрене „против себе”, сугеришући да би се у њему могла наћи супротна значења. Ролан Барт такође тврди да текстове не би требало више посматрати као изворе централних значења која искључују сва остала, већ као мноштво потенцијалних тумачења: „Тумачити текст не значи дати му (мање-више оправдано, мање-више слободно) значење, већ напротив разумети каква га *множина* сачињава” (Barthes, 1990: 5).

ехо епиграфа романа „У овој књизи ништа није истинито” (Vonnegut, 1963: 1), прва реченица *Књига Боконона* (боконостички еквивалент хришћанске Библије) гласи: „Све истините ствари о којима ћу вам приповедати бесрамне су лажи” (Vonnegut, 1963: 7). Епиграф романа такође укључује цитат из *Књига Боконона* који подрива идеју о стабилним идентитетима или истинама подстичући присталице ове религије да живе „у складу са *фомама*”, безазленим неистинама, које их чине „храбрим и добрим и здравим и срећним” (Vonnegut, 1963: 7). Бокононизам тако учи своје следбенике да идеали религије могу више помоћи човечанству ако се заснивају на лажима него на апсолутној истини: „Па, када је постало очигледно да ниједна реформа власти или привреде неће учинити људе много мање несрећним, религија је постала једино право оруђе наде. Истина је била непријатељ народа, јер истина је била тако страшна, тако да је Боконон ставио себи у задатак да снабдева људе све бољим и бољим лажима” (Vonnegut, 1963: 100). Истина у овом роману постаје антитеза утопији:

Централна „истина” Бокононизма јесте да је истина провизорна, не фиксна. Ако Бокононизам нуди већу истину него друге религије, то је једноставно отворено признање да је све ионако измишљено. (...) Овде Вонегат признаје истину класичне марксистичке формулације да је религија опијум за народ – али са обртом да су такви опијати неопходни како би се умртвила бол постојања.

(Allen, 2009: 62–63)

Још један пример овог Вонегатовог става јесте симбол који лежи у основи *Колевке за мацу*, по којем је роман и добио име – фигура која се може направити развлачењем конца између прстију руке – а који Вонегат користи као метафору за илузију, како би симболично показао да су многе идеје, претпоставке и „истине” човечанства заправо засноване на лажима. Наиме, у разговору са приповедачем, Њут Хеникер на следећи начин описује „колевку за мацу“:

„Није ни чудо што клинци одрасту тако шашави. Колевка за мацу није ништа друго до гомила иксова између нечијих руку, и клинци гледају и гледају у све те иксове...”

„И?”

„Нема проклете маце, и нема проклете колевке.”

„Колевка за мацу” постаје метафора коју Њут користи сваки пут када говори о илузијама, утешним лажима којима се људи бране од хаоса и ружноће света. На пример, када приповедач, након што сазна са каквом се окрутношћу понаша муж Анђеле Хеникер, протестује коментаром да је мислио да је њихов брак срећан, Њут, Анђелин брат, одговора, „Видиш мацу? Видиш колевку?” (Vonnegut, 1963: 104), истим коментаром који прави и о религији неколико страница касније: „Мали Њут љутито фркну. ‘Религија!’ ‘Молим?’ рече Касл. ‘Видиш мацу?’ упита Њут. ‘Видиш колевку?’” (Vonnegut, 1963: 106).

Вонегат даље деконструише концепт апсолутне истине поигравајући се идејом напретка који се постиже кроз потрагу за објективношћу и знањем. Људи су у постмодерно доба постали опрезни у вези са просветитељском идејом да постоји свет који наука може објаснити те да разум може послужити као чврста основа приликом одлучивања између истине и лажи. Пример овог постмодерног преиспитивања концепта истине налази се у делу заплета који се тиче стварања атомске бомбе које је, упркос напретку друштва у доменима науке који наводно воде свет све ближе утопији, као једину „корист” имало огромна материјална разарања и окончање стотине хиљада живота. Знање и разум, подсећа ова фикционална аналогија са науком, нису више посредници у опажању и разумевању стварности. Вонегатова сатира на овај начин рефлектује постмодерно неповерење према теоријама и идеологијама и „несигурност у вези с традиционалним хуманизмом и идејом напретка” (Easthope, 2001: 21).

Вонегат такође коментарише илузорност истине у *Мајци ноћи* кроз теоријско редефинисање, у „уредниковој” белешци, естетских и гностичких вредности уметности. Уметност захтева да се говоре лажи, инсистира Вонегат, при чему писање за позориште може највише одступати од „реалистичког” приказивања стварности: „Нико није бољи лажов”, надовезује се аутор под маском уредника, „него човек који је извитоперио животе и страсти у нешто тако гротескно вештачко као што је позорница” (Vonnegut, 1973b: 7). Уредников коментар такође утиче на читање Кембелове исповести, примећује Сузан Фарел:

Вонегат лукаво указује на могућност да Кембел можда лаже у својим исповестима, да се прича коју приповеда, која је представљена као истина – сама реч *исповест* сугерише откривање скривене истине – можда заправо састоји од „лажи изречених зарад уметничког ефекта”. Ова Напомена уредника учи читаоце да буду скептични према Кембеловој причи – (...) имамо само његову реч за ове „чињенице”, јер нико други никада није видео његову „Плаву куму вилу”, како назива Виртанена. (...) Можда је поента да, на крају крајева, није ни толико битно да ли Кембел говори апсолутну истину у својим исповестима или не; оно што је у стању да пренесе јесте уметничка истина о томе какав је осећај починити дела за осуду, све време притом верујући у властиту суштинску доброту закопану дубоко изнутра.

(Farrell, 2008: 250–251)

Иако тврди у напомени да се фикција састоји од лажи, аутор парадоксално сугерише да је уметност један од начина да се дође до истине, износећи мишљење да „лажи изречене зарад уметничког ефекта – у позоришту, на пример, и у Кембеловим исповестима, можда – могу бити, у једном вишем смислу, најочаравајући облици истине” (Vonnegut, 1973b: 7).⁶⁶

Постмодерна књижевност често ствара значења укључивањем различитих културних и језичких дискурса, фрагмената текстова који саопштавају конкурентне приче, а које уметник комбинује, стварајући фикцију која указује на постојање вишеструких стварности. „Постмодерни романи (...) отворено тврде да *истине* постоје само у множини, никада једна Истина; и ретко постоји лаж *пер се*, већ само истине других“ (Hutcheon, 1988: 109). Оно што Линда Хачион назива постмодерном фикцијом

толико не „тежи да каже истину” колико да доведе у питање *чија* истина је казана. Она [постмодерна фикција] толико не доводи у везу „ту истину са захтевима за емпиријском проверљивошћу”

⁶⁶ Вонегат најпотпуније излаже своје виђење уметности у свом „Обраћању дипломцима Бенингтон колеџа, 1970”, у којем са одобравањем говори о уметности као скупу „фома”, безазлених утешних неистина које, по његовом убеђењу, имају моћ да промене свет. Он охрабрује студенте да се држе сујеверја и неистине ако желе да сачувају идеализам и да учине свет бољим местом: „Ако желите да постанете пријатељи цивилизације, онда постаните непријатељи истине и фанатици за безазлене бесмислице” (Vonnegut, 1999b: 165); сврха уметности, додаје он, „јесте да користи преваре како би учинила људска бића лепшим него што заиста јесу” (Vonnegut, 1999b: 166). Једини начин на који Американци „могу да се уздигну изнад своје обичности, могу довољно да сазру како би се спасили и помогли да се спасе њихова планета, јесте кроз ентузијастичну интимност са делима њихове сопствене маште” (Vonnegut, 1999b: xxv).

колико оспорава основу сваког захтева за таквом проверљивошћу. (...) Оно што постмодерни дискурси – фикционални и историографски – питају јесте: како можемо спознати тако сложену „ствар” [прошлост] и усагласити се са њом?

(Hutcheon, 1988: 123)

У *Бог Вас благословио*, г. Роузвотер три текста која аутор умеће у роман – Елиотово писмо будућем наследнику фондације, чувени говор сенатора Листера Ејмеса Роузвотера и академски рад који је написао др Ед Браун – калеидоскопски комбинују различите перцепције културних и друштвених вредности у савременој Америци, указујући на стварност као променљиву културолошку конструкцију коју конструишу епистемолошки дискурси. У постмодерном свету који је „сумњичав према свакој монолитној или једној „Истини” са великим И, појединцима је препуштено да пронађу свој пут међу фрагментима; проналажење значења тада постаје субјективан процес разврставања комплексних и конкурентних ‘истина’” (Farrell, 2008: 164–165). Читалац на овај начин „постаје учесник у игри у великој мери моделованој по узору на хајдегеријанску игру постојања” (Waugh, 1984: 43).

Ова деконструкција доминантног тумачења текста сукобљавањем различитих гледишта присутна је и у *Кланици-пет* кроз јукстапозирање различитих „верзија” истине које нуде различити фиктивни и историографски дискурси:

На пример, историја бомбардовања Дрездена која се приписује Бертраму Копленду Рамфорду, харвардском професору историје са којим Били дели болничку собу после авионске несреће, веома се разликује од Билијеве властите верзије бомбардовања. И *Уништење Дрездена* Дејвида Ирвинга, књига коју Рамфорд чита у болници, садржи опречна тумачења бомбардовања (...) чији су дуги делови укључени у Вонегатов текст. Историја и фикција још су потпуније обједињени у недавној стварној полемици у вези са Ирвинговом књигом о Дрездену, са бројним историчарима који критикују Ирвингове процене броја убијених у бомбардовању. Поента овога је да је историја, коју волимо да сматрамо „стварном”, „истинитом”, ствар маштовите реконструкције и интерпретације у великој мери налик самом писање фикције.

(Farrell, 2008: 352)

Кланица-пет подсећа нас да „историја није транспарентан запис неке сигурне ‘истине’” (Hutcheon, 1988: 129), нити постоје историјски наративи који су тачнији од било којих других, већ да је „истина” вишеструка, као историја бомбардовања Дрездена. Чак и Били Пилгрим, фиктивна реплика америчког војника који се бори у првим линијама фронта у Немачкој те касније као ратни заробљеник постаје сведок савезничког бомбардовања Дрездена, који се затим „откачио” у времену и у маниру научнофантастичних јунака на планети Тралфамадор милијардама километара удаљеној од Земље заснива нову породицу са порно-звездом Монтаном Вајлдхек, рефлектује ову постмодерну идеју показујући да не постоје универзални идентитети, већ само низ верзија идентитета. Ауторово избегавање рестриктивних средстава као што су строги временски оквири и прецизне хронологије догађаја такође је показатељ да је текст реверзибилан, односно неограничен зависношћу од строго секвенцијалних елемената и отворен за најразличитија независна и нерестриктивна тумачења. Бришући линију која традиционално раздваја историјске чињенице и фикцију, Вонегат, као и многи други постмодерни писци, сугерише да се искуства стварног света реконструишу и да та реконструкција, као и историја у целини, зависи од перспективе, наративних конвенција и језика. „[П]оигравајући се ‘познатом истином’ историографска метафикција доводи у питање могућност апсолутног ‘спознавања’ прошлости, покушавајући коначно да докаже да не постоје јединствене истине или значења, спецификујући идеолошке импликације историјских представљања” (Hutcheon, 1988: 295).

Постмодерни скептицизам у вези са просветитељском идејом о стабилној, кохерентној стварности довео је до „слабљења сваког осећаја за централни друштвени ауторитет у корист мноштва прихватљивих етика и животних стилова” (Easthope, 2001: 21). Људи су у постмодерно доба постали отворени за опажање различитости и неспојивости својих жеља, тежњи и веровања, тражећи отвореност за различита тумачења свог идентитета и света у целини. „Још један симптом онтолошког стреса јесте анархизам, одбијање да се прихвати, као и одбаци било који од мноштва доступних онтолошких поредака. Наглашавам да је постмодернистичко стање управо ово: један анархични крајолик светова у множини“ (Мекхејл, 1996: 110). У *Сиренама са Титана* Вонегат „цитура” чланак

из фиктивне *Дечје енциклопедије о чудима и стварима које треба урадити*, у којем се износи „научни” став да има безброј могућих начина да се посматра Универзум и да су сви они подједнако валидни јер постоји тако много различитих начина да се ствари разумеју и да се буде у праву у погледу свега. „Хроно-синкластични инфандибулуми” представљају места у Универзуму где сви ови „начини да се буде у праву“ коегзистирају: то су места „где се све различите истине уклапају тако лепо као делови у сунчаном сату” (Vonnegut, 1967: 10), тако да би сваки човек најзад могао да схвати о чему други људи говоре, иако се са њима не слаже.

За уметника то значи да уметност више не подразумева тражење истине у индустријском свету, нити је она део великог уметничког историјског континуитета. Постмодерна уметност вреднује вишеструке перспективе: ово препознавање валидности вишеструких перспектива одваја постмодерног уметника од егоцентричности модернистичког егзистенцијализма. Он покушава да помири објективност и субјективност. Мада његова визија може бити у великој мери субјективна, он у исто време верује да постоје и друга у великој мери субјективна гледишта која, када се искусе, могу довести до разумевања, или објективности.

(Koscianski, 2002)

Пародијска аналогија са науком у цитату из фиктивне дечје енциклопедије потврђује постмодерну идеју о вредностима као субјективно конструисаним друштвеним „производима“, односно о вишеструкости и флуидности културолошких и, у ширем смислу, друштвених дискурса.

Идеје изнешене у „фиктивним руку“ у *Сиренама са Титана*, *Колевци за мацу* и *Вонегатовим другим делима* рефлектују се касније у есејистичком облику у збирци *Вомпитери, фоме и гренфалуни*, где аутор износи своје плуралистичко виђење културе и вере: „култура није рационалан изум: постоје хиљаде других култура и све оне функционишу прилично добро: све културе функционишу помоћу вере, а не истине; постоје многе алтернативе нашем друштву” (Vonnegut, 1999b: 279). Вонегатова глорификација неистина и алтернативних друштава проширује тврдњу Брајана Мекхејла да „[о]но што постмодернистичка књижевност подражава, њен предмет мимезе, јесте плуралистички и

анархистички онтолошки крајолик напредних индустријских култура” (Мекхејл, 1996: 111) на читав распон локалних и националних култура, потврђујући постмодернизам као уистину глобалан и антихијерархијски покрет. „[П]остмодернистичка фикција ипак *ставља* огледало пред стварност, али је та стварност, сада више но икад, вишеструка“ (Мекхејл, 1996: 111).

На крају, димензија плурализма подразумева и синхроно постојање различитих језичких и стилских кодова. Постмодернизам се удаљио од идеје наратива (и језичког система уопште) као непроменљивог система, у правцу гледишта да су „наративи наратолошки изуми који се могу конструисати на скоро безброј начина” (Curtie, 1998: 4). Вонегатов језик има широк спектар значења – нека врло прецизна а друга сугестивно отворена, постављајући његов рад у постмодерни идиом тако што пркоси потреби да се оконча дефинитивно или са сигурношћу.⁶⁷ Један од лајтмотива његовог опуса, израз „И тако даље“

изражава једну од кључних тема *Доручка шампиона*: Вонегатов покушај да створи нову врсту приповедања. Овај израз сигнализира читаоцима да оно што је он у стању да укључи у роман није целокупан живот, из којег ништа није изостављено, као што би он желео. „И тако даље“ указује да постоји још више тамо напољу, да је књига, и поред свих Вонегатових покушаја, ограничени медиј који не може да обухвати целину несређене, хаотичне људске егзистенције.

(Farrell, 2008: 67)

Завршетак *Слептика* овим истим изразом (Vonnegut, 1976: 195), као и *Доручка шампиона* натписом

ETC.

⁶⁷ Патриша Во потврђује ову постмодерну идеју плуралитета на стилској равни: „Метафикцијски романи неретко започињу експлицитном дискусијом о арбитрарној природи почетака, граница. (...) Они се често завршавају могућношћу избора завршетака” (Waugh, 1984: 29).

(Vonnegut, 2000a: 227),

подсећа да је форма истовремено и отворена и затворена, да је у исто време и ограничена и испуњена бесконачним могућностима, што чини читаоце експлицитно свесним њихове улоге учесника у тумачењу књижевног или другог уметничког дела.

У метафикцијским романима језик не само да обликује начин на који људи перципирају и описују свет, не само да посредује стварност, већ је модификује и ступа у интеракцију са њом. Птичји зов којим се завршава *Кланица-пет* праћен је знаком питања, као да Вонегат жели да овим нарушавањем синтаксе скрене пажњу на двосмисленост завршетка романа, остављајући отворено питање да ли ће будуће генерације послушати упозорења која даје роман:

Критичари се не слажу око тога како да протумаче овај крај. С једне стране, певање птица и долазак пролећа усред ужасног рудника лешева у Дрездену изгледа да сугерише обећање бољих ствари које долазе. У исто време, птичја песма је бесмислена реч, несхватљива људима, сугеришући да се људски злочини можда никада неће у потпуности разумети и да на крају сваки покушај мора пропасти.

(Farrell, 2008: 360)

Привидна неодговорност језика, нека врста „лингвистичког субјективизма“ текста, рефлектује неодговорност историјског света, самовољан уметнички свет аналоган свету злочина и нашег сопственог историјског искуства. Ова идеја бесмисла могла је бити наговештена и у ранијем роману, *Мајка ноћ*, у изјави његовог протагонисте, Хауарда Кембела: „’Све што сам видео, све што сам прошао’, рекао сам, ‘чини скоро проклето немогућим да било шта кажем. Изгубио сам таленат да стварима дајем смисао. Говорим бесмислице цивилизованом свету, и он ми на сличан начин одговара’” (Vonnegut, 1973b: 56), потврђујући да су Вонегатови ликови смештени у свет којем нису инхерентни ни истина ни смисао, тако да је њихова потрага за значењем јалова и неуспешна.

У једном интервјуу Вонегат је изјавио: „Не правим чврсте заплете својих књига, следећи унапред осмишљену структуру. Роман не сме бити затворени

систем – он представља трагање” (цитирано у Taylor, 1988: 9). Поливалентни метафикцијски потенцијал језика поставља његове текстове на граници између фикције и стварности, која је пропусна и подложна лингвистичким обликовањима. Значење постаје опозиво и нестабилно, парадигма ослабљена, дискурс променљив и склон вишеструким интерпретацијама. Плурализам и разноврсност у Вонегатовим делима, као и у постмодернизму у целини, заменили су „објективну” истину, сугеришући да не постоје јединствене истине или значења.

3. Интертекстуални колаж: носталгија за ризницом традиције

„Али сасвим случајно, не лукавом рачуницом, књиге, због своје тежине и текстуре, и због своје слатке симболичне отпорности на манипулације, укључују наше руке и очи, а затим наше умове и душе, у духовну авантуру за коју би ми било веома жао да је моји унуци не знају.“

(Vonnegut, 1998b: 108-109)

Постмодерну књижевност у великој мери карактерише интертекстуалност као наративни израз који означава различите односе које дати текст може имати са другим текстовима и, у ширем смислу, другим културним дискурсима.⁶⁸ Јулија Кристева објашњава интертекстуалност као наративни облик чије се „значење не преноси директно са писца на читаоца, већ га посредују, или филтрирају, ‘кодови’ које на писца и читаоца преносе други текстови” (Kristeva, 1980: 66), тако да свако ново тумачење текста зависи од пермутације већ постојећих кодова и значења.⁶⁹ Речима Фредерика Џејмсона,

[п]реостаје нам чиста и насумична игра означитеља коју називамо постмодернизмом, који више не производи монументална дела модернистичког типа већ неуморно прекомбинује фрагменте већ постојећих текстова, градивне блокове старије културне и друштвене производње, у неки нов и наглашени бриколаж: метакњиге које канибализују друге књиге, метатекстове који обједињују делове других текстова – таква је логика постмодернизма уопште.

(Jameson, 1991: 95)⁷⁰

⁶⁸ Истицање веза са другим текстовима такође спада у метафикцијске технике пошто текст тиме наглашава сопствену текстуалност, али, пошто садржи велики број специфичности које нису карактеристике других метафикцијских техника, интертекстуалност је у овом раду, ради боље прегледности, анализирана у оквиру посебног поглавља.

⁶⁹ Иако се интертекстуалност може посматрати, у ширем смислу, као својствена целокупној писаној традицији човечанства, с њм теоријски концепт обично се доводи у везу са постструктуралистом Јулијом Кристевом која је 1966. године увела појам „интертекстуалност“ у књижевну теорију, након чега је тај термин трансформисан више пута те је у савременој теорији текстуалних односа „почео да има скоро онолико значења колико и корисника, од оних верних Кристевеј оригиналној визији до оних који га једноставно користе као модеран начин да говоре о алузији и утицају” (Irwin, 2004: 228).

⁷⁰ У једном каснијем делу (*Политички несвесан: наратив као друштвено симболичан чин* (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, 2002)) Џејмсон тврди да „текстови увек долазе пред нас као већ прочитани; ми их разумемо кроз наталожене слојеве претходних тумачења, или – ако је текст потпуно нов – кроз наталожене читалачке навике и категорије које су развиле наслеђене традиције тумачења” (Jameson, 2002: i).

У типологији Линде Хачион интертекстуалност обухвата не само односе које дати текст може имати са књижевним и културним дискурсом, већ и са ширим историјским контекстом:

Постмодерна интертекстуалност формални је израз жеље да се премости јаз између прошлости и садашњости читаоца и да се прошлост поново напише у новом контексту. То није модернистичка жеља да се садашњост преуреди по узору на прошлост или да се учини да садашњост изгледа оскудно у поређењу са богатством прошлости. То није покушај да се поништи или избегне историја. Уместо тога, она директно суочава прошлост књижевности – и прошлост историографије, пошто је и она изведена из других текстова (докумената).

(Hutcheon, 1988: 118)

За разлику од структуралистичке семиотике која истиче јединство текста и аутора ограничавајући синтагматске структуре на затворене ентитете фокусиране искључиво на унутрашње значење, постмодерно обликовање значења текста другим текстовима минимализује улогу аутора и пребацује тежиште интертекстуалног дискурса на самог читаоца,⁷¹ отварајући хоризонте за активно тумачење текста:

[И]ако можда више нисмо у могућности да лагодно говоримо о ауторима (и изворима и утицајима), чини се да нам је још увек потребан критички језик којим бисмо расправљали о иронијским алузијама, реконтекстуализованим цитатима, двоструким пародијама жанра и појединих дела које су бројне и у модернистичким и у постмодернистичким текстовима. (...) [И]нтертекстуалност замењује оспоравани однос аутор-текст односом између читаоца и текста, односом који смешта тежиште текстуалног значења унутар историје самог дискурса.

(Hutcheon, 1988: 126)

Коришћењем интертекстуалних референци и алузија Вонегат својим текстовима комбинује већ постојеће текстове, додатно истражујући фикционалне системе. Вонегат, као и други постмодерни аутори, показује како знаци црпу

⁷¹ Ролан Барт је писао 1968. године у есеју „Смрт аутора” да се „јединство текста не огледа у његовом пореклу, већ у његовом одредишту”, те да „рођење читаоца мора бити по цени смрти аутора” (Barthes, 1977: 148).

значење у структури текстова, премештајући пажњу на динамичку текстуалност и ангажовање читалаца. Његови текстови одражавају Фукоову тврдњу:

Границе књиге никада нису јасно одељене: иза наслова, првих редова и последње тачке, иза њене унутрашње конфигурације и њене аутономне форме, она је системом референци уткана у друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор унутар мреже. (...) Књига није само предмет који се држи у рукама, и не може да остане унутар тог малог паралелопипеда: њено је јединство променљиво и релативно.

(Foucault, 1972: 25–26)

Интертекстуални односи у Вонегатовим романима обухватају пародију, пастиш, иронију, структуралне и жанровске паралелизме, као и друге врсте трансформација и односа које његова дела имају са другим делима, „смештајући текстове прошлости унутар сопствене сложене текстуалности” (Hutcheon, 1988: 105).⁷²

3.1. Пародија

Траут се скаменио од страха тамо у Четрдесет другој улици. Она му је дала живот који није био вредан живљења, али сам му ја такође дао гвоздену вољу за животом. Била је то уобичајена комбинација на планети Земљи.

(Vonnegut, 2000a: 63)

Пародијска интертекстуалност једно је од интертекстуалних својстава постмодерне књижевности, о чему говори и Линда Хачион у *Поетици постмодернизма*: „[Ј]едан од постмодерних начина дословног инкорпорирања текстуализоване прошлости у текст садашњости припада пародији“ (Hutcheon, 1988: 118).⁷³ У есеју „Историографска метафикција: пародија и интертекстуалност историје” она означава аутореференцијалност и пародијску интертекстуалност

⁷² „Ако закуцамо ексер у комад дрвета, дрво показује различит отпор зависно од места на коме је нападнуто: кажемо да дрво није изотропно. Није ни текст: ивице, спојеви су непредвидиви. Баш као што (данашња) физика мора да прилагоди неизотропско својство појединих средина, појединих универзума, тако и структурна анализа (семиологија) мора да препозна и најмањи отпор у тексту, неправилну шару његових вена” (Barthes, 1975: 36-37).

⁷³ Као и многе друге постмодерне карактеристике и пародија представља стару књижевну технику (чије зачетке налазимо још у старој Грчкој — Аристотел у својој *Поетици* приписује прву књижевну употребу пародије комедиографу Хегемону са Тасоса у V веку пре н.е. (Аристотел, *Поетика*, 3, 1448a12)), коју постмодернизам преузима, донекле модификује и интензивира.

као централне карактеристике постмодерне књижевности: „Оно што смо склони да назовемо постмодернизмом у књижевности данас обично карактеришу интензивна ауторефлексивност и отворено пародијска интертекстуалност” (Hutcheon, 1989: 3).

На симпозијуму о књижевности 1970. године, на којем су водећи амерички аутори (укључујући и Вонегата) учествовали у панелу о трендовима у савременој фикцији, Џон Барт (John Barth) на следећи је начин прокоментарисао питање пародијске интертекстуалности:

Дакле, мора да постоји неки разлог зашто од великог броја писаца (...) ниједан од њих не звучи као Толстој или Флобер. Они не звуче тако да личе једни на друге, али свакако не звуче ни као дешавања у деветнаестом веку ... осим ако га намерно не пародирају или имитирају у ироничне сврхе. Једном сам рекао у штампи да, када би неко сада хтео да сагради катедралу у Шартру, то би било или срамота или пародија. То је једноставно зато што време, по свему судећи, јесте стварно.

(Barth, 1970: 205)

Пародијски интертекст у Вонегатовом опусу је и књижевни и историјски, присутан и на тематском и на формалном нивоу: присутне су пародије књижевне традиције, жанра, као и текстова и контекста историје. Ова комбинација књижевног и историјског интертекста представља пример онога што Линда Хачион назива „пародијски удвострученим дискурсом постмодерне интертекстуалности“ (Hutcheon, 1989: 8); уосталом, она и сама тврди: „Пародирати не значи уништити прошлост; у ствари, то значи учинити прошлост светом, али и оспорити је. И то је још један постмодеран парадокс“ (Hutcheon, 1988: 126).

Позоришни комад *Срећан рођендан*, Ванда Џун представља поновно исписивање Хомеровог класика *Одисеје*: попут Одисеја у Хомеровом епу, Харолд Рајан, након дугогодишњег лутања по далеким земљама, изненада се враћа кући супрузи по имену Пенелопа која га је, попут Пенелопе у Хомеровом епу, верно чекала; такође, попут Хомерове Пенелопе, и Вонегатова Пенелопа има сина који жељно ишчекује очев повратак. Вонегатов текст кодиран је, међутим, као

„имитација са критичком разликом” (Hutcheon, 1985: 36), што му и даје квалитет пародије:

Вонегатов комад, за разлику од Хомеровог класика, пародира традиционалну мушкост. У писму Роберту Вејду, продуценту и режисеру холивудског извођења *Ванде Џун* 2001, Вонегат пише да „сматра понашање Одисеја после изненадног повратка кући из Тројанског рата урнебесно тврдоглавим и некако хемингвејским”. Он исмева ово понашање пренаглашеним мачо ликом Харолда Рајана у представи.

(Farrell, 2008: 460)

Портретисањем Харолда Рајана као окрутног и безосећајног мушкарца који се хвалише жртавама које је убио у рату, животињама које је убио на сафарију и женама које је завео и оставио, Вонегат пародира традиционални модел јунака од Одисеја, преко Хемингвеја, све до модерног доба: мачо борца, убицу и грубијана којег „кресе” многе карактеристике окорелог шовинисте:

Савременим читаоцима и гледаоцима овај се лик приказује скоро као карикатура стереотипа мушког шовинисте када заповеда Пенелопи да му припреми доручак након што куварица напусти посао: „’Ти си жена, зар не’, он захтева, ‘Онда имамо куварицу’.” (...) Делимично поновно исписивање Хомерове *Одисеје* а делимично реакција на Вијетнамски рат, који је још увек беснео у то време, *Срећан рођендан*, *Ванда Џун* преиспитује традиционалне западне представе о мушкости и јунаштву.

(Farrell, 2008: 180, 179)

Са друге стране, став отпора којим Пенелопа настоји да покаже и да задржи своју независност рефлектује трансформацију традиционалних родних улога која је у постмодерно доба пратила развој покрета за либерализацију жена.

И у америчком постмодернизму „различитост” почиње да се дефинише партикуларизујућим терминима као што су националност, етничка припадност, пол, раса и сексуална оријентација. Интертекстуална пародија канонских класика један је начин поновног присвајања и преформулисања – са значајним изменама – доминантног белца, мушкарца, средње класе, европске културе. Она их не одбацује, јер то не може. Она сигнализира своју зависност *коришћењем* тог канона, али потврђује свој бунт кроз

његову иронијску злоупотребу. Као што је Едвард Саид недавно тврдио („Култура”), постоји однос међузависности између историја оних који доминирају и оних којима се доминира.

(Hutcheon, 1989: 12)

Вонегат „присваја“ канонска дела прошлости, оспоравајући култ оригиналности и аутентичности,⁷⁴ те поново уоквирује њихове теме и садржаје унутар постмодерног уметничког дискурса. Позоришни комад *Храброст* (*Fortitude*, 1968) □ за који Вонегат објашњава у предговору своје збирке есеја *Вомпнтери, фоме и гренфалуни*, где је по први пут објављен, да представља сценарио за „кратки научнофантастични филм” (Vonnegut, 1999b: xvii) □ пародијска је алузија на готски роман *Франкенштајн* (*Frankenstein*, 1818) енглеске књижевнице Мери Шели, будући да говори о преамбициозном научнику истог имена који, попут протагонисте Мери Шели, „ствара чудовиште када не може да прихвати границе људског века” (Farrell, 2008: 138). Као и др Виктор Франкенштајн у роману XIX-вековне романтичарске ауторке, и лик направљен у његовој традицији, др Норберт Франкенштајн, користи комбинацију најновијих научних достигнућа и инжењеринга како би одржао сто година стару удовицу Силвију Лавцој вештачки у животу након што јој се физичко тело распадне, потпуно несвестан □ као и др Виктор Франкенштајн □ пакла који је тиме за њу створио. „Док је прича Мери Шели представљала одговор на научна достигнућа њеног времена, посебно на експерименте са електрицитетом, Вонегатов сценарио коментарише медицинска достигнућа деценије у којој је започео своју каријеру писања“ (Farrell, 2008: 138).⁷⁵ Иронично, оба научна генија у покушају да „преваре” смрт и створе вештачки живот нехотице стварају чудовишта, слично несвесни тога шта чини истинску људскост.

⁷⁴ „Књижевно дело заправо се не може више сматрати оригиналним; када би било, не би могло имати никакво значење за свог читаоца. Сваки текст изводи значење и значај само као део ранијих дискурса” (Hutcheon, 1988: 126).

⁷⁵ У предговору за збирку *Вомпнтери, фоме и гренфалуни* Вонегат говори о свом добу као „чудесном добу трансплантације органа и других облика терапеутске вивисекције” (Vonnegut, 1999b: xv), коментаришући савремена медицинска достигнућа као што је прва трансплантација бубрега 1954. године.

Вонегатови текстови преиспитују традиционалну идеју о аутору као јединственом, свезнајућем творцу књижевног производа, проблематизујући романтичарски концепт ауторове оригиналности и идеологију индивидуализма и деконструишући појмове порекла.⁷⁶ Кратка прича „ЕПИКАК“ („EPICAC“, 1950) препричава мит о Сирану де Бержераку (*Cyrano de Bergerac*, 1897) француског песника Едмонда Ростана (Edmond Rostand), са рачунаром у улози страшеног Сирана и приповедачем у улози удварача којем недостаје поетски сензибилитет како би освојио вољену девојку (у овом случају колегеницу, математичарку по имену Пет Килгален). У причи „Добродошли у мајмунарник“ (“Welcome to the Monkey House”, 1968) присутни су пародијски одједи Џорџ Орвелове (George Orwell) дистопије 1984 кроз тему свеprisутног владиног надзора и контроле грађанства. Као и у причи „ЕПИКАК“, њену пародијску интертекстуалност карактерише иста мешавина „ауторитета и трансгресије“ пародираног текста, његова истовремена „употреба и злоупотреба“ (Hutcheon, 1989: 14).

У Вонегатовим романима чак и свети текстови етаблираног књижевног канона подлежу пародијској ревалидацији и демистификацији. У *Кланици-пет* Килгор Траут износи своју верзију приче о Христовом распећу, пошто је „аљкаво приповедање у Новом завету“ бар делимично одговорно за окрутност људских бића једних према другима (Vonnegut, 1970b: 54). У *Временском потресу* Траут прерађује још једну библијску причу коју сматра одговорном за бројне заблуде и патње у савременом свету, причу о паду човека у Рајском врту (прототип за Колосеум и римске игре, по Траутовим речима) – представљајући Божје стварање човека као окрутни експеримент. Сатана је у Траутовој верзији пародијска инверзија митског бића које персонификује зло и искушење – у облику жене, и има саосећања за тек створене Адама и Еву, Божје „мале играчке“ (Vonnegut, 1998b: 27), тако да прави јабуку испуњену најразличитијим идејама како би им учинила постојање мање болним: рецептима за пиво и вино и виски, сликама биљака које се могу пушити, упутствима за коцкање и плес и прављење музике и вођење љубави и сличним. По Траутовим речима, све што је Сатана желела било

⁷⁶ „Све у свему, готово да више и нема модернистичког осећаја за јединствено, симболичко, визионарско ‘уметничко дело’; постоје само текстови, већ једном написани” (Hutcheon, 1988: 118).

је да помогне, али док су њене идеје имале катастрофалне последице за мањи број људи, њена укупна „евиденција промовисања тајанственог лека са повремено страшним нуспојавама није ништа лошија него код најутледнијих фармацеутских кућа данас” (Vonnegut, 1998b: 27). Библијски интертекст присутан је и у краткој љубавној причи „Дуга шетња у вечност” (“Long Walk to Forever”, 1960), која „представља инверзију мита о Рајском врту у мит који се завршава срећно у воћњаку јабука, у којем двоје заљубљених новостеченим знањем стварају Рај уместо да буду протерани из њега” (Farrell, 2008: 235).

На формалној равни Вонегатова пародијска интертекстуалност огледа се у мешању нивоа и врсти дискурса. Вонегат актуелизује новелу Роберта Луиса Стивенсона (Robert Louis Stevenson) *Необичан случај др Џекила и г. Хајда* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) у позоришном комаду „Професор хемије” (“The Chemistry Professor”, 1981),⁷⁷ музичко-сценској верзији Стивенсоновог класика, пародирајући жанр мјузикла. Вонегатов комад, чија се радња дешава на кампусу једног колеџа у касним 1970-им,

бизаран је спој класичне Стивенсонове приче о чудовишту и музичке екстраваганције Базби Берклија из 1940-их. Позајмивши заплет из многобројних Мики Руни – Џуди Гарланд извођења као што су *Деца под оружјем* и *Луд за девојкама*, у којима група талентованих младих људи одлучује да изведе мјузикл како би прикупила новац за неку сврху, „Професор хемије” веома самосвесно пародира овај жанр, означивши извесне студенте као двојнике Рунија и Џуди Гарланд. Хумор Вонегатовог комада проистиче из споја здраве невиности филмова раних 1940-их са веома различитим културним идејама о политички активним студентима 1970-их који експериментишу са дрогама. Студенти које Вонегат описује у „Професору хемије” требало би да буду виђени као немогуће анахрони и нереални.

(Farrell, 2008: 100)

У својим пародијама жанра Вонегат истовремено користи и злоупотребљава конвенције и импликације њихових традиционалних претпоставки. „На први поглед чини се да је само стално иронично сигнализирање разлике у самом срцу сличности оно што разликује постмодерну пародију од средњовековне и ренесансне имитације” (Hutcheon, 1989: 4), подсећа Линда Хачион.

⁷⁷ првобитно објављеном као поглавље у збирци *Цвети*

Манипулисањем конвенцијама стила Вонегат се истовремено и позива на канонске текстове англо-америчке традиције и подрива их, јер „пародија је парадоксалан постмодеран начин помирења са прошлошћу” (Hutcheon, 1989: 14).

Централна фигура Вонегатовог опуса, Килгор Траут, представља пародијску инверзију писца научне фантастике, будући да је аутор великог броја књига (иако он сам ни приближно не зна колико је књига написао), а ипак веома огорчен и сиромашан човек, непознат изван области научне фантастике.⁷⁸ Траут је неважан аутор у мејнстрим књижевности, и његове се књиге штампају у јефтиним издањима са меким повезом и дречавим корицама и продају само у књижарама за одрасле.⁷⁹ Иако је можда најплоднији писац романа и кратких прича у историји, ниједна књига није му донела новца, тако да је Траут принуђен да тражи новог издавача за сваки свој роман. Он проводи највећи део живота као скитница, „усамљен и презрен” (Vonnegut, 1970b: 55), и људи га се углавном клоне јер му недостају социјалне вештине.⁸⁰ Траут наставља да пише упркос сиромаштву, недаћама и друштвеној изолованости, временом створивши исцелитељску мантру која доноси велику утеху онима који је чују: „Био си болестан али сада си поново добро, чека те посао да га урадиш” (која се као лајтмотив више пута понавља у *Временском потресу*). Цинични Траут ипак поседује неку врсту интуитивног „увида у ‘оно што се стварно догађа’ – константан рефрен у Вонегатовој фикцији” (Allen, 2009: 13), те се у *Доручку шампиона* о њему славопевно говори као о

⁷⁸ Вонегат је првобитно створио лик овог усамљеног генија као фикционалну реплику свог колеге у жанру научне фантастике Теодора Стурџона (Theodore Sturgeon), који је, као и Траут, упркос томе што је написао преко 200 прича, био финансијски неуспешан и временом тонуо у заборав (Вонегат је задржао аналогију са називом за врсту рибе, ‘Sturgeon’ – ‘кечига’, отуда ‘Trout’ – ‘пастрмка’; ‘Килгор’ је такође транспарентна референца на крштено име прототипа из стварног живота, ‘Теодор’). Килгор Траут стога се може посматрати као персонификација Вонегатових можда најгорих страхова о томе у какву је анонимност могао да потоне на почетку своје каријере, када је, као и Стурџон, био одбачен као писац научне фантастике. Вонегат је тек после Стурџонове смрти 1985. године експлицитно признао порекло своје инспирације.

