

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Марија М. Ђорђевић

**КРИТИЧКИ И ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА
ФЕДЕРМАНА**

Докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Marija M. Đorđević

**CRITICAL AND PROSE WORKS OF RAYMOND
FEDERMAN**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Марија М. Ђорђевић

**КРИТИЧЕСКОЕ И ПРОЗОВОЕ ОПУС
РАЙМОНДА ФЕДЕРМАНА**

Докторская диссертация

Белград, 2024.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор: др Радојка Вукчевић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____
2. _____
3. _____

Датум одбране: _____

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

Најпре бих да од срца захвалим својој менторки, проф. др Радојки Вукчевић, на непресушном разумевању, стрпљењу и подрици. Професорка Вукчевић је са мном била од самог почетка мојих студија и неизмерна ми је част што се могу похвалити њом као ментором и на мастер и на докторским студијама. Без њених мудрих и брижних савета овај рад не би био оно што јесте, али ни ја не бих била ту где јесам. Сву своју љубав према књижевности дугујем њој. Потом бих да захвалим својим родитељима, Милутину и Јасмини, чија љубав и подршка су ми били снага када је моја изостајала. Хвала вам! Ви знате све.

Мојим двома Јованама и Александру, вама дугујем сву силину ветра којим сте ми ширили крила.

Својој сестри Ивани и пријатељима Михаилу, Мили, Стефану, Немањи, Стевану, Кристини, двојици Милоша, Марији и Јелени желим само рећи хвала што сте тако јако веровали у мене, а уз загрљај ћу вам још много тога рећи.

Захваљујем проф. Лидији Беко на свим добронамерним саветима и разговорима током израде ове дисертације.

*Такође хвала мом „малом” Михајлу - **ありがとう***

Посебну захвалност желим да изразим двома изузетним особама.

Мојој Бојани ћу вечно бити захвална за сате разговора пуних љубави и стрпљења, веру у мене која никада није јењавала, која ме је увек грејала и гурала напред, чак и када ја нисам видела пут. Била си моје светло.

Мојој Тијани (Тића), којој желим сву срећу овог света. Без твоје несебичне помоћи овај рад не би био могућ.

Критички и прозни опус Рејмонда Федермана

САЖЕТАК

Лично погођен Холокаустом и свиме што он представља, Рејмонд Федерман ступа на послератну књижевну сцену са идејама које су рефлектовале стварност тадашњице. Хаос, одсуство сваког реда и очекивања, арбитарност, апсурд и у свему томе изгубљено Сопство постају главна обележја његове критике и прозе. Непрестано преиспитујући све око себе, Федерман ствара сопствену верзију постмодерне прозе коју он назива надфикција и коју декларише као једини могући модус постојања фикције. Циљ ове дисертације је да представи Федерманов целокупни критички и прозни опус и преиспита однос Федермановог критичког и прозног стваралаштва и у којој мери је он успео да примени сопствену критику на своја прозна дела.

Први део дисертације се бави постављањем историјско-друштвених оквира времена у ком је Федерман стасавао као личност и млади писац и на који начин је то све утицало на формирање његовог приступа књижевности и као критичара и као писца. Следећи део је усмерен на пружање теоријских дефиниција Федерманове критике и појмова „надфикција”, „критипроза”, „плагијаигра” и „смехожевност” као основних за разумевање његове критичког приступа књижевном стваралаштву. Федерман својом критиком поставља темеље за измењен приступ књижевном стваралаштву, у коме он види читаоца не као рецепијента наметнутог значења, већ као продужетак аутора приликом формирања прозног дела. Наредно поглавље описује Федерманов однос према стваралаштву Самјуела Бекета због утицаја који је Бекетов опус имао на Федерманово виђење књижевности, и као критичара и као писца. Наредни део рада представља анализу свих његових романа, почевши од четири најбитнија и најпознатија. Сви романи ће бити анализирани у кључу Федерманове надфикције и аутор ће настојати да покаже на који начин је Федерман успео да стоји своју оригиналну критику и јединствено прозно стваралаштво у једно, стављајући их у нераскидиву везу. У раду ће се показати начин на који је његова критика сазрела у корак са његовим прозним стваралаштвом, као и који је био развојни пут те критике на примеру његових романа од првог, најексперименталнијег романа, до последњег, најсведенијег и скоро аутобиографског. Узевши у обзир врло сложену климу у којој је Федерман стварао своја критичка и прозна дела, било је неопходно приступити анализи његовог опуса трансдисциплинарно, укрштањем његове критичке теорије са тадашњим књижевним, културолошким и филозофским стремљењима. Коначно, последње поглавље представља заокруживање овог истраживања са сумарним прегледом Федерманове критике, прозе и односа између та два опуса.

Секундарни циљ рада је да представи и приближи врло богат и разнолик критички и прозни опус Рејмонда Федермана академској и широј јавности и да ће пружити чврсту основу и пробудити интересовање за даља истраживања дела и улоге Рејмонда Федермана, чије стваралаштво је, а посебно критика, релевантно и данас као што је било у време стварања.

Кључне речи: Федерман, постмодернизам, надфикција, критипроза, плагијаигра, смехожевност, Бекет, апсурд, Холокауст

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: америчка постмодерна књижевност

УДК број:

Critical and Prose Works of Raymond Federman

ABSTRACT

Personally affected by the Holocaust and all it represents, Raymond Federman emerges onto the post-war literary scene with ideas reflecting the reality of the time. Chaos, the absence of any order and expectations, arbitrariness, the absurd, and the loss of Self in all of this become the main features of his criticism and prose. Continuously re-examining everything around him, Federman creates his own version of postmodern prose, which he calls "surfiction," declaring it as the only possible mode of the existence of fiction. The aim of this dissertation is to present Federman's complete critical and prose oeuvre and to examine the relationship between Federman's critical and prose creation and the extent to which he managed to apply his own critique to his prose works.

The first part of the dissertation deals with establishing the sociohistorical framework of the time in which Federman matured as a person and a young writer, and how all of this influenced the formation of his approach to literature as both a critic and a writer. The subsequent part is focused on providing theoretical definitions of Federman's criticism and concepts such as "surfiction", "critifiction", "plaYgiarism", and "laughterature" as fundamental for understanding his critical approach to literary creation. Through his criticism, Federman lays the groundwork for an altered approach to literary creation, in which he sees the reader not as a recipient of imposed meaning but as an extension of the author in shaping the prose work. The following chapter describes Federman's relationship with the works of Samuel Beckett due to the influence Beckett's oeuvre had on Federman's view of literature, both as a critic and as a writer.

The next part of the thesis presents an analysis of all of his novels, starting with the four most important and well-known ones. All novels will be analyzed through the lens of Federman's surfiction, and the author will strive to demonstrate how Federman managed to merge his original critique and unique prose creation into one, placing them in an inseparable relationship. The work will show how his criticism matured alongside his prose, and also describe the developmental path of that criticism through his novels from the first, most experimental novel to the last, most refined and almost autobiographical one. Considering the very complex climate in which Federman created his critical and prose works, it was necessary to approach the analysis of his oeuvre transdisciplinarily, by intersecting his critical theory with the literary, cultural, and philosophical aspirations of the time. Finally, the last chapter concludes this research with a summary overview of Federman's criticism, prose, and the relationship between these two oeuvres.

The secondary goal of the work is to present and bring closer the very rich and diverse critical and prose oeuvre of Raymond Federman to both the academic and wider public, providing a solid foundation and arousing interest for further exploration of Federman's works and importance, since his creation, especially his criticism, remains as relevant today as it was in his time.

Key words: Federman, surfiction, critifiction, postmodernism, plaYgiarism, laughterature, Beckett, absurd, Holocaust

Scientific field: literature

Subscientific field: American postmodern literature

UDC number:

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
1.1 РЕЈМОНД ФЕДЕРМАН – КРИТИЧАР И ПИСАЦ	3
1.2 БИОГРАФИЈА РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА	10
1.3 ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ ФЕДЕРМАНОВОГ СТВАРАЛАШТВА	15
1.4 ПОСТМОДЕРНИЗАМ И ФЕДЕРМАН	18
2. КРИТИЧКИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА	28
2.1 ФЕДЕРМАНОВ ПОСТМОДЕРНИЗАМ	31
2.2 ФЕДЕРМАН И ЈЕЗИК, ИСТОРИЈА И СЕЋАЊЕ	33
2.3 КРИТИПРОЗА	41
2.3.1 Писање постмодерног текста	41
2.3.2 Ауторефлективност и самосвест текста	43
2.3.3 Критипрозно стање стварности	46
2.3.4 Значење и оригиналност текста	50
2.4 НАДФИКЦИЈА	56
2.5 ФЕДЕРМАНОВ ЗАКЉУЧАК О ПОСТМОДЕРНИЗМУ	65
3. ФЕДЕРМАН И БЕКЕТ	70
3.1 ФЕДЕРМАНОВА И БЕКЕТОВА ПРОЗА	72
3.2 ФЕДЕРМАНОВ И БЕКЕТОВ ЈЕЗИК	73
3.3 МАШТА И СЕЋАЊЕ КОД ФЕДЕРМАНА И БЕКЕТА	76
3.4 ФЕДЕРМАНОВИ И БЕКЕТОВИ ЈУНАЦИ - ГЛАСОВИ	78
3.5 ФЕДЕРМАНОВА И БЕКЕТОВА ТИШИНА	83
4. ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА	87
4.1 УЛАЗАК У НАДФИКЦИЈУ	87
4.2 ДУПЛО ИЛИ НИШТА	94
4.2.1 Наративна структура <i>Дупло или ништа</i>	96
4.2.2 Неиспричана прича у <i>Дупло или ништа</i>	99
4.2.3 <i>Федерманово Сопство</i> у <i>Дупло или ништа</i>	105
4.2.4 Изглед и типографија страница у <i>Дупло или ништа</i>	106
4.2.5 <i>Дупло или ништа – роман, критика и текст блаженства</i>	115
4.3 УЗМИ ИЛИ ОСТАВИ	118
4.3.1 Централна прича <i>Узми или остави</i>	120
4.3.2 Смехожевност и смех у <i>Узми или остави</i>	124
4.3.3 <i>Надфикција</i> у <i>Узми или остави</i>	126
4.3.4 <i>Надфикцијско Сопство</i> у <i>Узми или остави</i>	130
4.3.5 Језик, наратив и књижевност у <i>Узми или остави</i>	132
4.4 ГЛАС У ОРМАРУ	136
4.4.1 <i>Глас у ормару – дело надфикције</i>	138
4.4.2 <i>Шта долази из ормара?</i>	144
4.4.2.1 Ормар	145
4.4.2.2 Време у ормару	147
4.4.2.3 Упаковани пакети и растрзано Сопство	150
4.4.3 <i>Шта се заиста десило у ормару – лагати или умрети?</i>	154
4.5 ДВОЈАКА ВИБРАЦИЈА	160

4.5.1	<i>Надфикцијска наративна структура романа Двојака вибрација</i>	163
4.5.2	<i>Прича романа Двојака вибрација и Холокауст</i>	166
4.5.2.1	<i>Двојака вибрација и Глас у ормару</i>	168
4.5.2.2	<i>Логори смрти, фабрике аутомобила и кромпири</i>	172
4.5.3	<i>Празан терминал - уместо закључка</i>	178
4.6	ОСМЕСИ НА ТРГУ ВАШИНГТОН	180
4.6.1	<i>Прича романа Осмеси на Тргу Вашингтон</i>	181
4.6.2	<i>Јамијева и Федерманова Америка</i>	184
4.6.3	<i>Надфикција у роману Осмеси на Тргу Вашингтон</i>	186
4.6.4	<i>Осмеси на Тргу Вашингтон – нека врста закључка</i>	189
4.7	ТРИЛОГИЈА АУТОБИОГРАФИЈЕ – ПРЕ И ПОСЛЕ ФЕДЕРМАНОВОГ ОРМАРА	191
4.7.1	<i>Шиш: Прича о детињству - Фикција тишине</i>	192
4.7.2	<i>Повратак у ђубриво</i>	200
4.7.3	<i>Крзно тетке Рашел</i>	206
4.8	ПИСМА, ТЕЛО И РАЗГАЖЕНЕ ЦИПЕЛЕ – ОСТАЛИ РОМАНИ	213
4.8.1	<i>Ономе кога се то тиче: - прича о рођацима и одсуству</i>	214
4.8.2	<i>Федерманови фрагменти и микрофиктивне контемплације</i>	219
4.8.2.1	<i>Разгажене ципеле и тело у деловима – аутобиографија у фрагментима</i>	220
4.8.2.2	<i>Клошари и трупови – Федерманова микрофикција и једна басна</i>	224
5.	ЗАКЉУЧАК	229
6.	БИБЛИОГРАФИЈА	237
	БИОГРАФИЈА АУТОРА	243

1. УВОД

Рејмонд Федерман (Raymond Federman) је човек чији живот је у тренутку из корена промењен Холокаустом и свим дешавањима у рату, те је он из врло личног искуства имао близак однос са празнином и отуђеношћу коју за собом оставља један такав историјски догађај. Његова проза и критика у целисти отеловљују дух новог времена у ком више ништа „није свето”, јер никада није ни било. Он ће кроз своју прозу константно доводити у питање идентитет као појам, сопствени идентитет, свет и његову истинитост, а кроз своју критику ће испитивати и преиспитивати појам канона и конвенција, представљање стварности у прози, могућност или немогућност писања о свету и о себи, као и могућност или пак немогућност писања оригиналних дела и стварања до тад нечувених идеја. Такође, Федерман улази дубоко у тематику смрти романа и пита се да ли је то заиста нешто што је књижевност доживела¹.

Прозна дела Рејмонда Федермана у књижевност уносе потпуну дисрупцију канона романа, и то до граница нечитљивости, односно захтевају од читаоца да у целисти преиспита сам чин читања прозног дела. И не само то, кроз нелинеарни наратив, Федерман покушава да пренесе комплексност и нелинеарност сопственог тока мисли. Ово није ништа ново за постмодернизам, штавише би се могло рећи да је то управо један од критеријума препознавања постмодерног дела, али код Федермановог прозног и критичког стваралаштва нелинеарни наратив и пркос канону романа је једна од централних идеја – проза није нити може бити подражавање стварности, јер стварност и проза су једно. Према речима самог Рејмонда Федермана, из његовог есеја *Зашто је неопходно и немогуће бити јеврејски писац*²: „Нема приче. Мој живот је прича. Тачније, прича је мој живот.”³

Поменута идеја је једна од четири предлога за постмодернизам које Федерман излаже у свом својервном манифесту постмодернизма, есеју под оригиналним називом *Surfiction* (Надфикција), по ком је и најпознатији у књижевним круговима. У овом манифесту он преиспитује однос стварности и прозе, улогу аутора и читаоца у креирању књижевног дела, као и могућности и тачност категоризације књижевних дела. Осим тематике овог есеја, који се узима као прави манифест Федермановог виђења стања књижевности и статуса романа у време настанка (1975. године), Федерман се током целог живота бавио критичком анализом књижевности, посебно савремене књижевности и књижевности постмодернизма, не само англофоне, већ и европске.

Иако је један од главних представника америчког постмодернизма, Федерман и његов књижевни и критички опус веома је мало познат академској јавности са наших простора. Име Рејмонда Федермана је први пут у домаћој литератури, а у контексту америчке постмодерне књижевности, споменуто у књизи проф. др Радојке Вукчевић, *Историја америчке књижевности*, где га описује као једног од значајних америчких интелектуалаца у времену развоја постмодернизма (Vukčević 2018: 553), али у другим водећим академским изворима на овим просторима Федерман и даље није добио место које завређује. Због тога смо се одлучили да се у наредним поглављима подробно позабавимо његовим критичким, као и прозним делима и да кроз њих покажемо значај његовог доприноса науци о књижевности и књижевном стваралаштву.

¹ Ово је тема којом се индиректно бави кроз своје критичке есеје у збирци *Kritunproza (Critifiction)*, али најконкретније у есеју *Смрт романа или још нека алтернатива (Death of the Novel or Another Alternative)*. Види: Federman, R. (1977). *Death of the Novel or Another Alternative*. *Revue Française d'études Américaines*, 3, стр. 111–115.

² Есеј на интернет презентацији Рејмонда Федермана - <http://www.federman.com/rfsr5.htm>. Оригиналан наслов – *The necessity and impossibility of being a Jewish writer*. Приступљено: 13.08.2022.

³ У оригиналу – „There is no story. My life is the story. Or rather, the story is my life.” (Federman 1983:n.d.)

Такође, тиме се надамо да ћемо успети да докажемо нераскидиву везу која постоји између живота, прозе и критике Рејмонда Федермана. Покушаћемо да на кључно питање „Ко је био Рејмонд Федерман?“ одговоримо испитујући однос између ова три концепта, стављајући сваки пут други концепт у сам центар истраживања. На крају ћемо, у закључку, изнети резултате, наша сазнања о ова три концепта и постављеној тези: нераскидивост критичког, књижевног и биографског у опусу Рејмонда Федермана.

Теза је подељена на више међусобно повезаних секција. Издвојено, уводно поглавље ће се бавити биографском позадином лика Рејмонда Федермана, не само као писца и теоретичара, већ и као човека. Аутор тезе ће се ослањати на бројне постојеће биографске и аутобиографске текстове, као и на Федерманове романе, који неретко садрже аутобиографске елементе. Такође, биће коришћена и доступна преписка између Федермана и његових пријатеља, као и других писаца.

Следећи део увода се фокусира на пружање сумарне слике проблематике постмодернизма и пружа преглед различитих теорија и критика правца. Аутор тезе се ограђује да нису сви филозофи постмодернизма инкорпорирани, већ одабир оних чије теорије се слажу са или су биле релевантне конкретно за опус Рејмонда Федермана и које на одређени начин дају основу за боље разумевање Федерманове Прозе и тиме омогућавају информисанији приступ његовој критичкој теорији. Међутим, и у овом поглављу ће се наћи Федерманови ставови о постмодернизму, посебно у поређењу са теоријама других критичара, не би ли се омогућио увид у однос Федермановог поимања постмодернизма и других, нажалост знатно познатијих, теоретичара.

Федерманов књижевни и критички опус је веома мало познат српској академској, али и општој читалачкој јавности због чега смо се одлучили да се у поглављу које се бави његовом критиком подробно позабавимо специфичностима његовог приступа књижевној критици, његовом поимању језика и *значења*, као и његовим идејним творевинама: критипрозом и надфикцијом. Након тога, у поглављу посвећеном његовом прозном опису, сва његова прозна дела ће бити посматрана кроз призму нераскидиве везе између његове критике и прозе који заједно са неким елементима из његове биографије чине јединствени сингуларни ентитет. Биће обрађени сви његови романи на енглеском језику, као и краћа прозна дела. С обзиром на то да је једна од хипотеза овог рада интерконекција критике и прозе Рејмонда Федермана, као и то да се обе ослањају на његов живот, сви романи ће бити анализирани са гледишта биографског и аутобиографског уз стално повезивање написаног са његовом теоријом књижевности. Аутор се нада да ће по завршетку овог поглавља, читалац имати развијену слику о главним идејама, принципима писања и тежњама Рејмонда Федермана и као писца и као критичара књижевности.

У закључку ће бити поново изнети основни принципи Федермановог начина писања и стварања прозе, главне идеје које су инкорпориране у скоро свако његово прозно, а самим тим и дело критике и тиме ће почетна теза рада, о нераскидивој вези аутобиографског, прозног и критичког код Рејмонда Федермана, бити потврђена.

1.1 РЕЈМОНД ФЕДЕРМАН – КРИТИЧАР И ПИСАЦ

Рејмонд Федерман је био амерички писац, књижевни критичар и професор књижевности, француско-јеврејског порекла, који је свој најзначајнији траг у књижевности постмодернизма оставио користећи крајње експерименталне форме романа, поезије и драме, док је као критичар и теоретичар књижевности свој најупечатљивији допринос пружио кроз стварање појма *надфикција*, у оригиналу *surfiction*, који се односи на врсту књижевног стваралаштва која доводи у питање све дотадашње норме стварања једног књижевног дела и из корена мења дефиницију етаблираног односа између текста и аутора, текста и читаоца, али и текста и истине или живота. Његов есеј *Надфикција – Четири предлога у форми увода* (*Surfiction: Four Propositions in Form of an Introduction*) се упоредо са есејем *Књижевност исцрпљености* (*Literature of Exhaustion*) Џона Барта (John Barth) сматра једним од манифеста књижевности и прозног стваралаштва америчког постмодернизма⁴ и самим тим је неизоставни део било каквог озбиљног проучавања књижевности америчког постмодернизма.

Дакле, када се разматрају различите школе мисли постмодерне и анти-реалистичне прозе, име Рејмонд Федерман не може бити изостављено, с обзиром на то да се о њему расправља и учи уз друга велика имена постмодернизма као што су Џон Барт, Роберт Кувер (Robert Coover), Вилијам Гас (William Gass), Томас Пинчон (Thomas Pynchon) и Роналд Сакеник (Ronald Sukenick)⁵. Међутим, оно по чему се Федерман разликује од својих савременика јесте свеприсутни елемент игре у његовим делима и начин на који манипулише самим текстом. Федермана описују као „озлоглашеног ауто-фикционара и његова прича је подједнако непоуздана као и било који од његових романа, лични мит пре него трезвена чињеница”⁶ (McHale 2015:32). Он кроз своје текстове никада не дозвољава својим читаоцима да забораве да читају једно књижевно дело, на шта их и сам текст неретко подсећа. Аутореклесија прозе је једна од главних карактеристика његовог писања и приступа стварању књижевног дела и кроз њу се испољава сва сложеност његове *надфикције* и критике којом се он водио током стварања једног литерарног текста.

Суочен са општом кризом језика и уметности, самим тим и књижевности, а посебно бивајући акутно свестан једног потпуног незнања у коме се књижевно стваралаштво налазило након Другог светског рата, Федерман окупља тадашње савремене и авангардне писце да дају своје виђење стања књижевности, прозе и романа у тадашњем времену. Из тога је проистекла збирка есеја *Надфикција: Фикција сада и Сутра* (*Surfiction: Fiction now ... and Tomorrow*)⁷, издата 1975. године, у којој су писци попут Џона Барта, Роналда Сакеника, Ричарда Пирса (Richard Pearce), Филипа Солерса (Philippe Sollers), Итала Калвина (Italo Calvino), Џерома Клинковица (Jerome Klinkowitz), Жана Рикардуа (Jean Ricardou) и других познатих писаца и теоретичара књижевности, својим есејима дали виђење о стању књижевности и романа у време које ће бити окарактерисано као постмодернизам. Предговор те збирке есеја јесте Федерманов манифестни есеј *Надфикција* у коме кроз четири предлога за надфикцију он износи своје ставове о књижевном стваралаштву тадашњице. Ова збирка је умногоме заинтригирала академску заједницу и изнедрила бројне рецензије, док ће Федерман од тада остати упамћен као творац термина *надфикција*. Тај термин ће потоње ући у бројне књиге које се баве америчким

⁴ Види: *Literary Movements and Genres – Postmodernism*. (2001). Ed. Derek C. Maus. Greenhaven Press.

⁵ Види: *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. (2004). Ed. Jenny Stringer. Oxford University Press.

⁶ У оригиналу: „a notorious self-fictionalizer, and his story is as untrustworthy as any of his novels, a personal myth rather than a sober matter of fact” (McHale 2015:32).

⁷ Види: Federman, R. (ed.). (1981). *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press.

постмодернизмом укључујући и *Кембрицов увод у постмодернизам (The Cambridge Introduction to Postmodernism)*, где се Федерман на више места спомиње као творац и писац *надфикције*, али и као етаблирани и цењени критичар постмодерне књижевне сцене⁸. Такође, опис његовог рада и опуса је укључен и у *Оксфордов компањон за англофону књижевност двадесетог века (The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English)*, као и у *Оксфордов књижевни компањон за енглеску књижевност*⁹ (*The Oxford Companion to English Literature*), где га описују као „једну од централних фигура ‘школе мисли’ постмодерне, антиреалне прозе која је почела да доминира америчким романом у касним 1960-им и раним 1970-им“¹⁰ (2004:212). Само поменуте три референце су довољне да илуструју значај стваралаштва Рејмонда Федермана и његов утицај у књижевном миљеу двадесетог века. У својој познатој студији о прози постмодернизма из 1987. године, *Постмодерна проза (Postmodernist Fiction)*, Брајан Макхејл (Brian McHale) се врло често осврће на Федерманов допринос и утицај у сфери постмодернизма, класификујући га као *de facto* представника америчког постмодернизма¹¹.

Још једна ставка по којој је Федерман умногоме цењен у свету књижевне критике јесте његова обрада дела Самјуела Бекета, а 1979. године постаје „почасни повереник“ „Друштва Самјуела Бекета“ (*The Samuel Beckett Society*¹²) и на тој позицији остаје до краја живота (McCaffery et al. 1998: 74). Ово друштво у свом организационом одбору окупља реномиране стручњаке из сфере књижевне критике са изванредним познавањем лика и дела Самјуела Бекета. Његов први допринос критици књижевног опуса Самјуела Бекета јесте његова докторска дисертација издата 1965. у ревидираној верзији под насловом „Пут у Хаос: Рана проза Самјуела Бекета“ (*Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*). Ова књига се и даље сматра једном од најкомплетнијих критика дела Самјуела Бекета и прва је студија те врсте издата на енглеском језику (McCaffery et al. 1998: 71). Та књига ће бити само одскачна даска за Федерманово даље проучавање специфичности књижевног израза Самјуела Бекета из чега ће проистећи бројни есеји, научни радови и књиге критика од којих су најпознатије *Самјуел Бекет, његова дела, његов рад и његови критичари: есеј о библиографији*¹³ (*Samuel Beckett, His Work and His Critics: An Essay in Bibliography*) из 1970. године, коју је написао у коауторству са Џоном Флечером (John Fletcher), потом *Самјуел Бекет: Критичко наслеђе*¹⁴ (*Samuel Beckett, The Critical Heritage*) из 1978. године, где је са Лоренсом Грејвером (Lawrence Graver) био један од уредника и *L'herne Beckett*, из 1985. године која је написана у коауторству са Томом Бишопом (Tom Bishop). Последња у низу Федерманових студија о лику и делу Самјуела Бекета је *Књига о Сему*¹⁵ (*The Sam Book*), која излази 2008. године, само годину дана пре Федерманове смрти, у којој он, користећи форму мемоара, пише о својим сусретима са Бекетом, утицају који је Бекет имао на његов живот и писање, али и где даје свој лични дојам Бекета, човека који ће му до краја живота бити, како га сам Федерман назива, „духовни отац“¹⁶ (McCaffery et al. 1998: 341). И заиста, његов први сусрет са прозом Самјуела Бекета, као и потоње познанство са њим, на Федермана ће оставити изузетно дубок траг који је видљив кроз свако његово дело, било прозно или дело критике.

⁸ Види: McHale, B. (Ed.). (2015). *Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press.

⁹ Види: Berch, D. (2009). *The Oxford Companion to English Literature* (7 ed.). Oxford University Press.

¹⁰ У оригиналу: „is generally considered one of the central figures in the 'school' of post-modernist, anti-realist fiction which began to dominate the American novel in the late 1960s and early 1970s” (*The Oxford Companion To Twentieth-Century Literature In English* 2004: 212)

¹¹ Види: McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge: London and New York.

¹² Адреса интернет презентације друштва: <https://samuelbecketsociety.org/>. Приступљено: 27.10.2023.

¹³ Види: Federman, R. & Fletcher, J. (1970): *Samuel Beckett : His Works and His Critics : an Essay in Bibliography*. University of California Press

¹⁴ Види: Graver, L. & Federman, R. (1997). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Psychology Press.

¹⁵ Види: Federman, R. (2008). *The Sam Book*. Two Ravens Press.

¹⁶ У оригиналу: „soul father” (McCaffery et al. 1998: 341)

Федерман је своје критичке ставове износио држећи бројна предавања на еминентним универзитетима, како у Сједињеним Америчким Државама, тако и у иностранству, и то конкретно, како сам наводи¹⁷, у Француској, Немачкој, Италији, Шпанији, Португалу, Аустрији, Бугарској, Румунији, Мађарској, Израелу, Египту, Пакистану, Индији, Обали Слоноваче, Кенији, Јапану и Турској. Такође, Федерман је објавио три збирке критичких есеја: прва, раније споменута, у форми је збирке критичких есеја савремених писаца, под називом *Надфикција: Фикција сада ... и Сутра* (*Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*), чији је био уредник, где је и објављен његов манифестни есеј *Надфикција – Четири Предлога у Облику Увода*. Та збирка у којој се налази његов манифестни есеј и која се сматра основом за проучавање критике Рејмонда Федермана објављена је 1975. године. У својој рецензији ове збирке, Лари Макафери (Larry McCaffery) каже да је ова збирка „корисна студија за све који су заинтересовани за то шта се тренутно дешава у прози, као и за то у ком правцу она вероватно иде”¹⁸ (McCaffery 1977: 254).

Следећа збирка, *Критипроза (Critifiction)* је Федерманово централно дело критике, објављено 1993. године, у коме он детаљно износи своје виђење стања књижевности постмодернизма, сврхе књижевности савременог доба и саме улоге језика, споне између дела фикције и стварности која „стоји иза” тога, али где такође, поред термина *надфикција*, уводи и други, врло битан термин за његово стваралаштво и опште виђење сврхе „Нове Прозе” (*New Prose*) како је он зове, а то је *критипроза (critifiction)*. Федерман своју идејну творевину описује као „врсту нарације који у себи садржи своју теорију, чак и своју критику”¹⁹ (Federman 1993: 31). Збирка *Критипроза* је изузетно значајна јер у њој Федерман на врло подробан, а опет себи својствен начин, износи снажно аргументоване ставове о релевантним темама у вези са постмодернизмом, његовим трајањем, почетком и крајем, о односу аутора, текста и читаоца, уводи своја поимања о самосвести и ауторerefлекскији текста, али и новостворене идиосинкратичке термине којима описује сопствено стваралаштво, као што су већ споменути *надфикција*, *критипроза*, али и *смехожевност (laughterature)* и *плагујаизма (plagiuarism)*, који ће сви бити детаљно објашњени касније у раду. Збирка есеја *Критипроза* је незаобилазна приликом проучавања критичког и прозног опуса Рејмонда Федермана и готово обавезно је цитирана у делима која се баве његовим стваралаштвом.

Последња збирка есеја под називом *Врхунска неодлучност писца: Предавања из Турске 1994. године (The Supreme Indecision of the Writer: The 1994 Lectures in Turkey)* је, како и сам наслов каже, колекција Федерманових предавања током гостовања у Турској, 1994. године. Збирка излази 1995. године и представља природан след *Критипрозе* развијајући Федерманове идеје о односу стварности и фикције, питања „гласа” у једном делу фикције и бавећи се даљим расправама о савременом стању књижевности и статусу романа.

Осим кроз своја критичка дела, Федерман је своје ставове о књижевности износио и кроз своја дела фикције, конкретно романе, а његова два најексперименталнија: *Дупло или ништа (Double or Nothing)* и *Узми или остави (Take It or Leave It)* представљају јединствен спој новог начина стварања прозе која је проткана сопственом критиком, али и критиком уопштено. Ипак, иако су из његовог некритичког опуса најпознатији његови романи, почеци Федермановог писања су заправо у поезији.

Инспириран свим догађајима и новинама које је доживео током служења војног рока у Јапану, Федерман личне импресије записује у дневнику у виду кратких песама (McCaffery et al. 1998: 66). Његова прва песма је објављена у факултетском часопису, септембра 1957. године, под

¹⁷ Преузето са Федерманове интернет презентације: <https://www.federman.com/rfpub.htm>. Приступљено: 13.08.2022.

¹⁸ У оригиналу: „a useful study for anyone interested in what is happening in fiction now and where it seems likely to be heading in the future” (McCaffery 1977: 254).

¹⁹ У оригиналу: „a kind of narrative that contains its own theory and even its own criticism” (Federman 1993:31)

називом *Више или мање (More or Less)*. И пре него што ће издати своје збирке песама, а и дуго након тога, Федерман је преводио песме других писаца, са француског језика (McCaffery et al. 1998: 71). Године 1967. објавио своју прву збирку песама *Међу зверима (Among the Beasts/Parmi Les Monstres)*, а 1975. издаје своју следећу збирку песама, *И ја (Me Too)*, чија насловна песма садржи бројне елементе његове приче о преживљавању Холокауста који ће бити инкорпорирани у његов централни роман *Глас у ормару (The Voice in the Closet)*. Под покровитељством и по позиву Немачке службе за академску размену (DAAD - The Berlin Kunstler-Programm), Федерман проводи годину дана у Берлину, од 1989 до 1990, током које пише билингвалну збирку експерименталне поезије и кратких прича, на енглеском и на немачком језику, под називом *Текстови за игру (Playtexts/Spieltexts)*, који ће потоње бити преиначени у серију перформанаса у Немачкој. Наредне две године, 1991-1992, излазе две збирке песама, *Дупло Л (Duel-L)* и *Сада Тада (Now Then/Nun Denn)*. *Дупло Л* је трилингвална збирка песама, објављена на енглеском, француском и немачком језику, док је *Сада Тада* билингвална збирка, објављена на енглеском и немачком језику. У периоду од 2001. године до 2007. Федерман издаје још шест збирки песама: *99 руком написаних песама (99 handwritten poems/ 99 poèmes faits à la Main)*, *Овде и Негде Другде: Поетски хорсокак (Here and Elsewhere: Poetic Cul de Sac)*, *Надструпови (Surcomixxxx)* – на енглеском и немачком језику, *Екстаза Жила и Јулије (L'extatique de Jule & Juliette)* и *Драги Жон (Chair Jaune)*, последња збирка песама, која је изашла 2007. године. Поред поезије, Федерман се окушао и у драмским водама, те 1999. године у Аустрији излази билингвално издање његових драма, на енглеском и немачком језику, под називом *Провалија и друге катастрофе (The Precipice & Other Catastrophes)*.

Ипак, цитирајући самог Федермана из његовог описа сопственог дела: „Иако сам објавио пет збирки песама²⁰ [...], четири књиге критике о Самјуелу Бекету, три колекције есеја, бројне чланке, есеје и преводе, ја себе сматрам најпре писцем прозе”²¹ (Federman 2001: n.d.²²). Његови романи, посебно *Дупло или ништа*, сматрају се екстремном формом књижевног експериментисања, што чак и Линда Хачен (Linda Hutcheon) потврђује у својој књизи о метафикцији²³, поредећи га са Набоковим и рекавши да *Дупло или ништа* представља „екстремну верзију” романа који читаоцу пружа бег из реалности (Hutcheon 1980: 53). Ихаб Хасан га, пак, издваја као једног од иноватора типографије странице романа у америчком постмодернизму²⁴, стављајући значај његових дела „раме уз раме” са делима и начином писања Доналда Бартелмија (Donald Barthelme), Роланда Сакеника, Валтера Абиша (Walter Abish), Филипа Солерса (Philip Sollers) и других познатих постмодерниста (Hassan 1987: 138).

Федерманов други роман на енглеском језику, *Узми или Остави (Take It or Leave It)* наставља ову традицију поигравања са формом романа, типографијом странице, начином писања и читања романа, као и са самим концептом „радње” романа, што ће кулминирати изласком романа *Глас у Ормару (The Voice in the Closet)* који нема никакву видљиву радњу, структуру, синтаксу, чак ни знакове интерпункције, већ само „кутије од речи” на двадесет страница. Након ове кулминације Федерманове екстремне надфикције следе романи који, како време одмиче, својом формом све више подсећају на конвенционалне романе, иако, наравно, пажљивом читаоцу је јасно да то није случај и да је свака сличност са очекиваном формом романа само површна.

²⁰ До тог тренутка; то је написано 2001. године.

²¹ У оригиналу: „Though I have published five volumes of poems [...], four books of criticism on Samuel Beckett, three collections of essays, numerous articles, essays, and translations, I consider myself primarily a fiction writer.” (Federman 2001: n.d.)

²² Преузето са интернет презентације Рејмонда Федермана: <https://www.federman.com/rfpub.htm> . Приступљено: 03.11.2022.

²³ Види: Hutchen, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

²⁴ Види: Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.

Федерман је укупно написао дванаест романа, од којих су многи добили критичку валидацију и награде критичара и публике: *Дупло или ништа*, издат 1971, за који је Федерман освојио *Награду за фикцију „Франсис Стелоф“* (*Frances Steloff Fiction award*) и *Награду за изузетну експерименталну фикцију* (*The Panache Experimental Fiction award*)²⁵; *Амер Елдорадо* (*Amer Eldorado*), издат 1974. године, *Узми или Остави*, издат 1976. године, *Глас у ормару*, 1979. године, *Двојака вибрација* (*The Twofold Vibration*), 1982. године; потом, 1985. године, Федерман објављује роман *Осмеси на Тргу Вашингтон* (*Smiles on Washington Square*) за који осваја Америчку Националну награду за књижевност (*The American Book Award*), изузетно уважено признање у области књижевног стваралаштва. Након тога су уследили још седам романа, од којих је први следећи *Ономе Кога Се То Туче* (*To Whom It May Concern*), издат 1990. године, који је уједно и једини његов роман преведен на српски језик²⁶, за којим следи *Крзно тетке Рашел* (*Aunt Rachel's Fur/ La Fourrure de ma Tante Rachel*) 1997. године на француском језику, а 2001. године на енглеском језику; *Разгажене ципеле* (*Loose Shoes*) 2000. године, *Сумрак клошара* (*The Twilight of the Bums*)²⁷ 2001. године, *Повратак у ђубриво* (*Return to Manure*) 2006. године, *Моје тело у девет делова* (*My Body in Nine Parts*) и *Лешине: Једна басна* (*Carcasses: A Fable*) 2009. године и коначно *Шиии: Прича о детињству* (*Shhh: The Story of A Childhood*), који је уједно и његов последњи роман, објављен постхумно, априла 2010. године.

На самом почетку своје каријере, као млади писац онога што ће врло брзо бити окарактерисано као „експериментална фикција“, Федерман се суочио са мноштвом предрасудама издавача у вези са било чим новим или авант-гардним у књижевном стваралаштву и дуго је писао о том лошем искуству сталног одбијања од стране издавача док коначно *Сволоу Прес* (*Swallow Press*) није прихватио да објави његов роман *Дупло или ништа*²⁸. Године 1974. са три пријатеља, међу којима је и писац Роналд Сакеник, који се такође често карактерише као писац надфикције, оснива издавачку кућу *Прозни колектив* (*Fiction Collective*) чији је циљ да помогне објављивање експерименталних дела фикције. Три године, од 1979. до 1982, Федерман је био директор сарадник у Прозном колективу, а потом и директор новоформираног ПК2 (*FC2 – Fiction Collective Two*²⁹). То је била само једна у низу активности којима је Федерман показивао своје ангажовано залагање за ослобађање књижевности од било каквих стега, стигми и очекивања и на делу демонстрирао своју веру у моћ слободе језика и књижевне мисли.

Међутим, упркос чињеници да је био изузетно плодан писац чијег пера су производ преко десет романа, бројне збирке поезије, драме, неколико дела кратке прозе и још много тога, Федерман никада није остварио толико велики успех, у комерцијалном смислу, у Америци, па чак ни у Француској, као што је у Немачкој. Још за живота Рејмонда Федермана, у бројним интервјуима би га питали како он објашњава тај феномен и иако никада није могао да пружи један конкретан одговор, увек би се сводило на два разлога, од којих би први, наравно, био Холокауст, а други, пак, чињеница да он Немцима пружа увид у Америку и амерички начин живот кроз призму која им је блиска и коју могу да разумеју:

Холокауст је био универзална ствар у коју смо сви били умешани и и даље смо. Али није то прави разлог зашто Немачка воли Федермана. Воле Ф зато што је Ф отишао за

²⁵ Данашња *Награда Кенет Пачен* (*Kenneth Patchen Award*). Страница интернет презентације: <https://www.experimentalfiction.com/collections/kenneth-patchen-award-winners> . Приступљено: 04.11.2022.

²⁶ Види: Federman, R. (1993). *Onome koga se to tiče*. . Prev. Đorđe Jakov. Novi Sad: Svetovi.

²⁷ *Сумрак клошара* је написан у коауторству са Џорџом Чејмберсом (George Chambers).

²⁸ За више информација о овоме видети McCaffery, L., Rice, D. & Hartl, T. (1998). *Federman from A to X-X-X-X: A Recyclopedic Narrative*. San Diego State University Press, као и његов блог: <https://raymondfederman.blogspot.com/> , приступљено: 04.11.2022.

²⁹ Страница интернет презентације издавача: <https://fc2.org/> . Приступљено: 04.11.2023.

Америку и тамо се мучио и тамо патио и тамо радио као роб чак и гладовао и тамо постао писац прави писац и оно што он пише је Америка а Немци воле да читају о Америци јер би сви они волели да постану Американци и забораве своју проклету историју. [...] Прво дакле: Холокауст или тачније пост-Холокауст или како ја више волим да је зовем пост-Хитлерова ера. Зато воле Федермана. Друго: јер Ф пише о Америци а Немци воле Америку.³⁰ (Amerika 2002: 420-421).

Начин на који Федерман пише, тачније, *не* пише о Холокаусту је нешто што то тада није учињено и што се разликује од прозе других писаца који су се бавили том тематиком, као што су били Ели Визел (Elie Wiesel), Примо Леви (Primo Levi) или Арон Апелфелд (Aharon Appelfeld), на пример. Иако се Холокауст надвија као мрачна сенка над свим делима Рејмонда Федермана, он о њему никада не пише директно, већ говори о времену *после* Холокауста³¹. Са друге стране, Федерманово виђење Америке је са становишта једног странца, Европљанина, који никада неће заправо припадати том начину живота (McCaffery et al. 1998: 131) и самим тим својој немачкој читалачкој публици може да пружи увид какав би и сами имали да су имали додир са Америком.

До продора Федерманове Прозе, а потоње и поезије и других дела, у Немачкој је дошло кроз превод романа *Дупло или ништа* односно *Alles oder Nicht*, Петера Торберга (Peter Torberg) на немачки језик, који је доживео потпуно неочекиван успех и број продатих копија знатно превазишао онај у САД. Након тога, скоро сви Федерманови романи ће бити преведени на немачки језик (велики број преводи његов колега и пријатељ Питер Торберг), његова поезија и драме такође, док дела *Текстови за игру*, *Дупло или ништа* и *Глас у ормару* добијају своје сценске адаптације, при чему *Пројекат Икс* (*Project X*, инспирисан *Гласом у ормару*) изводи једна од тада светски најпознатијих плесних група *Tanzfabrik* у Берлину. Познати музичар и психолог, Урбан Елзесер (*Urban Elsässer*) пише цез верзије Федерманове поезије (1993,1995) (McCaffery et al. 1998: 130) и као резултат настаје музички компакт-диск са поезијом Рејмонда Федермана. У Немачкој је Федерман доживео да види како сва четири предлога његове надфикције живе у пуном сјају.³²

На крају, јако је битно и споменути да је Федерман користио и алтернативне начине излагања и допирања до шире публике, идући у корак са развојем технологије, стога данас, петнаест година након његове смрти, ми имамо приступ његовом блогу и интернет презентацији³³, које је ревносно одржавао и на којима се могу наћи бројна необјављена дела кратке поезије и прозе, као и одређени критички записи о тада актуелним темама, како из

³⁰ У оригиналу: „The Holocaust was an universal affair in which we were all implicated and are still. But that is not the real reason why the Germany loves Federman. They love F because F went to AmeriKa and there struggled and there suffered and there worked like a slave and there even starved and there became a writer a real writer and what he writes is Amerika and the Germans love to read about Amerika because they would all like to be Americans and forget there sordid history. [...] First then: the Holocaust or rather the post-Holocaust or what I prefer to call the post-Hitler era. That’s why they love Federman. Second: because F writes about America and the Germans love America.” (Amerika 2002: 420-421) Све грешке и интерпункција су задржани по оригиналу.

³¹ Види: Amerika, M. (2002). „*The Word-Being Talks: An Interview With Ray Federman*”. In *The Laugh That Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*. Journal of Experimental Fiction 23, Writers Club Press, стр. 416-422.

³² За пун списак свих Федерманових дела објављених или адаптираних у Немачкој видети McCaffery et al. 1998: 131-133.

³³ Рејмонд Федерман јако дуго водио свој приватни блог - <https://raymondfederman.blogspot.com/> где се могу наћи и личне фотографије писца, али и уноси који би се могли сматрати уносима у дневник. Његова интернет презентација - <https://www.federman.com/> - садржи, пак, доста формалније податке попут његове професионалне биографије и целокупну библиографију, али и један део сајта где постоји бесплатан приступ одабраном необјављеном садржају. Блог и интернет страницу данас највероватније одржава његова ћерка Симон Федерман (Simone Federman), која је и сама професор драмских уметности и позоришни редитељ.

књижевности, тако из света уопште. На овим сајтовима се могу наћи видео и аудио записи Федерманових интервјуа, предавања и читања његових дела, а целокупни садржај пружа могућност виртуелног зближавања и тиме бољег разумевања једног писца чији начин писања и поимања књижевности је немогуће разумети уколико се не урони у његов лични свет, или, још битније, у његову стварност и ако не покушамо да сагледамо свет његовим очима, кроз језик.

1.2 БИОГРАФИЈА РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА

Стално у потрази за смислом и разлогом свог постојања, покушавајући да пронађе своје Сопство у свакој речи коју је написао, на ово наизглед лако и безазлено питање, вероватно ни сам Рејмонд Федерман не би умео да одговори са потпуном сигурношћу. Оно што би могао јесте да наброји биографске чињенице, као и фактуелне податке из свог живота, али на суштинско питање које се крије иза речи које га сачињавају би врло тешко дао један конкретан одговор. Ни теоретичари књижевности, као ни прилежни изучаваоци дела Рејмонда Федермана често не знају како га тачно описати. Јан Бетанс (Jan Baetens), управо један од тих критичара, каже:

[Када причамо о Рејмонду Федерману...] да ли причамо о писцу, теоретичару, човеку, лику, извођачу, цез музичару, човеку који је преживео Холокауст, француском Федерману, америчком Федерману, писцу који пише на француском, писцу који пише на енглеском, аутору по интерпретацији публике из Америке, аутору по интерпретацији публике из Француске или Немачке, правом Федерману, његовом двојнику или пак о неком од његових двојника?³⁴(Baetens 2011: 191)

И заиста, до те мере је личност и *сопство* Рејмонда Федермана мистично и недокучиво, да је и његово име чак предмет одређене проблематике и несигурности. И сам Федерман би много пута рекао – Федерман воли своје име, ако ни због чега другог онда бар због тога што је то још једна реч са којом се може играти.³⁵ А Федерман заиста воли да се игра. Целокупан његов опус би се најкраће могао описати као својеврсна игра са дотадашњим „утврђеним” и устаљеним начелима о ономе што би књижевност требало да представља, као и игра са језиком и свом његовом моћи и потенцијалом употребе, али и онтологије.

Међутим, колико год Федерман био својеврсни *homo ludens* књижевног стваралаштва и критике, његов живот је био све осим забаве и игре. Барем када говоримо о његовом детињству. Са тек напуњених 14 година, Федерман за једну ноћ постаје сироче, без целокупне своје породице коју последњи пут виђа 16. јула 1942. године у пола 6 ујутру, на јутро и дан прве велике јеврејске рације у Паризу, познате под називом *Rafle du Vélodrome d’Hiver* односно *La Grande Rafle*, назив који Федерман користи у својим делима. Тог дана је преко 12884 Јевреја, међу којима су били и Федерманова мајка, отац и две сестре, одведено у концентрационе логоре и већина њих убијено у наредним месецима. Нажалост, нико из Федерманове породице није преживео. Тај црни дан и огроман губитак ће кроз сва Федерманова дела бити представљен симболом „X-X-X-X” упућујући на кобни догађај који ће заувек променити живот једног четрнаестогодишњака.

Федерман је избегао сигурну смрт захваљујући судбоносној одлуци његове мајке Маргерит (Marguerite) да га, у тренутку када је полиција дошла пред врата, гурне у плакар и прстом преко усана му покаже да ћути. То су последња слика и звук његове мајке које ће Федерман памтити до краја живота: „Често сам говорио да је то „*shush*” последња реч коју сам чуо од своје мајке, тог тужног јулског дана, када су се врата плакара у који ме је мајка сакрила затворила. [...] Много

³⁴ У оригиналу: „Are we talking of the novelist, the theoretician, the man, the character, the performer, the jazz musician, the Holocaust survivor, the French Federman, the American Federman, the author writing in French, the one writing in English, the author as he is being read in the United States, the author as he is being read in France or Germany, the real Federman, his body double, or still another one of his doubles?” (Baetans 2011: 191)

³⁵ Превод аутора. Оригиналан текст је из приче *federman* из збирке „*Loose shoes*” доступне у целости на интернету преко везе - <https://writing.upenn.edu/epc/authors/federman/shoes/contents.html> .

година ми је требало да схватим шта је моја мајка мислила тим својим *shhh*. Та реч ми је још увек у уху. Али је увек чујем на француском: *chut*.³⁶ “³⁷(Federman 2010: 21-22)

Много година касније, као зрео теоретичар и професор књижевности, Федерман ће се осврнути на тај дан у контексту сопствених почетака и рођења:

Рођен сам у Паризу, Француска, 15. маја 1928, Бик у хороскопу, онај који у свету живи са стопалима на земљи, а главом у облацима. Али уколико је ово мој званични датум рођења, мој живот није почео све до 16. јула 1942. године. Тог дана [...] мој отац, мајка и две сестре су такође били ухапшени и на крају депортовани у Аушвиц где су умрли у гасним коморама. Постоје документа о томе. Ја сам то избегао и преживео тиме што сам био сакривен у плакар. Тај трауматични дан 16. јула 1942. године сматрам својим правим рођенданом, јер тог дана ми је дат вишак живота.³⁸(1993: 95)

У својој књизи *Двојака вибрација (The Twofold Vibration)* кроз једног од ликова проговара Федерман: „[...] моја смрт је иза мене”³⁹. (Federman 1982: 50) Ова реченица у контексту Федермановог живота носи изузетну тежину, посебно узимајући у обзир њену оксиморонску истинитост.

Но, иако је поменути трауматичан догађај разумљиво имао огроман утицај на Федермана како на личном тако и на књижевно-стваралачком плану, било би врло ограничавајуће и ускогрудо да се целокупни његов допринос књижевности посматра само кроз призму тог дана. Тај догађај јесте детаљно описан у његовом роману⁴⁰ (новели) *Глас у ормару (The Voice in the Closet)*, као и у роману *Шиии: Прича о детињству (Shhh: The Story of a Childhood)*, и појављује се као лајтмотив у скоро свим његовим делима, али није централна тема. Његови романи, као и критичка дела баве се много ширим дијапазоном тема, од којих су доминантне: савремено књижевно стваралаштво, постмодерна књижевност, језик, питања ауторства и сопства у књижевности, али и многе друге.

Након Другог светског рата, 1947. године, Федерман одлази у Америку код свог ујака. Две године касније завршава средњу школу. По одслужењу војног рока и завршетку дужности, добија право на бесплатан наставак школовања, те уписује Универзитет Колумбија са 26 година, одсек за француски језик, компаративну књижевност и креативно писање. Године 1957. почиње са писањем свог првог, необјављеног романа *И заправо сам своју сенку (And I Followed My Shadow)* у коме први пут (осим својих дневника из касних 40-их и раних 50-их година прошлог века) обрађује тему искуства у плакару. (McCaffery et al. 1998: 69) Следеће године завршава магистратуру из компаративне књижевности на Универзитету у Калифорнији, где ће 1963.

³⁶ Превод аутора. Сви будући цитати и одломци ће бити *оригинални* преводи аутора, осим уколико није другачије наглашено.

³⁷ У оригиналу: „It took many years for me to understand what my mother meant with her *shhh*. I can still hear that word in my ear. But I always hear it in French: *chut*.”³⁷(Federman 2010: 21-22)

³⁸ У оригиналу: „I was born in Paris, France, in 1928, May 15, a Taurus, which means one who lives in the world with his feet on the ground and his head in the clouds. But if this is my official date of birth, it was not until July 16, 1942, that my life really began. On that day [...] my father, mother, and two sisters were also arrested and eventually deported to Auschwitz where they died in the gas chambers. I consider that traumatic day of July 16, 1942, to be my real birthday, for that day I was given an excess of life.” (Federman 1993: 95)

³⁹ У оригиналу: „[...] my death is behind me.” (Federman 1982: 50)

⁴⁰ Искористити термин *роман* за дело „Глас у ормару” је врло дискутабилна класификација, с обзиром на то да не садржи ниједан од елемената који би се приписао роману, почевши од самог недостатка кохерентне радње, преко потпуног одсуства пагинације и интерпункције, до саме форме у којој је написано дело (20 страна, са пасусима од којих сваки садржи 18 редова са по 68 карактера). Међутим, Федерман и његови критичари користе термине „роман” и „новела” те ће аутор следити њихове одреднице.

године и докторирати на тему књижевности Самјуела Бекета, свог „духовног оца“⁴¹ (McCaffery et al. 1998: 341). Наслов његове дисертације је *Рани романи Самјуела Бекета: Од друштвене стварности до прозног апсурда (Samuel Beckett's Early Novels: From Social Reality to Fictional Absurdity)*. Рејмонд Федерман остатак своје каријере проводи као редовни професор књижевности и креативног писања на Универзитету државе Њујорк у Бафалу, етаблирани и поштовани критичар књижевности и писац, носилац стипендија Гугенхајм и Фулбрајт, као и награде *American Book Award* за роман *Осмеси на Вашингтон Скверу (Smiles on Washington Square)*.

Рејмонд Федерман је преминуо у 81. години живота, 6. октобра 2009. године, у Сан Дијегу где је живео са породицом, изгубивши битку са тешком болешћу с којом се дуго борио. За њим остаје непоновљива и јединствена збирка романа, поезије и критичких дела која су, у Федермановом стилу, међусобно повезана и једно на друго упућују. Федерман је успео да на, изненађујуће (за њега), суптилан начин примени своју критику на своје романе, те нам они данас остају не само као примери његове књижевне критике, већ и њен наставак. Такође, пишући своје критичке есеје, он успева да напише додатне постмодерне текстове, који би могли важити за независна тела текста сами по себи. И сам Федерман каже у свом дводелном есеју *Пре постмодернизма и после њега (Before Postmodernism and After)*: „Шта ме збуњује код ове презентације (и првог и другог дела) јесте да сам у покушају да објасним како се **Постмодернизам**⁴² завршио, успео да заправо напишем ето још један постмодернистички текст“⁴³ (1993: 133).

Федерман је био човек који је упркос свим недаћама којим га је живот опхрвао на њега успео да се издигне изнад сопствене несреће, непреболиве породичне трагедије и убиства целог једног друштва и друштвеног поретка и да нађе нови живот у непознатој земљи, не знајући језик и немајући ништа осим старог кофера са једним оделом и пар додатних одевних предмета. Ни са чим другим до чисте наде и љубави према животу у себи, тај несрећни, али насмејани млади Француз се упушта у авантуру која ће му отворити врата ка судбини којој се можда никада није надао. Иако се можда томе није надао, нити пак о томе размишљао, имајући име које је носио и са којим је волео да се игра, Федерман – Federman – Featherman – Penman – Homme de Plume је био свестан те ироније и чак и део своје личности искористио као материјал за своја дела.

Рејмонд Федерман је волео да ужива у животу, о чему сведоче бројни интервјуи са његовим пријатељима. Волео је голф, свирао саксофон и уживао у цезу, био пасионирани пушач, али и подједнако пасионирани, мада не толико добар, коцкар. Један пријатељ га описује следећим речима:

Био је то прави харизматични забављач, водвиљски комичар који хода на егзистенцијалном канапу парепраксе и самоукидања... Монологиста коме нико једнак није. [...] Иако скептик, Федерман је био оптимистичан скептик... јер се он нада... јер он, од свих људи, верује да свет себе може исправити и некако наставити.⁴⁴ (Gerdes 2002: 369, 371).

⁴¹ У оригиналу: „soul father“ (McCaffery et al. 1998: 341)

⁴² Нагласио Федерман. На свим местима даље у раду, где су искоришћена „масна слова“, то јест, *bold* слова, аутор се позива на њихову оригиналну употребу у Федермановим текстовима и како их је он нагласио.

⁴³ У оригиналу: „What puzzles me about this presentation (part 1 as well as part 2) is that in attempting to explain how **Postmodernism** came to an end, I may have, in fact, written yet another postmodern text.“ (Federman 1993: 133)

⁴⁴ У оригиналу: „Here indeed was a charismatic entertainer, a vaudeville comedian walking an existential tight-rope of periphrasis and self-cancellation... a monologist without equal. [...] A sceptic, Federman is, nevertheless, an optimistic sceptic... for he has hope, for he, of all people, believes the world can right itself and somehow go on.“ (Gerdes 2002: 369, 371)

Своју љубав према животу и слободи је бранио како својим животом, тако и својим делима. И не само тако, већ и својим телом, што га је довело до притвора 15. марта 1970. године када је био један од вођа протеста *Бафало 45* у коме је 45 чланова наставног особља Универзитета у Бафалу, од којих је само Федерман био редовни професор, протестовало против присуства полиције на универзитетском кампусу. Протест се завршио физичким обрачуном у ком је Федерман задобио повреду главе, али такође и затворску казну. За кауцију је отворен фонд, а један од оних који су допринели исплати те кауције је био чак и Мишел Фуко (Michel Foucault) који је за њу одредио новац од својих гостујућих предавања.

Као и за многе друге ствари у свом животу, Рејмонд Федерман је и ту ситуацију прихватио са осмехом. Смех за Федермана заиста јесте врло битна тема, како у филозофији живота тако и у његовим делима, а посебно поимање да је смех најбољи начин на који се човек може изборити са трагедијом живота. У свом роману *Узми или остави*, Федерман пише:

Једина здраворазумска ствар коју човек може да уради у таквим ситуацијама, рекао је, је или да умукне и заборави или да научи да се смеје – СМЕЈЕ – смеје и ја сам вежбао трипут дневно рекао је да се смејем на сво срање себи животу смрти да се на све смејем (у ретроспективи наравно) тако ти помаже да продужиш даље натера те да мало заборавиш то је једини начин да изнова измислиш себе у лудачким кикотањима исмеј свој живот у речи и назови то хистеричним смехом: смехожевност!⁴⁵ (Federman 1976 : 191)

Као што није умео да раздвоји живот од прозе, тако Федерман нити је умео нити желео да одвоји своју прозу, дела и речи од себе. У својим романима се појављује било као аутор или протагониста, или оба, или чак говори кроз све ликове својих дела, јер та дела јесу његов живот: „И на неки начин, сва моја проза је начин да се приближим истини свог сопства тиме што пишем себе у постојање”⁴⁶ (LeClair, McCaffery 1983: 149).

Федерман није писао само прозу, додуше. Његови литерарни почеци су заправо били у поезији, коју је наставио да пише упоредо са прозом. Његова прва збирка песама *И ја (Me too)* објављена 1975. године, представља збирку врло личних песама која врло рано показује лични однос који је писац имао са својим делима. Насловна песма збирке можда најбоље показује Федерманов однос према себи, али се чак и ту назире његови критички ставови и ставови о сврси и задатку прозе, које, у свом стилу, показује кроз своје текстове:

⁴⁵ У оригиналу: „The only sane thing to do in cases such as these he said earlier is either to shut up and forget or else learn to laugh - LAUGH – laugh and I practiced three times a day he said to laugh at all that shitmerde at myself at life death to laugh at everything (in retrospect bien entendu) this way it helps you go on forces you to forget a little that’s the only way to keep going reinvent yourself in mad giggles laugh your own life out into words call it fourire: laughter!” (Federman 1976: 191)

⁴⁶ У оригиналу: „And in a sense all my fiction is trying to get closer to the truth of my own self by writing myself into existence” (LeClair, McCaffery 1983: 149).

И ЈА

Разудвајам се
Множим се
Играм се жмурке са
самим собом
Под-делим
Плачем и изричем на
два језика
Нестајем
Видим себе виђеног
Са собом сам на „ВИ”
Ушивам се црвеним
концем
Распршавам се
Сечем се и исецам
Померен сам
Стављам себе у се
Ја мене МИ
Одвезујем
Ја мене НАС
Ја и ја
Постајем једнина

МЕ ТОО

I undouble
I multiply
I play hide and
seek with myself
I subdivide
I cry and decry
in two languages
I disappear
I see me seen
I use the THOU
form with
myself
I remind myself
with red thread
I disperse
I cut and recut
me
I am moved
I put me in
myself
I me WE
I unknot
I me US
I me Too
I singularize

Постајем и множина
Излазим из центра
Играм пинг-понг са обе
позиције
Шизофренишем
Делим се на неколицине
Маскирам сопствену
маску
Ја мене двапут
Ја мене ми јесам ли
Излазим из центра
Концентришем се ка
отвореној страни
Сабирам се
Такођишем
Мененасишем
Удвајам се и опет
разудвајам
Поново се удвајам
Множим се са два и раз-
множавам са четири
Ја мене мене ја

(Оригиналан текст песме
преузет из *Federman A to X-
X-X-X: A Recyclopedic
Narrative (1998)*, страна 209)

I pluralize too
I decenter
I play ping pong alone
from both sides
I schizophrenize
I split in several
I mask my mask
I metwice
I me we am I
I decentralize
I concentrate towards
the open side
I add up
I meetoize
I meusize
I double up and
undouble again
I redouble
I multiply by two and
demultiply by four
I me me I

(McCaffery et al. 1998:
209)

1.3 ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ ФЕДЕРМАНОВОГ СТВАРАЛАШТВА

Двадесети век је од почетка до краја био испуњен бројним променама, непредвидивим и предвидивим заокретима, трагичним историјским догађајима и онима који су са собом донели корените промене на глобалном нивоу, што је све утицало на формирање изузетно шароликог века чија свака деценија је била маркирана дешавањима која су на себи својствен начин допринела колориту претходних сто година.

Та шароликост на социо-политичком плану је, очекивано, била испраћена мењајућим токовима у свим гранама уметности, те књижевност, као највербалније уметничко искуство, свакако није могла заостати. Пратећи развој и промене у књижевном стваралаштву различитих деценија прошлог века, могуће је испратити и душевно стање друштва и појединца, промене у системима вредности, социјалне тенденције времена, као и индивидуалну мотивацију и стремљења људи чији животи су били у оку олује и у константној опасности од промена, на шта они никако нису могли да утичу. Једино над чим је човек могао и може да има утицај у таквим ситуацијама и таквом времену јесте он сам, његове мисли, а самим тим, и његов језик. Управо пратећи језик књижевности различитих периода је могуће разумети време и психу људи који су у то време живели и стварали.

Међутим, језик није био само средство самоизражавања појединца и уметничке побуне против или пак подршке одређеном систему или поретку, већ је тај исти језик био и врло моћно оружје оних који су тежили немиру и насилним променама. Креирајући опасне грандиозне наративе, величајући националистичке и шовинистичке поделе и разлике, дакле користећи језик у манипулативне сврхе, стварали су атмосферу непријатељства и нетрпеливости, вербално „гурајући” и „увлачећи” свет у ратове и мржњу. Моћ језика, па чак и књижевности, била је искоришћена у подле сврхе које ће представљати неуклониву мрљу на образу човечанства.

Оба светска рата су својом деструкцијом и насиљем узрок, разлог постојања, али и инспирација за бројна књижевна дела кроз која се аутори својим језиком сада боре да схвате новонастали свет, друштво и сопствени живот који је постао нешто њима непознато. Након Првог светског рата, кроз своје монументално дело, поему *Пуста земља (The Wasteland)* Т. С. Елиот проглашава уништење *urbs aeterna*, моралну декаденцију и свеопшти осећај пропасти и бесмисла који обузима сваког човека⁴⁷. Страхоте рата, крици рањеника на фронтима, хорори бесмислене и пребрзе смрти, као и целокупна машинерија модерног ратовања никада раније нису били толико јасно и детаљно описивани као у књижевности која је уследила.

Писци чија генерације је обележена овим Великим ратом и његовим последицама схватају да не могу више, као реалисти пре њих, писати о животу какав он заправо није, то јест, не могу својим писањем наметати слику живота која не прати стварност која их окружује. Они теже све тачнијој репрезентацији живота и свести људи, желе да представе истинито стање друштва и људи који га чине. Ратни песник Вилфред Овен (Willfred Owen) пише: „Све што песник може да учини јесте да упозори. Стога истински Песник мора говорити истину⁴⁸.” (цитирано у Corcoran 2007: 92)

Разочарање и девастација након Првог светског рата изазивају свеопшту стрепњу и кризу идентитета, јер несигурни у свет око себе и његове околности, људи више нису имали чврсто упориште чак ни у себи самима. То се морало манифестовати у књижевности, и у поезији и у прози подједнако. Иако ствараоци које данас категоришемо као представнике модернизма можда и нису били у целости упознати са том класификацијом, писци модернизма су, пак, били и те

⁴⁷ Види: Martindale, C. (1995/6). *Ruins of Rome: T.S.Elliot and the Presence of the Past*. Arion: A journal of Humanities and the Classics. Thirds Series, Vol. 3, No. 2/3 (јесен, 1995 – зима, 1996). Trustees of Boston University, стр. 102-140.

⁴⁸ У оригиналу – „All a poet can do today is warn. That is why the true Poet must be truthful.” (Corcoran 2007: 92)

како свесни свог утицаја, као и утицаја књижевности и језика, те су своја дела циљано писали са намером да покажу и опишу тренутно стање света у коме су живели и стварали. Песници попут Вилфреда Овена, Т.С. Елиота, Ериха Марие Ремарка, Езре Паунда и прозних писаца – Џејмса Џојса, Вирџиније Вулф, Олдуса Хакслија, Ернеста Хемингвеја, Франца Кафке и многих других, својим су делима кренули да табанају пут ка новом правцу у књижевности, демонстрирајући нове језичке и књижевне тенденције, а све у складу са измењеном свешћу једног новог поретка.

Нажалост, књижевност и њене речи и наративи, као ни они историјски, нису биле довољне да упозоре и подсети на страхоте једног рата и страдања, те је следеће дошло врло брзо. Други светски рат својом тоталном девастацијом оставља Први у сенци. Страхоте и ужас који је са собом донео су били до тада невиђених пропорција, самим тим и последица. Од геноцида, егзодуса до нуклеарних бомби као најгорег вида уништења, хуманост и питање човечности су били на ивици изумирања и питање остаје у каквом стању су успели да преживе након катаклизме Другог светског рата. Најупечатљивија слика људског потенцијала да чини зло је био и остаће Холокауст, догађај који је обележио и наставља да обележава бројне генерације чија свест је и даље оптерећена чињеницом да је тако нешто могло да се догоди. Иако је човечанство тиме обележено као целина, небројиви појединци су остали лично маркирани тим гнусним догађајем који ће изменити њихове животе.

Сви догађаји који су уследили од почетка Другог светског рата су само потврдили и ојачали модернистичко виђење света и врло угрожено стање појединца. Осећај изгубљености, отуђености и очаја који је надвлађавао је био ништа више до наставак агоније започете пар деценија раније. Међутим, управо из тог пролонгираног стања патње и свеопштег безнађа коме се крај једноставно није назирао, ниче одређена врста апсурда. Десензитизација која је завладала међу људима постаје скоро опипљива у књижевности тог периода, до мере да се човек више није могао изненадити, јер све је постало апсурдно и трагикомично. Латинска изрека „*Historia magistra vitae est*” више нема никакву тежину, јер је изгледало као да се историја упорно понавља. Самим тим, сви њени наративи и сви историјски дискурси остају празни и без суштине дубоког значења и трајне поруке.

Из таквог миљеа и под тим околностима, формира се нова генерација писаца која својим делима најављује даље отцепљивање од канона, на знатно драстичнији начин од модернизма и која пркосно одбија било коју форму конвенционалности. Апсурд, фрагментација наратива, хиперскептицизам према било којој форми „великих наратива” модернизма, експериментисање са језиком и синтаксом и експлорација различитих форми употребе језика су само нека од обележја књижевног правца који ће изаћи на сцену 50-их година прошлог века под називом постмодернизам⁴⁹.

Ипак, иако данас из ретроспективе ми можемо сагледати шири временски период од 1950-их и рећи да је тадашње писце, њихово виђење света и самим тим и њихово стваралаштво, красила разноврсност врло сличних техника и литерарних тенденција, постмодернизам никада није био уједињен као што је његов претходник свесно био. Где су модернисти били свесни једне више мисије коју имају као писци и стога су донекле свесно били припадници једног правца, постмодернисти најпре нису ни увиђали постојање једног свеобухватног литерарног правца коме им је речено да заправо припадају, а камоли сопствене категоризације унутар истог. Чак и сам назив *постмодернизам* је био предмет бројних дебата, расправа и есеја. Штавише, неки су сматрали да постмодернизам није ништа друго до модернизам, само под измењеним околностима.

⁴⁹ Види: Connor, S. (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, стр. 62-81

Свеопшта збуњеност која је окруживала постмодернизам је заправо и једна од његових одлика. Постмодернисти су били у сталном трагању за значењем, најконкретније кроз језик и његове манифестације. Бројне филозофске теорије – књижевне, лингвистичке, политичке, феминистичке, психолошке – крећу да се развијају и добијају све јачи глас кроз перо Жана – Франсоа Лиотара, Мишела Фукоа, Ролана Барта, Јулије Кристеве, Линде Хачен, Жака Лакана, Ихаба Хасана и многих других. Са друге стране, књижевност добија нову форму кроз дела (уз многе друге који нису наведени) Џона Барта (John Barth), Итала Калвина (Italo Calvino), Курта Вонегата (Kurt Vonnegut), Владимира Набокова, Пола Остера (Paul Auster), Томаса Пинчона (Thomas Pynchon), Џона Фаулса (John Fowles), Филипа Солерса (Philippe Sollers), Доналда Бартелмија (Donald Barthelme), Роналда Сакеника (Ronald Sukenick) и наравно - Рејмонда Федермана.

Као појединац, свако од наведених и ненаведених теоретичара и писаца постмодернизма је имао сопствено виђење истог, али су се фундаментално слагали у томе да су стари принципи постали архаични, да се књижевност и језик никада не може вратити на пређашње стање, те да једини начин да се постигне даљи прогрес јесте потпуна промена свега што је до сада важило за чврсто утемељено и добру праксу. Многи писци најављују смрт романа, неки стрепе од смрти књижевности, али самим чином стварања они исту одржавају. Федерман, са друге стране, није се бојао ни смрти романа, а у смрт књижевности није могао да поверује. Оно у шта је веровао јесте нови приступ писању романа, а тиме и стварању књижевности. Роман новог времена, према Федерману, наставиће да постоји само уколико се прилагоди „новом животу фикције”⁵⁰ (Federman 1977: 112), а Федерман ће томе посветити цео свој живот.