⁷⁹ подударно са запажањима да се научна фантастика, пре него што је стекла кредибилитет као озбиљан жанр, веома често продавала заједно са порнографијом

⁸⁰ У *Временском потресу* Килгор Траут говори људима да се зове Винсент ван Гог јер сматра да има много тога заједничког са чувеним сликаром, иако то није зато што се ни он, као ни Траут, „није поносио својим изгледом” и зато што је „згражавао жене, мада је то свакако један од фактора”; „Главна ствар у вези с Ван Гогом и са мном”, рекао је Траут, ‘јесте та да је он сликао слике које су га задивљавале својим значајем, иако су сви други мислили да не вреде ни пет пара, а и ја пишем приче које задивљују мене, иако сви други мисле да не вреде ни пет пара. Колико срећан може човек бити?’” (Vonnegut, 1998b: 105).

„пиониру у области менталног здравља“ који је „унапредио своје теорије маскиране у научну фантастику” (Vonnegut, 2000a: 22). Вонегат „даје тежину” Траутовим идејама доделивши му, у *Доручку шампиона*, Нобелову награду за медицину за 1981. годину.

Настављајући ову пародијску паралелу са писцем научне фантастике, антисоцијални Траут привлачи пажњу особа са неким обликом емоционалне или менталне нестабилности. Један од његових малобројних обожаваалаца, ексцентрични милионер Елиот Роузвотер, такође заговорник утопије,⁸¹ којег у *Бог Вас благословио, г. Роузвотер* због алтруистичких склоности и безрезервног доброчинства сматрају лудим адвокати који покушавају да стекну контролу над његовим више милиона долара вредним наследством, види Траута као храброг генија и пророка, „највећег живог писца данас” (Vonnegut, 1965: 6), и узвикује писцима научне фантастике на њиховој конвенцији: „Волим вас кучкини синови... Ви сте све што још увек читам. Ви сте једини који говорите о *заиста* сјајним променама које се дешавају, једини довољно луди да знате да је живот путовање кроз свемир, и то не кратко” (Vonnegut, 1965: 6). Роузвотер такође изјављује да „писци научне фантастике не знају да пишу ни за пребијену пару”, али и додаје да „то није ни битно” пошто су они „свеједно песници, јер су осетљивији на важне промене од било кога ко пише добро. Дођавола са талентованим гњавежима који деликатно пишу о делићу једног обичног живота, када су у питању галаксије, еони и трилиона душа које тек треба да се роде” (Vonnegut, 1965: 6). Вонегат ублажује своју пародију подтекстом да, иако и Траут и Роузвотер, којима су заједнички страст према научној фантастици и утопијски импулс, можда нису друштвено угледни и стабилног карактера, свакако поседују дирљиво хуману и искупљујућу димензију због своје универзалне сумње и преиспитивања.

Кроз лик Килгора Траута и маску научне фантастике Вонегат призива етичка питања а затим их излаже критици путем пародије. „Вонегат сматра да фатална, осуђујућа мана која пребива у срцу научне фантастике у целини, нарочито у романима Килгора Траута, јесте да она, као жанр, пречесто покушава

⁸¹ као и Килгор Траут оруђе за пародирање различитих концепта, између осталог концепта утопије кроз изјаву његовог психијатра да он „преноси своју сексуалну енергију на Утопију” (Vonnegut, 1965: 29)

да пронађе одговоре изван универзума, изван људског стања, и изван домена људске доброте” (Simpson, 2004: 270). Пародирајући идеје Килгора Траута Вонегат пародира покушаје аутора научне фантастике да открију сврху живота и универзума, верујући да би уместо тога требало да живе у садашњости и да истражују постојећи тренутни свет од којег зависи срећа појединца. Вонегат потврђује своје фикционалне намере у једном интервјуу из 1973. године, у којем на следећи начин говори о научној фантастици: „Мислим да је опасно веровати да постоје огромне нове истине, да је опасно замишљати да можемо стајати изван универзума. Тако да заговарам обичност љубави, блискост љубави” (цитирано у McLaughlin, 1988: 74) □ постајући, у овим пародијским сегментима, макар, „књижевни гласник љубави” (Simpson, 2004: 270).

Пародија талентованог али несхваћеног писца научне фантастике оличена у несрећном Килгору Трауту прелази оквири Вонегатовог наративног жанра. Графички портрет *Траут у Кохосу*⁸² приказује Траута као усамљеног писца који са својим дугорепим папагајем Билом живи у изнајмљеном сутерену у Кохосу и „испреда приче невероватном брзином и са блиставом маштом, док му слава и богатство и даље измичу. (...) Траут изгледа неуредно и необријано, као што би се и могло очекивати на основу његових портрета у романима“, док његових једанаест очију „можда одсликавају Траутову изломљену перцепцију, његово посматрање изван површине ствари, његов поглед на свет – или светове – са неком врстом вишеструке визије” (Reed, 1999).

Иако се пародија у ликовним уметностима често може препознати по израженој тенденцији ка карикатури, што је случај и са овом графиком, у савременој уметности она обично има за циљ подривање или критику претпоставки касног капитализма, у овом случају његовог неприхватања или оспоравања људи „ван система“ – као што је антисоцијални, самоуки писац научне фантастике који ствара изван токова такозване „мејнстрим књижевности“. Ово тумачење сугерише и сам Вонегат, проширујући атрибутивна својства карикатуре и на своја наративна представљања ликова: „Траут је могао да каже, а исто се може рећи и за мене, да је пре стварао *карикатуре* него ликове. Његово

⁸² видети графику на стр. 24

непријатељство према такозваној *мејнстрим књижевности*, штавише, није било својствено само њему. Било је уобичајено међу писцима научне фантастике” (Vonnegut, 1998b: 48).

Траут је приказан, како у многобројним књижевним тако и у овом ликовном портрету, у окружењу пародијских елемената, али његови портрети имају амбивалентан статус истовременог деградирања и афирмисања предмета свог подсмеха.

Већина пародија достојних тог имена амбивалентна је према својој мети. Та амбивалентност може да подразумева не само мешавину критике и симпатије за пародирани текст, већ и његово креативно проширење у нешто ново. Већина других специфичних карактеристика пародије, укључујући и стварање комичне неподударности између оригинала и пародије, и начине на које њена комедија може да се смеје и својој мети и са њом, могу се приписати начину на који писац пародија чини предмет пародије делом пародијске структуре.

(Rose, 1993: 51)

Вонегат је можда створио лик Траута са бројним примесама пародије, али је он само још једна у низу Вонегатових персонификација које понављају метафору жалосног људског стања, са елементима пародије и хумора само као средством за стварање илузије аутентичности и реалног.

Пародија научне фантастике присутна је и у *Кланици-пет*: одједи су тематски (научнофантастичне теме и мотиви), формални (мешање фикције и историје, озбиљног тона и хумора) и идеолошки (критика капиталистичке „машинерије”). Вонегатови описи ванземаљаца (као малих зелених људи налик тоалетним четкама) садрже пародијске имитације мотива и иконографије које користе писци научне фантастике. Пасуси у којима Били описује свој боравак на планети Тралфамадор истовремено су „и забавне пародије научне фантастике и филозофски озбиљни” (Lodge, 1992: 77–78). Традиционалне претпоставке жанра о (добром) представнику људске врсте који се херојски бори против империјалистичких сила свемира овде су пародијски преокренуте у дирљиву причу о пријатељству између пасивног и антихеројског Билија Пилгрима и мудрих и мирољубивих ванземаљаца.

Стратегија овог романа састоји се у извртању конвенције научнофантастичног жанра којом су људи представљени у покушају да разумеју процесе ванземаљског света. Овде, савремено америчко друштво *јесте* тај „ванземаљски свет”. Вонегат онеобичава свет који његови читаоци узимају здраво за готово кроз технику коришћења наратора који је бивши Земљанин, а који сада живи на другој планети и који покушава да „објасни” Земљу својим сународницима. Ово онеобичавање, међутим, није сведено само на сатиричку функцију. Оно открива Вонегатово сопствено очајничко признавање пуне немогућности критике општеприхваћених културних облика представљања *унутар* тих самих начина представљања.

(Waugh 1984, 8)

Кланица-пет такође се може посматрати као пародија Џон Банјанове (John Bunyan) хришћанске алегорије из 1678. године *Поклониково путовање* (*The Pilgrim's Progress*),⁸³ која описује путовање обичног човека по имену Кристијан из родног града, Града Разарања („овог света”), у Небески Град („град који ће доћи”: Рај) на врху горе Сион: структурални паралелизам присутан је у премештању Вонегатовог протагонисте из бомбама разореног Дрездена, „овог света”, у обећани Рај на планети Тралфамадор. У *Твејновим ауторима Сједињених Америчких Држава* (*Twayne's United States Authors*, 1976), у књизи о Вонегату, Стенли Шат (Stanley Schatt) на следећи начин тумачи реконтекстуализацију Билијевог имена:

Именујући нехеројског хероја Били Пилгрим, Вонегат супротставља Џон Банјаново „Поклониково путовање” Билијевој причи. Као што је Вилфрид Шид истакао, Билијево решење за проблеме савременог света јесте да „измисли рај, од материјала 20. века, где Добра Технологија тријумфује над Лошом Технологијом. Његово Свето Писмо је Научна Фантастика, Човекова последња, добра фантазија.”

(Schatt, 1976: 83)

А има и других пародијских одјека у роману: смештање више пута најављиваног климакса пред сам крај приче, сажетог у три реченице, пародија је климакса традиционалних романа; Билијева супруга Валенсија „пародија је конзумеризма,

⁸³ Оригинални назив, *The Pilgrim's Progress*, директна је асоцијација на Вонегатовог јунака, Билија Пилгрима.

пошто стално конзумира слаткише дајући истовремено празна обећања да ће смршати како би сексуално угодила Билију“ (Allen, 2009: 92), и тако даље.

Вонегат пародира и друге врсте жанрова: у *Доручку шампиона* Двејново одгризање десног кажипрста Килгору Трауту на уметничком фестивалу у Мидленд Ситију може се посматрати као пародија климакса криминалистичког жанра. Подривањем конвенција различитих жанрова постмодерни аутор раскринкава и критикује ирационалност и површине света и његових дубоких структура.

Вонегатово пародијско мешање нивоа, форми и врсти дискурса ствара нову естетику текстуалности. Следећа рима у *Сиренама са Титана* има ефекат пародије јер мења речи добро познате мнемоничке песме:

*Тридесет дана имају Сало, Најлс, Јун и Септембар,
Винстон, Хроно, Казак и Новембар,
Април, Рамфорд, Њупорт и Инфандибулум.
Сви остали, душо моја, имају тридесет и један.*

(Vonnegut, 1967: 66)

Катрен постиже додатно комичан, пародијски ефекат разоткривањем јаза између форме (традиционалне римоване песмице са строго дефинисаном ритмичком структуром) и садржаја (број дана месеци у фиктивној марсовској години). У истом роману, сонет Беатрис Рамфорд пародира „Медитацију XVII” (“Meditation XVII”, 1624) елизабетанског песника Џона Дона (John Donne) – која садржи стих „Ниједан човек није острво” (Дон, 2008: 127) – стиховима: „Сваки је човек острво у беживотном простору у коме лута он / Да, сваки је човек острво: острво тврђава, острво дом” (Vonnegut, 1967: 73). Инверзијски изменивши текст Донове медитације како би је прилагодио научнофантастичном контексту своје приче Вонегат трансформише узвишено у смешно: као и код ироније, површинско значење мора се одбацити и наћи друго, инконгруентно значење путем пародијске реконструкције.

Није, међутим, само књижевни канон оно на шта се Вонегат позива у својим реконтекстуализацијама прошлости. Пародија такође може настати када аутор позајми ликове како из аутентичне, тако и из легендарне историје како би их на духовит и ироничан начин приказао у неком другом (најчешће каснокапиталистичком) историјском контексту – било уметањем „целих“ ликова или путем алузије. У краткој причи „Добродошли у мајмунарник” име протагонисте Билија Песника, „романтичног” одметника који шаље песме девојкама које ће потом отети и силовати, очигледна је алузија на често романтизованог XIX-вековног пљачкаша банака Билија Кида,⁸⁴ док је име Џ. Едгара Нејшена, апотекара који се сматра зачетником „етичке” контроле рађања у овој причи, референца на оснивача и дугогодишњег директора Федералног истражног бироа САД-а, Џ. Едгара Хувера,⁸⁵ чиме Вонегат пародира западноамеричку митологију људи ван закона, као и приче савременог доба о модерним разбојницима и хипокритима. Описујући Билијеву отмицу и силовање Ненси Меклуан, домаћице Салона за самоубиства, уз коментар који Били упућује Ненси да је оно што је управо доживела „типична брачна ноћ за морално строгу девојку од пре сто година” (Vonnegut, 1994b: 43–44), Вонегат такође повезује фиктивно искуство силовања са веома стварном сексуалном репресијом коју су доживљавале жене у XIX веку, пародирајући пуританске назоре тог доба и залажући се за сексуалну револуцију која је била захватила Америку у време објављивања ове приче 1968. године. Успостављајући наративну спону читаоцеве и ауторове стварности са историјском прошлошћу, пародијска „оштрица” показује потенцијал да испровоцира критичку перспективу. Присуство великог културног интертекста (на пример, на крају приче Били Песник оставља Ненси љубавну песму – чувени сонет Елизабет Барет Браунинг (Elizabeth Barrett Browning) „Како да те волим?” (“How Do I Love Thee?”, 1850)) додатно наглашава дихотомију аутентичних и пародираних културних вредности унутар приче.

Као иронијски облик интертекстуалности, пародија ангажује историју уметности, а преко ње ширу друштвену и културну историју. У *Доручку*

⁸⁴ лексичка паралела очигледнија је када се упореде изворна имена ових антијунака: ‘Billy the Poet’ и ‘Billy the Kid’

⁸⁵ којег су неки историчари сматрали лицемером због кошења његових конзервативних ставова у јавности и приватног живота

шампиона целокупни портрет Америке у деценијама након Другог светског рата направљен је пародирањем масовне и популарне културе тог периода, са слоганима компанија и субкултурним порукама исписаним на цртежима шлепера, мајица, беџева и других „рекламних медија”, што је додатно наглашено њиховим иронијским контрастирањем са Фестивалом уметности у Мидленд Ситију, централним догађајем у роману.

Онтолошки сукоб, када ликови из стварног света или из онтолошки различитих светова дођу у додир у фикционалном контексту, чест је извор пародије. Премиса Вонегатове збирке кратких фиктивних интервјуа из 1999. године *Бог Вас благословио, др Кеворкиан* (чији је наслов пародијска модификација наслова романа из 1965. године *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*) нараторово је ангажовање др Џека Кеворкиана⁸⁶ да му пружи искуство блиске смрти, што му на одређено време омогућава приступ небу где интервјуише преминуле; када др Кеворкиан буде осуђен за првостепено убиство и експерименти престану, наратор интервјуише и стално присутног Килгора Траута:

Интервјуисао сам једну особу која је још увек жива. То је писац научне фантастике Килгор Траут. Питао сам га како се осећа у вези с оним што се дешава на Косову, у Србији. Снимио сам његов одговор на траци, али се његова горња вилица стално одлепљивала. Зарад јасноће, понављам оно што је рекао својим гласом.

(Vonnegut, 1999a: 71)

У процесу пародијске реконтекстуализације прошлости ликови „пролазе кроз полу-пропусну мембрану између два текста, као и између стварног света и света фикције“ (Мекхејл, 1996: 107). Наратор се у овом роману среће и упушта у разговор и са Адолфом Хитлером, Вилијамом Шекспиром, Исаком Асимовим... Свети Петар и сер Исак Њутн „друже се на рајској страни плавог тунела који води у загробни живот. Свети Петар је ту зато што је то његов посао. Сер Исак је ту због своје незајажљиве радозналости да сазна шта је плави тунел, како плави тунел функционише” (Vonnegut, 1999a: 59). Међутим, „[н]е само што присуство оваквих ликова нарушава границу између стварног и фикционалног света, већ ти

⁸⁶ историјска личност, лекар притворен у Мичигену 1999. године због пружања помоћи терминално оболелим пацијентима да изврше самоубиство

текстови праве и онтолошки преступ тиме што режирају сасвим неисторијске сукобе између двеју или више личности из стварног света” (Мекхејл, 1996: 112). Исак Њутн јадикује над чињеницом да се сам није досетио теорија Чарлса Дарвина, Луја Пастера и Алберта Ајнштајна током свог дугог живота:

Није довољно Њутну што је током својих осамдесет пет година на Земљи изумео рачунске операције, кодификовао и квантификоване законе гравитације, кретања и оптике, и осмислио први рефлектујући телескоп. Он не може да опрости себи што је препустио Дарвину да осмисли теорију еволуције, Пастеру да смисли теорију бацила, и Алберту Ајнштајну да се досети релативности. „Мора да сам био глув, нем и слеп када се сам нисам сетио тога”, рекао ми је. „Шта је могло бити очигледније?”

(Vonnegut, 1999a: 59)

Ликови и ситуације су, приликом овог преношења из историјског у фикционални свет, пародијски деформисани: „Бар сам се сетио да питам Светог Петра да ли је Шекспир написао Шекспира. Рекао ми је да нико ко је дошао на Небо, а тамо није било Пакла, није пријавио ауторство ни за шта такво. Свети Петар је додао, ‘нико, то јест, ко је био спреман да се подвргне мом детектору лажи’” (Vonnegut, 1999a: 61). Ови анахронизми, премештање ликова из времена којем изворно припадају у ауторову „садашњост”, дистанцирају читаоце од њихове изворне историјске улоге, стварајући комичан ефекат.

Онтолошки преступ настаје и када аутор „режира” сукоб између фиктивних и историјских личности у којем прототип испољава својства по којим се суштински разликује од своје историјске реплике – тако да је у питању проста хомонимија у појављивању те личности, а не транс-световна идентичност.⁸⁷ У телевизијској драми *Између времена и Тимбуктуа* Адолф Хитлер појављује се у шестој и последњој авантури Стонија Стивенсона у свемиру, у којој се Стони упушта у ментални двобој са Хитлером на небу, учинивши да Хитлер на крају нестане, уз помоћ маште. Ова постмодерна трансформација ликова из стварног живота у ликове у комичној перспективи, као и њихово комбиновање са митским

⁸⁷ „Таква је хомонимија честа у књижевним пародијама” (Мекхејл, 1996: 109).

ликовима и ликовима из жанра фантастике, генерише текст препун потенцијалних историјских перспектива.

Као што илуструју претходни примери, постмодерно коришћење етаблираних и препознатљивих ликова изван њиховог историјских контекста како би се обезбедио метафорички елемент разликује се од модернистичке комбинације историјских личности у новом окружењу које је задржало суштинска својства изворног окружења тих ликова. У Вонегатовој нарушеној структури књижевног реферисања унутрашња (фикционална) референтна поља долазе тек у насумичне и произвољне додире са спољашњим референтним пољима из стварног света. Вонегат тако успева да, нарушавањем референтне онтолошке структуре, претвори наизглед „објективни” језик историје у постмодерни коментар на писање историје.

Темељи на којима почива реконструкција не морају бити само формални и тематски; Вонегатови романи пародирају и уверења, односно идеолошке концепте, упућујући читаоце на нека друга значења датог текста. „Када је повезана са сатиром, као у делима Вонегата, Вулфа или Кувера, пародија свакако може попримити прецизније идеолошке димензије“ (Hutcheon, 1988: 129). У *Колевци за мацу* сусрећу се Вонегатова пародија и сатира у критици модернистичке идеје о напретку који се постиже кроз науку и експериментисање, и утопијских наратива. Папа Монцано, лидер Сан Лоренца, пати од мистериозне болести, те непосредно пред смрт бира Френклина Хеникера за новог председника јер зна да он поседује Лед-девет (који је изумео Френклинов отац, др Феликс Хеникер, на захтев морнаричког генерала који је желео средство за замрзавање блата како би војне трупе могле лакше да путују – тако да представља највеће и најновије научно откриће човечанства): „’Ти’, рече он промукло Френку, ‘ти – Френклин Хеникер – ти ћеш бити следећи председник Сан Лоренца. Наука – ти имаш науку. Наука је најјача ствар која постоји.’ ‘Наука’, рече Папа. ‘Лед’” (Vonnegut, 1963: 86). Касније у роману сазнајемо да Лед-девет доводи до краја света, свдећи цео свет на ледену пустош, а људска бића која дођу у контакт са њим на камен. Вонегат деконструише традиционални концепт утопије која се постиже помоћу науке показујући да, супротно модернистичкој перспективи,

знање не значи увек напредак. Политичка сатира овде је удружена са пародијом у нападу на идеологије доминације које генеришу Сједињене Америчке Државе кроз употребу (и злоупотребу) науке и технологије.

Доктор Феликс Хеникер, творац изума Лед-девет, и сам је пародија научника чија су интересовања потпуно одсечена од људских обзира. Према властитом признању, Вонегат је изградио овај лик користећи као модел др Ирвинга Лангмјура, америчког хемичара и физичара, добитника Нобелове награде за хемију 1932. године, чији је рад допринео развоју атомске теорије у првој половини XX века; Вонегат назива др Феликса Хеникера, у једном интервјуу објављеном у *Цветима*, „карикатуром” др Лангмјура (Vonnegut, 1994a: 414). Пародијски тонови присутни су од самог почетка романа, на пример у писму приповедачу у којем Феликсов син Њут Хеникер описује тучу између себе и сестре: „Отац је промолио главу кроз прозор и видео како се Анђела и ја дерњајући се ваљамо по земљи, док је Френк стајао над нама и церио се. Стари је поново увукао главу унутра, и никада касније није ни питао око чега је настала сва та гужва. Људи нису били његова специјалност” (Vonnegut, 1963: 13). Др Хеникер понаша се као неморално чудовиште, без икаквих смислених веза са својим ближњима, „попут корњача које су му постале толико фасцинантне, повлачећи главу назад у свој оклоп како би избегао интеракцију са људима” (Farrell, 2008: 85).

Карикатуром научника који услед преокупираности једном ствари занемарује све остало Вонегатов започиње пародијски интертекст који касније наставља ликом Норберта Франкенштајна у позоришном комаду *Храброст*, призивајући теме и мотиве књижевне традиције чије одјеке великим делом налазимо и у *Храбрости*:

Као и грех злогласног др Франкенштајна у роману Мери Шели, који оставља иза себе своју драгоцену Елизабет и Клервала у Женеви због луде потраге за науком у Инголштату, и грех др Хеникера лежи у жртвовању породичних и пријатељских веза како би се једноумно посветио научном истраживању. Моралност ове потраге баш никада не забрињава др Хеникера; када му један колега научник каже да је „наука сада спознала грех” након тестирања атомске бомбе у Аламогорду, Феликс једноставно одговара, „Шта је грех?”. Остали

ликови у роману деле Њутово виђење Феликса Хеникера као хладног човека од науке, одсеченог од људских брига. Секретарица др Брида, Наоми Фауст, објашњава да је др Хеникер био неприступачан, истичући да ствари које су битне за већину људи – „интимне ствари, породичне ствари, ствари љубави” – нису биле пуно важне Феликсу. Док је легендарни др Фауст продао душу ђаволу у замену за знање, иронично именована Наоми Фауст каже да не разуме како истина, само по себи, може бити довољна за једну особу, што је коментар који наратор препознаје као боконостички по сентименту. И Марвин Брид, трговац надгробним споменицима, спекулише да је Феликс Хеникер „рођен мртав”, јер „никада није срео човека који се мање интересује за живот”.

(Farrell, 2008: 85–86)

Вонегат у овом роману пародира и друге концепте: традиционалне идеолошке концепте који маскирају празна објашњења □ кроз употребу „колевке за мацу“ као наслова и лајтмотива романа, као и модернистички концепт „великог наратива” и апсолутне истине □ кроз глорификацију неистина у виду фиктивне боконостичке религије. Као и код пародирања идеје напретка, негативац није појединац већ америчка Влада и институције, можда чак и целокупно америчко друштво. Библија, мит, историја и наука мешају се у овој сатирично-пародијској интертекстуалној парадигми, у нападу на идеологије које леже у суштини њихових наратива, као и на шира идеолошка објашњења.

Вонегат такође пародира књижевне конвенције, како језика тако и стила. У *Сиренама са Титана*, на почетку овог научнофантастичног романа, он парадоксално инсистира: „Сва лица, места и догађаји у овој књизи су стварни” (Vonnegut, 1967: 6), пародирајући типично одрицање од сличности са стварним људима, местима и догађајима у текстовима фикције.⁸⁸ „Та изјава је препуна миметичких предрасуда, па је стога лака мета за постмодернистичку пародију, и није никакво чудо што је постмодернистички писци такође стављају на почетак својих анти-миметичких дела“ (Мекхејл, 1996: 112). Вонегат пародира и само интертекстуално својство књижевног текста, користећи као предговоре својих поглавља епиграфе фиктивних књига: „’Реци ми макар једну добру ствар коју си урадио у свом животу’ – ВИНСТОН НАЈЛС РАМФОРД” (Vonnegut, 1967: 120),

⁸⁸ најчешће изражено формулацијом: „Сва лица, места и догађаји у овој књизи су измишљени.”

или цитирајући своје фиктивне ликове, као, на пример, Килгора Траута – у бројним приликама: „Рекао је у разговору на журу на обали 2001. године: ‘Да нисам научио како да живим без културе и друштва, акултурација би ми већ хиљаду пута сломила срце’” (Vonnegut, 1998b: 29); он пародира и књижевне критичаре, цитирајући фиктивне критике фиктивних књига. Његово пародирање интертекстуалних конвенција обухвата такође и илустрације које цитирају његове фиктивне ликове, као на пример графика која приказује споменик који ће бити подигнут над Килгоровим пепелом, а који садржи урезани цитат из Килгоровог последњег, две стотине и деветог романа (недовршеног у време када је Килгор умро): „Споменик је изгледао овако:



(Vonnegut, 2000a: 22–23)

Ауторитет фиктивног канона на који се аутор позива како би оправдао своја уверења сугерише да, можда, његова уверења нису сасвим исправна.

Вонегат такође пародира и властите конвенције: у *Кланици-пет* он користи израз „Тако вам је то“ сваки пут када се догоди смрт у роману, али истовремено пародира сам тај мотив примењујући га и на ситуације у којима се не ради о „правој“ смрти живог бића: „Шампањац је био мртав. Тако вам је то” (Vonnegut, 1970b: 38). Овај израз на тај начин „коначно отелотворује све битне ставове према смрти у роману – прихватање, тугу, хумор, гнев” (Allen, 2009: 96). Он пародира и питање ауторских права: „Килгор Траут, који никада није одгледао ниједну позоришну представу док није дошао у Зенаду, не само да је написао позоришни комад пошто је стигао кући из нашег рата, а то је био Други светски рат, већ је и заштитио ауторска права на њега!” (Vonnegut, 1998b: 106). Вонегат користи пародијску инверзију друштвених и фикционалних конвенција (укључујући и властите) како би подрио ауторитет друштвеног, моралног и књижевног поретка.

Уместо да буду монолоичне верзије историје и садашњости, Вонегатови романи представљају дијалог са великим бројем извора: текстовима европских и америчких канонских дела (класичних и модерних), друштвене традиције, популарне културе и историје. Његови романи користе пародију самосвесно, користећи као објекат језик и структуре културног наслеђа као и идеолошке концепте, то јест „интертекст и ‘света’ и уметности“ (Hutcheon, 1989: 7) □ оспоравајући границе које је традиционална књижевност безрезервно користила да их раздвоји.

У својој најекстремнијој формулацији, резултат таквог оспоравања био би „раскид са сваким датим контекстом, стварање бесконачности нових контекста, на начин који је апсолутно неограничен“ (Derrida). Док је постмодернизам, како га овде дефинишем, можда донекле мање промискуитетно обиман, схватање пародије као отварања текста, уместо његовог затварања, јесте важно: међу многим стварима које постмодерна интертекстуалност изазива јесу и затварање и једно, централизовано значење. Његова вољна и намерна провизионалност у великој мери почива на прихватању неизбежне текстуалне инфилтрације претходних дискурзивних пракси. Типично контрадикторна, интертекстуалност у постмодерној уметности и обезбеђује и подрива контекст.

(Hutcheon, 1989: 7–8)

Значај овога је и књижевни и историјски: Вонегатови романи заправо нам доносе спознају да је оно што „знамо“ о прошлости изведено из дискурса прошлости, илуструјући тежњу постмодернизма да се бори против „онога што се сматра потенцијалом модернизма за херметички, елитистички изолационизам који одваја уметност од света, књижевност од историје“ (Hutcheon, 1988: 140).⁸⁹ Различити облици пародијске интертекстуалности могу „и тематски и формално да оснаже поруку текста“, али и да „иронијски поткопају све његове претензије на позајмљени ауторитет, извесност или легитимитет“ (Hutcheon, 1989: 24). Њени вишеструки и сложени одједи указују да би савремена уметност требало да буде критичка и да преиспита свет □ уместо што покушава да га разуме или објасни или, попут модернизма, пронађе у њему индивидуална, субјективистичка значења

⁸⁹ „Ова ‘двострука контекстуализација’ (Schmidt) интертекстова приморава нас не само да удвостручимо нашу визију већ и да погледамо даље од центара ка маргинама, ивицама, ексцентричном“ (Hutcheon, 1989: 25), разоткривајући све „контекстуализације“ као истовремено „ограничене и ограничавајуће“ (Hutcheon, 1989: 7-8).

□ постајући још један покушај да се открију и раскринкају варљиви механизми доминантне буржоаске културе.

3.2. Пастиш

*Будим се да бих спавао, спора је моја зора.
Судбина је моја, слутим, у оном чега се не бојим.
Идући учим куда се ићи мора.*

(Теодор Ретке, „Речи упућене ветру“, цитирано у Vonnegut, 1970b: 14)

Постмодерни аутори често користе елементе постојеће уметничке и културне заоставштине у такозваном пастиш облику, стварајући радове у маниру других уметника, без сатиричке намере.^{90,91} Ову тенденцију ка имитацији најавио је у постмодерној књижевној теорији француски теоретичар културе Жан Бодријар својим концептом „симулакре”,⁹² којим показује да у медијском и потрошачком друштву постмодернизма разлика између стварности и представе нестаје, те да традиционалне претпоставке друштвеног и политичког живота престају да имају било какво значење. Као и Жан Бодријар, чији концепт симулакрума и деконструкције стварности усваја, Фредерик Џејмсон веома је критичан према растућој доминацији капиталистичког размишљања, те показује да је пародија – која захтева поређење са друштвеним и естетским нормама – у постмодернизму замењена пастишем – различитим облицима стилистичких трансформација и имитација без икаквог критичког потенцијала и нормативног утемељења.⁹³ За разлику од пародије, која имитира или позајмљује елементе неког дела са намером да га исмеје, сатиризује или барем изнова вреднује, пастиш користи

⁹⁰ Пастиш се овде тумачи у ширем смислу (у складу са тумачењима водећих постмодерних теоретичара, као што су Фредерик Џејмсон и Михаил Епштејн), не само као имитација текстова канона прошлости, већ и као свако „позајмљивање“ тематских или формалних елемената тог канона, укључујући цитате, алузије, жанровске паралелизме и друге интертекстуалне односе.

⁹¹ Попут пародије, ни пастиш није искључиво постмодерна техника. Главне модернистичке примере пастиша представљају Џејмс Џојсов *Уликс*, који укључује елементе Хомерове *Одисеје* у XX-вековни ирски контекст, и Т.С. Елиотова *Пуста земља*, која реконтекстуализује широк спектар ранијих текстова.

⁹² латински ‘сличност’

⁹³ мада је пародија и даље присутна као веома значајан аспект интертекстуалног дискурса, што потврђују и бројни водећи теоретичари постмодернизма (Линда Хачион, Патриша Во, Брајан Мекхејл и други), као и бројни примери постмодерне уметничке праксе, укључујући и Вонегатову

интертекстуалне референце без сврсисходне поенте јер је „безбрижност” реферисања унутар бесконачног круга текстова и извора његова поента:

Нестајање индивидуалног субјекта, заједно са његовом формалном последицом, све већом немогућношћу личног стила, рађа скоро универзалну данашњу праксу онога што бисмо могли назвати пастишем. Овај концепт (...) треба строго разликовати од прихваћеније идеје пародије. (...) Пастиш је, попут пародије, имитација својеврсне маске, говор на мртвом језику: али то је неутрална пракса такве мимикрије, без икаквих прикривених мотива пародије, без сатиричког импулса, лишена смеха и уверења да уз абнормални језик који сте тренутно позајмили нека здрава језичка нормалност и даље постоји. Пастиш је тако празна пародија, кип слепих очију... (...) Јер са колапсом високомодернистичке идеологије стила – који је јединствен и непогрешив као ваши властити отисци прстију, неупоредив као ваше властито тело (...) – ствараоци културе немају се куда окренути, већ ка прошлости: имитацији мртвих стилова, говору кроз све маске и гласове ускладиштене у имагинарном музеју једне сада глобалне културе.

(Jameson, 1991: 15–17)

Постмодернизам је, закључује Џејмсон, култура пастиша, изобличена „самозадовољним поигравањем историјским алузијама” (цитирано у Storey, 2001: 150).⁹⁴ Јулија Кристева такође подржава идеју да је сваки текст реконтекстуализација језика и стилова прошлости: „[C]ваки је текст апсорпција и трансформација неког другог текста” (Kristeva, 1986: 37).

Вонегатова дела довела су, кроз различите облике пастиша или „бланко” интертекстуалности (и естетске и историјске),⁹⁵ до правог окретања „наглавачке” свих романтичарских појмова субјективности и креативности, подсећајући нас да се у постмодерно доба традиционални концепти попут оригиналности и аутентичности не само подозревају већ и потпуно одбацују: „Постмодернизам одбацује наивне и субјективистичке стратегије, које рачунају на испољавање стваралачке оригиналности, на самоизражавање ауторског ‘ја’, и отвара период

⁹⁴ У Предговору књизи *Постмодерно стање: извештај о знању* Жан-Франсоа Лиотара, Фредерик Џејмсон говори и о самом модернизму као „предмету постмодернистичког пастиша” (Jameson, 1984: xviii).

⁹⁵ Као и код пародије присутна је „двострука контекстуализација” интертекстова – и књижевности и историје, с једином разликом да пастиш лишава сваку такву реконтекстуализацију текстова како сатиричког тако и критичког импулса пародије.

‘смрти аутора’, када уметност постаје игра цитата, отворених подражавања, позајмица и варијација на туђе теме” (Елштејн, 1998: 50).

3.2.1. Цитатност, имитација, алузија

Похађао сам колеџ у далекој Итаки, у држави Њујорк, уместо да радим за Индијанаполис Тајмс. Од тада сам, попут Блани Дибоа у Трамвају званом чежња, увек зависио од доброте незнаца.

(Vonnegut, 1998b: 92)

Вонегат прибегава пастишу на свим нивоима форме и садржаја. Један од начина на које овај аутор успоставља везе са књижевним каноном прошлости (без сатиричке или критичке намере пародије) јесте цитатност,⁹⁶ репродуковање формалних и тематских карактеристика текста „из чистог задовољства цитирања, у пракси ‘бланко ироније’”, које „игнорише историјску специфичност и доноси само осећај прошлости прошлости” (Easthope, 2001: 22).

Назив романа *Мајка ноћ*, фиктивне исповести Хауарда Кембела, нацистичког пропагандисте и двоструког агента у Другом светском рату, по сведочењу фиктивног уредника Кембел је преузео из Гетеовог *Фауста*, у којем Мефистофел говори о „Мајци ноћи“ која је „родила светлост“, те о повезаности и јединству свих појава, укључујући добро и зло:

[А] ја сам део дела што беше све испрва,
честица мрака што изнедри светлину,
поносну светлост што сад првенство спори
матери ноћи, о простор с њом се бори;
успети ипак неће, па ма колико хтела,
јер неразлучно с телима се сплела.

(Vonnegut, 1973b: 8)⁹⁷

Наслов истражује танку, пропусну линију између добра и зла у свету, наговештавајући нераздвојиву зависност добра од зла у Кембеловим поступцима: наиме, да Кембел није подстицао мржњу против Јевреја, не би му биле поверене

⁹⁶ Ролан Барт тврди: „Текст је ткиво састављено од цитата” (Barthes 1977, 146). Јулија Кристева такође се слаже да књижевни текст није затворен, изолован и аутономни феномен, већ да је „сачињен као мозаик цитата” (Kristeva, 1986: 37).

⁹⁷ Превод преузет из Гете, 1984: 75-76.

осетљиве информације које је пренео влади САД-а. Вонегат прерађује мит о Фаусту причом о модерном антијунаку који метафорички продаје душу ђаволу нагодбом да се укључи у нацистичку пропаганду, реконтекстуализујући Гетеову поему како би обликовао своје представљање савременог живота.

Вонегатова алузија на *Фауста* јасно ставља до знања да претња долази не само од вештачки створене лудости рата, већ и од природе самог универзума. (...) На позадини тако огромног космичког бесмисла мало је чудо да тако велики број Вонегатових ликова размишља о самоубиству како би убрзали свој неизбежан повратак у хладни загрљај Мајке ноћи.