⁵⁰ У оригиналу: „the new life of fiction” (Federman 1977: 112)

1.4 ПОСТМОДЕРНИЗАМ И ФЕДЕРМАН

Свет после Другог светског рата је био заувек измењен. Никада више се људи као врста неће вратити на начин живота који му је претходио, нити би то желели. Модерна апокалипса се догодила, многи су томе сведочили, али се ту постављало питање шта даље чинити и како наставити. Оно што је преостало од света и људи у њему је морало да научи како да се носи са новим поретком, али не заборављајући како је до њега дошло. Попут неке двоструке казне, не само да су били осуђени на пропаст, већ су били осуђени и да је никада не забораве. У свим страхотама ратних година, идеје *људскости* и *идентитета* су толико пута доведене у питање, да је отпочела и сумња у њихово првобитно постојање уколико је већ било толико лако уништити их или бар поколебати.

Енди Ворхол (Andy Warhol), познати амерички уметник који је изузетно проницљиво умео да чита савремено доба, изговара: „Желим да будем машина.”⁵¹ (Hassan 1987: 5) и ту жељу му нико не може оспорити. Људскост и човечност као мера ствари у свету око нас губи свој значај и бива сведена на ништавност. Јавља се све јача жеља за ништавилом и тишином која га прати, вањски свет постаје недовољан, лажан, а стварност упитна. Човек бива обузет свеприсутном абулијом духа и доведен у тачку непрестаног преиспитивања, јер ако смо успели да уздрмамо корене „апсолутних истина” на којима је свет почивао и вредности које су сматране непоколебљивим, како је онда могуће дефинисати стварност. Одјеци Ничеа су се могли чути у сваком разговору. Федерман ово потврђује тврдивши да не постоји више шта да се научи или схвати, или пак постоји превише тога да се научи или схвати, те у сваком случају, апсолутно знање, као и апсолутне истине, више не постоје. (1993: 8)

Међутим, где Ниче објављује смрт Бога, људи објављују заборав истог. У изнурујућој немогућности да схвате нови свет у коме су се нашли, они тај свет губе или одлучују да га забораве. У таквој врсти инстинктуалне сублимације несхватљивог на којој друштво као концепт и почива (Hassan 1987: 18) рађа се негација основних животних инстинката. Нашавши се у свету незнања и изгубивши се у њему, човек губи свој унутрашњи простор, његов јединствени унутарњи свет бива смрвљен. Свест очајнички тражи да буде пуштена у свет, као нова, тамнија фаза у борби Ероса и Танатоса (Hassan 1987: 19, 37). На овом путу, језик прати.

Језик, као медијум човековог сопства, мења се под све већим теретом свести, која пак више не може издржати тежину искуства и сећања. Раније је језиком представљан човеков унутрашњи свет, његове свесне и несвесне креације и слике о животу и стварности. Но, у јеку свеопштег уништења и бесмисла, језик је тај који почиње да формира једну алтернативну стварност, да ствара свој свет који ће постати уточиште и крајња тачка својеврсног ескапизма од непознатог. Човек више не живи у стварности, већ у својој језичкој представи стварности. Тај чин отуђења од реалности отвара цео нови свет могућности, свет бекетовских „двојакних вибрација” у ком супротности коегзистирају у истој равни, чиме се стапају у недељиви ентитет који самим својим постојањем негира могућност постојања сингуларне и апсолутне стварности. Новостворена стварност је, по Федерману, ништа више до језик: „[...] стварни свет је сада унутар језика и једино језиком се може изнова створити. [...] језик, такође, једна је аутономна стварност.”⁵² (1993: 13)

У новонасталој језичкој стварности, питања интерконекције језика и сопства, то јест, идентитета, постају све пристунија и умногоме утичу на схватање стања света око нас, али и наше виђење тих појмова указује на човеков поглед на своју перципирану стварност. Према

⁵¹ У оригиналу: „I want to be a machine.” (Hassan 1987: 5)

⁵² У оригиналу: „[...] the real world is now inside language, and can only be recreated by language [...] language too is an autonomous reality” (Federman 1993: 13)

Ничеу, језик је врхунска проблематика мисли (Hassan 1987: 148) и у том „затвору језика”⁵³ нико заправо не каже ништа. (*ibid.*) У својим схватањима се доста слаже са Хегелом који пак сматра да наш дух проналази своје постојање у језику (Hassan 1987: 148) Самим тим, језик је заправо формиран суделовањем жеље и смрти. Ту се уводи појам онтолошке *жеље* која на неки начин представља основну мотивацију за постојањем, парирајући тиме Фројдовом Еросу. Но, где код Ничеа та жеља представља човекова стремљења ка вишим циљевима, ка моћи, код Хегела је она саставни део свести и као таква утиче на формирање сопства. Самим тим, уколико је концепт жеље једна од владајућих компоненти свести која је пак детерминисана језиком, доводи нас до закључка да је спона језика и сопства неоспорива, што је у основи Хегеловог размишљања о спони језика и сопства кроз концепт *универзалности*, јер ако је „ја” нешто блиско језику, јер је једноставно и универзално, онда само кроз језик можемо разумети да та универзалност коју „ја” носи је заправо алатка ума да себе издвоји као нешто посебно и специфично (Verenson 1982: 79).

Код Фројда концепт жеље такође заузима значајно место у формирању сопства, али кроз *језик* жеље. Бинарни термини „его” и „сексуални инстинкти”, временом постају „живот” и „смрт”, где „его/живот” су слуге стварности, а инстинкти су базирани на жељи и захтевају испуњење сопствених потреба. Смрт је заправо први инстинкт који тежи стању инерције и повратку на стање пре живота. Раније споменути Ерос, ипак не може надјачати Танатоса, односно жељу за смрћу, где је смрт заправо најрадикалнији и најстерилнији принцип логике Несвесног. (Hassan 1987: 150) Код Фројда, сопство никада не може доживети пуно испуњење жеља, кроз задовољење инстинкта, те никада не може бити уравнотежено. Та неуравнотеженост сопства, која за собом повлачи, изнова, његову нестабилност, поново упућује на потребу за језиком као контролишућим или пак регулишућим фактором.

Пратећи даље психоаналитички приступ, Лакан сматра да је сопство неумитно осуђено на неразумевање с обзиром на то да човек никада заиста не може да објасни како се осећа и шта се збива у њему, те је осуђен да тај јаз између необјашњиво богатог и развијеног унутрашњег света и једнодимензионалне фигуре коју представља његово тело превазиђе *речима*. Стога, језик заправо постаје дискурс Другог, начин да се наше неасимиловано емотивно искуство преведе на језик Ега односно великог „Ја” који је пак културолошки однегован, самим тим покушавајући да поруке из несвесног пренесе у раван стварности. Бројни проблеми настају уколико се у „фази огледала”, наша унутрашња слика нас самих и она у огледалу не покlope. Идентификација, стога, према Лакану представља трансформацију која се деси када неко усвоји слику која ће послужити као идентитет. (Thibierge, Morin 2010: 65) Прва инкарнација Другог јесте мајка, која дајући име свом детету заправо на њега/њу преноси своју *жељу*, формирајући тиме двоструку идентификацију – кроз слику (тело) и кроз име (језик/жеља). Самим тим, Друго јесте језичка одредница која креира субјекат именујући га, док је самом субјекту који бива именован страна. (*ibid.*) Један од аспеката сопства – симболички, према Лакану, у потпуности је одређен језиком, јер представља сет знакова и ознака који га одређују у симболичком реду. (*ibid.*)

Међутим, проблематика идентитета, тј. сопства и језика је у постмодернистичком смислу изузетно комплексна. Иако се појам сопства иницијално пробија у књижевности модернизма, он ће и даље показивати одређене одлике аполонског ега. Вођен разумом и трезвеношћу, језик модернизма неће бити довољно смео да открије дубине које се, у том тренутку, могу само наслућивати. На прелазу ка постмодернизму, долази до апсолутистичке превласти неконтролисаног језика, језика хаоса и деструкције, који са собом носи и ново, ослобођено сопство, его дионизијског карактера. То је сопство које тежи фрагментацији, уништењу или чак потпуном нестајању. Ниче је пророчки прогласио „губитак сопства”⁵⁴ (Hassan 1987: 169), за које

⁵³ У оригиналу: „prison-house of language” (Hassan 1987: 148)

⁵⁴ У оригиналу: „loss of self” (Hassan 1987: 169)

можемо рећи да се „изгубило” у слободној игри језика, у новонасталој плуралистичкој стварности, где пркоси интерпретацији.

Нестабилно постмодернистичко сопство је стога деконструисано и подељено. Самим тим, идентитет појединца подлеже идентичној дифракцији, где једини начин да се створи макар илузија кохерентног сопства постају игра језика и језичке креације. Та својеврсна логоманија нас и даље држи закључане у „затвору језика” без много наде да ће се то променити у догледно време. То „ново” сопство се најчешће представља као растеловљен субјекат који функционише као чист глас (Kutnik 1986: 166). И сам Фуко је својевремено рекао да је човек у процесу нестајања док биће језика наставља да још светлије сија на нашем хоризонту. (Hassan 1987: 93)

Из свеопштег осећања отуђености и нихилизма, рађа се језик нове књижевности, језик омисије и амбигвитета. Та нова књижевност је радикална, она је књижевност одсуства и тишине. Она је такође књижевност насиља, али по речима Ихаба Хасана: „[н]асиље које повезујем са новом књижевношћу је очигледно посебне врсте, оно претпоставља Дахау и Хирошиму, али није њима ограничено”⁵⁵. (1987: 4)

Ихаб Хасан (Ihab Hassan) се истиче као први критичар који је појмом „постмодернизам” именовано период који ћемо као такав познавати, иако није први који га је употребио. По речима Рејмонда Федермана, Ихаб Хасан је вероватно једина особа која је могла знати шта је постмодернизам и који га ја пратио дуги низ година (1993: 107). Као такав, Хасан је имао много тога да каже о херменеутици постмодернизма. У својој збирци есеја *Постмодернистички обрт* (*The Postmodern Turn*) он издваја десет концептуалних проблема који истовремено и скривају и чине постмодернизам (Hassan 1987: 87-90):

1. Најпре, сам појам *постмодернизам*. Прве употребе, још 1934/1942. године су биле као реакција на модернизам, да би тек 60-их година прошлог века Лесли Фидлер (Leslie Fiedler) и Ихаб Хасан кренули да га користе у контексту у ком је познат данас. Фидлерова употреба термина се више односила на изазов елитизму високог модернизма, док га је Хасан користио за истраживање импулса за одчињавањем себе кроз тишину. Такође, према Хасану, сам појам звучи незграпно, јер у себи садржи и тиме призива свог непријатеља – модернизам, а тиме и све периоде који су му претходили.
2. Семантичка нестабилност. Непостојећи консензус о његовом значењу међу академицима, посебно узевши у обзир његову релативну младост, као и могуће поистовећење са другим појмовима као што су авангарда, неоавангарда, док неки овај период сматрају само продужетком модернизма.
3. Историјска нестабилност. Модернизам прети да заправо буде постмодернизам, и обрнуто, где темпорална класификација ова два периода је врло тешка за одређивање, те је „дијакритичка дистинкција”⁵⁶ (Hassan 1987: 88) међу њима знатно отежана.
4. Нејасна дистинкција између постмодернизма и модернизма. Као што је раније споменуто, не само када је у питању темпорални аспект периодизације ова два периода, постоји и значајан уплив елемената модернизма у постмодернизам и обрнуто, где је врло тешко разлучити који је егзактан период одређеног правца.
5. Двојакост. Постмодернизам у себи садржи поларитет који упућују на немогућност одабира једног елемента, као на пример, истоветност и разлика, јединственост и испрекиданост, континуитет и дисконтинуитет. Међутим, све то мора бити испоштовано уколико желимо одржати јединствену структуру постмодернизма и да

⁵⁵ У оригиналу: „The violence I associate with the new literature is obviously of a special kind; it presupposes Dachau and Hiroshima but is not necessarily limited by them.” (Hassan 1987: 4)



⁵⁶ У оригиналу: „diacritical distinction” (Hassan 1987: 88)

га разумемо у ширем временско-просторном контексту и као образац, али и као јединствени догађај.

6. Постмодернизам није период. Постмодернизам је у исти мах и дијахрони и синхрони конструкт. Временске одреднице је немогуће одредити, с обзиром на то да је могуће наћи „представнике” постмодернизма у периодима који му временски претходе, те морамо претпоставити да ће и по „завршетку” постмодернизма бити стваралаца који ће му припадати. Такође, не можемо рећи ни да су сви писци који су стварали за време постмодернизма његови представници.
7. Немогућност дефинисања јасних одлика. Одређивањем конкретних одлика постмодернизма је отежано чињеницом да постмодернизам као такав прихвата и охрабрује плурализам и различитост, те уколико бисмо се одлучили да издвојимо одређене одлике као постмодернистичке, то би значило одбацивање других које су подједнако присутне, а самим тим, бројни писци и ствараоци би престали да буду представници постмодернизма. Иако, опште говорећи, постмодернизам заиста обухвата највећи део дионизијског принципа у књижевности, то не искључује нужно и његову супротност, која може да постоји истовремено са њим и да тиме комплементира дефиницију постмодернизма.
8. Проблем периодизације и концептуализације. Проблематика периодизације постмодернизма се протеже не само од тренутка његовог именовања, већ и од тренутка појаве дела која су, по данашњим виђењима, асинхроно његови представници. Што се концептуализације тиче, јасно је да постмодернизам представља период иновација и уношења бројних промена, али по којој теорији, и да ли је та пресумпција, теорија промене, сама по себи оксиморон остаје као питање. Можда би, по Хасановом предлогу, постмодернизам требало оставити неконцептуализованим, бар на неко време.
9. Може прерасти у већи проблем. С обзиром на то да су бројни аспекти постмодернизма – психолошки, политички, филозофски, економски – испреплетани, врло је тешко рећи да ли је постмодернизам одредница периода, опис тренутног стања друштва или пролазна „мода” у уметности, која својом недефинисаношћу, као и одбијањем исте, одбија да буде лимитирана периодом или јасним карактеристикама, самим тим претећи да или постоји заувек или престане како је и настала – изненада, што би оставило за собом доста питања без одговора и икакве могућности разрешења.
10. Шта заправо говоримо термином „постмодернизам”. Хасан истиче своју стрепњу да тај термин можда није ништа више до покушај да се писци које ценимо, колико год различити, и њихова дела која волимо, колико год била тешка, сместе у одређену категорију, ставе под хиперним који би их здружио у различитости. Са друге стране, по истом принципу, тај термин можемо користити као врсту обележја за нешто лоше или недовољно квалитетно, као врсту осуде и казне.

Давши наведених десет тачака, Хасан даје само увод у врло комплексну проблематику постмодернизма, али оно на основу чега највише формира одлике постмодернистичке књижевности јесте у поређењу са одликама модернизма, као што је представљено на следећем упоредном приказу (Hassan 1987: 91):

Табела 1. Хасанов приказ одлика постмодернизма у односу на модернизам.

	
<p>Модернизам Романтизам / Символизам Форма (везана, затворена) Сврха Дизајн Хијерархија Мајсторство / Говор Објекат уметности / Завршено дело Удаљеност Стваралаштво / Тотализација Синтеза Присуство Центрирање Жанр / Границе Семантика Парадигма Хипотакса Метафора Одабир Корен / Дубина Интерпретација / Читање Означени За читање Наратив / Велика историја Главни код Симптом Тип Генитално / Фалусно</p>	<p>Постмодернизам Патафизика / Дадаизам Антиформа (неповезана, отворена) Игра Могућност Анархија Истрцпљеност / Тишина Процес / Перформанс / Дешавање Учествовање Од-стварање / деконструкција Антитеза Одсуство Распршеност Текст / Интертекст Реторика Синтагма Паратакса Метонимија Комбинација Ризом / Површина Против интерпретације / Погрешно читање Означилац За писање Анти-наратив / Малена историја Идиолект Жеља Мутант Полиморфно / Андрогено</p>

Наравно, Ихаб Хасан није био једини теоретичар постмодернизма. Међу бројним филозофима и критичарима постмодернизма, посебно место заузима Џон Барт (John Barth) који је написавши свој монументални есеј *Књижевност исцрпљености (Literature of Exhaustion)* 1967. године, несвесно створио својеврсни манифест постмодернизма, који ће бити допуњен потоњим есејем *Књижевност допуњености (Literature of Replenishment)*, објављеним 15 година касније, у коме заправо даје „програм” за постмодернизам, али и објашњава грешке критичара приликом тумачења првог есеја. Федерман врло често спомиње Џона Барта у контексту представника постмодернизма и неретко реферира на идеје изнесене у ова два есеја⁵⁷.

Најпре, битно је нагласити да Барт није, као што су много критичари погрешно протумачили, изјавио да су могућности књижевности као такве исцрпљене, већ се то односило искључиво на исцрпљеност естетике високог модернизма. Самим тим, проза постмодернизма ни на који начин не представља крај прозе као такве, већ својом сложености и разликама у односу

⁵⁷ Види: Federman, R. (1993) *Critifiction: Postmodern Essays* и *Federman: From A to X-X-X-X* (1998) ed. Larry Mccaffrey, Thomas Hartl & Doug Rice.

на модернизам захтева специфичне измене које су у том тренутку на одређени начин и неизбежне. Оне се највише односе на питања форме, језика и односа аутора и читалаца дела.

Барт сматра да су форме коришћене у ранијим епохама, а понајвише форма романа, изузетно ограничавајуће, јер у доба процвата технологије, звучних и визуелних медија, добро позната, предвидива форма романа је постала недовољна да би се приказао све комплекснији спољашњи, али и унутрашњи свет писаца. Постмодернисти пишу романе који су све преокупирајући собом и својим процесима, све више се пише о самом чину писања и стварања књижевног дела, као и читању истог, док непосредна стварност и живот постају мање релевантни. Постмодернизам уздиже антирационално и антиреално, отварајући тиме нове светове који не могу бити исказани досадашњом употребом писаних медија, али ни досадашњом употребом језика. И сам језик постмодернизма се мења и постаје, као и књижевност коју ствара, ауторефлексиван и самокритичан. Штавише, за Барта је подједнако битно како је дело написано, форма дела, али и медијум преко кога се дело преноси, јер сви ови елементи су саставни део поруке дела. (Barth 1984: 62).

Промена или инстинтирање на променама форме наглашавају питање ауторства дела и идеја „свезнајућег наратора” које је такође једно од централних у књижевности постмодернизма, по мишљењу Барта. Он сматра да свезнајући и контролишући наратор, који користећи различита средства наводи читаоца да види оно што аутор жели је у потпуности демонстрација коришћења аристотелијанског принципа наратије (1984: 53). Постмодернизам не прихвата омнипотенцију било које врсте, те постојање фигуре аутора који чак и *post festum* диктира читање дела је неодржива. Самим тим, јавља се потреба за променом конвенционалне улоге аутора и читаоца. У конвенционалној писаној форми, једино чиме читалац располаже јесу речи аутора дела. Вера у аутора мора бити потпуна зарад *исправног* читања истог. Међутим, уколико би дошло до промене форме, читалац би преузео знатно активнију улогу, где би могао постати и пандан аутору у процесу креирања дела. Тиме се неуравнотежен однос моћи аутора и читаоца донекле приближава равнотежи, јер иако аутор јесте тај који пише дело, читалац ће, на основу својих искустава, то дело или довршити или дописати. Речима Ихаба Хасана: „Читања може бити онолико колико има читалаца да их напишу. Тако може бити и треба бити⁵⁸.” (1987: 70) Постмодернистички аутор открива сопствену фиктивност проговарајући из својих дела, али не као водич, већ као један од ликова. У том процесу, читалац је тај који ће бити водич аутора док га спроводи кроз свет његовог сопственог дела.

Ролан Барт (*Roland Barthes*) пак сматра да би наметање Аутора тексту било крајње ограничавајуће (Barthes 1977: 147) јер би то свело рецепцију, читање и потоњу анализу текста на разумевање речи аутора, на покушај да се разуме шта је аутор хтео да каже и зашто, што би, опет, одузело од слојевитости самог текста који би био ништа више до оруђе аутора да оствари одређена нарцисистичка стремљења стављајући себе у фокус наратива. Текст није простор испуњен речима, већ врста платна на ком се више различитих светова, али и дела која су му претходила, сударају, мешају и постају нешто ново (иако то „ново” никада у целости не полаже право на сопствену оригиналност). Уколико метафорички „сахранимо” Аутора, једино што нам преостаје јесте језик који је он користио. Међутим, ту је почетна грешка, у претпоставци да језик преузима кормило тек по „смрти” Аутора. Истина је да је језик све време тај који води, док је Аутор само онај који га *мише*. Према Р. Барту, Маларме (*Stéphane Mallarmé*) је био први који је то схватио и који је указао на потребу да морамо језиком заменити управо ону особу која сматра да је његов власник (Barthes 1977: 143).

⁵⁸ У оригиналу: „There can be as many readings as there are readers to write them. Can be and should be.” (Hassan 1987: 70)

Као што је раније назначено, текст је увек сачињен од онога што му је претходило и увек је испуњен елементима различитих култура. Но, то вишеличје текста није фокусирано на аутора, већ на читаоца – читалац је тај простор на ком су сви цитати који чине писање исписани без да се иједан од њих изгуби; сједињеност текста не лежи у његовом пореклу, већ у дестинацији. Стога, Р. Барт закључује, уколико желимо да писању подаримо будућност, морамо збацити мит, јер рођење читаоца мора бити по цену смрти Аутора. (Barthes 1977: 148)

Одузимајући Аутору моћ над собом једном када је написан, текст се отвара слободној игри маште и језика у којој најактивнију улогу преузима читалац. У овом случају долази до апсолутне слободе приликом интерпретације и значење постаје домен читаоца коме је дато право да га или задржи у иницијалној форми или деконструише у складу са својим виђењима истога. Тврдоглаво заговарање старих концепата анализе текста би се сматрало регресијом у доба контролисано позитивистичким приступом херменеутици, где ништа сем Аутора није било битно. У постмодернизму, пак, ништа сем текста и језика није битно. Језик постаје локус значења, али то чини константно преиспитујући концепте које је сам поставио као почетно-истините. Тиме се отвара небројано много могућности за интерпретацију и читалац се позива да користећи чак и лингвистичке методе продре у текст који му се нуди и препушта његовој вољи.⁵⁹

Кроз деконструкцију истина, постмодернизам подозрева велике наративе као фундаментално фаличне. Штавише, он више тежи ка анархији и разједињавању, него формирању чврстих и кохерентних наратива. Постмодернизам тиме бива обележен као крајње скептичан у свом приступу не само ономе што му је претходило, већ и ономе што се симултано дешава, у стварности која и сама бива подвргнута сталном преиспитивању. То распрострањено неповерење у вањски свет, као и у наративе који га описују и формирају, доводи до дубоке сумњичавости и у историју и науку као још две врсте великих наратива чија безусловна тачност се десакрилише⁶⁰.

Историја, као један грандиозни наратив, подлеже истим строгим критеријумима валидације и потраге за значењем. Она опстаје као вид „друштвено прихватљивог наратива“⁶¹ (Butler 2002: 33) и покушај уздизања историје као нечег вишег је од почетка осуђен на неуспех. Ово почива на асумпцији да било која врста покушаја да се нешто представи или реконструише „објективно“ је мит (*ibid*). Претходно речено можемо интерпретирати као убеђење да све написано није ништа више до интерпретације онога који пише. Иако неки догађају могу несумњиво и неоспориво бити доказани, приче о тим догађајима остају управо то – приче. Проза. „Историју пишу победници“ је реченца која за собом моментално повлачи питање где би ту била историја губитника и да ли је тај наратив другачији. Уколико јесте, а претпостављамо да би био чим се прави дистинкција између две „верзије“ историје, врло је тешко не посумњати у истинитост оног наратива који се презентује као тачан и једини. Такође, то наводи на питање оригиналног „ауторства“ историје (која се сама по себи може сматрати само наративом) које за собом додатно повлачи сумњу у то колики је удео оног који креира причу о историји у нашем савременом виђењу и познавању исте. Федерман је, у контексту виђења историје кроз призму посмодернизма, рекао: „[...] историја је проза која је већ испричана и поништена, лош сан већ одсањан и заборављен“⁶² (1993: 128).

⁵⁹ О овоме Федерман говори у свом есеју *Надфикција* у делу – Читање прозе. Он ту упућује на значај аутономије читаоца приликом читања дела и такође наводи бројне начине читања који се могу и морају изменити како би се читаоцу омогућио што ближи приступ делу и самим тим му се дала већа слобода интерпретације. Ово ће бити детаљно обрађено касније у раду. Види: Federman, R. (1993) *Critifiction*, стр. 40-41.

⁶⁰ Види: Butler, C. (2002). *Postmodernism: A Very Short Introduction*, делови *Rewriting history* и *Attacking science*, стр. 32-43.

⁶¹ У оригиналу: „socially acceptable narrative“ (Butler 2002: 33)

⁶² У оригиналу: „[...] history is a fiction already told and cancelled, a bad dream already dreamt and forgotten [...]“ (Federman 1993: 128)

У основи тако суровог става према *познатом и неоспоривом* стоји дубока сумњичавост према ауторитету или било чему што се као такво представља. Ако се аксиоми науке могу довести под лупу постмодерниста у покушају проналажења неподударана која би разоткрила лажну представу једног таквог наратива, шта можемо очекивати од писане речи књижевних стваралаца?

Дакле, са тачке гледишта постмодерниста, сви наративи су форма фикције. То нас, пак, враћа на познату Деридину реченицу - *Il n'y a pas de hors-texte*. То јест, *Не постоји вањски текст*. Овиме је речено да нешто што се иначе сматрало затвореним системом, као што је језик, уопште није затворен. Самим тим, уколико је језик систем који нема фиксирано значење и који се константно мења кроз непрестано комешање различитости које извиру из његове употребе, онда разумевање и „разрешење” језика не можемо тражити у некој спољашњој стварности, јер таква стварност не постоји. Њено постојање би значило да је она независна од језика, што није могуће.

Ту се уводи појам *différance* (рАзлика) који би се најједноставније могао објаснити као различитост значења, али кроз распршеност недокучивог значења у језичком ланцу. Значење, чак и приликом активног читања, нам заправо стално измиче и мења се. Али, потрага за значењем свакако не треба да буде фокус читања, већ се одлагањем коначног значења ствара простор за слободно креирање намереног или неког другог значења.

Међутим, као што је претходно речено, читање, дакле писана форма, постаје само једна од опција у постмодернизму. Штавише, она је можда и највише ограничавајућа. Друштво постмодернизма постаје „друштво слике” и врло често ће писани медијум бити на губитку у односу на фотографију или прилог на телевизији. Реченица да „слика говори хиљаду речи” можда никада није била толико тачна као у овом периоду. До те мере је слика моћан медијум да се њоме може манипулисати чињеницама, мењати стварност, а самим тим и мењати историја. Узмимо рат у Вијетнаму као пример (Butler 2002: 110-111): Данас је добро познато какво је право стање међу америчким трупима било и који су били губици, док се у време самог рата у Америци градила слика апсолутне надмоћи америчке војске, неописивих победа и минималних губитака. Тадашњи медији, под утицајем политичара, мењали су стварност док се дешавала. Такође, узимамо као део наше стварности да људи јесу слетели на Месец и већина верује да је то апсолутна истина. Разлог за то је чињеница да су то видели на телевизији. Научни докази и аргументација су небитни (дакле, наратив науке, иако подупрт доказима, не узима се као истина), главни разлог зашто људи у то верују је управо зато што су видели *слике* тога. Уколико је то могуће, а тадашње друштво је било сведок томе да јесте, садашњост такође није ништа више до један наратив. Као таква, њоме се може манипулисати и њено значење и њене истине су различите у зависности од интерпретације.

Живот у доба постмодернизма изазива одређену дозу параноје. (Butler 2002: 3) Ако је стварношћу могуће манипулисати и „стварати” је и мењати док се дешава, и ако је оно што се приказује у медијима заправо привид, поставља се питање да ли то онда значи да форме приповедања које су сматране фикцијом – романи, филмови – заправо су те које говоре праву истину. Граница између стварности и фикције се у том случају губи. Такође, уколико роман или филм као своју основу има причу која има корене у стварности или се бар на стварност и историју позива, а те исте основе се покажу као лажне, можемо сумњати да тада романи и филмови који се баве „нереалним” темама показују неку другу, можда праву, стварност. Коначно, још једна хипотеза коју бисмо у том случају могли поставити јесте и та да стварност, можда, и не постоји, уколико се на неки начин не представи, било то речима или сликама. Оба су свакако скупови знакова који постоје унутар језика, те нас то неминовно враћа на почетну пресумпцију да, заправо, стварност ван језика не постоји. Федерманов став по овом питању је врло јасан и он сматра да је језик једини који постоји и да је основа свега другог што се њиме ствара. По његовим

речима: „ све је фикција зато што све почиње језиком, све је језик. Та велика тишина у нама мора бити преведена у речи како би постојала и како би имала значење”⁶³ (Federman 1993: 89).

Живот у постмодерном друштву је, заиста, био испуњен сумњом, неповерењем, издајом и анксиозношћу које је хранило једно свеопште отуђење, како целине тако и индивидуе. Упркос спољашњим примесам отворености, човек се заправо враћао у себе, иако му је тај простор био крајње непознат, али тиме је свакако негирао стварност око себе. Таква врста ниҳилизма и негације, за собом оставља одређену немоћ, тишину. Ихаб Хасан је постмодернизам дефинисао као истраживање импулса за одчињавањем себе кроз тишину (1987: 86) и сходно томе књижевност постмодернизма је *књижевност тишине*. Међутим, тај језик тишине којим стварамо (кроз негацију постојећег⁶⁴) заправо у себи спаја аутодеструкцију и самопревазилажење. (Hassan 1982: 12)

Новонастали језик тишине је језик који се окреће против себе и повлачи се од свог живог бића – човека. То више није језик који ће показивати слику стварности коју смо ми створили и замислили, већ је приказати онаквом каква јесте, колико год то болно или неприхватљиво било. Али такав језик не огољева само стварност као лаж, већ улазећи у солипсистички дуел са самим собом, повлачећи, неминовно, свест и сопство у исти, језик таквом слободном игром ствара *анти* појмове – анти-стварност, анти-свест, анти-сопство и на крају, анти-језик. Анти језици, контрадикторно генерисани тишином, по речима Хасана „трансформишу *присуство*⁶⁵ речи у семантичко *одсуство* и ослобађају граматику свести”⁶⁶ (1982: 13) Код Федермана је ово врло изражено, с обзиром на то да Федерман никада не пише да би описао нешто што већ постоји, већ да упуту на оно што више није ту или га никада није ни било. Он све што пише, пише са намером коначног укидања изреченог, зато његове приче никада нису испричане, јер се оне процесом стварања језиком укидају. Цитирајући самог Федермана – Све што Федерман говори себе укида. На крају ће бити да није рекао ништа. (цитирано у Everman 2002: 262)

Такав језик је, онда, језик уништења, али и самоуништења. Стварањем претходно споменутих *анти* форми, језик креира нове форме које пркосе било каквој контроли, заокружењу, обрасцима (Hassan 1982: 13) и таква субверзија неминовно доводи до радикалне аболације познатог, самим тим, до одређене форме уништења. Уколико кренемо од тога да је језик једина стварност, у шта Федерман чврсто верује и жели да нас у то убеди, а сам језик је оруђе за оваплоћење унутрашње тишине, онда језик тишине је прави језик стварности, али тиме де-реализује ову другу, наметнуту, стварност, која наизглед постоји ван њега. Хасан тврди да тишина заправо охрабрује метаморфозу наличја и стварности, непрестану фузију и конфузију идентитета, док, наизглед, ништа не преостане (1982: 14). У тој превласти тишине, сопство и новонастало *антисопство* улазе у конфликт у коме се до тада утврђени обрасци постојања свесности изврћу и свест се окреће против саме себе (Hassan 1982: 14).

Међутим, оно што следи после после тог свеопштег уништења може бити ништа више до тишина. Дакле, уништењем до сада утврђених форми, извртањем модуса свести и трансформацијом сопства у његову антитезу не постиже се нестанак и празнина, већ повратак истини која је све време ту. Тим повратком тишини, омогућавајући присуство одсуству и прављењем простора за неизрециво или неизречено, језик постмодернизма не стреми ка укидању свега досадашњег, већ онога чему више нема места у данашњем свету. Он жели да разоткрије крхку фаличност једне представе стварности која заправо не може да постоји, јер да може, била

⁶³ У оригиналу: „everything is fiction because everything always begins with language, everything is language. The great silence within us must be decoded into words in order to be and to mean” (Federman 1993: 89)

⁶⁴ Коментар аутора, није садржан у оригиналној референци.

⁶⁵ Нагласио аутор.

⁶⁶ У оригиналу: „transform the presence of words into semantic absence and unloosen the grammar of consciousness” (Hassan 1982: 13)

би садржана и у језику постмодернизма, а не само у језику који прати дотадашњи наратив и принцип стварности.⁶⁷

Из овога следи да са падом једне стварности, пада и њена пратећа свест, али тај пад свести је пад у језик, што ће рећи, у другу стварност. Иако наизглед абулична, нова стварност кроз ослобођен језик заправо бежи од било какве форме акедије управо кроз игре језика, игре речима и метафорама, семантички хаос и неуравнотеженост, не би ли се коначно заорио жамор тишине.

На овом месту се може поставити питање да ли тишина значи смрт и да ли је, према томе, књижевност постмодернизма, то јест, књижевност тишине знак смрти књижевности, али одговор би био негативан. Постмодерна тишина никада није тиха, није тишина смрти, она само постоји као контратежа гласним наративима његових претходника у које постмодернизам дубоко сумња и које константно преиспитује. Управо та сумња је била и снага посмодернизма који иако „није могао да види ишта осим сумње и неповерења”⁶⁸ (Federman 1993: 109) од тога је направио „пригоду”⁶⁹, тврди Федерман (*ibid.*).

Федерман је још 90-их година прошлог века користио претерит када је писао или говорио о постмодернизму, јер према његовим речима, постмодернизам је „преминуо” истог дана када и Самјуел Бекет – 22. децембра 1989. године (1993: 105), али заправо је постмодернизам кренуо да умире истог тренутка када је кренуо да постоји, као и многи правци пре њега, као и многи који ће га наследити. Постмодернизам је морао да се бори са многим наметнутим „правилима” својих претходника, посебно модернизма, али и да истовремено задовољи прохтеве једног новог света и измењене свести људи у њему, као и да предвиди бројне измене које ће тек уследити као последица такве измењене свести. Од појма сопства, језика, идентитета, сврхе и живота, до књижевности, културе, политике, феминизма и многих других, постмодернизам, као ниједан правац пре њега, сам себи је морао да ствара пут, све време одбијајући било какву форму уобличавања, регулисања и дефинисања. Остаје упамћен као релативно краткотрајан, али врло моћан период револта против ограничавајућих и опресивних форми великих наратива, синтаксе, семантике, па чак и семиотике, где ће његова дефинишућа особина остати трајна недокучивост и доследност у недоследности.

Можда је најбоље пратити Федерманов пример и сумирати постмодернизам цитатом из једног од романа Самјуела Бекета:

Али убрзо се уморивши од поноситог бивствовања у тим рушевинама продужио је кроз дугачко иње предавши се томе да не зна где је нити како је ту доспео нити куда иде нити како да се врати тамо одакле не зна како је дошао.⁷⁰ (1993: 106)

⁶⁷ Федерман о овоме први пут пише у својој докторској дисертацији *Пут у хаос: Рана проза Самјуела Бекета (Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction)*, која је издата 1965. године. Ово дело се може сматрати и Федермановим првим књижевним манифестом (MacCaffery, 1998: 166), где износи своје закључке о књижевности који ће се потоње развити у његову теорију *надфикције* и *критипрозе*. Конкретно о спони језика и тишине, Федерман пише: „И тако [јунак романа *Крај (La Fin)*] завршава своју причу осећајем да је извео празну вербалну вежбу, али је у том процесу изложио лажну кохерентност и значај фиктивне отуђености и отворено признао да је садржај његове приче бедна замена за стварни живот који никад није имао. [...] Он схвата да форма његове фикције „маскира безобличност” његовог постојања и с обзиром на то да језик који користи да прича своје приче „није права стварност, већ неадекватна и изобличена замена за стварност”, он почиње да сумња у саме речи које изговара, саме речи од којих је направљен. Не могавши више да усклади стварност са њеним симболичним двојником (језиком), он тоне у тишину и непостојање”. (1965: 193)

⁶⁸ У оригиналу: „unable to see beyond doubt and distrust” (Federman 1993: 109)

⁶⁹ У оригиналу: „an occassion” (*ibid.*)

⁷⁰ У оригиналу: „But soon weary of vainly delving in those remains he moved on through the long hoar grass resigned to not knowing where he was or how he got there or where he was going or how to get back to whence he knew not how he came” (Federman 1993: 106)

2. КРИТИЧКИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА

Рејмонд Федерман је по много чему специфичан и врло оригиналан како писац, тако и критичар књижевности. За многе недокучив и превише експерименталан, Рејмонд Федерман и даље, скоро тринаест година након смрти, остаје предмет бројних дискусија на катедрама за књижевност и међу критичарима исте, широм света. Као и многи други ствараоци у време постмодернизма, тако ни он није могао да нађе своје „место” нити да буде смештен у одређену категорију књижевног стваралаштва, што је утолико више било отежано чињеницом да ни сам период у ком је стварао није могао бити дефинисан и категорисан. У том смислу би се могло рећи да је Рејмонд Федерман онда прави писац постмодернизма – загонетан и комплексан.

Међутим, такви епитети сами по себи ни по чему не би сметали Федерману, да није постојао још један који га је неуморно пратио током целе каријере, а то је – нечитљив. Његови романи и кратке приче заиста јесу биле посебне по томе да се он у целости препустио језику и да га је подвргао употреби коју је до тада ретко ко користио. Језик у његовим делима се игра, он као да не говори ништа, док је са друге стране све речено. Оно што је карактеристично федермански, стога, није то *шта* је речено, већ *како*. И сам Федерман ће касније рећи, као одговор критичарима његових романа да су превише експериментални, да нема кохерентности и смислености исказа, да су превише *празни*: „Ја не бих расправљао о томе шта је Федерман написао у својим књигама, [...] већ шта је оставио ненаписано.”⁷¹ (1993: 85) И заиста, његове књиге су пуне рупа, празних страна, слика направљених од речи, недовршених реченица, наизглед насумично набацаних речи на страни, пасуса који су писани уназад, пасуса који се морају читати уз огледало да би се уопште могли прочитати, и бројних других језичких игрица, на основу којих је стекао неласкаву етикету *необјављивог* аутора. Овакав опис његових романа и њега као аутора је испрва сметао Федерману, што знамо из његове приватне преписке са пријатељима⁷², али временом је то прихватио као саставни део своје уметности и присвојио тај епитет као својеврсну одлику којом се треба поносити.

Један од Федерманових најрепрезентативнијих романа, а уједно и његов први роман, *Дупло или ништа* је испрва био одбијен од стране издавача, јер је описан као *необјављив*⁷³ услед своје атипичности у дотадашњем виђењу романа и потоње комплексности разумевања која је настала као резултат тих нових форми изражавања које је Федерман користио.

⁷¹ У оригиналу: „I would not discuss what Federman has written in his books [...] but what he has left unwritten” (Federman 1993: 85)

⁷² Највећи извор о Федермановом животу, критици и књижевним делима се налази у књизи *Рециклопедијски наратив: Федерман од А до X-X-X-X (Recyclopedic Narrative: Federman from A to X-X-X-X)*. С обзиром на то да је су уредници ове књиге познавали Федермана лично, као и то да је и сам Федерман активно учествовао у обликовању грађе за књигу, она је најсвеобухватнији извор грађе за истраживање његовог живота и дела. Управо у њој се може наћи приватна преписка са пријатељима коју су уступили или Федерман или његови пријатељи.

⁷³ У писму Сакенику, Федерман изражава своје опште незадовољство услед реакције издавача да његов роман није за објављивање, јер услед своје превелике „експерименталности” заправо нема „комерцијалну вредност” за потенцијалне читаоце. Као реакцију на то, Федерман још чвршће одлучује да све елементе који су сматрани експерименталним задржи и инсистира да буду што ближи његовој оригиналној замисли о потпуној деструкцији конвенционалног изгледа странице. (McCaffery et al. 1998: 222)

the g n i w o l l o f m e h t o f s d i k r
 s n o r m a l t l o t h e r
 s i f t l o s a t s
 u d e a r u o m a a l l
 y n o t h i n g n o r m a l a b l o u t
 B o r i s t h i m p o r t a n t k
 a t s i m p o r t a n t k
 r e g n u o y h y l f e e l o
 s b e t w e e n t h e o f 1 4 a d 1 8 d o n o t r
 h g u o h t S I R O B t o n i t
 t o f t h e s c h e m e
 y o u m i g h t s a y p
 n o i t p
 p a r t s
 t a h t s e n i o l e n
 i t ' s l i k e a n a t t a c k

11.1

Yes but the *potatoes* the raw
potatoes on the train **remember!** what a story:
 on the way to the *camp*s
 the *camp*s X * X * X * X



Can't come into this one... Nothing before the boat...
Damn good story! Could sneak the potatoes in...next time.

The train
 The rats
 The old man
 The farm
 The camps
 The potatoes... Wow!

A Time of Potatoes

Could have a whole series like that 20 or 30 volumes
 Could have a whole series a kind of Balzacian comedy

The Vegetable Comedy

no even better than that

The Hunger Comedy

no even worse than that

The Starvation Comedy

20 or 30 volumes in folio.

23

I A M S O R R Y

U N D E R D N A T S

Yes. and soap too and coffee **but no noodles though** and clothes—
 socks a tie and a beautiful green sweater—and beautiful
 stamps on the packages in those days I collected stamps *

* * * * *

Noodle Reality
Noodle Reality
Noodle Reality

Noodle Reality
Noodle Reality
Noodle Reality

Слика 1. Примери страна из романа *Дупло или ништа*

Ипак, *Дупло или ништа* је објављен 1971. године, опчинивши и читалаштво и критичаре својом експерименталном формом, поставивши Федермана као водећег експерименталисту свог

времена (McCaffery *et al.* 1998: 114). Међутим, незадовољан општим неразумевашем овог романа, Федерман се упушта у филозофију књижевности и пише есеј под називом *Надфикција: Став* (*Surfiction: A Position*) који ће бити објављен у часопису *Партизан ривју* (*Partisan Review*) 1973. године. Овај есеј, који је написан у одбрану ДиН-а, постаје својеврсна критика тадашњих тежњи књижевног стваралаштва, али и манифест Федермановог приступа књижевном стваралаштву. Ово је прва тачка сусрета Федерманове Прозе и његове критике, две категорије његовог широког опуса које ће увек бити нераздвојне и једна се у другу претапати.

Иако један од најпознатијих за проучаваоце Федермановог критичког дела, *Надфикција: Став* је само један од бројних есеја у којима је Федерман тежио да пружи своју визију књижевности у време постмодернизма. Овај есеј је такође искоришћен и као предговор његовој збирци есеја савремених писаца на тему стања књижевности тог времена - *Надфикција: Проза Сада... и Сутра* (*Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*) из 1975. године.

Поменуто збирка есеја, где је окупио 19 писаца, својих савременика (Роналд Сакеник, Џон Барт, Итало Калвино, Филип Солерс, Џером Клиновиц (Jerome Klinkowitz) и многи други) да коментаришу и изнесу своје мишљење о тадашњем стању књижевности и институције романа, као и његов есеј *Надфикција*, показују Федерманову велику заинтересованост за херменеутику тог времена у књижевности и најављују његово даље бављење књижевношћу не само у улози аутора дела, већ и као критичара. Међутим, Федерман се није дао ограничити на само једну грану уметности, већ ће се бавити и музиком (сам Федерман је свирао саксофон и био страствени љубитељ цеза, као што је раније поменуто), позориштем и филмом, и нека његова прозна дела ће бити пренета на сцену. Та трансценденталност дела и сфера интересовања је потврда да је Федерман био истински постмодерниста, јер он није само стварао уметност, већ ју је и живео, превазилазећи границе различитих поља уметности и стапајући их све у једно, кроз своју љубав према уметничком изражају и стваралаштву.

Главне теме којима ће се Федерман бавити у својој критици су питања језика, сопства, историје и памћења, потом питања положаја аутора у савременој прози, као и „смрти” романа. Федерман је у својим критичким и прозним делима износио врло доследне и јаке ставове о овим темама. Евидентно је да се кроз Федерманову критику најгласније чују одједи француског постструктурализма, али је осетан такође и утицај теорије система Никласа Лумана (Niklas Luhmann), као и неопрагматизма доста заступљеног у Америци 60-их година прошлог века. Самим тим, јасно је да је велики део критике фокусиран, такође, на питања језика и његовог стања у тадашњем времену, као и питање употребе истог. Коментаришући бројне аспекте стварања прозног дела и целокупног креативног процеса, Федерман такође обрађује и врло комплексну тему сопства и метафизичког концепта стварног света реалности, али опет, све кроз призму језика и употребе речи и синтаксе. Иако ће се у каснијим годинама на многе од ових тема враћати са новим коментарима, како кроз критичка тако и кроз своја прозна дела, која ће заправо бити отеловљења његове теорије, његова главна мисао ће остати иста и до краја ће остати доследан скептик чија дела одишу побуњеничким и револуционарним духом једног новог поретка.

2.1 Федерманов постмодернизам

Рејмонд Федерман је прогласио смрт постмодернизма истог датума када је преминуо „први и последњи постмодерни писац” (Federman 1993: 105) Самјуел Бекет – 22. децембра 1989. године. Према Федермановим речима, Бекет не само да је био први и последњи постмодерни писац, већ ако је неко створио постмодерну прозу, то је могао бити само он (1993: 105-106). Иако ни сам није знао шта је постмодернизам и то је било питање на које је покушао више пута да одговори, како кроз бројне критичке есеје, тако и кроз своје романе и песме, самим чином стварања постмодерног дела, Федерман је ипак покушао да продре у срж тог мистериозног, недефинисаног, новонасталог „стања” у које је друштво, а са њим и књижевност, упало. А у срж постмодернизма, Федерман је ставио сумњу.

Сумња је неоспориво појам који објашњава и дефинише постмодерну прозу – тврди Федерман у свом есеју *Пре постмодернизма и после њега* (1993: 117). У овом есеју, Федерман даје своје виђење постмодерне прозе и тенденције књижевности у том периоду. Он такође покушава да пружи увиде у постмодернизам и закључке о њему као правцу, не само у књижевности, већ и у другим формама уметности, али ипак се концентришући највише на језик и писану форму. Самим тим, сумњу ставља на место главне покретачке снаге постмодернизма и сматра да је управо она основа на којој постмодернизам себе изнова гради, посебно сумња која је усмерена ка њему самом. Постмодернизам изражава сумњу у све друштвене околности и конструкте које су на крају и довели до његовог стварања, али с обзиром на то да је под велом сумње настао, он се мора изнова и изнова преиспитивати, јер историјски и књижевни дискурси су били лажирани сопственим језиком и сва референцијална кохерентност постаје небитна. Речима самог Федермана: „Институција књижевности се од тога никада није опоравила.”⁷⁴ (Federman 1993: 117)

Федерман каже да се постмодернизам најбоље може описати као „врхунска неодлучност”⁷⁵ (1993: 106), а та неодлучност се заправо крила у немогућности постмодернизма да се дефинише и дозволи да буде ближе одређен, посебно када је његова главна тема била у питању. Сигурно је једино да посмодерна проза никада није хтела да прича о Лакановим опречним појмовима – Стварност и Стварни свет, јер ти појмови су били непроверени и несигурни. Стога, постмодернизам никада није могао стремити мимези, јер није постојао свет који би могао подражавати. Свет је сведен на нонсенс, он се не може спознати, јер његова стварност је упитна, те он не може бити нити описан нити објашњен. Тај свет, кроз призму постмодерне прозе, само се могао ИСКУСИТИ⁷⁶ као новоизмишљена и новооткривена стварност – права лажна стварност (Federman 1993: 16). У основи, све је фикција, па и писање, те Федерман сматра да „[с]ве што је написано је фиктивно”⁷⁷ (53).

Федерман је објавио смрт постмодернизма, али постмодернизам је први, од самог свог зачетка, објавио смрт аутора. Аутор више није могао задржати своје узвишено место на пиједесталу оригиналности и индигенезне маштовитости, јер са доласком постмодернизма и његове прозе у то се више није веровало. Сумња постмодерниста је ишла дубоко у срж стварања дела и у сам чин, који је по ранијим пресумпцијама, морао почивати на оригиналној замисли свезнајућег аутора. Када је аутор сведен на ништа више до колекционара разноврсних **комада** језика и културе (Federman 1993: 117) које би потом усадио у своја дела, ни та дела више нису могла бити оригинална. Она постају колажи текстова написаних пре њих. У свом есеју

⁷⁴ У оригиналу: „The institution of literature never recovered.” (Federman 1993: 117)

⁷⁵ У оригиналу: „ A Supreme Indecision” (Federman 1993: 107)

⁷⁶ Нагласио Федерман.

⁷⁷ У оригиналу: „All that is written is fictitious.” (Federman 1993: 53)

Критична проза: машта као плагијат (Critifiction: Imagination as plagiarism), Федерман тврди да ми пишемо са илузијом да не понављамо нешто што је већ написано (1993: 52).

Док ранији правци нису уопште преиспитивали појам порекла језика, мисли и текста, сматрало се чињеницом да је у аутору тај *inceptio* новонастале мисли и самим тим писане речи, постмодернизам ништа не узима као дато, посебно питање оригиналности мисли и текста. Федерман у том смислу у потпуности подржава постмодернистичке тенденције, узевши у обзир да он и за себе тврди да не зна одакле његове мисли потичу, а где се спајају са туђима, где његов језик почиње, а где се судара са туђим у том великом „дијалогу који сви водимо унутар себе и са другима”⁷⁸ (1993: 52). Тај главни извор, место свеопштег постања и прве, оригиналне мисли, као и првог, оригиналног текста је изгубљен.

Федерман сматра да је, под утијацем романтичарских виђења и ставова, књижевност дуго пратила вера у два мита – мит о постојању аутора, као ствараоца-власника текста и мит о оригиналности (1993: 56). И не само то, већ и да текст има два центра – аутора и читаоца (57). Први центар, аутор, као стваралац текста и значења истог, преноси на други центар, то јест читаоца, то значење. Читалац ту стоји у директном контрасту према аутору, не само у односу креатор – рецепијент, већ и у односу активан – пасиван у пријему књижевног дела. Међутим, занемарујући за сада изнешену комплексност овакве дефиниције центричности текста, оно што је почетно фалично у овим претпоставкама јесте центричност текста *per se*, јер то онда одмах своди на одређену концентричност, која се пак неминовно изнова врти око аутора. Оно што се у оваквом виђењу текста негира јесте прави значај језика у том тексту, јер ако је аутор по аутоматизму „власник” текста, онда се то преноси и на језик, а то је у потпуности нетачно. Језик не припада никоме, а ипак „припада свима у истој мери” (*ibid*). Такође, језик није једини који не добија своје право место у оваквој дефиницији, већ и читалац, чија улога је умногоме подривена овом врло ригидном и ускогрудом поделом на два центра.

Остављајући, међутим, по страни врло комплексно питање статуса читаоца у процесу читања дела и враћајући се на проблематику језика, поменуто поимање језика наводи на преиспитивање самог чина писања и да ли је оно онда неопходно. Врло битно место у Федермановој теорији заузима појам *плагијата* (касније ће тај појам прерасти у Федерманов неологизам *плагијаигра*), јер за Федермана, све написано је ништа друго до плагијат. С обзиром на то да смо изгубили ту прву оригиналну мисао и први оригинални текст, а можда их чак и заборавили, сва потоња књижевна дела су плагијати. Суочена са овом ревелацијом, постмодерна књижевност није имала другу опцију осим да „скине маску и обнажи своју лажност” (Federman 1993: 58).

Та Нова Проза је упорно покушавала да раскине са модернистичким тенденцијама, посебно оним које су се односиле на експлоатацију устаљених, сигурних и стабилних шаблона и симбола. Нова књижевност је прихватила у потпуности своју немогућност стварња оригиналног дела, знајући да све што је створено је копија и стога се поигравала клишеима. Могло би се рећи да је у тој игри ипак успела да створи нешто ново, али њој то никада није био циљ. Постмодерна, Нова Проза је себе представила као потпуни неред (Federman 1993: 22) и намерно је себе представљала некохерентном, јер је у потпуности усвојила ново стање језика и његову деградацију (Federman 1993: 29). Ипак, иако би поменути могли бити протумачени као врло лоши епитети приликом описивања стања језика у постмодернизму, то није нужно случај код Федермана. Иако он препознаје и признаје да је језик умногоме оштећен и у лошем стању, то не значи да је он неподобан за нове креације и стварање нове епистемологије. Не, језик је у лошем стању због свих ограничења која су му наметана раније и због невољности током претходних периода да се прихвате његова права моћ и улога, као извор свеопштег значења. Језик је тај који у

⁷⁸ У оригиналу: „the dialogue all of us entertain within ourselves, and with others” (Federman 1993: 52)

постмодернизму постаје извор стваралаштва, али и главно оруђе за демистификацију и демаскирање стварног света и његово разоткривање као највеће лажи.

2.2 Федерман и језик, историја и сећање

У скоријој историји књижевности, а посебно после великих догађаја, централни фокус књижевности се умногоме мења, исто као и њена функција. Као што је више пута до сада речено, књижевност се у постмодернизму окреће од спољног света и одбија даље вршење наметнуте јој миметичке функције. Оно чиме се књижевност бави јесте она сама и њени унутрашњи процеси, самим тим, центар њеног ординирања јесте *из* језика *о* језику. Бројне школе су се бавиле управо питањем језика и његовим утицајем, од руских формалиста, структуралиста, потом постструктуралиста и наравно постмодерниста. Филозофија постмодернизма је изузетно логоцентрична и можда највише истражује истинску снагу језика кроз његове бројне манифестације, а најексперименталније и самим тим најдрастичније кроз књижевност и нову прозу.

Док Р. Барт проглашава смрт аутора у постмодерној прози, Федерман налази његов спас и поново стварање кроз језик: „Језик је тај који ствара аутора, не обрнуто.”⁷⁹ (Kutnik 1986: 166) И заиста, за Федермана све почиње и завршава се језиком. Као што његов манифест *Надфикција* прокламује, досадашња књижевност је сводила језик ни на ништа више до обичне функције (1993: 42), док Нова Проза поносно изјављује да је језик прави медијум књижевности и да писање није ништа друго до *стварања* значења које само по себи не може постојати пре језика (1993: 38). Штавише, чак и целокупни систем књижевности као такве да се сруши, срушио би се „ка унутра, на сам језик”⁸⁰ (Kutnik 1986: 38). Самим тим долазимо до закључка да се у средишту било ког књижевног дела налази језик.

Постструктуралистичка стремљења су овде евидентна и управо она, својом окренутошћу ка језику и његовој свеопштој превласти, дају основу за дубоку постмодернистичку сумњу у појам истине или било каквог значења или разумевања ван равни језика. Федерман тврди да је лингвистичко поимање истине знатно битније од саме истине (Kutnik 1986: 206), али такође да наше целокупно схватање света је ништа више до једна од многих функција језика (цитирано у Kutnik 1986: 170-171). Целокупна наша стварност је, дакле, језик. И не само то, према Федерману: „Све је језик и језик је све. Било да језик видимо као благослов или клетву, не можемо му побећи. Али морамо прихватити да је он и средство комуникације, али и препрека истој, или како је то Самјуел Бекет рекао ‘*Језик је оно што нас одводи тамо где желимо али нас такође спречава да тамо и стигнемо*’⁸¹ “.”⁸² (1993: 89)

У својим романима, Федерман се до те мере препушта „слободној игри језика” да они постају прави примери физичке манифестације језика, што на неки начин и јесте циљ Нове Прозе према Федерману: „да се језик лиши своје симболичке моћи”⁸³ (1993: 32-33) и да му се *подари* физичка форма кроз употребу позитивног и негативног простора на папиру. И не само то, користећи језик као одређену врсту графичког медијума у својим делима, буквално сликајући

⁷⁹ У оригиналу: „It is language which creates the author, and not the reverse” (Kutnik 1986: 166)

⁸⁰ У оригиналу: „inward on language itself” (Federman 1993: 38)

⁸¹ Оригинални курзив.

⁸² У оригиналу: „Everything is language, language is everything. Whether we think of language as a blessing or as a curse, we cannot escape it. But we must accept the fact that it is both a means of communication and an obstacle to communication, or as Samuel Beckett once put it: ‘Language is what gets us where we want to go and prevents us from getting there.’” (Federman 1993: 89)

⁸³ У оригиналу: „to empty language of its symbolic power” (Federman 1993: 32-33)

речима, Федерман „ставља језик у заграде и скреће буквално значење ка симболичној икони која у себи носи набој емоција⁸⁴” (McCaffery et al. 1998: 324).

Чврсто верујући у то да језик у себи носи праву истину и значење наше стварности, Федерман се у свом есеју *Критипроза* заправо враћа својој ранијој изјави да „језик треба лишити његове симболичке моћи” у другом контексту. Иницијално је то рекао у свом есеју *Проза у Америци Данас* из 1984. године у контексту тадашњег коришћења језика зарад „перпетуирања лажи и илузија” и наметања једне фиктивне слике стварности кроз прозу и званични дискурс, упућујући на моћ језика и зачетак идеја које ће бити развијене кроз његове теорије критипрозе и надфикције –

Битно је демистификовати званични језик који наставља да перпетуира лажи и илузије... [...] У једном тренутку ће смех и разиграност Нове Прозе увући читаоца који ће постати активан учесник у стварању текста, али и у процесу подривања лажних аспеката стварности. [...] Неутралишући језик, чинећи га ирационалним, нелогичним, некохерентним и наизглед бесмисленим, те књиге ће предлагати својеврсно одсуство језика, али такође прочишћење језика које ће тада спречити језик да структурира или чак зароби појединца у историјски сценарио који је унапред припремљен и који званични дискурс на телевизији, у медијима и у политичкој арени, изнова понавља.⁸⁵ (McCaffery et al. 1998: 343-344)

Међутим, питање језика је за Федермана и врло лична тема, с обзиром на то да је он био билингвалан писац и да су његов матерњи, француски, језик и други, енглески, језик увек симултано постојали у њему, те и у својим делима врло често користи оба, чак и у истој реченици, која може почети на једном, а завршити се на другом језику. И не само то, како је и сам рекао, он је готово истовремено мислио на оба језика, те док би писао нешто на једном језику, одмах је размишљао како би то звучало на другом: „Такође је истина да постоје одређени текстови које могу писати само на енглеском, а друге само на француском, иако на крају увек осетим потребу да преведем те текстове са једног језика на други”⁸⁶ (Federman 1993: 78). Управо та немогућност преношења целовитог значења из једног језика у други и подстиче конфликт, интерлингвални, о самом језику, што је посебно изражено у књижевности, а у Федермановим романима, као што је и сам рекао, то видимо кроз његову немогућност да сваки текст напише на оба језика, већ увек остају или на француском или на енглеском. То се највише види у његовим каснијим романима, конкретно онима који се баве његовим животом у Францукој, када одређени делови остају на француском језику, без превода. Као да те речи не би имале исто значење на другом језику⁸⁷.

⁸⁴ У оригиналу: „puts language in parentheses, defers literal meaning towards a symbolic icon charged with emotion” (McCaffery et al. 1998: 324)

⁸⁵ У оригиналу: „It is important to demistify the official language which continues to perpetuate lies and illusions... [...] Eventually the laughter and playfulness of the new fiction compromise the reader who becomes an active participant in the creation of the text, but also in the process of undermining the illusory aspect of reality. [...] By neutralizing language, by rendering it irrational, illogical, incoherent even, and seemingly meaningless, those books propose a kind of absence of language, but also a purification of language which will then prevent that language from structuring or even enslaving the individual into an historical scenarion already prepared in advance, and replayed by the official discourse on television, in mass media, and in the political arena” (McCaffery et al. 343-344)

⁸⁶ У оригиналу: „It is also true that there are certain texts which I can only write in English, and others only in French, even though eventually I feel a need to translate these texts from one language into the other.” (Federman 1993: 78)

⁸⁷ На неки начин и сам Федерман ово потврђује, посебно у роману *Шиши: Прича о детињству* где, када његова мајка „говори”, ти делови су увек на француском језику. То није случај само са овим романом. Такође у *Повратак ђубриву* има велики број пасуса који су на француском језику, посебно у сценама које су испуњене емотивним набојем или уколико се треба нагласити *шта* је речено.

У свом есеју *Глас унутар гласа*, Федерман се осврће управо на тему своје билингвалности и како она утиче на његово стваралаштво, али и њега самог. Он сматра да такав вид (најчешће) истовременог „постојања” на два језика значи да никада не можемо одвојити своје лингвистичко сопство од његове сенке (1993: 77). Федерман за себе тврди да, за разлику од других билингвалних аутора који су се тако изјаснили, његова два језика нису раздвојена неком „јамом”, те да су штавише испреплетани до те мере да „врше форникацију у истој ћелији”⁸⁸(1993: 77). Толика је снага узајамне споне та два језика за Федермана да иако је једно дело завршено на једном језику, он га ипак види као недовршено, јер не постоји на другом језику (1993: 79), али сматра такође да у процесу аутопревођења се може ипак много тога изгубити, да остаје одређени осећај губитка, јер у зависности од речи и контекста, један од језика може бити богатији за нека значења, а самим тим би писање тог „богатијег” или пак „сиромашнијег” дела била издаја оригиналног текста.

Често се поредећи са Самјуелом Бекетом, који је и сам био билингвални писац, Федерман каже да су за Бекета француски и енглески до те мере били једнаки, да је било потпуно ирелевантно да ли први, оригинални текст био на једном или на другом, јер Бекетова дела свакако не треба читати као међусобне преводе већ као комплементарне целине, а исто сматра и за своје текстове (1993: 78). Прави пример таквог двојног писања јесу Федерманови романи *Амер Елдорадо* и знатно познатији *Узми или остави*. Амер Елдорадо је „пред-текст”, да искористимо Федерманов појам, за *Узми или остави*, који је писан упоредо и на француском и на енглеском језику, али је ипак Федерманов први роман на француском језику, док је први на енглеском *Дупло или ништа*. Иако је писање *Амер Елдорада* Федерман започео упоредо на оба језика, од енглеске верзије одустаје, али она постаје основа за *Узми или Остави* који ће надмашити *Амер Елдорадо* за неких 240 страна. *Амер Елдорадо* је пре свега критипрозни пред-текст из ког ће се већи текст изродити, са сличним, али не идентичним заплетом, те стога се ова два романа, иако деле тематику, па чак и неке делове вербатим, не могу посматрати кроз дихотомију оригинал-превод, већ управо како Федерман и жели – два међусобно допуњујућа текста.

За Федермана је његова билингвалност нека врста дара која му омогућава да изнова обogaћује већ написане текстове, јер док се иницијално писање обавља у „мраку незнања”, аутопревод је у „светлости знања” те чак може и исправити грешке које/ако се јаве у оригиналу, те самим тим тај превод постаје нужни додатак оригиналу, не његова копија на другом језику, уколико читалац жели да има целу слику. (1993: 81) Коначно, бити билингвални писац за Федермана јесте „константно бити измештан из једног језика (и једне културе) у други, а у исто време такође значи и не бити у могућности да икада изађемо из језика унутар нас, који год то језици били”⁸⁹(1993: 81).

Ипак, на ком год језику да пише, главна тема Федерманове Прозе је ОДСУСТВО⁹⁰ и он пише да би укинуо саму причу коју жели да исприча (Federman 1993: 86). Но, крајњи циљ Федерманове Прозе није укидање приче, већ одсуство или деконструкција самог језика који користи (*ibid*). Међутим, та деконструкција и укидање немају карактер финалног чина и смрти језика, већ његово ослобођење. Оно што Федерман жели да постигне у својој прози и што сматра да Нова Проза треба да усвоји јесте ослобођење језика и препуштање његовим играријама. Књижевност није зауздана језиком, већ се њиме ствара; њу чине речи, небитно на ком језику, али не само речи које су „фине”, пажљиво одабране и прорачунате, већ и оне које само навиру

⁸⁸ У оригиналу: „fornicate in the same cell” (Federman 1993: 77)

⁸⁹ У оригиналу: „constantly displaced from one language (and one culture) into the other and yet, at the same time, it means that one can never step outside of the languages inside of us, whatever these languages may be” (Federman 1993: 81)

⁹⁰ Употреба великих слова као у оригиналу.

из подсвести, какве год да су и шта год да значе. У свом роману *Узми или остави*, Федерман управо то и каже у фиктивној расправи са једним критичарем књижевности:

Можда нису лепе МОЈЕ РЕЧИ⁹¹ али оне јесу МОЈЕ РЕЧИ и ја их користим и сређујем најбоље што умем МОЈЕ РЕЧИ јер видите мене МОЈЕ РЕЧИ шта ме сада интересује од данас јесте заправо језик препуштен хаосу и нередом ослобођен језик писање у делиријуму писање [...] врста језика који вришти врста језика који нежно псује и вређа књижевност без срама! Врста језика који говори шта мисли отворено и самосвесно!⁹² (1976: 201-202⁹³)

Евидентно је да читање Федерманове Прозе није лак подухват и да од читаоца захтева како преданост тако и стрпљење, али и издржљивост. Федерманови текстови блаженства својим „делиријумским” писањем и разузданим језиком увлаче читаоца у врсту агоније која, заправо, треба да пренесе осећај агоније кроз коју сам писац пролази у покушају да вербализује одређено искуство, а посебно, као у Федермановом случају, искуство које се не да нити описати нити у целости схватити (Kutnik 1986: 185). Тиме Федерман заправо увлачи читаоца у одређену врсту менталне игре, где читалац бива приморан да се измакне из комфора конвенционалног језика и предвидивог текста не би ли пробио „најдубље слојеве подсвести – која постоји, ипак, само кроз функцију језика”⁹⁴ (Kutnik 1986: 191).

Не само да Федерман увлачи читаоца у врсту игре (јер Федерман воли да се игра⁹⁵), већ га увлачи и у врло близакодно са њим самим, јер све што Федерман пише има врло лични печат. Приликом стварања својих прозних и теоријских, дела, Федерман се препушта навирућем набоју језика из подсвести и допушта му да пише оно што жели, а то је најчешће његова истина, његово искуство и живот. Самим тим, управо зато што је писање прозе за Федермана врло личан чин, који нас чак може учинити и рањивим, тако је и читање те исте прозе подједнако блиско. И сам Федерман каже: „Пишући онако како ја то чиним, врло много из свог личног искуства, морао сам да измислим начин да се удаљим од своје прозе. Или, ако вам је драже, од фикционализације себе. [...] То сам учинио стварајући мноштво гласова.”⁹⁶ (Abádi - Nagy 2002: 143-144)

И заиста, сва *бића од речи* у Федермановим текстовима носе његово име или су на неки начин његов алтер его (можда чак и сам его). Тиме што распршује своје сопство у то мноштво гласова који заједно сачињавају тај сингуларитет који је сам Федерман, он се заправо инкорпорира у сам текст и његово сопство, на неки начин, постаје део текста.

Било како да посматрамо неко прозно дело, закључићемо да писац увек на неки начин говори из свог искуства и о свом животу, или бар неком његовом делу. Сам Федерман изјављује да је то једина ствар о којој неко и може писати – о својој животној причи (McCaffery et al.. 1998:

⁹¹ Употреба великих слова као у оригиналу.

⁹² У оригиналу: „Perhaps they are not pretty MY WORDS but they are MY WORDS and me I employ them I arrange them as best I can MY WORDS because me you see MY WORDS now what interests me as of today in fact it's language abandoned to chaos and disorder liberated language delirious writing [...] the kind of language that screams the kind of language that says sh*t gently to literature without blushing! The kind of language that speaks its mind openly and self-consciously!” (McCaffery et al. 1998: 201-202)

⁹³ Моја нумерација, јер роман оригинално нема назначене бројеве страница.

⁹⁴ У оригиналу: „the deepest layers of consciousness – which exists, after all, only through the functions of language” (Kutnik 1986: 191)

⁹⁵ Овај коментар се односи на следећи цитат – Федерман воли да се игра. Он се игра било чиме чега може да се дочепа. Ако нема ничега, онда се игра са својим именом. (Gerdes 2002: 188) – иако се кроз целокупну Федерманову прозу промаља ова реченица, на различите начине.

⁹⁶ У оригиналу: „Writing as I do, very much out of my own personal experience, I had to invent a way of distancing myself from my fiction. Or if you prefer, of fictionalizing myself. [...] I did it by creating a plurality of voices.” (Abádi – Nagy 2002: 143-144)

221). У свом роману *Двојака вибрација* Федерман (кроз глас једног од својих ликова – „наратора“) пише:

Можда се питате чему потреба да се враћам сопственој прошлости, свом проклетом животу, да испричам Старчеву⁹⁷ причу, сва проза је заснована, у некој мери, на искуствима самог аутора, било проживљеним или умишљеним, транспонираних у живот његових ликова, увек то тако иде, не крвно сродство, већ сродство по мастилу⁹⁸. (1982: 11)

Проза, стога, не може бити ништа супротно од сећања и нераздвојна је од истог (Gerdes 2002: 177). Међутим, Федерман је ту врло контрадикторан, као да ни сам заправо не зна шта мисли по том питању. У истом роману, други лик, овај пут Намредеф (Namredef), каже: „Претпостављам да је биографија нешто што човек *измисли*⁹⁹ касније, након што се све догодило. [...] а проза је само претакање старих истина у лажи и обрнуто.¹⁰⁰“ (1982: 70) Он не жели да се његови биографски подаци уопште узимају у обзир приликом анализе његових дела¹⁰¹ јер он ни у једном тренутку не тврди да је његова проза аутобиографска. Федерман можда пише из искуства, али то искуство не мора нужно обликовати сам текст који је пред нама. Један од његових *бића од речи* тј. ликова који се (као и остали) појављује у више његових романа и кратких прича, Намредеф, каже: „Ово је само проза, нема никакве везе са стварношћу¹⁰²“ (Federman 2000), али у истој краткој причи нам се он представља као професионални приповедач који пак „воли да прича праве приче, приче које су проживљене у стварном свету“ (*ibid*).