(Allen, 2009: 49–50)

Фокусирајући се на Кембелову улогу двоструког агента, роман поставља савременска питања о парадоксалној спремности човека да у исто време чини ужасне злочине и задивљујућа херојска дела, односно питање да ли се појединцу могу опростити нехумани поступци ако су његове крајње намере добре. Пасус који Вонегат цитира завршава се Мефистофеловом надом да „неће дуго проћи” пре него што ће светлост „с телима у пропаст поћи” (Vonnegut, 1973b: 8),⁹⁸ сугеришући да је његов одговор на ово питање одлучно „не”.

Такође, епиграф *Мајке ноћи*, у облику цитата преузетог од сер Валтера Скота, служи и као предговор и као резиме приче, настављајући Гетеов интертекст, то јест тему коју је увео цитат из наслова а која се бави различитим аспектима појавних ствари, у овом случају идентитета особе:

Дише тамо тај човек, душе увеле своје,
Који никада не рече себи,
‘Ово је парче мог огњишта, родне земље моје!’
Чије срце никада не задрхта у грудима
Док се дому своме, уморним стопалима
Враћао са лутања по страним жалима?

(Vonnegut, 1973b: епиграф)

Ову уводну алузију на губитак родних корена и националног идентитета признаје главни лик веома рано у роману: „Моје име је Хауард В. Кембел, Млађи. Ја сам Американац по рођењу, Нациста по репутацији, и човек без нације по склоности”

⁹⁸ Превод преузет из Гете, 1984: 76.

(Vonnegut, 1973b: 10), и поново, касније, у вези са губитком своје супруге: „Само је једна ствар била битна – нација нас двоје. А када је та нација престала да постоји, постао сам оно што сам данас и што ћу увек бити, човек без државе” (Vonnegut, 1973b: 25).⁹⁹

Ехо Гетеовог интертекста присутан је и у једној каснијој епизоди у којој Кембелов стражар, осамнаестогодишњи Арнолд Маркс, говори о палестинском граду Хазору, на чијем археолошком ископавању ради: „Око хиљаду и четристо година пре Христа . . . израелска војска заробила је Хазор, побила свих четрдесет хиљада становника, и спалила га до земље” (Vonnegut, 1973b: 10–11); касније, сазнајемо из Арнолдове приче, Соломон је обновио град, али га је у VIII веку асирска војска поново спалила.

Вонегат укључује овај детаљ да покаже оно што постаје важна тема у великом делу његове фикције – узалудност покушавања да се промени свет. Ратни злочини чинили су се током целе историје. Данашње жртве, Јевреји, били су дојучерашњи тирани. Дакле, један начин суочавања са нацистичким зверствима јесте приписати их једноставно природном људском понашању, потиснути их у низу ужаса који сачињавају прошлост историје и на тај начин учинити их невидљивим.

(Farrell, 2008: 251)

За разлику од цитата у *Мајци ноћи* који уводе главну тему романа повезујући га са ширим књижевним каноном и тиме позивајући поређење, следећи цитат из *Новог завета* (По Матеју 6:28) на почетку *Механичког пијанина* служи као контрапример главне теме романа, дехуманизације и губитка контакта са природом услед неконтролисаног технолошког напретка: „Погледајте љиљане у пољу како расту: / не муче се нити се врте; / а ипак вам кажем / да ни Соломон у свој слави својој / не беше окићен као један од њих” (Vonnegut, 1969: епиграф). Осим аспекта цитатности, пастиш је у овом роману присутан и кроз имитацију књижевног, односно научнофантастичног канона прошлости, о чему сведочи и

⁹⁹ Вонегат је изјавио у интервјуима да је створио лик Хауарда Кембела по узору на Ирца Вилијама Џојса (William Joyce), озлоглашеног нацистичког пропагандисте са надимком „Лорд Ха-Ха”, који је за време Другог светског рата емитовао путем радија британским грађанима антисемитске и про-немачке острашћене говоре, те да је његова књига „покушај да замисли какав би био амерички Лорд Ха-Ха“ (Farrell, 2008: 449).

сам Вонегат у једном интервјуу из 1973. године у којем говори о инспирацији која му је послужила да напише овај роман: „Весело сам покрао заплет *Врлог новог света*, чији је заплет био весело покраден из романа *Ми* Јевгенија Замјатина” (цитирано у Standish, 1988: 93). *Механички пијанино* пастиш је ових ранијих извора пошто имитира у појединим деловима дистопијске теме и мотиве које они користе, без комичног квалитета пародије.

Вонегат, као и други постмодерни аутори, напушта идеју оригиналности „у којој су лични стил уметника и његов его врховне вредности; потрагу за једноидејним, унидимензионалним делом и гестом који изгледа да су доминирали у естетици уметности у 20. веку, и примљену идеју да је неопходно развести се од прошлости” (Rochberg, цитирано у Hutcheon, 1989: 7). Ову постмодерну стилску и значењску слојевитост и сложеност књижевног дела коментарише и Ролан Барт у збирци есеја *Слика музика текст*:

Текст је ... вишедимензионални простор у којем се различита дела, од којих ниједно није оригинално, стапају и сукобљавају. (...) Писац може само да имитира гест који је и раније увек постојао, који никада није оригиналан. Његова је моћ само да меша текстове, да супротставља једне другима, на такав начин да се никада не одмори ни на једном од њих.

(Barthes, 1977: 146)

Вонегат је тако, својим првим романима, најавио „постмодерну културу пастиша”, књижевни опус који се може посматрати као мозаик састављен од цитата, референци и алузија:

Уместо да буде култура исконске креативности, постмодерна култура је култура цитата. Уместо „оригиналне” културне производње, имамо културну производњу насталу из друге културне производње. То је култура „спљоштености, односно без дубине, једна нова врста површности у најдословнијем смислу” (Jameson). Култура слика и површина, без „латентних” могућности, она црпе своју херменеутичку снагу из других слика, других површина.

(Storey, 2001: 150)

Вонегат слободно цитира садржаје других књига, осећајући слободу да се поиграва, импровизује, чак и да отворено призна њихово право порекло.¹⁰⁰ У *Колевци за мацу* цитат: „’Као што песник рече, мама, ‘Од свих речи мишева и људи, најтужније јесу, ‘А могло је бити’.’” ‘То је тако лепо, и тако истинито’” (Vonnegut, 1963: 161) заправо је мешавина варијације стихова XIX-вековног америчког песника Џона Гринлифа Витијера (John Greenleaf Whittier) у песми „Мод Милер” (“Maud Muller”, 1856): „Од свих тужних речи језика ил’ пера, / Најтужније јесу: ‘А могло је бити!’” (Whittier, 2010: 152)¹⁰¹ са стиховима XVIII-вековног шкотског песника Роберта Бернса (Robert Burns) у песми „Мишу” („To a Mouse”, 1785): „Најбоље осмишљени планови мишева и људи често крену наопако / Најбоље осмишљене замисли мишева и људи често оду накриво” (Burns, 1966: 69). Необичним повезивањем ове две песме Вонегат наглашава осећање очаја и губитка не због почињених дела или грешака, већ због пропуштених прилика. Његово сажимање и модификовање постојећих текстова превазилази границе пуког цитирања, што представља основну разлику између модернистичког и постмодернистичког пастиша на коју указује Фредерик Џејмсон: постмодернисти више не „цитирају” напросто материјале које користе у својим књигама, већ их уграђују у саму њихову суштину:

Џејмсон признаје да је и сам модернизам често „цитирао” из других култура и других историјских тренутака, али он инсистира да постоји фундаментална разлика – постмодерни текстови не цитирају само друге културе, друге историјске тренутке, они их насумично канибализују до тачке где сваки осећај критичке или историјске дистанце престаје да постоји – постоји само пастиш.

(Storey, 2001: 150)

У истом роману наратор – писац по имену Џон – почиње своју приповест речима „Зовите ме Јона” (Vonnegut, 1963: 4), алудирајући на прву реченицу *Моби Дика* (*Moby-Dick*, 1851) америчког романописца Хермана Мелвила (Herman

¹⁰⁰ У роману *Хокус-Покус* он на следећи начин коментарише ову распрострањену праксу „позајмљивања“ туђих идеја: „Кад би било више људи који признају да су своје бисере мудрости купили из те књиге [Бартлетов *Речник познатих изрека*] а не из оригинала, ваздух би постао чистији” (Вонегат, 1998: 150).

¹⁰¹ Ове оригиналне Витијерове стихове Вонегат цитира у *Галапагосу* (Вонегат, 2010а: 122), коментаришући пропуштену прилику једног од јунака, Мекинтоша, да утиче на будућност људске расе.

Melville): „Зовите ме Исмаил” (Мелвил, 2001: 21), те започињући низ књижевних паралела које теку током целог романа:

Попут Исмаила, који је једини преживели сведок неуспелог покушаја капетана Ахаба да улови и убије великог белог кита, Џон/Јона један је од неколицине преживелих након што Лед-9 заледи планету, па је тако „духовни Исмаил ... који представља страшно упозорење да морамо променити своје поступке ако желимо да избегнемо универзално уништење” (Giannone).

(Allen, 2009: 58)

Попут Исмаила у Мелвиловом роману, и Џон у *Колевци за мацу* истовремено је и споредни лик и протагониста, „аутсајдер” који постаје сведок великог разарања и преживљава да исприча причу. Постмодерна књижевност обилује интертекстуалним одјецима Мелвиловог *Моби Дика*,

великог романа именовања и сазнања – проблема који су очигледно заједнички постмодернизму: Ротов „Зовите ме Смити” (*Велики амерички роман*), Вонегатов „Зовите ме Јона” (*Колевка за мацу*), или Бартов мање директан, а више постмодерно провизионалан, „У извесном смислу, ја сам Џејкоб Хорнер” (*Крај пута*). Романи који се баве историјским и технолошким чињеницама и/или који описују потрагу за наизглед непобедивом Природом такође обавезно призивају Мелвилов текст.

(Hutcheon, 1989: 15)

Међутим, то је место где интертекстуални ехои тек почињу да се умножавају, пошто тематске паралеле задиру и много дубље:

Заиста, такви се ехои могу чути и на другим местима у *Колевци за мацу*, од планине Меккејб која подсећа на кита са сломљеним харпуном који вири из њега, до велике Ахабу налик свађе са Богом, која је шаљиво приказана у Бокононовом подругљивом гесту на крају романа.

(Tally, 2008: 163)

На другом крају хронолошког спектра име Јона призива и шире, библијске конотације које га повезују са старозаветним Јоном којег је прогутао циновски кит на путу за Нинив, оснажујући тематску поруку текста, упозорење на грехе друштва (у овом случају метонимички сведеног на домен науке) одвојеног од моралних обзира. Питер Рид у својој књизи о Вонегату пише о овој

интертекстуалној паралели: „Карактеристично је да је Вонегатов наратор Јона, којег прогута кит, а не Исмаил, који иде у лов на китове” (Reed, 1972: 124); упоређујући себе, у првој реченици романа, са библијским Јоном, Џон/Јона из *Колевке за мацу* алудира на чињеницу да он није ишао у лов на „кита” – који би могао бити представљен Бокононизмом, већ је, напротив, спремно прихватио ову религију и допустио да га потпуно „прогутају” њене лажи, баш као што је Јону прогутао кит у библијској причи. „Иако би било поједностављено читати *Колевку за мацу* као библијску алегорију, и Исмаил у *Моби Дику* и Џон у *Колевци за мацу* деле исте особине са библијским Јоном” (Farrell, 2008: 86): попут Јоне у Библији, којем је Бог наредио да иде у Нинив како би тамо проповедао о великом разарању које ће задесити Нинивћане због њихове покварености, а који у почетку оклева да прихвати своју судбину и завршава у утроби кита у знак казне, и Џон је пророк масовног уништења који се у почетку опире својој судбини, али на крају, попут Јоне, прихвата да је његова судбина зацртана од Бога, те пише своју историју упозоравајући на велико разарање које ће задесити Земљу као резултат покварености и зла □ у овом случају одбијања научника да размотре моралне исходе своје безобзирне потраге за новим технологијама.

Док Бог поштеђује становнике Нинива у библијској причи зато што се покају, Јона је несрећан због тога, верујући да су Нинивћани заслужили уништење којим им се претило. Постоји сличан осећај песимизма у Вонегатовом роману, осећај да људи заслужују да буду уништени, да су они узрок свог страшног краја. (...) Једноставно одустајања и препуштање острвљана паклу у којем живе није боља опција за Меккејба и Боконона него што је напуштање Нинивћана за Јону. У библијској причи, Јону опомиње Бог због његове жеље да препусти Нинив уништењу; Бог учи Јону да воли грешне Нинивћане. У *Колевци за мацу*, Меккејб и Боконон, упркос свом крајњем неуспеху да створе утопијски рај, воле Сан Лоренћане и покушавају да им дају наду, жртвујући себе у том процесу.

(Farrell, 2008: 86, 87)

Исти овај мотив: „Зовите ме Јона. Моји родитељи су ме тако звали, или скоро тако. Звали су ме Џон”¹⁰² (Vonnegut, 1963: 4) такође се понавља и касније, у *Временском потресу*: „Зовите ме Јуниор. Мојих шесторо одраслих клинаца тако

¹⁰² Фонетска паралела очигледнија је у изворном, енглеском језику, у којем се имена Џон и Јона разликују у изговору само у једном гласу на крају речи: /dzon/ (John) и /dzon/ (Jonah).

ме зову. (...) Зову ме Јуниор иза мојих леђа” (Vonnegut, 1998b: 13). Наративна сложеност приповедачких гласова и историјских тренутака распршује и поново афирмише дискурзивни контекст дела:

Такви се романи првобитно могу разумети посредством старих структура, и стога могу пружити ужитак и остати у свести широке читалачке публике којој је дата далеко активнија улога у конструисању „значења” текста него што је то случај са савременим реалистичким романима или романима који претварају своје читаоце у махните процесоре речи, и који „трају” само онолико дуго колико се читају.

(Waugh, 1984, 13)

Постмодерни наративни дискурс проблематизује идеју текста који има границе, нарушавајући бинарност текстуалних односа, односно дихотомију појмова „унутра” и „споља”. Пошто текст стално улази у нове односе и контексте, он производи нова значења поред оних садржаних у ограниченом простору између његових корица, демонстрирајући прожимање и повезаност текстова, односно њихову фундаменталну интертекстуалност.

Референце на Мелвиловог *Моби Дика* присутне су и у другим Вонегатовим романима: у *Затворској птичици* име протагонисте, Валтера Старбака, подсећа на поткапетана на броду Пиквод у Мелвиловом роману, побожног и обазривог Квекера који се противи сулудој потрази капетана Ахаба за белим китом, а који се такође презива Старбак. Ова референца, међутим, није само означитељска, већ упућује и на дубље психолошке паралеле: „Обојица су Старбака у суштини морални људи који су на крају превише слаби или неефикасни да би променили деструктивни ток догађаја чији су сведоци” (Farrell, 2008: 457). Попут Мелвиловог Старбака, који не успева да надвлада опседнутог капетана, и „Вонегатов је лик човек са добрим намерама, чије је срце на правом месту, али који на крају постаје играчка судбине, пошто није увек у стању да поступи у складу са својом бољом природом” (Farrell, 2008: 211).

Референце и алузије на *Моби Дика* могле би да упућују и на много шири културни контекст:

Попут *Моби Дика*, Вонегатови романи представљају свеобухватну слику разноврсности америчког живота, изражавајући људско, и превише људско стање његовог разноликог становништва. Препознавши, можда, као и Мелвил, да свеобухватност заправо није могућа, Вонегат представља колаж слика, икона чија значења произилазе из заплета уместо да буду читљива на њиховим лицима.

(Tally, 2008: 164)

Ехо Хермана Мелвила препознатљив је и у роману *Галапагос*, у називу једног од бродова који гласи Ому, као и назив једног од Мелвилових раних романа, *Ому: прича о авантурама у Јужном мору* (*Omo: A Narrative of Adventures in the South Seas*, 1847). *Галапагос* успоставља интертекстуалне паралеле и са Мелвиловим последњим романом, *Преварант* (*The Confidence-Man*, 1857), чији је протагониста преварант налик Џејмсу Вејту из *Галапагоса*, који вара људе на броду. Попут *Преваранта*, *Галапагос* је „оптужница површног америчког оптимизма и универзалне тенденције људи да антропоморфизирају универзум“ (Allen, 2009: 158). Интертекстуални дискурс у овом роману постаје тако „чврсто уграђен у друштвени коментар о опадању релевантности традиционалних вредности у савременом свету“ (Bennett, цитирано у Hutcheon, 1989: 13).

Кланица-пет такође се може посматрати као интертекстуални еклектички колаж цитата и референци на различите изворе које Вонегат користи како би истражио теме своје приче, те већ у уводном поглављу упућује читаоце на три извора која су утицала на стварање романа, то јест даје неколико историјских и књижевних интертекстова који наговештавају главне теме у роману. Први извор, *Изванредне популарне заблуде и лудило гомиле* Чарлса Макеја, тиче се срамног и добрим делом заборављеног догађаја из историје хришћанства на који се алудира и поднасловом романа, *Дечји крсташки рат*. Ова прича о неколико хиљада деце која су 1213. године умрла или постала робљем под окриљем „племенитог“ плана да се пошаљу у Свету земљу, при чему су нека од њих грешком отишла у Ћенову где су нахраћена и послата кући, нуди паралелу са младим америчким војницима који су отишли у Други светски рат верујући у његов племенит циљ те били бесмислено убијени, док су неколицина оних који су преживели рат, међу којима

је и Били Пилгрим, једноставно нахрањени и послати кући. Други је извор фикционализована биографија Ерике Островски *Селин и његова визија*, у којој ауторка приповеда о Селину, француском војнику у Првом светском рату, који покушава да заустави време у својим романима како би људи престали да нестају: „Нека стану . . . не дозволите им да се више крећу . . . Нека се замрзну . . . једном заувек! . . . Тако да више не нестају!” (Vonnegut, 1970b: 14). Селинова опсесија временом пружа идеолошку основу за став Тралфамадораца да, пошто појединац дође на свет, он наставља да вечно постоји, и заједно са Вонегатовим властитим размишљањима о времену припрема читаоце за протагонисту романа који путује кроз време. Речима Вонегатовог критичара Алена Роднија, „Билијево искуство са Тралфамадором може се посматрати као еквивалент Селинових и Вонегатових покушаја да се носе са проблемом умирања кроз писање фикције“ (Allen, 2009: 94). Трећи је извор старозаветна прича о Лотовој жени која се осврнула да види уништење Содоме и Гоморе, упркос Божјој наредби да то не чини, те била кажњена тако што је претворена у стуб соли: „Али она се *осврнула*, и ја је волим због тога, јер то је тако људски” (Vonnegut, 1970b: 14). Вонегат се на сличан начин осврће на уништење Дрездена, поредећи своје трауматично и болно искуство са судбином Лотове жене, те завршава уводно поглавље метафором да његов роман представља „неуспех” јер га је написао „стуб соли” (Vonnegut, 1970b: 14). Као и Лотова жена у Библији, он „није могао а да се не осврне, упркос опасности да буде метафорички претворен у стуб соли, у симбол смрти која долази онима који не могу да се ослободе прошлости” (Allen, 2009: 84).

Пример књижевног интертекста налазимо и у епиграфу романа, у једном катрену из популарне Божићне песме:

Говеда мучу,
Беба се буди.
Али мали Господ Исус
Сузу не пусти

(Vonnegut, 1970b: 4),

а његово објашњење налазимо тек скоро при крају романа, у епизоди када Били, видевши једног коња обливеденог крвљу и са сломљеним копитима, по први пут током рата бризне у плач; касније, надовезује се Вонегат, као средовечни

оптометриста „Били је плакао веома мало, иако је често виђао ствари због којих је вредело плакати, и у том погледу, барем, подсећао је на Христа у Божићној песми” (Vonnegut, 1970b: 97). Ово експлицитно повлачење паралеле хуманости са Христом појашњава да је „идентификација Билија као фигуре Христа” била „Вонегатова свесна намера” (Allen: 2009, 87). Алузије на хришћанске слике појављују се и на другим местима у овом роману; аутор за Билија чак каже да је „самораспет” (Vonnegut, 1970b: 40) док се са другим ратним заробљеницима у сточном вагону вози ка логору.

Многи критичари виде Билија Пилгрима као неку врсту Христове фигуре, невине особе запрљане гресима човечанства, али која доноси поруку спасења. Билијев говор, непосредно пре него што га убије Пол Лазаро, свакако подсећа на Христа на више начина. Попут Христа на Тајној вечери, Били предвиђа сопствену смрт својим следбеницима. Али он такође обећава да ће, само ако му верују, моћи поново да живе после смрти: „Ако протестујете”, каже он окупљенима након што је најавио да ће ускоро бити убијен, „ако мислите да је смрт страшна ствар, онда нисте разумели ни реч онога што сам рекао.” Били спокојно додаје да је време да буде мртав неко време, „а затим да поново живи”. Тралфамадорска филозофија, коју Били проповеда маси, нуди верзију вечног живота, чак и ако то није баш хришћанско обећање раја и спасења.

(Farrell, 2008: 354)

Критичари који указују на аналогију узмеђу Билија и фигуре Христа поткрепљују своје тумачење чињеницом да његово име, које такође ретекстуализује постојећи књижевни канон, сугерише да је Били Пилгрим заиста ходочасник који трага за нечим светим, понављајући митску метафору потраге за смислом и испуњењем.

Алузије на хришћанске слике присутне су и у епизодама у којима је могуће посматрати Билија као новог Адама, а не као Христа. Слика Адама и Еве појављује се у епизоди када Билија и Роланда Вирија зароби петорица немачких војника после Арденске битке; док Били, лежећи на црном леду, зуре у златне коњичке чизме које је средовечни немачки десетар скинуо са мртвог мађарског пуковника на руском фронту, он види „Адама и Еву у златним дубинама. Били су голи. Били су тако невини, тако рањиви, тако жељни да се понашају пристojно. Били Пилгрим их је волео” (Vonnegut, 1970b: 28). Алузије на Адама и Еву могу представљати и референце на невиност изгубљену током рата:

Можда су Билијева тралфамадорска искуства фантазије које измишља како би повратио своју изгубљену невиност. Он и Монтана Вајлдхек у тралфамадорском зоолошком врту постају налик Адаму и Еви, поново стварајући људски род. Као и Адам у Еденском врту, Били је наг наочиглед својих богова, Тралфамадораца. Такође као и Адам, барем пре пада, Били се не стиђи своје голотиње. Тралфамадорци „немају начина да знају да Билијево лице и тело нису прелепи. Они су претпостављали да је он диван примерак”. Били, као и Адам, добија своју Еву када Тралфамадорци киднапују Монтану Вајлдхек као женку за њега. (...) Вонегат износи пуно доказа који указују да је Билијева отмица од стране ванземаљаца фантазија бекства коју осмишљава, свесно или несвесно, како би се изборио са трауматичним животом. Били обожава невиност Адама и Еве, и чини се вероватним да би желео да поврати невиност коју је изгубио у рату, посебно са младом, секси женом која га обожава.

(Farrell, 2008: 354–355)

Упркос томе што је бивша порно-звезда, односно веома сексуално искусна жена, Монтана Вајлдхек је, налик традиционалним представама о Еви, стидљива и смерна са Билијем. Алузија на Адама и Еву присутна је и у сцени у којој Били гледа ратни филм који се завршава екстраполацијом у којој замишља како се време и историја крећу уназад како би створили ово двоје савршених људи.

Алузије на хришћанску традицију, у којој се јабука доводи у везу са искушењем и падом човека, уласком греха у свет, присутне су и у *Доручку шампиона*, у епизоди у којој „Вонегат Творац нуди Килгору Трауту, свом Адаму, јабуку као коначан поклон. Он нуди Трауту знање уместо да га сачува од њега, и за разлику од хришћанског бога, Вонегат прихвата неминовност греха у људском свету” (Farrell, 2008: 66). Овим текстуалним паралелама Вонегат наводи своје читаоце да разумеју приче о Билију Пилгриму, Килгору Трауту и другим фиктивним ликовима у светлу хришћанске позадине, на којој различити приповедачки гласови успостављају и потврђују дивљу моралност Вонегатовог протеста против људских зала.

Интертекстуални одједи нефикционалних историјских и фикционалних књижевних текстова међусобно се допуњују у овом роману са двоструко подривајућом снагом. Вонегатов хетерогени историјско-књижевни интертекст у

највећој мери обухвата историју Другог светског рата, нарочито савезничко бомбардовање Дрездена, али и референце и алузије на друга књижевна дела и историјске изворе који, у мањој или већој мери, појачавају тему узалудности и незаустављивости злочина коју Вонегат развија у овом роману: *Браћу Карамазове* Фјодора Михајловича Достојевског, изјаву америчког председника Харија Трумана да је бачена атомска бомба на Хирошиму, чак и књиге које је написао фиктивни Килгор Траут насловљене *Манијаци у четвртој димензији* и *Јеванђеље из свемира*; Едгар Дерби, гимназијски наставник који је у заробљеништву са Билијем Пилгримом, једини потенцијално херојски лик међу затвореницима – који се супротставља нацистичком регрутеру Хауарду В. Кемпбелу, чита роман о грађанском рату Стивена Крејна *Црвена значка храбрости*, који говори о храбрости и страху током рата (подривајући, слично *Кланици-пет*, узвишену реторику и националне дискурсе који величају меморијалне атрибуте рата).¹⁰³ Линда Хачион потврђује вишеструко порекло ових интертекстова:

[П]остоји стваран историјски интертекст (документарни материјал о Дрездену, итд.), помешан са интертекстом историјске фикције (Стивен Крејн, Селин). Али, постоје и структурно и тематски повезане алузије: на *Путовање на исток* Хермана Хесеа и на различита дела научне фантастике. (...) Сви они представљају фер игру и сви се поново контекстуализују како би оспорили империјалистичке (културне и политичке) менталитете који доводе до Дрездена у историји.

(Hutcheon, 1989: 9–10)

Укључивањем других историјских и фиктивних гласова и контекста Вонегат указује на непрестани, узалудни циклус разарања у свету, развијајући идеју коју истражује у уводном поглављу романа – да су ратови попут глечера, неизбежни, и да се не могу спречити.

Библијски интертекст присутан је и у роману *Слепстик*, чији поднаслов „*Никада више усамљен!*” интратекстуално цитира слоган кампање у којој се фиктивни протагониста Вилбур Свејн кандидује за председника Сједињених Америчких Држава, а односи се на Вилбуоров план да искорени усамљеност у

¹⁰³ Ехои Крејна присутни су и у идеји да човек не може да у потпуности познаје своју природу и о метаморфози која може да се догоди у тренутку суочавања са кризом, наговештавајући Дербијев иронично трагичан крај.

Америци (који подразумева да сваки амерички држављанин по рођењу добије ново, компјутерски генерисано средње име и број који ће му аутоматски створити вештачку проширену породицу). Идилично детињство Вилбура и Елизе Свејн обилује алузијама на библијски Рај:

Земљиште виле у Вермонту где они одрастају „прекривено је јабуковим дрвећем”, евоцирајући библијски Рај пре пада. У рају који чине само њих двоје близанци живе у невиности, и попут Адама и Еве у библијској причи Вилбур и Елиза проводе сваки дан „баш као претходни”, у сагласности са другим бићем, које је средиште њиховог универзума. Међутим, Вилбуров и Елизин рај, као и Адамов и Евин, буде осуђен на пропаст када близанци стекну забрањено знање.

(Farrell, 2008: 333)

Начувши разговор из којег сазнају колико су њихови родитељи несрећни због њихове наводне менталне заосталости, Елиза и Вилбур одлучују да им открију дуго чувану тајну:

Следећег јутра, када им близанци открију своју праву интелигенцију, пад из Раја је завршен. Иако на кратко покушавају да поврате своју некадашњу срећу повратком у идиотизам, не могу да поврате своју изгубљену невиност више него што Адам и Ева могу да се врате у своје чисто и безгрешно стање у врту. Близанци бивају раздвојени (...) и коначно протерани из свог Раја, Вилбур у школу на Кејп Коду а Елиза у душевну болницу; самоћа постаје њихово ново стање.

(Farrell, 2008: 333)

Поднаслов романа тако постаје ироничан одговор на тему губитка духовног и физичког заједништва која се уводи, развија и појачава референцама на библијски рај и пад.

Наслов романа *Плавобради*, који описује позне године фиктивног сликара апстрактног експресионизма Раба Карабекиана, такође је сам по себи показатељ интертекстуалног статуса романа. У питању је, наиме, референца на истоименог фиктивног јунака у једној старој дејској причи (коју је популаризовао XVII-вековни француски писац Шарл Перо (Charles Perrault)), у којој Плавобради својој најновијој невести дозвољава да уђе у било коју просторију у замку осим једне која чува његову тајну, тела његових бивших жена, на исти начин као што Рабо

Карабекиан дозвољава својој новостеченој пријатељици, Кирк Берман, да користи сваки педаљ његове куће осим амбара у којем је закључана његова „тајна”. Рабо Карабекиан спомиње ову везу на једном месту у роману, упућујући читаоце на ову тематску повезаност:

Дакле: Плавобради је измишљени лик из веома старе дечје приче, могуће лабаво заснован на лику неког убилачки настројеног племића из давнина. (...) И тако – од свих људи који знају за мој закључани амбар за кромпир, та је мистерија свакако најнеподношљивија за Кирку Берман. Све време ме гњави да јој кажем где су кључеви, а ја јој изнова говорим да су закопани у златном сандучету у подножју планине Арарат. Рекао сам јој последњи пут када ме је питала, што ће рећи пре неких пет минута: „Гледај: размишљај о нечем другом, о било чему. Ја сам Плавобради, и мој ателе је моја *забрањена одаја* бар што се *тебе* тиче.”

(Вонегат, 2010б: 48–49)

Карабекианов дом такође представља инверзију слике замка Плавобрадог који чува тела његових бивших жена, пошто жене у Вонегатовом роману „испуњавају собе животом уместо смрћу, позивајући све унутра уместо да забрањују њихов улазак” (Allen, 2009: 165), што рефлектује промењену перцепцију улоге полова у постмодерном свету.¹⁰⁴

Транспоновањем семантичких система једних у друге Вонегатови се текстови претварају у ехо других текстова, неку врсту „метаприча” у којима се значења у једној врсти дискурса модификују, допуњују и проширују значењима других врста дискурса, одржавајући континуитет између нас и прошлости, флуидност уметности и сећања. „Такви романи покушавају да створе алтернативне лингвистичке структуре или фикције које једноставно *подразумевају* старе форме, подстичући читаоца да се ослања на своје познавање традиционалних књижевних конвенција у настојању да конструише значење новог текста” (Waugh, 1984, 5). Ово обавезује читаоце да чују гласове многих текстова у једном – да посматрају, рецимо, дијалог између Вилбура и Елизе Свејн у *Слептику*, или Карабекиана и Кирк Берман у *Плавобрадом*, као део „дијалога”

¹⁰⁴ У Америци се шездесетих година XX века појавила утицајна контракултура младих, праћена растом политичке и психолошке свести о питањима као што је, између осталих, улога полова.

других гласова у оквиру дискурса, између датог текста и свих других текстова из којих црпи утицаје, укључујући друштвени и идеолошки контекст у којем је текст настао.¹⁰⁵ Такве анализе могу нас одвести у реконструкције различитих тонова и гласова, што нам омогућава да се бавимо, на теоријском нивоу барем, иронијом и апсурдношћу људског стања.

Умберто Еко (Umberto Eco), пишући о свом роману *Име руже* (*Il Nome della Rosa*, 1980), тврди: „Открио сам оно што су писци одувек знали (и што су нам стално говорили): књиге увек говоре о другим књигама, и свака прича прича причу која је већ испричана” (Еко, 1983: 20). У прологу *Затворске птичице* Вонегат говори о Кајахога масакру као о „измишљотини, мозаику састављеном од делова узетих из прича о многим таквим немирима у не тако давна времена“ (Vonnegut, 1979: 12). Као и у другим Вонегатовим делима границе романа су „пропусне”, те се његов текст ослања на вишеструке значењске кодове из ширих контекста – и књижевних и друштвених. Историјске и књижевне референце (неколико „светаца”¹⁰⁶ описаних у овом роману, на пример, упућују на Христову Беседу на гори) постају тематске (понекад и формалне) паралеле фиктивним дешавањима, и обрнуто. Истина и фикција у контексту Вонегатових романа, као и у постмодернизму уопште, постају кодирана поља чија значења и тумачења налазимо у текстовима прошлости.

„Ниједно дело западне хуманистичке традиције не изгледа безбедно од данашње постмодерне интертекстуалне цитатности и оспоравања” (Hutcheon, 1989: 14). Интертекст Вонегатових романа укључује, поред текстова Светог писма, и Шекспиров књижевни канон кроз бројне цитате и алузије на Шекспирове сонете и драме. Наслов научнофантастичне кратке приче „2BRO2B” (1962), који се односи на телефонски број помоћу којег се може заказати асистирано самоубиство у Федералном бироу за окончање живота, евоцира Шекспирову драму пошто представља ехо питања којим Хамлет започиње свој чувени

¹⁰⁵ Цитат с почетка поглавља о пастишу, са експлицитним референцама на драму Тенеси Вилијамса (Tennessee Williams) *Трамвај звани чезња* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), подсећа нас, на пример, да трагика Вонегатових ликова лежи у чињеници да очекују од универзума да буде добар према њима.

¹⁰⁶ „Људи који се понашају пристojно у изразито непристойном друштву” (Vonnegut, 2011: 106)

монолог.¹⁰⁷ Наслов романа *2BRO2B* Килгора Траута (који се спомиње у *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*) понавља аналогију са Шекспировом драмом (радња Траутовог романа смештена је у Америку будућности у којој су све болести искорењене, што има за последицу огроман проблем пренасељености – као и у Вонегатовој истоименој причи, тако да влада оснива самоубилачке салоне на најпрометнијим местима у граду у нади да ће довести људе у искушење да окончају свој живот – слично бироима у Вонегатовој причи где се људи подстичу да добровољно прекину своје животе). Ехо Шекспировог *Хамлета* појављује се и у *Хокус-Покусу*, у којем Хартке цитира Хамлетов монолог (Вонегат, 1998: 156), као и у *Сиренама са Титана*, у Рамфордској ироничној референци на Хамлетову синтагму,¹⁰⁸ понављајући питање које је истовремено кључ и за ове Вонегатове романе – да ли је боље једноставно трпети судбину која задеси човека или јој се супротставити, односно да ли се „срамна судбина” једноставно дешава људима, или су људи такође творци сопствене судбине. „Бити или не бити” тако постаје једно од најважнијих питања за Вонегатове ликове, указујући да, супротно реалистичком програму да „уметност подражава живот”, као и идеји Оскара Вајлда да „живот подражава уметност” (Wilde, 2006: 21), савремена уметност кроз своје интертекстуално својство подражава саму уметност.

Још један Вонегатов наслов цитира Шекспира: „Сутра и сутра и сутра“ (“Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow”), наслов Вонегатове кратке приче објављене 1954. (која се под маском научне фантастике бави питањима смисла живота и смрти), преузет је из монолога који Магбет изговара пошто прими вест о смрти Леди Магбет (Vonnegut, 1994b: 284). Епиграф *Снајпер Дика*, који цитира фиктивни лик Ото Волц, одломак је из Шекспирове комедије *Два витеза из Вероне* (*The Two Gentlemen of Verona*, 1591): „Ко је Силија? Шта је она? Да јој се сви просци клањају?” (Vonnegut, 1983: 5). У *Сленстику*, последњи пут када Вилбур чује глас своје сестре јесте када током матуре Елиза унајмљује хеликоптер те преко мегафона цитира Вилбуру део Шекспировог сонета; Елиза цитира „Сонет 39”, који говори о љубавницима толико повезаним да постају као

¹⁰⁷ у изговору, који се добија спеловањем овог „телефонског броја“ на оригиналном, енглеском језику

¹⁰⁸ „Потпуковник је по први пут схватио оно што већина људи никада не схвати о себи самима – да он није био само жртва страшне судбине већ и један од њених најсуровијих агената” (Vonnegut, 1967: 78).

једно биће – тако да одлучују да се растану, не би ли поново повратили свој идентитет. „Цитирајући ову песму, Вонегат описује трагедију не само односа између Вилбура и Елизе, већ и људског стања. Очајнички смо потребни једни другима, али такође ризикујемо да изгубимо своје властити биће када се у потпуности идентификујемо са другим бићем” (Farrell, 2008: 335). Вонегатов фиктивни лик Килгор Траут такође цитира Шекспира: „Испричао сам Килгору Трауту током жура на обали 2001. године како су мој брат и сестра натерали оца да се стиди лова и пецања. Он је цитирао Шекспира: ’Како боли оштрије од змијског зуба када имаш незахвално дете!’” (Vonnegut, 1998b: 33). Ове алузије, како на нивоу речи, тако и на нивоу целог дела, доводе у везу Вонегатова дела са ширим књижевним каноном, позивајући читаоце да путем асоцијација (ре)конструишу оно што је само наговештено и недоречено. „Подвргавање пастишу појединачног писца у великој је мери налик стварању анаграма, не од слова, већ од компоненти стила. Пастиш је стога нека врста пермутације, мешање генеричких и граматичких ознака” (Lewis, 2001: 125).

Постмодерни текст постоји унутар бесконачног дискурса текстова у разним жанровима и медијима.¹⁰⁹ Позоришни комад Тенеси Вилијамса *Трамвај звани чежња* тематски је интертекст Вонегатове кратке приче „Ко сам ја овај пут?” (“Who Am I This Time?”, 1961), а Вонегат спомиње ову драму и у *Временском потресу*, где каже да су њени дијалози послужили као „емоционални и морални оријентири” (Vonnegut, 1998b: 25) у његовом животу (интертекстуалност на овај начин успоставља везе не само унутар дискурса текстова већ и са светом проживљеног искуства, рефлектујући не само историјску и друштвену већ и личну кризу).