Враћајући се на запажања о различитим врстама искустава и како она утичу на сам процес приповедања и писања прозе, Федерман говори да „колико год пута, са колико год различитих тачки гледишта и на колико год начина испричамо неку причу, она ће заувек остати само прича-унутар-приче, небројано много пута удаљена од истине пишчевог оригиналног искуства“¹⁰³ (Kutnik 1986: 187). Но, ту се неминовно морамо вратити на Федерманово критипрозно и надфикцијско поимање самог појма истине која заправо и не постоји, те је самим тим тражити је у прози илузоран подухват – „речи лажу само оне који су прогоњени истинитошћу речи¹⁰⁴“,“ каже Федерман. (1982: 63)

Било да Федерман „умишља“ или „измишља“ своја искуства и своју прошлост, за њега то, ипак, није битно. Федерман не разликује машту од сећања (Gerdes 2002: 69) и чак иде толико далеко да изјављује да у великом делу савремене прозе машта чак и има превласт над памћењем (1993: 102). Он за себе говори да сматра да се ничега заиста не сећа, те сам изнова ствара своју, али и колективну, прошлост.. Штавише, не само да се прошлост, било лична или на друштвеном нивоу, може изнова створити кроз моћ језика, она заправо и не постоји у конвенционалном дојму. Ихаб Хасан је на ту тему изјавио да људи живе у сенци своје прошлости и да оно што

⁹⁷ Један од главних ликова у роману је Старац, у оригиналу *The Old Man*.

⁹⁸ У оригиналу: „you may wonder why the need to go into my own background, my own sordid life, to tell the story of the old guy, all fiction is based, to some extent, on the author’s own experiences, lived or imagined, transposed into the life of his characters, it always works this way, not blood relations, ink relations“ (Federman 1982: 11)

⁹⁹ Нагласио аутор.

¹⁰⁰ У оригиналу: „I suppose a man’s biography is always something one invents afterwards [...] and fiction is merely the reshaping of old truths into lies and vice versa“ (Federman 1982: 70)

¹⁰¹ Највише је то говорио за *Узми или Остави*. Види: McCaffery *et al.* 1998: 243 -244

¹⁰² У оригиналу: „This is just fiction, it has nothing to do with reality.“ (Federman 2000)

¹⁰³ У оригиналу: „no matter how many times, from how many points of view, or in how many different ways this story is told, it will forever remain only a story-within-a-story, infinitely detached from the truth of the writer’s original experience.“ (Kutnik 1986: 187)

¹⁰⁴ У оригиналу: „words lie only to those who are haunted by the truth of words“ (Federman 1982: 63)

називају својом садашњошћу је већ биографија (у McCaffery et al. 1998: 286), док Федерман своју биографију види као један део мноштва избрисаног – „начин да свој живот дигресивно поништим”¹⁰⁵ (McCaffery et al. 1998: 343).

Федерман је више него свестан утицаја који његова прошлост има на њега и да је она неминовно морала утицати како на начин на који он пише као и на саму тематику његових дела, али је такође увидео и моћ језика у креирању прошлости, чак до те мере да се и саме чињенице могу представити на начин коју ставља упитник на њихову истинитост. У Федермановом свету, свету критипрозе и надфикције, ништа није сигурно и ништа није коначно истинито. За Федермана, штавише, све је до перцепције и како смо ми одређени догађај доживели и осетили: „мала је разлика између онога што се заиста десило и онога што ти мислиш да ти се десило”¹⁰⁶, каже Федерман. (2000a: n.d.). Раније споменута Хасанова изјава да живимо у сенци својих прошлости код Федермана добија измењену димензију, јер он иако јесте упознат са том сенком, није нужно под њеним окриљем. За Федермана је вероватно сигурније рећи да је он стварао док је гледао у своју сенку или је била поред њега.

Исто као што без језика не постоји значење, тако без бар минималне количине сећања не може бити створено ништа, колико год машта била потентна. Оно што је код Федермана, пак, случај, јесте да је он морао функционисати на тој минималној количини сећања и стварати наратив који би попунио огромне рупе у памћењу, као и огромне празнине у животу. И он сам тврди да све његове текстове, чак и „биографске” морамо узимати са подозрењем, јер ни он не може са потпуном сигурношћу тврдити да се то све заиста тако збило, уколико се уопште и догодило. У свом роману *Шшиш: Прича о детињству* Федерман говори: „Речима реконструисамо оно што сматрам да је моје детињство било”¹⁰⁷. (2010: 204)

Крајњи ефекат оваквог начина стварања прозе (који је по Федерману једини могући начин) отвара могућност за креирањем једне аутономне стварности, а самим тим и историје те стварности, која постоји не нужно раздвојена од, али дефинитивно упоредо са „стварном” стварношћу. Критипроза и надфикција славе стварност и свет маште који је подједнако реалан као и свет у коме живимо и писањем тих дела, не само да се ствара свет већ и сви људи у њему. И не само то, већ постмодернизам, а са њим и критипроза и надфикција, иде до те мере да не разликује прозу и званичну повест. Како и Федерман каже: „историја је проза, већ испричана и поништена, лош сан већ одсањан и заборављен”¹⁰⁸ (1993: 128). И не само то. Осим што одбацује релевантност историје и оно за шта тврдимо, са одређеном сигурношћу, да су неоспориви историјски догађаји, Федерман упорно не прихвата тачност историјских „чињеница”, што се може видети и у његовом роману *Ономе кога се то тиче*; одакле Стоун (Stone) извлачи следећи цитат као битан показатељ Федермановог односа према историји: „ историјске чињенице нису битне, знаш то. Осим тога, оне увек изгледе и постану баналности. Оно што је битно јесте начин на који се прича исприча, не стварност догађаја.”¹⁰⁹ (цитирано у Stone 2011: 203)

За Федермана, прошлост или историја ће остати трајна празнина која никада неће бити попуњена, нити би могла бити. Стога, Федерман ту одскаче од одређеног канона послератних писаца, јер док су они покушавали да очувају оно мало прошлости што им је остало или су се могли/желели сећати, Федерман је на себи својствен начин урадио оно што он ради најбоље – он

¹⁰⁵ У оригиналу: „ways to cancel my life digressively” (McCaffery et al. 1998: 343)

¹⁰⁶ У оригиналу: „there is little difference between what really happened to you and what you imagine happened to you” (Federman 2000)

¹⁰⁷ У оригиналу: „I’m reconstructing with words what I believe my childhood to have been” (Federman 2010: 204)

¹⁰⁸ У оригиналу: „history is fiction, already told and cancelled, a bad dream already dreamt and forgotten” (Federman 1993: 128)

¹⁰⁹ У оригиналу: „historical facts are not important, you know that. Besides, they always fade into banality. What matters is the account and not the reality of events” (qtd. in Stone 2011: 203)

је своју прошлост обрисао. И не само то, он је обрисао чак и своју породицу, одузимајући им лична имена и остављајући их као лајтмотив своје прозе кроз симбол **X-X-X-X**. Постмодернизам у том смислу омогућава писцима да се бришући трагове прошлости или од ње удаље или да јој се утолико више приближе, стварајући је изнова.

Године 1989, Федерман пише *Верзија мог живота – Ране године* (*A Version of My Life – The Early Years*) где покушава да се присети детаља свог детињства, али услед фаличности сећања махом прибегава излагању докумената које је пронашао по завршетку рата, у којима је на окрутнo механички начин исписана, заправо, смрт његове породице. Та документа у себи садрже тачне датуме и места одвођења његових родитеља и сестара, као и времена и места њихових погибија. Оно што Федерман показује употребом ових трагичних докумената у делу које треба да представља неку врсту његове аутобиографије јесте да је све **проза**. И најсувопарнији документи, испуњени хладним бројевим и словима су само један део великог наратива једне заједничке повести, која је управо на тим документима и исписана. Сва потоња дела би била реплике и плагијати већ написаног, јер иако наизглед без тога, сви ти списи имају и ликове, заплет, па чак, и аутора.

У есеју Конвој бр. 21 (*Convoi no.21*), написаном по открићу про-нацистичких текстова Пола де Мана (Paul de Man), Федерман таксативно излаже све податке које је прикупио о депортацији и погубљењу својих родитеља и сестара, али и свих других људи који су се налазили у истом возу. Овај есеј отвара питањем исправности и опростивости дела Пола де Мана у његовим раним двадесетим годинама, када је својим писањем подржавао нацистичке и антисемитске тежње тадашњег времена. Иако ће Де Ман касније постати уважени књижевни критичар, све то пада у сенку једном када је откривено о чему је и на који начин писао за време рата. Овде Федерман недвосмислено, можда најјаче у свом опусу, пише о немогућности дебатована о Холокаусту, као и о преузимању одговорности за написано, без икаквих олакшавајућих околности. Та строга потиче од уверења да писањем пишемо и себе саме и да смо ми неодвојиви део текста, самим тим себе излажемо свему што може уследити.

Пол де Ман, пак, није могао осетити последице открића његових анти-семитских чланака, јер је преминуо пар година раније, али та прошлост, коју је сам написао, написала је његову постхумну будућност. У тренутку када је Пол де Ман писао ту верзију своје прошлости, подржавајући нацистички прогон Јевреја, Федерманове сестре Жакелин (Jacqueline) и Сара (Sarah) су имале 10 и 13 година и биле лишене свих права, укључујући и права на језик, те њихова прошлост ту и престаје. Моћ језика је утолико већа када се уједини са чињеницама и догађајима који на снази добијају управо кроз језик. Осим Пола де Мана, Федерман спомиње и немачког официра СС-а Хајнрихсона који је потписан на документима са именима његових сестара. Федерман каже: „никада му нећу опростити што је написао тај документ, тако сталожено и прорачунато¹¹⁰” (McCaffery et al. 1998: 81). Тај официр је имао моћ да напише садашњост и прошлост Федерманових сестара. Кроз свој језик је он креирао наратив који ће за Федерманове сестре и многе друге постати једина верзија стварности коју знају.

Постмодернизам је настао на великим наративима који су успели да промене ток историје или да тај ток створе. Стога, у Новој Прози најјачи стваралац јесте језик, јер без језика ништа не може имати значење, а тиме ни постојати. Наша прошлост је испричана и исписана, било да је се ми као такве сећамо или не. Наша сећања подједнако лако могу бити и производ наше уобразиље те се њима можемо, али и не морамо водити. Чак ни документа, написана сталожено и прорачунато, која представљају неопозиву истину тога догађаја, ни она не могу бити сачувана од могућности да постану фикција и да се пониште. Самим тим, према Федерману, било да

¹¹⁰ У оригиналу: „I shall never forgive him for having written this document – calmly and deliberately as he did” (McCaffery et al. 1998: 81)

пишемо прозу или живимо живот, разлика скоро да не постоји, јер све је то већ негде испричано и поништено, све је само једна дуга прича која чека да буде написана.

2.3 КРИТИПРОЗА

У Федермановој критичкој теорији о књижевности постмодернизма се као најпроминентнији и најбитнији издвајају два концепта: *критипроза* (critifiction) и, наравно, *надфикција* (surfiction). Критипроза се може сматрати опширнијим концептом под чије окриље спада и *надфикција*, с тим што мора бити наглашено да критипрозна дела не морају нужно бити само дела фикције, већ то могу бити и есеји, па и поезија, док су дела надфикције управо то, дела фикције.

Критипроза је усмерена на анализу дискурса и на откривање *значења* текста кроз само читање текста. Дакле, критипроза одбацује претпоставку да сваки дискурс има неко „скривено, истинито, апсолутно, универзално значење”¹¹¹ (Federman 1993: 49) и тврди да је чин писања само почетак стварања значења које комплетира читалац. Критипроза, стога, подразумева повезаност писања и читања једног књижевног дела као предуслов за стварање значења. Такође, кроз теорију критипрозе, Федерман истражује и потенцијал савремене књижевности, али и језика уопште, да створе оригинална дела и наглашава спону између маште и *плагијаугре*¹¹², изражавајући тиме своју сумњу у могућност стварања нечег новог у књижевности данашњице. Међутим, Федерманов став према стању књижевности није песимистичан, иако би се то могло помислити из претходног описа. Напротив, његова *критипроза* пружа увид у једно измењено стање књижевности које у себи носи могућност за даље истраживање могућности језика и књижевног текста, ослобођених ограничења и грандиозних очекивања модернизма и свега што је претходило. Критипроза, самим тим, представља форму ослобођене и самосвесне књижевности, која од себе нема очекивања изван оних која јој додели читалац.

2.3.1 Писање постмодерног текста

Стварањем прозе на одређени начин и продукцијом постмодерних дела стварност се фикционализовала кроз сам чин писања. Та прозна дела су самим својим постојањем откривале илузију скривену иза вела стварности, али у процесу разоткривања те илузије су заправо стварала прозу упоредо износећи став о стварању те прозе. Књижевност све више почиње да се одваја од вањске стварности и да се повлачи и увлачи у себе и сопствене механизме. Књижевност постмодернизма постаје егоцентрична и логоцентрична, иако тај логоцентризам нема више високо модернистичку ноту узвишености и недодирљивости, већ тај језик открива своју деградираност и лоше стање и у томе ужива. Из таквог језика се ствара књижевност која се све више интересује за себе саму. У свом роману *Ономе кога се то тиче*., Федерман говори –

Толико далеко смо догuralи на овом дугом путовању књижевности да нам све приче шапућу исте ствари, истим напуклим **гласом**¹¹³. И тако, морамо копати дубоко да бисмо видели где су сирове речи и фундаментални звуци закопани, како би велика тишина изнутра коначно могла бити одгонетнута.¹¹⁴ (цитирано у McCaffery et al. 1998: 97).

¹¹¹ У оригиналу: „a hidden, true, absolute, universal meaning” (Federman 1993: 49)

¹¹² Термин који је увео Федерман приликом објашњавања (не)могућности стварања оригиналног дела. Овај термин ће бити детаљно објашњен касније у раду.

¹¹³ Наглашено у оригиналном тексту.

¹¹⁴ У оригиналу: „We have come so far in the long journey of literature that all the stories whisper the same old thing to us in the same cracked **voice**. And so we must dig in to see where the raw words and fundamental sounds are buried so that the great silence within can finally be decoded” (McCaffery et al. 1998: 97)

Међутим, књижевност такође креће да се интересује и за недостатке језика, а један од тих недостатака јесте немогућност да се искаже нешто што не постоји, нешто што је одсутно. Федерман тврди да велики део те Нове Прозе (*New Fiction*) себе гради на својој лингвистичкој неспособности да искаже оно што не може бити исказано и таква као да „себе гради док се разграђује”¹¹⁵ (1993: 14), то јест, све што је написано се истог тренутка поништава, јер је настало. Суочавајући се са сопственим ограничењима и немогућностима, нова књижевност тражи себе у себи. Предмет књижевности више није измештен ван уметничког дела, већ је у њему садржан. Федерман додаје да „проза постаје метафора сопственог наративног процеса. Себе утврђује док се пише”¹¹⁶ (1993: 10). Упорно се враћајући на себе у тој свеопштој конфузији коју сама ствара, постмодерна књижевност нема јасан пут којим иде нити којим води своје читаоце. Она не води ни према каквом разрешењу, закључку или истини, већ се врти око сопствене осе, проналазећи у себи материјал за сопствено стварање. Речима Федермана: „Постмодерни романи нас намерно воде ка конфузији и хаосу, тиме уништавајући традиционалну епистемиологију” (1993: 9).

У постмодерној ери, наставља Федерман, писци пишу само да би разоткрили немогућност писања, подржавајући то Сартровом (Jean-Paul Sartre) саркастичном изјавом „Већина данашњих писаца инсистира на томе да је тајни циљ целокупне књижевности уништење језика и да би се тај циљ постигао довољно је да човек говори да ништа не би рекао”¹¹⁷ (цитирано у Federman 1993: 7). Међутим, ту би се могло поставити питање да ли то значи да је књижевност изгубила значење, или боље речено, да ли књижевност више не може да представи или створи значење онога о чему пише. Ту бисмо се вратили на виђења књижевности из периода романтизма или реализма, где књижевност или *изражава* стварни свет (романтизам) или га *представља* (реализам). Уколико бисмо узимали у обзир књижевност реализма и такво виђење књижевности, у основи прозног стваралаштва би био мимезис, али Федерман се са тим не слаже, већ он тврди да мимезис никада није била основа књижевног стваралаштва, већ је то била „потреба да се постигне мимезис”¹¹⁸ (1993: 1). Постмодерна књижевност одваја од било какве потребе за мимезом, али из тога следи питање „да ли може уопште постојати књижевност која одбија да представља свет или искаже човеково унутрашње биће”¹¹⁹ (Federman 1993: 9).

Одбијајући да пише дело које је о било чему другом осим о себи самом и свом језику, постмодерни писац признаје да „зна да не зна ништа, јер не постоји више шта да се зна или схвати, или пак постоји превише тога да се зна или схвати; било како било, апсолутно знање, као и апсолутна истина, више не постоје” (Federman 1993: 8). Слично овоме говори и Линда Хачен која у својој књизи *Нарцисодни наратив*¹²⁰ каже да „за праву „аутентичност” не могу постојати апсолутне истине [...] „истина” нема никакав значај у уметности (1980: 19)”. Федерман говори о непоузданости стварног света, али и о истрошености тема које би он могао пружити као инспирацију за савремена књижевна дела. Нова Проза не стреми ка знању, јер знање не постоји. Она тежи томе да експонира себе и своју лажност како би тиме разоткрила лажност стварног света и тиме створила свој свет, своју стварност и стреми ка стварању једног новог значења, до чега може доћи само кроз језик, који је у основи свега. Федерман ово подржава говорећи:

¹¹⁵ У оригиналу: „to make itself while unmaking itself” (Federman 1993: 14)

¹¹⁶ У оригиналу: „fiction becomes the metaphor of its own narrative progress. It establishes itself as it writes itself.” (Federman 1993: 10)

¹¹⁷ У оригиналу: „Most writers now insist that the secret goal of all literature is the destruction of language, and to reach this goal one merely needs to speak to say nothing” (цитирано у Federman 1993: 7)

¹¹⁸ У оригиналу: „the necessity to achieve mimesis” (Federman 1993: 1)

¹¹⁹ У оригиналу: „can there be a literature that refuses to represent the world or to express the inner-self of man?” (Federman 1993: 9)

¹²⁰ Оригиналан назив: *Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox.*

Стварни свет се сада налази у језику, али не у конвенционалном, синтактичком говору који је повезивао прозу са стварношћу. [...] Напротив, стварни свет је сада у језику и само језиком се може рекреирати. [...] Језик је, такође, аутономна стварност.¹²¹ (1993: 13)

2.3.2 Ауторефлексивност и самосвест текста

Понирући у себе, у потрази за својом суштином и материјом, књижевност се окреће од стварности или, боље речено, онога што је сматрано стварношћу, и слободном употребом језика се бори против намета ранијих праваца око тога шта треба или не треба да представља. Тиме што се храбро суочава и сучељава са нестварношћу стварности, Нова Проза се приближила истини данашњег света (Federman 1993: 34), али не стреми томе да је прикаже као апсолутну, јер такве истине више не постоје (ако су икада), већ је показује и оставља читаоцима на дешифровање и анализу. Самим тим, постмодерни текстови нису искуство и приказ стварног света, већ радикално лингвистичко искуство (Federman 1993: 30), које не пружа линеарно виђење историје и света.

Ипак, чинећи све ово, постмодерни текстови су врло често описивани као *нечитљиви*, *радикални* и *експериментални*, али њихова намера и јесте била да такву слику себе и направе. Наизглед бесмислени, намерно конфузни и хаотични, намена ових текстова никада није била да буду примљени и читани као њихови претходници. Константним преиспитивањем себе и сопствених конвенција, постмодерна проза се ослобађала застарелих очекивања модернизма и свесно одбацивала његову миметичку функцију. Једина стварност коју је признавала је био сам текст и као такав морао је бити ауторефлексиван. Међутим, Федерман признаје да ауторефлексивност текста није новина коју је са собом донео постмодернизам, тврдећи да се у књижевности ранијих периода и те како могу наћи примери ауторефлексивне прозе (за шта наводи примере романа *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна (Laurence Sterne) и *Фаталиста Жак и његов господар* Дениа Дидроа (Denis Diderot)) и да су сва прозна дела, на крају крајева, ипак о себи самима (1993: 18). Самим тим, било да је у питању ауторефлексивност или нека друга форма представљања, прозно дело ће неминовно увући читаоца у себе и причати му о свом постању, као и о интерним процесима који се одвијају. Тиме Федерман долази до закључка да је сва проза увек **имплицитно**¹²² рефлексивна, али да је ауторефлексиван текст онај који се **експлицитно**¹²³ бави процесом приповедања, писањем, композицијом и тиме „открива механизам сопственог настајања”¹²⁴ (1993: 18). Међутим, овакав опис би се могао протумачити и као самосвест текста, која не би била нови конструкт када је у питању књижевна теорија. Чињеница да се текст поиграва сопственим механизмима и да користи пародију, иронију или пак дигресију како би скренуо пажњу читаоца на себе, не мора нужно да значи да се ради о самосвести. Према Федермановој теорији, самосвест и ауторефлексивност текста **може бити тешко** разликовати, али разлика свакако постоји. Та разлика доста утиче и на саму рецепцију дела и став читаоца према истом.

Федерман прави неколико кључних дистинкција између самосвести и ауторефлексивности текста. Најпре, у односу на „положај” у тексту, самосвест би била *изнад* текста и у контексту односа између аутора и читаоца, она утврђује прилично јасан однос са читаоцем, где је он *прималац* значења које текст нуди. Самим тим, самосвест се бави процесом читања и отвара „прозор” од

¹²¹ У оригиналу: „The real world is now to be found in language, but not in the conventional , syntactical discourse that connected fiction to reality [...] the real world is now inside language, and can only be recreated by language [...] language too is an autonomous reality” (Federman 1993: 13)

¹²² Нагласио Федерман.

¹²³ Нагласио Федерман

¹²⁴ У оригиналу: „in so doing unveils the mechanism of its own making” (Federman 1993: 18)

споља ка унутрашњости текста. Са друге стране, ауторефлексивна не намеће никакво већ постојеће значење текста, те се однос аутора и читаоца претвара у доста приснији чин, где читалац постаје сведок креативном процесу стварања. У основи, кроз ауторефлексивну, дело се открива недовршено пред читаоцем и даје му активну партиципацију у креирању значења. За разлику од самосвести, која врло јасно дефинисано и једносмерно даје увид у текст кроз споне са спољним светом, ауторефлексивна функционише „попут огледала у тексту” (Federman 1993: 21) и на тај начин дозвољава, али и пружа охрабрење читаоцу да допринесе његовом формирању. Узевши у обзир ове јасне разлике између два појма, да се закључити да самосвест може бити досадна и иритирајућа за читаоца, док ауторефлексивна пружа задовољавајуће искуство и одушевљава читаоца (Federman 1993: 20).

Иако, као што је претходно речено, ауторефлексивна, као ни самосвест, текста није нови, постмодерни појам у књижевности и није тек у време постмодерних текстова кренула да се манифестује, ипак је у то време постала најјаснија и врло експлицитна, те је кроз своје механизме игре заправо указивала на бројне руптуре у конвенционалном дискурсу тог времена и потврдила одступање од врсте наратива који су се пропагирани у време реализма и романтизма. Додуше, колико год да је она била присутна и евидентна, ту руптуру је ретко ко био вољан да призна (осим Ничеа, наравно), с обзиром на то да би само прихватање исте потврдило урушавање једног чврсто етаблираног система вредности, као и кодекса семиотског и семантичког реда, што би довело до потенцијалног урушавања великих друштвених, политичких, али и историјских наратива, притом чак и не улазећи у питање верског дискурса који је већ дуже време био упитан.

Ипак, од оних који руптуру у дискурсу и наративу нису хтели да прихвате као нешто ново или као место порекла ауторефлексивне прозе, Линда Хачен се истиче говорећи да се развојни пут ауторефлексивне прозе може назрети знатно пре „појаве” постмодернизма, те се чак може повезати са делима као што је *Дон Кихот* (1980: 23), те самим тим не можемо олако тврдити да је она настала из неке врсте руптуре, већ је ту доста дуго.

Ипак кроз себи ствојствену ауторефлексивну, дела Нове Прозе се поигравају са конвенцијама и традицијама својих претходника и њихово главно оруђе постају насумичност и апсурд. Штавише, они постају њено „фундаментално правило”¹²⁵ (Federman 1993: 27). Ауторефлексивна Нове Прозе се умногоме ослања на све горе стање језика које више не може да издржи захтеве наметнуте стварности и наметнуте повести те стварности, те услед приметног делиријума језика, како то Федерман описује, једино што се може узети као права слика стварности јесте управо текст, и то не било који, већ онај који себе нуди као таквог. Целокупна постмодерна проза сумња у кредибилитет историје и њених наратива, али оно што ауторефлексивни романи раде упоредо са тим преиспитивањем јесте експонирање лажности историјских догађаја, поигравање са историјским „чињеницама” или чак свођење целокупне историје једног народа на „апсурдну фарсу”¹²⁶ (Federman 1993: 27).

Овде Федерман даје примере романа бројних његових савременика, али посебно истиче дела Томаса Пинчона, Џерзија Косинског, Џона Барта и Курта Вонегата у којима су ликови измештени у односу на званични историјски наратив и траже смисао у сопственим животима и ономе што раде. Спомињући као примере ова дела, Федерман заправо указује на једну општу тенденцију Нове Прозе тог времена да представља историјске догађаје не нуди сећања, менталне слике учесника нити личне повести искуства, већ да се признајући свесно учешће у тим догађајима из њих измешта и сагледава их другачије. То чини јер не жели да утиче на формирање читаочевог искуства или на сам процес читања, али жели да читалац буде свестан процеса у који је увучен. Тај процес јесте ауторско излагање сопствених виђења тих догађаја и кроз процес

¹²⁵ У оригиналу: „fundamental rule” (Federman 1993: 27)

¹²⁶ У оригиналу: „absurd farce” (*ibid.*)

писања о њима на измењени начин, чиме их ефективно брише, чиме се „одриче апсурда ових догађаја као и средства којим су пренесени”¹²⁷ (Federman 1993: 27). То средство је наравно језик који приликом стварања ауторефлексивне прозе добија нову димензију и омогућава му се, то јест, бива ослобођен да, изведе наративни перформанс у коме стално одступа од линеарне и секвентне логике улазећи у спиралу дигресија. Овако Федерман описује технику коју назива „техника жабљег прескока”¹²⁸ (1993: 28) и коју сам примењује у својим романима.

Ослањајући се на арбитрарност и апсурд, дакле, ауторефлексивна проза на различите начине руши нормативне претпоставке о стварности стварности, али и фиктивности прозе, доводећи до преклапања ових наизглед опречних конструката. На тај начин, ауторефлексивна проза ослобађа књижевно дело терета миметичке функције, али и језик структура које су га претварале у оруђе за константно понављање лажних наратива. Прихватајући у целости нове могућности језика, ауторефлексивна дела се много више баве управо тим језиком и сопственим стварањем и бројни романи, посебно 1970-их година, све више подсећају на „есеје него на чисту прозу” (Federman 1993: 31) и тиме постају оно што Федерман назива **критипроза**: врста наратива који у себи садржи своју теорију па чак и сопствену критику (*ibid*). Он даље наставља говорећи:

Од 1968. године, проза нуди текстове који су аналогни језику, текстове који се осврћу на сопствене покрете и који функционишу између друштвене стварности и субјективности не би ли подрили њихову лажну спону. [...] Другим речима, писци Нове Прозе се суочавају са својим писањем, убацују се у своје текстове не би ли преиспитали сам чин употребе језика приликом писање прозе, иако ризикују да отуђе читаоца.¹²⁹ (1993: 32)

Као пример критипрозовних тенденција књижевности 70-их година прошлог века, Федерман узима дела Роналда Сакеника у којима он истовремено ствара прозну илузију и огољева ту исту илузију (Federman 1993: 31). У даљем опису, Федерман каже: „[...] он (Сакеник) ствара прозу и истовремено износи став о стварању те прозе. Та два процеса се држе заједно у формалној тензији која руши дистинкције између чињеница и фикције, прозе и критике, маште и рефлексije и као резултат тога се концепти стварања и интерпретације сједињавају у новом типу дискурса – **критипрозовном дискурсу**”¹³⁰.¹³¹ (*ibid*)

Бројни аутори ауторефлексивне прозе су оптуживани да свесно одбијају да прикажу стварност онаквом каква јесте и да самим тим отежавају процес читања онемогућавајући читаоцу да се идентификује са ликовима или са причом коју текст (би требало) да пренесе. Међутим, централни мотив ауторефлексивне критипрозе и није да, као што је већ речено, представља стварност или да олакшава (или пак отежава) процес читања текста. Ауторефлексивна проза је, могло би се слободно рећи, донекле и нарцисоидна¹³², услед толике преокупираности собом и

¹²⁷ У оригиналу: „denouncing in the process the absurdity of these events as well as the vehicle through which they were related” (Federman 1993: 27)

¹²⁸ Оригиналан назив: *the leap-frog technique* .

¹²⁹ У оригиналу: „As of 1968, fiction offers texts that are analogous to language, texts that reflect upon their own movement, and that function between social reality and subjectivity in order to undermine the illusory relationship between the two. [...] In other words, the New Fiction writers confront their own writing, insert themselves inside their own texts in order to question the very act of using language to write fiction, even at the risk of alienating the reader” (Federman 1993: 32)

¹³⁰ Нагласио аутор.

¹³¹ У оригиналу: „he creates fiction and simultaneously makes a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension that breaks down the distinction between fact and fiction, between fiction and criticism, between imagination and reflection, and as a result the concepts of creation and interpretation merge into a new type of discourse – a critifictional discourse” (Federman 1993: 31)

¹³² Конкретно овај придев Линда Хачен користи да опише наратив онога што она назива „метафикција” у својој књизи *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*.

својим језиком. Тиме што се фокус ставља на само стварање књижевног дела и језик тог дела, ауторефлексивна проза заправо врло доследно одбија да се повинује друштвеним и књижевним нормама, не признајући никакву форму ауторитета над собом. Текст је ослобођен и постоји као независтан ентитет и као такав успева да својим језиком, који је ту већ „испражњен своје симболичке моћи” (Federman 1993: 33), одлучи да не буде део лажне стварности која је исти тај језик користила како би увек изнова понављала наратив лажи и илузија (32).

2.3.3 Критипрозно стање стварности

До сада је већ јасно да је за Федермана *сумња* једини могући облик постојања Нове Прозе постмодернизма, а посебно подкатегорије коју он назива критипроза. Одбијајући миметичку функцију, нова књижевност не уме да представи стварност из једноставног разлога што у исту сумња. Само постојање стварности као конструкта, и свега што би то са собом додатно обухватило, доведено је у питање. Као што је раније речено, велики наративи били то политички, економски, социјални, па чак и историјски дискурси, не узимају се више као истине, јер, истина не постоји. Писци имају слободу да својим делима „мењају” историју, да се играју са стварношћу, макар по цену сопствених сећања. Експлоатацијом мотива, симбола и клишеа својих претходника, Нова Проза ствара нови вид стварности коју Федерман назива „права лажна стварност”¹³³ (1993: 16).

Чињеница да текст поставља сопствени одраз као основу свог стварања, да ауторефлексивном брише значај мимезе и представљања стварног света указује на стварање једне нове стварности. Та стварност се креира кроз текст, самим тим, њу кроји језик. Језик је дуго био подређен писцима и ствараоцима текста и коришћен за представљање нечега што он сам јесте. Једина стварност јесте и може бити језик, јер само кроз језик се она може исказати. Међутим, у тренутку када та стварност буде означена, она престаје да постоји у том облику и поприма облик и значење које јој да читалац. Федерман закључује да рани романи критипрозе „нису могли да представе ништа ново, већ су само илустровали чињеницу да стварност није ништа друго до лажљиве вербалне мреже, јер заменити једну стварност другом би било илузорно, зато што би се тиме само заменио један систем симбола другим, један сет илузија другим”¹³⁴ (1993: 26).

Иако Федерман никада не цитира Лакана (Rasmussen, 2011: 166), њихово виђење стварности је врло слично. Код Лакана, у оквиру његових Боромејских прстенова, постоје три реда: Имагинарни, Симболички и Стварни. Симболички ред представља језик и језичку функцију и он је тај преко кога је Стварни повезан у Лаканов дијаграм. Стварно и стварност, према Лакану, нису синоними нити деле много сличности. Стварно никада не може бити доживљено, оно се чак и не може замислити. Стварно представља све наше природне нагоне и нашу физичку егзистенцију која постоји без обзира на све, али као таква се не може докучити нити означити на било који начин. Њему се највише приближавамо када постанемо свесни своје материјалне егзистенције, али таква реализација је сама по себи трауматична и носи одређене психолошке повреде. Симболични ред прави пукотину у Стварном тиме што га *означава* и даје му функције које оно нема. Стварно је без пукотина. Језик је оно што прави пукотину у Стварном (Лакан 2016: 21). Из овога се даље може закључити да оно што ми зовемо *стварношћу* уопште не мора да кореспондира ономе што је Стварно, јер стварност је одређена језиком, који припада Симболичком реду, реду илузија, фантазија и *жеља*. Уласком у језик, човек се одваја од

¹³³ У оригиналу: „a real fictitious reality” (Federman 1993: 16)

¹³⁴ У оригиналу: „[...] propose nothing new, they only illustrate the fact that reality is but a fraudulent verbal network, for to replace one reality with another is a senseless undertaking, because one merely substitutes one symbolic system for another, one set of illusions for another” (Federman 1993: 26)

Стварног и прихватајући лингвистичку игру он признаје сопствене жеље кроз језик. Стварност почиње да постоји оног тренутка када Символични ред пресече Стварни, то јест, када језик створи жељу. Управо та жеља, кроз језик, оно је што нас спречава да икада дођемо у директан контакт са Стварним, јер коначни циљ жеље никада није њено испуњење, већ њено понављање *ad infinitum*.

Дакле, језик формира стварност, јер језик јесте стварност. Самим тим, ниједан текст заправо не може побећи од представљања стварности, јер је он створен језиком. Ипак, Федерман тврди да стварност као таква никада никога није уистину интересовала, јер она јесте и увек ће бити разочарање. Оно што писац користи јесте то да оно што стварност чини фасцинантном с времена на време јесте замишљена катастрофа која се иза ње крије (Federman 1993: 74). Иако та „гадна звер реализма”¹³⁵ (*ibid.*) увек чека спремна да заскочи било ког писца и текст, романи су до сада једино успели да на тренутке ухвате и заробе у речима моменте стварности, али не и да је представе. Стварност, опет, не постоји. Стварно је немогуће (како је Лакан умео да каже) и не може се чак ни замислити, а у тренутку означавања престаје да постоји. Стварност се не може представити. Ту Федерман говори – Стварност романа је таква да он није ништа више до одрицање илузије која је анимира. (1993: 74)

Могућност, или пак немогућност, романа да представи стварност се такође повезује са његовом читљивошћу, али и недостатком исте. Романи Рејмонда Федермана су све само не лаки за читање, посебно узевши у обзир чињеницу да код њега синтакса или правила правописа не постоје. Некада прати кораке свог узора Самјуела Бекета, писавши редове и редове речи, као у неком логореичном заносу, без икакве кохерентне нити која бих их повезала у јединствену целину и тиме дала смисао написаном. Федерман није сам у овоме. Његов савременик и добар пријатељ Роналд Сакеник је подједнако екстреман у свом писању, до те мере да му и сам Федерман (охрабрујући га, наравно) говори да је његов роман *Одуван (Blown Away)* можда ипак претежак за просечног читаоца:

„... твоја књига је генијална, као што рекох, али збуњујућа. Још и боље од тога: она је *tour de force*, али у исто време збуњујућа, иритантна, узнемирујућа, скоро је *нечитљива*”¹³⁶. Тако да право питање је: да ли би обичан читалац (не нужно глуп) могао да прати ове потезе? Али и зашто би?”¹³⁷ (McCaffery *et al.* 1998: 304)

И то јесте право питање, да ли је заиста неопходно да просечан читалац буде способан да прати изузетно комплексне и збуњујуће вербалне секвенце или пак прозу треба начинити *приступачном* и самим тим олакшати процес читања широј публици. Федерман даље у свом писму Сакенику говори управо о појму *приступачне* прозе, али се не слаже да овај роман треба бити такав. Али Федерман се пита и зашто би уопште био. (McCaffery *et al.* 1998: 304).

Овде, наравно, није реч о способностима читаоца и његовој моћи да савлада захтеван текст, већ о потреби прозе да буде читљива и приступачна, јер би тиме пружила веће уживање приликом читања. Међутим, могли бисмо се тада питати да ли то нужно значи да текстови који нису конвенционално „лаки” за читање не могу пружити исто задовољство и уживање приликом процеса читања. Читљивост текста нам даје осећај сигурности и ужитка, јер нам је све познато, знамо (или бар мислимо да знамо) шта ће нам бити представљено. Читљив текст нам је познат, лако препознајемо све аспекте и пружа нам слику света који знамо. Али та читљивост нас, такође,

¹³⁵ У оригиналу: „the ugly beast of realism” (Federman 1993: 74)

¹³⁶ Нагласио аутор.

¹³⁷ У оригиналу: „your book is genial, I said, but confusing. It’s even better than that – it’s a tour de force but at the same time it’s confusing, it’s annoying, it’s disturbing, it’s almost unreadable. So the real question is: would a normal reader (not necessarily dumb) be able to follow these moves? And why should he?” (McCaffery *et al.* 1998: 304)

и одваја од текста (Federman 1993: 70) тиме што нам омогућава да се вратимо вањском свету. Самим тим, у току читања читљивог текста од истог се лако можемо одвојити, прескакати секције, враћати се, укратко, маневрисати текстом и његовим језиком онако како нама одговара у датом тренутку.

Са друге стране, ако нам читљивост пружа задовољство, онда нечитљивост мора бити „агонија непрепознавања”¹³⁸ (*ibid*). Нечитљивост нам не дозвољава лако читање, читање при ком нисмо у потпуности присутни са текстом док читамо. Не пружа нам слику стварности какву очекујемо, нити ону коју препознајемо. У сусрету са нечитљивим текстом, читалац се не осећа пријатно, не може се опустити, јер не може да предвиди шта следи. То спречава читаоца да се од текста одвоји и да се „из текста” измести у вањски свет, јер му текст својом нечитљивошћу не даје осећај слободе и довољне опуштености да то уради. Нечитљивост нас, заправо, закључа у језик текста (Federman 1993: 71).

Иако не истим речима и не називајући ова два аспекта текста истим именима, Ролан Барт је такође писао о различитим сензацијама које текст може да оствари код читаоца, разликујући *текст задовољства*¹³⁹ (*texte de plaisir / text of pleasure*) и *текст блаженства* (*texte de jouissance / text of bliss*). Подела на ове две врсте текста је врло слична подели на читљива и нечитљива дела. Текст задовољства пружа угодно читање, читалац осећа задовољство, чак и еуфорију, док текст блаженства узнемирава читаоца, његова историјска, друштвена и психолошка уверења су уздрмана и његов однос са језиком је угрожен. Барт тврди да уколико нам је жеља да текст буде прочитан „он ће бити написан из центра лудила и у себи ће, ако желе да их ико чита, садржати мало неурозе неопходне за завођење читалаца.”¹⁴⁰ (Barthes 1975: 5-6) Такође, немогуће је писати о текстовим блаженства, јер они у себи већ садрже своју критику (дакле, сва критипроза представља нечитљиве текстове блаженства), већ само о текстовима задовољства, јер они су ти који одржавају однос са читаоцем кроз мимезу вањског света и перципиране стварности. Текстови блаженства се не баве стварношћу, као ни нечитљиви текстови.

Занимљиво је приметити да термин који Барт користи за текст блаженства јесте *jouissance*¹⁴¹, што према Лакановој теорији представља осећај који превазилази Фројдов *принцип задовољства*¹⁴² и заправо представља блаженство које осећамо када смо изложени непријатним или болним искуствима. Док се *принцип задовољства* може повезати са текстом задовољства, јер лако и разумљиво искуство читања доноси испуњење наших (ид) потреба и гратификација је скоро истовремена, текстови блаженства нас, стварајући нелагоду и анксиозност код читаоца,

¹³⁸ У оригиналу: „the agony of unrecognition” (Federman 1993: 70)

¹³⁹ Преводи свих потоњих појмова су ауторови.

¹⁴⁰ У оригиналу: „from the center of madness contain within themselves, if they want to be read, that bit of neurosis necessary to the seduction of their readers ” (Barthes 1975: 5-6)

¹⁴¹ У својим предавањима (*Seminar VII* и *Seminar X*) Жак Лакан дефинише *jouissance* најпре као „преобимну виталност” (1992: 237), такорећи вишак живота, али такође говори да *jouissance* „није само задовољење потребе, већ задовољење нагона [...] и носи особине неприступачног, опскурног и непрозирног” (1992: 209). У свом каснијем семинару, Лакан описује *jouissance* као „Unlust” (2014: 125) односно „незадовољство” на немачком и као нешто што превазилази принцип задовољства (*ibid*).

¹⁴² У својој збирци предавања *Уводна предавања о психоанализи* (*Introductory Lessons on Psychoanalysis*) (оригинално објављеној 1916-1917) Сигмунд Фројд дефинише *принцип задовољства* кроз тврдњу да „наша целокупна ментална активност је усмерена ка остварењу задовољства и избегавању незадовољства - [...] аутоматски регулисано *принципом задовољства*”. Даље објашњава да се задовољство повезује са смањењем или брисањем количине стимулуса у менталном апарату, док је незадовољство повезано са њиховим повећањем (1977: 403-404). На основу ових дефиниција, повезаност са Бартовим *текстом задовољства* је јасна. Фројд принцип задовољства смешта под управу Ида и самим тим је он умногоме повезан и са доста базичним сексуалним нагонима и одсечен од *принципа стварности* који пак регулише Его. Међутим, занимљиво је приметити да у свом потоњем есеју *Beyond the pleasure principle*, Фројд ипак повезује задовољство и бол у не нужно ексклузивном својству (1961: 2-3), наглашавајући значај Танатоса у контексту принципа задовољства.

пре повезују са Лакановим *jouissance* који, опет, део је Символичког реда и самим тим нужни део језичког искуства.

Поменуто два појма, пак, могу се упоредити са још једном теоријом Ролана Барта коју Федерман наводи у свом есеју, говорећи о томе како нечитљивост постмодерне (крити)прозе угрожава благостање читаоца у контакту са њом тиме што „узнемирава њихове историјске, културолошке, психолошке претпоставке, нарушава угодан однос речи и ствари, доводи до кризе у њиховом односу са језиком и стварношћу”¹⁴³ (1993: 127). Наиме, Барт дели сва књижевна дела на **studium** и **punctum**¹⁴⁴. **Studium** је све оно што је читљиво, што одговара социо-културолошком контексту и самим тим је врло пријатно за читаоца који се осећа удобно у процесу читања, јер му је све познато. Слично као и код читљивог текста, интерес читаоца код **studium** дела је врло благ и неодређен и због превелике фамилијарности не мора се превише инвестирати у текст нити у језик. **Punctum** пак, узнемирава читаоца јер му не пружа познато и лако препознатљиво. Он, као и нечитљивост, закључава читаоца у сам текст и језик и кроз осећај нелагоде и непознанице такође изазива и одређено узбуђење, које умногоме недостаје код прилично сведеног и предвидивог **studium** приступа. Као и нечитљивост, **punctum** изазива раније споменуто „агонију непрепознавања.”

Долазимо до Федермановог закључка да се „опет, читљивост изједначава са **стварношћу**, а у последње време чак и са **моралношћу**”¹⁴⁵ (1993: 72). Читљивост, дакле, говори о томе да текст одражава стварност и да је миметичка функција ту у потпуности испуњена, што се сматра пригодним, али Федерман се не слаже, тврдећи да „стварност као таква никада заправо никога није интересовала: она је и увек ће бити облик разочарања; оно што стварност чини фасцинантном јесте имагинарна катастрофа која се крије иза ње” (1993: 74).

У основи, било да је текст читљив или нечитљив, закључује Федерман, за прозу је најбитније да свој центар не тражи ван себе, већ да унутар себе пронађе референтне тачке и сопствена правила организације (*ibid*), јер фокусирање на стварност, која је сама по себи врло упитан конструкт, било би илузорно, ако не и немогуће.

Немогуће је не приметити сличност Федермановог поимања **материјала прозе** и Фуковог, јер Фуко у својој књизи *Речи и ствари (Les Mots et les Choses)*, коју Федерман врло често спомиње у својим есејима, тврди да после 18-ог века се фокус прозе помера на њу саму и да средиште своје разумљивости тражи у сопственој генези и наративном процесу, напуштајући конвенционалне представе стварности (Hutcheon 1980: 12). О ауторефлексији текста и његовој „нарцисоидности” (Hutcheon 1980: 1,6) која се дефинише управо кроз постављање унутрашњих механизма текста као његов фокус, Линда Хачен је такође писала, у контексту „метафикције”¹⁴⁶,

¹⁴³ У оригиналу: „as it unsettled their historical, cultural, psychological assumptions, by disrupting the comfortable relationship of words and things, by bringing to a crisis their relation with language and with reality” (Federman 1993: 127)

¹⁴⁴ Ова два термина Федерман овако наглашава у свом есеју, те је аутор тезе одлучио да задржи Федерманово оригинално наглашавање.

¹⁴⁵ У оригиналу: „and so, once again, readability is equated with **reality** – and lately, even with **morality**” (Federman 1993: 72)

¹⁴⁶ Дефиниција *метафикције* коју Линда Хачен користи у својој књизи *Нарцисоидни наратив: Метафиктивни парадокс*, умногоме одговара Федермановом појму критипрозе, с тим што код Хаченове појам метафикције поставља ауторефлексију и самосвест текста као два опонентна механизма у односу према читаоцу (стр. 23), док код Федерманове критипрозе ова два механизма нису постављена у однос дијагоналне опозиције, већ се манифестују на различите начине кроз језик и саму дијегезу, те у зависности од механизма који надвлада се формира однос читаоца и текста (видети есеј *Self-Reflexive Fiction or How to Get Rid of It*, стр. 20-21)

Тakoђе, Хаченова сврстава Рејмонда Федермана у групу писаца метафикције (заједно са Џоном Бартом, Роналдом Сакеником и другима), а његова дела класификује као метафиктивне романе, самим тиме описујући и његове текстове као „нарцисоидне”, због преокупираности сопственом генезом, дијегезом и лингвистичком композицијом. (Hutcheon, *L. Narcissistic Narrative*, стр.143)

сматрајући да ауторефлексија текста и његова окренутост ка својим процесима настанка са једне стране привлачи читаоца, док га сопственом самосвешћу држи на сигурној дистанци, тиме што експонирајући своје дијегетске процесе текст се са једне стране представља као наратив, док откривајући лингвистичке компоненте се представља као језик (1980: 7). Као и Федерман, Хаченова је свесна комплексног односа текста и читаоца, те закључује да „[с]ам чин читања више није сигуран, удобан, непроблематичан: поузданост и сигурност језика нападнутог читаоца је подривена”¹⁴⁷ (1980: 99).

Федерманова тврдња да се референтне тачке текста сада налазе интерно, те да екстерни свет референтних вредности нема више толики значај, само подражава литерарне тенденције тадашње прозе ка алегорији, пародији (по дефиницији руског формализма, али без подсмеха, о чему ће бити речи касније) и употреби *mise en abyme* чиме текст заправо постаје „сопствено огледало”¹⁴⁸ (Hutcheon 1980: 14).

2.3.4 Значење и оригиналност текста

Уколико полазимо од пресумпције да је језик почетна тачка стварности која је у њему садржана, из тога нужно следи да је значење те стварности такође садржано у језику. Из тога даље следи да уколико проза треба да стреми томе да представља стварност, значење прозе и прозног текста произилази из језика. Ово је ипак у контрасту са уверењима реализма и модернизма, да је аутор заправо онај који ствара значење писањем, што даље води ка закључку да оригинална мисао и те како постоји и да све то потиче од аутора.

Федерман се, очекивано, са овим не слаже, тврдећи да оригиналност одавно није нешто што се може очекивати од једног прозног текста и да све што пишемо и стварамо је негде већ речено и написано. Оригиналност у доба постмодернизма је немогућа. Федерман ово подржава питајући се како писац може да измисли нешто оригинално, ако је значење онога што он пише већ било присутно у свету пре но што он почне свој рад и даље каже:

„Одсецајући себе од ауторитета свог ствараоца и његове драгоцене маште, уметност је из себе избацила (из свог центра) уљеза оригиналности. Другим речима, изашла је из својих оквира – оквира које је идеја порекла и дестинације наметнула уметничком делу. Као последица тога, савремена (постмодерна!) култура не може више да ствара оригинална уметничка дела (**ремек дела**), нити може да има великане уметности (**мајсторе**). Може само да створи уметничка дела која личе једно на друго и уметнике који имитирају или плагирају дела једни других.”¹⁴⁹ (1993: 56)

Федерман сматра да аутор више не може полагати право ни на оригиналност ни на значење свог дела, ако је икада и могао. Сам аутор тога мора постати свестан и схватити да он не чини ништа више до пуке имитације или позајмљивања делова разних других текстова, оних који су његовом делу претходили, те комбинујући те позајмице на различите начине заправо ствара дело. Ауторефлексивна проза, стављајући фокус на процес стварања дела и на језик

¹⁴⁷ У оригиналу: „The act of reading is no longer safe, comfortable, unproblematic; the assaulted reader's confidence in, and certainty of, his very language is undermined.” (Hutcheon 1980: 99)

¹⁴⁸ У оригиналу: „the text is its own mirror” (Hutcheon 1980: 14)

¹⁴⁹ У оригиналу: „By cutting itself from the authority of its creator and his precious imagination, art evacuated from itself (from its centre) the imposture of originality. In other words, it stepped out of its own frame – the frame imposed on a work of art by the idea of an origin and a destination. As a result, contemporary (postmodern!) culture could no longer produce original works of art (**masterpieces**), nor could it have great artists (**masters**). It could only produce works of art that resemble one another, and artists who imitate or plagiarize each other's work.” (Federman 1993: 56)

разоткрива идеју оригиналности као почетно фаличну и лажну. Локус значења одређеног дела се не може наћи нигде изван дела, јер је од самог почетка у њему садржано значење. Самим тим се пресумпција оригиналности укида.

Тиме што су се значење и оригиналност дела повезивали са светом изван њега самог, дело је било значајно редуковано на аутореву перцепцију света. Аутореклексивна проза експонира овакву врсту редукионизма и упућује на Нову Прозу која „измишља сопствену стварност (дакле сопствено значење¹⁵⁰) и одсеца себе од вањских референтних тачака не би ли успела у тој својеврсној **потрази за не-знањем**¹⁵¹¹⁵²“ (Federman 1993: 9). Овиме се, циркуларно, враћамо ка томе да се знање о тексту, дакле његово значење, не може наћи ван текста, већ је садржано у самом тексту. Међутим, како каже Федерман, текст се са нама поиграва, он нас води кружним стазама ка свом центру, својој сржи, где се надамо да ћемо наћи неко разрешење, неки закључак, али само наилазимо на ВЕЛИКУ РУПУ¹⁵³ (1993: 9). Ова рупа заправо представља не недостатак значења, зато што је оно несумњиво присутно, већ бездан могућности интерпретације. Аутор не може дати значење тексту јер аутор не зна ништа нити ишта схвата, јер или више нема ничега да се зна или тога има превише. Свакако, као што је раније речено, „апсолутно знање, као ни апсолутна истина, више не постоје“¹⁵⁴ (Federman 1993:8).

Тиме се долази до улоге читаоца и самог чина читања у контексту проналажења значења текста. Раније се сматрало да је читање врло пасивна активност и да читалац није ништа друго до реципијент значења које својим писањем ствара аутор. Сада када знамо да аутор текста ту моћ нема, као и да не може постојати значење које претходи језику, **улога читаоца** постаје знатно активнија и добија много већу важност. Ова спознаја о немоћи аутора пред текстом нарушава равнотежу знака и означеног у тексту, јер она је базирана на већ постојећем значењу и **постмодернизам види однос писање као означено, а читање као знак** (Federman 1993: 49). Читање, према Федерману, почиње да ствара значење текста (1993: 50), јер оно више није пуко праћење правила, није ограничено, али ни вођено семантиком. Читањем ми учимо **о процесу** стварања текста, текст нас увлачи у себе и ми као читаоци га „импрегнирамо значењем“ (*ibid*). Читалац је стављен у позицију где мора да се приликом дешифровања текста потруди подједнако колико се аутор трудио док га је „кодирао“, с тим што у том процесу крајњи резултат тог труда није примање неке врсте поруке путем текста, већ **стварање значења** (Hutcheon 1980: 144).

Наглашавајући значај читања у формирању значења текста, Федерман уводи појам **пред-текста**. Пред-текст је заправо текст који аутор напише док му читалац не да значење. Тиме, завршен текст чини не само оно што је написано, већ и оно што је *учитано* у тај текст – „сви модерни дискурси би се могли назвати **пред-текстовима** – пред-текстови у смислу да претходе свом крајњем значењу, пред-текстови јер су они разлози, изговори, оправдања, одскочне даске за крајње текстове“¹⁵⁵ (1993: 50). У складу са овим, у свом роману *Узми или остави*, Федерман говори да жели да „исприча причу која ће себе поништавати како напредује“ (1976: 28)

Аутореклесија текста и његова самосвест о сопственим генеративним механизмима, као и одређена нарцисоидна преокупираност одређеном врстом „интровертне мимезе“ (Hutcheon 1980: 12) су одређена форма игре у критипрознам смислу, јер би то нужно значило да сваки

¹⁵⁰ Коментар аутора.

¹⁵¹ Нагласио Федерман.

¹⁵² У оригиналу: „in this **pursuit of non-knowledge**, the New Fiction invents its own reality, cuts itself off from referential points with the external world“ (Federman 1993: 9)

¹⁵³ Употреба великих слова као у оригиналу..

¹⁵⁴ У оригиналу: „absolute knowledge, like absolute truth, no longer exists“ (Federman 1998: 8)

¹⁵⁵ У оригиналу: „all modern discourses can be called **pre-texts** – pre-texts in the sense that they preced their eventual meaning, pre-texts because they are reasons, excuses, justifications, springboards, for the ultimate texts“ (Federman 1993: 50)

самосвестан текст „увиђа” контрадикторност сопственог постојања, јер његова онтологија је базирана на комбинацијама, пермутацијама и копирањима фрагмената других текстова, чија самосвест је нужно увежана у било који потоњи текст. Самим тим, такав критипрозни синкретизам поставља концепт плагијата као базичан модус критипрозе. Писање, дакле, не може створити нешто што већ не постоји и ту се уводи јако битан концепт који Федерман назива *плагијаигра*. Наиме, он сматра да писање увек нужно значи спајање делова других дискурса (1993: 49) и у себи својственом стилу прави својеврсну игру речима. Писање постаје врста перформанса, демонстрације умећа и баратања одабраним партицијама, не би ли се створило нешто недовршено које тежи значењу. Према Федермановим речима, текст не ради ништа друго до имитира, копира, понавља, одзвања, шири – **другим речима плагијаризује**¹⁵⁶ – нешто што је одувек било тамо (1993: 52).

Писање се игра са понављањем и имитацијом, те мислити да писањем не понављамо нешто што је већ написано је илузија (Federman 1993: 50). Овај Федерманов закључак се подудара са теоријом Михаила Бахтина (*Михаил Михайлович Бахтин*) који тврди да је „текст конструисан као мозаик цитата и сваки текст је апсорпција и трансформација неког другог текста”¹⁵⁷ (Moi 1986: 37). Из овога би уследило да је писање заправо *читање* ранијих корпуса, где би сам текст био одређена врста одговора на те друге текстове. Читање, самим тим, директно је повезано са доделом значења на основу изложених речи, које пак, иако су већ биле изречене и нису оригиналне *per se* добијају могућност друге интерпретације у новом контексту.

У критипрози, *плагијаигра* се утемељује као главни оперативни механизам који се ослања на две операције: понављање и удвајање. Где се понављање успоставља као „присећање делова текста, поновно слагање претходно сређеног и класификованог материјала и раскид са дијахроно уједињеним знацима”¹⁵⁸ (Horn 2015: 71), удвајање се знатно више базира на игри. Према Хорновој¹⁵⁹, удвајање, које је врло присутно у критипрозном опусу, на три начина доприноси надмоћи плагијаигре: „први, кроз стапање (*blending*) уништава границе између текстова (укидање); други, на микро нивоу, изједначава два идентична ентитета до мере да их је немогуће разазнати (идентификација); и трећи, на макро нивоу, успева у томе да ретроактивно модификује значење пред-текста које је сада испуњено импликацијама секундарног текста (афирмација)¹⁶⁰” (2015: 71). Овим процесима, удвајање заправо поништава појам сингуларног уметничког дела, самим тим текстуалне јединствености и доказује да је могуће имитирати ауторство (*ibid*).

Федерман је прокламовао да је све што је написано фиктивно (1993: 53) и да ми као читаоци *a priori* добијамо пред-текст чије значење од нас зависи. Дакле, на читаоцу је да или дешифрује значење текста или да га у исти учита, али у оба случаја оно са чим је читалац суочен је језик. Језик је носилац значења, али се он измешта из процеса додељивања значења тексту, јер оно што ми учитавамо у текст је ван језика. „Границе мог света су границе мог језика. Оно што не може бити речено, не може имати значење”¹⁶¹, тврди Витгенштајн (цитирано у Федерман

¹⁵⁶ Наглашено као у оригиналу.

¹⁵⁷ У оригиналу: „any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (Moi 1986: 37)

¹⁵⁸ У оригиналу: „re-calling of textual parts, the re-assemblage of formerly indexed and classified material, and the pervasive break with diachronically unified signs” (Horn 2015: 71)

¹⁵⁹ Mirjam Horn – *Postmodern Plagiarisms: Cultural Agenda And Aesthetic Strategies Of Appropriation In US - American Literature*. (De Gruyter, Inc. 2015)

¹⁶⁰ У оригиналу: „first, in following the quality of blending, it obliterates the consented boundaries of text units (cancellation); second, on the micro level, it equates two identical entities to render them indistinct, literally two of a kind, i.e. of language in process (identification); and third, on the macro level, it succeeds in retroactively modifying the pre-text’s meaning as it is charged with the ‘secondary’ text’s implications (affirmation)” (Horn 2015: 71)

¹⁶¹ У оригиналу: „ ‘The limits of my world,’ wrote Wittgenstein, ‘are the limits of my language. What cannot be said cannot have meaning.’” (цитирано у Federman 1993: 13)

1993: 13) . Федерман пак каже да значење не може претходити стварању, али након тога може бити сувишно, исто као што реч је непотребна пре но што се изговори, али мора бити изговорена. (1993: 55).

Самим одбацивањем могућности значења *ex nihilo*, као и значења прозног дела које искључује читаоца тиме му доделивши подједнако значајну улогу као и аутору, аутор се више не може сматрати супериорним и свезнајућим као што је то раније био случај. Не само да се однос између аутора и читаоца мења, мења се и однос текста према другим текстовима. Јулиа Кристева (Julia Kristeva), као теоретичар постмодернизма, на исти начин прави дистинкцију између две осе значења – вертикалне и хоризонталне. Док се хоризонтална оса бави односом аутора и читаоца, вертикална оса показује однос једног текста према другима (Мој 1986: 36). Према овој теорији, интертекстуалност се дефинише кроз пресек ове две осе, где *реч* припада и аутору и читаоцу, док текст дугује своје значење корпусу који му је претходио или је његов савременик (Мој 1986: 36-37).

У критипрозоим делима, од читаоца се захтева посве тежак и нелагодан подухват, а то је да са аутором, који је почетни креатор пред-текста (дакле и пред-значења), финализира поступак стварања дела својим искуствима, сећањима, знањем, сновима, целокупним менталним, али и лингвистичким апаратом. Овиме се читаочев однос са језиком текста умногоме преиспитује и његова сумњичавост према тексту је можда и круцијални моменат у генези значења, јер језик није и не може бити неутралан. Језик је носилац наратива, било читљивог или нечитљивог.

Нечитљивост критипрозног текста, пак, та је која отвара могућност за продукцију значења тиме што кида кохерентне везе у дихотомији знак – означен и уноси неслогу и немир и у друге делове језичког система. Интерпретација текста је омогућена фрагментацијом језика. Језик се одриче свог репрезентативног карактера и одбија да буде подређен једној лажној слици стварности и да тиме служи њеним (мета-)наративима. У том раскораку језика и стварности, аутора и оригиналности, текста и прото-текста, ствара се простор за значење које бива унесено у текст директном интервенцијом читаоца. Речима Линде Хачен - „Страну по страну, читалац ствара значење текста, преобликујући и преуређујући раније јединице у нове. [...] у односу према речима које су представљене на линеаран консекутиван начин, који условљавају значење [...]“¹⁶²(1980: 145).

Критипроза и њена плагијаигра подривају конвенционалне књижевне технике и тековине тако што пред-текстове и пред-текстовне целине лишавају њихове оригиналности и идентитета удвајајући се или тиме што се са њима пак „прекомерно идентификују“¹⁶³ (Horn 2015: 74). У оба случаја доводе до проширења наизглед предиспонираног значења одређеног лингвистичког корпуса и показују да је немогуће зауздати или одредити значење, остављајући даље одређивање тог значења читаоцу као задатак. Иако је неминовно да ће аутор дела, чак и критипрозног, пишући свој наратив засигурно имати на уму одређену врсту значења коју он додељује тексту, то значење није закључано у тексту и дефинитивно није једина могућа интерпретација. Остављајући своје дело отвореним за сарадњу са публиком, за шта би Умберто Еко рекао да је *opera aperta*¹⁶⁴, аутор позива читаоца на сукреацију, јер завршни потез има управо читалац додељујући тексту значење. Писање постаје начин експлорације језика и његових могућности, а читање контратежа која истражује значење у језику.

¹⁶² У оригиналу: „Page by page, the reader creates the meaning of the text, reshaping and reordering former unities into new ones [...] in relation to the words as presented in a linear consecutive fashion, that condition meaning [...]” (Hutcheon 1980: 145)

¹⁶³ У оригиналу: „over-identify” (Horn 2015: 74)

¹⁶⁴ Види: Eco, U. (1997). *Opera Aperta*. Bompiani.

Иако Федерман описује велики део своје теорије кроз истраживање концепта критипрозе, манифест његовог виђења стања књижевности ипак остаје његов есеј *Надфикција* који први пут објављује 1973. године у часопису *Партизан ривју* (*Partisan review*). Међутим, то свакако није први пут да се Федерман бавио теоријом и критиком књижевности тог времена. Овом есеју претходе чланци у различитим часописима у којима се он махом бавио француским *Nouveau roman* што није нимало изненађујуће узимајући у обзир да је Федерман пре свега био Француз, те је француска књижевност њему била врло блиска. Такође, његов узор и касније добар пријатељ, Самјуел Бекет, био је један од представника *Nouveau roman* стила и тенденција. Још 1970. године, Федерман француску прозу описује као „непослушну и без форме”¹⁶⁵ али и као врло самосвесну (Klinkowitz 2011: 33), термини које ће потоње користити не би ли описивао пожељан облик прозе тог времена. Већ ту он уводи тематику посебног читања прозе, упоређујући тадашње америчке кратке приче које су се и даље писале и читале на врло конвенционалан начин и француску „непослушну” прозу са својом „самосвесном” формом. Ту такође спомиње *језик* као градивну материју прозе и тврди да окрећући се свом језику и сопственом стварању проза преузима власт над својим гласом: „Стога писање више није покушај да се искомуницира неко значење које већ постоји, већ средство за истраживање језика који се сматра посебним простором, ‘le lieu du langage’, и који има сопствене просторне и временске услове и димензије”¹⁶⁶ (цитирано у Klinkowitz 2011: 33). Федерман, дакле, закључује да савремена проза већ јесте и наставиће да буде окренута себи, те ће о себи и писати.

У време када је претходно написано, Федерман се махом бавио француском књижевношћу и говорио о њој, док фокус на америчку књижевност пребацује након завршетка свог романа *Дупло или ништа*, после ког и пише есеј *Надфикција* не би ли одговорио на бројне погрешне интерпретације и неразумевање овог романа. Међутим, у овом есеју он такође образлаже своја бројна виђења стања књижевности тог времена и у њему детаљно описује своју „анти-репрезентативну естетику”¹⁶⁷ (Rasmussen 2011: 162), тврдећи да уместо прибегавању клишеима да је „књижевност постала застарела и небитна јер је живот постао много интересантнији, много драматичнији, много интригантнији и невероватнији од онога што умирући роман има да понуди”¹⁶⁸ (1993: 35), морамо схватити да (традиционалан) роман је „далеко од тога да је мртав [...] већ је веома здрав и веома богат”¹⁶⁹ (1993: 36). Федерман такође упоређује *успешну*¹⁷⁰ прозу (комерцијалну прозу), „la littérature alimentaire” (хранљиву књижевност) и експерименталну књижевности, одбијајући да прихвати да је роман ишта друго до форме експеримента и да је због тога увек форма искуства (1993: 36-37). Овај есеј се може сматрати развијенијом верзијом одређених Федерманових мисли изнешених у његовој студији раних дела Самјуела Бекета (*Пут у хаос: Рана проза Самјуела Бекета*) и чак је организован према питањима из Бекетовог романа *Неименовани* (*The Unnamable*): „Где сада? Ко сада? Када сада?”¹⁷¹ (Camerlynck 2021: 5). Камерлинкова (Nathalie Camerlynck) каже да је Федерманов пријатељ и сарадник Џон Флечер (John Fletcher) описао Федерманов тон у есеју *Надфикција* као уздигнут и да се есеј може читати као манифест. (2021: 5) Такође, Камерлинкова сматра да

¹⁶⁵ У оригиналу: „formless and unruly” (Klinkowitz 2011: 33)

¹⁶⁶ У оригиналу: „‘Thus writing is no longer an effort to communicate a preexistent meaning,’ he concludes, ‘but a means of exploring language itself which is viewed as a particular space, ‘le lieu du langage,’ and which has its own spatial and temporal conditions, and dimensions” (Klinkowitz 2011: 33)

¹⁶⁷ У оригиналу: „the anti-representationalist aesthetic” (Rasmussen 2011: 162)

¹⁶⁸ У оригиналу: „fiction has become obsolete and irrelevant because life has become much more interesting, much more dramatic, much more intriguing, and incredible than what the dying novel can possibly offer” (Federman 1993: 35)

¹⁶⁹ У оригиналу: „(the novel) is far from being dead [...] very **healthy** and very **wealthy** too” (Federman 1993: 36)

¹⁷⁰ Нагласио аутор.

¹⁷¹ У оригиналу: „Where now? Who now? When now?” (Camerlynck 2021: 5)

Федерман у овом есеју заправо даље истражује идеју „прозног апсурда” из *Пути у хаос*, где она заправо постаје „надфикција” (*ibid.*) и односи се на „фиктивност стварности”¹⁷² (Federman 1993: 37). У есеју *Надфикција*, Федерман предлаже четири предлога за „садашњост-будућност прозе”¹⁷³ (1993: 40) у вези са читањем, обликом, материјалом и значењем прозе. Но, пре но што уђе у детаљно разматрање ових предлога, Федерман и сам (потврђујући Флечерову изјаву) каже да есеј јесте манифест за *Надфикцију* и да као такав „може бити или прихваћен или одбијен у целости, али се са њим не може расправљати”¹⁷⁴ (*ibid.*)

¹⁷² У оригиналу: „the fictionality of reality” (Federman 1993: 37)

¹⁷³ У оригиналу: „present – future of fiction” (Federman 1993: 40)

¹⁷⁴ У оригиналу: „one accepts or rejects (a manifesto) in its entirety, but one cannot argue with it” (Federman 1993: 40)

2.4 НАДФИКЦИЈА

Ако заиста мора бити речено, наћи ће своју форму.

Пол Остер

Постмодернизам је као правац са собом донео бројне промене у књижевност као и у начин писања књижевности, до те мере да је постала непрепознатљива, „нечитљива”, наизглед бесмислена и некохерентна, док се роман, као најкомплекснија наративна форма сматрао или „мртвим” или „на самрти”. Многи су се плашили да је прошло време када се роман могао спасити пропасти, док су други и даље били скептични према питању смрти романа. Роналд Сакеник је 1969. године чак написао и књигу са врло конкретним насловом *Смрт романа и друге приче (The Death of the Novel and Other Stories)*. Насловом који одмах подсећа на Р. Бартов есеј *Смрт аутора*, али за разлику од Р. Барта, Сакеник не најављује нити потврђује смрт било које врсте, већ само говори о измењеним околностима постојања романа, под утицајем којих се он мора изменити и променити начин на који је постојао до сада:

Проза представља начин гледања на свет. Стога ћу почети са разматрањем како свет изгледа у ономе што мислим да сада можемо почети да зовемо савремени роман пост-реализма. Проза пост-реализма медијумом наратива са заплетом сматра хронолошко време, индивидуалну психу коју је немогуће свести на нешто мање као субјекат карактеризације и поврх свега, крајњу, конкретну стварност као предмет и објашњење својих описа. У свету пост-реализма, међутим, све ове апсолутне вредности су постале апсолутно проблематичне.

Савремени писац – писац који је осетно повезан са животом чији је део – приморан је да почне испочетка: Стварност не постоји, време не постоји, личност не постоји.¹⁷⁵ (1969: 41)

Дакле, роман није мртав нити је близу тога, једноставно се морао прилагодити новонасталим околностима и самим тим и сам се изменио. Исто сматра и Линда Хачен, говорећи да „[рећи да] роман је мртав је погрешно размишљање. Иако је таква изјава згодно презрива, нетачна је. Да се роман променио је непобитно, али са друге стране, он никад није био статичан: ниједна уметничка форма није.”¹⁷⁶ (1980: 153)

Федерман, такође, каже да роман није мртав, тврдећи, штавише, да је „далеко од тога” (1993: 36). Он тако почиње свој есеј у коме даље тврди да „комерцијални” роман никако није угрожен, док сви други романи, посебно они „нечитљиви”, који самим тим немају вредност за издаваче и критичаре, одмах се класификују као „експериментални”, али роман сам по себи увек и јесте експеримент и самим тим постаје „доживљај” (Federman 1993: 36-37). Чак и дела Џејмса

¹⁷⁵ У оригиналу: „Fiction constitutes a way of looking at the world. Therefore I will begin by considering how the world looks in what I think we may now begin to call the contemporary post-realistic novel. Realistic fiction presupposed chronological time as the medium of a plotted narrative, an irreducible individual psyche as the subject of its characterization, and, above all, the ultimate, concrete reality of things as the object and the rationale of its description. In the world of post-realism, however, all of these absolutes have become absolutely problematic.

The contemporary writer – the writer who is acutely in touch with the life of which he is part – is forced to start from scratch: Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist.” (Sukenick 1969: 41)

¹⁷⁶ У оригиналу: „, But to reason from this rupture to an assertion that "the novel is dead" would be faulty logic. While such a statement is conveniently dismissive, it is inaccurate. That the novel has changed is undeniable, but then again, it never was static: no art form ever is. “ (Hutcheon 1980: 153)

Дојса и Франца Кафке су својевремено, каже Федерман, сматрани експерименталним, али када дело добије такву ознаку не значи да је то истина, већ само показује да они који то тврде не могу задовољити интелектуалне захтеве романа, те га тако категоришу „из очаја и неразумевања”¹⁷⁷ (1993: 37). Федерман даље тврди да се чак ни дела Самјуела Бекета не могу назвати експерименталним јер „он није могао да их пише ни на који други начин”¹⁷⁸ (*ibid.*).

Оно што повезује све наведене писце и многе друге који су такође категорисани као експериментални, није тежина и неразумљивост њихове прозе, нити чак њихова несвакидашњост у очекиваном смислу те речи. Та дела су се принципијално бавила *собом* и функционисала су по сопственим правилима. Њихова онтогенеза није контролисана било чиме изван њих самих и они у себи садрже ингресивну тачку.

Нова Проза не испитује стварност и њоме се не бави, јер стварност, као што је већ речено, не постоји. Федерман одбацује могућност постојања стварности говорећи да „стварност као таква не постоји, или постоји само у прозној верзији, то јест у језику који је описује” (1993: 38). Стога, проза више не може имитирати стварност, већ само експонирати њену фиктивност и такву прозу Федерман назива *надфикцијом* коју дефинише као „ниво човекове активности који открива да је живот заправо фикција”¹⁷⁹ (1993: 37). Циљ надфикције јеста да експонира лажно представљање стварности, то јест, да покаже „фиктивност стварности”¹⁸⁰ (*ibid.*) Федерманова надфикција је врста прозе која захтева повећану интелектуалну активност код читаоца, његову пуну пажњу и заинтересованост. Поново се позивајући на Бартову теорију писања прозе, прозни текстови надфикције су *punctum* и самим тим текстови блаженства. Таква проза је сама по себи доживљај, јер изједначава живот и језик који је гради. Федерман наставља:

Дакле, за мене, једина проза која данас ишта значи је врста прозе која покушава да истражи могућности прозе изван њених граница; врста прозе која стално преиспитује традицију која њоме влада; врста прозе која изнова разбуктава нашу веру у интелигенцију и машту човека, пре него у његово изобличено виђење стварности; врста прозе која открива човекову ирационалност пре него његову правичну рационалност.¹⁸¹ (1993: 37)

Федерманова надфикција изнова подржава његове тврдње да не постоји значење које претходи језику и да је писање процес у коме језик ради шта жели, без намета и ограничења. Надфикција заправо тежи ка трансформацији стварности, то јест њеном крајњем поништавању (Federman 1993: 38). Сви поларитети се укидају, јер међусобно једна другу укидају и самим тим чине једно. Удвајање заправо доводи до укидања граница између два супротно постављена појма и самим тим, попут огледала, упућује на истоветност. Федерманови „најексперименталнији” романи су прави примери ове врсте прозе, што се види и по њиховим насловима - *Дупло или ништа*, *Узми или остави* и *Двострука вибрација*. Разликовати свесно од несвесног, право од умишљеног или садашњности од прошлости постаје немогуће. То се постиже измештањем, увођењем разлика (и разлика) као и понављањем који постају основе надфикције. Надфикција „ће једноставно **БИТИ**”¹⁸² и њена примарна сврха ће бити да скине маску са сопствене фиктивности, да експонира

¹⁷⁷ У оригиналу: „out of incomprehension and despair” (Federman 1993: 37)

¹⁷⁸ У оригиналу: „it is the only way he could write them” (*ibid.*)

¹⁷⁹ У оригиналу: „level of man’s activity that reveals life as a fiction” (*ibid.*)

¹⁸⁰ У оригиналу: „the fictionality of reality” (*ibid.*)

¹⁸¹ У оригиналу: „And so, for me, the only fiction that still means something today is the kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction beyond its own limitations; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man’s intelligence and imagination rather than man’s distorted view of reality; the kind of fiction that reveals man’s playful irrationality rather than his righteous rationality.” (Federman 1993: 37)

¹⁸² Нагласио Федерман

метафору сопствене лажливости и симулакрума и да се не претвара више да може проћи као стварност, истина или лепота”¹⁸³ (Federman 1993: 39).

Федерманов манифест о надфикцији и томе шта она треба да представља, и под којим условима, садржи четири предлога који треба да служе као почетна тачка за описивање могућности ове нове врсте прозе и редом се односе на читање прозе, облик прозе, материјал и значење прозе.

Први предлог – ЧИТАЊЕ прозе

Први предлог, који се односи на начин читања прозе, понавља постмодернистички став да „нормалан” начин читања, с лева на десно, од маргине до маргине, не дозвољава никакву форму интеракције са текстом и присиљава читаоца на пасивност. Такав начин читања је „ограничавајући и досадан”¹⁸⁴ (Federman 1993: 40) и ни на који начин не иницира интелектуалну активност код читаоца, што је једна од главних намера надфикције. Такође, стављајући читаоца у пасиван положај, текст се одмах сврстава под *studium* и таква врста читања ни на који начин не може да представља доживљај какав надфикција жели да читање буде. Стварност текста се установљује на основу одговора и активног учешћа читаоца (Hutcheon 1980: 141) те ако то изостане, не можемо говорити о надфикцији.

Стога, Федерман предлаже потпуну измену система пагиналне синтаксе и начина читања текста, било кроз типографију текста или типографију књиге (1993:40) и да се сам начин писања мора изменити не би ли испунио ове услове. Читање мора захтевати активацију читаоца не само на интелектуалном, већ и на физичком нивоу ако је потребно, где се од њега може захтевати да, на примеру Федерманових текстова, нагиње главу, окреће књигу наопако да би могао да прочита текст или да чита текст у одразу огледала. Све то приближава читаоца самом тексту и формира један врло близак однос у коме се текст и читалац прожимају у чину међусобног стварања.

Дакле, описан начин стварања и читања текста заправо акцентује суделовање аутора, медијум самог дела и читаоца у формирању дела. Федерман тврди да кроз овако измењену топографију писања, из те нове **пагиналне**¹⁸⁵ пре него **граматичке синтаксе** ће читалац моћи да открије своју слободу у вези са процесом читања књиге, у вези са језиком (1993: 41). Застарели начин читања је био врло ограничавајући и за језик, малтене га бришући из самог текста. Језик је био сведен на ништа више до обичне функције у делу, био је заборављен и „негиран процесом читања”¹⁸⁶ (*ibid*).

Језик би на тај начин постао „видљив”, конкретизован (Federman 1993: 41) и стога прави медијум, а не само функција. Поставка речи на страни, комбинације и начин на који се те речи постављају утиче на саму прозу и на значење које читалац може да извуче, јер не само да ће се значење речи узимати у обзир приликом читања, већ и сам облик речи, њихов распоред на страни, празнине између њих и облик који имају сви доприносе креирању коначног дела . Прави медијум постају речи, језик и спона која се формира између њега и читаоца.

¹⁸³ У оригиналу: „it will simply **BE**, and its primary purpose will be to unmask its own fictionality, to expose the metaphor of its own fraudulence and simalcrum, and not pretend any longer to pass for reality, for truth, or for beauty” (Federman 1993: 39)

¹⁸⁴ У оригиналу: „restrictive and boring” (Federman 1993: 40)

¹⁸⁵ Нагласио Федерман

¹⁸⁶ У оригиналу: „negated by the process of reading” (Federman 1993: 41)

Други предлог – ОБЛИК прозе

Следећи предлог се односи на облик прозе и на то какав наратив кореспондира захтевима надфикције. Уколико полазимо од премисе да проза јесте живот, онда она мора бити таква какав је живот – хаотична, неповезана и свакако нелинеарна. Хронолошка и секвентна нарација не може бити представник и права слика живота, јер би то била лаж. Живот, такође, нема свезнајућег наратора који нас наводи и преко кога сазнајемо значење ствари око нас, стога ни проза не може имати једну такву фигуру.

Међутим, осим свезнајућег наратора, живот нема ни заплет, он је само сплет међусобно повезаних догађаја који могу, али не морају имати никакав значај и смисао, већ то све само од нас зависи. Исто тако и надфикција не може имати „главну радњу” или заплет *per se* узевши у обзир да она јесте живот. Уколико заплета нема, тада не постоје ни ограничења у виду организованих, хронолошких догађаја, већ се текст излаже арбитрарном маневрисању квазитемпоралних инстанци и прерасподели истих у зависности од индивидуалних жеља, али и хирова, читаоца. Штавише, није читалац једини коме се дозвољава да се „игра” са текстом, већ то може и чини и сам аутор, то јест, текст:

Другим речима, док себе импровизује, надфикцијски дискурс ће се окретати око себе, правити нове и изненадне покрете и пируете током одвијања процеса нарације, самопонављања, аутопројекције напред-назад уз **кривине** писања [...] . [...] облик и редослед приче неће потицати из имитације вештачких облика и поретка живота, већ из формалних обртаја језика док навире из подсвести.¹⁸⁷ (Federman 1993: 42-43).

Узевши у обзир претходно речено, долазимо до закључка да је надфикција апсолутно немиметичка и да једини „моменат огледала” који може постојати јесте ауторerefлексивни. Надфикција је егоцентрична и тиме у потпуности одступа од андроцентричног логоцентризма, јер она језик користи као аутогенеративни медијум чиме „проза постаје метафора сопственог наративног процеса и себе успоставља и ствара док себе пише¹⁸⁸” (Federman 1993: 43).

Надфикција је пре свега аутономна и има потпуну власт над сопственом онтологијом. Ниједно искуство, ниједан догађај или доживљај не постоји до оног тренутка док не буде вербализован, уобличен речима и док му језиком не буде дато значење. Самим тим, стварност и живот бивају подређени језику и његовим „играма” што нужно подразумева одређени вид промене. Та промена може бити или трансформација у смислу елевације или пак чиста дисторзија јер „језик увек разара чињенице, искуства, историју, или, ако вам је драже, порекло¹⁸⁹” (Abády-Nagy 1988: 158). Надфикција је, према Федерману, управо та трансформација: „начин писања преко фикције, трансформишући, искривљујући, измештајући оригинал у нови простор, нови облик чак¹⁹⁰” (*ibid.*).

¹⁸⁷ У оригиналу: „In other words, as it improvises itself, the surfictional discourse will circle around itself, create new and unexpected movements and figures in the unfolding of the narration, repeating itself, projecting itself, backward and forward along the curves of the writing [...] . [...] shape and order of the story will not result from an imitation of the artificial shape and order of life, but from the formal circumvolutions of language as it wells up from the unconscious.” (Federman 1993: 42-43)

¹⁸⁸ У оригиналу: „fiction will become the metaphor of its own narrative progress, and will establish and generate itself as it writes itself” (Federman 1993: 43)

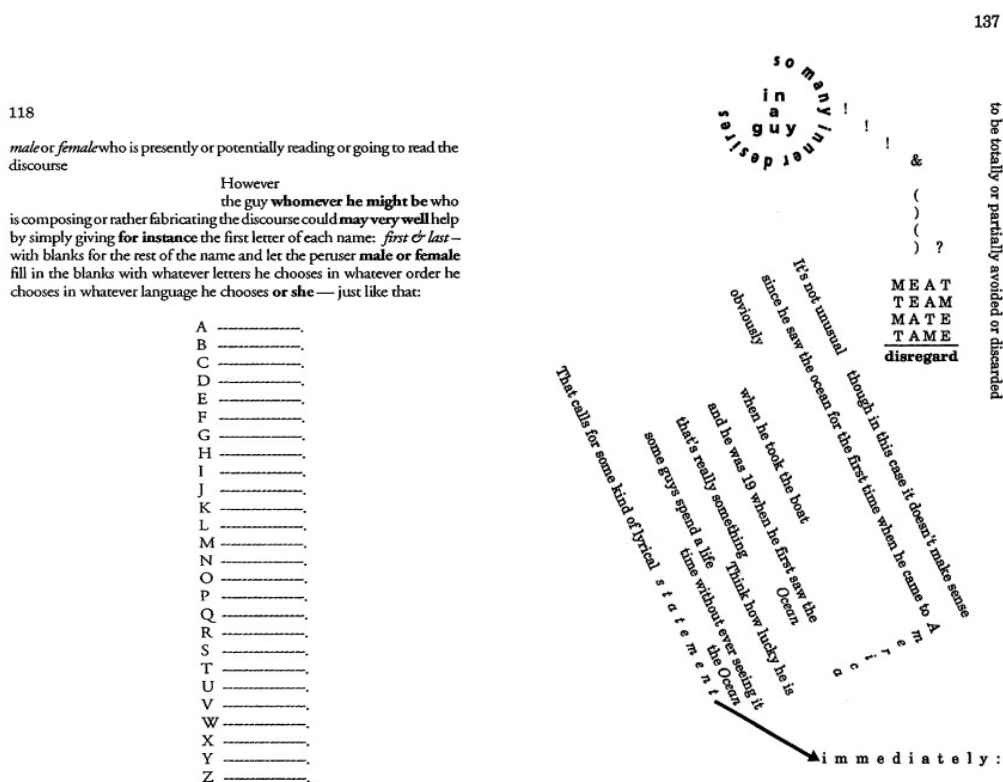
¹⁸⁹ У оригиналу: „language always distorts the fact, the experience, the history, or, if you prefer, the origin” (Abády-Nagy 1988: 158)

¹⁹⁰ У оригиналу: „a way of writing on top of a fiction but in the process transforming, distorting, displacing the original into a new space. A new form even” (*ibid.*)

Трећи предлог – МАТЕРИЈАЛ прозе

У процесу самокреације, надфикција је свесна моћи изреченог, али и онога што није, онога што је остало неизречено или је одсутно, јер „Фикција је подједнако о ономе што је речено, као и о ономе што није речено, јер шта је речено не мора нужно бити тачно и све што је речено увек може бити речено на други начин” (Federman 1993: 44). Као што се читање прозе мења услед конкретизације и материјализације језика, мења се и материјал прозе, јер и он сам постаје конкретан и опипљив. Надфикција је проза која саму себе ствара, она је скуп свих искустава, како у стварном свету, тако и на психичкој, и свесној и несвесној, равни, што се све потоње манифестује кроз језик. Стога, материјал надфикције јесте оно што се у тренутку писања створи, било то измишљање или импровизација (Federman 1993: 44), јер ако је надфикција о животу као фикцији, онда не може постојати истина, самим тим ни материјал прозе, ван ње саме.

Приликом разматрања материјала надфикције, мора се узети у обзир не само дихотомија „речено-неречено”, већ и испуњен, то јест празан простор на страници. Испуњен простор или *позитиван* простор се сматра оним делом папира на коме се налазе не само речи, јер у контексту надфикције то могу бити и слике, симболи или неке друге форме, док се неиспуњен простор или *негативан* простор сматра делом папира на коме, наизглед, ништа није написано или насликано. С обзиром на то да есеј *Надфикција* и јесте настао као одговор на рецепцију романа *Дупло или ништа*, странице из тог дела би послужиле као најбољи примери позитивног и негативног простора у пракси –



Слика 2. Примери страна из романа *Дупло или ништа* као илустрација позитивног и негативног простора

Овакав распоред текста, наравно, иако наизглед арбитран није безначајан, већ управо служи као референт за одређивања значења текста. Речима самог Федермана:

Стога, када смо суочени са Федермановим делом, морамо прихватити да оно што чини његову прозу није нужно оно што је ту [...] већ оно што није ту (оно што није речено, што није видљиво, што се не може прочитати, што није презентовано или представљено или манифестно). Другим речима, оно што је битно приметити у Федермановој прози је оно што је одсутно. [...] централна тема његове прозе је ОДСУСТВО.¹⁹¹(1993: 86)

Главни материјал прозе је њен језик и употреба истог. Речи као носиоци значења, ипак, више немају толико пресудну улогу у формирању значења целокупног текста. Овиме се на одређени начин исказује и немогућност да се лингвистички знак изједначи са оним што означава и стога празан, негативан простор и, како каже Вилгошева (Wielgosz) „истовремено упућује на могућност постојања ствари које су неизрециве језиком и празнину представе и изражаја као и ‘епистемиолошку немогућност да се из тог простора икада побегне’¹⁹²“ (цитирано у Horn 2015: 123).

Једна од основних одлика „конвенционалне” прозе јесте да кроз своју миметичку функцију омогућава читаоцу да препозна слике живота у њој, да изазове одређену врсту фамилијарности и чак носталгије код читаоца, а то најчешће постиже кроз ликове који су у већини случајева носиоци радње. Роман тока мисли је био врло успешан у томе да ликове лиши њиховог физичког облика који није носио скоро никакав значај за радњу, док су једине битне биле свест самог лика, његове/њене мисли. Тиме је показана једна могућност језика и прозе, а то је да заправо може постојати и кроз *нечујни* глас ликова, а самим тим ни да конкретан заплет не мора да постоји да би наратив и текст постојали. Улазећи у постмодернизам, Џон Барт је пак „подарио глас” сперматозоиду у својој књизи *Изгубљени у кући смеха*, тиме показавши да су садашње могућности прозе и језика такве да границе очекиваног могу и треба да буду пређене.

Надфикција у потпуности подржава све те нове тенденције и иде корак даље, уништивши концепт ликова, протагонисте, наратора и аутора, који сви бивају стопљени у амалгам језичке игре и дискурса. „Језик је тај који ствара аутора, не обрнуто” каже Федерман (цит. у Kutnik 1986: 166). Ако дело нема аутора, то јест, сам материјал прозе је тај који ствара свог ствараоца, шта друго можемо очекивати да се деси са ликовима у делу, осим да и они буду производ језика. Читалац више неће моћи да се идентификује са ликовима, јер они више ни на који начин неће подражавати стварност, већ „ће бити оно што јесу: *бића од речи*”¹⁹³ (Federman 1993: 44). И не само то, већ то биће неће имати ни класификацију рода, нити временску одредницу било које врсте, то „надфикцијско биће [...] ће бити језик човечанства”¹⁹⁴(Federman 1993: 45).

Дакле, све у вези са ликовима дела, укључујући и аутора, детерминише примарно језик, а потоње читалац. Самим тим, личност и идентитет ликова (и аутора) ће бити створени „у току лингвистичког перформанса гласа текста”¹⁹⁵ (Kutnik 1986: 167) који се чује кроз писца текста и читаоца. Оваква поставка неминовно доводи до питања кризе идентитета и самим тим сопства у делима надфикције, али Федерман је уверен да то тога неће доћи, јер сопство свакако и даље постоји у делима надфикције, иако у измењеној форми:

¹⁹¹ У оригиналу: „Therefore, when dealing with Federman’s work, one must accept the fact that makes up his fiction is not necessarily what is there [...] but what is not there (what is not told, what is not visible, not readable, not presented, not represented or appresented). In other words, what is important to notice in Federman’s fiction is what is absent. [...] the central theme of his fiction is ABSENCE” (Federman 1993: 86)

¹⁹² У оригиналу: „both connotes the possibility of things un-tellable by language and a void of representation and expressibility, as well as the “epistemological impossibility of ever escaping that very space” (цитирано у Horn 2005: 123)

¹⁹³ Нагласио аутор.

¹⁹⁴ У оригиналу: „the surfictional being [...] will be the language of humanity” (Federman 1993: 45)

¹⁹⁵ У оригиналу: „during and through the linguistic performance of the voice of the text” (Kutnik 1986: 167)

постмодерна проза користи неко друго Сопство које се може назвати САДАШЊЕ СОПСТВО ¹⁹⁶ (*PRESENT-SELF*) или се можда **треба** звати 'Грамотолошко Сопство' – то више није сопство које је репродукција или представа ПРОШЛОГ СОПСТВА (*PAST-SELF*), већ сопство које себе измишља у садашњости текста, које себе импровизује ван времена док се текст пише.¹⁹⁷ (цитирано у Kutnik 1986: 167).

Ово ново Сопство је „чист глас” без тела или било каквих других одлика. (*ibid*) Појам *Садашње Сопство* како га назива Федерман, у целости обухвата нов концепт лика у делу надфикције. За разлику од Прошлог Сопства које ће увек имати полазну тачку у прошлости или у сећањима на прошлост, али ће зато увек имати своју контратежу у свету ван текста, код Садашњег Сопства то није, нити може бити случај. Садашње Сопство се ствара искључиво кроз текст, оно је биће од језика и не може се изместити у свет ван текста. Прошло Сопство се донекле и могло дистанцирати од самог аутора текста и могло је имати особине и одлике које не би одмах биле приписиване писцу, јер је могло бити повезано по сличности са неким другим бићем из света ван текста, али Садашње Сопство, које је чист глас без форме, не мора имати никакве везе са било којим живим бићем ван текста и самим тим има потпуну власт над својом генезом да може чак и „преузети име свог ствараоца” (цитирано у Kutnik 1986: 168). Садашње Сопство је до те мере моћно да оно „измишља своју стварност, своје непредвидиво биће и чак своју фиктивну прошлост. Може чак и поновно створити свог аутора који тада постаје подједнако фиктиван као и његово дело” (цитирано у Kutnik 1986: 169).

Надфикцијски текст је у потпуности производ језика и као такав не само да ствара себе, своје ликове, па чак и свог аутора, већ ствара и читаоца који пак њему даје значење. Стога, у процесу стварања једног дела надфикције не може постојати сингуларни ентитет који је стваралац свега написаног, већ је то написано заправо амалгам суделовања више фактора, од којих је један и сам језик.

Четврти предлог – ЗНАЧЕЊЕ прозе

Последњи предлог се односи на значење прозе и уско је повезан са првим, то јест, читањем прозе. Иако је више пута речено да је читалац тај који даје значење тексту кроз своја искуства и мисли, непобитно је да је бар једно од могућих значења свакако уписано у текст од стране аутора. Приликом стварања дела, аутор може писати само из и о свом искуству, а оно што његово искуство и сећања материјализује јесте језик. У свом роману *Двојака вибрација* Федерман пише: „писац једноставно претаче искуство у речи, он измешта, симболизује, симулира, десимулира, изнова смишља, али је то увек издаја оригиналног искуства, флагрантна фалсификација тако то иде у Кући смеха прозе, једноставни случај гомилања речи и речи и још речи^{198,199} (1982: 151).

Наше поимање стварности, као и наше знање о њој, не би било могуће без језика и тада долазимо до закључка да је наше целокупно искуство само једна од функција језика. Федерман разликује три типа искуства: оригинално, ментално и искуство вербализације (Kutnik 1986: 171).

¹⁹⁶ Употреба великих слова као у оригиналу.

¹⁹⁷ У оригиналу: „postmodern fiction makes use of another Self which can be called a PRESENT-SELF, or perhaps should be called a 'Grammatological Self' – no longer a Self which is a reproduction or a representation of a Past-Self, but a self which invents itself in the present of the text, which improvizes itself extemporaneously as the text is written” (Kutnik 1986: 167)

¹⁹⁸ Оригинална интерпункција и правопис.

¹⁹⁹ У оригиналу: „the writer merely turns experience into words, he displaces, symbolizes, simulates, dissimulates, reinvents, but it's always a betrayal of the original experience, a flagrant falsification, that's how it goes in the Funhouse of fiction, a simple matter of piling up words, words, and more words” (Federman 1982: 151)

Оригинално искуство је у потпуности на психофизичкој равни и најчешће је невербално. Оригинално искуство је оно што кажемо да се *заиста догодило*, али у тренутку када кренемо о том искуству да причамо и када га тиме ставимо у лингвистичку раван, оно престаје да постоји. Ментално искуство је оно што ми памтимо о оригиналном искуству, али та два се не морају нужно поклапати. Штавише, Федерман тврди да он не разликује машту од сећања (Bernstein 2002: 69), те самим тим већ у тренутку када искуство постане ментално, полако почиње његов прелазак у фикцију. У надфикцији, оригинално искуство, то јест, оно што се *заправо* догодило, нема никаквог значаја ни смисла док не прође кроз ментални апарат где се претвара у сећање или машту, од којих су оба функције језика. Свако искуство добија значење кроз језик.

Тиме се долази до последњег типа искуства – искуства кроз вербализацију. То је једини тип искуства који се може наћи у прози, али као такав је већ два корака удаљен од стварности и тиме постаје, како то Федерман назива, „прича из друге руке”²⁰⁰ (Kutnik 1986: 171). Иако је то искуство почетно *наше*, у тренутку када о њему пишемо нити смо ми нужно та иста особа којој се то догодило, нити се можемо уздати у наше сећање да тачно пренесе све што се збило. За Федермана, само у процесу писања, кроз језички перформанс, можемо доћи до правог значења неког догађаја и тиме га разумети: „Ако је заиста процес писања *те једне* приче мој покушај да се помирим са ситуацијом коју никада нисам заиста разумео, онда желим да наставим да причам ту причу не бих ли у том процесу набасао на *значење*”²⁰¹ те приче.”²⁰² (цит. у Kutnik 1986: 172)

Рекавши то, уколико аутор одређеним одабиром речи одлучује да своје искуство преточи на папир, свака од тих речи у себи садржи потенцијал за више различитих интерпретација од којих је једна иста као и **ауторева**. Надфикција тиме себе отвара читаоцу и даје му моћ активног учешћа у њеном стварању и као и исти значај као и аутору који губи „куну” свезајућег и свемоћног ствараоца. Они ће заједно стварати прозу која ће кроз њихове удружене снаге моћи да постоји. Надфикција ће само „наизглед бити лишена значења, а намерно ће бити нелогична, ирационална, *non sequitur*, пуна дигресија и некохерентна. [...] Она ће остати отворен дискурс – дискурс отворен различитим интерпретацијама.”²⁰³ (Federman 1993: 46)

Читалац у надфикцији има подједнако битну улогу као и сам аутор. Федерман је изјавио да је у основи писања надфикције дељење једне приче, једног искуства са другима (Abády-Nagy 1988: 158) и да то искуство, да није било преточено у речи, не би ни постојало (*ibid.*) Међутим, нужна последица дељења приче са неким јесте отварање те приче оном броју интерпретација колико има читалаца, слушалаца, или гледалаца. У случају књижевности, читалац је тај који „активира” значење текста, јер је и сам „имплициран” у њему (*ibid.*). Поставши градивни део текста надфикције, читалац улази у директну интеракцију са језиком и значењем које носи, омогућавајући тиме да се тај однос аутор-текст-читалац дешава симултано и у тексту и ван њега.

Федерман завршава свој есеј тврдећи да примере надфикције („или онога што се такође назива постмодерном прозом” (1993:46)) можемо наћи код бројних писаца тог времена. Ни они, као ни он, не могу са сигурношћу и самопоуздањем рећи да су пронашли „решење” за проблем који је постмодернизам неминовно представљао, али надфикција сигурно јесте један од путева којим би књижевност могла кренути ка свом спасу од нестанка. Федерманов добар пријатељ и „колега надфикциониста”, Роналд Сакеник, врло је песимистичан по питању стања књижевности

²⁰⁰ У оригиналу: „a second-hand tale” (Kutnik 1986: 171)

²⁰¹ Нагласио аутор.

²⁰² У оригиналу: „If indeed the process of telling 'the story' is an effort on my part to come to terms with a situation which I have never really understood, then I want to keep telling that story so that in the process I might stumble onto the meaning of that story [...]” (Kutnik 1986: 172)

²⁰³ У оригиналу: „[...] will be seemingly devoid of meaning, it will be deliberately illogical, irrational, unrealistic, non sequitur, digressive, and incoherent. [...] It will always remain an open discourse – a discourse open to multiple interpretations” (Federman 1993: 46)

и сматра да књижевност „је лажна категорија; књижевност не постоји”²⁰⁴, док Федерман, пак, нема толико негативан став и иако се слаже да тренутно стање књижевности није најбоље, ипак се може спасити; када књижевност постане вишак културе, додатак култури, не може се више називати књижевношћу. Када проза постане производ који се може купити у супермаркетима поред парадајза, тада више не заслужује да се назива књижевношћу, нити чак да се ствара. (McCaffery *et al.* 1998: 303).

Спас књижевности и прозе, дакле, лежи у иновацији или бар у измењеном приступу ономе што је већ ту. Човеково виђење света се умногоме променило, самим тим и књижевност мора да иде у корак са тим, јер ће се то виђење неминовно прелити у књижевно стваралаштво, због једноставне чињенице да проза и живот су у основи нерездвојиве категорије.

Федерман је свој „догматски” (1993: 40) манифест о будућности и потенцијалном спасу књижевности кроз надфикцију отворио сопственим цитатом - „Неки људи би могли да кажу да данашње стање прозе није много охрабрујуће али њима се мора одговорити да ни не треба да буде охрабрујуће за оне који тако говоре” (*ibid.*) – стављајући до знања свима, на самом почетку, колико верује у (нове) могућности књижевности и прозе, посебно кроз начела надфикције, која сматра неизбежном, али рекуперативном, путањом развоја прозе и књижевности у будућности.

Федерман у својој *Надфикцији* упућује на значај прихватања ова четири предлога, који су већ постали неизоставни и неоспорни део стварања прозе у постмодерној књижевности. Надфикција се већ увелико пише и као своје циљеве поставља остваривање сопственог парадокса (Camerlynck 2021: 8). Овај парадокс Федерман описује као писање које себе укида док се пише, одбијање да се прихвати претпостављена дубина реализма, али и упорно инсистирање на томе да су читаоци подједнако одговорни за причу као што је и он (*ibid.*). Ови, како их Федерман назива, „прелиминарни коментари” (1993: 40) представљају „арбитрарне почетне тачке за могућности Нове Фикције”²⁰⁵ (*ibid.*)

Надфикција, дакле, представља нови правац у књижевности који иако назиглед тежи некој врсти дисрупције и уништењу језика, ако је судити према конвенционалним поимањима могућности језика, она заправо представља одређену форму либерације језика, а самим тим и могућности књижевности. Ослобођеним језиком надфикције се стварају текстови који заувек остају „отворени разговори – разговори отворени вишеструким интерпретацијама” (Federman 1993: 46), јер ће читалац бити тај који даје значење и смисао језику који је заједнички и њему и писцу. Њихове (ауторове и читаочеве) удружене снаге у извлачењу значења из језика заправо подижу прозу до нивоа где она неће само „ЗНАЧИТИ”²⁰⁶ нешто, већ ће и БИТИ нешто” (*ibid.*)

Међутим, као што је и сам Федерман рекао, методе којима се надфикција служи у својој сврси да пренесе *своју* истину и *своје* значење, неће бити ништа до тада виђено ни, на први поглед, смислено. Роналд Сакеник у својој књизи *Наралози: Истина у фикцији* (Narralogues: Truth in Fiction) таксативно излаже одлике надфикције истичући најпре фракталну организацију, дисконтинуитет, интерактивност, елипсу, случајност, ахроницитет, синхроницитет, импровизацију, интервенције од стране аутора из самог текста, ауто-контрадикторност, преклапање, мозаичност, модуларност, графичку композицију, хипертекстуалност, парадокс и честу употребу игре речима (2000:19)

Иако проза надфикције одбацује спону са стварношћу и тврди да је она сама за себе стварност, јер њу формира језик, а ништа не може постојати ван језика, ипак се да приметити да

²⁰⁴ Из интервјуа са Марком Америком. Цео интервју је доступан на интернет адреси: <https://www.altx.com/int2/sukenick.html>. Датум приступа: 10.09.2022.

²⁰⁵ У оригиналу: „an arbitrary starting point for the possibilities of a New Fiction” (Federman 1993: 40)

²⁰⁶ Употреба великих слова као у оригиналу.

ако циљеви надфикције теже одређеној врсти стварности, онда проза надфикције ипак у одређеној мери упућује на стварност изван текста. (Cornis-Pope 2001: 68) Надфикцију је најбоље описати као полемичку форму нарације која стално изнова формулише сопствени начин артикулације (*ibid.*) која никако не може да помири стварност изван језика и стварност која настаје језиком, то јест, стварност надфикције.

2.5 Федерманов закључак о постмодернизму

Као што је раније речено, Рејмонд Федерман је прогласио смрт постмодернизма оног дана када је Самјуел Бекет „променио време”²⁰⁷, дакле 22. децембра 1989. године. (1993: 105) Ту се може одмах поставити питање да ли је, према томе, постмодернизам почео оног тренутка када је Самјуел Бекет кренуо са писањем својих дела и да ли су, самим тим, она окидач постмодернистичких тежњи и ако бисте питали Федермана одговор би вероватно био потврдан. Штавише, он је то и рекао у свом есеју *Пре постмодернизма и после њега*: ако се за некога може рећи да је измислио постмодерну прозу, то је сигурно био Самјуел Бекет. (1993: 105-106) Међутим, о томе се надаље није расправљало. Прави почетак постмодернизма је недокучив, с обзиром на то да он успешно одолева било каквој форми хронолошке категоризације, али и правилима линераног времена. Према Федерману, међутим, постмодернизам је дошао и прошао „попут вриска на небу и ни са чим се сада упоредити не може”²⁰⁸ (Federman 1993: 109).

Као и многи други представници постмодернизма, ни Федерман није разумео тај правац, а с обзиром на то да је за њега Самјуел Бекет био отеловљење постмодернизма, Федерман врло често постмодернизам описује користећи цитате из Бекетових романа. У овом случају чак даје глас постмодернизму за који сматра да би било више него смислено да изговара следеће: „Искрено говорећи, будимо искрени барем, прошло је подоста времена откако сам знао о чему причам”²⁰⁹ (1993: 107).

Оно у шта је Федерман, пак, био сигуран да је обележило велики део овог периода јесте неодлучност, сумња, неизвесност и један општи осећај неснађености и неприпадања. Иако говори да никада заправо није разумео тај правац, „шта је значео” и „како је функционисао” (1993: 107) Федерман, пак, успева да напише дводелни есеј *Пре постмодернизма и после њега* где не само да износи своје мишљење о постмодернизму, већ одговара и на нека непостављена питања о његовој сврси, почетку, крају, али и значењу. За Федермана је постмодернизам био, пре свега, као што је речено, једна **Врхунска Неодлучност**²¹⁰ (1993: 106). Преокупиран сумњом, заправо маркиран тим хиперскептицизмом, постмодернизам никада није дозволио да буде истински објашњен и разумљив. Он се константо играо измештања, нешто што Мишел Фуко назива *хетеротопијом*, лингвистичком дисрупцијом или измештањем, „чиме се језик подрива, јер спречава именовање овога или онога, јер уништава или меша значење простих речи, јер унапред уништава синтаксу, не само видљиву синтаксу која гради реченице, већ и ону мање видну која држи на окупу речи и ствари”²¹¹ (Federman 1993: 127 - 128).

²⁰⁷ У оригиналу: „changed tense” (Federman 1993: 105)

²⁰⁸ У оригиналу: „like a screaming across the sky [...] and there is nothing to compare it to now” (Federman 1993: 109)

²⁰⁹ У оригиналу: „To tell the truth, let us be honest at least, it is some considerable time now since I last knew what I was talking about” (Federman 1993: 107)

²¹⁰ У оригиналу: „**A Supreme Indecision**” (Federman 1993: 106). Наглашено у оригиналу.

²¹¹ У оригиналу: „it secretly undermines language, because it prevents this or that to be named, because it destroys or confuses the meaning of common words, because it ruins syntax in advance, not only the syntax that constructs sentences, but that less visible syntax that holds words and things together” (Federman 1993: 127-128)

Не само да је био обузет сумњом, постмодернизам је несумњиво био и нераскидиво повезан са смрћу и њеним поимањем. Штавише, можда би тачније било рећи немогућношћу прихватања смрти. Федерман се пита како је постмодернизам успео да преживи сопствену смрт више од четрдесет година (1993: 110), јер је он кренуо да умире истог тренутка када је родио (1993: 111). Овој идеји се Федерман враћа касније, говорећи да је судбина свих **-ИЗАМА** да постану застарели оног тренутка када се артикулишу (1993: 129). Постмодернизам је несумњиво изграђен на морбидним и смрћу-обојеним основама, али одатле се умногоме проширио. Како један од Федерманових колега изјављује, када је био упитан да ли мисли да је постмодернизам мртав и шта га је убило:

„Постмодернизам као књижевни појам је измишљен да би се бавио Холокаустом. Предратна подела између форме и садржаја се није могла носити са моралном кризом коју је изазвао Холокауст и стога су писци попут Бекета, Валтера Абиша, Роналда Сакеника, Прима Левија, Рејмонда Федермана, Џерзија Косинског и многих других, морали измислити Постмодернизам не би ли тражили међу мртвима, копали по заједничким гробницама, не би ли оживели узалуд проливену крв и узалуд пролирене сузе... или пак једноставно, не би ли **створили нешто занимљивије од смрти**”²¹² [...]”²¹³ (Federman 1993: 122).

Судбина постмодернизма, пак, била је таква да се он морао суочити са немогућношћу смрти, али и са бројним другим немогућностима и тешкоћама. Поново, речима Федермана: „Постмодернизам је покушао да исказе немогућност исказивања неисказивог.”²¹⁴ (1993: 124) и у томе је био неприкосновен. Креирајући текстове који су одисали блаженством, постмодернизам је пореметио устаљен и очекиван однос између речи, реченичних делова, синтаксе, семантике и било чега другог што је могло држати реченицу и кохерентне мисли у компактним целинама. Он је кроз *punctum* упорно и неуморно доказивао читаоцу колико је неопходно проћи кроз зоне комфора и лакоћу, јер могуће је да се човек и у сопственом језику уљуљка и опусти. Но, оно што се тиме постиже јесте ограничавање и мучење језика, јер му се тиме ефективно ускраћује моћ експресије и слобода игре, а постмодернизам, као и Федерман, волео је да се игра.

Не само да је волео да се игра, постмодернизам се и нудио као објекат којим се могло играти (Federman 1993: 126), али не у циљу задовољства, већ чистог блаженства. Постмодернизам је био ослобођење разлика и различитости, што и сам Федерман говори (*ibid*). У тој својој либерализацији језика, постмодернизам је кршио претходно успостављене норме и тиме угрозио визију света и стварности за многе. Постмодернизам дефинитивно није био посве пријатно искуство, посебно његови експерименталнији делови, али оно што јесте био је забаван: „хајде да признамо да је постмодернизам био велика забавна авантура”, говори Федерман у свом есеју²¹⁵ (1993: 133).

Осим што је одбијао да пружи очекивано и оно на шта су читаоци (али и критика) навикли, постмодернизам је бројне непријатности изазивао и Фуковом раније споменутом хетеротопијом, тј. измештањем значења. Такође, осим што је спречавао именовање и доделу

²¹² Нагласио Федерман

²¹³ У оригиналу: „Postmodernism as a literary notion was invented to deal with the Holocaust. The prewar split between form and content was incapable of dealing with the moral crisis provoked by the Holocaust, and therefore writers like Beckett, Walter Abish, Ronald Sukenick, Primo Levi, Raymond Federman, Jerzy Kosinski, and many others, invented Postmodernism to search among the dead, to dig into the communal grave, in order to re-animate wasted blood and wasted tears ... or perhaps simply in order **to create something more interesting than death** [...]” (Federman 1993: 122)

²¹⁴ У оригиналу: „Postmodernism attempted to speak the impossibility of speaking the unspeakable.” (Federman 1993: 124)

²¹⁵ У оригиналу: „let us admit that Postmodernism was a great fun adventure” (Federman 1993: 133)

значења речима, постмодернизам је и себи негирао доделу значења и ограничавао се сопственом ширином и недоследношћу, те га Федерман описује као „померајућу непокретност”, у стању „апорије” како је то Бекет волео да каже (1993: 106). Константно у потрази за сопственим крајем, постмодернизам је тиме себе перпетуирао. Постмодерна проза је, по речима Федермана – врста прозе која негира било какве пролазне закључке до којих је дошла (DiLeo 2011: 175), јер оног тренутка када би испунила своју „сврху”, ако уопште можемо говорити о једној општој сврси књижевности, постмодернизам би престао да буде експерименталан и авангардан.

Оно што Федерман сматра кључним за књижевност постмодернизма (укључујући и критипрозу и надфикцију) јесте да се она више није залуђивала раније хваљеним фундаменталним концептима вишег знања и истине. У том смислу је постмодернизам антиплатонски (DiLeo 2011: 170) и у потпуности ничеовски у својој релативизацији и субјективизацији истине. Федерманова визија постмодерне књижевности је књижевност која је у **потрази за не-знањем**²¹⁶ (1993: 9). У свом нашироко цењеном и многоструко цитираном есеју *Проза Данас или потрага за не-знањем (Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge)* Федерман као примарни циљ Нове Прозе дефинише одбијање мимезе и стремљење ка свесном и намерном избегавању знања.

Велики део Нове Прозе се бави управо могућношћу/способношћу или пак одсуством исте да се изрази одређен појам, осећање, ситуација или да се створи наратив генерално, с обзиром на то да је све већ махом изречено. Федерман ту, пак, поставља хипотезу да ако више нема шта да се зна, онда нема ни шта да се каже, али је одмах побија цитатом Робера Панжеа (Robert Pinget)²¹⁷ у коме он каже да све што је речено није речено јер се увек може рећи на другачији начин и наставља да Нова Проза себе заправо изграђује на својој лингвистичкој немогућности и да себе гради док се разоткрива (1993: 14). А највише разоткрива управо своју фаличност.

„Проза потврђује своју аутономију тиме што експонира сопствене лажи” говори Федерман (1993: 9), а то потврђује и сопственом прозом која намерно и свесно открива себе као лаж. Истина Федерманове Прозе је та да је она лаж (DiLeo 2011: 146) и Федерман се ни у једном тренутку не труди да побије или потврди истинитост својих тврдњи, чак ни оних аутобиографских. Један критичар доноси следећи закључак о Федермановој прози: „Његове вербалне чињенице су фиктивне, али његове фикције су чињенице. Не може да не погрешити.”²¹⁸ (цитирано у DiLeo 2011: 154).

Настављајући у свом парадоксалном стилу, Федерман даље тврди да књижевност више нема намеру да имитира реалност, јер она је створена кроз језик, самим тим се књижевношћу она ствара, ипак, иако се стављају на егалитаран ниво, стварна стварност и прозна стварност су заправо запетљане у врсту нерасплетивог клупка *ad infinitum*:

Међутим, никада не смемо помешати стварност са измишљеном креацијом. Другим речима, не може се побећи од оригиналне руке са пером, од оригиналног искуства, слике или било чега – оно се увек подразумева у прозном производу, иако се не може видети. Дакле, иако се чини да је мој глас, мој прави глас онај који се чује у *Дупло или Ништа*,

²¹⁶ Нагласио Федерман

²¹⁷ Robert Pinget (1919-1997), француски авангардни писац, један од представника француског *Nouveau roman* покрета. Његов стил писања карактерише јак утицај Бекета и других модернистичких писаца.

²¹⁸ У оригиналу: „His verbal facts are fictive, but his fictions are facts. He cannot not fail” “ (цитирано у DiLeo 2011: 154)

ипак је то фиктиван глас. Тај прави глас се никада не може написати, јер стављањем тог гласа у језик га чини фиктивним.²¹⁹ (Federman у DiLeo 2011: 154).

Овде наравно Федерман доследно инсистира на нераскидивој вези оригиналног искуства и прозног дела, али не даје примат *стварном* искуству, јер стварно се генерише кроз језик, те расправом о надмоћи једног од два концепта ушли бисмо у нерешиву проблематику. Што је управо и *modus operandi* постмодернизма – стварање прозе која нарушава сопствене принципе не би ли потврдила сопствену истинитост.

Федерман је, у складу са својим уверењима о постмодернизму и његовим могућностима и захтевима, хтео да пише приче и романе који ће себе поништавати док настају. Тако, сматра он, био је и случај са постмодернизмом који је у себи садржао властити крај. На изузетно ауторефлексиван начин, Федерман у своје романе и приче на самом почетку инкорпорира њихов крај, јер оно што ће се десити у самом делу већ зна, с обзиром на то да је на неки начин извучено из личног искуства (DiLeo 2011: 86). Сва његова дела представљају својеврсни карневал постмодерне и њених елемената, јер се сви поигравају темом немогућности стварања књижевности док се та иста књижевност у том тренутку ствара, испрва кроз писање самог дела, а изнова док је у рукама читаоца. Управо тај читалац бива спуштен у „пакао текста”²²⁰ (McCaffery et al. 1998: 254) када је суочен са прозним делом Рејмонда Федермана.

Доследно његовом свеукупном крајње парадоксалном виђењу књижевности, Федерман свој велики есеј у коме „је у процесу закопавања постмодернизма” (1993: 107) завршава реализацијом да је есејом о смрти постмодерне заправо продужио њено постојање, успевајући да напише још један постмодерни текст (1993: 133). И заиста, то је управо оно што је учинио. Као што је раније речено, Федерманови критички текстови се такође могу узети, упоредо са његовим романима, причама и песмама, као примери теорије коју пропагира, као прави примери критипрозе и надфикције. *Пре постмодернизма и после њега* је један такав текст у коме чак и појам *плагијаигре* добија своје отеловљење. Федерман неретко цитира друге писце и теоретичаре, без навођења референци, враћајући на своје поимање да ништа не може бити истински плагијат, изјава у којој се могу чути одједи Деридине идеје „општег текста” (DiLeo 2011: 170). Такође, он не само да цитира друге, већ и себе, до те мере да ни сам не зна да ли је те реченице од некога чуо или их је пак сам формулисао. Овако нешто је у теорији познато као интертекстуалност, али Федерман не би био Федерман када се не би поиграо са том речи и створио (себи својствен) неологизам – инцестуалност, јер је тај текст написан „промискуитетном” (зло?)употребом интертекстуалности (DiLeo 2011: 160).

Осим плагијаигре и *инцестуалности*, репетиција је битна одлика овог, али и осталих есеја ове збирке. Тиме Федерман не само да упућује на свеопшту повезаност и испреплетаност лингвистичких конструкта, већ и на немогућност постојања оригиналног и јединственог текста, јер је то све негде већ претходно речено. Но, Федерман и за то има аргумент – Није прича та која се рачуна, већ како је испричаш (1982: 55), стога се лако долази до закључка да је исту ствар, причу или искуство, могуће испричати на онолико начина колико има писаца и разумети на онолико начина колико има читалаца.

²¹⁹ У оригиналу: „However, we must never confuse that reality with the illusory creation. In other words, you can never escape the original hand with the pen, the original experience, image, or whatever—it is always implied in the fictitious product, even if you cannot see it. So, even though it appears that it is my own voice, my real voice which is at work in *Double or Nothing*, nonetheless it is a fictitious voice. One can never write the real voice, because the fact of transposing that voice into language renders it fictitious.” (Federman in DiLeo 2011: 154)

²²⁰ У оригиналу: „the hell of the text” (McCaffery et al. 1998: 254)

И у томе, попут постмодернизма, Федерман дезоријентише²²¹. Док говори о нестанку, он сопственим деловањем продужава постојање. Штавише, доприноси развоју, додајући корпусу. Поменути есеј франкенштајновског типа је „дете” постмодернизма у целости, јер не придаје значају чињеничности изнесених тврдњи, истинитости стварности, па чак ни њеном постојању, дистинкцији између прозе и научног текста, као ни сопственој оригиналности. Федерманова есејистичка читуља за постмодернизам се лако може читати и као извод из матичне књиге рођених. И у томе лежи посебност Федерманових текстова (као и постмодернизма), у њиховој способности оживљавања пред очима читаоца и само-одржавање упркос неминовности краја.

Као и Федерман по завршетку свог есеја, остајемо са закључком да је постмодернизам био и остаће недокучив феномен који је „дошао и отишао попут јата птица селица”²²² (Federman 1993: 110) и ни са чим се сада не може упоредити. Парафразирајући речи Џона Барта, Федерман ипак изражава жал за постмодернизмом и жељу за поновним сусретом или бар још једним покушајем (1993: 112), иако свестан да је крај неминовно ту и да најваљује нове, несигурне почетке. Чак ни сам назив „постмодернизам” није стигао да буде у потпуности прихваћен од стране свих који су га представљали, вољно или не, послужио је тој сврси довољно дуго да „дефинише одређену авангардну активност која се одиграла на високо-интелектуалном и уметничком нивоу”²²³ (Federman 1993: 132).

Као завршну дефиницију постмодернизма, Федерман издваја речи Октавија Паза из његовог говора за Нобелову награду 1990. године, када дефинише постмодернизам на следећи начин:

Шта је модернизам? [...] Значење те речи је подједнако несигурно и арбитарно попут назива периода који му је претходио, средњи век. Ако смо ми модерни у односу на средњовековна времена, да ли смо можда ми онда средњи век за неки будући модернизам? Да ли је име које се мења временом право име? Модернизам је реч у потрази за сопственим значењем. Да ли је то једна идеја, мираж или историјски тренутак? Нико не зна засигурно... **Последњих година се много прича о Постмодернизму, али шта је друго Постмодернизам ако не још модернији модернизам?**^{224 225} (Federman 1993: 133)

Међутим, с обзиром на Федерманову визију постмодернизма и књижевности коју је именовао и обележио, можда би сам постмодернизам, у сутону свог постојања гласом Самјуела Бекета изговорио следеће: „*Моја прича се завршила, тек ћу живети. Заостајање које обећава. То је мој крај. Ја више „ја” говорити нећу.*”²²⁶ (Federman 1993: 112) и Федерман би помно слушао.

²²¹ Цитат на који се односи: „И то је тачно оно што је постмодернизам радио: он је дезоријентисао” (Федерман 1993:125)

²²² У оригиналу: „came and went like a flock of migratory birds” (Federman 1993: 110)

²²³ У оригиналу: „to define a certain avant-garde activity played out on a high intellectual and artistic level” (Federman 1993: 132)

²²⁴ Нагласио Федерман

²²⁵ У оригиналу: „What is modernity? [...] The meaning of the word is as uncertain and arbitrary as the name of the period that precedes it, the Middle-Ages. If we are modern when compared to medieval times, are we perhaps the Middle-Ages of a future Modernity? Is a name that changes with time a real name? Modernity is a word in search of its meaning. Is it an idea, a mirage or a moment of history? Nobody knows for sure ... **In recent years there has been much talk of Postmodernism, but what is Postmodernism if not an even more modern modernity?**” (Federman 1993: 133)

²²⁶ У оригиналу: „My story ended, I'll be living yet. Promising lag. That is the end of me. I shall say I no more.” (Federman 1993: 112)

3. ФЕДЕРМАН И БЕКЕТ

Немогуће је писати и причати о Рејмонду Федерману, а не споменути Самјуела Бекета и анализирати утицај који је он имао на њега. И сам Федерман је увек био искрен о значају утицаја Самјуела Бекета на њега и његово писање, до те мере да га је називао својим „духовним оцем” (McCaffery et al. 1998: 341) и чак за цео постмодернизам рекао да је настао са првим књижевним речима Самјуела Бекета, али и престао оног дана када је Самјуел Бекет преминуо (1993: 105-106). Не само што је својим делима и стилем писања указао на нове могућности књижевности и тиме „уништио роман какав је до био познат модерном писцу [...] али истовремено оживео роман, отварајући нове хоризонте за своје наследнике²²⁷” (Kutnik 1986: 156), Бекет је, према Федермановим речима, такође својим наследницима оставио на терет немогућност да поново пишу о том свету, јер нам је Бекет дао финалну верзију тог света. (Kutnik 1986: 156) Осим што је Бекет умногоме утицао на Федерманов став према књижевности, а самим тим и теорији књижевности, Федерман је у Бекету видео и сурогат оца (Camerlynck 2021: 17) и до краја Бекетовог живота остао близак са њим. Такође, количину поштовања коју је Федерман осећао према Бекету илуструје и изјава Федерманове ћерке, Симон, присећајући се шта јој је отац причао за Бекета: „Тада је почео да ми прича приче, свакакве приче [...] да Бог не постоји, ту је само Самјуел Бекет”²²⁸ (McCaffery et al. 1998: 156).

Федерман сазнаје за Самјуела Бекета 1956. године, тачније, по запису у његовом дневнику, 18. априла 1956. године, када је прочитао *Чекајући Годоа* од „Томаса Бекета” и то доживео као врсту откровења (McCaffery et al. 1998: 68-69). У есеју из 2002. године, пак, Федерман открива да је заправо кренуо да чита Бекета након што је одгледао бродвејску продукцију *Чекајући Годоа* 1956. године (2002: 156). Несумњиво је да је Бекет оставио велики утисак на Федермана, јер било да је тај први судбоносни сусрет био кроз представу или књигу, након тога Федерман ће прочитати сва дела која успе да пронађе од Бекета, али осим *Годоа*, све на француском, јер ништа још увек није било преведено на енглески. (*ibid.*) Федерман је до те мере био опчињен Бекетом и његовим начином писања, да је свом пријатељу Џорџу Ташимију (George Tashimi) написао писмо у ком је описао своје одушевљење и где се виде прве назнаке Бекетовог утицаја на формирање Федерманове књижевне мисли:

Џорџе, открио сам нешто ново... Сећаш се оног типа који је написао *Чекајући Годоа*... На француском *En attendant Godot*... Прочитао сам два његова романа *Молој (Molloy)* и *Малоне умуре (Malone dies)*. Молим те да их прочиташ, ако их немаш ја ћу ти их послати, као божићни поклон... Мада га можеш читати и на француском, пише на француском.... Озбиљно, веома веома битне књиге, обавезно штиво за младог писца, посебно необјављеног.

СБ ради нешто са **језиком**²²⁹, са формом романа што је јако интересантно за проучавање. Прича је прилично депресивна, хвата те за срце, стеже га, прокрвари га, прочитај нешто од њега Џорџе а онда отиди и попричај са човеком, у Паризу је, негде, претпостављам у **Сартровом** штабу, јер има нешто сартровско у њему и **цојсовско** такође а опет потпуно ново по садржају, форми и идејама. Ради и са током мисли али на непосреднији можда једноставнији начин, са лакоћом се креће из унутрашњости

²²⁷ У оригиналу: „has destroyed the novel as it was known to the modern writer [...] he has revived the novel, opening new vistas for his heirs” (Kutnik 1986: 156)

²²⁸ У оригиналу: „It was then that he began to tell me stories, all kinds of stories [...] that God doesn't exist, rather there is only Samuel Beckett” (McCaffery et al. 1998: 156)

²²⁹ Сва места која су подебљана су тако наглашена у оригиналу. Такође, правопис и знаци интерпункције су задржани као у оригиналном тексту.

ума својих ликова у прошлост и будућност, језик је једноставан, понекад безобразан, шокантан, прост а опет дубокоуман.

Врло сам заинтересован шта француски интелектуалци мисле о њему. ако нађеш у неким радовима неке критике о њему молим те ми јави. Он је писац на кога треба да се угледамо и кога можда треба да пратимо неко време док се не осамосталимо^{230, 231, 232}.

Федерман већ у овом писму изражава заинтересованост за питања језика, форме прозе и књижевног дела, али и указује на то шта је њему битно у књижевном изразу: слобода, иновација и игра језиком. Федерман је у Бекету видео оно чему ће и сам тежити касније у својим делима, а то је непосредан језик, слобода исказа, „игра” са очекиваним обликом, садржајем и кроз то „прочишћење традиционалног романа”²³³ (Federman, 1965: 7). Џерзи Катник (Jerzy Kutnik) у свом делу *Роман као представа (Novel as Performance)*, где пише о прози и теорији Роналда Сакеника и Рејмонда Федермана, каже: „Оно што очигледно фасцинира Федермана у Бекетовој прози јесте начин на који, пркосећи свим нормама реализма и смисленог дискурса, писац претвара ту потпуну негацију стварности у потез афирмације тиме што свој епистемиолошки став и поглед на свет чини апсолутно неоспоривим по питању *одсутва*²³⁴ стварности у његовим делима.²³⁵” (1986: 152) Ова фасцинација Самјуелом Бекетом и његовим делима није јењавала с годинама, што Федерман и сам каже у свом есеју *Имагинарни музеј Самјуела Бекета (Imaginary Museum of Samuel Beckett)* написаном скоро 40 година након његовог сусрета са Бекетовим делима:

Па, ја сам све ове [Бекетове] књиге прочитао – неколико пута чак. Прочитао и поново читао (и на енглеском и на француском). Не говорим ово да бих вас импресионирао, већ да нагласим да човек мора бити луд да би прочитао Бекетов целокупни *oeuvre*. [...] У *Чекајући Годоа* – Бекетовој најпознатијој драми, Естрагон [...] каже: *Сви смо ми рођени луди. Само неколицина таква и остане*. Верујем да сам ја један од тих који су остали луди, јер већ више од четрдесет и пет година ја нисам престао да читам изнова и изнова књиге Самјуела Бекета и увек замишљам да постоји још оних који

²³⁰ Нагласио аутор.

²³¹ Текст писма у објављен у McCaffrey *et al.* (1998). *Federman A to X-X-X-X: A Recyclopedic Narrative*, стр. 27-28. Превод аутора.

²³² У оригиналу: „George I have made a new discovery ... Remeber this guy that wrote 'Waiting for Godot'. ... In French 'En attendant Godot'” I just finished his two novels MOLLOY AND MALONE DIES. Please read them, if you don't have them I'll send them to you, my christmas present ... Although you can read him in French, he writes in French... Seriously, very very important literary books, a must for young writer, unpublished especially.

SB is doing something with the **language**, with the form of the novel which is really interesting to study. The story is quite depressing, it grabs you by the heart, squeezes it, makes it bleed, read it George and then go and talk to the man, he is in Paris, somewhere, I suppose in the headquarter of **Sartre** because there is something of sartre in him and **joyce** also and yet entirely new in its content, form and ideas. He works also with the stream consciousness but in a more direct and perhaps simpler manner, he moves with great ease from inside the mind of his character to the past and the future, the language is simple, dirty at time, shocking, plain and yet deep, profound.

I am very much interested to know what the French intelects think of him. If you find in some papers of other places criticism about him let me know about it. He is a writer that we should look up to and perhaps follow for a while until we can stand up on our own.” (McCaffery *et al.* 1998: 27-28)

²³³ У оригиналу: „purifying the traditional novel” (Federman 1965: 7)

²³⁴ Нагласио аутор.

²³⁵ У оригиналу: „What evidently fascinates Federman about Beckett's fiction is the way in which, by defying all norms of realism and rational discourse, the writer turns his total negation of reality into an affirmative gesture by making his epistemological stance, his worldview, positively unequivocal in terms of reality's absence in his fiction” (Kutnik 1986: 152)

су луди као ја и да ни они нису престали да изнова и изнова читају Бекета.(2002: 153)²³⁶

Иако је Бекет имао огроман утицај на Федермана, рећи да је Бекетов стил у целости обликовао Федерманово стваралаштво и идеје, не би било тачно. Бекет је засигурно имао велики утицај на иницијално формирање Федермановог приступа писању и био несумњива инспирација, али понајвише је био охрабрење да Федерман прати свој индивидуалан приступ и да се упусти у писање своје фикције и теорије књижевности. Бекетова дела су Федерману отворила прозор у врсту прозе која ће ретроактивно доказати могућности *надфикције* каквом ју је Федерман видео.

Ипак, одбацити значај Бекета у стваралаштву Рејмонда Федермана не само да би било нетачно, већ и чињенично немогуће с обзиром на то да је 1963. године Федерман докторирао на тему „*Рани романи Самјуела Бекета: Од друштвене стварности до прозног апсурда*”, исте године и упознао Бекета у Паризу (започињући вишедеценијско пријатељство са њим²³⁷), а 1965. године објављује ревидирану верзију своје дисертације под називом „*Пут у Хаос: Рана проза Самјуела Бекета*”. У наслову овог дела, иако је објављено много пре Федермановог есеја *Надфикција* се заправо „чује” глас Федермана из будућности, јер управо ће речју „хаос” Федерман описати живот и стварност, а самим тим и прозу, јер „стварност као таква не постоји, то јест постоји само у својој прозној верзији, то јест у језику који је описује”²³⁸(1993: 38), рекавши: „живот је хаос јер се никада не доживљава по правој, хронолошкој линији” (1998: 64). *Пут у Хаос* је прва објављена студија Бекетовог дела, на енглеском језику, и по објављивању је добила више позитивних критика, чак и у Њујорк Тајмсу (McCaffery *et al.* 1998: 71), стављајући Федермана у миље признатих изучавалаца и критичара дела Самјуела Бекета.

3.1 Федерманова и Бекетова проза

Осим што је „један он најстручнијих и најчитљивијих доступних увода у Бекетову прозу²³⁹” (Kutnik 1986: 151), *Пут у Хаос* се, по Катниковим речима, може сматрати и „[Федермановим] најранијим књижевним манифестом који отеловљује језгро једне иновативне поетике прозе коју ће потоње развити и проширити током касних 60-их и 70-их и потом практично применити у својим романима” (1986: 151). У *Путу у Хаос* јасно видимо области Бекетове прозе које су највише интересовале Федермана и које је и сходно томе највише анализирао: језик, аутор, сећање, однос стварности и прозе, као и сам значај и процес писања приче. Све су то теме које ће Федерман обрађивати како у својој критици, тако и у својим романима.

Као што је раније речено, Федерман је сматрао да је Бекет умногоме утицао на традиционални роман и да га је истински изменио до те мере да је вратити се ранијој форми

²³⁶ У оригиналу: „Well, I have read all these books — several times even. Read and re-read them [in English and in French]. I am not saying this to impress you but simply to indicate that one must be crazy to read the entire oeuvre of Beckett. [...] In *Waiting for Godot*, Beckett’s most celebrated play, Estragon [...] says: *We are all born mad. Only a few remain so.* I believe I am one of those who remained mad, because for more than forty-five years I have not stopped reading and re-reading the books of Samuel Beckett, and I always imagine that others, too, are as mad as I am and that they, too, never stopped reading and re-reading Beckett.” (Federman 2002: 153)

²³⁷ Присећајући се свог сусрета са Самјуелом Бекетом, Федерман је записао: „Убрзо након што смо се упознали, пре неких тридесет година, рекао сам Бекету да и ја желим да посветим живот писању прозе и поезије и он ми је рекао ‘Рејмонде, шта год да пишеш, никад не пристај на компромис, а ако планираш да пишеш зарад новца и славе, ради нешто друго.’ Много ми је значао његов савет.” (McCaffery *et al.* 1998: 29)

²³⁸ У оригиналу: „reality as such does not exist, or rather exists only in its fictionalized version, that is to say in the language that describes it” (Federman 1993: 38)

²³⁹ У оригиналу: „one of the most competent and readable introductions to Beckett’s fiction available” (Kutnik 1986: 151)

постало немогуће за следеће генерације писаца, што и потврђује рекавши: „Измишљајући приче и ликове који уништавају сопствени облик и постојање, Бекет нуди средство за уништење, али и прочишћавање, традиционалног романа”²⁴⁰ (1965: 7). Бекетово одбијање било каквих концепата истине и свих епистемиолошких тврдњи (Federman 1965: 7) је врло слично Федермановом одбацивању појма стварности и истине (Federman 1993: 38) као неоспоривог и аксиомског. Међутим, где се њихови погледи по питању стварног света и прозе разликују јесте да за Бекета проза „као производ једне отуђене маште не треба да се претвара да је стварност, посебно када тврди да жели да уништи конвенционални реализам”²⁴¹ (Federman 1965: 156), док код Федермана разлика између прозе и стварности не постоји (Federman 1993: 37-38) и то је један од кључних аспеката његове теорије надфикције.

Такође, где је за Бекета писање прозе само по себи неуспех када је у питању писање о стварности, јер рационално више није компатибилно са прозом (Federman 1965: 119), код Федермана је управо у писању прозе спас, јер писањем прозе се стварност (која као таква не постоји) поништава, а посебно се укида веровање да је стварност једнака истини. (Federman 1993: 38). Али, оно што је врло битно напоменути јесте да упркос овим разликама у поимању односа фикције и стварног света, Бекет и Федерман јесу делили визију прозе која саму себе ствара - код Бекета је то „самостварајућа проза”²⁴² (Federman 1965: 3), док је код Федермана то процес писања прозе која сама себе укида кроз „самопоништавање” (цитирано у Kutnik 1986: 164) - и која у себи садржи своју критику. Овај концепт код Федермана је основа за његову теорију критипрозе: „врста наратива која садржи сопствену теорију и сопствену критику” (Federman 1993: 39), а на врло сличан начин Федерман описује и Бекетову прозу: „[...] унутрашњи свет фикције се не може разумети, јер интелектуални алати човека (разум и логика) се више не поклапају са њом. Стога, Бекетова проза садржи у себи не само своју естетску формулу, већ и *сопствени систем критике*”²⁴³.”²⁴⁴ (1965: 123) Иако се лако може помислити да је Федерман у Бекету нашао инспирацију за своју теорију, вероватније је да је у Бекетовим делима Федерман заправо нашао праве примере теорије која је код њега већ била у зачетку формирања и да је стога на врло сличан начин дефинисао одлике Бекетове прозе и онога што ће касније називати критицификцијом, а и сам писати.

3.2 Федерманов и Бекетов језик

Федерман и Бекет су имали врло изражене ставове о језику и његовој функцији, али су се такође обојица осећала посве инфериорно у односу на моћ језика, што се осећа у Бекетовом одговору на Федерманово одушевљење неким његовим текстовима: „Не, Рејмонде, опет нисам успео. Енглески језик ми се опире.”²⁴⁵ (McCaffery et al. 1998: 29) Управо тим разлогом, као и „неадекватношћу језика као средства уметничке комуникације”²⁴⁶ (Federman 1965: 14), Федерман објашњава Бекетовог прелазак на коришћење француског језика, уместо енглеског.

²⁴⁰ У оригиналу: „While inventing stories and characters that annihilate their own shape and existence, Beckett offers a means of destroying, but also of purifying the traditional novel.” (Federman 1965:7)

²⁴¹ У оригиналу: „as a product of an alienated imagination ought not to pose for reality, particularly when it purports to destroy conventional realism” (Federman 1965: 156)

²⁴² У оригиналу: „self-generating fiction” (Federman 1965: 3)

²⁴³ Нагласио аутор.

²⁴⁴ У оригиналу: „the inner world is incomprehensible because man’s intellectual tool (reason and logic) are no longer compatible with it. Thus Beckett’s fiction contains not only its own aesthetic formula, but also its own system of criticism.” (Federman 1965: 123)

²⁴⁵ У оригиналу: „No, Raymond, I failed again. The English language resisted me.” (McCaffery et al. 1998: 29)

²⁴⁶ У оригиналу: „the inadequacy of language as a means of artistic communication” (Federman 1965: 14)

Федерман каже да је за Бекета језик заправо симболички пандан стварности (1965: 193) и да је то један од главних разлога зашто су Бекетови јунаци осуђени на пропаст, то јест, осуђени да никада не спознају стварни живот, јер једини начин на који би они могли то да искусе јесте кроз језик, али тај језик је у Бекетовој прози „неадекватна и искривљена замена за стварност“²⁴⁷ (Federman 1965: 193). И док се код Бекета неуспех језика види кроз суптилну употребу клишеа и вербалних баналности (Federman 1965: 139), код Федермана је немогуће да језик у нечему не буде успешан, јер управо кроз језик се прича издиже из баналности до нивоа који се назива надфикција (Federman 1976: 194²⁴⁸). Такође, док се Бекет на својеврстан начин „бори“ са језиком, Федерман се у потпуности препушта „слободној вољи“ језика који „је врста језика који нежно се*е књижевности а да не поцрвени! Врста језика који отворено и самосвесно прича шта му је на уму.“ (Federman 1976: 202). Може се закључити да код Федермана језик игра знатно проминентнију улогу, у смислу да се његова моћ наглашава и користи као оруђе за што веће могуће приближавање прозе и стварности, то јест, речима самог Федермана „да бисмо унапредили стварност како би једног дана могла постати проза или књижевност“²⁴⁹ (Federman 1976: 194). Са друге стране, Бекет остаје амбивалентан у свом ставу према језику, упорно наглашавајући његову двојаку природу и, на неки начин, својеглавошћу, што се посебно види у његовој реченици коју Федерман често цитира: „Језик је оно што нас води до места где желимо да будемо и што нас спречава да до тамо стигнемо.“²⁵⁰ (Federman 2002: 157).

Питање језика је за двојицу писаца тачка сусрета у још једном аспекту, а то је да су обојица били билингвални писци, обојица су ипак донекле дала превласт другом језику и код обојице су ти језици енглески и француски. Наиме, Бекетов матерњи језик је био енглески, док је Федерманов био француски, али су обојица, на неки начин „прогнани“ из својих земаља, а самим тим и из матерњих језика, те су писали и на једном и на другом језику. Код Бекета, Федерман прави јасну дистинкцију између његових романа на енглеском и француском језику, где он тврди да Бекет у својим романима на енглеском „злоставља“ синтактичке структуре, користи цојсовске игре речима, архаизме, технички вокабулар, а све то не би ли указао на немогућност коришћења језика као правог средства за преношење поруче једне уметничке природе, то јест као „медијума уметничке комуникације.“ (1965: 14). Такође, за Бекета је енглески био језик који га је самом својом структуром приморавао „да каже оно што је намерно избегавао“²⁵¹ (*ibid.*), док му је, са друге стране, француски (опет, својом структуром) омогућавао да као писац „никако не каже оно што није желео да каже“²⁵² (Federman 1965: 15). Стога, тврди Федерман, овај прелазак са енглеског на француски такође обележава вољно одбацивање реализма и окретање ка апстрактнијем и неухватљивом типу прозе. (*ibid.*)

Код Федермана, међутим, можемо рећи да су његова два језика била у много бољем међусобном односу него код Бекета. У свом есеју *Глас унутар гласа* (*A Voice Within a Voice*²⁵³) на управо ову тему Федерман каже: „Мислим да се ова два језика у мени воле.“²⁵⁴ (1993: 79)

²⁴⁷ У оригиналу: „an inadequate and distorting substitute for reality“ (Federman 1965: 193)

²⁴⁸ Овај број странице је израчунат бројањем страница, те може варирати, с обзиром на то да саме странице у роману *Узми или остави*, по Федермановој жељи, нису нумерисане. У даљем тексту ће такође, приликом навођења броја странице/а за овај роман бити коришћен исти приступ.