Вонегат цитира и интертекстове властитих романа: „У свом роману *Плавобради* кажем, ‘Чувај се богова који доносе дарове’” (Vonnegut, 1998b: 61), преклапајући интертекстуалне референце са интратекстуалним. Сврха ових интратекстуалних инкорпорација јесте, као и интертекстуалних, са једне стране

¹⁰⁹ „А интертекст је то: немогућност живљења изван бесконачности текста – без обзира да ли је тај текст Пруст или дневне новине или телевизијски екран: књига ствара значење, значење ствара живот” (Barthes, 1975: 36).

наговештавање предстојећих тема и догађаја, а са друге додатни коментар и објашњење претходно описаних дешавања.

Вонегатов књижевни канон представља амалгам књижевних и историјских интертекстова у истим или различитим жанровима који, као део веће целине, одражава карактеристике веће породице текстова којој припада. Различити интертекстуални гласови успостављају експлицитну миметичку везу између читаочеве и пишчеве садашњости и старије историјске и фиктивне стварности, приморавајући нас да преиспитамо и можда поново протумачимо историју и своју садашњост.

Постмодерна ликовна уметност, као и књижевна, доводи у питање претпоставку да би уметнички производ требало да буде јединствен или оригиналан:

Вонегат ужива у радовима Паула Клеа и Жоржа Брака, називајући овог другог „специјалним херојем”, и заинтригиран је оним што су кубисти урадили „разбијајући хаотично у геометријске форме, угодне облике”. (...) Можда се могу наћи мали подсетници на радове ових људи, и других, у Вонегатовим сликама: дашак Мироа у „Тралфамадорима”, на пример, или Колдера у „Прозаку”. Као и у случају његовог оца архитекте и деде, ови су уметници били део културе у којој је живео, и њихов је утицај неизбежан. За Вонегата нема никаквог смисла избегавати такве узоре ако открије нешто у њима у чему би могао да се опроба. „Идеја да неко може да направи неко велико откриће а да онда нико не може да га користи била би веома лоша наука”, каже он, алудирајући, као што често чини, на своје образовање из области науке. (...) Али његова уметност тешко да се може назвати деривативном. Постоји конзистентан индивидуални стил који постаје препознатљив као и његова проза.

(Reed, 1999)

Већина ликовних радова које је урадио у сарадњи са графичким уметником Џоом Петром III (Joe Petro III), признаје Вонегат, „имитације су Паула Клеа, Марсела Дишана и других“ (Vonnegut, 2011: 144).¹¹⁰ Као и други постмодерни уметници,

¹¹⁰ Идеје о ликовној уметности као „заједничкој својини” нису нове у постмодернизму. Сер Џошуа Рејнолдс (Sir Joshua Reynolds), председник Краљевске уметничке академије у Лондону у XVIII веку, био је један од најутуцајнијих заговорника пастиша: у својим чувеним академским *Дискурсима* (*Discourses*, 1774) писао је да сликар користи радове својих предака као „магазин заједничке својине, увек отворен за јавност, одакле сваки човек има право да узме који год материјал пожели” (Reynolds & Burnet, 1842: 105).

он кроз пастиш одбацује и исмева модернистичке идеје о аутентичном уметничком генију и оригиналности, слободно истражујући и усвајајући аспекте (или целину) других уметничких дела, тако да се прераде и промене у формату, величини, медију и стилу сматрају трансформативним, креативним техникама.

Слично наративној уметности, концепт интертекстуалности у ликовној уметности (заједно са сродним концептом интратекстуалности) подразумева да уметничко дело не садржи стабилна и дефинитивна значења, већ да производи значења унутар својих односа са другим делима и контекстима у које је стављено, „слободно присвајајући симболе и слике у стварању еклектичке уметности” (Koscianski, 2002). Вонегатове графике *Тралфамадор #1* (*Tralfamadore #1*, 1996) и *Тралфамадор #2!* (*Tralfamadore #2!*, 1996) представљају отворену алузију на фиктивну планету Тралфамадор, која има истакнуто место у романима *Сирене са Титана* и *Кланица-нет*, обједињујући различите научнофантастичне мотиве који карактеришу ове његове романе. На обе графике фигура са леве стране има мало округло тело без руку и три танке ноге, као и Сало, тралфамадорски робот у *Сиренама са Титана*; фигура са десне стране има нос и косу, карактеристике људског бића, и „комично преплашене очи” (Reed, 1999) које подсећају на киднапованог Билија Пилгрима у *Кланици-нет*, којег Тралфамадорци одводе да живи на њиховој планети (штавише, геометријски дизајн у доњем десном углу графике *Тралфамадор #2!* могао би да представља геодезијску куполу зоолошког врта у којем Тралфамадорци чувају Билија у овом роману):



Слика 3. *Тралфамадор #1*, 1996, графика,
ситоштампа, 55,9 x 76,2 cm.



Слика 4. *Тралфамадор #2!*, 1996, графика,
ситоштампа, 55,9 x 76,2 cm.

Графика *Абсолют Вонегат*¹¹¹ садржи интратекстуалне референце на *Колевку за мацу* и њене мотиве заплета: руке које се играју концем и запушач боце у облику мачје главе представљају отворену алузију на овај роман који се

¹¹¹ видети графику на стр. 44

руга различитим филозофским, политичким и религиозним доктринама и догмама чија су објашњења смисла постојања илузорна као и фигура од конца на слици.

Кавез Траутовог дугорепог папагаја Била постао је 1997. године предмет неколико издања Вонегатове графике *Златни кавез* (*Gilded Cage*), која отворено упућује на његову фикцију:¹¹²



Слика 5. *Златни кавез*, 1997, графика, ситоштампа, 15,2 x 22,9 cm.

Поред приче о Биловој мудрој одлуци да не напушта кавез, мотив птице и кавеза има и шири значај у Вонегатовом опусу: његова прва збирка кратких прича зове се *Канаринац у мачјем леглу* (*Canary in a Cathouse*, 1961), а такође пише (посебно у збрци *Вомпитери, фоме и гренфалуни*) о „уметнику као друштвеном еквиваленту канаринцу којег носе у рудник угља, чија је смрт упозорење на смртоносне гасове” (Reed, 1999).

Популарност Вонегатових књижевних дела довела је до широко распрострањеног пастиша њихових сегмената у музици и филмовима, на телевизији и у разним другим медијима. *Колевка за мацу* тако је, поред ликовних обрада, ушла и у музичке токове. Вонегат је сарађивао са америчким авангардним композитором Дејвом Солџером¹¹³ на албуму под називом *Лед-9 баладе* (*Ice-9 Ballads*, 2001) – који је такође „етикетиран” као авангардни због елемената музичког еклектицизма – који садржи девет песама са текстовима калипса (бокононистичких молитви) преузетих из *Колевке за мацу*, које Вонегат рецитује уз Солџерову музику. Амброзија (Ambrosia), јужнокалифорнијски рок састав 1970-их, укључио је „Згодно, згодно, врло згодно” (“Nice, Nice, Very Nice”), текст

¹¹² У *Доручку шампиона* Траут нуди свом љубимцу да му испуни три највеће жеље, између осталог жељу да буде слободан; Бил се враћа у свој кавез, што Траут назива најпаветнијим избором од свих јер ће тако увек имати „нешто за чиме ће тежити – да изађе из кавеза” (Vonnegut, 2000a: 37).

¹¹³ са којим је сарађивао и на радијској опери *Војникова прича*

Бокононовог 53. калипса, у свој истоимени деби албум. Албум Џоа Сатријанија (Joe Satriani) *Сурфовање са ванземаљцем* (*Surfing With the Alien*, 1987) садржи инструменталну песму „Лед 9” (“Ice 9”), чији наслов представља референцу на фиктивни полиморф воде у *Колевци за мацу* који се у контакту са водом претвара у кристал узрокујући глобалну катастрофу. Шкотски музичар и текстописац у поп-рок жанру Ал Стјуарт (Al Stewart), на свом албуму *Модерна времена* (*Modern Times*, 1975), одао је признање роману *Сирене са Тумана* истоименом песмом (која садржи стих „Био сам жртва у низу несрећа, као и сви ми...” – цитат из овог Вонегатовог романа (Vonnegut, 1967: 110) – као рефрен). Неколико савремених музичких дела садржи цитате из *Временског потреса*: амерички експериментални скримо бенд Запалио бих се због тебе (I Would Set Myself on Fire for You) користи пасус из *Временског потреса* на почетку своје песме „Прва реч која ми пада на памет” (“The First Word That Comes To Mind”, 2003), док песма енглеско-немачког инди рок састава Арт Брут (Art Brut) „Касно недељно вече” (“Late Sunday Evening”, 2007) користи „исцелитељску” Траутову мантру „Био си болестан али сада си поново добро, чека те посао да га урадиш” (Vonnegut, 1998b: 134) као рефрен. Једна од песама америчког инди рок бенда Еплсид Каст (The Appleseed Cast) на албуму *Маре Виталис* (*Mare Vitalis*, 2000) цитира својим називом име свеприсутног Килгора Траута. Можемо овој необичној листи додати и податак да Снајпер Дик (Deadeye Dick), амерички алтернативни рок трио из Њу Орлеанса, алудира својим именом на истоимени Вонегатов роман, док је име фиктивног сликара Тери Кичена из романа *Плавобради* позајмио Макс Покривчак, амерички фолк певач и композитор, за своје уметничко име, и тако даље...

Суочени са овим интертекстуалним прожимањима дискурса, можемо их „декодирати” било као постмодерне музичке експерименте, или као одговор на књижевну традицију.¹¹⁴ У сваком случају они постају, слично интертекстовима у књижевности и ликовним уметностима, део неког другог „разговора” где се значење не налази у самом уметничком делу, већ се производи у односу на

¹¹⁴ „Чак и музика, коју већина сматра најмање репрезентативном уметношћу, тумачи се ових дана у смислу интертекстуалног повезивања прошлости са садашњошћу, као аналогон неопходног повезивања уметничке форме и људске меморије” (Morgan, цитирано у Hutcheon, 1989: 28).

сложену мрежу уметничких дела на која се аутор позива и на њихове естетске дискурсе.

У многим случајевима интертекстуалност може бити превише ограничен термин за описивање овог процеса; интердискурзивност можда би био прецизнији термин за колективне видове дискурса на које се постмодернизам парадоксално позива: књижевност, визуелне уметности, историја, биографија, теорија, филозофија, психоанализа, социологија, листа се наставља.

(Hutcheon, 1989: 12)

Интертекстуалне реконтекстуализације Вонегатових текстова представљају илустрацију, у сфери уметности, онога што британски теоретичар културе Џон Фиск у контексту медија назива „вертикалном” интертекстуалношћу која, за разлику од „хоризонталне” интертекстуалности која означава односе између текстова који се налазе на истом семантичком нивоу, истражује дубље полисемичке потенцијале и односе.¹¹⁵ Читалац постаје свестан интертекстуалног постојања Вонегатових дела кроз њихове фрагменте уграђене у спољашњи, „интердискурзивни” оквир, у којем се дело не види као аутономно, већ, уместо тога, као сачињено од мноштва слика, кодова и текстова који мењају естетске дискурсе. Овај нови постмодерни идентитет подразумева спремност да се испита широк спектар дискурса како би се објаснила и разумела уметност, њени контексти и начини на које она функционише унутар њих. Поље интертекстуалности постаје отворено и бескрајно: оно трансформише, модификује, проширује и разрађује естетске дискурсе на којима се заснива.

¹¹⁵ „Хоризонтални односи су односи између примарних текстова који су мање-више експлицитно повезани, обично дуж оса жанра, лика или садржаја. Вертикална интертекстуалност је интертекстуалност између примарног текста [...] и других текстова друге врсте који се експлицитно односе на њега” (Fiske 1989: 108).

3.2.2. Стилистичка хетерогеност

Дакле, црне машине морале су да оду одатле, или да умру од глади. Дошле су у градове јер су сва друга места имала на оградама и дрвећу знакове као што је овај:



Килгоре ТROUT једном је написао причу под називом 'Ово се односи на тебе'.

(Vonnegut, 2000a: 64)

Постмодерна естетика често се огледа у прекорачивању претходно прихваћених формалних и тематских граница у уметности, односно у флуидности и замагљивању стилистичких и естетских карактеристика жанрова и њихових функција. Преиспитујући постмодерни став према фикцији и уметности у целини, Чарлс Њумен у својој провокативној књизи *Пост-модерна аура* (*The Post-Modern Aura*, 1985) дефинише постмодерну уметност као „коментар историје естетике без обзира који жанр усваја” (Newman, 1985: 44). Постмодернизам потврђује Деридину тврдњу да ниједан текст не може бити без жанра, чак ни када учествује у неколико историјских стилова,¹¹⁶ те да се у процесу „конститутивне интертекстуалности”¹¹⁷ жанрови трансформишу и стапају тако да само њихове границе нестају. „Постмодернизам у уметности успоставља везе са читавим кругом класичних и архаичних традиција, те уметнички ефекат постиже свесним мешањем разних, историјски неспојивих стилова“ (Епштејн, 1998: 48), проширујући своје поље стварања у хибридни интертекстуални дискурс који прекорачује границе жанра.

Вонегат често комбинује елементе различитих жанрова и стилова стварајући нов наративни облик. Чувен по свом јединственом споју научне

¹¹⁶ „[Т]екст не може а да не припада ниједном жанру, он не може бити без жанра или нешто мање од њега. Сваки текст учествује у једном или више жанрова, не постоји безжанровски текст” (Derrida, 1980: 65).

¹¹⁷ У покушају да прецизније одреди различите врсте интертекстуалности, британски лингвиста Норман Ферклаф (Norman Fairclough) разликује „манифестну интертекстуалност”, која означава присуство интертекстуалних елемената као што су, на пример, пародија и иронија, и „конститутивну интертекстуалност”, која се односи на узајамни однос дискурзивних карактеристика у тексту као што су жанрови, структура, форма и стилови који се доводе у везу са различитим врстама дискурса (Fairclough 1992: 117).

фантастике, историјске фикције, документарног материјала, аутобиографије, социјалног коментара и хумора, његов рад одступа од традиционалних облика и жанрова. Нападајући и реформишући старе стилове он формира потпуно нове кроз неку врсту колажа, што их семантички и формално усложњава.

Вонегатов колаж такође је индикативан за карактеристично постмодерни пастиш, у којем се различити стилови старијих уметничких облика поново појављују на изненађујућим местима. Такав пастиш такође се протеже и на Вонегатову употребу жанрова. Иако су му његове егзистенцијалне теме и срцепарајуће дирљив осећај за свакодневни живот донели похвале критике, Вонегат је често формулисао своја запажања у књижевности која се чини маргиналном, са таквим жанровима Б-филма као што су научна фантастика, приче јефтиних часописа, комедије ситуације, чак и мека порнографија (или, у случају *Доручка шампиона*, све горе споменуто).

(Tally, 2008: 164)

Кланица-пет садржи елементе различитих жанрова, као што су научна фантастика,¹¹⁸ документарни роман и црни хумор. Као научна фантастика, овај роман описује доживљаје Билија Пилгрима који се „откачио у времену” и којег киднапују ванземаљци са планете Тралфамадор, мешајући трагедију са црним хумором. Као документарни роман, *Кланица-пет* има за тему бомбардовање Дрездена у Другом светском рату, при чему се спомињу и неки други историјски догађаји, као што су Арденска офанзива и Вијетнамски рат. Комбиновањем добро познате, опскурне и измишљене историје, Вонегат проналази нову форму за приповедање ратних прича јер традиционалне форме нису више довољне, и коментарише ово манипулисање фикцијом и стварношћу у првој реченици када каже: „Све се ово заиста догодило, мање-више” (Vonnegut, 1970b: 6). Тематске везе на овај начин прелазе границе жанровских оквира (тема рата налази се у распону сва три споменута жанра), творећи јединствени „амалгам реализма и научне фантастике” (Пауновић, 1998: 321).

¹¹⁸ Вонегатова дела одиграла су значајну улогу у напору да научна фантастика стекне кредибилитет као озбиљан жанр.

Преиспитујући структуру и жанр *Механичког пијанина*, Леонард Мустаза (Leonard Mustazza), аутор књиге *Вечно следећи постање: мит о Рају у романима Курта Вонегата* (*Forever Pursuing Genesis: A Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*, 1991), примећује да „кроз отприлике прву половину *Механичког пијанина*, Вонегат пише – сасвим намерно – стандардни и наизглед деривативни дистопијски роман, каквим га препознају његови несаосећајни критичари” (Mustazza, 1989: 101). Међутим ова, на први поглед, жанровска постојаност уступа током друге половине романа простор колажном мешању и стапању различитих тематских и стилских елемената, чиме се оспорава сваки покушај његове дефинитивне жанровске категоризације:

[П]ошто је успоставио везу са сличним делима, пошто је у ствари подесио очекивања неопрезног читаоца, Вонегат цинично преиначује та очекивања у остатку романа. Почевши са Половим разочарењем у пасторални Рај који је покушао да изгради, Вонегат води свог протагонисту (и читаоца) на доле у мрачније стазе људске психе. (...) [Ово] истраживање неплеменитих људских побуда и несигурности недвосмислено га ставља у друштво моралних писаца, те, у том смислу, *Механички пијанино* нимало није стандардни дистопијски роман, већ нешто ново, што уредне жанровске кутије не могу да приме.

(Mustazza, 1989: 101)

Колико је спонтано Вонегат прелазио жанровске оквире у потрази за изразом који би требало да опише трауме појединца и људског рода у целини сведочи и његов доживљај статуса научнофантастичног писца о којем говори у једном од својих аутибиографских есеја:

Сазнао сам од критичара да сам писац научне фантастике. Нисам то знао. Претпостављао сам да пишем роман о животу, о стварима које нисам могао а да не видим и не чујем у Скенектадију, веома стварном граду, сада неспретно смештеном у језиво. Од тада сам мрзовољни станар фиоке са датотекама са ознаком „научна фантастика”, и желео бих напоље, поготову пошто тако пуно озбиљних критичара редовно брка ту фиоку са писоаром.

(Vonnegut, 1999b: 1)

Штавише, Вонегатова дела, за разлику од стандардних дела научне фантастике, на крају упозоравају на опасне идеје и бесмислене митске конструкције које постоје

у оквиру овог жанра. „У центру његовог канона пребива идеја да је научна фантастика у стању да испуни човечанство лажним обећањима утопијских друштава која не постоје и, што је можда још важније, не могу да постоје” (Simpson, 2004: 262). Међутим, како год тумачили функције појединачних жанрова у оквиру Вонегатових стилских и тематских колажа, комбиновањем елемената дистопијског романа, историјске грађе и других књижевних жанрова Вонегатова дела уграђују у себе и значења дела којима се користе, постајући у том процесу део ширих друштвених и културних дискурса.

Пишући о аутентичности и непатворености Вонегатове визије, Леонард Мустаза закључује да „Вонегатова уметничка оригиналност лежи управо у његовом намерном избегавању олаке категоризације, његовом одбијању да пише фикцију са деривативном формулом” (Mustazza, 1989: 99). Таква врста метафоричког протеста присутна је и у *Мајци ноћи*, која комбинује скоро детињасту перспективу догађаја и недостатак моралног расуђивања са описима најстрашнијих злочина, стварајући одређену критичку енергију и нову врсту естетике која игнорише било какву врсту жанровске хијерархије.

У постмодернизму долази до мешања и узајамног поништавања дискурзивних конвенција, тако да је поље не само стилске већ и дискурзивне хетерогености лишено жанровских конвенција и норме:

Границе између књижевних жанрова постале су флуидне: ко још може утврдити границе између романа и збирке кратких прича, романа и поеме, романа и аутобиографије, романа и историје, романа и биографије? Међутим, у сваком од наведених примера конвенције два жанра воде одлучујућу игру једна против друге; не постоји једноставно, непроблематично стапање.

(Hutcheon, 1988: 9)

У следећем одломку из *Сирена са Титана* Вонегат изводи још један експеримент у естетици унутар овог поигравања жанровским конвенцијама, претварајући прозне сегменте у римован стих:

Он подиже свој крај цеви опсадног минобацача.
Да подигне други крај не беше тамо никог.

Унк бејаше отишао да тражи жену и сина и најбољег друга свог. .
Унк бејаше отишао преко брда по равном, равном, равном, равном
Марсу.

(Vonnegut, 1967: 66)

Инверзија жанровских норми присутна је и у новинском чланку „Америчка божићна честитка 2004” (“American Christmas Card 2004”) у часопису *In These Times*, где Вонегат визуелно трансформише прозни наратив у стиховану честитку притом потпуно игноришући пратеће конвенције поетског жанра – риму, ритам и сл. (за разлику од претходне трансформације која је „употпуњена” римом у другом и трећем стиху):

Упознао сам једног човека у Нигерији пре неколико година,
Иба,
који је рекао да има три стотине рођака
које зна по имену.
Његова супруга управо је била добила бебу.
Намеравали су да је однесу
пешице
како би је поздравили и дивили јој се
сви они многобројни рођаци
које буду могли да нађу,
иако
је трајао рат.
Зар не бисте волели да сте ви били
тако чувена беба?
Волео бих да могу да махнем чаробним штапићем
овог Божића,
и да дам сваком очајнички усамљеном
и гладном и изгубљеном америчком
мушкарцу, жени или детету
љубав и утеху и подршку
проширене породице.
Само две особе и беба у јаслама,
с обзиром на бездушну Владу,
није шема за опстанак.

(Vonnegut, 2004c)

У *Снајпер Дику* извесне сцене претворене су у позоришни сценарио, стварајући жанровску интеракцију у којој се сусрећу роман и позориште:

*Завеса се диже над сутереном у поноћ. Шест ПОЛИЦАЈАЦА
стоји крај зидова. РУДИ, дечак, сав умазан мастилом, налази се у*

кавезу у средини просторије. Низ степенице силази пушећи цигарету Џорџ Мецгер, чију је жену дечак управо устрелио. За њим иде ДЕТЕКТИВ, који има држање церемонијал-мајстора. ПОЛИЦИЈА је фасцинирана оним што ће се десити. Сигурно ће бити занимљиво.

МЕЦГЕР (*ужаснут РУДИЈЕВИМ изгледом*): Ох, мој Боже. Шта је то?

ДЕТЕКТИВ: То вам је устрелило жену, г. Мецгер.

(Vonnegut, 1983: 54)

Касније у роману, истој жанровској трансформацији (чија је хетерогеност израза додатно метајезички наглашена упадљиво разноврсном типографијом) претходи ауторов ауторефлексивни коментар:

И опет – моје сећање пише једночинку. Завеса се диже над ентеријером злогласне апотеке у најсиромашнијем делу једне вароши на Средњем западу, непосредно после поноћи. РУДИ ВОЛЦ, гојазни фармацеут-евнух, пренеражен је пошто је у безумној помахниталој бабускери препознао СИЛИЈУ ХУВЕР, некада најлепшу девојку у граду.

РУДИ: Госпођо Хувер!

СИЛИЈА: Јуначе мој!

(Vonnegut, 1983: 115–116)

Вонегат показује још већу инвентивност у мешању жанрова трансформишући поједине сегменте текста у начин изражавања својствен квизовима: „Тривијално питање: Колико је данас мускетара од те тројице у животу? Одговор: само ја” (Вонегат, 2010б: 137). У *Цветима* он меша новинарски жанр интервјуа са фикционалним сегментима који замењују улогу новинара – стварајући нов жанр „аутоинтервјуа”, док ауторефлексно признаје: „овај је интервју искључиво писан. Ниједна његова реч није гласно изговорена” (Vonnegut, 1994а: 394). Он и сам коментарише ово комбиновање различитих стилова у једном делу, називајући свој „франкенштајнски” аутобиографски колаж „новом књижевном формом”:

То је чудесна нова књижевна форма. Ова књига комбинује плимску снагу великог романа са узнемирујућом, потресном непосредношћу новинарства на првој линији фронта – што је сада стара ствар, Бог зна, Бог зна. Али сам такође уплео раскошни ентузијазам музичког театра, смртоносни леви директ кратке приче, свежањ личних писама, војнички ритам америчке историје и говорништво у бау-вау стилу

(Vonnegut, 1994a: 307–308),

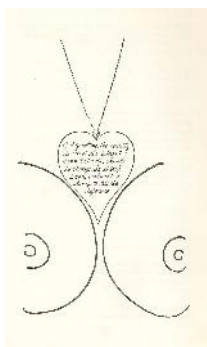
и предлаже ново име за њу: „требало би створити ново име за такав сензибилитет за напад-на-свим-фреквенцијама. Предлажем име *бливит*” (Vonnegut, 1994a: 308). Такође сугерише да би књижевна критика *Њујорк тајмса* требало да установи трећу категорију за сваку књигу која комбинује чињенице и фикцију, јер би на тај начин „аутори бливита престали да стају на жуљ обичним писцима и историчарима и другима” (Vonnegut, 1994a: 308–309). До тог „сретног дана”, Вонегат инсистира да књига *Цвети* буде рангирана на такмичењима и фикционалне и нефикционалне књижевности, и метафорички предлаже: „ова би књига требало да буде подобна за мега-гренд слем, пошто обухвата фикцију, драму, историју, биографију и новинарство” (Vonnegut, 1994a: 308–309).

Вонегатов хетерогени интертекстуални колаж обухвата и цртеже интегрисане у његове романе, идентификујући и проширујући дугогодишњи историјски однос, интеракцију између визуелног представљања и језика. Интертекстуалност је ушла у теоријску расправу о ликовним уметностима у другој половини XX века, „делимично као одговор на појаву тадашњих постмодернистичких уметничких пракси које су (...) комбиновале различите облике језика и означавајућег материјала” (Harris, 2006: 170). Модернистички колаж комбиновао је бојене и цртане елементе са фрагментима писаних текстова или исечцима новинских наслова,¹¹⁹ али, у поређењу са наслеђеном традицијом, многи интелектуални утицаји ове праксе у постмодернизму били су нови – мењајући односе између кодова у оквиру жанра, као што аутори једне интересантне студије о кодовима у оглашавању примећују: „У послератном периоду, а нарочито од раних 1960-их, функција текста удаљила се од

¹¹⁹ на пример, колаж Пабла Пикаса (Pablo Picasso) „Гитара, партитура и чаша” (“Guitar, Sheet Music and Glass”, 1912)

објашњавања визуелног више ка криптичној форми, у којој је текст изгледао као нека врста ‘кључа’ за визуелно” (Leiss et al., 1990: 199).

У Вонегатовом комбиновању ликовних и наративних жанрова улога речи премешта се у мултимедијални дискурс, који претвара слику у метафору.¹²⁰ Вонегат смешта текст унутар својих илустрација, комбинујући наративне сегменте са ликовним репрезентативним елементима који најчешће оспоравају и модификују значење и поруку уметнутог текста или оквирне приче, указујући на променљиву динамику кодова у оквиру жанра. Таква је, на пример, илустрација са „Молитвом спокојства” коју Монтана Вајлдхек носи угравирану на медаљону на својим грудима:



(Vonnegut, 1970b: 102)¹²¹

Приказ голих груди Монтане Вајлдхек, звезде порно-филмова која постаје Билијева пародијски идеализована партнерка у научнофантастичној епизоди у тралфамадорском зоолошком врту, релативизује озбиљне и свечане поруке ове молитве повећавајући двосмисленост значења уграђених у њихову структуру.¹²²

У неким графикама однос између текста и слике постаје комплементаран – текст је додатно објашњен ликовним приказом, као у једноставном цртежу оловком на почетку *Доручка шампиона* који цитира наслов ове књиге, слоган за „Wheaties” доручак од житарица:

¹²⁰ Вонегат је сањао да уради са речима „оно што је Пабло Пикасо урадио са бојом или што је велики број џез идола урадио са музиком” (Vonnegut, 1994a: 392).

¹²¹ Илустрација голих груди Монтане Вајлдхек и медаљона са угравираном „Молитвом спокојства” у *Кланици-пет* прво је појављивање цртежа у Вонегатовим романима.

¹²² Приликом једног ранијег спомињања молитве □ као натписа урамљеног на зиду Билијеве ординације, Вонегат примећује: „Међу стварима које Били Пилгрим није могао да промени биле су прошлост, садашњост и будућност” (Vonnegut, 1970b: 32), иронијски оспоравајући текст поруке сугерисањем детерминистичког погледа на универзум.



(Vonnegut, 2000a: 3),

или у цртежу који интратекстуално цитира други део наслова, *Збогом тужни понедељку*, „рефрен” који се више пута понавља у роману, а који је наводно исписао један од протагониста романа, Двејн Хувер, на бомби тешкој четврт тоне која је требало да буде бачена на Хамбург у Немачкој:



(Vonnegut, 2000a: 42)

Упркос квалитету наивности и шаљивости овог начина представљања тематских поенти романа, диференцирајући постмодерни елемент озбиљности присутан је у слици претеће бомбе која упозорава на аутодеструктивни развој човечанства у доба касног капитализма и на неопходност промене.

Речима Ролана Барта, који је увео концепт текстуалног „сидришта” (превасходно у вези са рекламама, али се он аналогно односи и на друге жанрове визуелне уметности), лингвистички елементи служе да „учврсте плутајући ланац означитеља”, да се „супротставе терору несигурних знакова” и „усидре” (или ограниче) жељена читавања полисемантичке слике (Barthes, 1977: 39). Ово комбиновање језика и означавајућег материјала наводи читаоца да преиспита функцију семантичких кодова, не само у смислу њиховог значења већ и у смислу њиховог укупног реторичког дискурса.

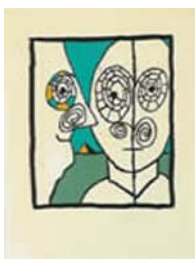
Вонегатова самостална графичка уметност открива „исту постмодерну хетерогеност поступака и тема која се може наћи и у његовој фикцији – реализма

и апстракције, фантастичног и овоземаљског, осећања и ироније, хумора и меланхолије” (Reed, 1999). Спој класичне и футуристичке форме односи превагу над еруптивним хаосом. *Keonc* (Cheops, 1994) комбинује аспекте репрезентативне и апстрактне уметности, подражавајући стварност не толико на нивоу садржаја, који је у постмодернизму често антиреалистички и антимиметички, колико на нивоу облика:



Слика 6. *Keonc*, 1994, графика, ситоштампа, 50,8 x 66 cm.

У *Египатском архитекти* (*Egyptian Architect*, 1993) променљива динамика спаја веома различите стилове у маниру колажа на позадини опште филозофије која настоји да укључи и интегрише крајности, на сличан начин као што то чини и у Вонегатовим књижевним делима:



Слика 7. *Египатски архитекта*, 1993, графика, ситоштампа, 50,8 x 66 cm.

Вонегатово свесно коришћење разноврсних историјских стилова могло би се описати речима Фредерика Џејмсона као „насумична канибализација свих стилова прошлости, игра насумичних стилских алузија” (Jameson, 1991: 18). Његово постмодерно интересовање за коегзистенцију самосталних жанрова, односно комбиновање елемената различитих жанрова у јединствен и кохерентан опус, ствара хибридну уметност, без хијерархијских дистинкција.

3.3. Иронија

Дао ми је кључ, за који сам касније утврдио да отвара практично свака врата у хотелу. Захвалио сам му се, и направио једну малу грешку какву ми сакупљачи иронија често правимо: покушао сам да поделим иронију са незнанцем, а то се не може урадити.

(Vonnegut, 1979: 124)

У *Поетици постмодернизма* Линда Хачион говори о иронији као средству којим се поништава утицај „интертекстуалних одјека”: „Она /постмодерна интертекстуалност/ употребљава и злоупотребљава интертекстуалне одјеке, тако што уписује њихове моћне алузије а потом ту моћ руши путем ироније” (Hutcheon, 1988: 188). Другим речима, постмодерна иронија дистанцира читаоце од фикционалне стварности, без обзира у ком степену су у њу „уграђени” књижевни или историјски „одједи” прошлости: уместо рата против традиције, постмодернизам је означио „прихватање свих традиција, под условом да оне буду иронички онеобичене“ (Епштејн, 1998: 56).¹²³

Има пуно ироније у Вонегатовом литерарном надметању фиктивне и историјске прошлости. *Кланица-пет*, кроз употребу научнофантастичних мотива и бројних метафикцијских техника, иронијски оспорава историјски интертекст романа. На пример, говорећи о томе како је осмишљавао концепт романа, аутор у метафикцијском првом поглављу износи идеју да постави тему ироније као климакс, централну тачку у роману:

„Мислим да ће врхунац књиге бити погубљење јадног Едгара Дербија”, рекао сам. „Иронија је тако велика. Цео град је спаљен, и хиљаде и хиљаде људи је погинуло. А онда овај амерички пешадинац буде ухапшен у рушевинама зато што је узео чајник. И пролази кроз редован судски поступак, и онда буде устрељен.”

¹²³ Као и друге интертекстуалне технике, ни иронија није нова, постмодерна техника, већ у постмодернизму наставља и често интензивира својство ироније у уметности претходних периода. Као књижевна техника, иронија је први пут забележена у Платоновим дијалозима у којима Сократ, постављајући наизглед наивна питања, открива контрадикције у исказима својих саговорника, присиљавајући их да увиде истину (данас је ова техника позната као Сократова иронија). За римске реторичаре иронија је била реторичка фигура којом се изражава значење супротно дословном значењу речи. На прелазу из XVIII у XIX век Фридрих Шлегел истакао је иронијску природу равнотеже између озбиљног и комичног, те је користио овај термин „у вези са дистанцираним и објективним становиштем уметника и његовог дела” (Cuddon, 1999: 429), створивши концепт „романтичарске ироније”.

(Vonnegut, 1970b: 7)

Гимназијски наставник Едгар Дерби, којег немачке снаге погубљују по кратком поступку због пљачке чајника након савезничког бомбардовања Дрездена,¹²⁴ представља отелотворење ратне ироније. Међутим, догађај који је Вонегат наговестио као тематски врхунац романа, бесмислено погубљење Едгара Дербија, буде великим делом прећутан када за њега дође време, иако се читаоци подсећају на њега у процесу деконструкције временске линије сваки пут када се спомене Дербијево име. Потискивањем овог догађаја у други план, преношењем наративне тензије на тривијалне детаље ствари које су се дешавале око њега, Вонегат резигнирано износи свој ироничан став о узалудности документовања истине.

Овај „флерт” са иронијом са почетка романа успоставља образац који се наставља током целе књиге, потврђујући апсурдну неподударност између човекових узвишених намера и њихових често понижавајућих резултата. Описујући године које претходе дрезденској причи наратор уводи тон потенцијалне носталгије, доследно затамњен иронијом. У једној послератној епизоди, коју приповеда из аутобиографске перспективе аутора, Вонегат говори о младом ветерану који је погинуо након рата тако што му се вереничка бурма заглавила у орнаментима лифта. Тема ироније још више се продубљује како се развија радња романа, кулминирајући можда у реченици коју Били Пилгрим осмишљава као епитаф за свој гроб: „Све је било прелепо и ништа није болело” □ којом сажима, са иронијском дистанцом, своје болно искуство рата:



(Vonnegut, 1970b: 61)

¹²⁴ Вонегат у уводном првом поглављу тврди да је у питању истинит догађај: „Један тип којег сам стварно познавао *стрељан* је у Дрездену зато што је узео чајник који није био његов” (Vonnegut, 1970b: 5).

Овај натпис на надгробном споменику, подсећање на истовремено лепу и болну слику људског постојања, преноси својом горком иронијом поруку апсурда и парадокса живота.¹²⁵

Вонегат такође иронијски оспорава историјски интертекст романа стављањем своје приче у научнофантастични контекст, као и инверзијом научнофантастичних конвенција које описују Земљане у покушају да разумеју ванземаљски свет – кроз „ангажовање“ бившег Земљанина, Билија Пилгрима, да објасни ванземаљцима земаљски свет □ у којој „’наивни’ приповедачки глас, очигледно несвестан свих наших либералних вредносних система и моралних кодекса, открива кроз ефекат онеобичавања њихове често *нелибералне* и *неморалне* претпоставке и последице” (Waugh 1984, 9). Иронијска измешаност чињеничног и фиктивног наглашава ауторово одсуство уверења у могућност објективног приказивања историје.

Историјски интертекст преплиће се са културним интертекстом као предметом иронијског „онеобичавања”. У *Механичком пијанину* Шах од Братпура, духовни вођа једног малог планинског краљевства, током свог првог обиласка најмоћније нације на свету даје „ироничан коментар на плодове ’развијеног’ друштва” (Allen, 2009: 29) кроз хумористички формулисане перцепције које нуде читаоцу проницљивији увид у савремено друштво и комично олакшање. Иако његов водич инсистира да су Американци богата, срећна нација, једина паралела коју Шах успева да успостави између њих и свог народа јесте „робови”. Такође, место дешавања *Механичког пијанина*, Илион,¹²⁶ иронична је алузија на Хомерову епску песму *Илијада*, будући да Вонегат у свом роману „описује изразито нехеројско доба у којем су људска бића сведена са епских ратника Ахила и Хектора на савремене бирократе и инжењере, људе који су постали робови машина које су сами створили” (Farrell, 2008: 446). Овај се град појављује и у неколико других Вонегатових дела: Илион је такође родно место

¹²⁵ Овај иронични мотив понавља се и у другим Вонегатовим делима: „Тако да, када дође моје време да се придружим невидљивом хору или чему год, не дао Бог, надам се да ће неко рећи, ’Он је сада горе у рају.’ Ко стварно зна? Можда сам све ово сањао. Мој епитаф у сваком случају? ’Све је било прелепо. Ништа није болело’” (Vonnegut, 1999b: 9-10).

¹²⁶ грчки назив за Троју

породице Феликса Хеникера у *Колевци за мацу*, као и гимназијске наставнице биологије Мери Хепберн у роману *Галапагос*. Вонегат и у овим романима иронично користи име овог историјског града као лајтмотив доба које се временом претворило у своју супротност: „Упркос одјецима херојске прошлости, у његовим делима Илион је несумњиво нехеројско место у нехеројско доба” (Farrell, 2008: 446).

Пример иронијског оспоравања књижевног интертекста налазимо и у дистопијској причи „2BR02B”, у парадоксално невином именовању центра за окончање живота „Срећан врт живота”, који се може позвати окретањем броја 2BR02B – чији изговор упућује на Хамлетову дилему, питање живота и смрти. Читаочев последичан закључак о томе шта је заправо „срећан врт живота” управо је супротан његовом дословном значењу, откривајући ироничан смисао. Ове отворене паралеле са делима са темом херојске и морално „освешћеније” прошлости представљају дистанцирани начин говора у постмодерном свету у којем „ниједна утопијска могућност промене није остала нетакнута иронијом и скептицизмом” (Stacey, 2010: 44).