²⁴⁹ У оригиналу: „to improve reality so that it may someday become fiction or literature“ (Federman 1976: 194)

²⁵⁰ У оригиналу: „Language is what gets us where we want to go and prevents us from getting there“ (Federman 2002: 157)

²⁵¹ У оригиналу: „to say what he deliberately avoided“ (Federman 1965: 14)

²⁵² У оригиналу: „does not allow a writer to say what he does not want to say“ (Federman 1965: 15)

²⁵³ Овај наслов је заправо још једна Федерманова референца на Бекета. Наиме, у епиграфу есеја Федерман цитира Бекета: „Понекад себе побркам са сопственом сенком, а понекад не.“ Симболика овог епиграфа се види и кроз Федерманову реченицу из истог есеја: „Имати глас унутар гласа значи да се лингвистичко сопство никада не може одвојити од своје сенке.“ (1993: 77)

²⁵⁴ У оригиналу: „I think that the two languages in me love each other“ (Federman 1993: 79)

„Случајност историје и случајност личног искуства”²⁵⁵ (Federman 1993: 76) која је Федермана и начинила билингвалним писцем, ипак није довела до стварање преференце ка једном у односу на други језик. Иако неке текстове може да пише искључиво на енглеском, а друге искључиво на француском, на крају ће осетити потребу да их преведе, јер, по његовим речима, свака књига му се чини недовршеном уколико не постоји на оба језика. (Federman 1993: 78-79)

Као и Бекет, Федерман је такође сам преводио своје текстове, али некада би их пустио да коегзистирају заједно у оквиру истог романа или чак пасуса (на пример у *Дупло или ништа* или *Узми или остави*). Оваква врста „лингвистичке хибридикације”²⁵⁶ је писани еквивалент Федермановог мешовитог идентитета (Hurezanu 2011: 53) и указује на изузетну унутрашњу комплексност писца, али донекле и објашњава сложеност његових језичких израза и прозе, с обзиром на то да он „и мисли и сања како на енглеском, тако и на француском, а често и истовремено”²⁵⁷ (Federman 1993: 77).

Занимљив пример ове Федерманове двојезичне егзистенције и „симултаног” билингвалног писања јесу његови романи *Узми или Остави* и *Амер Елдорадо*. С обзиром на то да је вероватно већина Федермановог читалаштва са енглеског говорног подручја први сусрет са њим имала или кроз *Дупло или Ништа* или *Узми или Остави*, лако би им било да помисле да су ово заправо његова прва два романа, али то не би била тачна претпоставка. Иако *Узми или Остави* јесте Федерманов други роман на енглеском²⁵⁸, *Амер Елдорадо* је заправо Федерманов други роман, написан (већим делом) на француском језику. Оно што спаја ове романе јесте то што *Узми или Остави* има врло сличан заплет (ако уопште можемо говорити о постојању заплета, у традиционалном смислу те речи, у овом роману) као *Амер Елдорадо* и стога би се могло помислити да су у питању преводи. Међутим, у најобухватнијој студији Федермановог живота и дела, *Федерман од А до Х-Х-Х-Х*²⁵⁹, познаваоци Федермановог опуса кажу следеће: „[*Амер Елдорадо* је] пред-текст за *Узми или Остави*, иако потоњи има 240 страна више од свог претходника, [...] и неколико месеци су се обе верзије развијале симултано, али када је енглеска верзија напуштена, *Узми или остави* узима оригинални материјал *Амер Елдорада* [...] дограђује се на њега и импровизује.”²⁶⁰ (Mc Caffery et al. 1998: 18) Дакле, иако *Узми или остави* није превод *Амер Елдорада per se*, дефинитивно указује на велику сложеност процеса писања код билингвалног писца као што је то био Рејмонд Федерман и врло би лако било да се ови романи протумаче као међусобни преводи, уз мање измене, иако постоје као два независна дела за себе.

Бекет је, са друге стране, у својим преводима додавао потпуно нове пасусе, који не постоје у оригиналу (Hurezanu 2011: 52), за шта Федерман каже да је потпуно небитно размишљати о томе који текст је настао први, јер Бекетови „текстови близанци”²⁶¹ (1993: 78) постоје као допуне један другом. (*ibid.*) Упитан на који начин би себе упоредио са Бекетом када је у питању билингвалност и аутопревођење, Федерман одговара: „Када причамо о његовој билингвалности и превођењу сопствених текстова, Бекет је био супермен, анђео. Он је дошао с небеса. Ја сам обичан смртник. Ја долазим одоздо, из пећине.”²⁶² (1993: 78)

²⁵⁵ У оригиналу: „an accident of history as well as an accident of my own personal experience” (Federman 1993: 76)

²⁵⁶ У оригиналу: „linguistic hybridization” (Hurezanu 2011: 53)

²⁵⁷ У оригиналу: „I think and I dream both in French and in English, and very often simultaneously” (Federman 1993: 77)

²⁵⁸ Нагласио аутор.

²⁵⁹ Пун наслов ове књиге јесте *Федерман од А до Х-Х-Х-Х: Рециклопедијски наратив* (Federman *A to X-X-X-X: A Recyclopedic Narrative*).

²⁶⁰ У оригиналу: „[Amer Eldorado] is a pre-text for TIOLI, the latter exceeding its predecessor by 240 pp. [...] For several months both versions progressed simultaneously. Eventually the English version was abandoned. TIOLI uses the original material of AE [...] but expands and improvises on it.” (McCaffery et al. 1998: 18)

²⁶¹ У оригиналу: „twin-texts” (Federman 1993: 78)

²⁶² У оригиналу: „In terms of his bilingualism and the act of self-translating, Beckett was a superman, an angel. He came from above. I am a mere mortal. I come from below, from the cave. “ (Federman 1993: 78)

3.3 Машта и сећање код Федермана и Бекета

Следећа ставка која је подједанко битна за оба писца, иако јој прилазе са различитих становишта и другачије је посматрају јесте улога маште и сећања у стварању прозног дела, то јест, писању уопште. За Бекета сећање уопште није битна ставка за креативност (Federman 1965: 91), јер само сећање упућује на спону фикције и стварности, која код Бекета није ни битна ни очекивана. Бекет каже следеће: „Заправо, можемо да се сећамо само онога што је регистровала наша екстремна непажња и што се сачувало у тој крајњој и неприступачној тамници нашег бића од које Навика нема кључ, али јој ни не треба, јер се у њој не налази ништа од грозних и корисних оруђа рата.”²⁶³ (цитирано у Federman 1965: 155) Дакле, из овога можемо закључити да нам је сећање крајње неприступачно и самим тим се на њега не можемо ослонити у тренуцима писања.

Такође, за Бекета било какво прозно стваралаштво заправо ниче из одређеног стања лудила (Federman 1965: 97) што још више удаљава прозу од стварности. Федерман код Бекета примећује свеprisутност картезијанске сумње (1965: 72) која подједнако сумњичаво посматра и оно што називамо стварношћу, а самим тим и сећање на ту стварност. Стога, сећање не може бити довољан мотив за прозу, нити добра полазна тачка за стварање прозе, јер је од почетка фалично и непоуздано.

Међутим, у својој анализи, Катник истиче да је Федерман инсистирао на четири елемента која су неопходна за стварање прозног дела и то су сећање, машта, језик и уметничка свест. (1986: 176) Федерманов роман *Дупло или ништа* је, у складу са тим, организован кроз четири наративна оквира који се преплићу, али централни је онај који је базиран на претходном искуству уметника коме он једино може приступити путем сећања (*ibid.*). То не значи да Федерман верује да је сећање поуздан извор информација о прошлости, штавише, он тврди да сећање никако не може бити поуздано, јер људи не памте „по правој линији” и „хронолошки” (Kutnik 1986: 177). Ипак, упркос таквој фаличности сећања, оно је битан аспект и инструмент у стварању прозног дела, јер, како каже Федерман, једино о чему се може писати јесте нечија животна прича²⁶⁴ (McCaffery et al. 1998: 221). Но, Федерман не би био Федерман да свака његова изјава у себи не носи бар мало чисте контрадикторности или контрадикторности која заправо доказује његове тврдње. Наиме, *Дупло или ништа* је први у низу његових романа за које се може рећи да су аутобиографски, међутим тај роман ни по чему није хронолошки приказ следа догађаја у животу Рејмонда Федермана, већ „разбацана колекција насумичних епизода које никако не чине хронолошки или узрочно-последични след”²⁶⁵ (Kutnik 1986: 177). Стога, иако *Дупло или ништа* јесте написан захваљујући сећању и ослањајући се на приче из прошлог искуства, он се ни на који начин не може узети као поуздан извор информација о животу Рејмонда Федермана, можда зато што ни сам Федерман не верује сопственом сећању, што потврђује рекавши: „[...] врло је

²⁶³ У оригиналу: „Strictly speaking, we can only remember what has been registered by our extreme inattention and stored in that ultimate and inaccessible dungeon of our being to which Habit does not possess the key, and does not need to, because it contains none of the hideous and useful paraphernalia of war.”

²⁶⁴ Сличног мишљења је био и писац Хенри Милер (Henry Miller) који је сматрао да је писање заправо аутобиографија, а аутобиографија је терапија, што би значило да је писање заправо преузимање акције над сопством (Hassan 1987: 7). Ихаб Хасан у свом есеју *Књижевност тишине* даље цитира Милера: „Треба се окренути дневнику ... не зарад истине о стварима већ као израз борбе за слободом од опседнутости истином.” (*ibid.*) што је опет врло слично Федермановом виђењу да је и оно што мислимо да нам се догодило, а не само оно што се *заиста* догодило, подједнако битно за писање нечије животне приче. (McCaffery et al. 1986: 328)

²⁶⁵ У оригиналу: „a disorderly collection of random episodes which do not fall into a chronological or causal sequence at all” (Kutnik 1986: 177)

мало разлике између онога што ти се десило и онога што ти мислиш да ти се десило”²⁶⁶ (McCaffery et al. 1986: 328).

Упркос непоузданости сећања, Федерман га и даље сматра кључним за писање прозног дела, јер он не прави разлику између маште и сећања (Bernstein 2002: 69). Али, ипак и у таквој поставци, значај памћења је много већи јер машта не може да створи ништа осим ако јој памћење не пружи бар неку, колико год малу, количину података на основу које може даље градити (Kutnik 1986: 179) и стварати слике и доживљаје. Овде се можемо вратити на претходно цитирану Федерманову изјаву да једина ствар о којој човек заправо може писати јесте његов живот (McCaffery et al. 1998: 221), али је поткрепити Федермановом реченицом из његовог романа *Двојака вибрација*, која додатно повезује памћење и машту: „Претпостављам да је биографија нешто што човек накнадно измисли, после чињеница.” (1982: 70) Ову реченицу ће Федерман често понављати, кроз различите контексте, чиме би сваки пут нагласио непоузданост, али и неизоставност памћења и маште у прозном стваралаштву. Те док Бекет тежи ка потпуном укидању икакве везе између фикције и стварности (Federman 1965: 119), јер за њега проза, као што је речено, потиче својеврсног стања лудила (Federman 1965: 97), код Федермана се зачетак процеса писања прозе налази у стварним догађајима које смо задржали кроз памћење, колико год они били неограничено или непоуздано приказани кроз сећање.

Но, иако Федерман увиђа и наглашава значај памћења и сећања приликом стварања прозе, то никако не значи да он у потпуности зависи од својих сећања за писање прозе, то јест, да сматра да дугује сећању тачност у репрезентацији. Не само што и сам говори да је памћење непоуздано само по себи, Федерман у свом последњем роману *Шшиш: Прича о детињству* даје додатно виђење тог комплексног односа:

Немој ми долазити и досађивати ми са тим питањем о одговорности и дужности према сећању. Le devoir à la mémoire.

Ја, потпуно аморалан какав јесам, изгубљен у сопственој глави, који је одавно требало да променим глаголско време, како ја могу бити одговоран према нечему што пишем? Шта ја дугујем сећању? Одговорно писање је увек нетачно, јер је одговорност лаж. Човек сматра себе одговорним, али заправо се свако само претвара. [...]

Сећати се значи гледати ментални филм који лажира оригиналан догађај. Успомене су фикција.

Када пишем, не занима ме шта дугујем сећању.²⁶⁷(Federman 2010: 196-197)

Федерман овим негира своју почетну тврдњу да се писање прозе увелико ослања на сећање, већ говори да иако је та спона неоспорива, немогуће је у потпуности се ослонити на сећање и да уколико то и учинимо, уколико је све што напишемо у потпуности базирано на сегментима и делићима нашег сећања, или онога што мислимо да је наше сећање, да то ни на који начин не умањује оригиналност и тачност прозе настале на тај начин, нити да прозно дело мора, на неки начин, бити искључиво и само представа наших сећања. Иако, по Федермановим речима, на почетку сваког импулса за писањем се налази један централни болни догађај (McCaffery et al. 1998: 362), писање није ограничено на приповедање искључиво тог догађаја, нити на слепо

²⁶⁶ У оригиналу: „there is little difference between what really happened to you and what you imagined happened to you” (McCaffery et al. 1998: 328)

²⁶⁷ У оригиналу: „Don't come and bug me with this question of responsibility and of duty to memory. Le devoir à la mémoire. Me, totally amoral as I am, lost in my head, me who should have changed tense a long time ago, how can I be responsible towards what I write? What do I owe to memory? Responsible writing is always false, because responsibility is a lie. One believes oneself responsible, but in fact one is only pretending to be.[...] To remember is to play a mental cinema that falsifies the original event. Souvenirs are fiction.” (Federman 2010: 196-197)

држање за тачну репрезентацију истог догађаја. Он чак упућује и на опасност потпуног ослањања на сећање приликом писања, посебно када је у питању аутобиографски текст. У свом есеју *Федерман о Федерману: Лагати или умрети*, Федерман каже: „Аутобиографије и аутопортрети су увек дисторзије стварности јер су створени на основу сећања или слике²⁶⁸.” (1993: 91)

Још једна битна разлика између Бекетове и Федерманове Прозе јесте у томе што код Бекета његова проза нема улогу, нити тежи ка томе да има улогу, концилијатора или својеврсног моста између прошлости и садашњости, док код Федермана све његове приче заправо теже ка стварању одређене врсте прошлости која је неминовно сваки пут различита, јер је се он не сећа у целости. На ту тему и сам Федерман каже да речима ствара оно што верује да је његово детињство било (2010: 204), док у истом роману цитира пасус из дела *Избачени (The Expelled)* Самјуела Бекета, који пише: „Не знам зашто сам испричао ову причу. Подједнако лако сам могао и неку другу испричати. Можда ћу неки други пут моћи да испричам неку другу. Живе душе, видећете колико све личе једна на другу”²⁶⁹ (цитирано у Federman 2010: 17). Чак и само на основу ова два цитата је могуће видети разлику у мотивацији за писањем прозе код ова два писца. Федерман жели да његова проза да смисла разбацаним сећањима иако су те приче увек различите и самим тим неубедљиве (Kutnik 1986: 178), али та неубедљивост потиче управо из чињенице да је немогуће сетити се свега тачно онако како се десило (*ibid.*). У свом роману *Двојака вибрација* Федерман, описијући животну причу једног од ликова, пише: „[...] и тако је тог дана 1942. године, и он, као и Достојевски, понижен вишком живота, и он је патио од увреде преживљавања, а ипак није могао да каже са сигурношћу да ли му се то заиста догодило”²⁷⁰ (McCaffery et al. 1998: 113). Овде се Федерман, наравно, позива на своје искуство преживљавања у ормару, 1942. године, када му је „дат вишак живота”²⁷¹ (Federman 1993: 95), али такође још једном говори о непоузданости сећања, посебно када се говори о сопственом животу и искуствима.

Иако код Бекета, као и код Федермана, можемо добити утисак да су његови романи заправо једна те иста прича испричана изнова и изнова (Federman 1965: 16), његове приче немају толико јаке везе са искуством, као што то имају Федерманове. Ту је битно споменути да су скоро сви Федерманови ликови у романима, конкретно они који *причају* причу, заправо Федерман, то јест, аспекти његове личности или неки од његових гласова: *F, Homme de Plume, Namredef, the Old Man, Moinous, Featherman, Ray* су само неки од тих ликова и сви су они Федерман. За то, Федерман каже: „Пишући онако како ја то чиним, махом се ослањајући на лично искуство, морао сам да смислим неки начин да дистанцирам себе од своје фикције. Или, ако вам је драже: од фикционализације себе. То сам учинио стварајући плурализам гласова.” (Abádi-Nagy 2002a: 143)

3.4 Федерманови и Бекетови јунаци - гласови

Чињеница да је Федерман приликом описивања својих ликова искористио појам „глас” указује на још једну спону између њега и Самјуела Бекета, јер оно што је Бекет заправо покушавао да створи кроз своје бројне романе нису били ликови, посебно не они који имају икакво упориште у стварности, већ *глас*, посебно, како то даље Федерман објашњава у *Пут у Хаос*: „Трећа фаза Бекетовог стваралаштва прати кулминирајући процес који тежи ка једној

²⁶⁸ У оригиналу: „Autobiographies and self-portraits are always distortions of reality because they are created on the basis of a memory or an image” (Federman 1993: 91)

²⁶⁹ У оригиналу: „ I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another. Living souls, you will see how alike they are.” (Federman 2010: 17)

²⁷⁰ У оригиналу: „and so that day, in 1942, he too like Dostoevsky was humiliated with an excess of life, he too suffered the insult of survival, and yet he could not tell if it had really happened to him” (McCaffery et al. 1998: 113)

слици, сингулараном изразу који се тврдоглаво понавља до ирационалне вечности²⁷²” (1965: 24). За разлику од Федерманових ликова који (колико год они били само верзије, то јест, гласови Федермана) имају тангенцијалне споне са стварношћу, како кроз Федермана, тако и кроз своје приче и оно што им се дешава (јер све што се њима дешава се на неки начин или заиста десило или могло десити Федерману), Бекетови ликови су одсечени од било чега што би могло да се сматра стварношћу или могућим, јер су они протерани у „егзил фикције” (Federman 1965: 20) где нема места стварности и који жели да се ослободи веза са стварношћу, и у том егзилу развијају „дубок осећај одбојности и сумње за све што постоји изван тог менталног универзума – те регије коју Бекет често назива ‘последњом јаругом’.”²⁷³ (Federman 1965: 72)

С обзиром на то да је енглески језик за Бекета био посве ограничавајући и на неки начин га лимитирао само на писање о „конкретним чињеницама и свакодневним стварностима” (Federman 1965: 15), преласком на француски језик, Бекет добија ширину којом може да боље представи апстрактне појмове (*ibid.*). Такође, његови ликови написани на енглеском језику постоје као кључан део правог друштвеног света, док јунаци исказани на француском језику постоје ван друштвене стварности, у пределу прозног апсурда (Federman 1965: 140). За Бекетове романе на француском Федерман пише следеће:

У Бекетовим романима и драмама на француском линија демаркације између садашњости и будућности, између живота и смрти, бива уништена. Ликови живе у пределу који се протеже изван граница рађања и смрти. То је постојање које се никада не може завршити, јер никада није заиста ни почело, постојање које не омогућава никакав развој, никакву промену.²⁷⁴ (1965: 42).

Оно што Бекет ствара су ликови који не могу да се упореде са људским постојањем (Federman 1965: 60) и бивају све више сведени на ништа више до менталне функције (Federman 1965: 141). Федерманов роман који најближе прилази овом бекетовском идеалу јесте *Глас у ормару* где ни у једном тренутку немамо назнаку било каквог протагонисте, већ смо као читаоци увучени у унутрашњи монолог усамљеног гласа и једино што нам је омогућено из те позиције јесте да пратимо глас насумичног тока мисли. Међутим, остали Федерманови ликови ипак имају (донекле) људска обличја и судбине, базиране наравно, на Федермановом искуству и његовој прошлости.

Оно што и Федерман и Бекет раде, пак, јесте осујећивање било каквог покушаја идентификације читаоца са јунацима романа. Бекет то чини тако што своје јунаке ствара или психолошки или физички деформисаним (Federman 1965: 36), са потпуном аверзијом према спољној реалности, понижавајућим односом према сопственом телу и лишеним било какве самосвести (Federman 1965: 73). Психолошко стање Бекетових јунака би могло, врло тачно, бити описано реченицом Алберта Камија којом описује жељу за ништавилем: „крик ума изнуреног сопственом побуном²⁷⁵” (цитирано у Hassan 1987: 4). То су ликови који желе очајнички да побегну из социореалистичног фијаска (Federman 1965: 32) и потпуно су индиферентни према сопственом „узалудном” постојању (Federman 1965: 91). Самим тим, Бекетови јунаци су осуђени на неуспех у било чему што покушају и уколико би читалац хтео/покушао да се са њима

²⁷² У оригиналу: „ At the third stage of its evolution, Beckett’s fiction follows a culminating process that draws toward a single image, a single expression repeated stubbornly to an irrational infinity” (Federman 1965: 24)

²⁷³ У оригиналу: „ a deep feeling of repulsion and doubt for everything that lies outside the mental universe – that region Beckett often calls ‘the last ditch’” (Federman 1965: 72)

²⁷⁴ У оригиналу: „In Beckett’s French novels and plays the line of demarcation between present and future, between life and death, has been abolished. The heroes exist in a region that extends beyond the limits of birth and death. It is an existence that can never end, since it really never began, an existence that allows no progress, no change.” (Federman 1965: 42)

²⁷⁵ У оригиналу: „the cry of the mind exhausted by its own rebellion” (цитирано у Hassan 1987: 4)

поистовети то би значило да постаје подједнако смешан и неаутентичан као и они сами (Federman 1965: 61).

Иако би се могла направити паралела између Бекетових и Федерманових ликова када је у питању њихов однос према спољном свету, јер Федерманови ликови такође увиђају нонсенс стварности и прибегавају смењу као ултимативном начину бега од такве стварности и превазилажења свих ужасних ситуација са којима се суочавају или су се суочавали у прошлости (McCaffery et al. 1998: 172), ипак, Федерманови ликови нису ни изблиза толико нихилистички настројени према свету око себе као што су то Бекетови јунаци. Штавише, управо тај смех као механизам одбране упућује на супротно и указује на одређену врсту тежње ка лакановском блаженству, пре него бекетовском „деструктивном естетском принципу“²⁷⁶ (Federman 1965: 74) и песимизму. Међутим, иако са знатно више воље за животом и љубави према њему, Федерманови јунаци осујећују поистовећивање читаоца са њима кроз константно подсећање читаоца на сам чин читања или кроз њихово (или Федерманово) директно обраћање читаоцу. Такође, отежавајући фактор идентификације са Федермановим јунацима јесте немогућност разазнавања јунака и ко у ком тренутку заправо говори. Испрекидан наратив, скокови из периода у период, упади аутора у говор самог лика су све механизми којима се отежава поистовећивање.

Још једна заједничка одлика Бекетових и Федерманових јунака јесте та да им је дата „слобода“ да на неки начин „пишу своје приче“, како то Федерман посебно наглашава код Бекета: „ликови постају креатори и праве приче унутар прича“ (1965: 183). У свом роману *Дупло или ништа*, Федерман ради врло сличну ствар, али је обзнањује одмах на почетку романа, у самој поставци где говори о три особе од којих једна је протагониста приче, али је не прича, друга прича причу треће особе, прва особа то бележи, док је аутор потпуно занемарен и дат само као неко ко ову забележену причу пружа читаоцима на увид (Federman 1998: 00-000000). Чак ни трећа особа, протагониста приче, заправо не зна шта ће му се десити у току приче чији је јунак:

Стога. Заиста је есенцијално да друга особа не дозволи да се ишта меша са његовим плановима **колико год они неодговорни били**²⁷⁷, и да прва особа издржи у свом тврдоглавом и решеном бележењу, и да коначно трећа особа не ради ништа, ништа осим да чека да види шта ће се десити њему и свима око њега.²⁷⁸ (Federman 1998: 000000)

Као и Федерман, Бекет је такође волео да се поиграва са својом улогом аутора и претварао се да он заправо није одговоран за ексцентричност његових ликова, њихово антисоцијално понашање, а пре свега за њихову неспособност да искомуницирају своја искуства на логичан начин (Federman 1965: 182). Ипак, јасно је да је Бекет тај који држи метафоричке конце њихових живота у својим рукама и да је он тај који их води ка сигурном поразу. Такође, он често уводи „наратора“ који учествује у радњама ликова и утиче на њихово постојање, али ни он није изван моћи аутора који га користи као жртвено јагње за неповезаност и хаотичност приче (Federman 1965: 182). Федерман заправо описује однос Бекета према свим својим ликовима, укључујући и наратора, као врло саркастичан и свемоћан. Он о Бекету каже следеће:

[Бекет] уводи наратора који учествује у акцијама ликова, меша се у њихово постојање, критикује њихов рад, њихов недостатак уверљивости, па чак и њихову неспособност да

²⁷⁶ У оригиналу: „destructive aesthetic principle“ (Federman 1965: 74)

²⁷⁷ Нагласио Федерман.

²⁷⁸ У оригиналу: „Therefore. It is essential indeed that the second person allows nothing to interfere with his plans however irresponsible these might be, and that the first person persists in his stubborn and determined recording, and that finally the third person do nothing, nothing but wait to see what will happen to him and to the others who are involved with him.“ (Federman 1998: 000000)

се изборе са друштвом. [...] И сам постајући фиктивна мета – посебно видљиво када се појави као Сем у *Watt* (*Watt*) – наратор добија подједнако сумњив положај као и ликови. Стављен у овај незахвалан положај, нити може да полаже право на аутентичност као стваралац прозе нити на поверење као фиктивни јунак. Његово стање није ништа боље од стања ликова који такође не успевају да закључе да ли су истинске реплике човека или обичне лутке на концу²⁷⁹ (Federman 1965: 182)

Федерман има сличну стратегију у свом роману *Двојака вибрација* где главни лик, Старац (the Old Man), се налази у центру прича које *наратору* о њему причају друга два лика Јами (Moinous) и Намредеф (Namredef), а то све читаоцима преноси *аутор*. Међутим, Федерман се поставља само као непристрасни бележник прича, без покушаја да њима манипулише, већ то оставља ликовима у причи. До те мере им је дата слобода да један од ликова пита „како да знам да ли сам стварна или само фиктивни лик у причи”²⁸⁰ (Federman 1982: 49) што указује на самосвест Федерманових ликова, али и њихово поигравање са читаоцем.

Бекет, међутим, кроз махом сва своја дела, али највише кроз романе на француском, истражује комплексност креативног процеса. Његови ликови настављају то трагање које Федерман назива „бекетовска потрага”²⁸¹ (1965: 155) и дефинише је као „истраживање креативне свести”²⁸² (*ibid.*). Стога, као и сам Бекет, и његови јунаци су закључани у тој потрази кроз „ум закључан у контемплацији сопства, али сопства које постоји у једном умишљеном стању”²⁸³ (*ibid.*). Узевши све претходно речено у обзир, долази се до појма „бекетовског јунака” који, по Федермановим речима, константно тражи начин да побегне из физичког света стварности (1965: 154).

За разлику од Федермана, Бекет је врло окрутан према својим јунацима и тиме што им дозвољава да сами обликују своје постојање изван стандарда људског живота, дајући им контролу над њиховим понашањем изван друштвених моралних норми, он успева у томе да их отуђи од оригиналне поставке приче. (Federman 1965: 181) Федерман ни у једном тренутку не покушава да своје јунаке, то јест, сопствене гласове, одвоји од приче, већ, штавише, тежи ка томе да их у целости инкорпорира у причу како би кроз њу нашли сопствени смисао. Ту би се заправо могло рећи да Федерманови јунаци, много пре него Бекетови, успевају да испуне судбину „бекетовског јунака”, а то је да пронађу сопствени идентитет. (Federman 1965: 200) Федерманови јунаци нису одвојени од стварног света и заправо кроз интеракције са другим ликовима они откривају аспекте сопствене личности, док се Бекетови јунаци кроз своје приче „полако повлаче ка унутрашњости, ка сопственој свести”²⁸⁴ (Federman 1965: 199) што их нужно не спречава да пронађу себе и смисао сопственог постојања, али они у тој приватној свести упорно наилазе на опсесивне идеје, које их само удаљавају од њихове истинске бити и праве самоспознаје (Federman 1965: 73).

Начин на који Федерман описује Бекетове јунаке и његов однос према њима би се могао применити и на самог Федермана, посебно узевши у обзир реченицу да давање слободе

²⁷⁹ У оригиналу: „Beckett often introduces a narrator who participates in the actions of the characters, interferes with their existence, criticizes their performance, their lack of credibility, and even their failure to cope with the social world. [...] By becoming himself a fictional target – as demonstrated particularly by Sam in *Watt* – the narrator acquires the same dubious status as the characters. Placed in an ungrateful position, he can claim neither authenticity as an inventor of fiction nor credibility as a fictitious hero. His condition is no better than that of the characters who also fail to determine whether they are genuine replicas of man or mere puppets.” (Federman 1965: 182)

²⁸⁰ У оригиналу: „how do I know when I am real or simply a fictitious character in a story” (Federman 1982: 49)

²⁸¹ У оригиналу: „Beckettian quest” (Federman 1965: 155)

²⁸² У оригиналу: „an exploration of creative consciousness” (Federman 1965: 155)

²⁸³ У оригиналу: „the mind locked in contemplation of the self, but a self that exists in an illusory state” (Federman 1965: 155)

²⁸⁴ У оригиналу: „to draw inward into his own consciousness” (Federman 1965: 199)

ликовима/јунацима да о себи говоре у првом лицу једине им заправо пружа бар привид одвојености од контроле „свемоћног” аутора и право, ако не и моћ, да сами креирају своје судбине и пишу своје приче:

Што се даље напредује кроз Бекетов универзум, утолико више његови ликови постају независни и неогворни, јер им је дата слобода над њиховим фиктивним постојањем и више нису подложни стварности и реализму. Како достижу статус ствараоца-јунака, говорећи о себи у првом лицу, ови изгнаници се окрећу против свог ствараоца који их је оригинално прислио у постојање. Ипак, чак иако изгледа као да контролишу свет у ком постоје, не могу побећи од скривеног ствараоца који их наводи, обликује их у даље илузије, баца их у даље патње, све време их посматрајући крајичком ока [...]²⁸⁵ (1965: 111)

Иако Федерман овде описује однос Бекета према својим ликовима, само пар година пре изласка његовог свог романа *Дупло или ништа*, Федерман на неки начин указује на врсту фикције коју ће и сам писати, посебно узевши у обзир то да креирањем оваквих ликова/јунака са врло специфичним односом према самом креативном процесу и упитном улогом аутора, Бекет, као што ће и Федерман после њега, нарушава форму традиционалног романа, али је на тај начин и „прочишћава” (Federman 1965: 7).

Како Бекетови, тако и Федерманови ликови су „осуђени” на то да постоје *ad infinitum* (мада би за Бекетове тачније било рећи *ad nauseam*) с обзиром на то да је њихово постојање директно увезано са језиком који је вечан кроз понављање (Federman 1965: 202). Штавише, ти ликови су сачињени од језика, то јест речи и зато их Федерман, у свом манифестном есеју *Надфикција*, назива „бића од речи”²⁸⁶ (1993: 44), али у контексту Бекетових ликова Федерман такође користи и опис „ствари које мисле”²⁸⁷. Међутим, ова два појма нису нужно различита, јер у даљем опису појма „бића од речи” Федерман заправо описује Бекетове ликове, који стога, по Федермановом мишљењу, су прави примери надфикцијских бића:

[...] људи прозе, фиктивна бића се више неће звати ликови; унапред спремни ликови који са собом носе фиксну личност, стабилан сет друштвених и психолошких атрибута (име, род, стање, професију, статус, грађански идентитет). Ова *надфикцијска бића*²⁸⁸ ће бити променљива, нестабилна, ирационална, безимена, *неименована*,^{289/290} разиграна, непредвидива, лажљива и неозбиљна као и дискурс од ког су направљена. [...] јер она неће личити на оно што јесу: имитације правих људи; она ће бити оно што јесу: бића од речи. [...] То биће ће, на неки начин, бити присутно у тренутку свог

²⁸⁵ У оригиналу: „The further one progresses into Beckett’s universe, the more independent the characters become, and the more irresponsible, since they are given control of their own fictitious existences and are no longer subjected to reality and realism. As they achieve the status of creator-heroes, speaking for themselves in the first person, these outcasts turn against the creator who originally forced them into fiction. Yet even though they appear to control the world in which they exist, they cannot escape the hidden creator who drives them on, shapes them into further illusions, tortures them into further miseries, all the while watching from the corner of the eye [...]” (Federman 1965: 111)

²⁸⁶ У оригиналу: „word-beings” (Federman 1993: 44)

²⁸⁷ Овај опис Бекетових ликова је Федерман, у својој књизи *Пут у Хаос*, заправо преузео од Декарта, што и сам каже. Он тврди да је дефиницију „ствари које размишљају” Декарт користио не би ли описао људе. Федерман је овде примењује на Бекетове ликове, јер се они развијају ка унутра, ка приватној свести, што је, према Федерману, Декарт сматрао извором свог људског знања. (Federman 1965: 73)

²⁸⁸ Нагласио аутор.

²⁸⁹ Термин који Федерман користи је „unnamable” што је директна референца на роман Самјуела Бекета *The Unnamable* (у оригиналу на француском *L’Innommable*) који је роман где до самог краја није јасно да ли постоји више ликова од (неименованог) наратора који говори и тиме шта каже, или пак не каже, језиком који користи, он бива конструисан.

²⁹⁰ Нагласио Федерман.

стварања, присутно у тренутку свог разарања. То надфикцијско биће неће бити ни мушкарац ни жена одређеног тренутка, оно ће бити језик човечанства. [...] у потпуности посвећено прози у којој ће се наћи, свесно само улоге коју игра као прозни елемент.²⁹¹ (Federman 1993: 44-45)

Федерман даље објашњава да овакво, надфикцијско биће, таквим својим постојањем, даље онемогућава поистовећивање читаоца са њим, те је тиме читалац ослобођен те идентификације и дата му је равноправност са креатором, наратором или бићем фикције, да у њој подједнако учествује (1993: 45) и да је ствара.

Узевши у обзир да је есеј *Надфикција* једним делом написан не би ли критичарима и ширем читалаштву објаснио, тачније, појаснио како треба читати *Дупло или ништа*, Федерманово надфикцијско биће, стога, мора бити биће (јер термин *лик* овде није примењив) овог романа, а то опет упућује на то да биће Федермановог романа, одговара опису бића/ликова Бекетових романа. Самим тим је јасна корелација између Федермановог и Бекетовог виђења улоге ликова/бића у њиховим прозним делима, као и између начина на који су обојица писаца креирала своје ликове/јунаке/бића – као ликове којима је дата контрола над сопственим прозним искуством и који више нису подложни стварности и реализму (Federman 1965: 111). Предавши такву моћ својим ликовима, свезнајући аутор се заправо назире кроз свезнајућег јунака наратора (*ibid.*), а аутор „који је подједнако фиктиван као и његове креације”²⁹² (Federman 1993: 45) постаје само „тачка сусрета, извор и прималац, свих елемената фикције”. (*ibid.*) Ова последња Федерманова реченица, коју говори у свом есеју *Надфикција*, само је ехо сличне реченице којом је описао Бекетов развој у француској фази писања која умногоме подсећа на Федерманов стил писања и ставове о књижевности, где каже да „[а]утор наратор и протагониста [...] се спајају у једно анонимно биће.”²⁹³ (1965: 177)

3.5 Федерманова и Бекетова тишина

Приликом писања свог есеја *Књижевност тишине* (*The Literature of Silence*), Ихаб Хасан међу првим именима представника овакве књижевности спомиње Самјуела Бекета²⁹⁴ (Hassan 1987: 3) за кога каже да је „интимни познавалац тишине”²⁹⁵ (*ibid.*). Хасан описује књижевност тишине као књижевност која, окрећући се против себе саме, тежи ка тишини и кроз различита избегавања или одсуства метафорички производи једну велику тишину (Hassan 1987: 3). Један од главних гласова овакве књижевне „апокалипсе”, како је Хасан назива, управо је Самјуел Бекет (*ibid.*). У корену овакве књижевности се, наравно, налази језик, који одбија даље повиновање

²⁹¹ У оригиналу: „the people of fiction, the fictitious beings will no longer be called characters, well-made characters who carry with them a fixed personality, a stable set of social and psychological attributes (a name, a gender, a condition, a profession, a situation, a civic identity). These surfictional creatures will be as changeable, as volatile, as irrational, as nameless, as *unnamable*, as playful, as unpredictable, as fraudulent and frivolous as the discourse that makes them. [...] they will not appear to be what they are: imitations of real people; they will be what they are: word-beings. [...] That creature will be, in a sense, present to its own making, present also to its own unmaking. The surfictional being will not be a man or a woman of a certain moment, it will be the language of humanity. [...] committed to the fiction in which it will find itself, aware only of the role it has to play as a fictional element.” (Federman 1993: 44-45)

²⁹² У оригиналу: „just as fictitious as his creation” (Federman 1993: 45)

²⁹³ У оригиналу: „The author, narrator, and protagonist [...] merge into a single anonymous being.” (Federman 1965: 177)

²⁹⁴ Ихаб Хасан од самог увода свог есеја пише о Бекету и његовом специфичном стилу писања и наставља да га користи као пример те нове тенденције ка „тишини” у књижевности кроз цео есеј. Есеј *Књижевност тишине* је први есеј у Хасановој збирци есеја *Постмодерни окрет* (*The Postmodern Turn*) из 1987. године.

²⁹⁵ У оригиналу: „intimates of silence” (Hassan 1987: 3)

било каквом реду и самим тим одбацује могућност било какве сврхе књижевности (Hassan 1987: 10).

По питању *смисла* његових дела, Бекетов став је био јасан – било каква потрага за смислом у његовим делима је илузорна (Federman 2002: 158). За Бекета, тврди Хасан, писање је форма игре апсурдом (1987: 7); Бекетове пародије, штавише, показују једну свеопшту тенденцију ка креирању анти-књижевности написане анти-језиком (Hassan 1987: 7-8), што нас враћа на Бекетово уверење у неадекватност језика као медијума уметничког изражаја (Federman 1965: 14) као и његов, раније споменути, цитат да нас језик води до места где желимо да будемо, али нас и спречава да до тамо стигнемо, што је опет, својеврсни Бекетов апсурд. Као и сам Бекет, и његови ликови су урођени у чврсту сумњу у језик и речи које их граде, јер језик више не може да преставља стварност и самим тим „тоне у тишину и непостојање”²⁹⁶ (Federman 1965: 193). За Бекета, дакле, судбина језика јесте да „ ‘речима комуницира тишину’ и тиме негира сопствено рационално значење”²⁹⁷ (*ibid.*).

Говорећи о својој критипрози, Федерман је рекао да она мора „испразнити језик његове симболичке моћи”²⁹⁸ (1993: 33), јер језик је тај који ствара значење и не постоји значење које му претходи (1993: 38). Оваквим поимањем језика, Федерман му свакако даје много већи утицај него Бекет, и за разлику од Бекета, он му се не опире, већ и каже да фикција треба да „пусти језик да изводи своје трикове”²⁹⁹ (*ibid.*). Језик је за Федермана изузетно моћан конструкт и он тежи да му се повинује, не да га контролише, сматрајући да само на тај начин у потпуности може искористити његов пун потенцијал. Међутим, узевши у обзир да централна тема целокупног Федермановог опуса јесте *одсуство*, можемо закључити да Федерман „пише како би изузео[...] како би одсуствовао [...] деконструисао”³⁰⁰ управо тај језик који користи и који сматра претечом свеопштег значења (Federman 1993: 86, 89). Он то не чини свођењем на апсурд и коришћењем „клишеа и вербалних баналности”³⁰¹ (Federman 1965: 139) као што то ради Бекет, већ извртањем досадашњих, очекиваних норми и правила коришћења језика, почев од синтаксе и правописа, до потпуног одсуствовања језика коришћењем празнина и (наизглед) бесмислених геометријских облика и слика на папиру, које пак саме по себи указују на огромном, али неизрецивом, празнину створену одсуством.

Стратегије оба писца на одређени начин указују на њихов неуспех да речима пренесу најдубље и најтише мисли и концепте, оно што можда сматрају да језик још увек нема способност да представи. Овиме се приближавају Витгенштајновој изјави коју Федерман цитира у својој књизи да „оно што не можемо исказати речима, морамо препустити тишини” (Federman 1965: 121), а управо та тишина, кроз одсуство језика и смисла или видљивог значења, може се узети као још једна тачка сусрета Бекетове и Федерманове Прозе.

Међутим, Федерман у једном интервјуу изјављује да су он и Бекет у неком тренутку били близу тога да „обришу” језик, што би нас само оставило са празном страном, ни са чим и то би био крај писања (LeClair, McCaffery 1983: 150). Бекет је вероватно најближе стигао до те беле странице и схватио да таква празнина и *тишина*, то коначно одсуство језика је заправо „ултимативна фикција, ултимативна песма” након које једино што остаје јесте да се вратимо речима и да пишемо приче (LeClair, McCaffery 1983: 151). Федерман, ипак, на крају долази до закључка да би Бекетова порука ту била да је тишина и празнина погрешан пут, да се приче ипак морају писати и да Бекет поручује „немојте ме пратити, наводим вас на погрешан пут, затварам

²⁹⁶ У оригиналу: „sinks into silence and nonexistence” (Federman 1965: 193)

²⁹⁷ У оригиналу: „to communicate silence by words' and to negate its rational meaning” (Federman 1965: 193)

²⁹⁸ У оригиналу: „to empty language of its symbolic power” (Federman 1993: 33)

²⁹⁹ У оригиналу: „letting language do its tricks” (Federman 1993: 38)

³⁰⁰ У оригиналу: „writes to absent [...] to deconstruct” (Federman 1993: 86)

³⁰¹ У оригиналу: „clichés and verbal banalities” (Federman 1965: 139)

врата”.³⁰²(*ibid.*) Федерман је наставио да пише приче, уз по коју празну страну, али никада није тежио потпуном апсурду као Бекет, јер то никада није била ни његова намера, нити би то могао да парира Бекету. Како и сам каже: „Ако ћеш да одеш у апстракцију, иди у апстракцију – немој да се заје*****. Бекет је отишао у апстракцију и на крају освојио Нобелову награду”³⁰³ (LeClair, McCaffery 1983: 151).

Између Федермана и Бекета је постојала нераскидива веза, како кроз књижевност и њихова врло слична мишљења о њој, као и жељама за њу, тако и кроз њихово пријатељство које је, када је формирано, трајало све до Бекетове смрти, али и касније, кроз Федерманова бројна присећања о свом пријатељу ментору, али и бројна предавања и есеје које је о њему држао и писао.

Федерман је у Бекету видео књижевног узора чији пример ће му осветлити и показати пут који ће, попут путоказа, следити за навигацију кроз комплексан свет једне нове књижевности и једног новог људског поретка са којим је цео свет био суочен. Један од критичара Федермановог дела поставља питање „Чему се Федерман диви у Бекетовој прози?” и одмах одговора „Па, скоро свему...”³⁰⁴(Klinkowitz 2011: 31), што је заиста и био случај. Свој други роман *Амер Елорадо* Федерман посвећује Самјуелу Бекету и о томе каже следеће:

Године 1974. објављујем роман под насловом *Амер Елдорадо* у Паризу. Књига је имала следећу посвету: „*За Сема ...*” “Када је Сем добио примерак који сам му послао, писао ми је рекавши: „Уколико је посвета за онога за кога мислим да јесте, он ти се захваљује од свег срца.” Целокупност Бекета је садржана у тој реченици – његова широкогрудост, његова понизност, његов хумор. Наравно да је знао да је књига посвећена њему, иако се јесмо заједно смејали следећи пут када смо се видели и коментарисали како је посвета можда ипак била за Ујка Сема или за мог пса чије је име Самјуел Бекет. Сем је то знао.³⁰⁵(McCaffery et al. 1998: 30)

Федерман је осим докторске дисертације о Бекету, која ће потоње постати и његова прва објављена књига, написао велики број есеја и чланака, и одржао небројано много предавања о Самјуелу Бекету, како у оквиру свог курса на универзитету, тако и као гостујући предавач. Такође, са колегом Џоном Флечером (John Fletcher) је неколико година радио на „огромној критичкој библиографији” (Federman 2002: 156) Самјуела Бекета под називом *Бекет: Његова дела и његови критичари* (*Beckett: His Works and His Critics*) издатој 1970. године, која и даље важи за једну од најбољих и најобухватнијих анализа дела Самјуела Бекета.

Кроз своја прозна и критичка дела, Федерман не само да директно цитира Бекета, већ је у своја дела уткао и бројне, понекад скривене, референце на Бекета, које његови познаваоци врло лако могу уочити, посебно узевши у обзир да се код Федермана такав омаж Бекету и очекује. Но, иако велики познавалац и поштовалац Бекетовог дела, Федерманова дела ипак одишу оригиналношћу његовог времена и обележена су његовим специфичним духом и искуством, што их ипак издваја у засебну категорију.

³⁰² У оригиналу: „don’t follow me, I’m leading you on the wrong path, I’m closing the door.” (LeClair, McCaffery 1983: 151)

³⁰³ У оригиналу: „If you’re going to go abstract, go abstract – don’t f*** around. Beckett went abstract and eventually won the Nobel prize.” (LeClair, McCaffery 1983: 151)

³⁰⁴ У оригиналу: „Just about everything” (Klinkowitz 2011: 31)

³⁰⁵ У оригиналу: „In 1974, I published a novel in Paris entitled AE. The book carried this dedication: “*Pour Sam...*” When Sam received the copy I sent him, he wrote back: “*Si la dedicace est bien pour celui à qui je pense il te remercie de tout coeur.*” All of Beckett is contained in that sentence – his generosity, his humility, his humour. Of course he knew that the book was dedicated to him, though we did laugh together the next time I saw him and I suggested that perhaps the dedication was for Uncle Sam, or else for my dog whose name was Samuel Beckett. Sam knew that.” (McCaffery et al. 1998: 30)

Катник пише да је скоро увек могуће повезати одређену Федерманову идеју са Бекетом, да је ту њен извор, али да те две идеје никада нису идентичне, ако ни због чега другог онда зато што се појављују у различитим контекстима (1987: 155) Федерман признаје да постоји једна централна идеја која се промаља кроз сва Бекетова дела и која дефинише и Федерманово писање такође: „Шта који мој ја радим у овом животу?³⁰⁶” (Le Clair, McCaffery 1988: 134) и заиста, сва Федерманова дела су махом прича његовог живота, испричана из различитих углова, увек са новим детаљима, али је ипак увек иста прича у питању кроз коју Федерманов трага за смислом сопственог постојања, што и сам говори: „И у неком смислу, сва моја проза је покушај да се приближим истини свог сопства писањем себе у постојање.”³⁰⁷ (Le Clair, McCaffery 1988: 149)

Упркос свим спонама које постоје између Федермана и Бекета, као и између њихових прозних дела, било би врло редукиционо свести Федерманову прозу на неку врсту продужетка бекетовске традиције или је читати и посматрати само на тај начин. Бекет је без икакве сумње био велика инспирација за Федермана и његова дела су му умногоме помогла да уобличи своја виђења књижевности и да на конкретном примеру види књижевност за коју сматра да је пример чак и његове критипрозе. У врло искреном интервјуу са Золтаном Абадијем Нађом (Zoltán Abádi - Nagy), Федерман наглашава значај Бекета и његових дела у свом животу и раду:

За мене су искуство читања Бекетових дела изнова и изнова, као и чињеница да сам многе године провео пишући о његовом раду, подједнако пресудни у мом животу као и искуство необјашњивог преживљавања Холокауста. Бекет ме је *променио*³⁰⁸, дубоко утицао на мој начин размишљања и писања. [...] Бекет ми је показао да човек не може да једноставно напише *ту*³⁰⁹ причу, већ да стално мора писати о немогућности писања *те* приче, што значи да писање мора да обухвати и то мучење и чак неизбежан неуспех који је имплициран у сваком писању. То не значи да ја пишем као Бекет или да је Бекет имао директан утицај на мој рад, већ да ме је Бекет научио како да размишљам о писању.”³¹⁰ (Federman у Abádi – Nagy 2002b: 104)

Федерманова дела су дела за себе и као таква треба да буду проучавана. Он је увео бројне иновације у сам чин писања које чак ни Бекет није користио, упркос свим својим покушајима да обезвреди и деконструира језик. Федерман је тај који је успео да празнином странице пренесе поруку и да дозволи језику да неспутано ствара значење и смисао, препуштајући се његовој слободној вољи. Оно што је Бекет започео, Федерман је несумњиво наставио, на себи својствен начин и „једног дана ће засигурно бити признат као Бекетов најближи компањон”³¹¹ (Hurezanu 2011: 60).

³⁰⁶ У оригиналу: „What the fu** am I doing here in this life?” (LeClair, McCaffery 1983: 134)

³⁰⁷ У оригиналу: „And in a sense all my fiction is trying to come closer to the truth of my own self by writing myself into existence.” (LeClair, McCaffery 1983: 149)

³⁰⁸ Курзив у оригиналу.

³⁰⁹ Односи се на причу о Холокаусту и Федермановом искуству са Холокаустом.

³¹⁰ У оригиналу: „For me the experience of having read and reread Beckett, and of having spent many years writing about his work, is as crucial in my life as the experience of having somehow escaped the Holocaust. Beckett *changed* me, deeply affected my way of thinking and of writing. [...] Beckett showed me that one cannot simply write *the* story, but one must also write the impossibility of writing *the* story, that is to say one must also write the anguish and even the unavoidable failure implicit in all writing. That does not mean that I write like Beckett, or that Beckett had a direct influence on my work, but that Beckett taught me how to think about writing.” (Abádi – Nagy 2002b: 104)

³¹¹ У оригиналу: „one day he will be recognized as Beckett’s closest companion.” (Hurezanu 2011: 60)

4. ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА

4.1 УЛАЗАК У НАДФИКЦИЈУ

Као што је до сада више пута речено, и што је једна од главних хипотеза овог рада, раздвајање критичког од прозног, као и биографског од прозног код Рејмонда Федермана, не само да не би било могуће, већ би било и крајње неисправно, јер као стваралац *Надфикције*, која сама по себи не прави никакву разлику између стварности и прозе, ни Федерман није могао да одвоји та два концепта и стога за њега разлика и не постоји. Зато за Федермана прича и јесте његов живот, јер то је једина ствар о којој се може писати, човекова животна прича (McCaffery et al. 1998: 221).

Проблематика о упливу (ауто)биографског у прозни опус Рејмонда Федермана је већ дуго тема бројних дискусија и критичких есеја који се сви баве Федермановом прозом, управо зато што је Федерман самом употребом и презентацијом одређених епизода из свог живота, успео да замагли границу између прозног и стварног и да тиме сву своју фикцију учини амбивалентном (McCaffery 2011: 79). Хартел (Hartl) сматра да Федерман кроз све своје романи покушава да се приближи знању о сопственој прошлости, иако би се тиме, крајње парадоксално, потврдило постојање мимезиса у позадини свих Федерманових текстова (2011: 146). То је, пак, нешто што би сам Федерман категорички негирао и одбацио, управо зато што он не види никакву онтолошку разлику између фикције и стварности. (*ibid.*) Кристенсен (Christensen) описује прозу Рејмонда Федермана као „историографску метафикцију”^{312,313} (2008: 25) с обзиром на то да је доминантна тема скоро свих Федерманових дела самосвесна и самокритична потрага за начином да се опише живот једног централног протагонисте – Рејмонда Федермана, док се истовремено доводи у питање тачност изнесених података и информација. Штавише, Макафери (McCaffery) иде толико далеко да целокупни Федерманов прозни опус описује као „једну велику књигу коју пише већ педесет година”³¹⁴ (2011: 78).

Иако је такво поређење крајње илустративно претеривање, није у потпуности нетачна замисао. Федерманова прозна дела, посебно његови романи, иако се не би могли повезати у одређену врсту циклуса кроз континуитет радње (најпре јер сам концепт *радње* романа код Федермана је врло упитан) или мотива и тема, деле исте намере писца, као и надвијајуће идејеводиле, које се највише тичу питања језика, стања књижевности, начина постојања и писања романа у тадашњем времену, питања ауторства, ликова и гласова у делу, али и значаја историје и личног искуства приликом стварања и писања прозе.

Такође, битно је напоменути да још један фактор који обједињује Федерманове романи јесте тај да је његова проза до те мере ауторефлексивна да се различити делови његових ранијих романа могу наћи разбацани у потоњим романима и критикама, где се такође неизоставно мора указати на аутоцитирање и Федерманову *плагииаигру*. Гердес (Gerdes) у свом есеју где објашњава зашто Федермана сматра „ултимативним писцем метафикције”³¹⁵ каже: „Федерманова дела се позивају на себе кроз детаље. [...] Федерман је можда јединствен у књижевности по томе што сви

³¹² У оригиналу: „historiographic metafiction” (Christensen 2008: 25)

³¹³ Сам термин је сковала Линда Хачен.

³¹⁴ У оригиналу: „the one long book he has been writing for nearly fifty years now” (McCaffery 2011: 78)

³¹⁵ Есеј под називом *Рејмонд Федерман: Ултимативни писац метафикције* (Raymond Federman: The Ultimate Metafictioner), објављен у збирци есеја о Рејмонду Федерману, под називом *Федерманова Проза: Иновација, теорија, Холокауст* (Federman's Fictions: Innovation, Theory, Holocaust), 2011.

његови романи, његов целокупни опус, његова *opera*, се савршено уклапају у један величанствени, аутореклексивни узвик постојања.”³¹⁶ (2011: 140)

Федерман, који према сопственим речима не прави никаву разлику између сећања и маште (Bernstein 2002: 69), себе дефинише као неког „ко не дозвољава да прича буде испричана док покушава(м) да је исприча(м)”³¹⁷ јер, наставља: „Када читате моје књиге, када гледате у странице, када гледате у језик, најпре гледате у екран који покушава да спречи причу да изађе. Зашто? Зато што су све приче већ испричане. Све су то исте, старе приче”³¹⁸ (*ibid.*). Међутим, када бива упитан која је, онда, сврха причања тих прича изнова и изнова, Федерман одговара да је „забавно, забавно је” (*ibid.*). И управо та „забава” би се могла узети као мотив који се промаља кроз сва Федерманова дела и она се манифестује кроз врло специфичан, *федермански* хумор који Федерман, у свом роману *Узми или остави* назива „смехожевност”³¹⁹ и ту први пут и уводи тај појам. Смехожевност је врло битан термин и мотив у Федермановом опусу, јер представља начин кроз који Федерман приступа врло трауматичним и трагичним сегментима опште и личне историје и кроз који заправо успева да се бави не само Холокаустом, већ и животом после Холокауста (Feuer 2011: 279), који је једна од централних тема Федерманове Прозе.

Међутим, причати о прозним делима Рејмонда Федермана искључиво кроз мотив Холокауста или му придајући највећи значај у Федермановој прози би било крајње редуccionистички. Упркос несумњивом значају и трагично централној улози Холокауста како у прози тако и у животу Рејмонда Федермана, његова проза „не одговара калупу традиционалног писања или записивања сведочанстава [...] и његов допринос књижевности Холокауста формира засебну категорију”³²⁰ (DiLeo 2011: 18). Такође, још један разлог зашто Федерман одскаче од „калупа” књижевности Холокауста јесте тај што се он у својим делима не бави филозофско-религијским питањима поимања зла и постојања Бога, већ се бави проблематиком причања и писања приче (*ibid.*). Сулејманова (Suleiman) у свом есеју *Када се сусретну постмодерна игра и исповести преживелих: Федерман и књижевност Холокауста*³²¹ каже да „Федерманово достигнуће као писца о Холокаусту је да је успео да нам пружи сопствену, непоновљиву верзију тог искуства и тиме учини – као сви велики писци – да видимо да иако је сваки живот јединствен, његово значење се може искомуницирати: Поделити.”³²² (2011: 225-226)

Мада Холокауст није дефинишићу мотив Федерманове Прозе (иако је свеприсутан), мотив *одсуства* би се могао узети као централни у његовим делима. Наиме, највеће одсуство које Федерман спомиње у свим својим делима јесте одсуство његове породице, то јест, њихово

³¹⁶ У оригиналу: „Federman’s work refers to itself in its details. [...] Federman is perhaps unique in literature in that all of the novels, his entire oeuvre, his *opera*, fits together in one glorious, self-referential exclamation of existence.” (Gerdes 2011: 140)

³¹⁷ У оригиналу: „I am one who denies storytelling as I try to tell the story” (Bernstein 2002: 69)

³¹⁸ У оригиналу: „When you read my books, when you look at the pages, when you look at the language, you are first looking at a screen which is trying to prevent the story from coming out. Why? Because all the stories have been told. Same old stories.” (*ibid.*)

³¹⁹ У роману *Узми или остави* странице нису нумерисане, те је свака одредница броја страница у роману ауторева. Конкретно термин „смехожевност” се налази на страници број 191, првој страници XIV поглавља које носи назив „смех & књижевност”.

Сам појам *смехожевност* је очигледна сливеница од речи *смех* и *књижевност*, а у *Узми или остави*, Федерман објашњава њено значење као начин „стварања себе изнова кроз лудо кикотање смејање свог живота у речи и назвати га *fourire*: смехожевност!” (1976)

³²⁰ У оригиналу: „(Federman’s writing) does not fit the mold of traditional testimonial writing. [...] This puts Federman’s contribution to Holocaust literature in a category of its own [...]” (DiLeo 2011: 18)

³²¹ Оригиналан наслов: *When Postmodern Play Meets Survivor Testimony: Federman and Holocaust Literature*.

³²² У оригиналу: „Federman’s achievement as a writer of the Holocaust has been to give us his own inimitable version of that experience, and at the same time to make us realize—the way a great writer does—that although every life is unique, its meaning can be communicated: Shared.” (Suleiman 2011: 225-226)

трагично страдање током Другог светског рата у Аушвицу. Символ X-X-X-X који се понавља кроз његов опус означава трагичну смрт и трајно одсуство његових родитеља и две сестре из његовог живота. Кристенсен сматра да је употребом овог симбола Федерман заправо дозволио том прогањајућем сећању на његову породицу да постоји у његовом аутоукидајућем хипотетичком дискурсу (2008: 27). Такође, креирањем овог симбола, који као сваки симбол нужно са собом носи тежину онога што означава и представља, Федерман негира реч као крајњег означитеља, али уместо да остави празнину на папиру, симболом X-X-X-X он заправо гарантује постојање и читљивост онога што тај симбол представља (Christensen 2008: 27), пратећи тиме Деридин *sous rature* принцип брисања кроз постојање. (*ibid.*) Такође, свеprisутност овог мотива у Федермановом опусу потврђује Волшову (Walsh) тврдњу да „мртви које памтимо су несумњиво једна од најочигледније одсутних, али и даље присутних сила у нашим животима³²³” (1992: 80).

Поменути симбол, наравно, није једини пример одсуства у Федермановим делима, али управо ту морамо стати и запитати се шта је заправо одсуство и шта је то још одсутно у Федермановим делима. Према Еверману (Everman), одговор је врло лак: „Одсутно је све оно о чему Федерман не пише³²⁴” (2002: 270). Он даље покушава да одговори на питање које сматра да је и Федерман пробао да разуме, а то је „[ш]та је одсуство само по себи?” и наставља: „Како да доспемо до њега? Да ли Федерманова стратегија (писања/причања, задржавања/губљења, нечега/ничега) има шансе да успе? Или је он осуђен на неуспех? И да ли смо ми? Да ли је то проблем?³²⁵” (*ibid.*)

Одсуство ће на још један, врло конкретан, начин обележити Федерманов опус, а то је кроз буквално одсуство речи, слика или симбола на страницама његових романа. Тај празан простор на папиру носи подједнаку тежину и значај, као и оно што је написано, и треба да се интерпретира у контексту изреченог, као визуелна, конкретна манифестација одсуства. Тиме што, како и сам каже, оставља празним оно што не може попунити (Federman 1993: 69), Федерман покушава да приближи својим читаоцима немогућност исказивања одређених сећања и делова прошлости, јер тим необјашњавањем разлога за толики отпор да прича о својој прошлости Федерман нам заправо врло успешно предаје сва своја сећања (Christensen 2008: 32).

Међутим, постоји још један разлог за увођење таквог „конкретног” одсуства, а то је да се тиме наглашава екстремна опипљивост и малтене физичка форма Федерманових типографских решења за његове текстове, чиме се упорно нарушавају пројектовани светови тих текстова (Amos 2008: 17) чиме се осигурава да прича никада заиста не буде испричана. Федерманова употреба језика, посебно у његова два најранија романа *Дупло или ништа* и *Узми или остави*, до те је мере графичка, да се одсуство заправо може *осетити*, чиме се негира потреба да се о њему *прича* (McCaffery et al. 1998: 324). Тај празан простор који остаје заправо омогућава одређену врсту слободе кроз заборав и спас од „сопствене декомпозиције³²⁶” којој тежи *глас* који наводи на причање приче (McCaffery et al. 1998: 343).

³²³ У оригиналу: „The remembered dead are undoubtedly one of the most conspicuously absent yet still resonant forces in our lives” (Walsh 1992: 80)

³²⁴ У оригиналу: „The absent is whatever Federman does not write about” (Everman 2002: 270)

³²⁵ У оригиналу: „How do we get to it? Does Federman’s strategy (of writing/speaking, keeping/losing, something/nothing) have a chance of succeeding? Or is he condemned to failure? And are we? Is that a problem?” (*ibid.*)

³²⁶ У оригиналу: „his own decomposition” (McCaffery et al. 1998: 343)

But again a guy could forget about the whole thing forget about Paris and the Champs Elysées and Montparnasse and the Eiffel Tower and Rue Saint-Denis avec tous ses bordels forget about writing it in French or in English and simply spend the money on himself buy himself a new suit and a new tie to go with the new suit a pair of shoes or two a belt and clean underwear and socks silk and wool socks for the winter and the hell with the months later he there in the guts ize what he has done to show nothing no wasted time and deep down his well his guts where it feeling of emptiness ure and of his frus would realize how how better off he lock himself in the squandering away clothes on movies of ass or even eating restaurants that's ize six months later late of course as he his existence from new suit ready to his new tie because money and no story could have written in the guts to lock him his life and his further discussion liberation digression ply saying to himself straight into the with it down the line and up and down one box a day twelve pages a day 365 days and no more fucking around it starts in New York on the boat with Peggy and Uncle David waiting on the pier it's raining always rains on days like these makes it more human more real particularly when the three of them start crying like idiots on the pier not knowing why how beautiful yes that's the way to go all the way

story but then six would feel it right when he would real that there is nothing story nothing but wasted money and dressed soul inside hurts nothing but a the hollow of his fail tration then he stupid he had been would have been to room instead of his 1100 bucks on cheap novels pieces plentifully in good what he would real if not sooner but too would contemplate the hollowness of his hang himself with there is no more no lovely story he the room if he had self in the room with noodles without any without further de hesitation just sim tomorrow we begin room and we stick

WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS
 WALLS I'M FED UP WITH WALL WALLS WALLS WALLS
 WALLS THEY'RE EVERYWHERE
 WALLS TALL ONES SMALL ONES
 WALLS THICK ONES HIGH ONES
 WALLS ROUND AND SQUARE AND HUGE AND DARK
 WALLS HOLLOW WALLS WITH HIDING PLACES INSIDE OF THEM
 WALLS EVERYWHERE
 WALLS INSIDE OUTSIDE 80, WALLS ALL AROUND
 WALLS METAL STONE PLASTER MUD WOOD ADOBE
 WALLS WITH RATS CRAWLING INSIDE AND BUGS TOO
 WALLS AND THEY HAVE ALL KINDS OF BAD ATROCIOUS NAMES
 WALLS PARTITIONS
 WALLS PARAPETS
 WALLS REMPARTS
 WALLS FENCES
 WALLS CURBS
 WALLS FRAMES
 WALLS RAILINGS
 WALLS BALUSTRADES
 WALLS BATTLEMENTS
 WALLS BREASTWORKS
 WALLS BARRICADES
 WALLS BULWARKS
 WALLS ENCLOSURES
 WALLS DIVIDING WALLS
 WALLS DEFENSIVE WALLS
 WALLS CELL WALLS TOWN WALLS SURROUNDING WALLS
 WALLS GREAT WALLS PAPER WALLS CHINA WALLS
 WALLS INNER WALLS OUTER WALLS
 WALLS ENOUGH TO DRIVE YOU MAD NUTS CRAZY
 WALLS OUT OF YOUR MIND UP THE WALL SCHIZOPHRENIC
 WALLS AND YOU FEEL CORNERED LOCKED IN ENCLOSED STUCK IN
 WALLS THERE PRISONER
 WALLS WALLED IN ALIENATED
 WALLS AND YOU FEEL SICK SAD LONELY COMPRESSED MORBID CLAUS-
 WALLS TROPHOBIC IN THERE
 WALLS AND YOU'RE FED UP UP TO HERE ABOVE THE HEAD AND YOU
 WALLS WANT TO GET THE HELL OUT TAKE OFF GONE
 WALLS AND SO YOU JUMP OVER THE FIRST WALL
 WALLS OR ELSE YOU GO RIGHT THROUGH IT
 WALLS STRAIGHT ON SIDEWAYS FLAT ON YOUR BACK
 WALLS ON ALL FOURS EYES CLOSED
 WALLS BUT ON THE OTHER SIDE ANOTHER WALL AND ON THE OTHER
 WALLS SIDE OF THE OTHER SIDE ANOTHER ONE AND ANOTHER ONE
 WALLS AND ANOTHER ONE AND ANOTHER
 WALLS AN INFINITY OF WALLS
 WALLS AN ETERNITY OF WALLS
 WALLS EVERYWHERE EVERYWHERE EVERYWHERE EVERYWHERE
 WALLS WALLSWALLSWALLSWALLSWALLSWALLSWALLSWALLSWALLS
 WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS WALLS

Слика 3. Примери празнине у романима *Дупло или Ништа* (лево) и *Узми или остави* (десно)

Цитирајући Кавина (Bruce Kawin) у свом есеју о одсуству у уметности³²⁷, Волш пише следеће:

[...] одсуства и празнине у нашим уметничким подухватима могу бити схваћени као покушаји репликовања стварних и неизбежних ограничења људског искуства изван којих не видимо ништа. Било то у роману или на слици или у симфонији, празнине и тишине функционишу као главно средство кроз које се ограничења људске свести могу кодирати. Можемо знати сопствена ограничења, можемо чак и анатомизовати физичке механизме по којима постојимо, али не можемо знати шта постоји изван њих.³²⁸ (1992: 77)

³²⁷ Назив есеја је *Когнитивна и миметичка функција одсуства у уметности, музици и књижевности* (The Cognitive and Mimetic Function of Absence in Art, Music and Literature), из 1992. објављен у часопису „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”.

³²⁸ У оригиналу: „the absences and lacunae in our artistic endeavours can be understood as attempts to replicate the real and inescapable limits of human experience beyond which we cannot see. Whether in a novel or a painting or a symphony, gaps and silences function as the principal means by which the limitations of human consciousness are encoded. We can know our own limitations, we can even anatomize the physical mechanisms by which we exist, but we cannot know what lies beyond them.” (Kawin цитиран у Walsh 1992: 77)

Федерман, дакле, манипулацијом празнина и одсуства у својим делима неминовно упућује на немогућност поимања концепата који су изван могућности вербалне свести и самим тим неизрециви кроз језик. У овом контексту, „естетска употреба празнина, таме, тишине и сенке је истовремено и природна и неопходна, јер фигуративно упућује на то да ‘целовитост’ једне уметничке визије парадоксално укључује и свест о сопственој недовршености” (Walsh 1992: 78).

Још једна могућа интерпретација оваквог намерног остављања празног простора унутар текста или конструисања слике од речи око празнине, као и бројне друге визуелне варијације, јесте да је то покушај Федермановог приласка „великој унутрашњој тишини³²⁹” (McCaffery et al. 1998: 97) у којој су „закопане сирове речи и фундаментални звуци” (*ibid.*) кроз које можемо дешифровати ту тишину, не бисмо ли успели да пронађемо нове приче и нове гласове. Такође, Федерманова Нова Проза не само да се празни од речи, она се кроз своју ауторефлексивност празни и од историјских референци, што Федерман објашњава тиме да је „скорашња историја прича брисања и зашто онда не бисмо обрисали све трагове претварања и створили причу која себе празни од референци³³⁰” (McCaffery et al. 98). Оно што Федерманови наратори у његовим романима заправо покушавају да постигну јесте брисање погрешног наративног представљања историјских догађаја као и следа тих догађаја, а не њихову чињеничност, јер не постоји наратив који не даје лажно обећање истинитости. (*ibid.*)

Управо та полазна тачка – да су сви наративи, у основи, лаж – се посебно може применити на Федерманову прозу, утолико више уколико узмемо у обзир то да је Федерман упорно померао границе стварности унутар ограничења језика (Gerdes 2011: 146) и тиме стварао једну форму алтернативне стварности која би подједнако лако могла бити истинита као и она „права”, јер постоји у оквиру језика који диктира истину. По речима самог Федермана: „Та нова књижевност ... иде изван рационалног, где стварност и оно што је умишљено, прошлост и будућност, свесно и подсвесно, па чак и живот и смрт, више нису нужно контрадикторни појмови” (*ibid.*). Самим тим, долазимо до закључка да је „истина Федерманове Прозе то да је она лаж и да тиме што (самосвесно) указује на сопствену лажљивост [...], та проза доказује своју истинитост јер намерно³³¹ лаже” (*ibid.*).

Међутим, далеко од тога да Федерман у својим делима покушава да обмањује своје читаоце и да представи догађаје на начин на који се они нису одиграли, из једноставног разлога што од свих верзија у којима он описује те догађаје, све су подједнако истините колико су и лажне. Самим тим, ниједна није нужно истинита, али није ни нужно лажна. У разговору са својим пријатељем Сакеником, Федерман говори следеће:

Мораш разумети шта мислим под лагањем, под лажју фикције. То је више усмислу неког парадокса лажова. Истинитост тврдње је поништена лажју тврдње, и обрнуто. У том смислу ја користим реч лагање. Увек сам сумњичав према врсти прозе која се претвара да говори истину. Ја не знам шта је истина, али знам да можда из низа лажи које себе негирају човек може извући неку врсту истине. Другим речима, ја користим реч лаж, лаж фикције, у смислу парадокса фикције³³². (цитирано у Hartl 2011: 148)

³²⁹ У оригиналу: „the great silence within” (McCaffery et al. 1998: 97)

³³⁰ У оригиналу: „a story of erasures, ... why not erase all traces of pretense, and have a story that empties itself of references” (McCaffery et al. 1998: 98)

³³¹ Курзив из оригиналног текста.

³³² У оригиналу: „You have to understand what I mean by lying, by the lie of fiction. It’s more in the sense of the liar’s paradox. The truth of the statement is cancelled by the lie of the statement, and vice versa. It’s in this sense that I use the word lying. I’m always suspicious of the kind of fiction that pretends to tell the truth. I don’t know what truth is, but I know that maybe out of a series of lies that deny themselves, one may reach a kind of truth. In other words, I use the word lie, the lie of fiction, in the sense of the paradox of fiction.” (цитирано у Hartl 2011: 148)

Амосова (Amos) овај парадокс најјасније види у *Дупло или ништа* и *Узми или остави* где је „језик стално непоуздан, али је и даље наше једино средство којим можемо *покушати*“³³³ да схватимо свет око себе, прошлост као и садашњост, иако нам никада не дозвољава да представимо или ухватимо ‘прави’ догађај.” (2008: 19) Она наставља цитирајући једног од ликова из *Дупло или ништа* који својом изјавом: „све сте побркали [...] његову причу (his story) и моју причу” и тиме, очигледном игром речима на енглеском језику – his story / history – означава „Федерманово виђење константног и реципрочног суделовања чињеница и фикције” (*ibid.*)

Иако се на први поглед не би могло рећи да ишта што Федерман каже може бити узето као чињеница и самим тим истина, Федерман се непрестано враћа чињеницама личне прошлости и историје, он се са њима „игра” (Stone 2011: 210). Он, иако их не представља у очекиваном формату, као одређену врсту приказа историјских догађаја, свеједно указује на неоспориву истинитост тих чињеница кроз своје романе који се заправо могу узети као *одговори* на једну централну истину његовог живота – Холокауст (*ibid.*) Како и сам признаје:

Па, писање је за мене дубока и суштинска потреба. Видите, постоје катаклизме у животу које човек не може превазићи и од којих се никада не опорави. И шта год чинио, не може да изађе из тог хорора нити да прича о било чему другом, а то је огромно ограничење за једног писца романа. Ипак, то даје срж мом писању. Оно што називам *Неопростива Грозота*³³⁴³³⁵ која се десила током рата и која је у мени отворила бездан тиме што је обрисала оне које сам волео и који су волели мене. Управо то одсуство, та празнина, та рупа у мени контролише мој рад и даје му хитност³³⁶. (цитирано у Stone 2011: 208)

Дакле, иако Холокауст није једина тема Федермановог прозног стваралаштва, нити је нешто чиме се његова проза ексклузивно бави и што је дефинише, он несумњиво заузима врло битну позицију у његовим романима, посебно у контексту осветљавања истинитости Федерманових тврдњи и његово освртање на чињеничност одређених аспеката прошлости. Федерман је више пута рекао да он пише и жели да пише „прозу која саму себе укида”, те Холокауст и све приче о њему остају као чврсто сидро које држи Федерманову прозу бар донекле у контакту са *стварном* историјом која га је и дефинисала.

Међутим, осим Холокауста и одсуства, у прози Рејмонда Федермана се може наћи још тема и мотива који су карактеристични за већину Федерманових романа и који их чине јединственим и препознатљиво *федерманским*. Макафери издваја следеће као најупечатљивије:

- нарцисоидност и опседнутост собом
- експериментисање са типографијом странице

³³³ Курзив у оригиналном тексту.

³³⁴ Курзивом нагласио аутор.

³³⁵ Овим термином, Неопростива Грозота, на енглеском „the Unforgivable Enormity”, Федерман се реферира на Холокауст и на све жртве Холокауста, у већини својих дела. Сама синтагма је игра речима и има дупло значење које у оба контекста упућује на трагедију и злочин Холокауста. Наиме, реч „enormity” на енглеском језику се односи на неку злу и опаку радњу/дело, али такође значи и „велики број/количина; огромност”. Самим тим, „the Unforgivable Enormity” се може превести и као „Неопростива Грозота” чиме се упућује на сам чин и природу Холокауста, или као „Неопростива Огромност” чиме се, пак, упућује на огроман број људи који су убијени за време Холокауста, укључујући и Федерманову породицу.

³³⁶ У оригиналу: „Well, writing for me is a deep and essential necessity. You see, there are in life insurmountable cataclysms from which one never recovers. And no matter what, you are unable to get out of this horror nor talk about anything else, that constitutes a regrettable constraint for a novelist. Yet, that’s what informs my writing. What I call the Unforgivable Enormity that occurred during the war and caused a chasm in me by the erasure of those I loved and who loved me. It is that absence, that emptiness, that gap in me that controls my work and gives it its urgency.” (цитирано у Stone 2011: 208)

- разиграност и жеља за игром
- коцка, самоубиство и удвајајући мотиви
- усредсређеност на неухватљиву природу језика и тешкоће повезане са употребом било ког знаковног система изван језика
- пркосан чин стварања текста који је у основи нечитљив
- а превасходно, одважно третирање Холокауста и убиства породице кроз црни хумор Федерманове смехожевности. (2011: 83)

Из овога можемо закључити да су Федерманови романи подједнако критички настројени према књижевности, стању језика и његовим могућностима, као и његова критичка дела, али да за разлику од њих, његови романи заправо показују праву сложеност Нове Прозе и њених могућности, као и нове теме које преокупирају мисли једног писца надфикције. Као прави пример надфикције, Федерманови романи, посебно *Дупло или ништа* и *Узми или остави* на сопственом примеру показују и доказују слојевитост и сложеност стварања прозног дела у времену када су „ све приче већ испричане”, али упркос томе, крајње парадоксално, „[н]ишта што је речено није заправо речено јер може бити речено другачије”, као што каже епиграф којим Федерман отвара свој први роман *Дупло или ништа* и тиме, можда још и не знајући, почиње да ствара надфикцију.

Поглавља која следе ће се бавити појединачним романима, најпре обрађујући Федерманова четири најпознатија романа *Дупло или ништа*, *Узми или остави*, *Глас у ормару* и *Двојака вибрација*. Након тога следи део са поглављима која покривају романе из зрелијег периода Федермановог стваралаштва: *Осмеси на Тргу Вашингтон*, *Шшиш: Прича о детињству*, *Повратак ђубриву* и *Крзно тетке Рашел*. Коначно, део о прозном опусу Рејмонда Федермана се завршава поглављем које почиње обрадом још једног романа: *Ономе кога се то тиче*: и наставља са његовим збиркама кратких прича и краћим књижевним формама: *Моје тело у девет делова*, *Разгажане ципеле*, *Сумрак клошара* и *Лешине: Једна басна*.

4.2 ДУПЛО ИЛИ НИШТА

Роман *Дупло или ништа* (*Double or Nothing*), чији је пун назив заправо *Дупло или ништа: прави фиктивни дискурс* (*Double or Nothing: A Real Fictitious Discourse*), први је роман Рејмонда Федермана, објављен 1971. године у Чикагу, код издавача Сволоу Прес (Swallow Press). Писање романа је започето у 9 часова и 4 минута ујутру, 24. септембра 1966. године у Паризу, а завршено у августу 1970. године. (McCaffery et al. 1998: 114) Иако је немогуће пренети целокупну комплексност и слојевитост овог романа у кратким цртама, најкраћи опис би био да је то роман о писању романа, који се поред тога бави књижевно-филозофским питањима *Шта то значи написати роман?* и *Како да искористим језик?* (*ibid.*) Овим романом се Федерман поставио као један од водећих писаца експерименталне и конкретне, визуелне, прозе, посебно узевши у обзир изузетно атипичну и непоновљиву типографску организацију *Дупло или ништа*.

Основна прича романа, уколико бисмо се усудили да јој доделимо једну централну радњу, јесте путовање младог имигранта Јеврејина, момка од око 19 година, после Другог светског рата, из Париза у Америку, по позиву његовог ујака кога никада није упознао и његово потоње упознавање са Америком. Ова прича је скоро идентична стварној животној причи Рејмонда Федермана који је и сам на исти начин емигрирао у Америку. Тај младић, чије име се највише задржава на опцији „Борис” иако су бројне друге биле разматране, се налази у центру радње романа, међутим он није наратор. Поред њега постоје још (минимум) два онтолошка нивоа приповедања преко којих до нас заправо долази прича његовог доласка у Америку, првог сусрета са том непознатом земљом и даље догодовштине у временском периоду од око годину дана.

Сам наслов романа, *Дупло или ништа*, има велики значај у контексту стваралаштва Рејмонда Федермана. Прво, базично и најочигледније значење ове синтагме јесте, посебно на енглеском, референца на термин који се користи у покеру, брицу или било којој другој форми коцкарских игара где је новац главни улог и представља последњи потез који неки играч може да одигра, у ком случају се коцка да ли ће удвостручити освојено или изгубити све. Рејмонд Федерман је, нажалост, од ове две могућности, знатно боље био упознат са другом, јер је заиста био нека врста зависника од коцке, али му нажалост није ишла од руке³³⁷. Међутим, Федерман је био коцкар и у контексту писања фикције, јер, како сам каже када је био упитан зашто је написао *Дупло или ништа* на начин на који јесте, а не на „нормалан” начин, Федерман одговара:

... најпре зато што нисам хтео да само напишем причу (своју причу), а друго, зато што нисам НОРМАЛНА³³⁸ особа. То не значи да сам потпуно абнормалан, али и тај чин седања да би се писала фикција је сам по себи абнормалан. Такође, када се посветите одређеној форми писања, не можете тек тако да се повучете. Када сам почео са *деконструкцијом*³³⁹ (да искористим ту модерну реч данашњице) не само приче, већ и

³³⁷ Федерман је своју „љубав” и својеврсну зависност од коцке успео да преточи у пар врло занимљивих сцена у својим романима. Конкретно у *Дупло или ништа* описује сцену где Борис, младић „протагониста” романа, губи сав новац који је донео са собом из Француске и који је додатно зарадио, током једне партије покера, након које је избачен на улицу без ичега на себи (Federman 1998: 38-42). Такође, још један пример се може наћи и у његовом роману *Двојака вибрација*, где један од ликова, Старац (the Old Man), који је такође један од бројних Федерманових прозних алтер егоа, губи сав новац који је добио у једној претходној игри на срећу, само зато што није могао да одоли једном последњем покушају да бар нешто од изгубљеног поврати. То се дешава у казину у Немачкој, након чега успева да се на неки начин врати у Париз, али остаје у потпуности без новца. (Federman 1982: 75, 83-84, 109-111) Ова прича је измењена верзија стварног догађаја из 1958. године, када је Федерман у казину у Ници изгубио не само сав новац који је имао, већ и карте за воз за Париз. После неколико дана је успео да се укрца на брод за Њујорк захваљујући новцу који је позајмио од пријатеља. (McCaffery et al. 1998: 70)

³³⁸ Употреба великих слова као у оригиналу.

³³⁹ Наглашено у оригиналу.

језика приче коју сам писао, као и средства које сам користио да бих написао причу – форму романа, такорећи – нисам могао да се повучем, био сам ухваћен у сопственој коцки, а то је оно што прави коцкар мора бити – Све или Ништа!³⁴⁰ (McCaffery et al. 1998: 4)

Међутим, наслов *Дупло или ништа* упућује на још једну димензију која је присутна и у другим делима Рејмонда Федермана, а то је *двојакост* и *дуплирање*. Све долази у две, најчешће супротне и међусобно негирајуће форме, које тиме онемогућавају једнозначно сагледавање и разумевање онога што треба да представљају. Осим *Дупло или ништа*, ту су и *Узми или остави* и *Двојака вибрација*, као јасни показатељи удвојеног значења. Хорн (Horn) сматра да је оваква форма „удвајања” најављена кроз наслове дела, присутна и код других писаца које она ставља у категорију критипрозе, те као примере наводи још и дела *Потоњи петкови* (Further Fridays) Џона Барта, *У срцу срца земље* (In the Heart of the Heart of the Country) и *Свет унутар речи* (The World Within the Word) Вилијама Гаса. (2015: 71) Она тврди да „[у]двајање обезвређује идеју сингуларног креативног дела, самим тим и текстуалну изузетност, и доказује немогућност ауторске имитације немогућом, јер сама пракса удвајајућих текстова истог тренутка поништава правила традиционалне књижевне продукције тиме што их препушта нонсенсу” (*ibid*).

Такође, Хорнова тврди да је једна од првих импликација овакве врсте удвајања да се кроз стапање контрадикторних појмова границе између текстуалних целина заправо бришу, као и то да се изједначавањем ових ентитета долази до њихове међусобне идентификације, чиме би се разликовање ових појмова учинило скоро немогућим. (*ibid*.) У случају *Дупло или ништа*, Федерман својим речима потврђује ову тврдњу тиме што каже, подсећајући на пун наслов романа *Дупло или ништа – Прави фиктивни дискурс*: „Не постоји граница између стварног и фиктивног јер, мислим да то моје књиге показују, живот је фикција када се одживи и исприча, а фикција постаје живот када се напише и прочита. Ја себе смештам као „стварно” људско биће [...] на тој умишљеној линији која раздваја (или сједињује, иста ствар) СВЕ од НИЧЕГА!³⁴¹342“ (цитирано у McCaffery et al. 1998: 5)

Роман *Дупло или ништа* је проза у сталном тражењу сопственог значења и у вртлогу покушаја да кроз различите типографске манифестације језика пронађе адекватан начин да исприча причу која, у основи, никада не може бити испричана, јер увек може бити испричана на другачији начин. Док пратимо Бориса на његовом путу упознавања те нове земље у коју је дошао, такође се пред нас као читаоце стављају различите „препреке” ка пуној имерзији у текст, које тиме онемогућавају ограниченост разумевања текста, али нам такође отварају пут ка нашим личним и непоновљивим интерпретацијама. Овиме нас Федерман лишава једног стабилног оријентационог центра (Amos 2008: 15) и допушта, кроз слике од речи, различите облике од речи, празан простор на страни и у оквиру текста, читаоцу да уђе у само дело и да види могућности језика и Нове Прозе.

³⁴⁰ У оригиналу: „... first because I did not want to simply write a story (my story) and second because I am not a NORMAL person. That doesn't mean I am totally abnormal, but the very act of sitting down to write fiction is already a form of abnormal activity. Furthermore, once you commit yourself to a form of writing, you cannot simply back out. Once I started *deconstructing* (to use a word in style these days) not only the story but the language of the story I was writing as well as the form of the vehicle I was using to write the story – the novel form that is – then I could not retreat, I was caught in my own gamble, and that's what the true gambler is – All or Nothing.” (McCaffery et al. 1998: 4)

³⁴¹ У оригиналу: „There is no barrier between the real and the fictitious because as I think my books exemplify: life is a fiction once it is lived and told, and fiction becomes life once it is writtена and read. I situate myself as a 'real' human being [...] on that imaginary line which separates (or unites, same thing) ALL from NOTHING!” (цитирано у McCaffery et al. 1998: 5)

³⁴² Употреба великих слова из оригиналног текста.

4.2.1 Наративна структура *Дупло или ништа*

На самом почетку романа се налази подебљана реченица, написана у целости великим словима – ОВО НИЈЕ ПОЧЕТАК³⁴³ (Federman 1998). Овим крајње парадоксалним отварањем Федерман уводи своје читаоце у *Дупло или ништа*, упућујући овим (квази)насловом на „ограничења штампаног медијума, линеарног писања” док наредних дванаест страна, које нису нумерисане³⁴⁴ већ обележене од 0 до 000000000.0, „[упућују на ограничења] консекутивних страница које онемогућавају алтернативну организацију одштампане копије књиге” (Horn 2015: 120). Овај уводни део романа заправо и није почетак приче романа, већ даје основне информације о његовој наративној структури и упознаје нас са три онтолошки различита наративна нивоа која ће се преплитати током целог романа, а која притом наизглед искључују један ниво који нужно мора постојати, а то је ниво аутора.

На нивоу наративне организације романа, Федерман нам од самог почетка представља три нивоа наратије кроз три (наизглед) различите особе, од којих је само једна особа заправо протагониста приче, али и једина која (барем испрва) нема свој глас, већ његове договорштине препричавају друге две особе. Ту су, дакле, прва особа односно *бележник*, друга особа односно *стваралац* и трећа особа која је заправо „младић који ће доћи у Америку из Француске”³⁴⁵ и који је веома *стидљив*³⁴⁶ и Јеврејин и наиван” (Federman 1998: 0000).

Прва особа је „тврдоглав и одлучан средовечни човек који је само хето да забележи”³⁴⁷, најбоље што уме и колико год објективно може, али из разлога који никада нису јасно речени [...] активности друге особе” (Federman 1998: 00) Дакле, *бележник* има главну улогу у што тачнијем представљању онога што друга особа, која смишља причу треће особе, смисли и жели да буде речено. Друга особа је „неодговорни параноик, који је, игром случаја, и окорели коцкар” (*ibid.*) и он ће решити да се затвори у собу на 365 дана³⁴⁸ не би ли написао причу о трећој особи, док све време рачуна потенцијалне трошкове живота ако само пише и не ради ништа друго. Трећа особа, стидљиви млади Јеврејин, се налази на милости и немилости друге особе која његову причу, тачније живот, треба да *напише*, а која пак зависи од тога на који начин ће трећа особа (која „је заправо јако лош бележник, ужасан дизајнер, слаб списатељ, и поврх свега не уме да куца” (*ibid.*))

³⁴³ Ова страница није нумерисана.

³⁴⁴ Иако је нумерација страница у *Дупло или ништа* атипична, бар у првом делу романа, она ипак постоји у релативно типичном облику у остатку романа. Међутим, Федерман је тежио потпуном брисању нумерације, што ће успети са *Узми или остави*. Током говора за примање награде *American Book Review* 2007. године, Федерман је рекао: „Једном сам предложио издавачу да објавимо моје романе без бројева страница. То је био скандал. [...] На крају је изашао *Узми или остави*.” (Federman. (2007, 4/12). *Raymond Federman - ABR - 2007* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TR9pfzx5lls&t=1519s&ab_channel=AmericanBookReview) .

³⁴⁵ Нагласио Федерман.

³⁴⁶ Нагласио Федерман.

³⁴⁷ Нагласио Федерман.

³⁴⁸ Федерманова одлука да главног ствараоца приче свог првог романа „закључа” у собу на годину дана би се могла повезати са Самјуелом Бекетом. Наиме, у својој књизи о Самјуелу Бекету, Федерман описује почетак *француске* ере Бекетовог стваралаштва цитирајући Хјуа Кенера (Hugh Kenner) који је тај период (од 1945. до 1950. године) назвао Бекетовом „опсадом у соби” (Federman 1965: 135). У свом делу из 1961. године, *Самјуел Бекет: Критичка студија* (Samuel Beckett: A Critical Study), Кенер упорно користи овај израз не би ли описао један од најпродуктивнијих периода у Бекетовом стваралаштву, конкретно рекавши: „Управо је током ове шестогодишње опсаде он написао скоро све по чему је постао познат” (1961: 24). Међутим, описујући значај Бекетове „опсаде у соби”, Кенер такође коментарише и чин писања романа, што се умногоме слаже са ставом који има Федерманова „Друга особа” према том чину: „Роман је, упркос свом изгледу објективности, производ напорног, усамљеног подухвата: можете певати своје песме и уређивати како ће ваше драме бити представљене на позорници, али све што можете са романом јесте да га напишете, сами у соби, склапајући оно мало сећања што вам је остало из периода пре но што је ваша опсада у соби отпочела [...]” (1961: 17).

ту исту причу да забележи и представи. Међутим, иако трећа особа наизглед нема никакав глас и „није *ништа* у тој двострукој поставци, игри између прве и друге особе”, уколико би у неком тренутку „из личних разлога” схватио да није задовољан како га друга особа пише, а трећа особа бележи, он „врло могућно” може са њима да се не сложи и да проба да их убеди у то како он сматра да његова прича треба да буде испричана. (Federman 1998: 00000)

Ова изузетно сложена и „парадоксална” (Hartl 2011: 150) наративна поставка романа, међутим, покушава да прикрије још један ниво нарације, а то је наравно ауторов. Аутор, то јест, Рејмонд Федерман, постоји као четврта особа, четврти онтолошки ниво нарације, који заправо ствара остале три особе, али сам бива „створен” у тексту кроз глас треће особе која му се при крају романа директно обраћа и тиме руши постављене наративне нивое који се урушавају. Ову *четврту* особу уводи сам Федерман у виду „некога ко надгледа” (Federman 1998: 000000000.0), али „ко нема никакву креативну моћ већ је само ту и није ту изнад са стране поред и наравно под целокупном поставком и ко је у великој мери одговоран и није одговоран за шта се дешава и шта ће се дешавати” (*ibid.*). Иако се на овај начин уводе одређене форме ауторског присуства у тексту, значај његовог постојања, као и његово постојање у контексту саме улоге *аутора* се аутоматски укида самим тим што бива лишен било какве „креативне моћи”.

Хорнова, стога, сматра да оваква поставка гласова у *Дупло или ништа* се може сматрати „плагијатом идентитета које је тешко разликовати, а који извиру из шизофреног текста који се непрестано понавља и меша ауторске субјекте, наративне инстанце и ликове текстуалног света”³⁴⁹ (2015: 121). Оваква форма „цепкања” наративног гласа, али и његовог истовременог стапања до те мере да неодређеност „прогања” текст, представља радикално окретање од било какве идеје аутора као ствараоца и интерпретативног центра текста (Hartl 2011: 153). Тиме се не брише само дистанца између аутора који „надгледа” дело, како је то Федерман формулисао, и самог дела, већ се брише и „онтолошка граница између стварности и фикције” (Hartl 2011: 152), утолико више ако се узме у обзир чињеница да је прича треће особе у роману врло блиска животној причи аутора романа који себе из дела искључује и ограђује се од било какве одговорности према ономе што је написано.

Генерална поставка наративне структуре *Дупло или ништа* се умногоме ослања на непрестане реитерације реченог од стране једне особе (на једном онтолошком нивоу) са тачке гледишта друге (на другом нивоу), као и на њиховој међусобној комуникацији, иако при томе нужно долази до мешања нивоа и одређене врсте замене онтолошког статуса. Оваква употреба металепсе приликом формирања наративне структуре романа није специфична само за *Дупло или ништа* у Федермановој прози, али ту највише долази до изражаја, посебно ако се узме у обзир њена сличност са Ешеровом (Esher) сликом две руке које се међусобно цртају, што је и сам Федерман коментарисао рекавши да никада не можемо мешати стварност са умишљеном креацијом, јер се од оригиналног примарног дела никада не може побећи, те иако можда и јесте његов глас који извири из романа, сама чињеница да је пренет у језик га фикционализује (Federman у DiLeo 2011: 154).

Дупло или ништа је Федерманов први роман који успоставља концепт наративне полифоније као једно од маркантних обележја Федерманове Прозе. *Узми или остави* и *Глас у ормару* даље развијају тај концепт и сва три романа „стварају основе за конкурентну тензију између приповедача, протагониста и оних који бивају приповедани”³⁵⁰. (McCaffery et al. 1998: 100) Од самог почетка романа, Федерман нас у *Дупло или ништа* увлачи у одређену врсту

³⁴⁹ У оригиналу: „a plagiarizing of hardly distinguishable identities emerging from a schizophrenic text that constantly repeats itself and confounds authorial subjects, narrative instances, and the textual world’s characters” (Horn 2015: 121)

³⁵⁰ У оригиналу: „foregrounding the competitive tension between tellers, protagonists and narratees” (McCaffery et al. 1998: 100)

„преговарања са више ауторских и наративних агенса, чиме прича нужно напушта оквире реалистичне прозе” (Horn 2015: 122). Међутим, то није једини начин на који Федерман ствара одређену врсту амбивалентног приповедања, где читалац ни у једном тренутку не може у потпуности да верује у истинитост онога што је написано. Он то чини и кроз непоуздано приповедање Друге особе која константним убацивањем (наизглед) ирелевантних описа у причу Треће особе заправо подрива кредибилитет онога што прича. Тиме се, на једном наративном нивоу, читалац суочава са једином истином приче Друге особе, а то је да „ све је илузија фикција лаж³⁵¹” (Kutnik 1986: 180).

На прве препреке у кохерентном приповедању приче Треће особе, Друга особа наилази већ на самом почетку када почиње са представљањем „објективних” проблема који би могли настати уколико би се закључала у собу 365 дана и посветила се само и искључиво писању романа, то јест, приче Треће особе. Истицањем ових проблема и потенцијалних потешкоћа, Друга особа заправо одгађа сам почетак приповедања приче, те лажни наслов са почетка романа „ ОВО НИЈЕ ПОЧЕТАК³⁵²” се заправо показује као вишезначан у контексту Друге особе као непоузданог наратора. Сазнајемо, дакле, да је Друга особа најпре планирала да исприча причу о првих пет година живота Треће особе у Америци, али од те идеје одустаје и одлучује да ће се ограничити само на првих годину дана што би одговарало времену које планира да проведе закључана у соби (Federman 1998: 000). Даље сазнајемо да Друга особа има *дупле* проблеме, јер не само да мора да размишља о креирању приче Треће особе, већ мора да планира и шта ће јој све бити потребно у тој соби (у коју планира да уђе 1.октобра и тада *коначно* започне писање приче³⁵³), а то све је, пак, додатно упитно, јер најпре мора да пронађе собу коју ће моћи да приушти на основу свог ограниченог буџета. Дакле, целокупна прича постаје зависна од низа услова који морају бити испуњени први, не би ли се уопште могло отпочети са писањем *праве* приче романа, приче о стидљивом младом Јеврејину који долази у Америку.

Упркос свим овим „објективним” потешкоћама са којима се Друга особа суочава у процесу стварања приче Треће особе, она мора имати још једну, врлу значајну, ствар на уму, јер без ње неће успети у свом списатељском подухвату, а то је да „по сваку цену мора избегавати да да прича о свом животу или још боље, мора да заборави на себе у потпуности **барем док се он и његов изум не споје и стопе у једно**³⁵⁴ не би ли се боље усредредио на живот младића који је, засигурно, имао много занимљивији живот од Друге особе³⁵⁵” (Federman 1998: 0000). Оно што знамо о Другој особи јесте да је дан раније стигао у Њујорк из Лос Анђелеса, „или неког другог места”, са нешто мање од 1200 долара (Federman 1998: 00000000) за које ћемо касније открити да је освојио кроз низ опклада. Непоузданост приповедања Друге особе се не огледа само у начину на који прича причу стидљивог младог Јеврејина, већ и кроз начин на који прича о себи и својим догодовштинама. Наиме, кроз роман ће Друга особа непрестано мењати опис догађаја и како су

³⁵¹ У оригиналу: „it’s all an illusion a fiction a lie” (Kutnik 1986:180)

³⁵² У оригиналу: „THIS IS NOT THE BEGINNING” (Federman 1998: n.d)

³⁵³ У *Дупло или ништа*, Друга особа планира да уђе у собу и тиме започне писање романа 01.октобра, а сво планирање се заправо дешава само дан раније, 30.септембра (Federman 1998: 0000), што може да упути на одређени вид аутосаботаже и додатног одлагања почетка приче, јер је вероватноћа да се све околности начине идеалним за писање, у овако кратком временском року, посве нерална. Такође, овде је занимљиво приметити да је сам Федерман изјавио да је увек тежио томе да све своје романе након *Дупло или ништа* започне првог октобра (LeClair, McCaffery 1983: 144).

³⁵⁴ Нагласио Федерман.

³⁵⁵ У оригиналу: „to avoid at all cost talking about his life, or better yet to forget about himself completely at least until he and his invention converge and merge, so as to better concentrate on the life of the young man who, certainly, has had a much more interesting life than the second person” (Federman 1998: 0000)

се одвијали, што „не само да нарушава наративни ток примарне приче, већ и подрива кредибилитет ствараоца³⁵⁶” (Kutnik 1986: 180).

Овај први део романа, који заправо „није почетак”, се завршава коначном поставком наративних нивоа и прича може почети „тврдоглаво и одлучно од стране прве особе **број један**, параноидно и збуњено од стране друге особе **број два** и стидљиво и уз резерве од стране треће особе **број три**³⁵⁷” (Federman 1998: 000000000). Иако различити, ови гласови су успели да се сложе³⁵⁸ око једне ствари, а то је да „[о]вде је све јасно...не није све јасно...али дискурс се мора наставити...стога се измишљају нејасноће...реторика” (*ibid.*), што је реченица Самјуела Бекета из његовог романа *Неименовани*, коју Федерман врло често цитира, не само у својим прозним делима већ и у критичким есејима, упућујући на огромну могућност али истовремену немогућност да се човек у целости изрази кроз језик, тиме истовремено наглашавајући не само огормну моћ језика, већ и његова ограничења. У контексту *Дупло или ништа* ово се односи на чињеницу да *права* прича треће особе никада у целости не може бити испричана, нарочито не онако како се *заправо* догодила, посебно узевши у обзир да она и не постоји док је не створи Друга особа, а једино средство којим то може учинити је управо језик.

4.2.2 Неиспричана прича у *Дупло или ништа*

Узевши у обзир непоузданост Друге особе као наратора и његов врло дискутабилан однос са језиком и чином писања, поставља се питање да ли у било ком тренутку читаоци сазнају ма који део приче Треће особе и која је то прича, а самим тим и која је „главна” прича романа. Дакле, Трећа особа је младић, „наиван и Јеврејин”, који долази из Француске бродом у Америку. Прва авантура се дешава управо на броду где упознаје младу девојку у коју се заљубљује, штавише, каже да је воли и да ће се редовно дописивати и посећивати (Federman 1998: 60), али нажалост то траје само до искрцавања са брода. Други битан моменат у причи Треће особе јесте упознавање са Ујаком Давидом кога никада раније није упознао, али по чијем позиву и долази у Америку.

Чак и у том делу приче Друга особа се игра са читаоцем и излаже свој креативни процес док покушава да се одлучи за име које ће дати лику ујака: „*Да*³⁵⁹ Ујак Артур *Не* Давид ће га чекати на пристаништу Јеси ли сигуран у то *Не* Ујаци Сем Џејмс Давид *Да* Давид је боље То сам и рекао раније³⁶⁰” (Federman 1998: 58). Међутим, то није једино име са којим се Друга особа игра. Име самог протагонисте, Треће особе, такође је предмет размишљања. Неки од предлога су били Жак, Роберт и Соломон, чак и име оца Друге особе (нигде се то име не спомене), али на крају се ипак одлучује за име Борис. Ипак, у једном тренутку се Друга особа (али може бити и наратор)

³⁵⁶ У оригиналу: „not only disrupt the narrative flow of the original, primary story but further undermine the credibility of the inventor” (Kutnik 1986: 180)

³⁵⁷ У оригиналу: „stubbornly and determinedly on the part of the person number one, paranoically and confusedly on the part of the second person number two, shyly and with some reservations on the part of the third person number three” (Federman 1998: 000000000)

³⁵⁸ Сам Федерман користи управо ту конструкцију: „јер заиста сво троје су се сложили” (1998: 000000000), која треба бити посматрана као још један пример упућивања на свеприсутну металепису у *Дупло или ништа*, јер та три наративна нивоа, која се наизглед налазе у стриктној онтолошкој хијерархији, не само да могу да „замене” улоге, а самим тим и хијерархијске позиције у наративу, већ могу и међусобно да комуницирају, што је посебно значајно нагласити у контексту *Треће особе* чије постојање је директно зависно од друге две, а ипак јој се донекле даје довољна аутономија да може да суделује у сопственом стварању и тиме, бар делимично, преузима функцију друге две особе.

³⁵⁹ Курзив из оригинала.

³⁶⁰ У оригиналу: „Yes Uncle Arthur No David will be waiting on the pier You’re sure about that No Uncles Sam James David Yes David is better That’s what I said before” (Federman 1998: 58)

пита да ли Трећој особи да да своје име, но процењује да би то ипак било превише збуњујуће, јер би тада људи почели да га идентификују са њим, а то би било опасно (Federman 1998: 70).

Дакле, по искрцавању са брода, Трећа особа (тада још увек није имао име Борис) упознаје свог ујака Давида и откривамо да њих двојица заправо не могу да се споразумевају, јер Трећа особа не зна довољно добро енглески, а ујак Давид, који говори пет језика, не зна ни енглески, али ни француски. Један од језика који Ујак Давид говори јесте јидиш, који је, по мишљењу Друге особе „мртав језик за француске Јевреје”, барем за „оне који нису завршили као абажур” (Federman 1998: 58). Мотив „абажура” је изузетно битан, јер овде се први пут спомиње синтагма „логори и абажури” која се током романа користи као референца на све Јевреје убијене у логорима током Другог светског рата.

Иако Друга особа каже да „ово није јеврејска прича” (Federman 1998: 59) бројне референце у причи управо упућују на страдања Јевреја током Другог светског рата, али само кроз специфичне речи и синтагму „логори и абажури”. Штавише, у једном тренутку Друга особа (или наратор, јер у том сегменту је нејасно ко говори) каже: „ У ствари, цела прича је прекид са прошлошћу. *Рат Логори Фарма*³⁶¹ *Рат Логори Воз Фарма* Ништа од тога као да никада није ни био обележен *Свесно* Или да барем не зна *Оцигледно*³⁶²” (Federman 1998: 70-71). Ова референца се користи и у фиктивном интервјуу који Друга особа води са Трећом особом која се овде већ усталила под именом Борис. Када бива упитан зашто је дошао у Америку и да да детаље о својој породици за коју је већ рекао да су мртви, Борис одговара:

Видите они су били депортовани **мој отац моја мајка и моје две сестре али обично не спомињем своје две сестре јер тада људи помисле да претерујеш**³⁶³ од стране Немаца у концентрациони логор **мислим да је био Аушвиц** и никада се нису вратили сигурно су побијени намерно **X*X*X*X** били смо Јевреји и онда су они постали абажури на крају³⁶⁴ [...] (Federman 1998: 214).

Осим кроз ове кратке референце на погибију своје породице и спомињање „логора и абажура”, на другим местима у роману се не прича о тим „јеврејским питањима” детаљно. Иако се не могу изоставити, теме убистава Јевреја и Холокауста ипак нису централне за роман.

Следећа врло битна сцена јесте „сцена у метроу” („the subway scene”) како је и сам наратор зове³⁶⁵. На путу до ујакове куће, Ујак Давид и Борис улазе у метро, где седају један поред другог. Међутим, преко пута Бориса седи лепа млада Афро-американка и он креће да фантазира о њеном међуножју. Иако наизглед банална и небитна, ова сцена се промаља кроз цео роман и Друга особа се на њу стално враћа током приче о младом Борису. У њој Друга особа прича о

³⁶¹ „Фарма” се односи на период Федермановог избеглиштва, од 1942. до 1945. године, када је након што је побегао из Париза ушуњаваши се на теретни воз, радио на неколико различитих фарми како би преживео. Истовремено, његова рођака Сара је такође преживела радећи на фармама, али тада нису знали да је ово друго преживело. Прича о Федерману и његовој рођаци Сари је делимично аутобиографски описана у његовом роману *Ономе кога се то тиче: (To Whom It May Concern:)*.

³⁶² У оригиналу: „In fact the whole story is a break with the past The War The Camps The Farm! The War The Camps The Train The Farm Nothing of all that as though he had not even been marked Consciously. Or at least he doesn't know it obviously.” (Federman 1998: 70-71)

³⁶³ Наглашено као у оригиналу. Интерпункција из оригинала.

³⁶⁴ У оригиналу: „You see they were deported my father my mother and my two sisters but usually I don't mention my two sisters because then people think you are exaggerating by the Germans to a concentration camp I think it was Auschwitz and they never returned no doubt having been exterminated deliberately X*X*X*X we were Jewish and eventually they became lampshades” (Federman 1998: 214)

³⁶⁵ Значај ове сцене се види и касније у роману када и сам наратор, размишљајући о роману и ономе што је до тад написано, каже да „ на симболичан начин сцена у метроу представља центар дискурса тачка око које сви ликови и ствари гравитирају” (Federman 1998: 242).

преплављујућем осећају сексуалног узбуђења које је обузело Бориса док је зурio у „црну афричку дунглу³⁶⁶” (Federman 1998: 126) њеног међуножја и које није јеђавало ни када је изашао из метроа. Још увек под утиском онога што је видео у метроу, када је дошао у кућу свог ујака, једна од првих ствари коју Борис уради јесте да се закључа у купатило и почиње да се задовољава на визију девојке из метроа. Као и претходна сцена из метроа, тако се и ова сцена више пута спомиње у току романа и чак понавља, али у другој ситуацији о чему ће бити речи.

Ипак, битно је споменути значај сцена мастурбације и њихову учесталост у *Дупло или ништа*, али и у Федермановом следећем роману, *Узми или остави*, јер имају исту сврху. Наиме, у интервјуу са Ларијем Макаферијем (Larry McCaffery), када је био упитан управо о сценама мастурбације у својим делима, Федерман одговара следеће:

Запамтите, мастурбацију у мојим делима увек морате читати у њеном чисто метафоричком или симболичном облику. За мене је чин мастурбације један позитиван чин, чак и ако га већина људи види као нешто ружно или прљаво. [...] Негде у својим делима, Пруст поставља веома битно питање о мастурбацији: први пут када дете мастурбира, оно то не ради како би *поновило* сексуални чин, јер оно не зна шта је то. Стога је то један чист чин, чин открића, маште, стваралаштва. [...] Касније овај чин постане замена за сексуални чин [...] а ја у својој прози радим између ова два чина³⁶⁷. (LeClair, McCaffery 1983: 133)

Дакле, у оваквим сценама у Федермановој прози ми заправо имамо увид у један чист стваралачки процес, који је у случају романа *Дупло или ништа* заиста био чист и у целости инвентиван, али и иновативан, јер је у питању његов први роман, док у *Узми или остави* ипак имамо ситуацију понављања и поновног проживљавања иницијалног писачког искуства.

У случају младог Бориса (Треће особе), може се применити исти правац размишљања. Прва сцена са овим мотивом у роману је заправо у току његовог *првог* дана у Америци, након *првог* сусрета са једном новом културом и непознатим, која је била отеловљена у лику младе Афро-американке из метроа. Чин самозадовољавања у купатилу је, самим тим, чист чин, чин експлорације и невиности и може се повезати са познавањем Америке, јер Борис још увек „није спавао са Америком и стога не зна ко је она, нема никакво сећање на њу, нити искуства са њом” (LeClair, McCaffery 1983: 133).

Међутим, подједнако је битно споменути и едиповски моменат који је пристуан у раним Федермановим делима, али највише у *Дупло или ништа*, *Узми или остави* и *Глас у ормару*. Описујући једну сцену у *Дупло или ништа*, Друга особа говори следеће:

закључа се и осећа се као да би *побегао заплакао* Има једно мало огледало изнад лавабоа у купатилу. Увек има мало огледало изнад лавабоа **чак и у мојој соби**. Помаже. Протеже се на прсте да би се боље огледао. Уста су му изврнута у неку врсту осмеха или гримасе **иста ствар**. А онда дође огроман осећај кривице. То увек уследи. Повезује се са твојим детињством са твојом мајком и свим тим глупостима. Људи то зову

³⁶⁶ У оригиналу: „Black African Jungle” (Federman 1998: 126)

³⁶⁷ У оригиналу: „Remember, you always have to read masturbation in my work in its purely metaphorical or symbolic form. For me the act of masturbation is a positive act, even if most people think of it as ugly or dirty [...] Somewhere in his work Proust raises a most interesting question about masturbation: the first time a child masturbates he/she doesn't do it in order to *reenact* the sexual act, since he/she doesn't know what that act is. It is therefore a pure act, an act of discovery, of invention or creation. [...] Later the act of masturbation becomes a substitution for the sexual act itself [...] It is between these two acts that I'm working in my fiction.” (LeClair, McCaffery et al. 1988: 133)

кривицом али може бити и названо некако мање драматично. Кривица или без кривице потребно је – посебно у овом случају³⁶⁸³⁶⁹ (Federman 1998: 129).

То закључавање се одмах може повезати, као што Друга особа и ради, са закључавањем у собу ради писања романа, што је описано на почетку. Међутим, симболика која такође постоји јесте и чин закључавања, то јест, *осећај закључаности* у ормару који Федерман у другим делима описује, када га је мајка гурнула у њега пред улазак полиције. Битно је споменути и још један аспект те закључаности у соби. Осим што планира да пише 365 дана без престанка, једине друге ствари које Друга особа планира да ради јесу да једе и да врши физиолошке потребе. Овакав концепт би се тангенцијално могао повезати са сликом бебе у мајчиној утроби, где је беба на одређени начин „закључана” док се процес стварања у потпуности не заврши и где једино што ради јесте да једе и врши одређене физиолошке потребе. Федерману, такође, није измакла ова симболика, те врло често у роману спомиње „стомак/утробу” („belly”) посебно у контексту жена.

Долазак младог, стидљивог Јеврејина у Америку, Друга особа описује као улазак у „оно што можемо назвати *Утроба Америке*³⁷⁰” (Federman 1998: 000), док је следећи пут када се то спомиње у контексту сцене у метроу коју описује као „скок у Утробу Америке” (Federman 1998: 80). Исту ту синтагму касније понавља и у контексту младе Афро–американке у метроу, када сцена посматрања девојчиног међуножја бива прекинута мишљу о уласку воза у тунел, „у таму, у утробу Америке” (Federman 1998: 224) као јасна сексуална инсинуација. У каснијој реитерацији тог догађаја, када поново описује Борисов поглед на „троугао” између ногу девојке, Друга особа каже да се ту могу видети разна лица: „Он ту види лица чак и своје лице. **Види лице своје мајке**³⁷¹. Али и лице свог оца. Али не лице Ујка Давида. То би заиста било непримерено.³⁷²” (Federman 1998: 202)

Као даљи пример значаја фигуре мајке у овом роману, издвајају се Борисове сцене са мајком једног од својих пријатеља. Један од првих пријатеља које је Борис стекао јесте млади Афро-американец Ернест. Он је свирао са Борисом у њиховој џез групи и учио га разне трикове око саксофона. Међутим, осим Ернеста, још један јако утицајан лик из овог дела романа јесте Ернестова мајка. Борис постаје опседнутом грађом и облинама Ернестове мајке, до те мере да фантазира о њој и о односу са њом. Тај однос се у једном тренутку заиста и догоди и док описује

³⁶⁸ У свом есеју *Траума у адолесценцији и Едипов комплекс* (Adolescent Trauma and the Oedipus Complex), Харолд Блум (Harold P. Blum) издваја осећање кривице као једно од рекурентних у случајевима ране трауме, а посебно истиче пример једног од пацијената који је, као и Федерман, живео за време Холокауста и надживео обе сестре, истичући да су код њега постојала два осећања истовремено – гратификација и кривица (Blum 2010: 553), посебно, како је Блум назива у контексту преживљавања Холокауста, „кривица преживелог” (2010: 554). Иако не можемо у целости поредити ова два случаја, занимљиво је приметити повезаност ране трауме и осећања кривице, које, бар судећи по Федермановом случају, преовлађује чак и доста година након самог трауматичног догађаја.

Такође, у случају пацијента који је преживео Холокауст, Блум истиче значај мастурбаторних фантазија и ејакулација рекавши да „[о]ни који преживе Холокауст се морају борити између тишине и говора о неизговоривом. [...] Својом перверзном, скривеном ејакулацијом он поново доказује да је живи јунак Холокауста [...] и [тима] проглашава победу живота над смрћу” (2010: 554).

³⁶⁹ У оригиналу: „lock himself in and feels like running away like crying also There is a little mirror above the sink in the bathroom. There is always a little mirror above the sink even in my room. Helps. He stretches up on his toes to see himself better. His mouth slightly twisted into a grin or a grimace same thing. And then comes the huge feeling of guilt. Always happens afterwards. That goes back to your childhood to your mother and all that crap. People usually call it guilt but it could be called something less dramatic. Guilt or no Guilt it’s necessary – particularly in his case.” (Federman 1998: 129)

³⁷⁰ У оригиналу: „what can be called The Belly of America” (Federman 1998: 000)

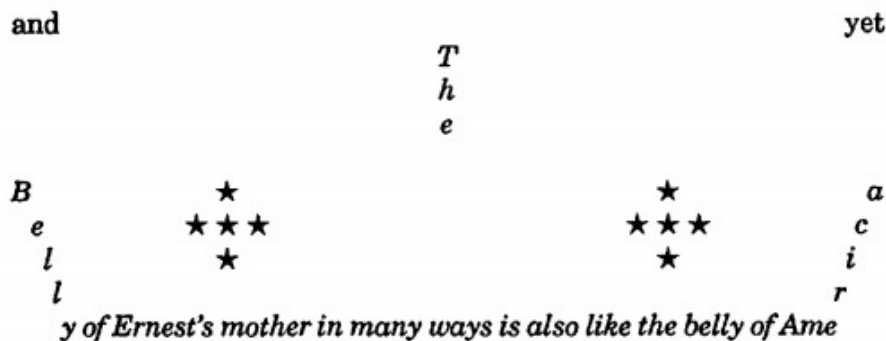
³⁷¹ Нагласио аутор.

³⁷² У оригиналу: „He sees faces there even his own face. He sees the face of his mother. Also the face of his father. But not Uncle David’s face. That would really be indecent.” (Federman 1998: 202)

ту сцену, Друга особа нам открива да је током односа Борис изустио тихо „мама” („*taman*”) (Federman 1998: 240) на француском.

С обзиром на врло директну референцу на фигуру *мајке* у овом контексту, намеће се Фројдова и потоње Виникотова (D. W. Winnicott) теорија о одвајању од мајке као једном од главних аспеката трауме из детињства, а који пак повезују са потенцијалом за креативношћу и стварањем (Suleiman 2011: 219-220). Сулејманова сматра да спајајући сензуално задовољство са писањем, Федерман заправо ствара одређену врсту психолошке надокнаде за губитком, посебно мајке. (2011: 225) Она такође наглашава да су код Федермана чак и хумористични пасуси, заједно са сексуалним, испреплетани са траумом, али и једни са другим (2011: 223).

Борис, према речима Друге особе, такође прави и паралелу између стомака Ернестове мајке и „стомака Америке”. За „стомак Америке” каже да је извор живота и смрти и наставља „а ипак, стомак Ернестове мајке је на толико начина попут стомака Америке” (Federman 1998: 242-243). Референца на плодност и на могућност стварања живота је јасна, а на то такође упућује и калиграм којим је ово исписано, а који се може посматрати и као круна, упућујући на врхунски статус тог „извора живота и смрти”, али због специфичног облика, као и позадине саме приче, такође се може видети и као жена на порођају или у току интимног односа:



Слика 4. Калиграм из романа *Дупло или ништа*

Федерман је свакако био свестан правца у ком ће бројне критике кренути по читању ових сцена, те и сам у једном тренутку у роману каже:

Што се његове [Борисове] привлачности према старијим женама тиче то је главно: Оне га воле. Увек желе да му буду као мајке одлично примећено – Заправо то би могла бити велика тема и велики проблем у овој причи *Комплекс Мајке* – потрага за изгубљеном мајком *Комплекс Оца* такође ипак је он сироче Не воли да прича о томе али можеш то избећи³⁷³ чак и ако желиш³⁷⁴” (Federman 1998: 102 - 103).

Ипак, да ли Федерман овим потврђује да приликом читања романа треба обратити пажњу на ове сцене кроз призму психологије или једноставно потврђује да и сам види потенцијал

³⁷³ Иако изгледа као грешка, да уместо овога треба да пише „не можеш то избећи”, Федерман је то намерно оставио тако. То знамо на основу тога што на крају књиге, као „упозорење” читаоцима и критичарима, Федерман каже да је за све грешке у куцању, чињеничне грешке и било које друге врсте погрешки одговоран искључиво *Аутор*.

³⁷⁴ У оригиналу: „As for his attraction to older women that’s crucial: They like him They always feel like mothering him good point – In fact this could become a major theme and a major problem too in this story: The Mother Complex – the search for a lost mother The Father Complex too After all, he’s an orphan Doesn’t like to talk about it but you can avoid it even if you want to.” (Federman 1998: 102-103)

за то, остаје нејасно. Ако је судити по Федермановом личном ставу према психоанализи³⁷⁵, ово би се могло протумачити као нека врста подривања психоаналитичке критике кроз банализацију, али чак да то и јесте случај, питање зашто би уопште инкорпорирао у своје дело нешто што би могло да наведе на то је вредно разматрања, али како сам Федерман каже:

Мене психологија не интересује. Читао сам Фројда, као и сви, чак и Лакана, али за мој интелектуални крој и моје стваралаштво, ретко шта сам ту нашао да сматрам битним или неопходним за моје свакодневно постојање – како емоционално тако и интелектуално. [...] у мом писању, не осећам никакву потребу да анализирам, а камоли психоанализирам своје ликове; нема потребе да их шаљем на кауч и откривам њихове неурозе и психозе [...] Не требају нама психолошки трикови да утовимо наше романе³⁷⁶³⁷⁷. (Abády – Nagy 1988: 162-163)

Федерман се често изјашњавао о утицају свог искуства на своје писање, што је директна спона са психоаналитичким приступом, али његов контраргумент би могао бити да су његова дела примери надфикције која не разликује стварност од прозе и искуство од писања и да самим тим, пошто се не могу раздвојити, не могу једно на друго међусобно утицати. Иако Федерман говори о улози коју је психоанализа имала почетком двадесетог века и њеном значају у процесу ревитализације романа, он ипак одбацује њен утицај у делима по завршетку Другог светског рата, посебно у својим романима. (Abády – Nagy 1988: 162)

Но, упркос релативној фреквентности експлицитнијих сцена у *Дупло или ништа*, оне ипак представљају само део изузетно комплексне и самим тим непрепричљиве структуре приче о Трећој особи. Чак и сам Федерман, свестан сложености свог дела, на крају романа даје неку врсту сажетка са издвојеним темама и одговарајућим бројем страница на којима се те теме обрађују, као својеврсни индекс појмова.

Дакле, причу романа *Дупло или ништа* је врло тешко препричати, јер не прати једну конзистентну линију наратива, већ константно бива прекидана упадима тока мисли Друге особе, који није протагониста приче, наратора, па чак и самог протагонисте кроз глас Друге особе³⁷⁸. Фрагменти који се односе на „причу” младог протагонисте Бориса су уткани у много шири наратив о комплексности писања романа, мисаоном и стваралачком процесу писца, размишљањима о књижевности и о форми књижевног дела, али ни ти делови нису написани на кохерентан и консеквентан начин, већ су више дати у форми недовршених мисли и реченица.

³⁷⁵ У свом роману *Узми или остави*, Федерман често спомиње „опасности” прекомерне анализе сопствене психе, конкретно рекавши: „Човек никад не сме да се упусти у психологију сопства.” (Federman 1976: n.d.)

³⁷⁶ Овде конкретно мисли на себе и Роналда Сакеника.

³⁷⁷ У оригиналу: „I have no interest in psychology. I have read Freud, like everyone else, and even Lacan, but for my own intellectual make-up, and my creative theory, I have found little there that is necessary or essential to my daily existence – emotional and intellectual [...] in my writing I feel no need to analyze, much less psychoanalyze my characters, no need to put them on a couch and find about their neurosis or psychosis [...] We have no need of psychological tricks to thicken our novels.” (Abády – Nagy 1988: 162-163)

³⁷⁸ У делу романа где се уводи прича о Борисовом пријатељу Ернесту и где се даје његово опис, Друга особа каже да се Борис не слаже са њим око начина на који је Ернест представљен и „да му се не допада оно што ради[м] Ернесту” (Federman 1998: 157). Међутим, Друга особа не потпадне под утицај Бориса и ову прилику искористи не би ли подсетио на свој положај над Борисом: „Али с обзиром на то какву предност ја имам у односу на Бориса као његов стваралац. Пошто ја буквално контролишем његово постојање. Уколико се из било ког разлога он расправља са мном или схватим да ми се не допада оно што ми говори ја га уништим. Један Два Три. Поцепам га и бацам. Избришем га.” (*ibid.*) Ово је једна од пар инстанци потпуног стапања металептичних нивоа нарације, где се чак и најнижем нивоу, најфиктивнијем, даје нека врста мета-свесности и илузије контроле над сопственим фиктивним постојањем, што је све још један показатељ Федерманове тенденције ка потпуном рушењу граница између могућности прозе и стварности.

Самим тим, иако номинално роман *Дупло или ништа* почиње као прича о Борисових првих годину дана у Америци, да би се на крају свела на причу о првом дану у Америци, овај роман заправо обухвата много шири спектар тема, те се не може ни на који начин категорисати ниједном постојећом жанровском одредницом.

Федерман свој први роман описује као конфронтацију³⁷⁹ са Америком, са сопством (и као биће и као писац), са болом старења и немогућношћу разумевања сопственог постојања (McCaffery et al 1998: 223).

4.2.3 Федерманово Сопство у *Дупло или ништа*

Језик за Федермана није само средство којим се прича прича и којим се ствара значење, већ се може посматрати и као основа ауторове, дакле Федерманове, субјективности. Према Бенвенисту (Émile Benveniste) субјекат може постојати само кроз језик и то захваљујући језику (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 61). Стварајући описано вишегласје у *Дупло или ништа*, Федерман не само да тиме одгађа фикционализацију себе самог (Abádi-Nagy 2002: 143), већ наглашава своје Сопство у присуству „Другог” које овде мења лица. Ова парадоксална поставка Сопства у односу на „Друго” је описана и у самом роману, у једној сцени са огледалом (симболично) где описује Борисов поновни „сусрет” са самим собом, преко одраза у огледалу, након неколико година проведених без икакве свести о сопственом изгледу, а самим тим и себи самоме:

када је себе видео у огледалу, и тада је дошао шок, шок препознавања самог себе, након свих тих година, пет година, јер се толико променио [...] и онда је пак изненада **као у сну**³⁸⁰ постао свестан самог себе, постао свестан тога да је жив а не мртав, када је видео себе, или бар некога за кога је мислио да је он, у огледалу³⁸¹, јер свако има неку идеју себе у свом уму, и иако није препознао себе, тиме је постао свестан себе у некој другој етапи свог живота, постао свестан тога да је неко други, другачији од онога што је био пре логора и та свесност, то самопрепознавање онога што јесте, али не нужно онога што је био³⁸² [...] (Federman 1998: 193).

Иако покушава да себе као аутора дистанцира од дела, упркос томе што је самом чињеницом да је аутор дела он тиме дефинисан и као такав не би ни постојао да дело не постоји, Федерман себе упорно поставља као „језичког субјекта” и кроз непрестано преиспитивање знања о себи он заправо ствара различите херменеутичке углове у којима себе изнова и изнова гради језиком

³⁷⁹ Ово није права реч коју је Федерман искористио, али има то значење. Федерман је заправо рекао да је *Дупло или ништа* о „suntfrontation” са Америком, применивши игру речима коју је тешко пренети на српски језик, јер је створио хомофону сливеницу од речи „sunt” која је на енглеском језику врло дерогативан термин за женски полни орган и речи „confrontation” која заправо значи конфронтација или сукоб. Буквални превод Федерманове сливенице би било тешко пренети без коришћења погрдних речи, али управо то је врло улечатљиво за Федерманов стил писања и изражавања, јер је он сам користио доста псовки и врло експлицитних израза како у својим делима, тако и у критикама и приватним препискама, али никада у омаловажавајућем или погрдном контексту, већ као демонстрацију моћи језика и његовог потенцијала за игру.

³⁸⁰ Подебљано у оригиналу.

³⁸¹ Нагласио аутор.

³⁸² У оригиналу: „when he saw himself in the mirror, and that’s when the shock came, the shock of not recognizing himself, after all these years, five years, because he had changed so much [...] and yet he suddenly almost as in a dream became aware of himself, aware of being alive instead of being dead, as he saw himself, or at least someone he thought was himself, in the mirror, because everyone has an idea of himself in his mind, and even though he did not recognize himself, it made him aware of himself at some different stage of his life, of being someone else other than he was before the camp, and this awareness, this self-recognition of what one is, but not necessarily what one was [...]” (Federman 1998: 193)

(Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 61). *Дупло или ништа* је представник једног херменеутички затвореног дела где се Сопство формира причањем приче и самим тим постаје централна прича романа. Пол Рикер (Paul Ricoeur) каже: „ Ми себи дајемо идентитет причањем наших прича. Препознајемо себе у причама које причамо о себи. Не прави никакву разлику то да ли су те приче истините или лажне, проза као и историја нам пружају идентитет.” (цитирано у Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 61) Ово је врло примењиво на *Дупло или ништа* где Федерман не само да гради сопствену причу и идентитет кроз наративно вишегласје, већ такав поступак представља (у складу са насловом романа) *дуплирање* његове аутобиографије и његовог оригиналног искуства.

Федерманове бројне херменеутичке експлорације, како у *Дупло или ништа*, тако и у његовим потоњим делима, указују на његову непрестану потрагу за јасно дефинисаним идентитетом одвојеним од прошлости која га, нажалост, дефинише. Тиме што удваја сопствену аутобиографију, стварајући тиме одређену илузију контроле над догађајима који су део тога, Федерман повезује своје садашње Сопство са својим пређашњим идентитетима (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 60). Борис и Друга особа су несумњиво две верзије Федермановог старог сопства и у контрасту са њим се дефинише Федерманово садашње Сопство. Овиме се Федерман истовремено и повезује са својом прошлошћу и раздваја од ње.

Дупло или ништа је неми подсетник на одсуство Федерманове породице на којем је базиран његов идентитет, али који он језиком покушава да инкорпорира у своје садашње Сопство и тиме премости јаз између две верзије себе. Његово писање и његова дела су једино што га је одржавало у животу и омогућило му да настави да живи, како је и сам признао на једној конференцији: „У супротном бих вероватно полудео и убио се [...]”³⁸³ (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 44). Управо зато *Дупло или ништа* остаје недовршен роман без краја, јер Федерманова потрага за идентитетом није била завршена, нити би икада могла да буде завршена. Исто као што одређене историјске чињенице (попут убиства његове породице) одбијају могућност представљања кроз језик, тако и могућност проналажења једног финитног Сопства није могућа, јер се ослања на исти тај језик који не може да дефинише одсуство, иако оно дефинише Федермана.

4.2.4 Изглед и типографија страница у *Дупло или ништа*

Типографија страница у роману *Дупло или ништа* је прави пример Федермановог првог предлога за надфикцију у коме говори о читању прозе. Он каже да простор странице „мора да поприми нове димензије, нове облике, нове односе како би створио услове за то ново писање”³⁸⁴ (Federman 1993: 41). Тиме што се нагласак ставља на **пагиналну**, а не **граматичку** синтаксу, Федерман свом читаоцу даје слободу да истражује књигу и њен језик по сопственом нахођењу, јер досадашњим начином читања језик бива „негиран” и он се „уклања” као медијум књижевности (*ibid.*). *Дупло или ништа* је написан на такав начин да се истакне и визуелна, али на неки начин и аудитивна, страна језика и тиме му се даје много већи значај у односу на обичну функционалну спрегу аутор-дело-читалац (*ibid.*) Прави медијум надфикције, дакле прави медијум романа *Дупло или ништа* су штампане речи, тачно онако како их „перципирамо, чујемо,

³⁸³ У оригиналу: „Otherwise I would be driving myself crazy, probably committing suicide [...]” (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 44)

³⁸⁴ У оригиналу: „must acquire new dimension, new shapes, new relations in order to accomodate the new writing” (Federman 1993: 41)

док пише роман, али такође може упућивати и на свеprisутну несталност Федерманових израза и на дупло значење који сваки од њих може крити. Овај знак може такође указивати и на проток времена (два троугла која изгледају као пешчани сат) и на временску ограниченост за завршавање романа са којом се Друга особа суочава.

Међутим, значај празног простора у Федермановим делима није само облик неког покушаја експериментације без икаквог разлога или циља, већ има много већи значај. Како и сам Федерман каже, у његовим делима треба посебну пажњу обратити на оно што је одсутно (1993: 86), на оно што није речено, самим тим, на оно што је намерно остављено празно, јер код Федермана ништа није нити случајно нити арбитрарно, ма колико се тако можда и чинило на први поглед³⁸⁷.

Федерман је како кроз своју прозу, тако и кроз критику (највише тиме што је створио појам *надфигурије*) показао да не подржава и не одобрава дотадашњи начин читања прозе и да главни медијум преношења текста – страница књиге – не сме бити ограничавајући фактор који би читање свео само на померање очију лево-десно (McCaffery et al. 1998: 222) и стога одлучује да ће „странице постати димензија моје синтаксе” (*ibid.*). У тој Федермановој синтакси, страница не може бити простор оивичен маргинама које обележавају границе текста, већ постаје одређена врста слободног простора који не садржи само речи, већ и слике, а некадашње *празне* маргине добијају значај у самом процесу стварања значења текста. Међутим, и та „празнина” би могла бити доведена у питање, како Липкинг (Lawrence Lipking) тврди, јер „простор који окружује оно што је одштампано није *вакум*³⁸⁸, већ *пленум*³⁸⁹” (Lipking 1977: 613), што даље значи да чак и *перциптирана* празнина је заправо у потпуности испуњена материјом.

На овом месту се могу увести два врло битна термина – *позитиван* и *негативан* простор. Позитиван простор на страници представља део који је попуњен одређеним садржајем, биле то речи или слике, док негативан простор представља непопуњен, дакле *празан* део странице. (McCaffery et al. 1998: 105) Међутим, ова два простора су међусобно условљена и једно на друго упућују. Хофстатер (Hofstadter) ово потврђује рекавши да „[к]ада фигура ‘позитивног простора’ [...] бива нацртана унутар оквира, неизоставна последица је да ће комплементаран облик – који се може звати и ‘основа’, ‘позадина’ или ‘негативан простор’ – такође бити створен³⁹⁰” (цитирано у McCaffery et al. 1998: 106.) На конкретном примеру странице испуњене речју „noodles” са четири празна поља у облику знакова плус, минус и два троугла, можемо јасно видети ову комплементарност, јер та страница добија на значају и значењу само кроз увезаност позитивног и негативног простора. Да не постоји позитиван простор испуњен речима, празнине, то јест, негативан простор, не би могли доћи до изражаја, и он добија значење управо у контрасту са позитивним простором. У толиком понављању, реч „noodles” губи своје значење које бива делегирано на празан простор у средини странице, јер сама пажња читаоца прелази на негативан простор. Штавише, „ови празни знакови ‘плус у односу на минус’ управо указују на саму проблематику позитивног према негативном простору с обзиром на то да су они математичке формуле које указују на те нумеричке количине³⁹¹” (McCaffery et al. 1998: 106).

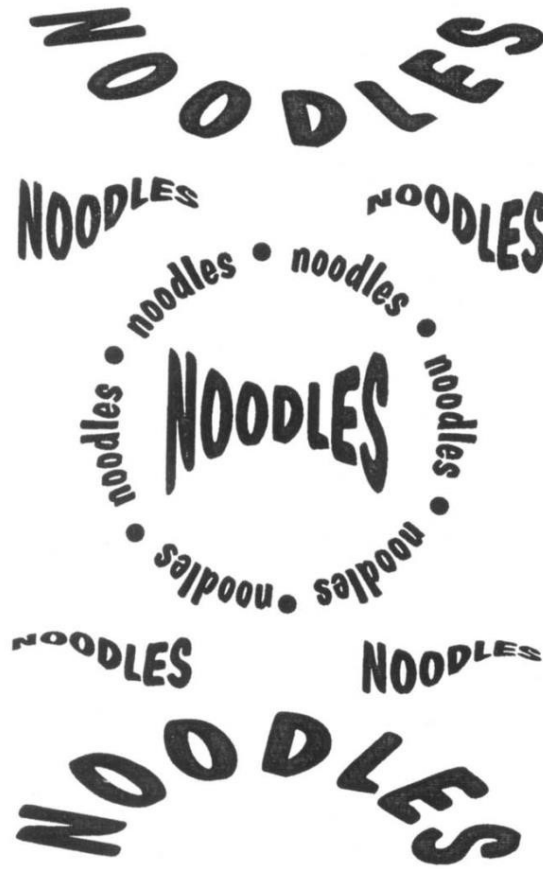
³⁸⁷ Говорећи конкретно о роману *Дупло или ништа*, Федерман је на пажљивој организацији, реорганизацији и сталном мењању написаног радио од 1967. до 1971. године, што искључује било какву могућност посматрања било чега написаног, а посебно начина на који је написано, као импровизацију. (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997:56)

³⁸⁸ Оба нагласио аутор.

³⁸⁹ У оригиналу: „the space surrounding print is not a vacuum but a plenum” (Lipking 1977: 613)

³⁹⁰ У оригиналу: „[w]hen a figure of ‘positive’ space [...] is drawn inside a frame, an unavoidable consequence is that its complementary shape – also called ‘ground’ or ‘background,’ or ‘negative space’ – has also been drawn” (цитирано у McCaffery et al. 1998: 106)

³⁹¹ У оригиналу: „blank signs ‘plus relation to minus’ speak to the very issue of positive versus negative (space) as they are the mathematical formulas that refer to these numerical quantities” (McCaffery et al. 1998: 106)



Слика 6. Још један пример странице из *Дупло или ништа* испуњене речју „noodles”

Страница испуњена речју „noodles” у различитим фонтовима, облицима и величинама је занимљива репрезентација односа позитивног и негативног простора у *Дупло или ништа*, с обзиром на то да не постоји позитиван простор *per se*, јер су у питању само слике од речи, међутим те слике имају двојако значење узевши у обзир да осим својим значењем, оне и обликом упућују на оно што представљају, док негативан простор упућује на њихово непостојање, јер у том тренутку Друга особа иако прича о резанцима, њих нема, те стога негативан простор постаје својеврсна метафора за хипотетичко (али нестварно) постојање резанаца. Такође, слика је постављена тако да подсећа на неку врсту рефлексије, као одраз у огледалу, где поново долази до изражаја моменат *удвајања* и двојакости.

Док покушава да исприча причу Треће особе, Друга особа упорно одлаже почетак приче тиме што опсесивно прави спискове и рачуна трошкове живота, а један од највећих трошкова, као и највећа брига Друге особе, јесте колико кутија резанаца ће бити потребно како би се преживело 365 дана у соби без излагања, али такође да ли ће те резанце моћи да приушти. Током целог романа, резанци заузимају изузетно битно место, посебно узевши у обзир да се на почетку (који није почетак) Друга особа описује као неко ко уместо да почне са причом, губи време на друге безначајне ствари („noodled around”)(Federman 1998: 00), а касније у роману Друга особа и постаје „човек резанац” („noodler”)(Federman 1998: 68.1). Опседнутост резанцима, као и „борба” Друге особе да се одлучи између резанаца и кромпира, заузима једно од централних места у роману. До те мере је све подређено размишљању о резанцима да Друга особа размишља о стварању мапе Америке од резанаца (Federman 1998: 153), музици од резанаца (Federman 1998: 197 – 197.1), али и стварности од резанаца (Federman 1998: 156).

У својој контемплацији о стварњу мапе Америке од резанаца, тачније од кутија резанаца, Друга особа помера фокус наратива са стварања *приче* на стварање фиктивне мапе, чиме мења и медијум којим ствара. Са речи прелази на (фиктивне) физичке објекте, са папира на под (хипотетичке) собе и тиме даје себи знатно већу слободу и могућност маневрисања простором, посебно јер, како то објашњава Друга особа:

тиме ће твоји задаци бити знатно олакшани постати много вероватнији и много логичнији узевши у обзир да са таквом мапом ће све доћи на своје место аутоматски и тиме ми омогућити много више слободе да се бавим другим стварима које су знатно битније од оних свакодневних као што су праћење свих догађаја свих људи свих места споменутих у овом дискурсу који је у току³⁹² (Federman 1998: 154).

Ово је врло симболична представа онога што Федерман заправо ради кроз цео роман, а то је замена традиционалног начина писања *спацијалним мапирањем*³⁹³ речи на страници (McCaffery et al. 1998: 108), што умногоме подсећа на оно што чини Друга особа са кутијама резанаца на поду собе. Једном када језик постане „визуелно и просторно уписан“³⁹⁴ (*ibid.*) кроз сам чин писања, тада је подједнако подложен разним видовима размештања, као што су и физички објекти попут кутија резанаца.

Поменуто „игру“ са кутијама резанаца и потоњу контемплацију о конзумирању истих тих резанаца можемо посматрати на још један начин. Наиме, не само да је размештање кутија резанаца на поду буквално просторно размештање тих предмета, али и просторна манипулација страницом и текстом, већ се може сматрати и чином конзумирања језика, јер када Друга особа размишља о томе да ће једног дана појести садржај тих кутија, она тиме размишља и о „конзумирању“ сопственог текста, преко језика којима те кутије резанаца описује (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 56). Самим тим, језик и текст добијају не само перформативну и дескриптивну, већ и алиментарну улогу, чиме се наглашава опипљивост и стварност језика, његово постојање ван света апстракције и мисаоног.

Међутим, пре но што се коначно одлучи за кутије резанаца, Друга особа се силно двоуми око тога да ли треба да купи резанца или пак кромпире. Мотив *кромпира* је јако битан у прози Рејмонда Федермана, јер се спомиње у скоро сваком његовом роману и заправо се односи на причу када је бежећи из Париза у теретном возу, морао да једе живе кромпире. То је једна од његових *прималних* прича (McCaffery et al. 1998: 285), а у *Дупло или ништа* добија чак и два посебна одељка које Федерман означава као *Резанци или кромпири (поетски став)* и *Дигресија о кромпирима*. Након прве две стране првог одељка, у тексту који је написан у облику кривудавог пута и који се може протумачити као путања воза у ком је јео те кромпире, следи страница са само три речи преко целе стране „резанци или кромпири“. Након тога, у *Дигресији о кромпирима*, изнад нацртане свастике, пише следеће:

Да али *кромпири* сирови
кромпири на возу **сећаш се?** каква прича:
на путу ка *логорима*

³⁹² У оригиналу: „and consequently your tasks will be greatly simplified will become much more plausible and much more logical considering that with such a map everything will fall in place automatically and therefore allow me much more freedom to deal with other matters which are more important than such trivial matters as keeping track of all the activities all the people and all the places mentioned in this discourse in progress” (Federman 1998: 154)

³⁹³ Нагласио аутор.