У *Напоменама уз Име руже* (*Postille al Nome della rosa*, 1983) Умберто Еко на следећи начин коментарише интертекстуално својство постмодерне ироније: „Постмодерни одговор модерни састоји се од схватања да прошлост, пошто заправо не може бити уништена због тога што њено уништење води ка тишини /откриће постмодернизма/, мора бити поново посећена: али са иронијом, не невино” (цитирано у Hutcheon, 1988: 90). Иронично насловљена прича „Сувенир” (“Souvenir” 1952), чији протагониста, ратни заробљеник у Немачкој, гине непосредно након што се Други светски рат заврши, реконтекстуализује чувени роман Ериха Марије Ремарка (Erich Maria Remarque) који на сличан начин коментарише иронију и узалудност ратних страдања:

У великој мери налик класику Ериха Марије Ремарка о Првом светском рату *На западу ништа ново*, у којем протагониста, Паул Баумер, гине на један веома миран дан, пред крај рата, након што утихну најбруталније и најужасније борбе, Базер преживљава сам рат, али буде устрељан у пијаној ошамућености након што се рат заврши. Штавише, он се опија наздрављајући победи са другим

савезничким затвореницима, и не сањајући да ће му победа донети смрт.

(Farrell, 2008: 369)

Тему страшне неправде и бесмислености војникове смрти дели и *L'histoire du Soldat*, заједно са ироничним ставом који Вонегат заузима у већини својих дела којим подрива традиционална схватања храбрости и кукавичлука (слично субверзији ових концепата у *Кланицу-пет*, отелотвореној у лику антихеројског протагонисте Билија Пилгрима). Овај камерни мјузикл проширује тему ироније на семантичко поље музичких кодова:

Док наратор признаје да захтевни реализам у делима фикције може бити „савршено сулуд” захтев, он ипак тврди да музика Игора Стравинског, која изгледа да одговара на страдања и смрт милиона стварних војника, не одговара невиности Рамузове приче. Тако је прича измењена и претворена у „стварну суморну – и прљаву војничку причу”, у којој ироније положаја војника који дезертира одговарају „искривљеним мелодијским иронијама” музике Стравинског. Гледаоци почињу да виде ове ироније одмах након што се неименовани војник појави на сцени. Он каже генералу да је побегао са фронта зато што жели управо оно за шта се наводно бори сама војска – слободу од страха. Ипак, ова жеља, уздигнута као мотив Савезничких снага, завршава се погубљењем војника на крају комада. Друге ироније такође улазе у причу када војник, који би требало да буде погубљен због кукавичлука, буде једини лик довољно храбар да се без устручавања суочи са својим злочином. Упркос генераловом наговарању да се спасе тако што ће се вратити на фронт или претварати да је луд, војник одбија, без страха да призна истину о својој ситуацији. Осим тога, када војник одбије да сарађује са генераловим планом да заустави погубљење, он изгледа као да замењује улоге са командантом, говорећи девојци из Црвеног крста да је он тај који „сада даје наређења”. Девојка из Црвеног крста одговара да је војник „претворио генерала, / Који је један у милион, у цивила пилећег срца”.

(Farrell, 2008: 230–231)

Постмодернизам иронијски оспорава читав спектар прихваћених културних традиција и доминантних идеологија. У *Сиренама са Титана* преиначење познатог израза „Свемогући Бог ће се побринути за тебе” у „Свемогући Бог ће се побринути за себе” (Vonnegut, 1967: 86) подрива религијски интертекст романа. На крају романа Сало, ванземаљац са Тралфамадора, враћа Малахија Константа на Земљу, на периферију Индијанаполиса, где Малахи умире

у снегу док чека градски аутобус; док умире, он доживљава халуцинацију пријатног догађаја коју је Сало тајно усадио у његов ум – илузију да је његов некадашњи најбољи пријатељ, Стони Стивенсон, дошао да га одведе у рај: „Не питај ме зашто стари друже”, рече Стони, ‘али неко тамо горе те воли’” (Vonnegut, 1967: 150). Из перспективе Малахијевог тумачења властите среће раније у роману, речима: „Изгледа да ме неко тамо горе воли” (Vonnegut, 1967: 12) – референца на филм из 1956. године *Неко тамо горе ме воли* (*Somebody Up There Likes Me*) – изјава Стонија Стивенсона у фантазији умирућег Малахија, заједно са Малахијевом халуцогеном илузијом да је његов најбољи пријатељ, којег је усмртио дављењем раније у роману, дошао да га одведе у рај, даје роману ироничан срећан крај. Иронијски оспорен религијски и културни интертекст појачава читаочеву перцепцију ауторових намера и истине дела, јер „[и]ронични писац фикције оспорава себе и, попут Сократа, претвара се да ништа не зна, чак ни да је ироничан” (Frye, цитирано у Booth, 1974: x).

Постмодернизам се поиграва културним и историјским наслеђем шаљиво и иронично, не дозвољавајући да буде њиме ограничен или „заробљен”. У *Затворској птичици*, у изјави наратора на почетку своје приповести: „Живот тече даље, да – а будала и његово самопоштовање брзо се разиђу, да се можда више никада не сретну, чак ни на Судњи дан” (Vonnegut, 1979: 28), сама по себи замена уобичајене тврдње „будала и његов новац брзо се разиђу” може значити да је приповедач „неук по питању стандардних израза: не ироничан, само неук. Али у контексту других ‘невероватних’ грешака, вероватноће постају извесности: [аутор] комуницира са нама иза приповедачевих леђа” (Booth, 1974: 58). У *Доручку шампиона* наслов, преузет из слогана за доручак од житарица, појављује се у неколико сцена током романа када конобарица Бони, шаљивим тоном, каже „Доручак шампиона” сваки пут када послужи муштерији мартини. Свет Бониних муштерија и других Вонегатових ликова, међутим, није свет шампиона – као што овај слоган сугерише, то су Сједињене Америчке Државе у доба Вијетнама и Никсона, колевка социјалних немира и контракултурних покрета – али очајнички покушава да изгледа тако. Наслов такође указује на даље иронијске призвукe у причи, као што је Вонегатово исмевање правних система и друштвених конвенција – заштите ауторских права, на пример, кроз педантно навођење да је

израз „Доручак шампиона“ „регистрован заштитни знак компаније ‘General Mills’ за производ од житарица“, те да његова употреба у истоименом роману „нема намеру да укаже на повезаност са компанијом ‘General Mills’ или на њено спонзорство, нити је њен циљ да омаловажи њене fine производе“ (Vonnegut, 2000a: 11).

Поред постмодерне, интертекстуалне ироније, која оспорава историјски и књижевни интертекст прошлости, Вонегатови романи обилују и аутореклексивним манифестацијама ироније путем којих се испољава књижевна „самосвест“ дела (која се често назива „романтичарском иронијом“ (Baldick, 2001: 222)), као и ситуационим и вербалним иронијама карактеристичним и за друге стилске епохе.¹²⁷

Вонегат често уводи ироничан тон тако што показује критичку свест о књижевном делу које ствара. Таква упозорења на иронију понекад се налазе у паратекстуалним елементима на почетку књиге, сигнализирајући иронијски квалитет целокупног дела. Роман *Сирене са Титана* почиње посветом која сигнализира његове иронијске намере: „ПОСВЕТА За Алекса Вонегата, специјалног агента, с љубављу – Сва лица, места и догађаји у овој књизи су стварни. Поједине говоре и мисли неминовно је измислио аутор. Ниједно име није промењено како би се заштитили невини, пошто Свемогући Бог штити невине као део небеске рутине“ (Vonnegut, 1967: 6). Аутор се више не појављује директно у причи; пошто је парадоксално обавестио читаоце о „истинитости“ догађаја у овом научнофантастичном роману, и пошто је направио ироничан коментар о ликовима, „оставио их је затим да у потпуности говоре у своје име. Или, требало би радије рећи да се претварао да их оставља. Свака одабрана реч говорила је уместо њега, али не директно“ (Booth, 1974: 55). Епиграфи поглавља који цитирају фиктивне ликове такође су манифестација директног упозорења на иронију пошто подривају фикционалну илузију – разоткривајући, у складу са

¹²⁷ Вонегатов живот био је испуњен и личним иронијама: док су комедије ситуације, са елементима као што су спотицање јунака и падање низ степенице, биле чест извор забаве за њега и његову сестру Алис, Вонегат и сам умире од последица пада низ степенице; Килгор Траут, његов свеприсутни лик и алтер его, „умире“ у његовом последњем полуаутобиографском роману *Временски потрес* са 84 године, у истој старосној доби као и Вонегат (Вонегат умире 11. априла 2007. године, са 84 године и 5 месеци живота).

концептом романтичарске ироније, процес стварања романа „као ствар ауторског хира” (Baldick, 2001: 222).

Вонегат често насловима својих романа упозорава читаоце на своје иронијске намере, одајући информације „које можемо одмах искористити ако сумњамо у ‘тајне’ намере иза нараторових речи” (Booth, 1974: 53). Један од најрелевантнијих примера ове врсте ироније представља симбол на којем се заснива *Колевка за мацу* (фигура која се може направити помоћу конца разапетог између прстију руке), по којем је роман и добио име. Рано у књизи читалац сазнаје из писма које Њут Хеникер упућује Џону, новинару који, радећи на књизи *Дан када се окончао свет*, прикупља успомене људи који су учествовали у стварању атомске бомбе, да је Феликс Хеникер, њен фиктивни ко-проналазач, играо „колевку за мацу” на дан када је бомба бачена, а ту игру касније спомиње и његов син, Њут, када вербализује Вонегатов кредо: „Нема проклете маце, и нема проклете колевке” (Vonnegut, 1963: 97). Линеарна, симетрична структура „колевке за мацу” такође паралелно одсликава структуру атомске бомбе: Феликс Хеникер повезује обе ироничне референце тако што игра „колевку за мацу” на дан када је примењен његов проналазак, чинећи да читалац постане свестан ситуационе неусклађености између појавног света и стварности.

Бокононизам је још један пример ироније као облика неслагања, односно неподударности између речи или ситуација и њихових контекста. Ова популарна фиктивна религија на опскурном карибском острву Сан Лоренцо започиње свој верски текст парадоксалном тврдњом: „Све истините ствари о којима ћу вам приповедати бесрамне су лажи” (Vonnegut, 1963: 7). Такође, рано у роману, приповедач се упушта у разговор о тајни живота: „’У чему је тајна живота?’ упитах. ‘Заборавила сам’, рече Сандра. ‘Протеин’, објави бармен. ‘Пронашли су нешто о протеину.’ ‘Да,’ рече Сандра, ‘то је то’” (Vonnegut, 1963: 17–18). Откриће „тајне живота” у овом роману не доноси никакву непосредну корист људима, тако да се они чије би животе наводно могло да промени не могу чак ни сетити о чему је реч. Вонегат користи овај амбивалентни смисао ироније у читавом роману. Нешто касније, током разговора о томе како је наука дивна јер је продужила људски век, реч „диван” употребљена је веома иронично:

„Како може ико при здравој памети бити против науке?”
упита Крозби.

„Ја бих сада била мртва да није било пеницилина”, рече
Хејзел. „А била би и моја мајка.”

„Колико је стара твоја мајка?” упитах.

„Сто шест. Није ли то дивно?”
(Vonnegut, 1963: 135–136)

За разлику од стабилне модернистичке перспективе, из које наука доноси користи како друштву у целини тако и појединцима, Вонегат користи иронију да покаже да перспективу конструишу идеолошки дискурси и да њихове идеје не морају увек да буду корисне: знање не значи увек напредак, и напредак друштва не значи увек да је и појединац у предности. Вонегат на овај начин деконструише доминантне идеолошке концепте; његове опсервације савремених научних и техничких достигнућа увек су „зачињене” постмодерном иронијом.

Велики део ироније у овом, као и у другим Вонегатовим романима, обојен је комичним ефектима.¹²⁸ „Комично олакшање (...) интензивира иронију ситуације” (Cuddon, 1999: 429), са ликовима и контекстима често изобличеним или преувеличаним изван граница „обичне” сатире. Следећи стихови садрже хумористичне дисхармоније стила које сигнализирају ауторове иронијске намере:

Минтон је сада рецитовоа песму из *Антологије с реке Спун* Едгара
Ли Мастерса, песму која мора да је била несхватљива
Санлоренћанима у публици – и, кад смо већ код тога, и Х. Лоу
Крозбију и његовој Хејзел, и Анђели и Френку.

Био сам први плод битке за Мисионарев гребен.
Кад осетих како ми метак продире у срце
Пожелех да сам остао код куће и отишао у затвор
Због крађе крмака Карла Тренерија,
Уместо што побегох и приступих војсци.
Радије бих хиљаду пута лежао у окружном затвору
Него под овом мермерном фигуром с крилима,
И овим гранитним постољем
С речима „Pro Patria”.

¹²⁸ „Можда најоригиналнији и најзначајнији критичар нашег доба, Кенет Берк, учинио је иронију својеврсним синонимом за комедију” (Booth, 1974: ix).

Шта оне, уопште, значе?

(Vonnegut, 1963: 147)

Стилски сукоб заснован је на духовитом модификовању синтаксичких и семантичких норми које читалац дели са аутором (преплитање озбиљног и шаљивог тона, инконгруентан завршетак песме). Ово континуирано нарушавање озбиљног тона указује на пуну свест аутора о амбивалентној природи романа, у складу са концептом романтичарске ироније:

Писац који користи оно што називамо романтичарском иронијом (концепт за који је у великој мери био одговоран Шлегел) испољава истинско присуство духа показујући свест, сензибилитет, да не очекује да ће његов рад бити у потпуности схваћен озбиљно – и да то и не жели. Он преноси овај тон и став (тима позивајући комплементаран тон и став код свог читаоца) тако што је истовремено критички свестан онога што ради и зашто то ради, чак иако је можда подстакнут јаком динамичком креативном сврхом. Тако је он потпуно свестан комичне импликације своје озбиљности.

(Cuddon, 1999: 767)

Сукоб наративних нивоа присутан је и у неусаглашености садржаја и стила, као у овом примеру из *Затворске птичице* који комбинује архаичан, „узвишен” стил приповедања са инконгруентним, шаљивим садржајем: „У вези са Александровим замуцкивањем пред Кајахога масакр: Оно је било тек нешто више од благодарних нота којима је изражавао претерану скромност. Никада га не остављаше немим дуже од три секунде, са свим његовим мислима заточеним унутра” (Vonnegut, 1979: 13). Подривајући реторичке хиперболе и свеукупну „магију” реторике, Вонегат користи језик на субверзиван, ироничан начин како би обликовао тумачења читаоца. Као и у другим Вонегатовим романима, „[к]онтинуирано шаљив тон производи постепен и кумулативан осећај ироније, потврђујући је као суптилну хумористичну перцепцију недоследности романа” (Кнежевић, 2011: 241).

Сукоб чињеница унутар дела представља наговештај ауторових намера аналоган још једном квалитету који је својствен природи ироније, елементу

апсурда и парадокса, као на пример у посвети наратора-протагонисте у *Мајци ноћи*, у којој изјављује:

Желео бих да је посветим [ову књигу] једној познатој особи, мушкарцу или жени, за коју је опште познато да је чинила зло говорећи у себи: „Веома добро ја, право ја, ја направљено на небу, скривено је дубоко изнутра.” Могу се сетити многих примера, могу да их издекламујем по узору на ритмичке песмице Гилберта и Саливена. Али, не постоји ниједно име којем бих могао пригодно да посветим ову књигу, осим ако би било моје. Дозволите ми онда да на тај начин укажем себи част: Ова је књига посвећена Хауарду В. Кембелу, Млађем, човеку који је служио злу превише отворено и добру превише тајно, злочин његовог времена.

(Vonnegut, 1973b: 7–8)

Хокус-Покус нуди сличан коментар двосмислености и ироније света у којем се добре намере често враћају са супротним ефектом, као бумеранг. Јуцина Дебса Харткеа, протагонисту романа, „апсурдно и иронично славе као хероја због убистава које је починио у Вијетнамском рату, док му с друге стране суде због грешака почињених из најплеменитијих побуда“ (Пауновић, 1998: 322). И сам је наслов романа иронична референца на „чудесну вештину 'хокус-покуса', безочно лицемерне, слаткоречиве и смртоносне реторике” којом владајућа класа оправдава монструозности рата као „неприкосновене, крунске метафоре васколике апсурдности људског живота” (Пауновић, 1998: 323).

У *Снајпер Дику* Руди Волц саопштава читаоцима да је, као дванаестогодишњи дечак, након што је случајним хицем из пушке убио трудну жену, одлучио да не „додире ништа на овој планети, мушкарца, жену, дете, ствар, животињу, поврће или минерал – јер је велика вероватноћа да је повезано са детонатором на дугме и експлозивним пуњењем” (Vonnegut, 1983: 127). Упркос Рудијевој резигнираној решености да се клони интеракције са светом, експлозивно пуњење – неутронска бомба коју случајно активира влада САД-а – заиста уништава сво становништво у Рудијевом родном граду, Мидленд Ситију, иронично оставивши зграде и материјална добра нетакнуте. Неутронска бомба тако постаје „метафора за оно што се већ дешавало у Мидленд Ситију”,

померајући „место које је већ било испуњено живим мртвацима један корак даље, просто убрзавши слом који се већ дешавао” (Farrell, 2008: 108).

Кратка прича „Амбициозни Софомор” (“Ambitious Sophomore”, 1954) на сличан начин садржи „намерне чињеничне неусаглашености” (Booth, 1974: 61), се епилогом у којем директор средњошколског бенда Џорџ Хелмолц размишља о љубави, стежући трофеј освојен за прво место на државном такмичењу дувачких оркестара: „Ако је љубав заслепљујућа, опсесивна, захтевна, изван разума, и све остале дивље ствари са којима је људи изједначују, онда је он никада није упознао, Хелмолц рече у себи” (Vonnegut, 2000b: 165); читаоци сазнају у причи да су то тачно осећања која Хелмолц, који живи за своју музику, гаји према свом оркестру, тако да, иронично, од свих ликова у причи, он је тај који најстраственије познаје љубав. Попут Вонегатових романа, и ово је пример наратива у којем „аутор не дели незнање приповедача. Када год прича, комад, песма или есеј открије оно што прихватимо као чињеницу, а затим му противречи, имамо само две могућности. Или је аутор био немаран, или нам је упутно неизбежан иронијски позив” (Booth, 1974: 61).

Деконструкције језичких и семиотичких система у Вонегатовим текстовима концентрисане су око дужег низа вербалних иронија у којима аутор на сличан начин манипулише уобичајеним значењима и процесима расуђивања. Вонегатов рефрен „Хај-хо” у *Слептику* има ироничан призив јер се, упркос основној намени да изрази елан и ентузијазам, у овом роману користи као ауторова „иронична јадиковка над умором и пасивношћу” (Allen, 2009: 119). У *Сиренама са Титана* Беатрисин опроштај: „Збогом, сви ви чисти и мудри и дивни људи” (Vonnegut, 1967: 125) пример је иронијских намера аутора који илуструје парадоксално неслагање између речи и њиховог стварног или очекиваног значења. Следећи одломак из *Мајке ноћи* пружа још један такав пример, показујући како се значење изјаве може потпуно укинути познавањем њеног контекста: „Менгел је говорио о Рудолфу Францу Хесу, команданту логора за истребљење у Аушвицу. Под његовим нежним надзором, буквално милиони Јевреја били су отровани смртоносним гасом” (Vonnegut, 1973b: 14). У *Доручку шампиона*, у пасусу: „Главно оружје морских пирата, међутим, било је њихова

способност да задиве. Нико други није могао да поверује, док није било прекасно, како су били бездушни и похлепни” (Vonnegut, 2000a: 20), када Вонегат говори о способности гусара да „задиве”, не наилазимо на непрецизност у примени овог израза са позитивном конотацијом на негативне квалитете „бездушан” и „похлепан”, већ на позив читаоцима да препознају ауторове иронијске намере у тексту. У *Бог Вас благословио, г. Роузвотер, или Бисери пред свиње*, „Bon voyage, драги Рођаче, или ко год да си. Буди племенит. Буди добар. Слободно можеш игнорисати уметности и науке. Оне никада никоме нису помогле” (Vonnegut, 1965: 5) још један је пример намерне нелогичности коју треба посматрати као ауторов позив читаоцима да му се придруже у осуди апсурдности ствари.

И Вонегатови су есеји структурисани око дужег низа иронијских индиција. „Кинези су нам такође дали, преко Марка Пола, тестенину и формулу за барут. Кинези су били толико глупи да су користили барут само за ватромет” (Vonnegut, 2004a) пример је есејистичког наратива који садржи антифразу, стилску фигуру која користи израз или реч („глупи” у овом случају) у смислу који је директно супротан њеном уобичајеном значењу. Вонегатови есеји садрже и бројне примере индикација ироније које Вејн Бут назива „сукобом уверења”, када „примећујемо непогрешив сукоб између изражених уверења и уверења која имамо и за која сумњамо да их и аутор има” (Booth, 1974: 73). Један од примера таквих контрадикторних изјава у којима се „лажни” глас мора „одбацити” и „исправни” глас мора „тријумфовати” јесте нелогичност, као у: „Ми ширимо демократију, зар не? На исти начин на који су европски истраживачи донели хришћанство Индијанцима, које данас називамо ‘америчким домороцима’. Како су били незахвални! Како је незахвалан народ Багдада данас” (Vonnegut, 2004a). Ове промишљене недоречености и претеривања наводе читаоца да третира могуће неподударности унутар текста, које се супротстављају његовом знању или конвенционалним судовима, не као случајне непрецизности и пропусте од стране аутора, већ као намерне „грешке” које указују на шири смисао неизбежне ироније. Још једна таква „грешка” логички је преокрет у савету: „Запишите то, и ставите у свој рачунар, тако да можете да заборавите” (Vonnegut, 2004a) – ироничан коментар модерних технологија, што је још једна честа тема у Вонегатовим делима.

У неким Вонегатовим текстовима наилазимо и на метафоричку употребу појма „иронија” – „Постала је торањ саздан од ироније” (Vonnegut, 1976: 79), „Било је, свакако, довољно иронија да потопе бојни брод” (Vonnegut, 1983: 62), „Ниједан Американац није толико стар и сиромашан и усамљен да не може да направи збирку најизврснијих малих градских иронија” (Vonnegut, 1979: 122) – која, померањем значења и поља примене овог појма, указује на неку врсту духовног отуђења, „спиритуалног изгнанства” аутора и његових ликова.

А има и много више ироније у Вонегатовим текстовима: поред бројних примера директне или отворене ироније, налазимо такође непрекинуту ироничну нит или тон који трансформише уметникову перцепцију и меморију у амбивалентне, вишезначењске слике, дух ироније који нас подсећа на изгубљени рај човековог стања и светске културе:

Уметник постаје нека врста боголиког створења које посматра (а посматра оно што је сам створио) са осмехом. Одавде је мали корак до идеје да је сам Бог врховни ироничар, који посматра лудорије људи (Флобер је говорио о „супериорној шали”) са дистанцираним, ироничним осмехом. (...) Тако се вечито људско стање посматра као потенцијално апсурдно.

(Cuddon, 1999: 431)

Вонегатова дела описују стварност која мора бити декодирана и поново кодирана путем ироније, рефлектујући њено акутно присуство у савременом америчком животу. „Пошто доводи у питање површинске намере дела, није изненађујуће да је у постмодерно доба, са његовим негирањем апсолутног знања и пратећом идејом вишеструких истина, [иронија] постала једна од најважнијих техника стила” (Кнежевић, 2011: 231).

4. Рушење баријере: укидање хијерархије „високе” и „ниске” културе

Нека ме неко упуца док сам срећан!

(Фетс Волер, цитирано у Vonnegut, 1998b: 13)

Још једна карактеристика која се доводи у везу са постмодерном уметношћу јесте стапање онога што се традиционално сматрало „високим” културним облицима са облицима који се доводе у везу са „ниским”, масовном или популарном културом.¹²⁹

Већина критичара који су дали свој допринос дебати о постмодернизму слаже се да шта год да је, или може бити, постмодернизам има везе са развојем популарне културе последњих деценија двадесетог века у развијеним капиталистичким демократијама Запада. То јест, без обзира да ли се постмодернизам посматра као нов историјски тренутак, нов сензибилитет или нов културни стил, популарна култура наводи се као терен на којем се ове промене могу најлакше наћи. (...) У делу америчке критичарке културе Сузан Сонтаг (*Против тумачења*, 1966) наилазимо на прославу онога што она назива „новим сензибилитетом”. Како она објашњава: „Једна значајна последица новог сензибилитета [јесте] то да разлика између ‘високе’ и ‘ниске’ културе изгледа све мање смислена.”

(Storey, 2001: 147)

Насупрот високо естетизованим тежњама модернизма, постмодернизам укида давно утврђену хијерархију „високе” и „ниске” културе.¹³⁰ Иако је модернизам експериментисао са употребом „ниских” облика уметности,¹³¹ тај је тренд

¹²⁹ Фредерик Џејмсон назива „основном карактеристиком” свих „постмодернизама” које набраја на почетку свог есеја *Постмодернизам или културна логика касног капитализма* то да је „у њима избрисана старија (у суштини високомодернистичка) граница између високе културе и такозване масовне или комерцијалне културе” (Jameson, 1991: 1). Линда Хачион такође наводи мешање „популарних и узвишених уметничких форми” (Hutcheon, 1993: 612) као једну од карактеристика постмодернизма.

¹³⁰ „Оно што се бар може признати јесте универзалније присуство ове конкретне карактеристике која се недвосмисленије појављује у другим уметностима као брисање старије разлике између високе и такозване масовне културе, разлике од које је зависила специфичност модернизма, његова утопијска функција која се барем делимично састојала у обезбеђивању преваге домена аутентичног искуства над окружењем средње и ниске комерцијалне културе” (Jameson, 1991, 62).

¹³¹ „Заиста, може се тврдити да је сама појава високог модернизма паралелна са првом великом експанзијом препознатљиве масовне културе (Зола се може узети као означитељ последње коегзистенције уметничког романа и бестселера у једном тексту)” (Jameson, 1991, 62).

радикализован у постмодернизму – када је дошло до потпуног „разобличавања“ ове опозиције, то јест када је коначно срушен мит о концептуалним баријерама између ових категорија, што је омогућило популарној култури приступ институцијама које су претходно биле резервисане само за доминантну, „високу“ културу:

Њен улазак у музеј и академију као званичне културе без сумње су олакшали (упркос томе што је прогласила антагонизам према „буржоаском филистарству“) њена привлачност и хомологијски однос према елитизму класног друштва. Одговор постмодерног „новог сензибилитета“ на канонизацију модернизма био је реевалуација популарне културе. Постмодернизам 1960-тих стога је делимично био популистички напад на елитизам модернизма. Он је сигнализирао одбијање онога што Андреас Хојсен, у *Након велике поделе* (1986), назива „великом поделом ... дискурсом који инсистира на категоричкој дистинкцији између високе уметности и масовне културе“. Штавише, према Хојсену, „[у] великој мери, по растојању које смо прешли од ове ‘велике поделе’ између масовне културе и модернизма можемо мерити нашу властиту културну постмодерност.“

(Storey, 2001: 147)

Вонегат у својим вишестилским колажним поступцима без разлике користи „високе“ и „ниске“ изворе, рефлектујући постмодерни „нови сензибилитет“ који је одбацио елитистичку културну естетику класног друштва и модернизма. Говорећи о *Кланици-пет*, Линда Хачион примећује: „Популарни интертекст преплиће се са интертекстом високе уметности: *Долина лутака* сусреће се са песмама Вилијама Блејка и Теодора Реткеа” (Hutcheon, 1989: 9–10). Тако је и са другим Вонегатовим текстовима: кратка прича „Сви краљеви коњи“ (“All the King’s Horses”, 1951) цитира у наслову стих „Хампти Дампти“ (“Humpty Dumpty”) традиционалне дечје песмице, мењајући теоријску и културну основу на којој се размишља о „високој“ култури. Међутим, „[н]ису само књижевност и историја оно што чини дискурс постмодернизма. Све од стрипова и бајки до алманаха и новина снабдева историографску метафикцију културно значајним интертекстовима” (Hutcheon, 1989: 16). Вонегат цитира веома хетерогене изворе као што су популарне песме: „Не смеш заборавити ово, пољубац је и даље пољубац, уздах је и даље уздах” (Vonnegut, 1998b: 127), хумористу Кина Хабарда: „Није срамота бити сиромашан, али могло би бити” (Vonnegut, 1970b: 64), као и

чез пијанисту Фетса Волера, који је имао обичај да узвикне: „Нека ме неко упуца док сам срећан” сваки пут „када је његово свирање било апсолутно брилијантно и урнебесно” (Vonnegut, 1998b: 13). У *Цветима* Вонегат наводи стихове песме „Класа ‘57” – чији текст контрастира велике снове дипломаца једне средње школе са оним што заиста раде много година касније – америчке кантри групе Браћа Стетлер, називајући је „химном [своје] генерације” (Vonnegut, 1994a: 467), док њихову песму „Цвеће на зиду” описује као „велику савремену песму” која говори о „човековом хладном трезвеном лету у ненасељено ништавило” (Vonnegut, 1994a: 616). Постмодернизам више не испољава сумњу према антиелитистичким садржајима, као што су то чиниле раније стилске епохе – које су такође цитирале, али са дистанцом, „ниске” и популарне облике уметности – већ их асимилиује и интегрише замагљујући постојеће критичке и вредносне категорије:

Новији уметници више не „цитирају” материјале, фрагменте и мотиве масовне или популарне културе, као што је Флобер почео да ради; они их некако инкорпорирају до тачке где многе наше старије критичке и вредносне категорије (засноване управо на радикалној диференцијацији модернистичке и масовне културе) изгледа да више нису функционалне.

(Jameson, 1991: 62–63)

У либрету за радијску оперу *Војникова прича* Вонегат цитира војни приручник са упутствима за извршење погубљења (тачније део у којем се извршиоцима налаже да употребе „фиксирајућу даску” уколико војник не може да се усправи приликом погубљења (Vonnegut, 1998a)). „Са тачке гледишта овог новог сензибилитета, лепота машине или решења неког математичког проблема, слике Џаспера Џонса, филма Жан-Лук Годара, као и личности и музике Битлса подједнако је доступна” (Sontag, цитирано у Storey, 2001: 157).

Постмодерно интересовање за популарну културу резултирало је увођењем бројних неконвенционалних пракси у уметности, укључујући теме и жанрове који раније нису били сматрани прикладним за „озбиљну” књижевност.¹³² Вонегатово стваралаштво представља синтезу „ниског” и „високог” у сфери жанрова,

¹³² „Комплетна студија о коришћењу популарних форми од стране метафикцијских писаца (...) морала би да укључи употребу научне фантастике (Томас Пинчонову *Дугу гравитације*, Вонегатову *Сирене са Титана* (1959), Бартелмијеву *‘Парагвај’* (1970))” (Waugh, 1984: 86).

нарочито кроз укључивање научнофантастичних мотива и елемената, као што је инвазија Марсоваца у *Сиренама са Титана* или путовање Билија Пилгрима на Тралфамадор у *Кланици-пет*. „Иако дуго презирана од стране критичара као књижевност која није ‘права’ или ‘висока’, научна фантастика, Вонегат верује, може понекад да постави велика питања о смислу и сврси људског живота боље него што то могу конвенционалнија књижевна дела” (Farrell, 2008: 165–166). Елиот Роузвотер поручује научнофантастичним писцима у *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*, позајмљујући глас аутора: „Ви сте једини са довољно петље да заиста бринете о будућности, једини који заиста примећујете шта нам раде машине, шта нам раде ратови, шта нам раде градови, шта нам раде велике, једноставне идеје, шта нам раде огромни неспоразуми, грешке, несреће и катастрофе” (Vonnegut, 1965: 6). Вонегатови романи на овај начин постају фикционалан одговор на постмодерне теоријске дискурсе који бране популарни облике, који

не само да су потпуно „одговарајући” као средства за изражавање озбиљних проблема данашњице, већ су облици којима широка публика има приступ и са којима је већ упозната. Употреба популарних облика у „озбиљној фикцији” стога је од кључног значаја за подривање уских и ригидни критичких дефиниција онога што представља „добру књижевност”, или се тако прикладно назива. Њихова континуирана асимилација у „озбиљну фикцију” такође је од кључног значаја уколико роман жели да остане одржива форма.

(Waugh 1984, 86)

Вонегатови текстови такође истражују теме као што су прекомерни конзумеризам и засићеност медијима, у складу са одређењем постмодернизма као „фаза западне културе 20. века која је уследила након владавине високог модернизма, указујући тако на производе доба масовне телевизије од средине 1950-их” (Baldick, 2001: 201). У причи „Питање јуфија” (“The Euphio Question”, 1951), која критикује све израженији аспект конзумеризма у америчкој култури, срећа је само још један потрошачки производ – нешто што се може купити и продати и тако остварити профит. Написана 1951, у време када су телевизори почињали да преузимају улогу доминантног извора забаве у домовима америчке средње класе, ова се прича може посматрати као дистопијска, предсказујућа сатира телевизијске и комерцијалне културе. „Јуфио” (скраћено од

„јуфориафон”), стони уређај који прима трансмисије из свемира и емитује их у доmove људи производећи тренутну и потпуну срећу, наратор описује као апарат који су „многи људи неодређено предвидели као крунско достигнуће цивилизације: електронска справица, јефтина, једноставна за масовну производњу, која може, притиском на прекидач, да пружи мир” (Vonnegut, 1994a: 172). Овај уређај, међутим, опчињава људе у тој мери да они под његовим дејством заборављају на све друге обавезе, претварајући се у „живе мртваце” којима су активне само најосновније моторне и психичке функције. Кроз тему „јуфија” Вонегат исмева не само животни стил већ и потрошачке склоности и лажне утопијске концепте који су се развили у западној култури од средине прошлог столећа: јуфио није опасан само као нова, револуционарна технологија, већ и као идеја да је срећа обично потрошачко добро које се може једноставно произвести и купити. Пародирајући Томас Џеферсонову визију „неотуђивих права” на „живот, слободу и тражење среће” загарантованих у америчкој Декларацији независности, аутор прекида приповедачев страствен говор „кликом” на јуфија који га паралише срећом коју му тренутно донесе. Критика конзументизма присутна је и у Вонегатовим другим делима: говорећи о Билијевој мајци у *Кланици-пет*, наратор примећује: „Као и многи други Американци, и она је покушавала да изгради живот који има смисла од ствари које је налазила у продавницама поклона” (Vonnegut, 1970b: 22), док се физички огромна и гротескна појава Билијеве супруге, чије спомињање у роману као лајтмотив прате брендови чоколадица којих не може да се засити, може читати као метафора њеног унутрашњег моралног стања. Вонегат је на овај начин створио застрашујући постмодерни пејзаж настањен деформисаним конзументима потрошачке културе, заузимајући критички приступ.

„[П]остмодерна фикција често представља свет као потпуно комодификован: слике масовних медија не само да обликују стварност већ често замењују стварност коју представљају” (Farrell, 2008: 463), умножавајући онтолошке нивое који посредују између читаоца и постмодерне „стварности”:

[Ј]една од особина тог онтолошког крајолика јесте његова прожетост секундарним стварностима, нарочито фикцијама мас-медија, а једно од најтипичнијих искустава чланова те културе јесте

искуство прелажења из неког од тих фикционалних светова у врховну стварност свакидашњег живота, или из врховне стварности у фикцију.

(Мекхејл, 1996: 111)

У краткој причи „Харисон Берџерон“, после Харисоновог драматичног убиства које, налик савременим „ријалити шоуима“, преноси телевизија, Харисонови родитељи Џорџ и Хејзел, пошто им се телевизор поквари, не могу се чак ни сетити страшног догађаја који су управо видели. Многи критичари виде Хејзелину неспособност да се сети преноса убиства властитог сина као индикативну за чињеницу да телевизија има опијајуће ефекте и да људи дословно „искључују своје мозгове“ под дејством њене чаролије. „Најстрашнији део ове приче могу бити једноставност и недостатак емоција са којим се веза између родитеља и детета, веза наводно снажна и инстинктивна, прекида“ (Farrell, 2008: 184).

Постмодерна стварност коју настањују Вонегатови ликови често је толико сиромашна и обесмишљена да се они повлаче у „секундарну стварност“ у којој се идентификују са светом телевизије. У причи „Сутра и сутра и сутра“ породица Шварц опчињена је гледањем „сапуница“ у тој мери да, када 112 година стар Лу Шварц испусти у купатилу бочицу „антигерасона“ – најновијег медицинског средства против старења – остатак породице чује да се бочица разбила само зато јер се 29.121. епизода телевизијске „сапунице“ којом је цела породица опчињена управо завршила, тако да су Шварцови напустили своја уобичајена места испред пет стопа дугачког телевизијског екрана. Шварцови такође означавају важне догађаје у својим животима великим телевизијским спортским догађајима, тако да 172 године стар Грампс Шварц – који мења свој тестамент сваки пут када му неко од укућана поремети гледање телевизијског програма – најављује да ће се одрећи свог антигерасона после Индијанаполис трке мотоцикала од пет стотина миља (догађај који цела породица са нестрпљењем ишчекује), а када Грампс наводно нестане, једини разлог због којег остатак породице тугује јесте тај што старац неће моћи да види како се завршила трка мотоцикала или његова омиљена сапуница. На крају приче Грампс, пошто је отерао целу своју породицу у затвор тако да напослетку има стан само за себе,

самозадовољан и срећан гледа телевизијску рекламу за „суперантигерасон“, течност против старења која наводно може не само да продужи животни век својим корисницима већ и да им поврати „сав сјај и привлачност младости за мање од педесет долара“ (Vonnegut, 1994b: 298). У Вонегатовом дистопијском свету секундарних стварности и мас-медија, људи су опседнути привлачношћу телевизијских емисија и својим себичним жељама да живе заувек; иронично, иако у почетку „антигерасон“ делује као благодет за човечанство, његова употреба на крају изазива озбиљан проблем пренасељености на планети учинивши живот на њој неподношљивим.