³⁹⁴ У оригиналу: „visually and spatially inscribed” (McCaffery et al. 1998: 108)

Овај део подсећа на неку врсту разговора који Друга особа (или наратор) води, али не са неким или сама са собом, већ са текстом. У процесу осмишљавања и буџета и приче романа, Друга особа упорно мора да се суздржава од скретања у теме које нису „релевантне” за Борисову причу, јер, како и сам каже „[н]е могу да улазим у ово ... Ништа пре брода ... **Проклето добра прича!**”³⁹⁶ Могу прокријумчарити кромпире ... следећи пут³⁹⁷” (*ibid.*).

У поменутом случају, само дуплирање је двојако, јер не само да се дуплира предмет планирања хране, већ се дуплира и прича. Федерман дуплира сопствену причу о преживљавању и кромпирима, причајући је у покушају да је не исприча. Прича о кромпирима никада не добија засебан одељак и велико појашњење, али је све време присутна као контраст резанцима. Тај контраст је и визуелно приказан на одвојеној страници где је реч „РЕЗАНЦИ” исписана великим словима под углом на горе, док је реч „кромпири” написана малим словима, као у конвексном огледалу.

Федерманово „играње” са концептом странице и традиционалном формом и изгледом књиге у *Дупло или ништа* је манифестни пример његовог првог предлога за надфикцију, који се тиче начина на који треба читати Нову Прозу. Као што је то случај у *Дупло или ништа*, Федерман у свом есеју *Надфикција* излаже следеће:

Стога, речи, реченице, пасуси (и наравно интерпункција) и њихов положај на страници и у књизи морају бити преиспитани и написани на друге начине [...] Чак и типографски дизајн страница и нумерација тих страница морају бити изнова осмишљени. *Сам простор у коме се дешава писање мора бити трансформисан.*³⁹⁸ Тај простор [...] мора попримити нове димензије, нове облике, нове односе како би могао да смести то ново писање.³⁹⁹ (1993: 41)

Даље у есеју Федерман говори о томе да Нова Проза мора бити презентована „не апстрактно, већ конкретно” (1993: 42) и самим тим он заправо ствара оно што Макхејл (McHale) назива „конкретном прозом” или „конкретном фикцијом” (1987: 184) коју пореди са Аполинеровим (Appolinaire) калиграмима⁴⁰⁰ где је текст заправо визуелна репрезентација одређеног предмета (*ibid.*). Он такође узима Федерманов роман *Дупло или ништа* као прави пример „конкретне прозе” различитих врста, али издваја неколико „легендарних” примера:

³⁹⁵ У оригиналу: „Yes but the potatoes the raw potatoes on the train remember? what a story: on the way to the camps the camps X*X*X*X” (Federman 1998: 11.1)

³⁹⁶ Наглашено у оригиналу.

³⁹⁷ У оригиналу: „Can’t come into this one... Nothing before the boat... Damn good story! Could sneak the potatoes in... next time.” (*ibid.*)

³⁹⁸ Нагласио аутор.

³⁹⁹ У оригиналу: „Therefore, words, sentences, paragraphs (and of course the punctuation) and their position on the page and in the book must be rethought and rewritten [...] And even the typographical design of the pages and the numbering of these pages must be reinvented. The space itself in which writing takes places must be transformed. That space [...] must acquire new dimensions, new shapes, new relations in order to accommodate the new writing.” (Federman 1998: 41)

⁴⁰⁰ Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire), у правом духу надреализма који је најавио, написао је збирку песама под називом *Калиграми* (*Calligrammes*) која је врло специфична по употреби типографије странице и облика текста, где су речи стихова песама организоване у одређене облике који су подједнако битни приликом формирања значења сваке песме понаособ као и речи од којих су направљени.

соба наратора⁴⁰¹ је представљена са четири ‘зида’ сачињених од речи исписаних штампаним словима; чин улажења у метро типографијом која се спушта и уздиже дијагонално преко стране; поглед који се пружа у међуножје девојке испод сукње⁴⁰² је представљен речју ‘троугаоно’ исписаном словима које формирају троугао [...] ⁴⁰³ (*ibid.*)

Стварањем „конкретне прозе” се, дакле, фокус пребацује са семантике и синтаксе на визуелни аспект чиме се читање и гледање заправо преклапају у јединствен чин. Визуелна проза тежи ка сједињавању ова два чина, иако су, према Фукоу, они међусобно искључиви, те оног тренутка када се тежиште пребаци са читања на гледање, губи се текст, док се у обрнутој ситуацији губи облик. (McCaffery et al. 1998: 109) Код Федермана, ипак, то не мора бити случај. Оно што он покушава својом прозом и специфичним начином писања *Дупло или ништа* јесте да прошири могућности читања тиме што ће га *сјединити* са гледањем и тиме проширити могућности разумевања саме прозе тиме што се језику даје већа слобода и буквални простор за стварање значења.

Фуко је у свом есеју *Ово није лула* (This Is Not a Pipe) изнео врло конкретне погледе на значај и функцију калиграма, од којих се многе могу применити на Федерманову употребу калиграма у *Дупло или ништа*. Најпре, Фуко, говорећи о усмерености погледа читаоца у сусрету са текстом и калиграмима, тврди:

Да би текст обликовао себе, да сви његови супротно постављени знакови формирају голубицу, цвет или кишну олују, поглед [читаоца] мора да се суздржи од било каквог потенцијалног читања. Слова морају остати тачке, реченице линије, пасуси површине или масе – крила, стабљике или латице. Текст не сме рећи ништа субјекту који гледа, јер он је тада гледалац, не читалац. *Чим почне да чита, облик, заправо, нестаје.*⁴⁰⁴ [...] Упркос изгледу, док формира птицу, цвет или кишу, калиграм не каже: Ове ствари су⁴⁰⁵ голубица, цвет или пљусак. Чим то крене да ради, да говори и преноси значење, птица је већ одлетела, киша је испарила.⁴⁰⁶ (1982: 24)

Федерман, пак, управо то и жели од свог читаоца, да он постане и *гледалац* (Federman 1993: 41). Међутим, он не прави дистинкцију, као Фуко, између читања и гледања, већ, штавише, жели да их споји у јединствен чин. Федерманови калиграми показују облик онога што представљају, али тај облик *подржава* сам текст који ипак заузима централну позицију. Самим обликом текста, Федерман наглашава његово значење и читалац/гледалац је стављен пред изазов да истовремено види обе ствари, и текст и слику, тиме добивши метаконтекст, с обзиром на то да у Федермановим

⁴⁰¹ Прим.аут. Под „соба наратора” Макхејл заправо говори о соби у којој Друга особа планира да проведе годину дана пишући роман. Појам „наратора” у контексту *Дупло или ништа* је врло дискутабилан.

⁴⁰² Ово се односи на једну од првих сцена којом се описује први сусрет „стидљивог младог Јеврејина” са Америком где, по уласку у метро, седа преко пута тамнопуте девојке која седи благо раширених ногу тако да он може да види (или замишља да може, остаје нејасно) њено међуножје испод сукње.

⁴⁰³ У оригиналу: „the narrator’s room is imitated by four “walls” of upper-case words; the act of entering the subway by typography that descends and rises diagonally across the page; the view up a girl’s skirt by the word “triangular” arranged in a triangle [...]” (McHale 1987: 184)

⁴⁰⁴ Нагласио аутор.

⁴⁰⁵ Курзив из оригинала.

⁴⁰⁶ У оригиналу: „For the text to shape itself, for all its juxtaposed signs to form a dove, a flower, or a rainstorm, the gaze must refrain from any possible reading. Letters must remain points, sentences lines, paragraphs surfaces or masses-wings, stalks, or petals. The text must say nothing to this gazing subject who is a viewer, not a reader. As soon as he begins to read, in fact, shape dissipates. [...] Despite appearances, in forming a bird, a flower, or rain, the calligram does not say: These things are a dove, a flower, a downpour. As soon as it begins to do so, to speak and convey meaning, the bird has already flown, the rain has evaporated.” (Foucault 1982: 24)

текстовима, текст описује слику која га обликује, док слика описује текст који јој даје значење. Стога, Федерманови калиграми представљају неку врсту уробороса сачињеног од речи и слика.

Следећа битна ставка коју Фуко наглашава јесте *двострука* функција калиграма. Било која форма двојакости је врло значајна код Федермана, који то показује и кроз називе својих романа, као и кроз *дуплираност* коју носе његови текстови, посебно калиграми. Фуко говори о тој двојакости кроз призму опозиција, рекавши да „[с]тога калиграм тежи да обрише најстарије опозиције наше алфабетске цивилизације: да покаже и именује; да обликује и каже; да репродукује и артикулише; да имитира и означава; да гледа и да чита” (1982: 21). Федерман свакако тежи укидању бинарности и опозиција, али у покушају да то учини, ставља читаоца пред двојак задатак – и да гледа и да чита, и да види примарно значење и да да своје, и да буде прималац и да буде стваралац. И не само то, Федерманови калиграми самим постојањем, дакле, имају двојаку функцију, али не брисања, како тврди Фуко, већ супротно. Федерманови калиграми су ту да омогуће стварање још једног нивоа значења, истовременом употребом језика и упућивањем на његову сувишност тиме што самим својим обликом представљају оно што језик исказује.

Трећа битна ставка коју Фуко износи у вези са калиграмима, а која се може применити на Федерманове у *Дупло или ништа* јесте да „[с]ваки елемент фигуре, њихови реципрочни положаји и њихов однос потичу из овог процеса [стварања калиграма], *бивајући поништени чим то буде постигнуто*^{407/408}” (Foucault 1982: 20). Дакле, самим процесом стварања калиграма сам калиграм се поништава, а самим тим и језик од ког је изграђен. То је врло релевантно за Федермана, с обзиром на то да целокупна његова проза тежи аутопоништавању. У једном од својих есеја, Федерман то и потврђује рекавши да „Федерман пише како би поништио” (1993: 86), како би деконструисао управо оно чиме пише – језик. Еверман у свом есеју о одсуству у Федерманова два романа⁴⁰⁹, цитира Федермана, рекавши: „ Све што Федерман пише себе поништава. На крају ће бити да није рекао ништа.” (2002: 262)

Федерман жели да напише причу која ће сама себе поништити (Federman 1976: 28) и у случају *Дупло или ништа* делимично успева, јер у овом роману Федерман заправо иако све време прича неку причу, никада не успева да до краја исприча ону коју је намерио, а коју тврди да све време пише. Док Друга особа покушава да креира причу Треће особе, не би ли имала о чему да пише, он заправо све време убацује своје личне коментаре и сећања, чиме ефективно одлаже причање праве приче. Такође, бројни калиграми, али и праве слике у роману додатно отежавају стварање приче, с обзиром на то да самим својим постојањем одвлаче од текста или упућују на делове који могу постојати и независно од „главног” тока приче.

Међутим, најочигледнији пример поништавања реченог се дешава на самом крају романа где се изненада у потпуности мења почетна премиса и самим тим све речено бива анулирано, јер је почивало на том једном услову. Наиме, решивши да жели да одвоји годину дана за писање романа, Друга особа контемплира изнајмљивање собе на толики временски период и сва потоња размишљања и рачунања почивају на једној премиси: „ако соба кошта 8 долара” (Federman 1998: 1). Размишљање о храни, тоалет папиру, папиру за писаћу машину, цигарете, итд. а самим тим и само писање романа, све почива на услову да соба кошта осам долара. Ипак, на крају романа, након свега написаног и реченог, након свих прорачуна, поставља се питање: „претпостави да соба кошта 7 долара” (Federman 1998: 258) након чега следи идентична реченица са почетка

⁴⁰⁷ У оригиналу: „Each element of the figure, their reciprocal position and their relationship derive from this process annulled as soon as it has been accomplished.” (Foucault 1982: 20)

⁴⁰⁸ Нагласио аутор.

⁴⁰⁹ У питању је есеј *Одсуство на 31 део или Дупло и Ништа, Узми и Остави (Absence in 31 parts, or Double or Nothing, Take It and Leave It)*.

романа, али са другом цифром, што указује на поништивост свега претходно реченог, јер је било базирано на тој главној претпоставци и услову.

Фрагментацијом наратива и наративног простора, временским измештањем, металептичним скоковима, као и наглим изменама саме почетне премисе романа, Федерман у току самог чина писања романа заправо показује процес писања романа. И сам је рекао да је *Дупло или ништа* заправо роман о писању романа и да је базично питање водилца за ово дело „како дођавола написати књигу о свом животу, а пошто је живот пун рупа, пун лажи, бајки, измишљотина и дисторзија, како дођавола томе дати смисао?⁴¹⁰” (McCaffery et al. 1998: 221). Ова и њима слична питања, као и одговоре, Федерман је записивао преко годину дана и написавши „реченицу од 500 страна” незнајући је написао *Дупло или ништа*. (*ibid.*) Како сам признаје, мисао водилца за Федермана приликом писања овог романа је била: „[с]амо напиши било шта што те спречава да заиста напишеш оно што желиш да напишеш” (*ibid.*).

У писму свом пријатељу Роналду Сакенику, Федерман врло искрено и без задршки описује своју љутњу када је добио писмо од уредника, којим је *Дупло или ништа* одбијен, јер је процењено да не би имао „комерцијалну вредност”. Једна од главних бојазни уредника је био управо дизајн страница, о чему Федерман каже следеће:

Суочен са том реченицом од 500 страна коју сам написао у Француској, најпре сам хтео да је оставим такву. Потпуно нечитљиву, потпуно неповезану. Али онда ми је синило – зашто та неповезаност не би постала облик књиге. Све сам то почео да куцам у облику четири велика блока речи на свакој страници (без интерпункције), помало као Бекетов *Како јесте* (How It Is). Онда, из ведре неба, добио сам писмо од неког типа из *Little Brown*⁴¹¹ који је тражио да види поглавља књиге [...] Инсистирао је, на свој фини бостонски начин, који не могу да поновим, да се решим тих **експерименталних**⁴¹² глупости [...] и тада сам решио, идите дођавола господине, управо тога се нећу решити. [...] И тада су странице постале димензије моје синтаксе⁴¹³. (McCaffery et al. 1998: 222).

Даље у писму Федерман описује како се „играо” са намештањем писаће машине и како заправо постоји још 300 страна материјала које није могао да искористи, јер није могао да га инкорпорира у књигу (McCaffery et al. 1998: 222-223). Међутим, писање *Дупло или ништа* на овако специфичан начин никако није могло бити само игра. Речима самог Федермана: „То је био ПАКАО⁴¹⁴, самонаметнути акробатски облик самоубиства⁴¹⁵” (McCaffery et al. 1998: 4), јер се он „борио” са сваком речи на страници, покушавајући да јој нађе право место, али на начин који био одговарао целокупном дизајну књиге (*ibid.*). Како сам тврди, поента овог романа је заправо да кроз ту општу деконструкцију приче, али и језика којим ту причу прича, сам роман покаже и оголи своје недостатке и пропусте и да, речима Самјуела Бекета, „од неуспеха направи посебну прилику” (*ibid.*).

⁴¹⁰ У оригиналу: „how the hell do you write a book about your life, and since life is full of holes, full of lies, of make-believe, of inventions and distortions, how the hell do you make sense of it?” (McCaffery et al. 1998: 221)

⁴¹¹ Little, Brown and Company је издавачка кућа са седиштем у Бостону, део велике Hachette Book Group (HBG).

⁴¹² Наглашено у оригиналу.

⁴¹³ У оригиналу: „Faced with that 500 page sentence which I had written while in France, I first thought of leaving it like that. Totally unreadable, totally incoherent. But then it occurred to me – why not make that incoherence the form of the book. I started typing all that with four large blocks of words on each page (no punctuation), a bit like Beckett’s *How It Is*. Then, out of nowhere a letter from some guy at Little Brown asking to see chapters of what he had heard was a novel I had written [...] He had insisted, in his nice Bostonian terms, which I cannot duplicate, if you get rid of that experimental crap [...] And that’s when I decided f**k you sir, that’s exactly what I don’t want to get rid of.[. . .] And then the pages became the dimension of my syntax.” (McCaffery et al. 1998: 222)

⁴¹⁴ Капитализација као у оригиналу.

⁴¹⁵ У оригиналу: „it was HELL, a self-imposed acrobatic form of suicide” (McCaffery et al. 1998: 4)

4.2.5 *Дупло или ништа* – роман, критика и текст блаженства

У својој бити, роман *Дупло или ништа* је велика студија случаја, роман о писању романа. Највећим делом пратимо ток мисли наратора и Друге особе док размишљају о томе како да направе причу, да изаберу имена за ликове, да опишу ликове, направе одговарајуће сцене или осмисле саму поставку романа, док се истовремено намећу и њихова лична сећања, приче и искуства. Ово је основно *дуплирање* које Федерман поставља у *Дупло или ништа*, јер не само да се дуплира чин писања романа, већ се дуплирају и моменти утицаја личног и аутобиографског са покушајем стварања нечега што, начелно, не би требало да има везе са тим. Ту нам се пружа директан увид у ум писца романа и његов мисаони процес, који, самим тим, никако не може бити линеаран и кохерентан, али ни стално доследан. Дозвољавајући нам да уђемо у хаос његовог ума док пише свој роман, Друга особа нам заправо пружа увид у креативни процес стварања прозног дела и тиме омогућава да видимо *дупло*, попут неке врсте лупе, и процес стварања и створено дело. Ту се само дело удваја над собом и постаје оно што Линда Хачен назива „мимезис производа” („*mimesis of product*”) где се од читаоца захтева да препозна оне „производе” који бивају имитарани, били то ликови, радње или сама поставка и да препознајући сличности између њих и „производа” из емпиријске стварности заправо потврде њихову књижевну вредност. (Hutcheon 1980: 38).

Линда Хачен наставља увдећи и термин „мимезис процеса” („*mimesis of process*”) који се дефинише кроз то да роман више не тежи једноставном пружању поретка и значења које читалац треба да препозна, већ захтева да читалац буде свестан самог дела, процеса изградње, у коме и сам учествује (*ibid.*) и ту долазимо до још једног *дуплирања*, јер процес читања сада постаје и процес стварања, а читаоцу се даје *дупла* функција, јер осим што чита дело, даје му и значење. Оваквим „увлачењем” читаоца у сам текст, али му притом отежавајући чин читања бројним празнинама, недореченим мислима, калиграмима и бројним другим средствима, Федерман од текста *Дупло или ништа* ствара текст *блаженства*, јер не пружа читаоцу познато, препознатљиво и сигурно, већ га пушта да се фигуративно бори са језиком и ониме што покушава да буде речено, чак и ако није нужно написано.

Такође, овиме Федерман потврђује свој одабир **punctum** приступа књижевности који, како описује у својој критици, цитирајући Ролана Барта, „пробија ту угодност одговора, тиме провоцирајући интензивнију и личнију (субјективнију) реакцију читаоца [...] закључава читаоца у текст и пружа му истовремени осећај узбуђења и открића, али и осећај нелагоде и анксиозности⁴¹⁶” (Federman 1993: 128). Читалац је ту остављен да сам навигује кроз текст и да проналази значење, уз могућност да га чак и не нађе.

Не би ли „објаснио” *Дупло или ништа* својим критичарима, у светлу њихових бројних погрешних интерпретација дела, Федерман пише *Надфикцију* где описује какву прозу *Дупло или ништа* заправо представља и шта заправо представља тај до тада невиђени дизајн страница (McCaffery et al. 1998: 114). Дакле, *Дупло или ништа* је засигурно роман надфикције, али такође представља и пример Федерманове критипрозе, то јест, прозе која у себи садржи сопствену критику. То се врло јасно види у делу романа под називом *Нека запажања о роману нашег времена* (*Some reflections on the novel in our time*) где се врло јасно види уплив Федерманових ставова о књижевности и роману генерално, који ће се понављати и у његовим потоњим есејима.

Поменутом делу романа претходе две празне стране и праћен је двема празним странама, што се може протумачити као нека врста „упада” у сам роман, одвајања од остатка текста, али

⁴¹⁶ У оригиналу: „breaks through this complacency of response, thus provoking a more intense and personal (subjective) reaction in the reader [...] locks the reader into the text and gives him both a sense of excitement and discovery, but also a sense of discomfort and anxiety” (Federman 1998: 128)

управо самим тим се наглашава оно што је ту речено. Такође, то би могао бити и прећутни коментар на запажање Р. Барта да у књижевном делу постоји „биће странице [...] које је пример повезаности не афилијације⁴¹⁷” (Cornis-Pope 2001: 224), јер према начелима надфикције, како каже Федерман: „Кроз сва скретања која би човек пожелео, субјекат који пише никада не може себе заробити у роман: он може само да зароби роман, који по дефиницији њега искључује⁴¹⁸” (Federman 1998: n.d.). Дакле, „субјекат који пише”, у овом случају аутор романа *Дупло или ништа*, празним страницама најављује своју „искљученост” из самог романа пре но што да своје коментаре, јер по правилу, он ту не припада. Непосредни коментари и упади „субјекта који пише” у роман који пише немају своје место ту, јер не припадају роману, и самим тим морају бити и конкретно одвојени од самог романа. Ипак, узевши у обзир чињеницу да је „субјекат који пише” у овом случају Рејмонд Федерман, као отеловљење идеје *Homo duplex*, он своје коментаре, дакле исти текст, даје најпре на француском језику, па на енглеском, још један пример дуплирања, али он тиме показује и потврђује сопствену двојакост и дупло постојање и размишљање, како на француском тако и на енглеском језику.

Тај део почиње разматрањем разлике између критичког и прозног дела и да ли прихвативши критику унутар себе, роман заправо себе лишава мултидимензионалности коју му пружа фикционализација. (Federman 1998: n.d.) Признавши да роман ипак не може да избегне стварност, Федерман каже: „Али, у другом смислу, роман није ништа више до одбацивања, сопственом стварношћу, саме илузије која му даје живот⁴¹⁹.” (*ibid.*) Даље у пасусу, Федерман заправо даје опис *Дупло или ништа*, тиме што истиче „оипљивост” форме романа, рекавши: „Сви велики романи су критички романи, који, под лажном представом причања приче, оживљавања ликова, тумачења ситуација, под наше очи бацају опсену оипљиве форме⁴²⁰” (*ibid.*). Ипак, део који се највише може применити на *Дупло или ништа*, али и на потоње Федерманове романе, јесте на самом крају пасуса где заправо говори о начелима критипрозе и таквог дискурса:

А ово је зато што је у суштини сваког књижевног дискурса – дискурса који је једном за свагда фиксиран – да нађе сопствену тачку упоришта, сопствена правила организације у себи, а не у правом или измишљеном искуству, на ком почива. Кроз сва скретања која се могу пожелети, субјекат који пише никада себе неће заробити у роману: само ће заробити роман, који по дефиницији, њега искључује.....⁴²¹(*ibid.*)

Дупло или ништа је истовремено и роман и експоларација могућности жанра који представља (Orpermann, S., Orpermann, M. 1997: 52). Он је отеловљење критипрозе која прихвата и подржава плагијаигру, непоузданост аутора, као и његовог постојања, али и читање као активни део стварања значења, чиме се улоге аутора и читаоца изједначавају, али су обоје подређени тексту и језику.

⁴¹⁷ У оригиналу: „a paper being [...] matter for connection not filliation” (Cornis-Pope 2001: 224)

⁴¹⁸ У оригиналу: „Through all the detours that one wishes, the subject who writes will never seize himself in the novel: he will only seize the novel which, by definition, excludes him” (Federman у Cornis-Pope 2001: 224)

⁴¹⁹ У оригиналу: „But, in another sense, the novel is nothing else but a denunciation, by its very reality, of the illusion which animates it.” (Federman 1998: n.d)

⁴²⁰ У оригиналу: „All great novels are critical novels, which, under the pretense of telling a story, of bringing characters to life, of interpreting situations, slide under our eyes the mirage of a tangible form.” (*ibid.*)

⁴²¹ У оригиналу: „And this because the essence of a literary discourse - that is to say a discourse fixed once and for all- is to find its own point of reference, its own rules of organization in itself, and not in the real or imaginary experience, on which it rests. Through all the detours that one wishes, the subject who writes will never seize himself in the novel: he will only seize the novel which, by definition, excludes him” (Federman 1998: n.d)

Роман *Дупло или ништа* се „завршава” питањем, то јест, промењеном почетном претпоставком која је заправо била осовина целе приче. Изменивши то, променивши хипотезу, Федерман успева да дуплира почетак и на самом крају, или бар онемо што се може сматрати неком врстом краја, отвара нову расправу, потенцијалну нову причу. У том сталном вртлогу дуплирања и преиспитивања, за *Дупло или ништа* се не може рећи да има крај, јер заправо није имао ни почетак. То нам и Федерман јасно ставља до знања почевши дело реченицом „ОВО НИЈЕ ПОЧЕТАК”. Уз овакву поставку, *Дупло или ништа* никада не може бити завршен, јер се претпоставке на којима се базира увек могу изнова мењати и самим тим текст може трајати *ad infinitum*, а он само постаје „само једна верзија дугог импровизованог покрета језика који би могао довека бити продужаван и ревидиран⁴²²” (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 55).

Иако *Дупло или ништа* одбацује било какве везе са стварношћу, јер пратећи начела надфикције, стварност ван прозе не постоји, он ипак не пружа никакву алтернативу. На бројне проблеме писања романа и бројна друга питања која се намећу током романа, Федерман не даје никакве одговоре. Катник (Kutnik) каже да је разлог за то тај да Федерман „нуди начин враћања оригиналних питања, начин учења како поставити та вечна питања у контексту данашњице [...] ако желимо да одржимо било какву наду за добијањем правих одговора, најпре морамо научити да поставимо право питање⁴²³” (1986: 190).

Као што је раније речено, *Дупло или ништа* је својеврсна експлорација жанра романа, али истовремено и његова критика, што га чини правим примером критипрозног надфикцијског текста. Померајући причу из илузионистичких дубина „стварног” живота на лингвистичку површину фикције (Kutnik 1986: 191), *Дупло или ништа* пружа нову форму читалачког искуства, где читалац и аутор не само да се међусобно допуњују, већ се њихове улоге дуплирају, како на менталном, тако и на физичком нивоу и тиме они бивају одведени „ван когнитивних граница конвенционалне књижевности и устаљеног размишљања и омогућава им да продру у најдубље слојеве свести – која постоји, на крају крајева, само кроз функције језика⁴²⁴” (*ibid.*).

⁴²² У оригиналу: „only one version of a long improvisational movement in language which could be endlessly extended and revised” (Oppermann, S., Oppermann, M. 1997: 55)

⁴²³ У оригиналу: „offers a way of recovering the original questions, a way of learning how to ask those perennial questions in the context of the present world [...] if we are to maintain the faintest hope of ever getting the right answers, we must first learn how to ask the right question.” (Kutnik 1986: 190)

⁴²⁴ У оригиналу: „beyond the cognitive limits of conventional literature and conventionalized thinking and allows them to penetrate the deepest layers of consciousness – which exists, after all, only through the functions of language” (Kutnik 1986: 191)

4.3 УЗМИ ИЛИ ОСТАВИ

Узми или остави је својеврсни „наследник” *Дупло или ништа* и на неки начин наставак тог романа. Пратећи исте принципе надфикције и критипрозе, *Узми или остави* улази конкретније у тематику сопства, ауторског гласа и самог језика и игра се са свим овим концептима до тачке самоукидања. Као један од најауторорефлексивнијих Федерманових романа, целим током приче води читаоца кроз лавиринт начињен од различитих слика, сцена и наравно, гласова, које је у већини случајева тешко разликовати. Ипак, за разлику од *Дупло или ништа*, *Узми или остави* има донекле кохерентнију причу. Међутим, иако у овом роману постоји једна централна прича, то ипак није централна тема романа. Као и у *Дупло или ништа*, Федерман у *Узми или остави* иде дубље у истраживање самог чина писања романа, процеса читања, књижевне критике и ауто-критике, што овај роман чини и примером критипрозе, али и још једним Федермановим текстом блаженства. Сам Федерман је у интервјуу са Марком Америком за *Узми или остави* рекао да је то „последњи велики роман Надфикције⁴²⁵” (Amerika 2002: 418).

Пун назив романа *Узми или остави* јесте *Узми или Остави: преувеличана прича из друге руке која треба да се чита наглас било стојећи или седећи* (Take It or Leave It: an exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting). Писање романа је започето првог октобра 1971. године у Паризу, завршено у Бафалу 1975. године, а роман је издат 1976. године. (McCaffery et al. 1998: 336) Ово је трећи роман Рејмонда Федермана и у одређеној мери се може сматрати преводом Федермановог другог романа⁴²⁶, написаног на француском, *Амер Елдорадо*, јер су бројни пасуси преведени са француског на енглески, а оба романа су заправо започета као сингуларан билингвални текст. Роман *Узми или остави* нема нумерисане странице, већ је подељен у 23 поглавља, који се могу читати било којим редом, самим тим број страница постаје сувишан.

То је први парадокс који се да приметити у овом роману. Иако *Узми или остави* има донекле кохерентну причу, испричану хронолошки (иако испрекидано бројним упадима), та хронологија бива укинута и девалвирана самом чињеницом да и сам аутор дела каже да је редослед читања тих „епизода” по поглављима заправо небитан и да у потпуности зависи од воље читаоца како ће приступити делу. Тиме Федерман ради исту ствар као и у *Дупло или ништа*, јер, како то Катник дефинише, покушава да „одприча” причу (Kutnik 1986: 192) уместо да је заправо ваљано исприча, како би се очекивало у роману.

Што се визуелне концепције дела и типографије страница тиче, Федерман остаје доследан свом „стилу” из *Дупло или ништа*. Иако можда није толико „екстреман” у примени своје пагиналне синтаксе у *Узми или остави*, Федерман и даље руши норме изгледа страница, правописа и интерпункције, тако што у пасусима знаци интерпункције махом не постоје, а на местима на којима је коришћена, њена употреба је потпуно насумична. Штавише, некада су и сами знакови интерпункције коришћени уместо слова и користе се као симболи, носиоци значења, у оквиру пасуса (видети слику 9). Такође, употреба великог слова на почетку реченице је променљива и недоследна категорија која не подлеже општим правилима правописа, као и употреба различитих стилова, облика и величине слова током текста, без икакве уочљиве регуларности.

⁴²⁵ У оригиналу: „the last great Surfictional novel” (Amerika 2002: 418)

⁴²⁶ У доступној литератури о Федермановим романима, најчешће ће се наићи на дистинкцију између ова два дела. Иако је тачно да је Федерман најпре завршио и објавио роман *Амер Елдорадо* на француском језику, *Узми или остави* садржи и делове тог романа на енглеском језику, али и још око 200 додатних страница текста. Федерман је за ове две књиге рекао, мислећи на *Узми или остави*, да је написао нову књигу преко *Амер Елдорадо*. (LeClair, McCaffery 1983: 148) Дакле, према Федермановим речима: „*Амер Елдорадо* је уписан (као енглеска адаптација) у *Узми или остави* [...] као књига у књизи” (*ibid.*).

Упркос томе што има знатно више делова текста који изгледају као очекивани блокови од речи на страници, и у њима се примећују недоследности у смислу коришћења правилне интерпункције, поштовање правила правописа и структуре реченице, што упућује читаоца на врло помно и споро читање, јер захтева много више пажње од читања текста који је написан на уобичајен начин. Такође, приметан је изостанак правих слика и цртежа у *Узми или остави* у односу на *Дупло или ништа*. Калиграма, за разлику од *Дупло или ништа*, нема.

yes please if you please skip it jump over it wipe it out and let us if
 you please continue and merely consider what precedes as a simple dig
 resion a moment of irrationality caused by the fever of the session a moment of irrationality caused
 by the the obsession fever of the the recita
 tion or by the obsession of America because gentlemen between you
 and I and without blushing America is hard to take to swal
 low hard to conquer because do I dare suggest it America it's
 a big fat broad that one must seize with one's arms squeeze
 passionately a big sexy bitch with enormous teats a splen
 did ass and a lovely furry cunt and if you want to poss
 ess to explore to search that magnificent bit of geog
 raphy you have to go a long way and have the desire
 and courage not only to speak about it but do som
 ething about it and the problem with most Ameri
 cans is that they don't have the guts nor the
 initiative to fuck the hell out of their mo
 ther land and so instead of really trying
 to shove their dicks into it they just
 fy their cowardice by simply dropping
 their pants in front of it and jerk
 off like a bunch of kids where in
 fact me gentlemen I wanted to p
 enetrate I wanted that mother land to b
 I wanted inside her cunt I ass and insi
 de sperm her to gorgeous flow between
 her one that's sided good why to time I love
 it without confess and shame so to it
 is why the I had from to cro
 ss west in a such a think of
 way myself as a SUPERMAN a kind
 of ed by extraordinary and being inflat
 to better my pride cover up my scorn and fraud
 enience my fear my apprehension but of exp
 the viciousness that makes a man in ord
 er to be able to hang on in front of this
 feminine geography rather than just drop like a
 pants like everybody else and jerk off like a
 kid even though it was trying to destroy me swa
 llow me make of me just another lousy American of
 little importance of minor consequence who lets
 self be atrophied by the American way of life without
 ever making a stand without ever saying to himself fuck
 it all of course these were mere thoughts at the time and
 it's impossible now or even later to ascertain if those wer
 e really his thoughts or simply thoughts that had gathered i
 n him out of unknown sources but nonetheless whether true whet
 her false the decision was made I was not going to submit to let
 myself be subjected like all the other jerks to being a mere bench-
 game as a fulfilled participant but

Yes ———— Suppose!

And so here I stand on my platform (caught in between) at the
 beginning (or so) with HIM on one side and THEM on the other
 1=1 [.....]look at them[.....]5 or 6 of them
 (and more to come inevitably)

yapping like a bunch of old ladies:
 YAPYAPYAP!

[how the hell they got here - how the hell I got here — we'll never
 know] But listen to them: BLAHBLAHBLAH!

Why . . . ?	Why you . . . ?
Where . . . ?	Why couldn't he . . . ?
When was it . . . ?	What did he . . . ?
Who was he . . . ?	(It's not clear . . . ?)
How . . . ?	In which direction . . . ?
And then . . . ?	And then what happened . . . ?

.....?
 & : (— \$! 1 ½ 8 % - / , !) (

 : : : : : D A M M I T : : : : :

 : : : : : W I L L : : : : :

 : : : : : Y O U : : : : :

 : : : : : G U Y S : : : : :

 : : : : : S : : : : :

 : : : : : T : : : : :

 : : : : : O : : : : :

 : : : : : P : : : : :

 : : : : : B U G G I N G : : : : :

 : : : : : M E : : : : :

 : : : : : W I T H : : : : :

 : : : : : Y O U R : : : : :

 : : : : : F U C K I N G : : : : : Q U E S T I O N S : : : : :

Слика 7. Примери страница из *Узми или остави*

Приликом упоређивања ова два романа, Федерман је за *Дупло или ништа* рекао да је то „у ствари један досадан монолог, заснован на одсуству кретања, на тему [...] одвајања и фрустрације⁴²⁷,” док је *Узми или остави* „дијалог препун кретања, отварања, задовољства како сексуалног, тако и интелектуалног⁴²⁸” (McCaffery et al. 1998: 223). Упркос овим опречностима, ова два романа су знатно сличнија него што на први поглед може изгледати. Осим очигледних аутобиографских момената које оба романа садрже и на којима су, заправо, и базирани, што се самог текста тиче, оба су „циркуларна и аутоукидајућа” (Christensen 2008: 28). И сам Федерман каже да на крају *Узми или остави* „наратор се савија у самог себе и самим тим укида причу коју је до тада причао⁴²⁹” (McCaffery et al. 1998: 336). Ово је, наравно, у потпуности у складу са очекивањима које је Федерман поставио на почетку *Узми или остави* где неидентификовани глас

⁴²⁷ У оригиналу: „DON is in fact a broing monologue, based on the lack of movement, with the theme [...] of sequestration and frustration;” (McCaffery et al. 1998: 223)

⁴²⁸ У оригиналу: „TIOLI is a dialogue full of movement, opening, satisfaction both sexual and intellectual” (McCaffery et al. 1998: 223)

⁴²⁹ У оригиналу: „the narrator in the end fold himself upon himself and thereby cancels the story he has been writing so far” (McCaffery et al. 1998: 336)

каже: „желим да напишем књигу као облак који се мења док иде,” а глас наратора (који се зове Федерман) одговара: „ ја желим да напишем причу која се поништава док иде⁴³⁰”⁴³¹ (Federman 1976: n.d.). И такву поставку Федерман и успева да испуни самим начином на који је *Узми или остави* написан, као и целокупном поставком приче и наративних гласова.

4.3.1 Централна прича *Узми или остави*

С обзиром на то да је сам Федерман класификовао *Узми или остави* као роман надфикције (Amerika 2002: 417), према тој дефиницији он онда не може имати заплет, јер Федерманова надфикција је заинтересована за „причу” само у минималистичком смислу, у виду анегдота које су повезане на такав начин да направе одређени низ, али тај низ се више не може сматрати заплетом (Cornis-Pope 2001: 71). Управо то и јесте централана прича *Узми или остави*. Она није један повезани, кохерентни след догађаја, са јасно одређеним почетком и крајем, већ низ анегдота из једног кратког периода живота „главног лика”, које могу да се читају без одређеног редоследа.

Иако то нигде није експлицитно речено, прича младог француско–јеврејског имигранта („главног лика”) Бориса из *Дупло или ништа* се наставља у *Узми или остави*, с тим што се његово име поново мења и овај пут се зове Френчи (Frenchy), али у овом роману он задржава то име, доследно, током целог романа, без мењања или било каквог експериментисања њиме. Име Френчи је још један пример Федерманове љубави према играма речима, јер носи више значења и свако би могло бити тачно. Самим тим, постоје и алтернативни преводи. Најлогичнији приступ јесте транскрипцијом, где се само пренесе име са енглеског на српски језик, међутим, могло би се, опет тачно, превести и као „Францушчић” јер име „Frenchy” на енглеском језику има конотацију деминутива и притом се односи на придев „French” што значи „француски”. Ово је врло занимљива игра речима, јер одабиром овог имена, Федерман заправо пружа много више информација о самом лику, без потребе да их заправо описује, као што је покушавао да уради у *Дупло или ништа*. Такође, име његовог протагонисте се може узети и као нека врста признавања аутобиографског у *Узми или ништа* и споне између Френчија и Федермана.

Неколико година по доласку у Сједињене Америчке Државе, на почетку Корејског рата, Френчи добија позив за војску и одлучује да се придружи падобранској бригади, са седиштем у Северној Каролини. Током свог војног рока и припреме, Френчи сусреће бројне момке и махом је негативно изненађен њиховим понашањем, необразованошћу и примитивизмом:

Ја, ја сам био тај који је досађивао и дозлогрдио воднику (том фином воднику) недељама, ја који сам га малтене на коленима преклињао да добијем премештај. [...] Није могао да схвати да сам био згрожен, да ми је дозлогрдило Дозлогрдило дозлогрдило да будем у 82. америчкој дивизији Северне Каролине са тим глупим сељачинама из 82. и свим тим „идемо идемо” занесењацима из 82. ... [...] причајте ми о томе! Да! Можда су сви ти перверзњаци опасни и невероватно истренирани за борбу, и прилично спремни да погину за своју земљу, али осим тога сви ти кретени неандерталци животиње шупљоглавци преваранти имбецили, и поврх тога незналице који једва да умеју да читају и пишу и који највећи део свог времена (целокупно своје постојање

⁴³⁰ У оригиналу: „I want to write a story that cancels itself as it goes” (Federman 1976: n.d.)

⁴³¹ Цела ова „конверзација” је заправо разговор између Роналда Сакеника и Рејмонда Федермана, на једном метафиктивном нивоу. У свом роману *Напоље (Out)* Роналд Сакеник, протагониста романа, не као аутор, каже „ [ж]елим да напишем роман који се мења као облак док иде,” и на ту реченицу Федерман, лик у роману *Узми или остави*, не аутор и писац, њему одговара (Federman 1993: 10).

заправо) проводе полуголи у прљавом доњем вешу играјући покер на својим ормарићима⁴³² [...] (Federman 1976: 43⁴³³)

Тај анимозитет је, пак, био узајаман, те је Френчи често био предмет подсмеха због свог порекла и акцента. Ипак, упркос тој нетрпељивости и спорадичним сукобима у одреду, Френчи проналази начин да извуче корист из своје тренутне ситуације и почиње да наплаћује свој таленат за писање тако што момцима из своје дивизије пише љубавна писма за њихове девојке. До те мере је био добар у томе да добија надимак „Сирано одреда⁴³⁴“ (Federman 1976: 90). Иако му је било јако забавно да пише та писма („Ах, колико сам се само забављао пишући та писма“ (Federman 1976: 91)) и потом ужива у повратним писмима девојака, Френчи је и даље био јако незадовољан својим окружењем, те се пријављује да као волонтер иде у Кореју и да се заправо бори у рату. Када му коначно стигне одобрење, речено му је да до поласка на Далеки Исток има слободних месец дана, чему се Френчи јако обрадовао и заправо кренуо да планира своја путовања по Америци у намери да је истражи у целости, и уздуж и попреко (Federman 1976: 108).

Међутим, с обзиром на то да је *Узми или остави* написан као један велики испрекидан наратив, са константним одлагањем следећег дела приче, али и закључка, тако и овде долази до одлагања и подривених очекивања. Услед административне грешке, Френчи мора да сам оде на север државе Њујорк, јако близу канадске границе, не би ли подигао своју документацију и новац који је требало да му стигне у одред у ком се налази. И уместо да тражи да му се све то пошаље на тренутну локацију, Френчи добија савет да ипак сам оде по све папире и новац, што подразумева и потпуно мењање плана путовања који је имао. На крају одлучује да крене на пут, у свом бјуику који је купио од новца зарађеног писањем љубавних писама. На путу до тамо посећује своју бившу љубавницу Мерилин, али од великог надања за поновним љубавним сусретом, Френчи добија само ноћ проведenu на неудобној софи у њеној дневној соби, а све под будним оком њеног мужа који је свестан Френчијевих намера са његовом женом.

Након овог разочарања, Френчи наставља свој пут ка кампу Драм (Camp Drum). Међутим, у поглављу под називом „Специјал о бјуику из 1947“ („1947 Buick Special“) долази до највећег „скретања са пута“ у роману, како метафорички у смислу приче, али и буквално, јер возећи кроз снежну олују ноћу, Френчи изгуби контролу над аутомобилом који напрасно скреће са пута право ка литици, али пад заустављају гране огромног бора. Френчи је озбиљно повређен и чак животно угрожен, ауто у целости уништен, те осим бриге о сопственом преживљавању, Френчи схвата да и ако успе да преживи, његови планови да касније свој ауто прода по доласку на север такође падају у воду.

Ипак, потпуно невероватно, Френчија спасава прелепа старија жена која је пролазила тим путем и води га у своју велелепну кућу да га лично лечи, јер је њен супруг стицајем околности

⁴³² У оригиналу: „Me, it was me who had bugged the shit out of that Captain (that nice Captain) for weeks and weeks, me who had begged him almost down on my knees to get a transfer [...] He couldn't understand (the Captain) what in hell was bugging me. He couldn't understand that I was disgusted fed up fed uP fed Up with America North Carolina the 82nd and those dumb hillbillies of the 82nd all those gunghos of the 82nd ... [...] you guys can talk to me about it! Yeah! Perhaps these creeps are tough and tremendously well trained for action, and quite ready to die for their country, but beyond that all cretins brutes animals dumbbells cons imbeciles, and on top of that ignorants who can hardly read or write and who spend most of their time (their entire existence in fact) half naked in their dirty underwear playing poker on their footlockers“ (Federman 1976: 43)

⁴³³ С обзиром на то да бројеви страница у овом роману не постоје, ово је ауторова нумерација, бројањем од корица и она ће бити примењивана кроз текст.

⁴³⁴ Ово је јасна референца на француског писца Сирана де Бержерака (Cyrano de Bergerac). Осим француског порекла и афинитета према писању, као и таленту за писање, још једна занимљива сличност коју су делили Сирано де Бержерак и Федерман, и која сигурно није промакла Федерману, јесте та да су обојица имали велике носеве, те би и та физичка сличност могла бити један од разлога за поређењем са управо овим француским писцем.

одсутан. Они проводе ноћ заједно, мада до краја остаје нејасно да ли се тај љубавни сусрет заиста догодио или је то био само Френчијев грозничави сан. Следећег дана, госпођа вози Френчија на железничку станицу, одакле он наставља свој пут ка кампу Драм. Када је коначно стигао на своју дестинацију, Френчи сазнаје да су сви његови папири и новац ипак враћени у његов стационар, а поврх свега тога, добија и телеграм од Мерилин у коме сазнаје да је њен супруг ипак открио све што је било између њих раније, те га она моли да више не ступа у контакт са њом. У потпуности без пара, тешко повређен, сада и без љубавнице, Френчи је приморан да проведе ноћ у том кампу, само да би следећег дана добио наређење да се придружи вежбама, где мора да скаче са падобраном у снег. Стицајем врло несрећних околности, он слеће на велику стену и задобија још веће повреде, поломивши обе руке и ноге. Након јако дуге операције, Френчи добија информацију да услед степена повреда и времена потребног за опоравак, он више није од користи америчкој војсци, која, стога, неће платити његов планирани одмор од месец дана и тиме сви његови планови бивају беспоговорно поништени.

Као што би се *Дупло или ништа* могао сматрати „метафиктивном субверзијом“⁴³⁵ (McCaffery 2011: 78) романа који описује долазак имигранта у страну земљу и можда на неки начин чак и билдунгс романа, тако и *Узми или остави* може да се сматра метафиктивном субверзијом романа о путовању, „романа отвореног пута“ (McCaffery 2011: 78-79). Према Макаферију, „централне приче“ у оба романа служе само као пред-текстови који омогућавају да главна тема или главне теме, боље речено, романа дођу до изражаја, а то су аутобиографски елементи, анотиране листе, плагијати Федерманових пасуса, дуге дигресије о политици, цезу, сексу, Америчкој култури, упитник⁴³⁶ и, најчешће, Федерманова запажања и мисли о књижевној теорији, односу између аутобиографије и фикције и ауторефлексивни коментари о роману који тренутно читамо (McCaffery 2011: 79).

И сам Федерман нам каже у *Узми или остави* да он „чврсто верује[м] да је сва фикција дигресија“ (Federman 1976: 114), те самим тим није изненађујуће да ће свој омиљени роман (Amerika 2002: 417) написати као отеловљење дигресија и као причу која одбија да буде испричана. Међутим, упркос тим бројним дигресијама, *Узми или остави* је један од Федерманових романа који има релативно повезан заплет, упркос инсистирању Федерманових наратора (кроз његова дела) да његови романи не могу имати заплет (McHale 2011: 97). Макхејл (McHale) тврди да Федерман заиста примењује поетику дигресија и одлагања по узору на *Тристрам Шенди*⁴³⁷ (*Tristram Shandy*) и позива се на Федерманово поређење наратива из *Узми или остави са coitus interruptus* где каже (Федерман) да је текст *Узми или остави* „[с]амо предигра ништа од климакса“ (2011: 97-98). Ипак, прича *Узми или остави* успева да буде испричана, колико год „мучно“ то било по читаоца који је приморан да се метафорички бори са текстом који одбија да буде исписан и са причом која одбија да буде испричана. Оваква наративна техника и стављање читаоца у тај незавидан положај потврђује да је *Узми или остави*, као и *Дупло или ништа*, пример *ruptum* приступа стварању књижевног дела, јер је читалац изложен „агонији непрепознавања“ која неминовно изазива „нелагоду и анксиозност“ приликом читања (Federman 1993: 128).

⁴³⁵ У оригиналу: „metafictive subversion“ (McCaffery 2011: 78)

⁴³⁶ У роману *Узми или остави* један део, око половине романа, написан је у облику упитника за читаоца о његовом искуству са романом до те тачке. Ова врло ауторефлексивна техника је преузета од Доналда Бартелма (Donald Barthelme) из његовог романа *Снежана* (Snow White) и биће обрађена даље у раду.

⁴³⁷ И сам Федерман то каже у *Узми или остави*, кроз глас једног од ликова-гласова у роману. Наиме, описујући „ТЕОРИЈУ ДИГРЕСИЈА“ (Federman 1976: 371), „критичар“, који се бави опусом једног недовољно познатог писца под именом *Hombre de la Pluma* (значај овог имена, као и самог лика ће бити обрађен касније у раду), каже за овог писца, који је евидентно Федерманов књижевни алтер-его, да су његова дела „ехои Тристрама Шендија“ и наставља да објашњава значај дигресија у његовом опусу.

Још једна техника коју Федерман врло успешно примењује у *Узми или остави* јесте оно што он назива „техником жабљег прескока” то јест „the leapfrog technique”. Он је први пут спомиње у *Узми или остави* док описује начин на који он пише *Узми или остави*: „али ја почињем опет тај немогући и безнадежни почетак онога што никад не може бити започето (или завршено) и постдатирам нашу критику убацујем себе у ваше бодљикаве текстисе⁴³⁸ и **техником жабљег прескока**⁴³⁹ наставим своје путовање у апсурд⁴⁴⁰” (Federman 1976: 112). Касније у роману, враћајући се на то да се тај текст може читати било којим редоследом и на начин који највише одговара читаоцу, један од гласова у *Узми или остави* каже: „То је, заправо, кључ ове РЕЦИ⁴⁴¹ тације: техника ЖАБЉЕГ ПРЕСКОКА! [и никада нећете знати шта сте пропустили] што вам омогућава да у било које време на било ком месту овде и тамо, слободно и нахотице, само ХОП / ХОП / ХОП преко детаља⁴⁴²” (Federman 1976: 243). Овиме Федерман указује на један од кључних аспеката његове надфикције, а то је да читање мора бити промењено тако да се „читаоцу пружи осећај слободног учешћа у процесу писања/читања, не би ли се читаоцу пружио елемент избора (активног избора) у уређивању дискурса и открићу значења.⁴⁴³” (Federman 1993: 40). Федерман у свом есеју о стању фикције у савременом добу описује своју „технику жабљег прескока”, конкретно се позивајући на *Узми или остави* као пример, као процес препун дигресија и различитих брисања (1993: 11).

Јасно истичући да читалац „никада неће знати шта је пропустио” читајући на свој начин, то јест бирајући које стране жели да чита и којим редоследом, указује на то да за Федермана не постоји *само једно* значење текста, чак ни ако га је он сам написао, те да и ако читалац заиста прескочи и пропусти одређене делове написаног, он тиме ништа не губи, јер је сам одредио начин на који ће читати текст и извући значење управо на основу тога. Ниједан текст надфикције није и не треба бити нормативан, подразумевајући да значење зависи само и искључиво од онога што је написано, тачно онако како је написано, већ текст сам треба да допушта да се његово значење изнова формира приликом сваког читања. Такође, уколико се водимо Федермановом дефиницијом „технике жабљег прескока” као низом дигресија и брисања, тиме што охрабрује читаоце на слободан одабир редоследа читања написаног, Федерман индиректно води наратив у још дигресија и брисања, јер читалац може одлучити да прескочи целе пасусе или странице текста, у потпуности добијајући другачију слику романа од оне која је иницијално написана или коју би добио неки други читалац истог романа.

⁴³⁸ Оригинал на енглеском је „texticle” Федерманова сливеница од речи „text” и „testicle”, на српском „текст” и „тестис”, те је аутор преводом „текстис” пробао да очува оригиналну игру речима.

⁴³⁹ Нагласио аутор. Ова „техника жабљег прескока” то јест „the leapfrog technique” у оригиналу, представља Федерманов начин писања прича и концепт је који је он увео у својој теорији критификције. Ова техника ће бити детаљно објашњена касније у раду.

⁴⁴⁰ У оригиналу: „but I begin again the impossible and hopeless beginning of what can never be begun (or ended) and postdating our critification I reinsert myself into your prickly texticule and through the leapfrog technique (to be explained later) pursue my journey into the absurd” (Federman 1976: 112)

⁴⁴¹ Сва велика слова су као у оригиналном тексту.

⁴⁴² У оригиналу: „That, in fact, is the key to this reci-(tation): the leapfrog technique! [and you’ll never know what you’ve missed] which allows you any time anywhere here and there, freely and at random, to HOP / HOP / HOP / over the details!” (Federman 1976: 243)

⁴⁴³ У оригиналу: „to give the reader a sense of free participation in the writing/reading process, in order to give the reader an element of choice (active choice) in the ordering of the discourse and the discovery of its meaning” (Federman 1993: 40)

4.3.2 Смехожевност и смех у *Узми или остави*

Изузетно битан аспект Федермановог свеукупног стваралаштва, како критичког, тако и прозног јесте његов однос према смеху. Не толико према хумору *per se*, колико конкретно према смеху. Федерман о томе најдетаљније пише у *Узми или остави*, и тај аспект је толико битан да је цело једно поглавље у роману, четрнаесто, посвећено томе, те носи назив „смех и књижевност”. Као и много тога у његовој прози, и овај елемент се може повезати са Самјуелом Бекетом, који је и сам имао врло специфичан смисао за хумор, често измешан са осећајем безнађа (Suleiman 2011: 225) и таквог га уносио га у своја дела. Федерман на почетку овог поглавља и спомиње Бекета конкретно, рекавши: „сви добри приповедачи иду у БЕТИКЕТ⁴⁴⁴ на путу ка Рају и зато им вероватно треба толико дуго да дођу до одредишта⁴⁴⁵” (1976: 191).

У пасусу који следи се поново спомињу „возови и кампови”, његова убијена породица која је цела претворена у абажуре⁴⁴⁶ (*ibid.*), али се наглашава да наратор нема намеру да нас свим тим тужним причама растужи (*ibid.*), јер једино што човеку остаје у таквим ситуацијама јесте да се смеје и да „изнова осмислиш себе у лудим кикотима исмејеш свој живот у речи и назовеш га *fourire*⁴⁴⁷: смехожевност⁴⁴⁸” (*ibid.*). Јасно је да је Федерманов одговор на трауму смех и да поставља тугу и смех као одразе у огледалу. За Федермана, смех је неизоставни део писања, али и врло моћно оружје против очаја (McCaffery et al. 1998: 172), јер смех се може сматрати „најмоћнијим средством људских бића да се суоче са трагичном природом постојања – и преживе⁴⁴⁹” (цитирано у Feuer 2011: 280). Такође, Федерман овде пореди заборављање и смех, где нам смех омогућава да „мало” заборавимо (Feuer 2011: 280), јер то остаје као једина опција, „да или умукнеш и заборавиш или научиш да се смејеш” (Federman 1976: 191). Овај Федерманов смех би се могао повезати са Кундериним (Milan Kundera) концептом смеха и заборава. Наиме, у свом роману *Књига смеха и заорава*⁴⁵⁰ (*Kniha smíchu a zapomnění*), Кундера поставља смех и хумор као механизме заорава, али не у буквалном смислу, већ као одређену врсту одбране, јер хумор ствара дистанцу, заједнички простор, територију где нико не поседује истину⁴⁵¹ (Feuer 2011: 277) и тиме све постаје амбивалентно. Ако се истинитост догађаја из прошлости стално доводи у питање, они се не заборављају, већ одржавају само као једна могућа верзија интерпретације историје. У складу са тим, може се рећи да Федерман својим читаоцима даје књижевни пример како човек може, користећи смех, да сагледа, заборави и преживи „трагичну природу постојања” (Feuer 2011: 277). Смех се у том случају изједначаје са преживљавањем.

⁴⁴⁴ Употреба великих слова као у оригиналу.

⁴⁴⁵ У оригиналу: „all good story tellers go to BETHICKETT on their way to Heaven and that is why perhaps they are so long in reaching their destination” (Federman 1976: 191)

⁴⁴⁶ У оригиналу: „his entire family remade into lampshades” (*ibid.*)

⁴⁴⁷ Реч *fourire* не постоји као таква у француском језику, већ је још једна од Федерманових бројних измишљених речи и сливеница. Ова реч је настала од две речи: *fou* што је придев који у преводу значи „луд”, и именица *rire* која у преводу значи „смех”. На основу овога, Федерманова реч *fourire* би се могла превести као „луди смех”, али занимљиво је да је сам Федерман врло често преводи и као „sad laughter”, тачније „тужни смех”. Такође, занимљиво је приметити још једну Федерманову скривену игру овде, јер у француском језику, глагол *ecrire* који значи „писати” и глагол *rire* који значи „смејати се” су фонолошки врло слични и у брзом изговору би се чак могли и помешати.

⁴⁴⁸ У оригиналу: „reinvent yourself in mad giggles laugh your life out into words call it *fourire*: laughterature!” (*ibid.*)

⁴⁴⁹ У оригиналу: „the most effective means for human beings to confront the tragic nature of their existence—and survive” (цитирано у Feuer 2011: 280)

⁴⁵⁰ Види: Кундера, М. (2013). *Књига смеха и заорава*. Граматик.

⁴⁵¹ Иако су и Кундера и Федерман, у овом случају, покрили врло сличне концепте, Федерман ипак себе одваја од Кундере и поставља се као његову супротност. У интервјуу са Марком Америком, Федерман јасно каже: „[...] ја никад не заборављам. Милан Кундера, тај прецењени измештени писац је написао ту књигу о смеху и заоравању. Ја никад не заборављам [...]” (Amerika 2002: 420). Ово би, дакле, могло упутити на то да Федерман сматра да је у својим делима заправо писао о смеху и памћењу (Feuer 2011: 282).

Федерманов заборав кроз смех би се донекле могао повезати и са Ничеовим концептом „активног заборављања”, где он поставља заборављање не као психолошки инертну силу, већ као нешто што је фундаментално активно и да се дешава само у ситуацијама чији садржај захтева интерпретативну процену (Elliot 2021: 116). Ниче је такође сматрао да је „активно заборављање” део комплексног система активног потискивања и да је део ширег психолошког система који инхибира да се одређена искуства уопште јаве у свести индивидуе (Elliott 2021: 117,119). Ипак, иако би се начелно могле наћи сличности у Федермановом погледу на заборављање и Ничеовом концепту „активног заборављања”, ипак Федерманов смех не постоји као контратежа доживљеном искуству, те се самим тим не може сматрати агенсом заборављања. Он заправо позивом на смех и заборављање упућује на то да он никада не може заборавити оно што се догодило (пасус који претходи томе у *Узми или остави* описује начин на који је његова породица убијена) и тиме што непрестано упућује на трагичне догађаје који су га обележили, наизглед одузимајући потентност сећању позивајући на смех, Федерман заправо преноси на своје читаоце сву тежину тог сећања и својих осећања. Федерман у интервју са Марком Америком то и потврђује:

Најпре, драги мој Америка, морате схватити да *ја не заборављам – ја никада не заборављам*⁴⁵². [...] Ја никада не заборављам и зато могу да се смејем – да смејем смех који се смеје смеху – то јест, да се смејем људском идиотизму, људском дивљаштву. [...] У искушењу сам да кажем да Немачка воли Федермана⁴⁵³ јер је Федерман преживео Холокауст. Да, Немци воле преживеле – посебно је преживели оптимиста који може да се смеје и да њих засмеје, да **смеју сузе**⁴⁵⁴⁴⁵⁵. (Amerika 2002: 420)

Пратећи свог „духовног оца”, Самјуела Бекета у апсурд, Федерман доказује истинитост и свеprisутност сећања на трагичне догађаје његове прошлости, јер, како је филозоф Микрелијус (Johannes Micraelius) написао, апсурд је увек негација истине (Hartl 2011: 148). Истина којом се Федерман бави није само његова лична. Његови романи дотичу много шире теме и истине, посебно оне које се односе на Холокауст, колико год индиректно. Међутим, централно питање Федерманове смехожевности јесте „како живети *после* Холокауста”, јер како и сам Федерман каже, његова дела „се не баве Холокаустом, нема ту сентименталности, нема статистике, нема хорора [већ] пост-холокаустом и шта занчи живети остатак свог земаљског искуства са том ствари у себи – и ту не мислим само на себе” (Amerika 2002: 420). Тиме што говори о свим овим догађајима, као и о свом личном искуству, кроз хумор, Федерман их заправо штити, тиме што користи хумор како би афирмисао историју и простор романа као последње упориште слободе и индивидуалности (Feuer 2011: 279) и тиме од модерног романа ствара сигурну територију за истицање те исте индивидуалности, колико год постојала могућност да историја преузме кормило и да она буде та која све дефинише и кроз коју се све дефинише.

У роману *Узми или остави* се Федерман поиграва са смехом и хумором не само када је у питању његово искуство са Холокаустом, већ и када су потоња искуства у питању. Током романа,

⁴⁵² Нагласио аутор.

⁴⁵³ Ово је одговор на питање Марка Америке о импозантном успеху и популарности Рејмонда Федермана и његових романа у Немачкој. Федерманова највећа публика у Европи нису били Французи, што би можда било очекивано с обзиром на његово порекло, већ Немци.

⁴⁵⁴ Наглашено у оригиналу.

⁴⁵⁵ У оригиналу: „First my dear Amerika you must understand that I do not forget – I never forget. [...] I never forget, and that is why I can laugh – laugh the laugh laughing at the laugh – that is to say laugh at human idiocy, human savagery. [...] One would be tempted to say that Germany loves Federman because Federman is a survivor of the Holocaust. Yes the Germans love a survivor – especially a survivor who does not really accuse them directly – especially a survivor who is an optimist, who can laugh and make them laugh, **laugh tears**.” (Amerika 2002: 420)

Френчи непрестано улази у врло незгодне и непријатне ситуације над којима нема никакву контролу (био то сусрет са мужем љубавнице или административна грешка око документације) и које врло често доводе до озбиљних телесних повреда (од саобраћајне несреће до обрушавања на стену) које су описане на такав начин да иако ништа није експлицитно смешно, хумор је свакако присутан, ако ишта онда у самом начину формулисања реченице и описа ситуација. Један од примера је Френчијев опис несрећног слетања: „ТРАС! КРЦ! БАМ & ПАТАТАТРАС! Толико о меканом јастуку од снега или нежном чистом постављеном снежном душеку! Ја слетим право на стеницу! [...] цело моје тело у комадима. Осећам то у ногама рукама врату глави. У задњици, такође⁴⁵⁶.” (Federman 1976: 424) И у овим ситуацијама смех има парадоксалну улогу додатне „фикционализације” догађаја за које већ сматрамо да су, бар делом, фиктивни, што доприноси амбиваленцији. Самим тим, уколико претпоставимо да су догађаји нестварни баш зато што се о њима може причати са смехом, подједнако тачно бисмо могли да претпоставимо и супротно, да управо зато што се о њима може писати са смехом су стварни и проживљени. Федерман би пред овом недоумицом самозадовољно ћутао, јер би се тиме показало да његов текст уистину јесте надфикција, јер граница између стварности и фикције не постоји.

Уколико је почетна премиса надфикције да је свако искуство заправо фикција, јер оно може постојати само ако се о њему *прича* или *пише*, дакле кроз језик, онда све што је написано, испричано или на неки други начин створено језиком, мора бити стварност. Над свим описаним догађајима у *Узми или остави* (као и у осталим Федермановим романима) постоји вео сумње да ли су се они заиста десили на описани начин или чак да ли су се уопште догодили, али када је био упитан слично питање, Федерман је одговорио следеће: „Када причамо причу, или препричавамо путовање, ми увек помало претерујемо, мало изврнемо, мало сублимирамо оригинални догађај⁴⁵⁷” (Abády – Nagy 1988: 160). Дакле, надфикција не пружа одговор на питање да ли се нешто *заиста* догодило, јер је почетна премиса питања нетачна, с обзиром на то да се ништа не може догодити ван језика и ван значења које му тим језиком бива додељено. То је случај и са догађајима у *Узми или остави*. У зависности од интерпретације читаоца ће зависити и њихова „стварност”.

4.3.3 Надфикција у *Узми или остави*

Федерманова *надфикција* постоји као потпуно аутономна уметничка форма (Federman 1993: 39), која тежи укидању било какве разлике између стварности, то јест, онога што сматрамо стварношћу, и фикције. У том процесу, надфикција не прихвата било какве дуалности и самим тим свака разлика између измишљеног и стварног, свесног и подсвесног, прошлости и садашњости, као и истине и неистине не може постојати (*ibid.*). Текстови надфикције одбијају симуларкум и негирају икакво поистовећивање са стварношћу, јер они су стварност. Мимезис је непримењив на дела надфикције. Самим тим, било која искуства и догађаји описани у текстовима надфикције су нужно истинити, јер не подлежу под правила мимезиса, већ тиме што бивају написани, дакле отеловљени језиком, они потврђују своју истинитост. Такође, постојање ликова је подједнако упитно јер би подразумевало повезаност са нечим изван текста и изван језика, а ништа не постоји изван језика. Федерман врло јасно тврди да ништа не претходи језику и да је језик тај који ствара значење (1993: 38) и стога концепт „ликова” који заправо представљају

⁴⁵⁶ У оригиналу: „VLAN! CRACK! BOUM & PATATATRAS! Talk to me about the soft cushion of snow or that smooth clean padded mattress of snow! I alnd squarely on top of a huge rock! [...] my whole body falls to pieces. I can feel it in the legs arms neck head. In the ass too.” (Federman 1976: 424)

⁴⁵⁷ У оригиналу: „When we tell a story, or even when we recount a journey, we always exaggerate somewhat, we always distort, or sublimate the original source.” (Abády – Nagy 1988: 160)

некога или нешто што постоји изван текста је немогућ. У надфикцији постоје само „бића од речи” (Federman 1993: 45) и било која сличност са „стварним” људима је немогућа, јер они постоје у језику и кроз језик.

Пишући репрезентативни текст надфикције, Федерман на самом почетку романа *Узми или остави* то и каже: „Сви ликови и места у овој књизи су стварни, они су сачињени од речи, стога било каква сличност са било чим написаним (објављеним или необјављеним) је потпуно случајна⁴⁵⁸” (Federman 1976: 5). Међутим, многи ликови у роману нису стварни, чак и њихово само постојање у контексту романа је упитно, јер је некада скоро немогуће направити разлику између више различитих гласова/ликова, посебно између ликова наратора и Френчија. Ипак, битно је нагласити да поред гласова „ликова” у роману, како именованих, тако и неименованих, постоји још један глас који је заправо главни у целом роману, а то је глас самог романа. У *Узми или остави* се јавља текстуално *Сопство* (Kutnik 1986: 201), које није сопство ни наратора ни Френчија, већ се појављује као Федерманов алтерего *Јами* (Moinous⁴⁵⁹) који током романа нестаје, стапа се са текстом, иако Френчи описује његово убиство, али на тако неубедљив и несигуран начин да је Јамијева смрт доведена у питање. Катник каже да појава Јамија упућује читаоца на то да текстуално *Сопство* романа *Узми или остави* не треба да буде узето као репрезентација аутора, већ је механизам који служи томе да се ауторско *Сопство* разложи на више гласова који пак имају намену да законе наизглед безгласног правог Федермана (1986: 201).

Осим Јамија, у *Узми или остави* се појављује још један Федерманов алтерего – *Hombre de la Pluma*, односно „човек од пера”. Он је писац о чијим делима лик књижевног критичара у роману пише своју докторску дисертацију. Као ни за Јамија, ни за *Hombre de la Pluma* нисмо сигурни да ли је жив или је преминуо, али знамо да је недовољно познат академској заједници и да је на неки начин скрајнут. Описујући биографију *Hombre de la Pluma*, критичар заправо описује биографију Рејмонда Федермана, са све знаком Х-Х-Х-Х који је изузетно значајан за Федермана, а такође када наводи његову библиографију, опет се испоставља да је у питању библиографија Рејмонда Федермана. Дакле, Федерман не користи *плагијаигру* само за своја критичка и прозна дела, већ и приликом креирања алтерегоа.

Међутим, сличност се ту не завршава. Описујући прозу *Hombre de la Pluma*, критичар каже: „Пошто *Hombre* жели да искључи или укине себе тачније да избегне штагод да је то што он јесте или би могао бити мање-више у свом углађеном говору и невероватном акценту (*aigu*) он мора да ескалира унутрашњи свет романа, дезинтегрише све форме у језику који себе укида на сваком кораку⁴⁶⁰” (Federman 1976: 368-369). Из претходног се да закључити да, као и Федерман, *Hombre de la Pluma* мора да спречи било коју причу о његовом животу да буде испричана, јер ни он сам нема одговоре на основна питања о свом *Сопству*; Федерман, дакле, причу о свом животу прича као прозу коју стварају фиктивна бића, гласови унутар других гласова и његова основна брига јеста брисање себе као аутора и извора истине, а то је једино могуће кроз дезинтеграцију језика који даје значење и одређује истинитост (Kutnik 1986: 201-202).

⁴⁵⁸ У оригиналу: „All the characters and places in this book are real, they are made of words, therefore any resemblance with anything written (published or unpublished) is purely coincidental.” (Federman 1976: 5)

⁴⁵⁹ Лик *Moinous*, то јест, *Јами*, у преводу, врло је битан лик у Федермановом опусу и први пут се појављује у *Узми или остави*. Следећа врло проминентна улога Јамија ће бити у *Двојакој вибрацији*. Име „Moinous” је типична Федерманова игра речима и значењем, јер је састављено од две заменице, „moi” која значи „ја” и „nous” која значи „ми”. Јами је врло чест Федерманов књижевни алтерего, чије име упућује на одређену врсту стапања и немогућности разликовања једног индивидуалног *Сопства* од колективног. У случају Федермана би такође могао да упућује на неразликовање аутора од читаоца или фиктивног наратора.

⁴⁶⁰ У оригиналу: „Well, since *Hombre* seeks to exclude himself or cancel himself precisely, avoid whatever it is that he is or might be more or less in his mannered speaking and incredible accent (*aigu*) he must escalate the internal space of the novel, disintegrate all forms in a language which cancels itself out at each instant.” (Federman 1976: 368-369)

Текстуално Сопство романа *Узми или остави* се манифестује кроз сам начин писања романа који је заправо „непрекинут ток језика који се прелива са површине странице без умишљаја” (Kutnik 1986: 202) и тиме на неки начин постаје роман који сам себе пише. Међутим, уколико је *Узми или остави* осмишљен као роман чија прича никада не може бити испричана, онда су баш средства која онемогућавају причање те приче, управо оно што одржава њен континуитет и што је, на крају, заправо спашава.