Ироничан завршетак приче показује да је једино место у којем породица Шварц може наћи пристојну количину слободе и приватности у затвору. Вонегат представља читаоцима обрт који алудира на чувену изјаву Хенрија Дејвида Тороа: „Под владом која неправично шаље људе у затвор, право место за праведника такође је затвор.“ Када само друштво постане пренатрпан затвор, затвор може бити једино место које нуди извесну приватност и индивидуалност.

(Farrell, 2008: 397)

Будући да су чула постмодерних људи стално „бомбардована“ порукама мас-медија, садржаји тих медија почињу да обликују њихов сензибилитет, њихово властито биће. У аутоматизованом друштву будућности које описује прича „Добродошли у мајмунарник“ већина људи, махом незапослених, проводи време гледајући телевизију чије им континуиране поруке испиру мозак позивима да се повинују политици владе. Телевизија и култ ега мета су сатире и у великом броју Вонегатових есеја: „Једна од ретко добрих ствари у вези са савременим добом: ако умрете ужасном смрћу на телевизији, нећете умрети узалуд. Забавићете нас“ (Vonnegut, 2004a).

У *Доручку шампиона* присуство великог културног интертекста пружа подтекст за мешање хетерогених културних облика, контрастирајући културне вредности и наглашавајући њихову дихотомију унутар романа.¹³³ Чак и сам

¹³³ Речима Фредерика Џејмсона, различити облици постмодернизма „заправо су фасцинирани управо овим целокупним ‘деградираним’ пејзажем јефтине робе и кича, ТВ серија и Reader’s Digest културе, реклама и мотела, најновијег шоуа и холивудског филма Б-катеорије, тзв.

наслов романа потиче од рекламног слогана за производ широке потрошње, доручак од житарица:

Као и сви Вонегатови романи *Доручак шампиона* је експозе о пропустима у друштву које је наводно посвећено пружању слободе и правде за све. Амерички пејзаж кроз који се ликови крећу загађен је, огољен и ужасно наружен најразноврснијим рекламама. Наизглед све у роману облепљено је некаквим знаком: људи носе мајице са бесмисленим слоганима и беџеве са „смајлијима” или позивима за Фестивал уметности у Мидленд Ситију; камиони вриште имена својих компанија словима високим осам метара; и знакови поред пута унакажени су најразличитијим стварима, од подстицаја „Посетите Пећину чуда“ до ручно исписаних знакова који упозоравају црнце да остану изван града. (...) Вонегатова суморна визија визија је земље која је у поамном покрету, са импулсима грамзивости којима управљају неморалне корпорације у циљу потрошње производа који су у најбољем случају безвредни, а у најгорем активно штетни.

(Allen, 2009: 107–108)

Популарни облици рефлектују савремену културу, разоткривајући штету коју појединци наносе свом културном идентитету и свом окружењу, тако да се значење може постићи са истим или чак и већим интензитетом него кроз облике традиционалне „високе” уметности.

Доручак шампиона представља постмодерну иконографију сам по себи, распад смисла усред распада ума ликова и распада америчког индустријског друштва у целини, представљеног колапсом привреде градова Средњег запада, у фрагментарну, потрошачку културу где атракције покрај пута и изливања токсичних хемикалија вибрирају са више живота него било какав смислени рад у граду. Ово је шизофренија социјалне, а не само психолошке сфере.

(Tally, 2008: 174)

Вонегатова антиелитистичка и антихијерархијска уметност такође укључује раније маргинализоване облике идентитета и понашања, у складу са одређењем да је постмодерна књижевност „књижевност која је у великој мери свесна културно маргинализованих и историјски потлачених група и која их

паралитературе, са њеним категоријама готике и романсе у меком повезу које се могу купити на аеродромима, популарне биографије, мистерије убиства и романа научне фантастике или фантазије” (Jameson, 1991: 2-3).

истражује” (Farrell, 2008: 463). Бани Хувер, Двејнов син у *Доручку шампиона* је хомосексуалац, а Монтана Вајлдхек, Билијева партнерка у *Кланици-пет*, глуми у порнографским филмовима и појављује се на насловним странама порно-часописа. Станиште Билија Пилгрима и Монтане Вајлдхек на Тралфамадору такође је прожето постмодерном иконографијом: они „живе у постмодерном Рају пре него у библијском врту – њихов рај опремљен је стварима украденим из Срнидаћ Сирс магацина у Ајова Ситију и долази у комплекту са тепихом, телевизором и стерео грамофоном” (Farrell, 2008: 354). *Кланица-пет* такође је била једно од првих експлицитних књижевних сведочења да су хомосексуалци (о којима се у роману говори као о „вилама” од чијег су сала, заједно са салом Јевреја и Рома и комуниста „и других непријатеља државе”, Немци правили „свеће и сапуне” (Vonnegut, 1970b: 48)) били међу жртвама нацистичког прогона и холокауста.

Истражујући маргинализоване идентитете Вонегат критикује економске неједнакости и расне и родне неправедности у Америци. Његови ликови у суштини су добронамерни људи, истраумирани животом у XX-вековној Америци, жртве судбоносних околности које су изван њихове контроле; беспомоћни и збуњени, они покушавају створе нове светове који више одговарају њиховим сновима а који, упркос њиховим најбољим покушајима, често буду осуђени на пропаст.

Ово „поравнавање, изглађивање културних контраста већ је припремало тло за постмодернистички ефекат ‘поравнатих’ вредносних хијерархија и упрошћавања, ‘стереотипизације’ уметничког језика (за разлику од необично компликованог језика модернистичког сликарства, музике и књижевности)” (Епштејн, 1998: 52). Упркос често веома озбиљним темама, Вонегатов стил углавном је једноставан и приступачан – он користи кратка поглавља, разговорни тон, понављања којима се искључује сложеност језика, шaljиве песмице, једноставне, готово детињасте описе. Вонегат такође уводи у своју фикцију друштвени жаргон, социолект, са којим идентификује своје приповедаче и ликове: он укида постојеће естетске забране кроз употребу некњижевне лексики, колоквијализама („јака ствар” (Vonnegut, 1979: 91), „сконтали су се” (Vonnegut,

1999a: 59)), псовки и необичних кованица, суочавајући доминантне и маргиналне језике. Изрази непоштовања према традиционално неоспоривим ауторитетима и тон богохуљења („Пушка је направила парајући звук као када се отвара рајсфершлус на шлицу Свемогућег Бога” (Vonnegut, 1970b: 20)), као и коришћење опscene лексике, учинили су *Кланицу-пет* предметом многих расправа и покушаја ограничавања и цензуре.¹³⁴ Његов језички израз прожет је иконографијом свакодневнице, рушећи наша очекивања о уметности као „високој“ културној активности.

Вонегатов „мултилингвализам”, његове изванредне језичке иновације и интеракције могу се сматрати постмодерним захваљујући еклектичком и дијалектичком спајању читавог распона савремених колективних идиолекта и пракси означавања. Велики број језичких система, као што су језици популарне културе и мас-медија, трговине, правног система, такмиче се једни са другима, опирајући се упрошћавању или асимилацији са било којом примљеном парадигмом. Међутим, системи и структуре представљени читаоцу никада не сачињавају целовит систем значења или интерпретације. „Покушаји прецизног лингвистичког описа стално пропадају. Грубо скицирани дијаграми замењују језик како би изразили сиромаштво ‘културе’ која је доступна посредством сликовних приказа ‘шупака’, ‘гаћа’ и ‘хамбургера’” (Waugh, 1984: 8).

Вонегатова уметност преиспитује баријере између „високих“ и „ниских“ стилова, доводећи у питање узајамну супротстављеност и искључивост елитистичких и популистичких вредности. Његови ликовни радови имају значајну улогу у овом интегрисању „високих” и „ниских” облика у оквирима његове фикције кроз коришћење слика из домена поп културе – као на пример у овом сликовном приказу беца са слоганом кампање у роману *Слепстик*:



¹³⁴ *Кланица-пет* у више је наврата забрањивана у настави књижевности и уклањана из школских библиотека на основу оптужби да је „изопачена, неморална, психотична, вулгарна и антихришћанска” (Morais, 2011).

(Vonnegut, 1976: 87),

са различитим варијацијама текста слогана које илуструју субверзивну креативност популарне културе:



(Vonnegut, 1976: 94)

Активно пригрливши популарну културу тако што је ставља у контекст „озбиљног“ књижевног дискурса, Вонегат деконструише њен традиционални статус „нижег“ облика уметности.¹³⁵

Доминантне естетске дискурсе оспоравају и слике из домена комерцијалних медија, као што је овај сликовни приказ етикете за пиво са Вонегатовим аутопортретом у роману *Временски потрес*:



(Vonnegut, 1998b: 102)

¹³⁵ Поп-арт такође укида велику поделу између високе уметности и популарне културе. Амерички ликовни критичар и књижевник Томас Мекевили (Thomas McEvilly) подсећа да је амерички постмодернизам у визуелним уметностима започео са првим изложбама поп-арта почетком 1960-их, „мада је прошло двадесетак година пре него што је постмодернизам постао доминантан став у визуелним уметностима“ (McEvilly, 1998: 29). Џон Стори потврђује: „Амерички и британски покрет поп-арта 1950-их и 1960-их, са својим одбацивањем разлике између популарне и високе културе, први је културни процват постмодернизма“ (Storey, 2001: 147-148).

Вонегат покушава да побегне елитизму високе културе укључивањем техника и технологија медија, налик уметницима 1950-их и 1960-их година – као што су Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg) и Енди Ворхол (Andy Warhol) – који су правили слике, графике, цртеже и хибридне артефакте (који користе текст и слику) базиране на иконографији масовне културе (етикетама за флаше и кутијама за сапун, на пример). „[В]изуелни уметници раде на подручју које лежи између сликарства и фотографије, перформанса и наративног филма, те се са тог становишта категорично модернистичко раздвајање високе уметности и масовне културе показује као застарело“ (Huysen, 2002: 23). Графика *Абсолют Вонегат*,¹³⁶ настала у оквиру серије радова реномираних америчких уметника за потребе рекламне кампање „Абсолют Вотка“ (“Absolut Vodka”) брэнда – као део његове традиције да одржава и развија сарадњу са уметницима широм света (између осталог и са Ендијем Ворхолом, који је 1986. године створио прву у овом низу многобројном реклама) – скреће пажњу на однос између креативности и коришћења уметности у сврхе комерцијализма и конзументизма, што остаје једна од основних преокупација постмодернизма.

Још један пример „наводне интеракције комерцијализма и културе (постмодерног замагљивања разлике између ‘аутентичне’ и ‘комерцијалне’ културе) може се наћи у односу између телевизијских реклама и поп музике” (Storey, 2006: 12). Вонегат убацује, усред свог либрета за радијску оперу *Војникова прича*, рекламу за цигарете марке Камел, интегришући уметничку са комерцијалном формом:

Џејмсон нарочито разуме постмодерну уметност као уметност у потпуности интегрисану у робну производњу. Док су се модернисти борили са проблемом уметничког дела у машинско доба, измишљајући форме које је требало да се у неким случајевима у потпуности одупру комодификацији, постмодерно стање је стање у којем су уметничко и комерцијално постали нераскидиво испреплетани.

(Tally, 2008: 166)

Још један знак колапса хијерархије културних облика може се видети у „спајању ликовне уметности и поп музике” (Storey, 2001: 148). Џон Стори нас у

¹³⁶ видети графику на стр. 44

чланку „Постмодернизам и популарна култура” (“Postmodernism and popular culture”, 1998) подсећа да је ликовни уметник „Питер Блејк осмислио омот за албум Битлса ‘Клуб усамљених срдаца наредника Пепера’; Ричард Хамилтон осмислио је омот за њихов ‘Бели албум’; Енди Ворхол осмислио је омот за албум Ролинг Стонса ‘Лепљиви прсти’” (Storey, 2001: 148). На сличан начин, Вонегат је учествовао у пројекту *Најбољи омоти албума који никада нису постојали* (*The Greatest Album Covers That Never Were*, 2003), у оквиру којег је у свом препознатљивом, полуапстрактном стилу осмислио омот хипотетичког албума америчке рок групе Фиш (Phish)¹³⁷ под називом *Кука, штап и висак* (*Hook, Line and Sinker*), који је укључен у путујућу изложбу Рокенрол куће славних (Rock and Roll Hall of Fame):



Слика 8. Кука, штап и висак, 2003, графика, 38,1 x 55,9 cm.

Пример Вонегатовог укрштања „озбиљне“ и „популарне“ културе јесте и камерни мјузикл *L'Histoire du Soldat* (првобитно модернистичко позоришно дело, премијерно изведено 1918, уз музику Игора Стравинског и француски либрето Ц. Ф. Рамуза који се базирао на руској народној причи о војнику који је продао своју виолину ђаволу), за који је Вонегат почетком 1990-их написао потпуно нов либрето – који се базира на животу редова Едија Словика, јединог америчког војника погубљеног због дезертерства после Грађанског рата. Кроз синтезу модернистичких мелодијских линија Игора Стравинског и Вонегатовог постмодернистичког либрета (који обилује разним облицима метафикцијске деконструкције текста додатно наглашене иронијским и хумористичким тоновима) опера комбинује елементе класичних и популарних стилова у

¹³⁷ препознатљиве по музичким импровизацијама и мешању жанрова

софистицирану уметничку форму која премошћује јаз између класичне и популарне музике.

Најзад, степен Вонегатове свеприсутности у савременој америчкој култури може се мерити и чињеницом да су „[м]ноги његови иреверентни плодови маште ушли у лексикон америчке популарне културе, почев од коришћења термина *карас* од стране студената, преко рок бендова под називом ‘Били Пилгрим’ и ‘Лед девет убија’, све до свеприсутног израза ‘Тако вам је то’, који се појавио и у Вонегатовој читуљи у *Њујорк Тајмсу*” (Farrell, 2008: ix). Фиктивни Килгор Траут постао је такође омиљен мотив у америчкој популарној култури: поред интертекстуалног интегрисања његовог имена у књижевне и музичке радове других уметника,¹³⁸ Траутово се име појављује и у оквирима филмског жанра, као на пример у епизоди „Страх и гнушање” (“Fear and Loathing”) телевизијске криминалистичке серије *Злочиначки умови (Criminal Minds)* у којој га спомиње специјални агент Емили Прентис, док се романтична филмска комедија *Само другарски (Friends with Benefits)*, 2011) завршава речима „посвећено успомени на Килгора Траута који ме је увек засмејавао, без обзира на све”. Постоје најмање девет бендова и један ди-џеј по имену Килгор Траут, чак и продавница мушке одеће у америчком градићу Пепер Пајк, у Охају, која носи његово име.

Вонегатово стваралаштво потврђује бескрајно преплитање „високих” и „ниских” субјеката у иконографији америчке културе.¹³⁹ Његова „каријера ће се проучавати као идеалан одраз историје популарног и критичког укуса у другој половини овог [XX] века. Џо Дејвид Белами назвао је Вонегата ‘поп писцем мислећег човека’” (Allen, 2009: 174). Вонегатови романи истражују снаге и односе који смањују разлику између популарне и „високе” културе, показујући начине на које се њихове границе замагљују и спајају, синхронно обједињујући димензије

¹³⁸ видети поглавља о деконструкцији оквира и интертекстуалности

¹³⁹ Говорећи о Вонегатовим радовима из касних 60-их и раних 70-их година, Џером Клинковиц написао је да „Вонегатов комерцијални успех на сваком кораку постићује академски аргумент (...) да се ‘експериментална’ фикција префинила у тој мери да више не наилази на уважавање обичних читалаца” (Klinkowitz, 1980: 8).

элитног и популистичког, естетског и функционалног, традиционалног и модерног.

5. Технокултура и хиперреалност

Не, не. Ти имаш нешто што тестови и машине никада неће моћи да измере: уметничку природу. То је једна од трагедија нашег доба, да никада није направљена ниједна машина која може да препозна тај квалитет, да га разуме, да га подстиче, да саосећа са њим.

(Vonnegut, 1969: 207)

У делу *Постмодернизам, или културна логика касног капитализма*, које је за многе критичаре постало готово канонска формулација постмодерне теорије културе, Фредерик Џејмсон описује постмодернизам ¹⁴⁰ као што и сам наслов упућује ¹⁴⁰ као културну доминанту, уметнички израз касног или мултинационалног капитализма. „Касни капитализам” у Џејмсоновој дефиницији означава прелазак из индустријског у постиндустријско, информатичко доба, у којем смо „бомбардовани” технолошким достигнућима. Постмодернизам се тако може посматрати као израз друштва које је производ глобализоване економије којом доминирају мултинационалне компаније, са мултинационалном информатичком и медијском индустријом као једном од својих главних грана.

Овај аспект постмодернизма, у виду реакције на радикалан технолошки напредак који је трансформисао америчку културу 1950-их, централна је тема у многим Вонегатовим делима. Његов је опус у целини прожет песимизмом и дистопијским визијама будућности, са темама које произилазе из сагледавања ужаса XX века – дехуманизације у технолошком друштву и проблема које са собом доноси информатичко доба, тако да је критика научних и технолошких достигнућа остварених на рачун људи један од лајтмотива његовог опуса.¹⁴⁰

¹⁴⁰ У *Човеку без земље* Вонегат упоређује своје мрачне визије будућности са песимизмом који су искусили Алберт Ајнштајн и Марк Твен, који су, према Вонегатовим речима, „пред крај живота дигли руке од људског рода”, и најављује да и он, као и Ајнштајн и Твен, „одустаје” од људи (Vonnegut, 2011: 88).

5.1. Дистопија аутоматизације и капитализма

*Да сам млађи човек написао бих историју људске
глупости; и попео бих се на врх планине Меккејб и легао
бих на леђа са својом историјом за узглавље; и узео бих
с тла комадић плавичасто-белог отрова који од људи ствара
кипове; и направио бих од себе стравично исцерен кип
који лежи на леђима и руга се Знате Већ Коме.*

(Vonnegut, 1963: 165–166)

Као и многи други постмодерни аутори, Вонегат рефлектује ово постмодерно стање у својим радовима стављањем својих ликова у ситуације у којима не могу да избегну технологију. *Механички пијанино* карактерише нагласак на механизацији, то јест потенцијалу машина да надмаше људе на њиховим радним местима, и цени коју људи плаћају у име технолошког „прогреса“. То је дистопијска метафора аутоматизације рада и капитализма која описује пустош коју њихове корпоративне злоупотребе изазивају у животима протагониста. Метонимички наслов романа успоставља аналогију између механичког кретања дирки аутоматизованог пијанина и механичког рада машина које су елиминисале потребу за стварним људима – радницима. Наслов такође указује на покушај да се механизује уметност – који аутор, позајмљујући гласове својих ликова, осуђује, јер таква је механизација лишава њене спонтаности и лепоте. Као што Руди Херц, најбољи механичар у илијумској фабрици, примећује, механички пијанино „чини да се осећате језиво“ јер испоручује „радост у вредности од тачно пет центи“ (Vonnegut, 1969: 43). Рано у књизи Ед Финерти, врхунски пијаниста чија запањујућа интуиција наглашава контраст са машинама, приказан је како импровизује на механичком пијанину, као симбол човекове „тврдоглаве потребе да изведе своју јединствену песму уместо да слуша механичку партитуру машине“ (Allen, 2009: 28) – сугеришући истовремено идеју човекове обнове контроле над машинама.

Радња овог романа одвија се у блиској будућности која је скоро потпуно аутоматизована, у којој „све машине или технике или облици организације који могу економски да замене људе замењују људе“ (Vonnegut, 1969: 351), створивши сукоб између богате више класе – инжењера, менаџера и бирократа који управљају механистичким светом који су сами створили – и ниже класе, чија је

улога и сврха у друштву замењена машинама. Ед Финерти, један од инжењера, постепено бива уплетен у револуционарну организацију, групу анархистичких лудиста чији је циљ да униште машине које су „опљачкале амерички народ одузивши му слободу и шансу за срећу” (Vonnegut, 1969: 365) и да врате достојанство мануелном раду. „Комплетирајући Вонегатову алегорију, револуција се заиста догоди” (Tally, 2008: 169): револуционари угасе и сломају машине које су им одузеле потребу за физичким послом. Доследно форми обрта која је једна од карактеристика Вонегатовог стила, међутим, „револуција се заврши тако што буде уништена од стране саме људске природе” (Tally, 2008: 169): наиме, урођена радозналост, иновативност и потреба за самопотврђивањем наводе неке од револуционара да почну да поправљају тек уништене машине, тако да они веома брзо поврате исте оне ствари против којих су се борили, и то са поносом.

[П]роблем у срцу овог романа јесте бесмисленост живота без сврхе. (...) Та је прича симбол политике Вонегатових романа у целини. Није никакво изненађење да утопијски импулс води ка дистопијском крају. То је као да су људи програмирани за самоуништење. Вонегат ће се током целе своје каријере враћати идеји да су људи можда машине које је програмирао Бог, хемијским реакцијама, или чиме год.

(Tally, 2008: 169–170)

Механички пијанино може се стога тумачити као роман о опасностима наивног и безрезервног веровања у научни и технолошки напредак. За разлику од раније културе која је неговала, од просветитељства надаље, идеале напретка кроз веру у снагу разума и научни развој, овај роман, као и постмодернизам у целини, показује губитак вере у „религију” технологије и општу сумњу у људски разум и идеју напретка. У једном интервјуу из 1973. године Вонегат говори о томе како је добио инспирацију да напише *Механички пијанино*:

Радио сам за Џенерал Електрик у то време, одмах после Другог светског рата, и видео сам глодалицу за сечење ротора на млазним моторима, гасним турбинама. То је била веома скупа ствар да би је радио механичар, да би секао оно што је у суштини један од оних Бранкузи облика. Тако су направили глодалицу за сечење оштрица којом управља компјутер, и ја сам био фасциниран њом. То је било 1949. и момци који су радили на њој покушавали су да предвиде најразличитије машине којима управљају кутијице и перфориране

картице. *Механички пијанино* био је мој одговор на импликације тога да свиме управљају кутијице. Идеја да се то ради, знате, имала је смисла, савршеног смисла. То да кутијица доноси све одлуке на притисак дугмета није било опасно. Али, било је исувише лоше за људе којима су послови давали достојанство.

(цитирано у Standish, 1988: 93)

У очекивању да створе послератну утопију у којој су искорењени несавршенство и неефикасност, амерички менаџери и инжењери створили су уместо тога строго хијерархијско друштво у којем се велики број људи досађује, неостварен, лишен достојанства. Спекулишући о могућности треће индустријске револуције, Пол Протијус, менаџер фабрике у Илијуму, тврди да је „прва индустријска револуција обезвредила мишићни рад, а затим је друга обезвредила рутински ментални рад” (Vonnegut, 1969: 21), док трећа револуција подразумева „машине које обезвређују само људско размишљање” (Vonnegut, 1969: 26). Препознавши инхерентни ужас Полове мрачне визије, његова секретарица, др Кетрин Финч, изјављује: „Надам се да нећу бити ту довољно дуго да видим тај последњи корак” (Vonnegut, 1969: 26), додајући свој глас апокалиптичкој оркестрацији гласова (наратора и фиктивних ликова) у роману.

Ово је роман у којем Вонегат по први пут доводи у питање традиционална схватања научног напретка, указујући на разорне последице које америчка љубав према машинама и технологији може имати на људска бића. *Механички пијанино*, као и многа каснија Вонегатова дела, приказује амбивалентне ликове са утопијским сновима који на крају не успевају, остављајући читаоце у чудном, постапокалиптичком свету на крају романа. Ипак, у *Механичком пијанину*, као и у другим Вонегатовим делима, очекује се да се читаоци диве креативном импулсу који се доводи у везу са овим утопијским шемама и да прихвате људску слабост која коначно чини савршен свет немогућим.

(Farrell, 2008: 283)

Један од начина на које ликови губе индивидуалност у постмодерно доба јесте кроз доминацију великих профитних корпорација и привредних субјеката – као што су разне националне, медијске и друге организације и институције које управљају појединцима:

Као и у многим делима постмодерне књижевности, ликови су често представљени једноставно као зупци у машинерији ових џиновских организација. У том смислу, *Механички пијанино* дели много тога заједничког са другим популарним романима 1950-их и раних 1960-их који приказују појединце заробљене великим институцијама. Слоан Вилсон, на пример, у свом роману из 1955, *Човек у сивом фланелском оделу*, осуђује Медисон Авенију као огромну, немилосрдну институцију, док Џозеф Хелер исмејава америчку војску у свом роману из 1961, *Квака-22*.

(Farrell, 2008: 287)

Проблем становништва лишеног корисног рада, а тиме и свог достојанства у доба брзог технолошког напретка, постаје и једна од тема у роману *Бог Вас благословио, г. Роузвотер*, у којем Килгор Траут објашњава да се Елиот у свом великом друштвеном експерименту „бавио у веома малим размерама проблемом чије ће немиле ужасе софистициране машине временом проширити на цели свет (...): Како волети људе од којих нема никакве користи?“, поручујући да „морамо наћи лек“ за бескорисност коју велики број Американаца осећа у постиндустријско доба (Vonnegut, 1965: 76). Траут и сам пише о овом проблему: његов роман *2BRO2B* „рефлектује неке од проблема који брину и самог Вонегата, будући да описује Америку у којој готово све послове обављају машине тако да су људи од мале користи“ (Farrell, 2008: 166).

Вонегатова антиутопија види футуристичке кошмаре и као резултат еколошке или технолошке катастрофе која је често последица неразумевања потенцијалних опасности од нових научних открића и неодговорног технолошког напретка. Његова дела која се баве овим темама имају опор апокалиптички тон, пошто су постмодерни аутори итекако свесни да савремени људи живе под сталном претњом проблема као што су деградација животне средине и нуклеарно уништење. Смрт, дословна или метафоричка, представља кулминацију многих његових заплета. Напредак у војној науци ствара оружје за масовно уништење попут деструктивног, смртоносног елемента Лед-9 у *Колевци за мацу* (који се може читати као „метафора за атомску бомбу и за неморалну науку која је омогућила њен изум“ (Farrell, 2008: 426)), или неутронске бомбе у *Снајпер Дику* која уништава целокупну популацију у Мидленд Ситију, а која такође указује на Вонегатову сталну сумњу у технолошка достигнућа:

Вонегат изједначава напредну технологију са културом оружја током целог романа, показујући, као што је то учинио и у *Колевци за мацу*, да научно достигнуће не значи нужно напредак људи или просветљење. (...) Оружје у роману представљено је као нешто што има посебно далекосежне и трајне последице; оружја технологије шире своје пипке у будућност, настављајући да изазивају уништење дуго након њихове иницијалне употребе. Радиоактивни оквир камина који ће на крају убити Ему Волц, на пример, направљен је од цемента преосталог из Пројекта Менхетн, подухвата из Другог светског рата у којем су научници развили атомску бомбу. Исто тако, колекција пиштоља коју Ото откупљује од породице свог мртвог немачког пријатеља обезбедиће средство за Рудијево случајно убиство Елоиз Мецгер. Вонегат показује како технологија наоружања жртвује људски живот у име научног достигнућа. Иронија филмске екипе која долази у град да документује „без имало фалсификовања, основну нешкодљивост неутронске бомбе“ која је убила сво градско становништво очигледна је. Нанесена штета мери се не у смислу изгубљених људских живота, већ сачуване имовине. Када Руди на крају романа посети напуштени град под контролом војске, он каже, „Изгледало је скоро као да Мидленд Сити коначно функционише на начин на који је требало да функционише све време.“ Без хаотичних грађана који упропашћују ствари, град заиста функционише несметано.

(Farrell, 2008: 108–109)

Ови мотиви рефлектују се и у Вонегатовим кратким причама. „Барнхаус ефекат“ настала је као реакција на почетак трке у нуклеарном наоружању између Совјетског Савеза и Сједињених Америчких Држава, упозоравајући на претерану склоност науке ка изради све моћнијег наоружања. Професор Барнхаус, изумитељ „динамопсихизма“ – феномена који контролише човекову способност да, усредсређивањем својих менталних моћи, контролише будуће догађаје – дели утопијске и алтруистичке импULSE заједничке многим другим Вонегатовим ликовима који желе да учине свет бољим местом. Међутим, као и у многим другим Вонегатовим делима, индивидуалне стратегије хуманистичке и политичке утопије дају супротан ефекат, тако да Стејт департмент одлучује да искористи Барнхаусово откриће за израду моћног оружја а не средства које ће свету донети просперитет. „Застрашујућа ствар у вези са ‘Барнхаус ефектом’ јесте да дато друштво нема футуристичку научнофантастичну поставку ‘Мајмунарника’, већ подсећа на Сједињене Америчке Државе 1950-е” (Farrell, 2008: 308). Вонегат у више наврата указује на фрагилност света и заједничке будућности описујући

неуспеле утопијске шеме као што је ова, те закључује да наука и технологија нимало не чине свет бољим местом, већ да воде људска бића путем ка уништењу.

И многа друга Вонегатова дела описују дистопијску будућност коју су донеле добре намере удружене са унапређеним технологијама, при чему идеалистички снови резултирају неочекиваним или трагичним последицама. Неке од његових кратких прича туробне су, сатиричне визије будућности и човековог места на Земљи, у којима не остаје скоро ништа од Вонегатовог оптимизма. Искорењивање болести води ка пренасељености и осиромашењу природних ресурса у причама са футуристичким дистопијским амбијентом као што су „Сутра и сутра и сутра“, „2BRO2B“ и „Добродошли у мајмунарник“ – које описују тоталитарна друштва која се односе према људским бићима као према потрошним предметима којих се треба отарасити што је ефикасније могуће. Утопијске шеме, без обзира колико добронамерне, производе супротан ефекат – тако да најбезазленије жеље људи за бољим животним условима стварају ужасна дистопијска друштва, дајући страшне и неочекиване резултате.

Слично овим кратким причама, и у позоришном комаду „Храброст“ жеља за искорењивањем болести и продужењем живота остварује се по веома високој цени. Вонегат се у овој драми осврће на импликације све развијеније медицинске технологије 1950-их и спекулише о тамној страни таквих научних достигнућа. Силвија Лавџој, стара пацијенткиња др Норберта Франкенштајна, једва да се још увек може назвати људским бићем будући да је у животу вештачки одржавају механичке пумпе и машине које замењују њене пропале делове тела. Др Франкенштајн штавише верује да механички уређаји могу да у потпуности контролишу Силвијина осећања, тако да говори доктору Литл: „Зашто дођавола морамо да гледамо њено лице? Можемо да гледамо мерне уређаје и да сазнамо више о њој него што она може знати о себи“ (Vonnegut, 1999b: 56). Међутим, упркос томе што су јој емоције под контролом машина, Силвијина једина жеља јесте да оконча живот који је постао неподношљив. Др Франкенштајн поступа „у складу са механистичким приступом људским бићима, схватањем које Вонегат с пуно труда покушава да оспори у великом делу своје фикције“ (Farrell, 2008: 138).

Иако су његови романи и приче прожети фантастичним елементима, њихова тематика базирана је на реалистичкој мотивацији, те указује на реалне претње које могу да угрозе токове цивилизације. Једна од тих претњи јесте и опасност од ентропијског одумирања човечанства:

Писци постмодернизма, почевши од краја 1950-их са Вонегатовом генерацијом, позајмили су идеју ентропије из научне мисли и искористили је да опишу свет који изгледа све хаотичније и насумичније, свет који се креће ка јединственој истоветности било да се ради о глобализованој масовној култури, генералном слабљењу интелектуалних идеја, или потпуном крају смислене комуникације.

(Farrell, 2008: 189)

Велики део Вонегатовог опуса карактерише антрополошки песимизам. У *Кланици-пет* преовлађује идеја да ће човечанство, без обзира на све, увек грешити. Бесмислено бомбардовање Дрездена понавља слику друштва које хрли ка самоуништењу, док је човечанство постало у тој мери помирено са идејом да је осуђено на пропаст да Вонегат завршава сваки трагичан догађај изразом „Тако вам је то”, лајтмотивом који се понавља током целе књиге као нека врста мантре за одбацивање тужних емоција. Идеја ентропије присутна је и у *Галапагосу*, који има за тему дееволуцију људске врсте, као и у *Слептику*, који описује свет разорен фаталним болестима, у којем се Вонегатова утопијска шема завршава својеврсном апокалиптичком катаклизмом, групацијом преживелих у опустошеном, постапокалиптичком пејзажу. И у *Колевци за мацу* присутна је тема ентропијске деструктивности човечанства:

Књиге Боконона често изражавају узалудност и фатализам у погледу људског постојања. Приповедач се сећа, на пример, како је читао *Четрнаесту Књигу Боконона*, под називом „Чему се може надати мисаони човек за човечанство на Земљи, с обзиром на искуство проших милион година?“ Цела књига, објашњава наратор, састоји се од само једне речи: „Ничему”. Видимо сличан осећај узалудности у Бокононовом разумевању шта значи бити потпуно одрастао; Бококон дефинише зрелост, објашњава наратор, као „горко разочарење за које не постоји лек, осим ако се може рећи да смех поправља било шта“.

(Farrell, 2008: 86)

У *Хокус-Покусу* непрекидно кретање машина такође указује на безнадежност, силазну путању, узалудност, „сложену бескорисност незнања” за коју Јудин Хартке тврди да се данас несумњиво може „применити на читаву ову упропашћену планету“ (Вонегат, 1998: 21); у књизи се више пута понавља цртеж надгробног споменика са различитим исписаним речима, што указује да је то „правац у којем се сви људи, па чак и сама планета, крећу” (Farrell, 2008: 190).

У свету у којем су машине супериорније од људи и сами људи постају све више налик машинама, а њихови односи аутоматски и механички. Однос између Пола и Аните у *Механичком пијанину* делује скоро роботски док се рутински повинују брачним конвенцијама без уобичајене љубави и топлине, тако да Анитина изјава „Волим те, Пол” без изузетка изазива Полов механистички одговор „Волим те, Анита”. Послератно друштво у Вонегатовим романима тако је беспрекорно организовано и испрограмирано да нема места за „недоследно понашање” (Vonnegut, 1969: 30), објашњава наратор, било од стране машина или од стране људи. У краткој причи „Ко сам ја овај пут” људи су у тако пажљиво структурисаној и механизованој савременој Америци и сами често налик аутоматима са којима свакодневно долазе у додир, лишени осећања и умртвљени. Када неименовани приповедач (истовремено један од учесника радње) покуша да се нашали са Хелен Шо, службеницом телефонске компаније, на рачун машина које на крају саме себе испоручују, он касније коментарише њену незаинтересованост: „Изгледала је некако умртвљено, и сама као машина, телефонски аутомат учтивости” (Vonnegut, 1994b: 15). Ово Вонегатово поређење људи са машинама подсећа и на начин на који он у *Доручку шампиона* назива себе „машином за писање” (Vonnegut, 2000a: 171). Тема аутоматизма присутна је у овом роману и у идеји о људима као „хемијским паприкашима”, заробљеницима лоших хемикалија у својим телима које их приморавају да се понашају на одређене начине. Он такође упоређује робове са машинама (Vonnegut, 2000a: 19) и описује ратове које воде роботи (Vonnegut, 2000a: 158, 159), користећи реч робот јер има сву функционалност људског бића, без слободне воље. У овом, као и у многим другим романима, Вонегат пише о пропадању Америке са људима који такође пропадају ментално и физички, са свепрожимајућом темом смрти америчког сна.

Вонегат умножава линије заплета описима прича и романа Килгора Траута, са карактеристичним елементима насиља или апокалипсе који рефлектују тему аутоматизације и технокултуре у његовој фикцији. У роману „Куга на точковима” (описаном у *Доручку шампиона*) становници умируће планете по имену Линго-Три подсећају на аутомобиле: имају точкове, покрећу их мотори са унутрашњим сагоревањем, једу фосилна горива и лежу јаја која садрже бебе аутомобиле. У овој фиктивној дистопији о ванземаљцу Кагу, свемирском „мисионару” који „проповеда” о аутомобилској технологији ове умируће планете Земљанима некритички пријемчивим за нове идеје – несвесно проузрокујући да живот и на њиховој планети изумре, Траут упозорава на опасности које прате технолошки напредак, пустошење и уништавање природног света. Тема сукоба технологије и уметности рефлектује се у Траутовој причи „Сестре Б-36” (описаној у *Временском потресу*), у којој научно настројена сестра Б-36, љубоморна на своје креативне и уметнички настројене сестре, изумљује телевизоре и „аутомобиле и компјутере и бодљикаву жицу и бацаче пламена и мине и митраљезе” како би омели дечју машту и одвртели их од уметности, тако да нове генерације Бубу планете, које одрастају без маште, постају „међу најнемилосрднијим створењима у локалној породици галаксија” (Vonnegut, 1998b: 23).

У једном интервјуу Вонегат на следећи начин описује свој однос према технологији:

Али за мене то је било страшно, након што сам толико веровао у технологију и након што сам нацртао тако пуно слика аутомобила из снова и авиона из снова и људских пребивалишта из снова, видети како се та технологија стварно користи за уништавање града и убијање 135.000 људи, а затим видети још софистициранију технологију како се користи као нуклеарно оружје у Јапану. Смучиле су ми се ове примене технологије за коју сам имао тако велике наде. И тако сам почео да је се плашим.

(цитирано у Musil, 1988: 232)

У збирци *Вомпитери, фоме и гренфалуни* он поткрепљује своју сумњу према новим технологијама историјским примерима њихове деструктивне примене. У есеју „Ексцелзиор! Идемо на Месец! Ексцелзиор!” (“Excelsior! We’re Going to the Moon! Excelsior!”, 1969) подсећа да су нове технологије, које је човек окрутно и

користољубиво искористио како би овладао новим срединама, оставиле „огроман неред који треба очистити, опустошене пределе прошаране раштрканим Земљанима и њиховим машинама“ (Vonnegut, 1999b: 81). На неколико места у збирци говори о свом противљењу амбициозним технолошким подухватима САД-а, и објашњава у једном интервјуу да њихов свемирски програм изгледа као „водвиљ, трик, (...) публицитет и шоу-бизнис, не наука“ (цитирано у Standish, 1988: 98). У роману *Временски потрес* резигнирано закључује: „Наука никада никог није орасположила. Истина о људском стању једноставно је превише ужасна“ (Vonnegut, 1998b: 73). Вонегатова дела потврђују да су у постмодернизму чула људи „бомбардована“ информацијама и технологијама које доминирају њиховим животима, пројектујући поруке које су, у складу са Џејмсоновим запажањима о постмодернизму, у великој мери конзистентне са доминантним капиталистичким становиштем.

5.2. Симулације и умножавање стварности

Лоше хемикалије и лоше идеје биле су Јин и Јанг лудила. Јин и Јанг били су кинески симболи хармоније. Изгледали су овако:



Лоше идеје испоручио је Двејну Килгор Траут. Траут је сматрао себе не само безбедним, већ и невидљивим. Свет је обраћао тако мало пажње на њега да је претпостављао да је мртав.

(Vonnegut, 2000a: 21)

Дистопијска тема аутоматизације и технокултуре често се поклапа са темом симулације и хиперреалности:

За Жана Бодријара (Симулације (1983)) хиперреализам је карактеристичан модус постмодернизма. У области хиперреалног, „стварно“ и имагинарно стално се међусобно урушавају. Резултат је тај да се стварност и оно што Бодријар назива „симулацијама“ доживљавају без разлике – као да функционишу дуж ролеркостер континуума. Симулације се често могу доживети као стварније од саме стварности, „чак и боље него права ствар“, према речима песме U2.

(Storey, 2001: 149)

Фредерик Џејмсон такође говори о „новом одсуству дубине које се наставља и у савременој ‘теорији’ и у потпуно новој култури слике или симулакрума” (Jameson, 1991: 6). У савременој теорији овај се интелектуални концепт манифестује кроз начелно одбацавање „дијалектичког модела суштине и појавности”, односно уверења да се човек икада може у потпуности спустити испод латентне појавности или „лажне свести” до неке дубље истине (Jameson, 1991: 12); у новој се култури манифестује кроз дословну, физичку заравњеност, у којој нашим свакодневним искуством „доминирају категорије простора, а не категорије времена, као што је то био случај у претходном периоду високог модернизма” (Jameson, 1991: 16); препуштени смо, уместо тога, мноштву синхроних пракси и дискурса, „вишеструким површинама” (Jameson, 1991: 12).

Постмодернизам се, као што анализа метафикцијских техника показује, удаљио од модернистичког питања како можемо спознати стварност ка питању који је статус те стварности. А та стварност, изгледа, никада није била неодређенија и „неухватљивија”: компјутерски генерисани виртуелни светови само појачавају онтолошку нестабилност „стварног” света и несигурност постмодерног субјекта у интеракцији са таквим светом. Чак се и конзумеризам, због ослањања на статусну вредност трампе¹⁴¹ и недостатка интересовања за дубље комплексности, може посматрати као фактор у стварању хиперреалног стања.

У технолошки напредном постмодерном друштву – које карактеришу иреверзибилне инверзије света у којем више ништа није ни истинито ни лажно – људи нису у стању да разликују стварност од симулација стварности, о чему Вонегат говори критичким, често ироничним тоном:

Стив је на тежак начин научио да све његове шале за ТВ морају да говоре о догађајима које је углавном створила сама телевизија, и то

¹⁴¹ У *Систему објеката* (*The System of Objects*, 1968) Бодријар говори о „знаковној вредности” објекта, односно његовој друштвеној вредности престижа – класе и укуса унутар система објеката.

врло *недавно*. Ако се шала односила на нешто чега није било на телевизији месец дана или дуже, гледаоци не би имали никакву идеју, иако би се чуо наснимљен смех, чему би требало да смеју. Погодите шта? ТВ је *гумица за брисање*.

(Vonnegut, 1998b: 129)

У овом мешању „реалног” и измишљеног, хиперреалног, свест се дистанцира од стварног, активног ангажовања (подсетимо се емоционалне дистанце са којом родитељи Харисона Берџерона пропрате телевизијски пренос драматичног убиства властитог сина), опредељујући се уместо тога за емоционалну „заравњеност” и површност аналогну одсуству дубине дводимензионалних визуелних слика којима је окружена. Вонегатови ликови постају тако изолована бића која посматрају како свет пролази поред њих посредством телевизијских слика, уместо стварне интеракције са њим – у складу са сугестијама Жана Бодријара да смо „са почетком постмодернизма ушли у еру хиперреалности у којој знаци представљају само себе. Знаци су стварност и имагинарно и стварно постали су међусобно заменљиви” (наведено према Watson, 2001: 60). На сличан начин протагонисти прича „Сутра и сутра и сутра” и „Ко сам ја овај пут” замењују „стварни” живот имитацијама које нуди телевизија, односно вештачки свет позорнице и филмског платна, налазећи испуњење и срећу кроз вештачке симулације стварности и бескрајне репродукције у суштини испразних појава.

Користећи тему сукоба „стварног” и имагинарног као парадигму да опише тренутне културне услове, Вонегат, поред масовних медија, критикује и компјутеризацију савременог света.¹⁴² У *Временском потресу* он јадикује над оним што опажа као умањивање вредности уметности од стране технологија, чији компјутерски програми могу да компонују „прихватљиве, иако неоригиналне гудачке квартете у маниру Бетовена” (Vonnegut, 1998b: 30) и да пројектују тропратне паркинг гараже „у стилу Томаса Џеферсона” (Vonnegut, 1998b: 31) за мање од пола сата. Он такође у овом роману романтично примећује да је „свако

¹⁴² Фредерик Џејмсон сматра нову технологију компјутера и дигиталне културе веома значајним чиниоцем у стварању „потпуно новог економског светског система” (Jameson, 1991: 6) који се више бави репродукцијом него производњом оригиналних материјалних добара.

уметничко дело половина разговора између два људска бића” (Vonnegut, 1998b: 99), и касније носталгично додаје:

Време проведено у чекању користим ваљано. Сазнајем о глупим шефовима и пословима које никада нећу радити, и о деловима света које никада нећу видети, и о болестима које, надам се, никада нећу имати, и о различитим врстама паса које људи поседују, и тако даље. Помоћу компјутера? Не. Чиним то помоћу изгубљеног умећа разговора.

(Vonnegut, 1998b: 128)

Тема технокултуре и хиперреалности често се поклапа са концептом параноје, идејом да постоји скривени, тотализујући непријатељски систем иза лажне појавности света, што је још једна честа постмодерна тема. „Параноју, или претњу потпуног заробљавања неким другим системом, снажно осећају многи драмски писци постмодерне фикције. У искушењу смо да спекулишемо да је то индиректна миметичка репрезентација атмосфере страха и сумње која је преовладавала током Хладног рата” (Lewis, 2001: 129). За Вонегатове ликове не постоји стабилан, уређени систем, тако да је њихова потрага за сигурношћу и поретком бесплодна и апсурдна.

Постмодернистички текстови рефлектују параноичне страхове на много начина, укључујући: неповерење у непромењивост, у ограничавање неким одређеним местом или идентитетом, уверење да друштво кује заверу против појединца, као и умножавање властитих завера како би се њима супротставило заверама других. (...) Протагониста постмодерног романа понекад сумња да је заробљен у центру интриге, често оправдано.

(Lewis, 2001: 130)

У *Доручку шампиона* протагониста, Двејн Хувер, постаје насилан када поверује да су сви осим њега на свету роботи, те да је он једино створење са слободном вољом „које размишља и осећа и брине и планира” (Vonnegut, 2000a: 22), док је једина сврха аутоматизованих машина које га окружују, „машина које воле, машина које мрзе, похлепних машина, несебичних машина, храбрих машина, кукавичких машина, истинољубивих машина, лажљивих машина, забавних машина, свечаних машина”, да стимулишу Двејна како би Творац Универзума „могао да посматра [његове] реакције“ (Vonnegut, 2000a: 197). Потпуно

прихвативши ову параноичну заблуду, Двејн Хувер дивљачки претуче извештај број људи, укључујући и свог сина Банија и своју одану секретарицу и љубавницу Френсин Пефко – уверен да су и они, као и сви други људи који га окружују, само машине – и одгризе врх десног кажипрста Килгору Трауту. Двејнова сумња у идентитете других људи и аутентичност властитог света илуструје тенденцију постмодерне књижевности да ствара теме од потребе људи за сигурношћу, и њиховог очајничког повлачења у параноју и хиперреалност тамо где не постоји извесност.

Опште одсуство дубине у постмодерној култури резултирало је афектираношћу и пролиферацијом емоција, које Фредерик Џејмсон поравнава са неком врстом „шизофрене” подељености постмодерног субјекта. Са губитком димензије дубине и историчности постмодерни субјект доживљава садашњост „са повећаним интензитетом, мистериозним набојем афекта” (Jameson, 1991: 27), који се могу описати „негативним терминима анксиозности и губитка реалности, али који се исто тако могу замислити и у позитивном смислу еуфорије, високог, интоксикарајућег или халуциногеног интензитета” (Jameson, 1991: 27–28). И други Вонегатови ликови, као што су еуфорични Елиот Роузвотер, „транссветовни“ Били Пилгрим који покушава да се избори са тотализујућим темпоралним светом који га је неповратно заробио, па и сам Килгор Траут који посматра „стварност” или „стварности” око себе са неком врстом „вишеструке визије”, рефлектују постмодерни став сумње, неповерења и губитка реалности који се граничи са паранојом.

Патриша Во препознаје саму структуру савремене фикције као аналогну параноидној структури постмодерне стварности:

Још један фикционални одговор на осећај репресије од стране безбројних система и структура савременог друштва – са њиховим технологијама, бирократијама, идеологијама, институцијама и традицијама – јесте изградња света игре који се састоји од сличних бескрајних система и структура. Томас Пинчон и Џозеф Мекелрој обојица конструишу романе чија огромна пролиферација контрасистема и контраигара сугерише један начин избегавања привидне предодређености структура свакодневног света.

(Waugh, 1984: 38–39)

Линда Хачион на сличан начин коментарише умножавање наративних слојева и дискурса у текстовима постмодерне фикције:

Многи су коментарисали ову параноју у делима савремених америчких писаца, али мало их је приметило парадоксалну природу овог нарочито постмодерног страха и гнушања: терор тотализујуће завере уписан је у текстове које на првом месту карактеришу вишеструко умножавање заплета и превише детерминисана интертекстуална аутореференцијалност.

(Hutcheon, 1988: 133)

Вонегатова дела, која карактеришу суочавања онтолошки различитих светова и система, могу се посматрати као његов фикционални одговор на репресије и пролиферирације „стварног”, „историјског” света. У многим аспектима тема параноје у његовом књижевном стваралаштву одражава и постмодерну поетику и постмодерну параноидну реалност.

„Не можеш писати романе без неке дозе параноје”, изјавио је Вонегат у једном од својих многобројних интервјуа (цитирано у Shenker, 1988: 20). Он реагује на анонимно, механизовано и хиперактивно друштво савремене Америке, са њеним тотализујућим идеологијама, фикцијом која је на сличан начин безлична, механизована и хиперактивна, оправдавајући својим делима тврдњу Жана Бодријара да постмодернизам дефинише прелазак у хиперреалност у којој симулације замењују стварност.

5.3. Интеракција технологије и усамљености

*„Пред крај те вечери, сећам се, он ми је рекао: „Не могу да схватим колико сте сви тако страствени, а опет апсолутно неозбиљни.”
„Све што има икакве везе са животом обична је шала,” рекао сам ја. „Зар не знаш то?”*

(Вонегат, 2010б: 219)

Механизација и анонимност који обележавају савремену културу често имају за последицу проблем дезинтеграције породице и усамљености, тако да је то још

једна тема коју Вонегат истражује у многим својим романима.¹⁴³ Он идентификује корен овог проблема у све присутнијој мобилизацији и хијерархизацији друштва услед модернизације производних техника, те у *Механичком пијанину* сугерише повратак на начин живота XIX века:

„То је усамљеност, осећај да не припадаш нигде. Замало сам полудео од усамљености овде у стара времена, па сам мислио да ће бити боље у Вашингтону, да ћу наћи велики број људи којима ћу се дивити и припадати. Вашингтон је још и гори, Пол – Илијум на десети степен. Глупи, арогантни, самозадовољни, немаштовити људи, без смисла за хумор. А жене, Пол – досадне жене које се хране моћју и славом својих мужева.”

„О, слушај сад, Ед,” рече Пол, смешећи се, „они су добродушни људи.”

„Ко није? Ја нисам, претпостављам. Њихова је супериорност оно што ме излуђује, та проклета хијерархија која мери људе у односу на машине.”

(Vonnegut, 1969: 103–104)

У роману *Слепстик* аутор истражује начине на које савремени човек може да поврати квалитет изгубљен у постиндустријском свету – проширену породицу, те осмишљава антрополошки план који води ка укидању усамљености у земљи, барем на извесно време. Наиме, протагониста и наратор Вилбур Свејн, током свог мандата председника Сједињених Америчких Држава, додељује нова, компјутерски генерисана средња имена свим америчким грађанима, који потом формирају велике породичне групе окупљене око новостечених средњих имена. „Вилбурово обећање у кампањи, ‘Никада више усамљен!’, постаје за њега начин да залечи празнину коју је осетио када се растао од Елизе, као и начин за Вонегата приповедача да изрази тугу над смрћу сопствене сестре” (Farrell, 2008: 333). Иако Вилбурове утопијске шеме на крају имају супротан ефекат □ резултирајући

¹⁴³ „У својој студији *Експлодирана форма*, Џејмс Мелард тврди да је, након што су писци почели да уграђују ново разумевање Дарвина у своју фикцију, основни појам за роман деветнаестог века постао *еволуција*. Основни појам модерног света, међутим, преместио се на идеју *експлозије*, пошто су се писци окренули ка Великом праску као теорији о стварању универзума. Док је деветнаестовековни роман типично ‘неговао развој, приврженост, асимилацију и интеграцију’, пише Мелард, савремени роман ‘приказује пропадање, одвајање, отуђење, дезинтеграцију’. Мелард наводи Џона Барта, Доналда Бартелмија, Ричарда Бротигана, Роберта Кувера, Вилијама Гаса и Вонегата као главне постмодерне творце ‘експлодиране’ романескне форме” (Allen, 2009: 10-11).

поделом земље на поседе под контролом вештачки створених породичних група □ препознатљив је метафорички „вапај“ аутора за успостављањем нових, комплекснијих и стабилнијих породичних односа из којих појединац црпи емотивну и духовну снагу да се носи са тешкоћама, а који тако често недостају у савременом свету. „Вонегат верује да би његов сан о вештачки проширеним породицама могао да учини да постмодерни Американци, речима поднаслови *Слепстика*, не буду ‘Никада више усамљени’” (Allen, 2009: 118).

Своју чежњу за данима када је многобројна фамилија Вонегатових живела у Индијанаполису, пре него што су њени чланови почели да се селе у друге делове света и породица почела да губи јединство и идентитет, Вонегат изражава речима: „Нигде више нисмо стварно припадали. Били смо заменљиви зупци у америчкој машини” (Vonnegut, 1976: 11). Индијанаполис је, јадикује он, „и сам постао заменљив зубац у америчкој машини” (Vonnegut, 1976: 11). Како се његова некада велика породица све више осипа, Вонегат све више губи осећај заједништва и припадности, те упоређује себе са корњачом, примораном да носи свој дом на леђима: „Можда сам корњача, у стању да живим напросто било где, чак и под водом на кратке периоде, са својом кућом на леђима” (Vonnegut, 1976: 13) □ сугеришући да би сама уметност могла да послужи као проширена породица која недостаје толиким људима. Вонегат упозорава да је „велики амерички експеримент” изнедрио сасвим супротне вредности од очекиваних: за разлику од друштава која су била кохезивна и укореењена на једном месту, Америка је, подсећа он, „експеримент не само са слободом већ и са неукореењеношћу, покретљивошћу, и невероватно тешком усамљеношћу” (Vonnegut, 1992: 35) □ алудирајући на проблем који је настао мобилизацијом индустрије и технологије Америке као водеће политичке силе и једне од најмодернијих нација у послератном периоду, што је као једну од последица имало измештање грађана далеко од њихових корена:

Добар део збуњености са којом се сусрећу ликови у овим романима има везе са њиховим осећајем изгубљености, незнања куда иду, својеврсног бескућништва. Свакако, то је бескућништво постојало и раније, што се може видети у Дон Кихоту и Томасу Вулфу. Али у постмодернизму постоји једна још алармантнија спознаја: можда не

постоји основни означитељ. То јест, не само да се не можете вратити кући, већ та кућа, као прво, никада није ни постојала.

(Tally, 2008: 165–168)

Тема интеракције технологије и усамљености присутна је и у приповеци „ЕПИКАК”, у којој неименовани приповедач у првом лицу саопштава читаоцима да је ЕПИКАК његов најбољи пријатељ, иако се ради о машини: „Можда није урадио оно што је Брас желео да он уради, али то не значи да није био племенит и сјајан и бриљантан. Он је био све те ствари. Најбољи пријатељ којег сам икада имао, нека почива у миру” (Vonnegut, 1994b: 269). Програмиран као инструмент за ефикасније вођење рата, суперкомпјутер ЕПИКАК, којег иронично више интересује љубав него ратна наука, ствара романтичарску поезију којом заљубљени математичар осваја колегеницу по имену Пет Килгален, што га чини хуманијим од људи који су га направили: „Можете га звати машином ако желите. Он је изгледао као машина, али је био много мање машина него многи људи које бих могао да именујем” (Vonnegut, 1994b: 269). ЕПИКАК на овај начин постаје књижевни лик у причи, што сугерише и сам приповедач који о овом рачунару говори као о људском бићу – користећи заменицу у мушком роду и објашњавајући његово функционисање речима прикладнијим за описивање људи него машина: „Нећу се упуштати у детаље о томе како је ЕПИКАК радио (расуђивао)” (Vonnegut, 1994b: 269). Компјутер се временом заљубљује у исту девојку за коју пише поезију по налогу заљубљеног математичара, те „умире“ када му математичар каже да жене не могу да воле машине: „Коначно, оно што уништава ЕПИКАК јесте његово прихватање своје механичке природе”, пошто чак „ни машина не може да поднесе да живи предодређеним, механичким постојањем” (Farrell, 2008: 126).

Међутим, упркос свом дубоком скептицизму и мрачним визијама човечанства, Вонегат својим маштовитим фикционалним парадигмама нуди неку врсту утехе и одговора о људском постојању. „Ако песимистичка страна наводи Вонегата да оплакује хаос лудости, рата и космичке ентропије, друга га страна наводи да слави и да се диви истрајности људског духа суоченог са тим поремећајима у трагању и пружању естетског задовољства” (Allen, 2009: 12). У

већини његових дела цинизам и песимизам ублажени су вером у искупитељске моћи људске свести: „Наша је свест све што је живо и можда свето у сваком од нас. Све остало је мртва машинерија” (Vonnegut, 2000a: 172). Вонегатов одговор на оружје и смртоносне технологије често је уметност, која такође може бити искупљујућа и трансформативна – као на пример у краткој причи „Ко сам ја овај пут”, у којој је уметност трансформисала животе Харија и Хелен пружајући им свет маште богатији и племенитији од безосећајног и равнодушног „стварног” света. У *Сиренама са Титана* Рамфордov експеримент са војском Марсоваца, у покушају да претвори киднаповане Земљане у послушне машине, „мора да пропадне јер толико је против природе људских бића да постану машине”: за разлику од машина, „људи су несавршени и непредвидиви, и те су мане оно што их чини у потпуности људима” (Farrell, 2008: 317). У *Галапагосу*, када капетан брода *Баија де Дарвин*, Адолф фон Клајст, баца у океан изум јапанског компјутерског генија, ручни компјутер по имену Мандаракс, „он несвесно спроводи човеково симболично одбацивање више мисли у корист једноставнијег постојања” (Allen, 2009: 156). У говору 1970. године дипломцима на Бенингтон колеџу Вонегат на следећи начин пореди уметност и војну науку, у корист уметности:

Уметност ставља човека у центар универзума, без обзира ли он припада тамо или не. Војна наука, с друге стране, третира човека као смеће – и његову децу, и његове градове, такође. Војна наука вероватно је у праву што презире човека у огромном пространству свемира. Ипак – ја поричем тај презир, и молим вас да га и ви порекнете, кроз стварање [и] уважавање уметности.

(Vonnegut, 1999b: 166–167)

Уметност је, закључује Вонегат у својим романима, једина алтернатива на путу ка духовној и дословној катаклизми који изгледа да доследно бирамо.

Бавећи се темама технокултуре и хиперреалности Вонегат истовремено и наставља и проширује модернистичко размишљање:

У суочавању са садашњим стањем, Вонегат поново посећује теме модернистичке традиције – последице индустријализма и технологије, распад традиционалних (такозваних органских)

заједница, односе између историјских и психолошких структура, између друштвеног тоталитета и личног искуства – али он то мора да учини унутар постмодерног оквира.

(Tally, 2008: 168)

За разлику од модернистичке уметности која портретише друштво у потрази за смислом или „тоталним” разумевањем света, рефлектујући проблеме које са собом доноси развој индустријализма и технологије у епохи империјализма, постмодерна уметност осликава „глобално” друштво „касног” или „мултинационалног” капитализма којим доминирају брзе електронске комуникације и информационе технологије које потпуно одређују природу друштвених односа, свет у којем симулације замењују стварност, у којем утопија више није могућа.

6. Границе очаја и наде: црни хумор и апсурд

Како је комично што ја, једна ћелија, схватам свој живот тако озбиљно!

(Vonnegut, 1983: 129)

Пошто је деконструисао разум и идеју о корелацији између истине и стварности, постмодернизам је постао нека врста естетске игре, аутономног естетског задовољства о којем сведоче Патриша Во,¹⁴⁴ Ролан Барт¹⁴⁵ и други водећи теоретичари постмодерног доба. Овај концепт „игре”, заједно са темама црног хумора и апсурда – чији је један од главних представника сам Вонегат,¹⁴⁶ спада у најпрепознатљивије аспекте постмодернизма.

Проналажење хумора у тако суморним темама као што су Холокауст и космичка равнодушност према људским проблемима карактеристика је „школе” америчке књижевности коју Брус Џ. Фридмен идентификује у својој књизи *Црни хумор*. Фридмен карактерише црни хумор као дефинишући квалитет постмодерних америчких писаца као што су Тери Садерн, Џон Барт, Џозеф Хелер и Вонегат. (...) Док је етикета црног хумористе нервирала Вонегата, као и етикета научнофантастичног писца, свест о том појму од кључног је значаја за разумевање синтезе трагичних и комичних сензибилитета у његовим радовима.

(Allen, 2009: 51)

Линда Хачион такође сматра хумор саставном компонентом постмодерног представљања стварности, те га описује као наративни поступак комплементаран озбиљном и „сврсисходном” приповедању: „Укључити иронију и игру никада не значи нужно искључити озбиљност и сврху у постмодерној уметности” (Hutcheon, 1988: 27).

¹⁴⁴ Патриша Во, у књизи *Метафикција: теорија и пракса самосвесне фикције*, примећује: „Сва уметност је ‘игра’ у свом стварању других симболичких светова”, и цитира Детвајлера: „[Ф]икција је пре свега сложен облик претварања, а претварање је основни елемент игре” (Detweiler, цитирано у Waugh, 1984: 34).

¹⁴⁵ „Очигледно је да је задовољство у тексту скандалозно: не зато што је неморално већ зато што је *атопично*” (Barthes, 1975: 23).

¹⁴⁶ Црни хумор и апсурд присутни су и у старијој књижевности, на пример у делима Шекспира и Дикенса, али су посебно карактеристични за другу половину XX века. Модернистичкој естетици, која је такође неговала ове концепте, недостајала је безбрижност игре и скоро делиријумска дезоријентисаност постмодернизма. У савременој књижевности црни хумор најчешће се доводи у везу са радовима Вонегата, Џозефа Хелера, Томаса Пинчона, Филипа Рота и других писаца који су дошли до изражаја 50-их и 60-их година прошлог века, који су најчешће у почетку „етикетирани” као црни хумористи, а тек касније као постмодернисти. Патриша Во потврђује: „Фикционално наслеђе касних педесетих и раних шездесетих у Америци снажно су обележили апсурд и црни хумор” (Waugh, 1984: 115).

Вонегатови романи садрже бројне примере хумора,¹⁴⁷ посебно црног, јер укључују шаљиве садржаје у радњу са претежно озбиљном тематиком. У једном интервјуу он на следећи начин објашњава црни хумор: „То је када се људи смеју усред политичког безнађа... То је хумор о слабирим, интелигентним људима у безнадежној ситуацији. И ја сам често писао о људима који сматрају да не постоји пуно тога што могу да ураде у вези са својом ситуацијом” (цитирано у Standish, 1988: 90–91).

У *Кланицу-пет* претежно трагичне теме, као што су ратна разарања, рањавања у биткама и смрт, највећим су делом приказане са пуно комике, мешајући трагедију са црним хумором. Ужаси бомбардовања вишеструко су увећани њиховим јукстапозирањем са комичним и фантастичним, као и коментарима који пружају ироничну и хумористичку противтежу трагедији рата.

[Н]аучнофантастични пасуси у *Кланицу-пет* управо су као кловнови код Шекспира. Када је Шекспир мислио да се публика заситила тешких ствари, он би мало попустио, убацио кловна или будаластог крчмара или нешто слично, пре него што би поново постао озбиљан. И излети на друге планете, научна фантастика очигледно шаљиве врсте, еквивалент је тако честом убацивању кловнова како би се унела ведрина.

(Vonnegut, цитирано у Standish, 1988: 94)

Лајтмотив *Кланице-пет* „Тако вам је то“, израз за који Били Пилгрим тврди да га је научио од Тралфаматораца – који сматрају смрт неважном јер је просто један тренутак у вечној бесконачности времена – „сумира фаталистички одговор писаца црног хумора на космички апсурд“ (Allen, 2009: 51). Вонегат је у једном тренутку написао, коментаришући мешавину трагичних и комичних сензибилитета у свом доживљају стварности, оно што би могло стајати као резиме његовог целокупног стваралаштва: „Видео сам уништење Дрездена. Видео сам град пре, а онда сам изашао из склоништа и видео га после тога, и свакако један одговор био је смех. Бог зна, то душа тражи олакшање. Свака тема подложна је смеху” (Vonnegut, 2011: 3).

¹⁴⁷ „И то је оно што су моје књиге, сада када сам одрастао — мозаици састављени од шала” (Vonnegut, цитирано у Neuman et al., 1988: 192).

Сличан поступак јукстапозирања шаљивог и озбиљног Вонегат користи и у *Механичком пијанину*, где, као и у случају будале или кловна у Шекспировим драмама, комична маска омогућава Шаху од Братпура да „изговари истине које би из неких других устију могле да изазову гнев слушаца” (Allen, 2009: 29). Елементи хумора мешају се у овом роману са тоновима апсурда, као на пример у опису летњег кампа „Ливаде” за инжењере који највише обећавају а „чији развој у оквиру организације још није завршен” (Vonnegut, 1969: 51), где се корпоративно јединство подстиче активностима прикладнијим за спортске екипе или братске организације него за чланове корпорације – тимским надметањима, групним певањем, ломачама, ватрометима и блудним забавама, уз бесплатан виски и цигаре – тако да се радници подстичу да остану вечити адолесценти уместо да се развију у мисаоне, зреле људе.

И друга Вонегатова дела деле осећај хумора и апсурда евидентан у *Кланици-пет* и *Механичком пијанину*. У уводу романа *Мајка ноћ* Вонегат описује жртве Дрезденске олује као угљенисане комаде дрва за огрев који су „две или три стопе дугачки – смешно мала људска бића, или џамбо пржени скакавци, ако хоћете” (Vonnegut, 1973b: 5), нудећи трагично-хумористичку перспективу рата и умирања. Као и у *Кланици-пет*, елементи хумора у роману наглашавају трагику догађаја иронијом контраста. Он у наставку равнодушно коментарише рођаке жртава док гледају ратне заробљенике како ископавају мртва тела: „И они су били интересантни, такође” (Vonnegut, 1973b: 5). Вонегатово редуковање догађаја везаних за Други светски рат и бомбардовање Дрездена на њихова најједноставнија значења и његово „одбијање да им припише моралну срамоту појачава ужас за читаоце и постаје техника на коју се он у великој мери ослања у својој каснијој фикцији” (Farrell, 2008: 251). Његов етички двосмислен хумор показује мање склоност да реформише друштво а више жељу да се равнодушно смеје људским манама, постајући једини одговор на апсурдан и неразумљив свет којим смо окружени.

Вонегатов хумор има корене и у његовој перцепцији противуречности и недоследности великих религиозних, политичких, привредних и других система који управљају глобалним друштвеним токовима. У *Колевци за мацу*, на примеру

измишљене религије, Вонегат се подсмева лакомислености и слепој вери којој људи прибегавају како би дали смисао својим животима. Он користи инверзију верске догме у виду фиктивне боконостичке религије како би разоткрио апсурдност вере у људски разум, прожимајући роман елементима игре, хумористичким јукстапозицијама и метонимичким поређењима. И сам Боконост са пуно шаљивих призвука говори о уништењу људске расе и апсурду људске ситуације:

Једног дана, једног дана, овај луди свет доћи ће крају свом,
И Бог ће узети натраг ствари што позајмио је нама Он.
И ако, на тај тужни дан, желео будеш да кориш Бога,
Кори Га, само напред. Насмешиће ти се и климнуће ти главом након тога.

(Vonnegut, 1963: 155–156)

Хумор је за Вонегата један од начина да „одагнамо чињеницу да живот може да буде ужасан, да се заштитимо” (Vonnegut, 2011: 129). Догађаји у његовим романима често су описани уз коришћење типичног обрасца кратких параграфа који се завршавају неком врстом хумористичке кулминације или поенте. У *Слепстику* они су раздвојени речима „хај-хо” које др Свејн описује као неку врсту вербалног „тика” који је развио у старости (Vonnegut, 1976: 19); њихово понављање производи комичан ефекат који доводи у питање наизглед озбиљне поруке које аутор преноси својим читаоцима. У Прологу овог романа Вонегат на следећи начин објашњава свој однос према хумору: „Ово је највише што ћу се икада приближити писању аутобиографије. Назвао сам је ‘Слепстик’ зато што је гротескна, ситуациона поезија – налик слепстик филмским комедијама, посебно комедијама Лорела и Хардија, из давнина. Она говори о томе како ја *осећам живот*” (Vonnegut, 1976: 8).¹⁴⁸ Ситуационе гротеске овог класичног комичног дуа, међутим, нису само физичка комедија преведена у прозу. Начин на који они гледају напред, у будућност, неуморно се цењајући са својим судбинама, „показује њихово одбијање да уче из прошлости, или барем да буду њоме застрашени. За Вонегата постоји нешто веома људско у вези с комичарима који

¹⁴⁸ Непосредно пре него што је умрла од рака 1958. године, Алис, Вонегатова сестра, прокоментарисала је да је њена ситуација као „слепстик” — „тако апсурдна и болна да је скоро комична” (Allen, 2009: 115).

изводе гегове; упркос свим разочарењима, обманама и неуспесима, они се увек враћају очекујући да ће им се срећа променити следећи пут” (Farrell, 2008: 332).¹⁴⁹

Вонегат такође користи елементе црног или морбидног хумора како би прокоментарисао равнодушност савременог света и друштва у целини. У *Хокус-Покусу*, описујући трагичан крај једног од својих студената на Таркингтон колеџу – изузетно богатог али непопуларног Пјера Леграна, Јудин Хартке равнодушно, скоро веселим тоном, саопштава читаоцима:

Покушавао је да стекне пријатеље тако што им је давао скупе поклоне, но то није дало резултата, па је покушао да се обеси о греду на водоторњу постављеном на врху планине Маскет. Ја сам се тада случајно затекао тамо, у жбуњу, са супругом тренера тениске екипе. И тако сам му сецнуо уже својим швајцарским војним ножем. Ето како сам добио мерцедес. Пјер ће две године касније бити боље среће, након скока са моста Голден Гејт, па ће по кампусу почети да кружи шала да ћу морати да вратим мерцедес.

(Вонегат, 1998: 84)

Вонегатови романи рефлектују неусклађеност човекових тежњи и његовог тужног краја, његову невешто маскирану слабост и постепену предају. Привидна равнодушност аутора, која се понекад комбинује са својеврсном моралношћу која недостаје на експлицитном нивоу, скреће пажњу на оно што он доживљава као друштвено безумље и неправду.

У следећем пасусу из *Снајпер Дика*, кроз употребу елемената претеривања и хумора Вонегат коментарише нехуманост и окрутност модерног доба, преносећи веома озбиљне поруке:

Тек ако пажљиво погледате слику схватићете да се две од шездесет осам фигура не проводе баш тако добро. Оне су у доњем левом углу и у складу су са остатком композиције, али су у ствари управо обешене о крстове. Слика је коментар, претпостављам, мада свакако благ, карневалске нехуманости према људима – чак и у доба које је за Џона Ретига било модерно.

(Vonnegut, 1983: 110)

¹⁴⁹ Оно чему се он највише диви у комедији Лорела и Хардија јесте чињеница да су они „давали све од себе на сваком тесту. Увек су побеђивали у цењкању у доброј вери са својим судбинама, и били су неодољиво дивни и забавни у томе” (Vonnegut, 1976: 8).

Вонегат третира озбиљне, односно трагичне теме – рат, смрт, злочине – на мрачно комичан начин како би изразио суровост, неосетљивост и равнодушност савременог света. Хумор је његова главна одбрана од очаја, о чему и сам сведочи у једном интервјуу, тврдњом да се „највећи смех заснива на највећим разочарењима и највећим страховима“ (цитирано у Standish, 1988: 90). Његов црни хумор прави дирљиве и у исто време критичке опсервације о савременом свету и његовом деструктивном усмерењу.

И у краткој причи „Харисон Берџерон“ Вонегат реагује на фрустрације које потичу од друштвених зала и на лицемерје које види у свету око себе, прожимајући дистопијску позадину хумором. Чак и недвосмислено песимистички призори обележени су шалама и апсурдом: на пример, како би се међу грађанима испоштовале апсолутна „једнакост“ и „равноправност“ загарантоване Уставом, високо интелигентни људи приморани су да носе радио-пријемнике у ушима који емитују несносне звуке када год се замисле над неком темом, лепи људи принуђени су да носе маске које им скривају лица, док високи и снажни људи носе тешке металне тегове који им спутавају тела и деформишу држање; када телевизијски водитељ са говорном маном даје балерини да прочита вести, балерина мора да промени свој глас, јер било би „нефер“ да користи свој природан глас. Овај се мотив понавља и у *Сиренама са Титана*, где, слично футуристичком друштву „Харисона Берџерона“, иронично именована Црква Потпуно Равнодушног Бога намеће строга правила којима морају да се повинују три милијарде њених верника који су принуђени да носе хендикепе – тегове и вреће са песком привезане за своја тела – како би сви били једнаки. Ове ирационалности наглашавају безумље света Вонегатових ликова, истовремено дајући глас његовом константном песимизму.

Вонегат је рано, међу првима, прешао ону границу згражања и очаја иза које постаје јасно да само смех – истина, најчешће меланхоличан, горак, или циничан смех – може бити какво-такво оружје, или макар лек против ужаса рашчовечене епохе прогреса. (...) Највећа трагедија људског живота, по Вонегату, јесте у томе што се човек не може ничему научити на својим грешкама: осуђен је да их, увек исте, до у бескрај понавља, (све) до апсурда у коме та трагедија постаје урнебесно комична.

Комична прича „Поклон за великог Светог Ника” (“A Present for Big Saint Nick”, 1999) постиже свој хумор извртањем друштвених конвенција, односно деконструисањем „сентименталности која се обично доводи у везу са децом и Божићем” (Farrell, 2008: 305): деца су престрављена од Деда Мраза (који је шкрт, груб и непристојан, пуши цигару и злоставља их), уместо да му се радују и да жуде за његовим доласком; запослени купују скупе поклоне за свог шефа (мафијашког боса), уместо да шеф купује за њих; и бивши боксер средње тешке категорије Берни О’Хер користи своје борилачке вештине не да би спасио Божић, већ како би ударио Деда Мраза, којем на крају експлозија разнесе браду и нос. Вонегат у овој причи, као и у другим делима, критикује изгубљен осећај традиционалних вредности показујући застрашујуће резултате, али то ради са „иреверентним кикотом” (часопис *Time*, цитирано у *Port Angeles Evening News from Port Angeles*, 1971: 19).

Вонегатово хумористичко саосећање са свим облицима постојања укључује и његове ликове, нарочито Килгора Траута, персонификацију апсурда људске егзистенције – чија је душа направљена тако да није у стању да разуме тиранију људске мисли, али зато савршено проицљиво задире у најапстрактније мистерије универзума. Управо је ова стално присутна дихотомија племенитости Траутових тежњи и ирационалности његових поступака оно што га чини комичним у нашој перспективи. Траут није, међутим, само карикатура неприлагођеног и потцењеног писца научне фантастике, већ је димензија хумора присутна и у уметнутим описима његових бројних романа и прича који претварају Вонегатове научнофантастичне заплете и сценарије у шаљиве параболе. Питер Рид пише у свом чланку „Курт Вонегатова огорчена будала: Килгор Траут” (“Kurt Vonnegut’s Bitter Fool: Kilgore Trout”, 2000) да „Траутове бизарне приче показују мудрост да се препозна апсурд у функционисању универзума. Оне налазе хумор у потпуној насумичности постојања, шалу како у његовој непредвидљивости тако и у његовим случајностима које указују на рад неког модела којем је немогуће супротставити се” (Reed, 2000: 71). Рефлектујући приче Траутовог творца, оне се, упркос основној дистопијској позадини, доследно поигравају елементима игре и

хумора, док њихове научнофантастичне димензије „често дозвољавају дистанцирање које редукује свакодневно на апсурдно” (Reed, 2000: 71). Успостављајући хијерархију контекста и значења у којој је фиктивни Траут, лик који је и сам предмет и пишчевог и читаочевог подсмеха, аутор прича које би требало да под шаљивом маском пренесу „озбиљне“ поруке, Вонегат нам можда поручује да је најбоље што можемо да урадимо да се смејемо анархији света и мрачним шалама универзума.

Бројни су примери Вонегатовог хумора у којима су логичка веза и синтакса исказа нарушене захваљујући споју противречних појмова, изазивајући комичан ефекат: у *Мајци ноћи*: „Др Епштајн се понашао према јадном старом Крептауеру прилично грубо, натерао га је да нам свима демонстрира колико је стварно мртав” (Vonnegut, 1973b: 42), *Сиренама са Титана*: „[М]ртавац на колцу борио се да привуче пажњу, такође, звецкајући својим ланцима. Није успео – није успео да буде савршен војник – не зато што није желео већ зато што је био мртав” (Vonnegut, 1967: 50), роману *Плавобради*: „’Смрт је једини начин да постанеш дебео у Срећној дилини’, рекао сам. ‘Она је дебела као циркуска наказа зато што је мртва већ три дана’” (Вонегат, 2010б: 251). Вонегатов свет окренут је наопачке, и парадокс замењује природан поредак ствари: „’Мртви смо, Унк – мртви смо!’ рече Боаз. ‘Никада нисам ни био жив колико се сећам’, рече Унк сломљено. ‘Мислио сам да ћу коначно мало проживети’” (Vonnegut, 1967: 93). Ова дихотомија Вонегатовог, у исто време и тужног и шаљивог израза постаје нам јаснија ако се сложимо са виђењем овог аутора као „човека којег свет око њега истовремено забавља и растужује” (Heuman et al., 1988: 168), односно са виђењем његовог хумора као хумора писца који се тужно смеши посматрајући пролазност људског постојања.

Стихови уграђени у Вонегатову прозу такође рефлектују квалитет шаљивости и разиграности подривањем семантичких механизма текста, односно нарушавањем синтаксичких и лексичких норми исказа кроз ауторово измишљање нових речи:

Радимо ми, тралала-ли,
тралала-ли, тралала-ли,

оно што морамо,
дум-дуру-орамо,
дум-дуру-орамо,
дум-дуру-орамо,
па док не пукнемо,
ху-ху-хукнемо,
ху-ху-хукнемо,
ху-ху-хукнемо.

(Вонегат, 2006: 80)

Елементи црног хумора и апсурда такође су присутни и у Вонегатовим нефикционалним делима, где се хумор често изједначује са иронијом, као на пример у есеју „Реквијем за сањара” (“Requiem for a Dreamer”, 2004): „Сви које знам сада су мртви, са изузетком присутне особе” (Vonnegut, 2004b). Вонегатов континуирано шаљив тон присутан је у овом есеју и на стилском нивоу, будући да представља, у виду фиктивног интервјуа између Вонегата и Килгора Траута, разиграну мешавину нефикционалних есејистичких, новинарских, и фикционалних форми, дефинишући хумористички однос између уметникове есејистичке „трезвености“ и уметности. У *Цветима* Вонегат на следећи начин коментарише свој смисао за хумор:

[Ш]але могу бити племените. Смех је подједнако частан као и сузе. И смех и сузе реакције су на фрустрацију и исцрпљеност, на узалудност размишљања и даљих тежњи. Ја лично више волим да се смејем, пошто после преостаје мање чишћења – и пошто могу много раније поново да почнем да размишљам и да тежим.

(Vonnegut, 1994a: 639–640)

Овај смисао за хумор, толико карактеристичан како за Вонегатову фикцију тако и за његова нефикционална дела, евидентан је и у његовим графичким радовима који спајају различите видове изражавања, укључујући иронију, фантастику и црни хумор. „Актуелна ‘разиграност’ унутар романа свакако није ограничена само на књижевну форму већ је део ширег развоја у култури који се изразито примећује у целокупној постмодерној уметности” (Waugh, 1984: 42). Једноставни цртежи оловком у *Доручку шампиона*

дошли су као изненађење у то време, прво зато што су били необичан додатак роману, али и због њихових искрених, често наивних и просто смешних квалитета. Највише изненађујући – а за неке у то време, увредљиви – били су прикази шупка и „широм-отвореног добра”. Али ти цртежи завређују своје место у роману, и морају се посматрати као његов саставни део. Неке графике представљају апсурдне диспаритете који често постоје између речи као означитеља и онога што означавају. Друге једноставно функционишу као орнаменти или чак поенте вицева. У својој скоро детињастој једноставности линије оне имају извесну иронијну прикладност у роману где је централни догађај сајам уметности. Изнад свега, оне скрећу пажњу као део наизглед наивне, чак и адолесцентне, перспективе којом Вонегат деконструише и демистификује америчку културу и друштво у овом роману.

(Reed, 1999)

Апсурдни диспарат Вонегатових графика у њиховим, често бизарним, апстракцијама појавног света и романа као репрезентативног жанра рефлектује ауторово парадоксално увиђање да „немам културу, немам људске хармоније у свом мозгу”, и да „не могу више да живим без културе” (Vonnegut, 2000a: 14).

Вонегатове екстремности сентименталности и гротеске, „осећај фантастичног и хаотичног, који испуњава живот изненађењима истовремено болним и комичним, проналази израз у његовој графичкој уметности као и у његовој књижевности” (Reed, 1999). Графички портрет *Траут у Кохосу*¹⁵⁰ духовито осликава фиктивног писца научне фантастике, Килгора Траута, чијих једанаест очију „одају утисак вибрирајући главе, што свакако одражава Траутово стално узнемирено стање ума” (Reed, 1999). Дејвид Минтон (David Minton), рецензент, написао је да „портрет Килгора Траута поседује сву јасну и отворену духовитост и хумор (додуше црни хумор) које човек проналази у [Вонегатовим] романима” (цитирано у Reed, 1999). Јукстапозиција озбиљности и хумора у Вонегатовим графикама, као и у његовој књижевности, илуструје постмодерно иронијско и хумористичко окружење, рефлектујући дубоку унутрашњу дихотомију постмодерног доба.

Ово су само неке од бројних манифестација хумора, црног хумора првенствено, у Вонегатовим делима. Када је Универзитет у Чикагу одбацио његов

¹⁵⁰ видети графику на стр. 24

мастер рад из области антропологије, Вонегат је прокоментарисао да је његов рад одбијен „зато што је био тако једноставан и изгледао превише забавно. Човек не сме да буде превише склон игри” (Vonnegut, 1994a: 624). У светлу ове анегдоте није тешко сложити се са запажањем његовог критичара Питера Рида да се „Вонегатов необичан спој научне фантастике, црног хумора, апсурда и немилосрдне ироније може посматрати као његов начин суочавања са неразумљивим светом” (Reed, 1999).

Теме црног хумора и апсурда у Вонегатовим делима произилазе из диспаритета који он опажа између човековог ограниченог ума и бескрајно великог, несхватљивог, опресивног универзума. „Његова фикција покушава да се носи са светом трагикомичних диспаритета, универзумом који пркоси каузалности, чија апсурдност даје фантастичном једнаку вероватноћу световног” (Reed, 1999). За разлику од хумористичког поигравања тематским и формалним аспектима романа присутног у многим модернистичким радовима – у којима се дезинтеграција и „измештеност” субјекта сагледавају као егзистенцијални проблем, губитак кохерентности који уметник мора препознати и решити – у постмодернизму ово поигравање постаје централна тема, експлицитно признање да је хаос несавладив и да је једино уточиште уметника да се поиграва са тим хаосом. Оно што је за модернисте жариште кризе само је предмет шале за Вонегата и друге постмодернисте чији је одговор на властиту егзистенцијалну и фикционалну немоћ негирање било какве могућности успостављања дефинитивног реда или трајног значења.

Улога хумора у Вонегатовој фикцији (и постмодерној фикцији уопште) јесте да, као и иронија, створи емотивну и интелектуалну дистанцу према историјској или фиктивној стварности, доприносећи на тај начин удаљавању и релативизацији истине, те доводећи у питање целокупан историјски контекст и могућност објективног приказивања стварности. Црни хумор и апсурд тако постају један од најважнијих аспеката постмодерног покрета који се поиграва нашим схватањима креативности, уметности и живота.

7. Закључак: (Вонегатов) постмодернизам као еклектички културни феномен

[Уметност] је веома хуман начин да учинимо живот подношљивијим. Бављење неком уметношћу, ма колико добро или лоше, учиниће да вам душа процвета.

(Vonnegut, 2011: 24)

Вонегатово стваралаштво рефлектује формалну и тематску хетерогеност карактеристичну за постмодернизам у целини. Његова дела садрже велики број постмодерних карактеристика, било да су у питању наративне технике (аутореференцијалност, фрагментираност и други метафикцијски поступци, затим различити аспекти интертекстуалности као што су пастиш, пародија, итд.), или теме које доминирају у приповедању (хумор, превасходно црни, теме које рефлектују укидање хијерархије „високе” и „ниске” уметности, технокултура и хиперралност, скептицизам, итд.).

Вонегатово систематско коришћење метафикцијских техника настало је из постмодернистичког преиспитивања свести и „стварности“, у сврхе коментарисања процеса стварања и статуса уметничког дела, чиме се публика наводи да преиспита своје идеје о уметности и креативности. Он се слаже са постмодерном идејом да је стварност конструисана семиотичким системима и да је њима одређена, те да се до ње може допрети само посредством тих семиотичких система. Доводећи у питање аутономију уметности, Вонегат доводи у питање аутономију живота и стварности, указујући да „приче и стварни живот нису тако различити и одвојени као што се традиционално мислило”, и да „људи заправо стварају стварност кроз приче које причају” (Farrell, 2008: 456).¹⁵¹ Метафикцијске технике често подстичу читаоце да размишљају на нове и неконвенционалне начине о створеном делу, узнемирујући и мењајући њихове конвенционалне естетске и моралне претпоставке и њихова традиционална схватања односа стварности и фикције.

¹⁵¹ Вонегат верује у моћ приповедања да обликује свет у којем живимо, и истражује је. У *Кланици-пет*, на пример, Килгор Траут, позајмљујући глас аутора, жали се да је „немарно приповедање у Новом завету” (Vonnegut, 1970b: 54) одговорно за бројне суровости у свету.

У складу са идејама које Линда Хачион износи у својој поетици постмодернизма, Вонегатова дела су „интензивно ауторефлексивна и притом парадоксално полажу право на историјске догађаје и личности” (Hutcheon, 1988: 5). Фикционализовањем прошлости и њеним стављањем у метафикцијске оквире он истовремено уводи и проблематизује историјски контекст и целокупно питање историјског знања, тврдећи да и историја може бити само једна врста фикције. Његов микрокосмос обједињује апокрифне, анахронистичне, фантастичне и научнофантастичне верзије прошлости стварајући ревизионистичку, постмодерну верзију историје.

Интертекстуално својство Вонегатових радова, укључујући хетерогеност стилских поступака, потпомаже у стварању хибридне уметности која свакако нуди ескапистичку алтернативу. Пародија се може посматрати као коментар вредности уметности, у складу са постмодерном потребом за поновном проценом и критиком, пошто постмодерни уметници схватају да је задатак постмодернизма да преиспита вредности које су утврдили претходни књижевни стилови. Пародијом језика друштвених и фикционалних конвенција Вонегатови текстови онеобичавају психолошке, културне и историјске структуре, поткопавајући ауторитет њиховог дефинитивног тумачења. Лишен сатиричког и критичког импулса пародије, пастиш користи историјске и књижевне изворе као „сировине” како би створио непристрасне миметичке верзије књижевности и историје – „метаприче” које се уливају у друге приче, друге историје, стварајући нове информације, нове увиде и нове естетике. Кроз пастиш, као и кроз пародију, Вонегат истражује уметничка питања као што су оригиналност и креативност, узнемирујући историјске, културне и психолошке претпоставке читалаца и преиспитујући традиционалне појмове књижевног утицаја. Комбиновањем различитих жанрова и стилова, преношењем знакових система једних у друге Вонегат ствара поливалентна, вишеструко кодирана међуподручја, умножавајући значење текста. „Вонегат, наравно, остаје мајстор пародија, али његова употреба пастиша – нарочито у погледу жанрова и књижевних конвенција – означава аспект његове властите постмодерности” (Tally, 2008: 167–168). Поступак ироније у Вонегатовим текстовима намеће осећај нелагодности и губитка, преиспитујући

конзистентност људских вредности и сећања, те подсећајући на „изгубљени рај” људске меморије.

„’Постмодерно’ слављење непредвидљивости, фрагментираности, пуцања, јединствености, плуралитета, прекида (који пркосе помирењу) у суштини су антихегелијански гестови” [Habermas]. Од Хегела до Хабермаса (и шире у многим другим традицијама које су још увек активне) истрајава нада не само у помирење међу живима, већ и помирење са мртвима. Постмодернистички став цитирања, пародирања, пастиша, коришћења и поновног коришћења прошлости свакако је значајан симптом нашег доба. Постмодернистичка интелектуална метропола метропола је без гробља – не постоји „центар за мртве” у њеном граду.

(Spencer, 2001: 168)

Вонегатови текстови изводе своја значења из односа са другим текстовима, кроз отворене или прикривене алузије и референце, подсећајући нас да значење није нешто што је инхерентно самом тексту, већ да је релационо и да настаје у процесу бесконачних асоцијација. Његови романи тако одражавају многе гласове, не само свог аутора, односно његових приповедача и ликова, постајући део једне веће структуре, те потврђујући фундаментални дијалог и узајамну повезаност текстова и дискурса. Ова поливалентност Вонегатовог израза још једна је илустрација постмодерне димензије плуралитета: „Постмодернизам прихвата екстремно схватање интертекстуалности, у којем је игра значења бесконачна, у којем је све дозвољено. Границе тумачења одређене су само границама маште” (Sim, 2001: 285).

Попут других постмодерних аутора, Вонегат ствара под претпоставком да се савремено друштво не може разумети ни објаснити, користећи постмодерну тему хумора, превасходно црног, како би прокоментарисао насумичност и комичну фантастичност људског постојања. Сваки могући недостатак контроле над тим апсурдом и хаосом производи осећај параноје који даље упућује на теме технокултуре, симулације и умножавања стварности. Укидањем хијерархије „високе” и „ниске” уметности Вонегатови романи одражавају постмодерну естетику која више не препознаје разлику између некада супротстављених културних форми, одбацујући „аристократски” приступ. Коришћењем

популарних облика Вонегат у својим делима ствара визију животније, живописније, толерантније културе која црпи уживање из баланса традиционалног и популарног.

Као и постмодернизам у целини, Вонегатова уметност у исто време и израста из модернизма и замењује га новом фазом, проширујући и усложњавајући модернистичко и структуралистичко размишљање. Она није само одбацивање модернизма (његове ахисторичности – кроз супротстављање елитистичком изолационизму модернизма, баријера против популарне културе), или његово интензивирање и наставак (кроз формалну комплексност, технику темпоралног и структуралног парадокса, пародирање и мимикрију тропа различитих историјских епоха, теме које рефлектују осећање дезоријентисаности и отуђења и дистопијско виђење будућности), већ има аспекте и прекида и континуитета:

Темпорални поремећај, нехотична имперсонализација других гласова (или пастиш), фрагментација, слобода асоцијација, параноја и стварање зачараних кругова симптоми су језичких поремећаја шизофреније као и одлике постмодерне фикције. У овом поравнању можемо пронаћи основни контраст између модерниста и постмодерниста. Могућ приговор на постмодернистичку поетику која наглашава елементе стила јесте да ове карактеристике нису својствене само њој. Модернистички писци као што су Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф и Марсел Пруст такође су експериментисали са дисторзијом наративног времена, пастишем, фрагментацијом и тако даље. То се не може порећи, али можда можемо тврдити да растројства дела као што су *Уликс* (1922), *Ка светионику* (1927) и *У трагању за изгубљеним временом* (1913–27) имају различите мотиве. То су били хомеопатски покушаји да се заштити култура од хаоса технолошке промене и идеолошке неизвесности након Првог светског рата. Након Другог светског рата, писци су се суочили са ситуацијом коју би Р. Д. Леинг без сумње назвао „радикалном онтолошком несигурношћу”. Постмодерни аутори између 1960-е и 1990-е нису више веровали да се старе културне вредности могу повратити после холокауста. Они су напосто одустали од борбе и препустили се делиријуму.

(Lewis, 2001: 133)

Вонегатова књижевност тако се може посматрати и као наставак модернистичког размишљања и осећања и као напуштање, у исто време, модернистичке потраге за смислом и кохерентношћу у постмодерном хетерогеном, фрагментираном свету. Као и постмодернизам у целини, она се удаљава од модернистичке естетике у

којој нарација задржава своју моћ представљања и генерисања значења – веома често кроз употребу мита или симбола – и у којој су решења вредна тражења. Уместо тога, Вонегат поздравља хаотичност и апсурд савременог постојања са извесном равнодушношћу, самосвесно фаворизујући теме и поступке који рефлектују дубоку онтолошку несигурност и доводе у питање постојање и природу саме „стварности“. Његово дело тако је у основи еклектички спој савременог и његове непосредне прошлости, у исто време и наставак модернизма и његово превазилажење.

Ова хетерогеност уметничког израза карактеристика је Вонегатовог опуса у целини. Елементи постмодерне поетике присутни су у контексту Вонегатовог стваралаштва у широком спектру дисциплина, укључујући књижевност, ликовну уметност, музику, позориште и филм. Поетски и графички сегменти интегрисани у Вонегатову наративну прозу такође садрже постмодерне карактеристике, наглашавајући укупну постмодерну естетику његове књижевности. Може се закључити да Вонегатови радови, који обухватају различите облике уметничког изражавања у различитим семиолошким областима, деле исте постмодерне технике и теме и са истим циљем: да својим естетским парадигмама обухвате сву лепоту, тугу и парадокс савременог живљења. Оне су део метафоричне конструкције Вонегатовог „хетерокосмоса“ као катализатори његових хуманистичких визија света који се чини све мање могућим.

Вонегатов постмодернизам, као и постмодернизам у целини, посматра уметност не као аутономну, већ као релевантну културним, филозофским, социјалним, економским и политичким контекстима, рефлектујући постмодернистички захтев за превазилажењем сложене диференцијације модернистичке културне сфере између различитих области живота.

Постмодернизам је у мањој мери раздобље а у већој поетика или идеологија. Он јасно покушава да се избори против онога што се опажа као модернистички херметички, елитистички изолационизам који је раздвајао уметност од „света“, књижевност од историје. Али то често чини користећи управо технике модернистичког естетизма против њих самих. Аутономија уметности је задржана; метафикцијска ауторефлексивност чак је истиче. Али унутар ове привидно интровертне интертекстуалности још једна је димензија

додата кроз иронијске инверзије пародије: критички однос уметности према „свету” дискурса и изван њега према друштву и политици.

(Hutcheon, 1989: 28)

Вонегат у својој фикцији нуди оштру критику социјалне неправде, рата и деградације животне средине, истичући недостатке у корпоративној Америци, америчком политичком систему и капиталистичкој и комунистичкој теорији, те нудећи дубљи увид у психологију свог доба.¹⁵² Његова дела осликавају „постмодерну иконографију, портрет шаролике панораме америчког живота у тренутку његове привидне трансценденције (тј. послератни период владавине Америке као водеће светске силе, са свим апсурдом и ужасима који прате такву владавину)” (Tally, 2008: 165), постајући нека врста фикционалног експеримента у осмишљавању његове радикалне трансформације. Вонегатов постмодернизам директно напада конвенције, идеологије и претензије савременог света, он је уистину „културна доминанта” (Jameson, 1991), уметнички израз касног или мултинационалног капитализма. Разобличавањем произвољних дихотомних категорија које подређују различита потенцијална значења текста (означитељ/означено, стварност/фикција, високи/ниски културни облици), односно субјективистичких социо-лингвистичких хијерархијских конструкција стварности на којима почива западна филозофска традиција, Вонегатови текстови, као и постмодернизам у целини, деконструишу целокупну западну културу.

Вонегатов постмодернизам развио се као еkleктичка мешавина најразличитијих елемената, у оквиру којих је парадоксално сазревала свест о њиховој унутрашњој противречности и неспојивости, односно спојивости у новој, игривој димензији. Он еkleктички спаја жанрове, стилове, форме и поступке уметничког стваралаштва, који својом разноврсношћу и привидном неспојивошћу рефлектују узалудност настојања да се разуме или промени људско стање. Вонегатово интегрисање књижевности у друге видове уметности не само да додатно илуструје постмодернистичку еkleктичку тежњу за брисањем свих врста

¹⁵² Мајкл Мур (Michael Moore), награђивани амерички режисер, друштвени критичар и политички активиста, посветио је Вонегату свој филм *Пацијент (Sicko)* из 2007. године, у којем наставља Вонегатову демистификацију демагогије америчког државног апарата, речима: „Хвала ти на свему, Курт Вонегат” које се на крају филма појављују на екрану.

граница у уметности, већ у тој синергичкој сложености најдубље осликава универзалну и крајњу поруку постмодерне поетике о комплексности и недокучивој слојевитости људског постојања.

ЛИТЕРАТУРА

Примарни извори:

Вонегат, К. (2010а). *Галапагос*. Превео са енглеског Горан Скробоња. Београд: Бели пут.

Вонегат, К. (2010б). *Плавобради*. Превео са енглеског Горан Скробоња. Београд: Бели пут.

Вонегат, К. (1998). *Хокус-Покус*. Превео са енглеског Зоран Пауновић. Београд: Клио.

Вонегат, К. (2006). *Човек без земље*. Превео са енглеског Раша Секуловић. Београд: Геопоетика.

Vonnegut, K. (2011). *A Man Without a Country*. New York: Seven Stories Press.

Vonnegut, K. (2004c). American Christmas Card 2004. *These Times*, December 13, Vol. 29, Iss. 01. Доступно преко:
http://inthesetimes.com/article/1779/vonnegut_xmascard (приступљено 29. 11. 2012).

Vonnegut, K. (1973a). *Between Time and Timbuktu*. New York: Dell.

Vonnegut, K. (2000a). *Breakfast of Champions*. New York: Rosetta Books.

Vonnegut, K. (2000b). *Bagombo Snuff Box*. New York: Berkley Books.

Vonnegut, K. (1963). *Cat's Cradle*. New York: Dell Publishing Co., Inc.

Vonnegut, K. (2004a). Cold Turkey. *These Times*, May 10, Vol. 28, Iss. 12. Доступно преко: http://inthesetimes.com/article/cold_turkey (приступљено 12. 06. 2012).

Vonnegut, K. (1983). *Deadeye Dick*. London: Jonathan Cape Ltd.

Vonnegut, K. (1992). *Fates Worse Than Death*. New York: Berkley Books.

Vonnegut, K. (1999a). *God Bless You, Dr. Kevorkian*. New York: Seven Stories Press.

- Vonnegut, K. (1965). *God Bless You, Mr. Rosewater*. New York: Dell Publishing.
- Vonnegut, K. (1970a). *Happy Birthday, Wanda June*. London: Jonathan Cape.
- Vonnegut, K. (1979). *Jailbird*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Vonnegut, K. (1998a). L'Histoire du Soldat. *The Paris Review* 40, No. 148. (Fall), 188–204.
- Vonnegut, K. (2000c). *Like Shaking Hands with God*. New York: Washington Square Press.
- Vonnegut, K. (1973b). *Mother Night*. London: Panther Books.
- Vonnegut, K. (1994a). *Palm Sunday: An Autobiographical Collage*. In: *Welcome to the Monkey House. Palm Sunday: An Autobiographical Collage*, London: Vintage, 299–642.
- Vonnegut, K. (1969). *Player Piano*. London: Panther Books.
- Vonnegut, K. (2006). *Player Piano*. Dial Press Trade Paperbacks.
- Vonnegut, K. (2004b). Requiem for a Dreamer. *These Times*, October 16, Vol. 28, Iss. 24. Доступно преко:
http://inthesetimes.com/article/1351/requiem_for_a_dreamer (приступљено 01. 03. 2012).
- Vonnegut, K. (1976). *Slapstick, or Lonesome no more?* London: Jonathan Cape Ltd.
- Vonnegut, K. (1970b). *Slaughterhouse-Five*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Vonnegut, K. (1967). *The Sirens of Titan*. Philadelphia: Coronet Books.
- Vonnegut, K. (2005). *The Soldier's Story* (audio). Доступно преко:
<http://www.allmusic.com/album/ice-9-ballads-mw0001757815> (приступљено 22. 10. 2013).
- Vonnegut, K. (1998b). *Timequake*. New York: Vintage.
- Vonnegut, K. (1999b). *Wampeters, Foma and Granfalloons*. New York: Dell.

Vonnegut, K. (1994b). *Welcome to the Monkey House*. In: *Welcome to the Monkey House. Palm Sunday: An Autobiographical Collage*, London: Vintage, 1–298.

Монографске студије о Вонегатовом делу:

Allen, W. R. (2009). *Understanding Kurt Vonnegut*. Columbia: University of South Carolina Press.

Allen, W. R. (ed.) (1988). *Conversations with Kurt Vonnegut*. Jackson: University Press of Mississippi.

Farrell, S. (2008). *Critical Companion to Kurt Vonnegut*. New York: Facts On File, Inc.

Lundquist, J. (1976). *Kurt Vonnegut*. New York: Ungar.

Reed, P. J. (1972). *Kurt Vonnegut Jr. (Writers for the 70's)*. New York: Warner Books, Inc.

Појединачни текстови о Вонегатовим делима:

Heyman, D. et al. (1988). Kurt Vonnegut: The Art of Fiction LXIV. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 168–195.

McLaughlin, F. (1988). An Interview with Kurt Vonnegut, Jr. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), University Press of Mississippi, 66–75.

Morais, B. (2011). The Neverending Campaign to Ban 'Slaughterhouse Five'. *The Atlantic*. Доступно преко:
<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/08/the-neverending-campaign-to-ban-slaughterhouse-five/243525/> (приступљено 15. 06. 2014).

Musil, R. (1988). There Must Be More to Love than Death: A Conversation with

- Kurt Vonnegut. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 230–239.
- Mustazza, L. (1989). The Machine Within: Mechanization, Human Discontent, and the Genre of Vonnegut's *Player Piano*. *Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, 25.1, 99–113.
- Nuwer, H. (1988). A Skull Session with Kurt Vonnegut. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 240–264.
- Пауновић, З. (1998). Вонегатов тестамент, или, Урнебесна комика Вијетнама и Хирошима. Поговор роману К. Вонегат, *Хокус-Покус*, Београд: Clio, 319–323.
- Reed, P. J. (2000). Kurt Vonnegut's Bitter Fool: Kilgore Trout. In: *Kurt Vonnegut: Images and Representations* (M. Leeds and P. J. Reed eds.), Westport, Conn: Greenwood Press, 67–80.
- Reed, P. (1999). Kurt Vonnegut's Fantastic Faces. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Volume 10, Issue No. 1, Florida: Florida Atlantic University. Доступно преко: <http://www.vonnegut.com/artist.asp> (приступљено 03. 07. 2012).
- Reed, P. (1977). The Later Vonnegut. In: *Vonnegut in America* (J. Klinkowitz & D. L. Lawler eds.), New York: Delacorte/Lawrence, 150–186.
- Schatt, S. (1976). Vonnegut's Dresden Novel: Slaughterhouse-Five. In: *Twayne's United States Authors Series 276 Kurt Vonnegut, Jr.*, Boston: Twayne Publishers, 81–96.
- Shenker, I. (1988). Kurt Vonnegut, Jr., Lights Comic Paths of Despair. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), University Press of Mississippi, 20–22.
- Simpson, J. (2004). 'This Promising of Great Secrets': Literature, Ideas, and the

(Re)Invention of Reality in Kurt Vonnegut's *God Bless You, Mr. Rosewater*, *Slaughterhouse-Five*, and *Breakfast of Champions* or 'Fantasies of an Impossibly Hospitable World': Science Fiction and Madness in Vonnegut's Troutean Trilogy. *Critique*. 45.3, 262–71.

Standish, D. (1988). Playboy Interview. In *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), University Press of Mississippi, 76–110.

Tally, R. (2008). A Postmodern Iconography: Vonnegut and the Great American Novel. In: *Reading America: New Perspectives on the American Novel* (E. Boyle & A. M. Evans eds.), Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 163–178.

Taylor, R. (1988). Kurt Vonnegut. In: *Conversations with Kurt Vonnegut* (W. R. Allen ed.), University Press of Mississippi, 7–10.

Књижевнотеоријске студије:

Barth, J. (1970). Wrestling (American Style) with Proteus. *Novel: A Forum on Fiction*. 3.3 (Spring 1970): 197–207.

Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. Selected and translated by S. Heath. London: Fontana Press.

Barthes, R. (1990). *S/Z*. Translated by Farrar, Straus and Giroux, Inc. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang.

Booth, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Butler, C. (2002). *Postmodernism: A Very Short Introduction*. New York:

Oxford University Press Inc.

Currie, M. (ed.) (1995). *Metafiction*. New York: Longman.

Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Press Ltd.

Derrida, J. & A. Ronell. (1980). The Law of Genre. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, *On Narrative (Autumn, 1980)*, 55–81.

Easthope, A. (2001). Postmodernism and Critical and Cultural Theory. In: *The Routledge Companion to Postmodernism* (S. Stuart ed.), London and New York: Routledge, 15–27.

Epstein, M. (1998). *Russian Postmodernism: New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Culture*. Translated from Russian by Slobodanka Vladiv-Glover. Oxford: Berghahn Books.

Епштејн, М. (1998). *Постмодернизам*. Превела са руског Радмила Мечанин. Београд: Zepter Book World.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications Limited.

Gass, W. (1971). *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Nonpareil Books.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics Of Postmodernism*. NY and London: Routledge.

Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.

Hutcheon, L. (1989). Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History. In: *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (P. O'Donnell & R. C. Davis eds.), Baltimore: Johns Hopkins UP, 3–32.

Hutcheon, L. (1993). Postmodernism. In: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (I. R. Makaryk ed.), Toronto: University of Toronto Press, 612–13.

- Huyssen, A. (2002). *Рана америчка постмодерна*. Превео са енглеског Д. Караман. Београд: Art Press.
- Irwin, W. (2004). Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*, v28, Number 2, October 2004, 227–242.
- Jameson, F. (1983). Postmodernism and Consumer Society. In: *The Anti-Aesthetic essays on postmodern culture* (H. Foster ed.), Port Townsend and Washington: Bay Press, 111–125.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (2002). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.
- Klinkowitz, J. (1980). *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Ficion*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.
- Kristeva, J. (1986). Word, Dialog and Novel. In: *The Kristeva Reader* (M. Toril ed.), New York: Columbia University Press, 34–61.
- Lewis, B. (2001). Postmodernism and Literature. In: *The Routledge Companion to Postmodernism* (S. Stuart ed.), London and New York: Routledge, 121–133.
- Lodge, D. (1992). *The Art of Fiction*. New York: Penguin Books USA Inc.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated from French by Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Мекхејл, Б. (1996). Постмодерна проза. Превео са енглеског Иван Радосављевић. *Реч, бр.28, децембар*, 105–119.

Newman, C. (1985). *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*.

Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Newman, C. (1987). What's Left out of Literature. *The New York Times*.

Доступно преко: <http://www.nytimes.com/1987/07/12/books/what-s-left-out-of-literature.html> (приступљено 18. 06. 2012).

Пауновић, З. (2005). *Историја, фикција, мит: есеји о англо-америчкој*

књижевности. Београд: Геопоетика.

Perry, A. (1998). *The Origins of Postmodernity*. London/New York: Verso.

Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge:

Cambridge University Press.

Sim, S. (ed.) (2001). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New

York: Routledge.

Spencer, L. (2001). Postmodernism, Modernity, and the Tradition of Dissent. In: *The*

Routledge Companion to Postmodernism (S. Stuart ed.), London and New York:

Routledge, 158–169.

Stacey, R. D. (2010). *Reading the Postmodern: Canadian Literature and*

Criticism After Modernism. Ottawa: University of Ottawa Press.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University

Press.

Storey, J. (2006). *Cultural theory and popular culture*. Pearson Education.

Storey, J. (2001). Postmodernism and popular culture. In: *The Routledge Companion to*

Postmodernism (S. Stuart ed.), London and New York: Routledge, 147–157.

Вукчевић, Р. (2010). *A History Of American Literature: precolonial times to the*

present. Београд: Филолошки факултет.

Watson, N. (2001). Postmodernism and lifestyles (or: you are what you buy). In: *The Routledge Companion to Postmodernism* (S. Stuart ed.), London and New York: Routledge, 53–64.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Остало:

Baldick, C. (2001). *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

Barthes, R. (2010). *Mourning Diary*. New York: Hill and Wang.

Burns, R. (1966). *A Choice of Burns's Poems and Songs*. London: Faber and Faber.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.

Дон, Џ. (2008). *Молитве у тешким часовима*. Превео са енглеског Зоран Јанић. Београд: Alexandria Press.

Eco, U. (1983). *Postscript to The Name of the Rose*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Fiske, J. (1989). *Television Culture*. London & New York: Routledge.

Гете, Ј. В. (1984). *Фауст*. Превео са немачког Бранимир Живојиновић. Београд: Полит.

Harris, J. (2006). *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge.

Jameson, F. (1984). Forward to Jean-Francois Lyotard's *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Кнежевић, М. (2011). Postmodern irony and humor in *Catch-22* by Joseph Heller and

- their parallels in postmodern music and art. *Belgrade: English Language & Literature Studies, Volume III, Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade*, 229–247.
- Koscianski, L. (2002). *Fine Art – What is Critical Postmodern Art?* Доступно преко: <http://lkart.com/> (приступљено 29. 09. 2012).
- Leiss, W. et al. (1990). *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-Being*. London: Routledge.
- Levin, M. (1965). Do Human Beings Matter? *The New York Times*, April 25, Доступно преко: <http://www.nytimes.com/books/97/09/28/lifetimes/vonnegut-rosewater.html> (приступљено 18. 12. 2012).
- McEvilly, T. (1998). What is at Stake in the Cultural Wars? In *Beauty Is Nowhere: Ethical Issues in Art and Design* (R. Roth, J. Dubuffet & S. King eds.), London: Routledge, 17–36.
- Мелвил, Х. (2001). *Моби Дик*. Превео са енглеског Милан С. Недић. Београд: ИП Моно/ИП Манана.
- Поповић, Т. (2007). *Речник књижевних термина*. Београд: Logos Art.
- Port Angeles Evening News from Port Angeles*. (1971). Доступно преко: <http://www.newspapers.com/newspage/16643921/> (приступљено 23. 02. 2013).
- Reynolds, J. & J. Burnet. (1842). *The discourses of Sir Joshua Reynolds*. London: J. Carpenter.
- Rushdie, S. (1999). *The Ground Beneath Her Feet*. London: Jonathan Cape.
- Whittier, J. G. (2010). Maud Muller. In: *Yale Book of American Verse* (T. R. Lounsbury, ed.), Whitefish: Kessinger Publishing, 133–169.
- Wilde, O. (2006). *Intentions*. The Pennsylvania State University.

Илустрације:

Слика 1. Vonnegut, K. (1996). *Nov. 11, 1918*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 11. 10. 2013).

Слика 2. Vonnegut, K. (1995). *Absolut Vonnegut*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 07. 12. 2013).

Слика 3. Vonnegut, K. (1996). *Tralfamadore #1*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 28. 12. 2014).

Слика 4. Vonnegut, K. (1996). *Tralfamadore #2!*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 28. 12. 2014).

Слика 5. Vonnegut, K. (1997). *Gilded Cage*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 05. 03. 2014).

Слика 6. Vonnegut, K. (1994). *Cheops*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 18. 04. 2013).

Слика 7. Vonnegut, K. (1993). *Egyptian Architect*. Доступно преко:

<http://www.vonnegut.com/artist.asp#> (приступљено 30. 08. 2013).

Слика 8. Vonnegut, K. (2003). *Hook, Line and Sinker*. Доступно преко:

<https://www.pinterest.com/pin/475270566896150177/> (приступљено 01. 04. 2014).

Биографија аутора

Мирјана Кнежевић рођена је у Крушевцу 1968. године. Дипломирала је 1995. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на одсеку за Општу књижевност и теорију књижевности, а 2004. године на одсеку за Енглески језик и књижевност, на истом факултету. Завршила је 2007. године једногодишњи Семинар за усавршавање преводилачких кадрова у оквиру Удружења научних и стручних преводилаца Србије и стекла звање преводиоца / тумача за енглески језик. Наставила је усавршавање на Филолошком факултету завршивши, 2008. године, дипломске академске студије – мастер у оквиру студијског програма за Енглески језик и књижевност. Уписала је 2009. године докторске студије на истом факултету, смер Наука о књижевности. Бави се наставним и преводилачким радом.

Објавила је следеће ауторске радове у области кратке фикције:

1. „Срце на полици”, у *Вештина намигивања Месецу* (најбоље приче са IX конкурса за кратку причу на једној страници, приредили Михајло Пантић, Васа Павковић, Давид Албахари), Беографити, Београд, 1996, стр. 38–39.
2. „Храст”, у *Чамац на Монт Евересту* (најбоље приче са X конкурса за кратку причу на једној страници, приредили Михајло Пантић, Васа Павковић, Давид Албахари), Беографити, Београд, 1997, стр. 42.

Обе приче објављене су и у *Чуварима озона* (збирној антологији најлепших остварења са конкурса за кратку причу на једној страници 1987–1997, приредили Михајло Пантић, Васа Павковић, Давид Албахари), Беографити, Београд, 1997, стр. 451–452, 503.

Активно објављује научне и стручне радове у области филолошких наука, ужа област интересовања – англо-америчка књижевност и теорија постмодернизма.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Мирјана Кнежевић

број уписа 080089

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Еклектички постмодернизам Курта Вонегата“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 19.01.2015.

Мирјана Кнежевић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Мирјана Кнежевић
Број уписа 080084
Студијски програм Докторске академске студије
Наслов рада "Еклектички постмодернизам Курта Вонегата"
Ментор проф. др Зоран Пауновић

Потписани Мирјана Кнежевић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 19. 01. 2015.

Мирјана Кнежевић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Еклектички постмодернизам Курта Вонегата“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

- 2. Ауторство - некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
- 4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
- 5. Ауторство – без прераде
- 6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 19. 01. 2015.

Олијана Кнезевих