Као и Федерман, и *Hombre de la Pluma* је имао своја виђења о стању и сврси књижевности, која се умногоме поклапају са начелима Федерманове надфикције. Према теорији коју је осмислио *Hombre de la Pluma*, „било који наратив може бити прогресивно измештен изобличен избачен из центра [...] не би ли повећао мало вероватну немогућност да наратор буде затрпан заробљен заплуснут плимом догађаја сопствене нарације⁴⁶¹” (Federman 1976: 372). Управо то „измештање” и „децентрализација” наратива су главна упоришта надфикције (Federman 1993: 39). Критичар, такође, описује „четири предлога” које *Hombre de la Pluma* даје, у оквиру своје теорије, као што Федерман даје четири предлога за „садашњост-будућност прозе и могућности Нове Прозе” (Federman 1993: 40), то јест, надфикције.

Први предлог за надфикцију и читање прозе

Федерманов први предлог се тиче читања прозе, где он предлаже концепт *пагиналне* синтаксе, измену самог начина читања и конкретизације језика на самој страници. *Hombre de la Pluma*, пак, у свом првом предлогу каже (цитирајући своју⁴⁶² реченицу из *Дупло или ништа*): „ПРИЧА БИ ТРЕБАЛО ДА БУДЕ КАО ОГРОМАН ГИГАНТСКИ УПИТНИК ПУН ОПСЕСИЈА⁴⁶³⁴⁶⁴” (Federman 1976: 369). Дакле, и овде се сам чин читања мења на начин да се од читаоца не очекује само пасивно примање текста, већ његова активна партиципација у формирању значења, а овде још конкретније, јер би одговори на питања из упитника заправо буквално довршавали иницијални текст. Ту је још једна спона са Федермановим првим предлогом где се такође инсистира на томе да ће читалац, кроз измењено читање текста, учествовати у стварању прозе, подједнако као писац (Federman 1993: 42).

Други предлог за надфикцију и облик прозе

Други предлог се тиче облика прозе и Федерман тврди да у надфикцији *заплет* не може постојати, да ће текст надфикције бити аутоцентричан, ауто-рефлексиван и да ће сам себе стварати. *Hombre de la Pluma* каже да „писати значи напредовати” и да „[т]аква проза више не може бити стварност, нити чак имитација стварности, већ само може бити стварност сама по себи [...] [с]тварати прозу је, заправо, начин да се стварност укине, а посебно да се укине идеја да је стварност истина⁴⁶⁵” (Federman 1976: 369). Ова последња реченица је идентична реченици у оригиналном Федермановом есеју о *Надфикцији*, где он описује идеје водиле тог правца. Цео

⁴⁶¹ У оригиналу: „any narrative can be progressively displaced [...] to increase the improbable unlikelihood that the narrator will ever be overtaken trapped engulfed by the tidal events of his narration“ (Federman 1976: 372)

⁴⁶² У *Узми или остави*, *Hombre de la Pluma* је написао *Дупло или ништа*.

⁴⁶³ У оригиналу: „A STORY SHOULD BE LIKE A HUDE GIGANTIC ENORMOUS QUESTIONARY FULL OF OBSESSIONS” (Federman 1976: 369)

⁴⁶⁴ Употреба великих слова као у оригиналу.

⁴⁶⁵ У оригиналу: „To write is to progress [...] as such fiction can no longer be reality, or even an imitation of reality, or a representation or even a reflection of reality, it can only be a reality [...] To create ficton is, in fact, a way to abolish reality, and especially abolish the notion that reality is truth.” (Federman 1976: 369)

овај део у *Узми или остави* је својом ауторефлексијом, флагрантним понављањем, као и плагијаигром, конкретан пример текста надфикције.

Трећи предлог за надфикцију и материјал прозе

Трећи предлог, о материјалу прозе, истиче да ће за Нову прозу бити подједнако битно и оно што је речено и оно што није речено, јер оно што је речено није нужно истинито, а оно што је речено може бити речено на други начин (Federman 1993: 44). *Hombre de la Pluma*, у свом трећем предлогу, каже да прича мора бити испричана на било који начин, било „ директно или индиректно “, као и то да је она „орална повраћка, запрепашћујући делиријум, [...] вербална проституција која се бесплатно нуди на тротоарима и платформи [...] страница⁴⁶⁶” (Federman 1976: 370), без икаквог поштовања „семиологичких” правила. Надфикција не подлеже било каквим правилима зато што њено значење не зависи ни од чега другог до самог читаоца „који јој даје значење док је чита” (Federman 1993: 45). Читалац је тај који том „запрепашћујућем делиријуму” и „оралној повраћци” мора дати смисао и од тога направити одређени поредак. Али тај „делиријум” такође пише и читаоца и самим тим су, проза и читалац, као и проза и аутор, у зачараном кругу у ком зависе једно од другог.

Четврти предлог за надфикцију и значење прозе

Коначно, четврти предлог за Федерманову надфикцију се односи на значење прозе, иако ће она наизглед бити лишена било каквог значења и намерно „нелогична, ирационална, нереална, *non sequitur*, пуна дигресија и некохерентна” (Federman 1993: 46). У четвртом предлогу који даје *Hombre de la Pluma*, на начин као да је самој прози дат глас те она проговара: „ЗАТО И ДАЉЕ ТРАЖИМ СЕБЕ ЗАТО САМ ПУН(А) КОНТРАДИКЦИЈА И ПРЕТПОСТАВКИ И ПРЕДЛОГА КАДА БИХ ЗНАО (-ЛА) КО САМ ДОЂАВОЛА И КО САМ БИО(ЛА) НЕ БИ БИЛО РАЗЛОГА ЗА НАСТАВЉАЊЕМ⁴⁶⁷⁴⁶⁸” (Federman 1976:370-371). Дакле, надфикција је у потрази са самом собом, за сопственим значењем и то се директно односи на текст *Узми или остави*, јер се у центру његове ауторефлективности заправо налази потрага за смислом, док истовремено одлагањем било каквог краја приче се постиже то да прича никада не буде испричана. Самим тим, у оба случаја је текстуално Сопство овог романа осуђено на неуспех, али тиме му је осигурано даље постојање.

⁴⁶⁶ У оригиналу: „oral vomit, this atrocious delirium [...] this verbal prostitution offered freely on the sidewalks and on the platform [...] of the pages” (Federman 1976: 370)

⁴⁶⁷ У оригиналу: „THAT’S WHY I’M STILL SEARCHING FOR MYSELF THAT’S WHY I’M FULL OF CONTRADICTIONS AND SUPPOSITIONS AND PROPOSITIONS IF I KNEW WHO THE F**K I AM AND WAS THEN THERE WOULDN’T BE ANY REASONS TO GO ON.” (Federman 1976: 370-371)

⁴⁶⁸ Употреба великих слова као у оригиналу.

4.3.4 Надфикцијско Сопство у *Узми или остави*

Постојање тог „текстуалног Сопства” односно *le corps du texte* како га назива Федерман (Abádi-Nagy 2002a: 144) је омогућено разарањем Федермановог Сопства кроз различите гласове и његовим инкорпорирањем у сам текст (*ibid.*), чиме се тексту даје моћ свести и самосвести. Сталним измештањем себе из текста, али истовремено осигуравајући своју свеprisутност истим механизмима, Федерман успева да тим наративним вишегласјем разори и илузију миметичке репрезентације прошлости кроз текст и тиме нас изнова подсећа на надфикцијске тврдње да су наратив, простор и време само конструкти и да питање њиховог стварног постојања није битно (Christensen 2008: 32). Међутим, иако се Федерман не би никако сложио са том тврдњом, миметичка репрезентација је ипак у одређеној мери присутна у *Узми или остави*, што можемо закључити и по поднаслову самог романа, који гласи „ преувеличана прича из друге руке која треба да се чита наглас било стојећи или седећи”. Оно што је и сам Федерман рекао да је овим хтео да каже јесте да „причање приче, препричавање живота је увек представљање искуства *из друге руке*⁴⁶⁹” (LeClair, McCaffery 1983: 148). На основу овога, *Узми или остави* постаје „већ испричана прича [...] јер живот је моја прича, прича је мој живот” (*ibid.*), јер проживевши одређено искуство, ми смо већ написали причу о том искуству. Иако се овде види мали уступак мимезису и његово (делимично) прихватање, остатак и даље упућује на Федерманову убеђеност у нераздвојивост стварности (искуства) и фикције (приче), која је у основи његове надфикције.

Међутим, треба споменути још једну битну манифестацију Сопства у *Узми или остави*, али која се такође појављује и у другим Федермановим романима, иако на различите начине. Та манифестација јесте *соматска*. Тело и све повезано са њим и са телесним функцијама је јако битан мотив у Федермановој прози. Од честих сцена гледања и анализирања себе у огледалу, описивање свог и туђег тела, често до детаља, преко описа мастурбаторних и других ситуација које су повезане са различитим телесним излучевинама (дефекација је изузетно значајна у *Глас у ормару*) до конкретно целог једног романа посвећеног његовом телу⁴⁷⁰, Федерман посвећује велики простор физичком искуству својих ликова (Wutz 2011: 260). Вуц (Wutz) сматра да је управо то интензивно физичко искуство Федерманових ликова, у свим својим телесним и графичким димензијама, допринело маргинализацији његовог опуса (2011: 258). Федерманови ликови су као и његов језик – ослобођени, али као и сам Федерман, скрајнути.

Иако је немогуће одвојити тело од свести, за Федермана су то два различита ентитета, али је он вољан да прича само о једном – телесном. У *Узми или остави* један од гласова љутито негира било какав значај психологије и бављења сопственом свешћу:

Али психологија психопомпа психозе и сво то психо психо и пишпиш смеће и чак психодрама и психоло ло све те направе у ПСИХО и ПИШПИШ не верујем у то. Све то ми је то смртно досадно. Срање све то јер (према мом мишљењу) све што се дешава у лобањама (и бешикама) већине момака је њихова ствар (оно што ви називате њиховим УНУТРАШЊИМ СОПСТВОМ). То је њихова ствар. Зато (према мом мишљењу) човек никад не сме да залута у психологију сопства⁴⁷¹. (Federman 1976: 53)

⁴⁶⁹ У оригиналу: „telling a story, recounting a life, is always presenting the experience 'secondhand'” (LeClair, McCaffery 1983: 148)

⁴⁷⁰ Овде је реч о Федермановом роману *Моје тело у девет делова* (My Body in Nine Parts) из 2004. године, где Федерман детаљно описује одређене делове свог тела (коса, нос, ножни прсти, глас, полни орган, поломљен зуб, уши, шаке, ожиљци), уз део где описује шта свакодневно ради са својим телом. Сваки део тела и приче о њима су посебна поглавља, уз фотографије.

⁴⁷¹ У оригиналу: „But psychology psychopomp psychosis and all that psych psych and pipi junk and even psychodrama and psycholo lo all those contraptions in PSY and PIPI don't believe in it. All that stuff bores me to death. Bullshit all of it because

Федерманов отпор према било какавом дубљем задирању у „унутрашње Сопство” је евидентан и у овом пасусу, где не може да не спомене бешику и „ПИШПИШ” дакле, опет скретање са теме психолошког и „унутрашњег”, на телесно, искуствено и „спољашње”. Чак и до те мере покушава да девалвира значај психологије и преиспитаивања свести, да уместо спомињања „ума” као мало апстрактнијег појма, Федерман циљано користи реч „лобања” која је више везана за телесни, него психолошки аспект, јер коришћењем речи „лобања” он опет упућује на *физички опипљив* део човека, иако се у њој „налази” ум/свест. Штавише, он једнак значај даје функцијама лобање и бешике. Ако се „унутрашње сопство” може наћи и у лобањи и у бешици, онда се оно може исказати и „кроз” лобању, што би спало у сферу психолошког, али и „кроз” бешику („ПИШПИШ”) дакле *телесним* путем, изнова враћајући фокус на примат корпоралног у односу на душевно. Унутрашњи свет, а самим тим и Сопство, не испољава психологију карактера, већ то чине конкретне физичке радње; размишљања и унутрашњи монолози су ништа друго до последице физичког, телесног, искуства (Wutz 2008: 260).

Нагласак на телесном је свеприсутан у *Узми или остави*, иако највише кроз бројне сцене у којима Френчи задобија озбиљне повреде. Након умало смртоносне саобраћајне несреће на завејаном путу, Френчи само што се опоравио и бива приморан да скаче из авиона, након чега слеће на стену покривену снегом и скоро цело тело му бива поломљено. Ова сцена је такође завршна сцена романа, којом се почетна премиса приче о планираном путовању по Америци и потоњем одласку у Кореју у потпуности поништава, као и спона између Френчијевог унутрашњег света надања и очекивања и спољашњег, телесног, који није у стању да тај унутрашњи свет изнесе.

Коначно, још један аспект испољавања тог *телесног Сопства* (као контрастежа „унутрашњем Сопству”) у Федермановим делима јесте чин самозодовољавања. Као и у *Дупло или ништа*, тако и у *Узми или остави* тај чин заузима изузетно битан положај. У истом, дванаестом поглављу, један од гласова говори о одбацивању значаја психологије и наглашавању телесног у односу на душевно, након чега следи једна од најексплицитнијих сцена у роману⁴⁷².

Следећи Федерманове инструкције да овакве сцене у његовим делима треба посматрати као двојак метафоре (LeClair, McCaffery 1983: 133), ова конкретна сцена се може протумачити као представник примарне функције тог сексуалног чина, као врста „открића, маште, стваралаштва⁴⁷³” (*ibid.*). Такође, ова сцена представља и врхунац уживања у тој заједничкој цез свирци, где се интензитет душевног уживања може описати само конкретним телесним уживањем. Овом сценом Федерман спаја чин стварања музике и менталног, емотивног уживања у њој, са карналним задовољством и кроз њега га изражава.

У овом сегменту, музика постаје централни медијум изражавања телесног Сопства, јер за разлику од језика, она може да (буквално) вокализује и избаци на површину оно што је немогуће изразити речима, али је упркос томе садржано у телу (Wutz 2011: 261). Могло би се рећи да је Федерман у својим делима тежио језику који би подсећао на цез, тој слободи и импровизацији

(in my opinion) what’s going on in the skulls (or bladders) of most guys that’s their own business (what you guys call their INNERSELVES). That’s their private onions. That’s why (in my opinion) one must never tumble down into the psychology of the self.” (Federman 1976: 53)

⁴⁷² Наслов овог поглавља је врло индикативан за оно што следи и он је, као и његов садржај, врло експлицитан и носи назив „мастурбаторни гест”. У том поглављу, које је Федерман истицао у интервјуима, једне вечери у Детроиту, Френчи се нашао на журци где је био и легендарни саксофониста Чарли Паркер (Charlie Parker). То претежно мушко окупљање је описано уз бројне сексуалне инсинуације, неке од којих и имплицитно хомосексуалне. Након дуге вечери свирања, музике и певања, уз доста наглашавања телесних сензација, следи експлицитна сцена групног чина самозодовољавања уз врло детаљне описе.

⁴⁷³ У оригиналу: „of discovery, of invention, or creation” (LeClair, McCaffery 1983: 133)

које су главне одлике цеза. Језик надфикције, самим тим, жели потпуну слободу форму, до те мере да жели да изађе из рестриктивне форме странице, а не жели чак ни ограничења интерпункције, већ да се препусти слободи изражаја и интерпретације.

Кроз примену бројних механизма дисторзије наратива и наративних гласова, као и бројним дигресијама у самом наративу, Федерман успева да пред читаоца стави причу-у-причама, испричану кроз неидентификовано вишегласје чији је циљ потпуна имерзија читаоца у сам чин читања и стварања дела, до те мере да Сопство текста буде једини глас који ће читалац чути и видети. У том тренутку долази до коначног спајања аутора и читаоца кроз текст, јер између њих више не постоји „уметнички изгланцан параван илузија⁴⁷⁴” (Kutnik 1986: 204) који би навео читаоца на погрешан пут и тиме га удаљио од самог језика дела и гласа текста. Тај погрешан пут би био читаочево занашење и „заборављање себе и онога што ради” (*ibid.*) док чита, а то би се могло десити само када би испред њега био текст задовољства. С обзиром на то да је, пратећи начела надфикције, текст *Узми или остави* текст блаженства, он читаоцу пружа много дубљу конекцију са језиком, и самим тим са делом, тиме што активно учествује у његовом стварању и додељивању значења.

4.3.5 Језик, наратив и књижевност у *Узми или остави*

Као што је *Дупло или ништа* велика експлорација самог процеса писања романа и по Федермановим речима „једно велико истраживање тога шта је дођавола та књига” (LeClair, McCaffery 1983: 140), тако је *Узми или остави*, као прави наследник *Дупло или ништа*, наставак те експлорације, али са знатно већим фокусом на сам језик и стварање наратива. У *Дупло или ништа*, Федерман даје опис књижевности и прозе као „одговор на још непостављена питања” (Federman 1998: 210), док се у *Узми или остави* овом опису књижевности и „писању приче” додају и „речи”, али и „смејање” и „плакање” (Federman 1976: 196). Федерман кроз глас писца/критичара у *Узми или остави*, обраћајући се публици књижевних занесењака и критичара, говори следеће:

[...]да побољшамо стварност не би ли једног дана могла постати проза или књижевност!

Него знам ја шта ви сада мислите: А шта је са формом? Шта са логиком? А шта са доследношћу погледа на ствари? Шта ћемо са синтаксом? И наравно шта ћемо са стилем? И заправо чуо сам те... да ти тамо мали са бркчићима.... када си рекао том типу поред тебе... [...] чуо сам те да мумлаш нешто о форми чини ми се [...] А чак и да измисли нешто добро чак и да исприча добру причу то није књижевност нема заплет нема драмског развоја... ма иди бре дођавола... није књижевност БАРАБО

Није књижевност! – Хоћете да вам ја кажем шта ја мислим да мислим да је књижевност?

КЊИЖЕВНОСТ – то је
четири зида
сто
столица
папир

⁴⁷⁴ У оригиналу: „artistically polished screen of illusions” (Kutnik 1986: 204)

Ова суптилна референца на *Дупло или ништа* и на Другу особу која се бори са причом која одбија да буде написана није само подсетник на циркуларност и *плаггијаигру* у Федермановим делима, већ и показатељ дубоке ауторефлексије његовог опуса. Федерман, заправо, пишући о књижевности, пише књижевност.

И даље у дискусији са својом публиком, писац/критичар наставља на неколико страница са набрајањем активности које чине књижевност. На крају долази до закључка и малтене тријумфално изјављује да је „[к]њижевност немогуће објаснити” (Federman 1976: 200) и да није слеп пред чињеницом да књижевност чине речи, али да се он својим речима игра и да њега интересује само језик који је „препуштен нередом и хаосу” и који је „ослобођен” (*ibid.*). Исто ово сматра и сам Федерман који у једном интервјуу каже следеће: „Али можда најбитнија ствар коју могу да кажем за своја дела јесте да су облик ослобођења. [...] Можда је до језика, његове опуштености, ирационалности, делиријума мог језика који ће им [читаоцима] помоћи [да се ослободе друштвеног условљавања]⁴⁷⁶” (LeClair, McCaffery 1983: 137). И опет, као у неком вртлогу, управо су те ствари које Федерман сматра ослобађајућим у његовим делима, главни принципи организације романа *Узми или остави*. Конкретно се мисли на сталне варијације, недоследност, непредвидивост и коначно, самопоништавање (Kutnik 1986: 205).

Препуштајући читаоца својим текстовима блаженства, Федерман им омогућава да доживе радост и фрустрације *писања* такође, јер су они ти који морају да дају смисао хаотичном језику *Узми или остави* (као и другим романима) и да осете пишчеву борбу приликом стварања дела (Kutnik 1986: 204). Међутим, узимајући у обзир ауторефлективну природу његових романа, Федерман не може да не анализира свој процес писања док пише, исто као што не може да не коментарише књижевност док је ствара. Ипак, сви ти коментари и „упадице” једног од наративних гласова, стављени су на кључна места у роману, не само како би „омели” наративни ток саме приче, већ и како би читалац стално био свестан перпетуалног процеса писања и стварања дела и свог удела у томе.

Централни ауторефлективни моменат у *Узми или остави* јесте део романа где један од гласова прекида причу не би ли читалац могао да попуни *упитник* који „би помогао да се боље поставимо један у односу на другог и тиме нам помогао да се боље разумемо пре но што наставимо са овом вечном рецитацијом без даљих неспоразума⁴⁷⁷” (Federman 1976: 245). Читалац треба да одговори на дванаест питања, стављајући крстић у поље за „да” или „не”. Питања су:

1. Да ли Вам се до сада допала рецитација? ДА [] НЕ []
2. Сматрате ли да главни лик приче подсећа на људско биће? ДА [] НЕ []
3. Да ли сте до сада схватили да је ЈАМИ, био он мртав или жив, само симболична фигура? ДА [] НЕ []

⁴⁷⁵ У оригиналу: „to improve reality so that it may someday become fiction or literature! Now I know what you guys are thinking: What about form? What about logic? What about consistency of point of view? What about syntax? And of course what about style? And in fact I heard you... yes you over there... the little guy with the mustache... when you said to that guy next to you [...] I heard you mumbling something about form I think [...] And even if he invents well even if he tells a good story it's not really literature it has no plot no dramatic development.... f**k you it's not literature YOUNG PUNK! Not literature! – Ah you guys want me to tell you what I think what I think literature is all about? LITERATURE – it's four walls a table a chair paper pencils” (Federman 1976: 194-195)

⁴⁷⁶ У оригиналу: „But perhaps the most important thing I can say about my writing is that it is a form of liberation. [...] Perhaps it is the language, the looseness, the irrationality, the delirium of my language which will help the [the readers] and perhaps even its vulgarity, its blasphemous aspect [to liberate them from the conditioning]” (LeClair, McCaffery 1983: 137)

⁴⁷⁷ У оригиналу: „allow us to better situate ourselves in relation to one another thereby helping us better understand one another as we proceed with the rest of this endless recitation without further misunderstanding” (Federman 1976: 245)

4. Да ли је јасно да је ПУТОВАЊЕ метафора за нешто друго? ДА [] НЕ []
 5. Да ли бисте у остатку приче волели више осећања ДА [] или мање осећања НЕ []
 6. Према Вашем мишљењу, има ли превише опсцених сцена (као и превише сексуалних алузија) у овој причи? ДА [] НЕ []
 7. Сматрате ли да је нов облик лудила круцијалан (или чак неопходан) како би се поправило књижевно стваралаштво? ДА [] НЕ []
 8. Да ли сте за или против легализације проституције и/или за легализацију хомосексуалности? ДА [] НЕ [] ДА [] НЕ []
 9. Да ли Вас ПРИПОВЕДАЧ ИЗ ПРВЕ РУКЕ⁴⁷⁸ подсећа на некога кога познајете? ДА [] НЕ []
 10. Сматрате ли да би метафизичка димензија побољшала причу? ДА [] НЕ []
 11. Да ли сте свесни последица које ће ова прича имати на будућност књижевности и човечанства? ДА [] НЕ []
 12. Молим Вас напишите (у 25 речи или мање) Ваше искрено мишљење о овој рецитацији.⁴⁷⁹
- (Federman 1976: 246)

Последња два питања су додата као *post scriptum*; прво је да ли читаоци мисле да све књиге треба да имају упитнике, а друго да ли су читаоци још негде видели такав упитник и ако јесу, где. (*ibid.*)

Овај упитник је *плагујаигра* сличног упитника Доналда Бартелмија (Donald Barthelm) из његове књиге *Снежана* (Snow White) из 1967. године. Нека питања су преузета *verbatim*, у неким је измењена по једна реч, док су већина измењена како би одговарала тематици другог романа. Увођењем упитника у већ етаблиран наратив има две функције, од којих је прва евидентна дигресија и дисрупција наративног тока, док је друга упућивање читаоца на сам чин читања, али тиме такође упућујући на значај постављања питања и сталног преиспитивања текста. Роман *Узми или остави* је, као и *Дупло или ништа*, написан као велико преиспитивање самог себе и свог постања, те овај упитник има и функцију дубљег „увлачења” читаоца у сам роман, јер одговарајући на ту постаљена питања, читалац има увид у „мисаони ток” самог романа, то јест, Сопства текста.

Такође, мора се узети у обзир да осим што је роман надфикције, *Узми или остави* је и критипрозни текст, што значи да у себи мора садржати своју критику. С тим у вези, није изненађујуће да су нека питања из упитника одређена врста *анализе* романа и његових делова, као и *анализе* ликова у делу. Такође, он се може посматрати и као Федерманов „савет” читаоцу како да посматра роман који чита, али и шта би могао да узме у разматрање приликом читања књижевних дела генерално.

⁴⁷⁸ Као Друга особа у *Дупло или ништа*, Приповедач из прве руке је „главни” наратор Френчијеве приче.

⁴⁷⁹ У оригиналу: „ 1. Up to here have you liked the recitation? YES [] NO [] 2. Do you think the main character in the story resembles a real human being? YES [] NO [] 3. Have you understood up to now tha MOINOUS dead or alive is only a symbolic figure? YES [] NO [] 4. Is it clear that the JOURNEY is a metaphor for something else? YES [] NO [] 5. In the rest of the story would you like more emotions YES [] or less emotions NO []? 6. In your opinion are there too many obscenities (and also too many sexual allusions) in this story? YES [] NO [] 7. Do you think that a new form of madness is essential (or even necessary) to improve literary creation? YES [] NO [] 8. Are you for or against legalized prostitution and/or for legalized homosexuality? YES [] NO [] YES [] NO [] 9. Does the FIRST-HAND TELLER remind you of anyone you know in real life? YES [] NO [] 10. Do you think that a metaphysical dimension would improve this story? YES [] NO [] 11. Are you aware of the consequences this story may have on the future of literature and humanity? YES [] NO [] 12. Please write (in 25 words or less) your frank opinion of this recitation.” (Federman 1976: 246)

Кроз роман *Узми или остави* Федерман изнова наглашава значај преиспитивања и ауторефлексије, јер они уједињују свест о читању дела са свешћу о самом делу, а у надфикцији ништа није битније од језика. Изостављајући себе из свог текста, аутор шаље поруку читаоцу да он мора учинити исто како би могао у целости да га сагледа.

Иако *Узми или остави* упорно наглашава своју „лажљивост”, посебно ако се узме у обзир да је у питању „преувеличана прича испричана из друге руке”, овај роман ипак успева да покаже да проза и даље може донекле да пише истинито, јер пише *своју* истину и о *својим* искуствима. Роман *Узми или остави* је лингвистичко искуство и језичка експлорација могућности прозе, која, као и *Дупло или ништа*, укинувши себе на крају, тиме омогућава да његова прича траје *ad infinitum* јер увек може изнова бити испричана на различите начине и сваки начин би био истинит.

4.4 ГЛАС У ОРМАРУ

У својим стремљењима да ствара прозу надфикције, то јест, да пише према нахођењима једне ослобођене књижевности која више нити мора нити жели да прати ограничавајуће путање својих претходника, Рејмонд Федерман је био решен да испуни Бекетов пророчки диктум који каже да бити уметник значи „пропасти као што се нико раније није усудио да пропадне” и да „од те пропасти направи урлајући успех⁴⁸⁰” (Kutnik 1986: 208). Пишући дела која су до те мере ауторфлексивна да би се могло рећи да чак имају „свест” о сопственом процесу стварања, Федерман испуњава прустовску тежњу ка освешћавању текста и самог креативног процеса стварања текста. Према речима самог Федермана: „[...] први прави утицај почиње са Прустом. [...] али проучавањем Пруста открио сам нешто круцијално о писању, бар о мом писању: *написати роман не значи само испричати причу, већ је то процес испитивања стваралачког процеса*⁴⁸¹⁴⁸²” (McCaffery et al. 1998: 263).

Оно што је посебно карактеристично за Федерманове романе, поред њихове атипичне форме, одступања од општих норми писања романа и ауторerefлексивности, јесте управо та *прича* коју сви његови романи *покушавају* да испричају. Глагол „покушати” најбоље описује тај процес, јер су сви романи и сва дела Рејмонда Федермана осуђена да „пропадне” и не успеју у својим покушајима да испричају ту главну, централну причу Федермановог живота – насилно одвођење и потоње убиство Федерманових родитеља и двеју сестара. Након тог највећег, централног губитка у свом животу, Федерман „је решен да цвоју тренутну игру настави, и све док игра⁴⁸³ траје, не може ни да победи ни да изгуби⁴⁸⁴” (Caramello 1978: 102). Ипак, иако је са *Дупло или ништа* и *Узми или остави* Федерман успео да задовољи одређене уметничке и књижевне амбиције, ова два романа не успевају да испуне његову дубоку личну потребу да се помири са својом прошлошћу (Kutnik 1986: 207) и да одговори на бројна питања која окружују тај главни догађај његовог детињства и око кога ће све његове приче кружити.

Тај примарни губитак са којим Федерман покушава да се избори кроз сва своја дела, покушавајући да језиком каже неизрециво, знајући да никада неће успети услед ограничења језика, у целисти дефинише његову фикцију. У њој нас Федерман стално подсећа на зјапеће одсуство и убиство своје породице кроз симбол Х-Х-Х-Х који, пак, својом једноставношћу, али и редуktivношћу, упућује на немогућност истинског исказивања страхоте и туге које окружују тај догађај. Сакеник (Sukenick) повезује немогућност приче о овом догађају и опште избегавање директних референци на то у *Дупло или ништа* и *Узми или остави* са непримереношћу језика пред Холокаустом (Caramello 1978: 102). Катник, са друге стране, сматра да Федерман кроз своју прозу заправо покушава да *избрише* ово истребљење (мислећи на његову породицу) управо зато што је свестан да језиком никад ау целисти неће моћи да га представи у правом светлу:

Иако је писање, само по себи, врло моћан симболични гест којим Федерман метафорички брише то истребљење, он је такође свестан да његов првобитни губитак

⁴⁸⁰ У оригиналу: „fail as no other dare fail”, „make a failure a howling success” (Kutnik 1986: 208)

⁴⁸¹ Нагласио аутор.

⁴⁸² У оригиналу: „the first real impact begins with Proust. [...] studying Proust I have discovered something crucial about writing, at least for my own writing: to write a novel is not only to tell a story, it is a process of interrogation about the creative process.” (McCaffery et al. 1998: 263)

⁴⁸³ Под речју „игра” се у овом контексту мисли на његово писање. Аутор Чарлс Карамело (Charles Caramello) сматра да је „коцка/коцкање” Федерманова главна метафора за писање, те у свом есеју (Карамело) *Изабацивање гласа из ормара* (*Flushing Out “the Voice in the Closet”*) често користи речи „игра” и „коцка” када прича о Федермановом писању.

⁴⁸⁴ У оригиналу: „[Fедerman] is determined to keep his current game going; for as long as play continues, he can neither win nor lose” (Caramello 1978: 102)

никада неће бити надомешћен. Његов симболични гест, стога, представља упорно симболичко избегавање које сваки пут оставља писца са осећајем болне свести о томе да опет није успео, да није успео јер је допустио да му истина о прошлости и патња у садашњости негде успут исклизну из руку⁴⁸⁵. (Kutnik 1986: 208)

Међутим, док његови остали романи „круже” око те централне приче, роман *Глас у ормару*, у оригиналу *The Voice in the Closet* на енглеском језику и *La voix dans le cabinet de débarras* на француском језику, ту причу ставља у фокус. Да би се боље разумео гравитет и трагичност те приче, неопходно је дати опис целокупне ситуације у којој је Федерманова породица живела, као и след догађаја који су претходили том главном догађају.

Наиме, неколико месеци пре тог немилостивог догађаја који се десио у ноћи 16. јула 1942, богатији Јевреји у Паризу су знали да ће доћи до масовног хапшења Јевреја, те је већина кренула да се припрема за то и сели из Париза. Међутим, сиромашније породице, иако су знале шта би могло да се догоди, нису имали средства да побегну у сигурније делове Француске, те је управо тај, сиромашни, слој и ухапшен и одведен у кампове. Међу њима је била и Федерманова породица, која је била изузетно сиромашна. Федерманов отац је био пропали сликар, оболео од туберкулозе, а његова мајка је радила као чистачица за богатије породице. Федерман и његове две сестре су са родитељима живели у гарсоњери која није чак имала ни исправан тоалет, а спавали су на душецима на кухињском поду. Зграда у којој су живели је заправо била у власништву Федерманове рођене тетке, сестре његове мајке, која им је дозволила да живе у стану испод њих, али им ни на који други начин ни она ни њена породица нису помагали. Иако су живели у истој згради као њихови богати рођаци, Федермановој породици нико није јавио за рацију која ће се догодити те кобне ноћи, нити су им понудили да сви заједно побегну на југ Француске, као што је већина богатих Јевреја учинила. Ова позадинска прича, као и сви детаљи односа Федерманове породице и његових рођака су најбоље описани у роману *Крзно тетке Рашел*, али и у *ШШШШ: Прича о детињству*.

Ноћи када су Федерманове родитељи и две сестре присилно ухапшени и одведени у логор, Федерманова мајка је њега гурнула у ормар на међуспрату и прстом на уснама му показала да буде тих. Тај покрет њених усана, као и звук „шшш” који Федерман памти као последње што је чуо од своје мајке⁴⁸⁶ је слика која се често појављује у његовим делима, али је такође наслов његовог последњег романа *ШШШШ: Прича о детињству*. У тренутку када га је мајка гурнула у ормар и када је изгубио целу породицу у року од неколико минута, Федерман је имао 14 година. Уплашен, не схватајући шта се догодило и не знајући шта да ради, он је у ормару провео целу ноћ и добар део следећег дана, седећи испод очевог старог капута, вршећи нужду на новинама које су покривале дно ормара⁴⁸⁷ и сишући коцке шећера које је нашао око себе. Када се коначно окуражио да изађе из ормара, са собом је понео један „прљави” завијутак и изнео га на кров зграде, након чега је у очевом старом капуту изашао из зграде, схвативши да његових родитеља и сестара нигде нема, као ни његових рођака. Федерман је преко ноћи постао сироче, потпуно

⁴⁸⁵ У оригиналу: „And although writing is in itself a powerful symbolic gesture by which Federman metaphorically erases that extermination, he knows that his primal loss cannot be recuperated. His symbolic erasure, therefore, is repeatedly turned into a symbolic evasion, each time leaving the writer with the painful awareness that he has failed again, failed by letting both the truth of the past and the suffering of the present escape him somewhere along the way.” (Kutnik 1986: 208)

⁴⁸⁶ У роману *ШШШШ: Прича о детињству*, Федерман често говори о тој последњој „речи” његове мајке и да је увек памти на француском: „Много година ми је било потребно да схватим шта је моја мајка хтела рећи тим њеним *шшшш*. Још увек чујем ту реч у свом увету. Али је увек чујем на француском: *chut*.” (Federman 2009: 19)

⁴⁸⁷ Разлог зашто је ово посебно наглашено јесте тај да је овај чин дефекације у ормару један од најфреквентнијих мотива у Федермановом опусу, слика која се појављује у скоро свим његовим делима. Само у роману *Осмеси на тргу Вашингтон* (*Smiles on Washington Square*) нема овог мотива.

сам на свету и препуштен сам себи да преживи у време Другог светског рата и нацистичке окупације Француске.

4.4.1 Глас у ормару – дело надфикције

Роман *Глас у ормару* представља згуснут текст о Федермановом времену проведеном у том ормару или како Катник то описује „суштину искуства из ормара преточену у чисту форму” (Kutnik 1986: 209). Управо због саме *форме* романа је немогуће причати о конкретној „причи” или „радњи”, јер она као таква не постоји. Али ово за Федермана није ништа ново. *Дупло или ништа*, као и *Узми или остави*, као његова најпознатија дела, такође немају једну конкретну причу и радњу, већ слабо повезане епизоде које би се могле спојити у јединствен наратив, али ни оне не прате било каква правила хронолошког или просторног следа догађаја. Међутим, *Глас у ормару* се заиста истиче у односу на ова два претходно споменута романа у смислу да је Федерман ту можда најближе дошао Бекетовом стремљењу ка белој страници као врхунској форми приче, али истовремено поучен Бекетовим речима, ипак схватио да се од приче не може побећи, те ипак оставио речи (LeClair, McCaffery 1978: 151). Први у низу пасуса са којим се читалац сусреће када отвори *Глас у ормару* је следећи:

овде сада поново selectricпастув⁴⁸⁸ ме тера да причам својим јајима све јаја foutaise сам⁴⁸⁹ каже у свом ормару горе на спрату али овај пут ће бити озбиљно нема више онанисања на трећем спрату бежање у дрвећа не дрвеће је посечено лажови зима је сада одлагања нема више лажних почетака јуче је камен пролетео кроз окно прозора гласови и све што видим углом ока нема више да се играмо као глупи дечаци на улици да се смејемо уз и низ странице en fourire блесављење кроз живот то је знак умало га ударило у лице престравило га док чека да се ја отворим горе на спрату можда знак одласка мојим гласом коначно почетак након толико погрешних скретања⁴⁹⁰ [...] (Federman 2001, 1⁴⁹¹)

Стил писања који се види у првом пасусу романа остаје исти до самог краја, као низ наизглед насумично набацаних и неповезаних речи који попуњавају врло строгу форму од осамнаест редова и шездесет и осам карактера по реду. Овакво писање је заправо пример другог предлога за надфицкију, који се бави самим обликом прозе, а у коме Федерман каже да „линеарна, хронолошка и секвентна нарација више није могућа⁴⁹²” (1993: 42). Он даље у тексту овог есеја

⁴⁸⁸ У интервјуу са Леријем Макаферијем (објављеном у збирци интервјуа са познатим писцима, под називом „Anything Can Happen” из 1988. године), Федерман је рекао да је *Глас у ормару* куцао на, тада изузетно познатој и коришћеној, IBM Selectric писаћој машини. Назив „selectric” је заправо сливеница настала од речи „selective” и „electric”, те би се на српски језик могла превести као „селектрична/селектрично”.

Међутим, у овом конкретном случају у тексту, аутор сматра да је најбоље решење задржати реч „selectric” у оригиналу, јер се тиме наглашава Федерманово циљано значење да је заправо машина (IBM selectric) тај „пастув” који „производи” речи, а није везано за „селектрични” квалитет „пастува”.

⁴⁸⁹ „Сам” као кратка форма имена Самјуел. Овде се то односи на име Самјуела Бекета.

⁴⁹⁰ У оригиналу: „here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs but this time it's going to be serious no more masturbating on the third floor escaping into the trees no the trees were cut down liar it's winter now delays no more false starts yesterday a rock flew through the windowpane voices and all I see him from the corner of my eye no more playing dumb boys in the street laughing up and down the pages en fourire goofing my life it's a sign almost hit him in the face scared the hell out of him as he waits for me to unfold upstairs perhaps the signal of a departure in my own voice at last a beginning after so many detours” (Federman 2001: 1)

⁴⁹¹ Текст романа *Глас у ормару* је у целости доступан преко Федермановог блога, одакле је аутор и читао. С обзиром на то да пагинација не постоји, а текст је подељен у 20 одељака/пасуса, аутор ће поред цитата из дела стављати број пасуса из ког је цитат. У овом конкретном случају је то први пасус.

⁴⁹² У оригиналу: „linear, chronological, and sequential narration is no longer possible” (Federman 1993: 42)

објашњава да у прози надфикције, заплет више не постоји, што је у потпуности примењиво на *Глас у ормару*. Осим тога, *Глас у ормару* се не мора нужно читати с лева на десно. Штавише, читаоцу је, у правом духу надфикције, дата потпуна слобода да чита текст како жели, што би довело до тога да је за сваког читаоца искуство читања дела јединствено и другачије. Ово је такође у духу другог предлога за надфикцију где је речено да ће дело надфикције „пружити вишеструке могућности размештања у самом процесу читања⁴⁹³” (*ibid.*).

Такође, сама класификација романа *Глас у ормару* би могла бити упитна не само због недостатка заплета или кохерентног наратива, већ и због његове дужине. Као што је раније речено, *Глас у ормару* има само двадесет страница. Упитан о овој специфичности, у интервјуу са Леријем Макаферијем, Федерман за *Глас у ормару* каже: „[...] имао сам на уму да напишем причу, или пак кратак роман. Завршио сам са романом од двадесет страна⁴⁹⁴.” (Le Clair, McCaffery 1988: 145)

У истом интервјуу, Федерман открива да је да би дошао до тих коначних двадесет страна текста, он преваходно написао око четири стотине страна материјала: „Да, рукопис за тај текст је био око четири стотине страна, а на крају сам имао само двадесет [...] Процес писања овога је био такав да напишем страну као да сам узео и тресао је – не додајући ономе што имам, већ смањујући, одузимајући речи. Речи које су биле сувишне су нестале.⁴⁹⁵” (LeClair, McCaffery 1978: 145)

Заиста, роман *Глас у роману* својом формом представља отеловљење Федермановог првог предлога за надфикцију који се тиче самог читања прозе и њене форме. У њему, Федерман каже:

Стога, речи, реченице, пасуси (и наравно интерпункција) и њихов положај на страници мора бити изнова осмишљен и изнова написан како би нови начини (вишебројни и истовремени) читања могли да се створе. Чак и типографски дизајн странице, као и нумерација, морају бити изнова створени. Простор у ком се писање дешава мора бити трансформисан. Тај простор – страница, али и књига коју чине странице, мора бити трансформисан⁴⁹⁶. (Federman 1993: 41)

У овом делу, Федерман је учинио управо то, јер је успео да створи нови концепт писања „романа”, у потпуности деконструишући очекивања о изгледу једног књижевног дела. У својој критици романа *Глас у ормару*, Катник врло детаљно описује несвакидашњу композицију ове књиге:

Први битан аспект утицаја који *Глас у ормару* има на своје читаоце јесте у вези са врло необичном конкретном формом [...] Типографски, свака страна романа је савршена кутија у облику квадрата у којој се налазе осамнаест редова са шездесет осам карактера текста без знакова интерпункције. Нема никаквих повлака и све маргине су једнако распоређене, што значи да је у сваком реду реч која је последња увек шездесет и осми карактер у реду. Текст

⁴⁹³ У оригиналу: „multiple possibilities of rearrangement in the process of reading” (Federman 1993: 42)

⁴⁹⁴ У оригиналу: „[...] I had in mind to write a story, or perhaps a short novel. I ended up with a twenty-page novel.” (LeClair, McCaffery et al. 1988: 145)

⁴⁹⁵ У оригиналу: „Yes, the manuscripts for that text are something like four hundred pages, and all I had left when I was finished was twenty pages. [...] The process of writing this thing was to write a page as though I was shaking the page—not adding to what I had, but reducing them, taking out the words. The words that were superfluous disappeared.” (LeClair, McCaffery 1983: 145)

⁴⁹⁶ У оригиналу: „Therefore, words, sentences, paragraphs (and of course the punctuation) and their position on the page and in the book must be rethought and rewritten so that new ways (multiple and simultaneous ways) of reading these can be created. And even the typographical design of the pages and the numbering of this pages must be reinvented. The space itself in which writing takes place must be transformed.” (Federman 1993: 41)

је одштампан на светло сивом, дебелом папиру, свака страна је у облику савршеног квадрата [...] Читалац улази у књигу кроз страну на којој су нацртана врата без браве и прешавши двадесет страна књиге⁴⁹⁷ долази до странице на којој је са обе стране зид од цигала. [...] Визуелно, тада, странице формирају низове врата која се отварају ка другим вратима само да би на крају читалац дошао до зида без врата, ефекат који је додатно појачан чињеницом да је свака страница заправо кутија у којој су речи и текст заточени том апсолутно ригидном типографском формом⁴⁹⁸. (Kutnik 1986: 209-210)

Даље у свом опису изгледа једног дела надфикције, Федерман каже да је главно задужење писаца фикције да начине језик конкретним и видљивим не би ли тако постао нешто више од пуке функционалне ствари која треба да представља стварност (Federman 1993: 41-42). Такође, он даље тврди да „прави медијум” фикције морају постати „штампане речи, онако како су доживљене, чувене, визуализоване (не апстрактно, већ конкретно)⁴⁹⁹” (Federman 1993: 42). У *Гласу у ормару* он то постиже, стварајући речима, али и специфичним типографским дизајном страница, ефекат клаустрофобичне коморе у коју читалац бива увучен, малтене против своје воље, не знајући у шта улази, као што је и сам Федерман био гурнут у ормар, у његову клаустрофобичну комору, потпун несвестан шта се дешава.

Овај ефекат је, пак, двојак. Стварајући самим изгледом романа, као и специфичним језиком и употребом речи, осећај заточености и безизлазности, Федерман увлачи читаоца у сопствену кривицу, јер и Федерман се налази у том ормару, који истовремено представља две ствари – спас и проклетство. Гурнувши га у тај ормар, Федерманова мајка је успела да га спасе сигурне смрти, али га је истовремено осудила на доживотно преиспитивање сопственог преживљавања и чиме је заслужио да баш он буде тај који преживљава. Такође приметивши овај ефекат, Карамело коментарише: „Скривање у ормару помаже дечаку да избегне истребљење, али га истовремено закључава у томе да ће постати човек који је крив зато што је успео да побегне” (Caramello 1978: 108). Отуда би се и врло ригидна, квадратна типографија могла посматрати као покушај писца да њоме контролише сопствену кривицу и тугу коју изазивају сећања (McCaffery et al. 1998: 382).

У самом тексту, глас упорно наглашава свој осећај кривице, али се кроз његове речи види дисасоцијација сопства, јер глас дечака у ормару и глас аутора/Федермана долазе у сукоб који се манифестује кроз језичка средства и употребу различитих облика глагола, преко којих се у једној реченици праве два субјекта, али се спомиње само један:

моје преживљавање је грешка коју он не може да прихвати тера га да почне условно другачијим обликом секвестрације претвара се да се закључава у собу са оним ако мог постојања прича испричана смехом али се одупире и прво рецитује измештање својих измештања [...] раздор постоји између правог мене који лута без гласа у привременом пејзажу и виртуелног бића федермана који се претвара да изишља у својим

⁴⁹⁷ *Глас у ормару* у целости има 20 штампаних страна текста.

⁴⁹⁸ У оригиналу: „The first important aspect of the impact of *The Voice in the Closet* on its reader has to do with its most unusual and concrete form [...] Typographically, each page of the novel is a perfectly square box of print containing eighteen sixty-eight character lines of unpunctuated text. There are no hyphenations and all margins are justified, which means that the last letter of each line’s last word is always the sixty-eighth character in the line. The text is printed in light grey, thick paper, each page being the shape of a perfect square. [...] The reader enters the book through a page which has a drawing of a handleless door and after traversing the first twenty pages arrives at a page which has on both sides a drawing of a brick wall. [...] Visually, then, the pages form a sequence of doors which open onto more doors only to bring the reader to a wall without a door, and effect additionally amplified by the fact that each page is in itself a box in which the words of the text are held captive by the absolutely rigid typographical form.” (Kutnik 1986: 209-210)

⁴⁹⁹ У оригиналу: „the printed words as they are presented on the page, as they are perceived, heard, visualized (not abstractly, but concretely)” (Federman 1993: 42)

екскременталним пакетићима делузија преживелог који се раствара у својим вербални дисартикулацијама а који не може да ради оно што ја радим да прихвати да његове фикције више не одговарају стварности моје прошлости ја који црвеним попут сфинге избацујући загонетку мог рођења⁵⁰⁰ (Federman 2001: 8, 11)

Карамело описује Федерманово „упорно понављање ове песме кривице” (Caramello 1978: 106) као покушај дисасоцијације кроз језик и покушај одаљавања од сопственог бекства од смрти. Међутим, иако је њихова планирана сврха ублажавања већ постојећег осећаја кривице, оваква понављања заправо изазивају дуплу кривицу, најпре због примарног чина избегавања истребљења, а потом услед немогућности да се та кривица, која подстиче сва Федерманова језичка дистанцирања и маскирања, преточи на начин који би је у целости описао и који би могао да представи тај осећај истинито и у целости.

У овом роману, *ормар* представља посебну врсту преклапања хронолошког и просторног локуса, што Бахтин дефинише као *хронотоп*, то јест, као „интринзичну повезаност темпоралних и спацијалних односа који се уметнички изражавају у књижевности⁵⁰¹” (Bakhtin 1981: 84). Осим што самим својим значењем представља *место* збивања, *ормар* је такође и временска одредница коју дефинише истовременост, с обзиром на то да се у тексту не прави никаква разлика између прошлости, садашњости и будућности (Wielgosz 1996: 110). Самим тим, ормар постаје фокална тачка различитих просторних и временских линија, која пак није ограничена ниједном од њих. Глас који говори из ормара, самим тим, може бити из било ког временског периода Федермановог живота, као и из било ког места. Управо та амбивалентност и немогућност дефинисања порекла гласа онемогућава било какво саживљавање читаоца са тим гласом, али и са самим делом, што је једна од дефинишућих ставки у Федермановом трећем предлогу за надфикцију.

У свом трећем предлогу за надфикцију, који се бави материјалом прозе, Федерман каже да „читалац више неће пасти у искушење да се идентификује са ликовима⁵⁰²” (Federman 1993: 45), што је у *Гласу у ормару* омогућено тиме што ликови не постоје. Фокална тачка дела јесте насловни *глас* или, како то Карамело описује, „солипсистички глас који асимптотски брбља у тишину⁵⁰³” (1978: 104-105). Међутим, иако би се на први поглед могло учинити да је у питању само један глас, као што Федерман покушава да завара читаоцем у наслову, заправо их има више. Самим тим, *глас* из наслова добија нови могући ниво значења, где се може протумачити и као Федерманов покушај да упути на још један глас у делу, поред оног очигледног, то јест, на глас који долази од самог текста невезано за тај један централни глас. Ти гласови представљају Федерманово „надфикцијско биће” које „није ни мушкарац нити жена одређеног тренутка, већ језик човечанства” (Federman 1993: 45). Он даље описује то „надфикцијско биће” које „[j]е сачињено од неповезаних лингвистичких фрагмената и [...] потпуно је непотиснуто, аморално,

⁵⁰⁰ У оригиналу: „my survival a mistake he cannot accept forces him to begin conditionally by another form of sequestration pretends to lock himself in a room with the if of my existence the story told in laughter but it resists and recites first the displacement of its displacements [...] a split exists between the actual me wandering voiceless in temporary landscapes and the virtual being federman pretends to invent in his excremental packages of delusions a survivor who dissolves in verbal disarticulations unable to do what I had to do admit that his fictions can no longer match the reality of my past me blushing sphinx defecating the riddle of my birth” (Federman 2001: 8,11)

⁵⁰¹ У оригиналу: „intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (Bakhtin 1981: 84)

⁵⁰² У оригиналу: „the reader will no longer be tempted to identify with the characters” (Federman 1993: 45)

⁵⁰³ У оригиналу: „a solipsistic voice droning an asymptote to silence” (Caramello 104-105)

ирационално и неодговорно у смислу да ће бити одвојено од стварног света, али потпуно посвећено фикцији у којој се налази, свесно само улоге коју игра као прозни елемент⁵⁰⁴ (*ibid.*).

Један од кључних момената у Федермановом трећем предлогу за надфикцију, а који се може директно повезати са *Гласом у ормару* јесте Федерманов закључак да ће читалац активно учествовати у стварању дела, као и сам аутор, али да ће управо аутор „(који је подједнако фиктиван као и његова креација) бити само место спајања (извор и прималац) свих елемената фикције [и да] прича коју он прича ће такође писати њега” (Federman 1993: 45). Ово се из више разлога односи на *Глас у ормару*. Први је тај да иако је централни глас у делу глас дечака Федермана који је затворен у ормару, други глас је сам Федерман, писац, аутор и Федерман у садашњем тренутку. Овде се, такође, први пут спомиње име „federman” у његовој прози, али је написано малим почетним словом да би се начинило намерно фиктивним (Kutnik 1986: 211). Гласови дечака и одраслог Федермана се спајају кроз глас фиктивног „федермана” (Caramello 1978: 106) и у том тренутку постају трећи глас, а то је глас самог текста.

Глас текста представља, такође, и спајање два сопства у тексту: сопство дечака у ормару које бива писано од стране Федермана, али и сопство самог Федермана који пише глас дечака у ормару и свој глас. Иако би било логично да су ова два гласа заправо иста и да се на неки начин саживљавају, у тексту је јасно да до њиховог спајања неће доћи. Глас дечака критикује глас Федермана и окривљује га да не представља истинито његову причу:

толико лажних имена ми је наметнуто избегавајући истину он је написао сва отворена врата да би зурили у моју обнаженост метафора претпостављам уврнути смех поново ниси у праву пишући себе у ћошак [...] дрхтим у његовим лажима [...] милион речи протраћених да би рекао исту стару ствар обична способност никада не погоди његова понављања шта се стварно догодило начини да укине мој живот дигресивно⁵⁰⁵ (Federman 2001: 2, 4, 5)

У *Глас у ормару* видимо да глас дечака коначно добија слободу да исприча своју причу и да коначно истинито опише оно што се догодило, али он то, међутим, користи за „насилно одрицање” (Kutnik 1986: 212) Федермана, у жељи да упути на све његове дисторзије наратива, избегавања истине и, тиме, укидање дечакове приче, коју и он сам укида тиме што о њој не говори. Овде се долази до закључка да ни глас дечака ни глас Федермана заправо не могу да испричају ту причу и оба гласа заправо себе, као што глас дечака каже, „пишу у ћошак” (Federman 2001: 4), исти тај ћошак из ког никад нису ни успели да изађу (Kutnik 1986: 212). У овом роману су ова два гласа испреплетана на више од једног наративног нивоа, чега су и они сами савесни. Стога, не само да постоје два гласа, један од њих је заправо глас унутар гласа, јер постоји само као вербални исказ онога ко заправо прича причу, дакле Федермана. Самим тим, то је и разлог зашто глас дечака никада неће моћи да исприча своју причу, јер онај ко прича њега, и тиме га ствара, не жели да та прича буде испричана. Ипак, као надфиктивно „биће од речи” (Federman 1993: 44), глас дечака, као и глас *федермана* су изразито самосвесни и глас дечака зна да њиме Федерман манипулише:

раздор постоји између правога мене који лутам без гласа у привременим пределима и виртуелног бића федермана који се претвара да измишља у својим екскременталним

⁵⁰⁴ У оригиналу: „[m]ade of linguistic fragments often disassociated from one another [...] will be irrepresive, amoral, irrational and irresponsible in the sense that it will be detached from the real world, but entirely committed to the fiction in which it will find itself, aware only of the role it has to play as a fictional element” (Federman 1993: 45)

⁵⁰⁵ У оригиналу: „false names foisted upon me evading the truth he wrote all the doors opened to stare at my nakedness a metaphor I suppose a twisted laugh wrong again writing himself into a corner [...] I tremble in his lies [...] millions of words wasted to say the same old thing mere competence never getting it straight his repetitions what really happened ways to cancel my life digressively” (Federman 2001: 2, 4, 5)

пакетима делузија преживелог који се раствара у вербалним дисартикулацијама и који не може да уради оно што сам ја морао да урадим да призна да његова проза више не одговара стварности моје прошлости⁵⁰⁶ [...] уместо тога он ми измишља другаре у свом хаотичном напретку због његових немогућности да каже истину *јами*⁵⁰⁷ их он зове ахах али будимо искрени иако боли већ неко време је прошло откад је он знао о чему прича⁵⁰⁸ (Federman 2001: 11-12)

Спомињање Јамија је врло битна инстанца у овом роману. Лик *Јами*, у оригиналу на француском *Moinous*, добија име спајањем две заменице – *ја* и *ми* – преводом француског оригинала „moi” и „pous”, и први пут се појављује у роману *Узми или остави*, као један од Федерманових књижевних алтерегоа. У *Узми или остави* тај лик мистериозно нестаје из романа, стапа се са текстом и постаје сопство текста, док у *Глас у ормару* он представља место спајања гласа дечака и гласа *федермана* и самим тим постаје „глас текста” (Caramello 1978: 106). Карамело ово тумачи као Федерманов покушај да пронађе једно уједињено „ја”, али једино што успева да пронађе јесу „ја” и „ми” који константно замењују места, јер „ја” тражи глас који је независтан од „ми” иако га то „ми” ствара (*ibid.*).

Глас дечака је свестан манипулације која се над њим врши и покушава да јој се одупре: „заврти ме у вербални вакум претварајући се да ме коначно ослобађа у одсуству мог присуства не ја не могу да се препустим инвентару његових лоших прорачуна нисам спреман за мој позив нити желим да више учествујем без избора у овом фијаску његових измишљотина⁵⁰⁹” (Federman 2001: 13 - 14). Евидентно је да у *Гласу у ормару* долази до јасног цепања Сопства, где се оба дела боре за превласт и да њихов глас буде тај који се чује на крају као истинит. Међутим, увођење Јамија упућује пак на покушај помирења између та два гласа. Тачније, упућивање на заједничко порекло, као и међусобно условљено постојање гласа дечака и Федермановог гласа. Ово је, такође, и покушај помирења прошлости и садашњости, као својеврсно сједињавање две временске линије које никако не успевају да се линеарно покlope. Федерманова прошлост остаје закључана у ормару, док његова садашњост, не могавши да се одвоји од прошлости и вечно осуђена да о њој пише, тежи истом том закључавању, али у другој врсти ормара, овај пут у соби. Тим покушајем помирења два гласа, као и прошлости и садашњости, Федерман заправо покушава да створи једно смислено и дуготрајно Сопство, одрживи идентитет и један, сингуларан глас (McCaffery et al. 1998: 380). *Глас у ормару*, самим тим, представља „путовање два синхрона али противничка сопства, кроз време и језик⁵¹⁰” (McCaffery et al. 1998: 383).

Коначно, у четвртој предлогу за надфикцију, у вези са значењем прозе, Федерман каже да ће проза бити само „наизглед лишена значења, намерно нелогична, ирационална, нерална, *non sequitur*, дигресивна и некохерентна” (Federman 1993: 46), што у целисти описује роман *Глас у ормару* и начин на који је написан. Наизглед у потпуности без смисла, посматран само као скупина насумично набацаних речи, тек по детаљнијем читању и ближем приласку роману се

⁵⁰⁶ Нагласио аутор.

⁵⁰⁷ Нагласио аутор.

⁵⁰⁸ У оригиналу: „a split exists between the actual me wandering voiceless in temporary landscapes and the virtual being federman pretends to invent in his excremental packages of delusions a survivor who dissolves in verbal disarticulations unable to do what I had to do admit that his fictions can no longer match the reality of my past [...] instead he invents me playmates in his chaotic progress for his deficiencies to tell the truth moinous he calls them ahah but let us be honest even if it hurts it is some considerable time now since he last knew what he was talking” (Federman 2001: 11-12)

⁵⁰⁹ У оригиналу: „whirls me in a verbal vacuum pretending to set me free at last in the absence of my own presence no I cannot resign myself to being the inventory of his miscalculations I am not ready for my summation nor do I wish to participate any longer willy nilly in the fiasco of his fabrication” (Federman 2001: 13-14)

⁵¹⁰ У оригиналу: „a journey through time and language, of two synchronic, but oppositional, selves” (McCaffery et al. 1998: 383)

увиђа његово пуно значење и порука коју он шаље. Ништа што је написано није случајно, али од читаоца се очекује да „закорачи” у само дело, на шта га и топографска организација дела позива, да се стопи са текстом, не би ли у целости могао да увиди значење које се преноси тим специфичним језиком. И сам Федерман у истом предлогу каже да ће управо читалац одређивати значење за ликове и материјал прозе и да ће он уводити ред (*ibid.*). У надфикцији, читалац стоји на истом нивоу као и писац и активно учествује у стварању дела тиме што извлачи значење из језика прозе.

Роман *Глас у ормару*, испунивши све „услове” изложене у четири предлога за надфикцију, представља дело надфикције и стоји у самом центру Федермановог опуса, што је и он сам изјавио (Gerdes 2011: 134). Након *Гласа у ормару*, Федерманов нагласак на „оралној непосредности фикције” полако јењава у његовој прози (McHale 2011: 96), достигавши врхунац управо у овом роману. Такође, типографска организација самог романа, пагинална синтакса, специфична употреба језика, као и наративна техника у *Гласу у ормару* га чини правим представником Федерманове тежње ка чистом језику, ка фикцији која неће бити ограничена значењем, већ ће постојати (Federman 1993: 46) и имати сопствену свест и глас. Језик надфикције, посебно у *Гласу у ормару*, може се посматрати као врста *свести* сам по себи и представља трећи глас који извире из дела. Поред тога, комплексном организацијом и језиком овог романа, Федерман упућује и на крајњу немогућност изражавања неописивих осећања која се у њему налазе, годинама након кобног тренутка који му је дефинисао остатак живота. Тиме Федерман упада у *ad infinitum* парадокс сопственог стварања, где упорним покушајима да изрази неизрециво он све више потврђује одсуство правог гласа којим би то било учињено. Ни Федерман ни дечак у ормару не могу да избегну Јамија који их истовремено и ствара и деконструше. Карамело то дефинише као Федерманову немогућност да побегне од „текстуалности ‘јамија’”, иако је управо физичка форма текста оно што заправо даје обећање потенцијалне слободе кроз језик (Caramello 1978: 107, 109).

4.4.2 Шта долази из ормара?

Роман *Глас у ормару*, као дело надфикције, умногоме одскаче од других дела постмодерне, по својој организацији и специфичном језику, као и по сложености и испреплетаности различитих тема и мотива који су у њему присутни. Међутим, овом роману не треба прићи само као књижевном делу, већ као језичкој манифестацији једног проживљеног искуства и потоње борбе са тим искуством. Услед тога, *Глас у ормару* представља лингвистичку представу фрагментације Сопства, као и вишеличја значења, која упућује на ирелевантност трансценденталности у данашњем свету (McCaffery et al. 1998: 383), али и на потребу превазилажења једног специфичног света – ормара. Од типографије страница налик кутијама, која представља покушај контроле и сузбијања осећања кривице и туге (McCaffery et al. 1998: 382) до уништене синтаксе која пак упућује на невероватну снагу Федерманових осећања (*ibid.*) јер настаје у набоју који онемогућава тачне и сложене конструкције, већ само тежи да исказе неисказиво, *Глас у ормару* је експлорација духа и свести Сопства једног писца. Он покушава, али не успева, језиком да се избори са интензитетом сопствених емоција, али је управо јачином тих осећања ова композиција и мотивисана, упркос томе што Федерман покушава да их замаскира „дебелим ђебетом ауторефлексивне наративне самосвести” (McCaffery et al. 1998: 380) и сву „одговорност” за написано пребаци на сам текст.

4.4.2.1 Ормар

Значај теме „ормара” у Федермановом опусу је до те мере велики да завређује посебно место приликом интерпретације, јер „ормар” постоји не само као физички топос и својеврсно отеловљење трауме из детињства, већ кроз Федерманове текстове добија и посебну улогу у самом процесу стварања приче. Како и сам Федерман каже у свом интервјуу:

Док сам седео сам у ормару, када сам био дечак, нисам тада био свестан да је то био почетак мог преживљавања, али и почетак једног одсуства. Тек годинама касније, када сам почео да пишем *Глас у ормару* сам схватио колико је тај ормар набијен значењем. Да, пун значења, али и слика, симбола, метафора⁵¹¹. (Federman у Abádi-Nagy 2002b: 100)

Као што и сам наслов романа говори, ормар заузима централно место у *Глас у ормару*. Осим што представља право место збивања догађаја који је обележио Федерманов живот и инспирисао његово ствралаштво, он такође поприма метафоричку димензију и метафизичке особине у Федермановим делима. Ормар је главни локус спајања гласова у роману, али и главна референтна тачка која обележава место преклапања различитих временских линија у роману. Глас дечака у ормару управо одатле долази, док федерманов глас, иако номинално потиче из места ван ормара, упорно се враћа ка њему и као да никада из њега није изашао.

Управо ово упућује на немогућност одвајања од ормара, како душевно тако и језички, и ормар заправо указује на „категоричку логичку грешку у језичком процесу, али и на начин на који су наша бројна сопства повезана не само екстерно, кроз време, већ и интерно, кроз кружну еволуцију душе и духа коју називамо нашом личношћу⁵¹²” (McCaffery et al. 1998: 383). Душа је оно што нам Федерман заправо нуди кроз ормар. Тиме што наглашава да је ормар „горе⁵¹³”, Федерман упућује на ормар као на место где се налази мозак, то јест, машта (McCaffery et al. 1998: 343) и прави јасну дистинкцију између тог дела себе, у ком се ствара проза, али се такође налазе и сва сећања, и својих прстију који куцају по машини и дају видљиви облик тој прози и сећањима. Ово, пак, упућује на један чест мотив код Федермана, наглашавање телесног, а тиме се постиже одређени вид конкретизације или тежње ка конкретизацији, јер се прелази са апстрактног на опиљиво и манифестно. Тиме што ормар добија антропоморфне особине (*ibid.*) он постаје и упориште Федерманове инспирације и мотивације за писањем, али то такође значи да Федерман никада не може напустити тај ормар, јер је интринзични део његовог бића.

У последњим речима романа, где каже „горе на спрату у његовом ормару foutaise⁵¹⁴ да више не говори моју истину да каже прстима федерман овде сада поново коначно⁵¹⁵” (Federman 2001: 20), Федерман нам заправо открива да су ормар, а самим тим и његова душа, ипак неприступачни (McCaffery et al. 1998: 343). Оно што јесте приступачно, пак, јесте тело. Дакле,

⁵¹¹ У оригиналу: „When I sat in the closet alone, when I was a boy, I was not aware then that it was the beginning of my survival but also the beginning of an absence. It is only years later, when I started to write *The Voice in the Closet*, that I realized how loaded with meaning the closet was. Yes, loaded with meaning, but also with images, symbols, metaphors.” (Federman у Abádi-Nagy 2002b: 100)

⁵¹² У оригиналу: „the categorical fallacy of our language process, but also the manner in which our multiple selves are inextricably bound externally, to a constantly changing flow of time; internally, to the miasmatic evolution of soul and spirit” (McCaffery et al. 1998: 383)

⁵¹³ У оригиналу: „in his upstairs closet” (Federman 2001: 1).

⁵¹⁴ Глупост, нонсенс.

⁵¹⁵ У оригиналу: „upstairs in his closet foutaise to speak no more my truth to say from fingers federman here now again at last” (Federman 2001: 20)

Федерманови прсти који стварају речи и оно што тело производи. Код Федермана, стога, у ормару имамо оба – и речи које се стварају у машини/мозгу, али и телесни продукт о коме дечак стално говори и који постаје неодвојив од Федермановог приказа ормара.

Међутим, у овом делу не постоји само један ормар, већ их има најмање три. Први и основни је примордијални ормар у који је Федерман гурнут као дечак да би био спасен истребљења. У *Гласу у ормару*, тај ормар се поставља као место одакле извире глас дечака Федермана и самим тим постаје металептична замена за преживљавање и све што је уследило након тог иницијалног уласка у ормар. На том металептичном нивоу настаје други ормар, место где је смештен глас дечака, то јест, место где Федерман, овај пута, „гура” сопствену свест. Трећи ормар је, пак, сам роман. Својим дизајном са текстом у облику квадрата (верзија на енглеском језику) или правоугаоника (верзија на француском језику), тамним страницама са вратима и сликом зида на последњој страни, роман домија просторну димензију у коју читалац „улази” читајући текст и самим тим и он сам бива „гурнут” у текстуалну инкарнацију ормара.

Ормар у овом роману је много више од симбола који се може тумачити на више онтолошких нивоа. Уколико бисмо се окренули ка најконкретнијем симболу ормара, то би била депикција простора, али самим тим и просторног ограничења/заточеништва, због његовог облика и грађе. У свом раду о *Гласу у ормару*⁵¹⁶, Вилгошева (Wielgosz) тврди да *ормар* у овом роману покрива две категорије простора: тематску и топографску (1996: 109). Тематска категорија ормара је остварена тиме што у *Гласу у ормару* ормар представља више тема одједном: место дечакове дефекације, место одакле глас говори, место где се дешава федерманово писање и место где се дешава читаочево читање. (*ibid.*) Позивајући се теорију о просторној организацији текста француског филозофа и семиотичара Луја Марина⁵¹⁷ (Louis Marin), Вилгошева сматра да је *Глас у ормару* заправо роман којим се дискурс претвара у простор, то јест, дело у коме речи постају ормар, али и у коме је роман изграђен од тих истих речи. (*ibid.*) У оба случаја, читалац у току процеса читања текста бива заточен у текст, тачније, у ормар који тај текст представља.

У самосвесном стилу једног дела надфикције, *Глас у ормару* почиње и завршава се истим речима: „овде сада поново⁵¹⁸”, (Federman 2001: 1, 20) с тим што на крају самог дела је овим речима додата и реч „коначно” (Federman 2001: 20) која би, условно речено, требало да упућује на одређену финитност. Међутим, узимајући у обзир Федерманово писање, вероватније је да се овиме само наглашава циркуларна и самоукидајућа форма текста, који се на свом крају ипак враћа на почетак, поништавајући речено, али га истовремено држећи у непрекидном постојању. Управо та циркуларност наратива и осећај безизлазности који из ње проистиче, указује на могућност вечног заточеништва у ормару (на шта указује и слика зида од цигала којом се роман завршава) који је настао спајањем свих ормара у један. Овиме би ормар заправо постао место изолације и отуђености *гласа* (Wielgosz 1996: 112 (4)) и упутио на (стално) „ормарско стање⁵¹⁹” (Federman 2001: 19) гласа из ког не може побећи.

Међутим, ормар је много више од места где је један глас „заробљен” и заправо представља формацију која га донекле и изједначава са текстом, јер и сам ормар има сопствени глас који је временом постао глас текста. Описујући генезу текста *Гласа у ормару*, Федерман објашњава да је његова примарна намера, на почетку писања дела, била да постоје два преклапајућа гласа, те

⁵¹⁶ У питању је рад под називом „Топографија писања: *Глас у ормару* Рејмонда Федермана”, у оригиналу „The Topography of Writing: Raymond Federman’s Voice in the Closet”, ауторке Ен-Кетрин Вилгош (Anne-Kathrin Wielgosz) из 1996. године.

⁵¹⁷ Видети: Marin, L. (1990). *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. Прев. Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, NJ: Humanities.

⁵¹⁸ У оригиналу: „here now again” (Federman 2001: 1)

⁵¹⁹ У оригиналу: „closet condition” (Federman 2001: 19)

је направио скицу књиге поставивши две колоне – једна је представљала ГЛАС, док је друга била ОРМАР (Abádi-Nagy 2002b: 103):

Радио сам на овај начин одређено време мислећи да ћу моћи да одржим дуалност текста и ормара. Са једне стране је био оригинални ормар са дечаком у њему, а са друге стране ормар где је писац писао дечакову причу. У том тренутку сам схватио да та два гласа нису одвојена, већ су садржани један у другом и стога морају бити апстрактовани један у други. Попут сликара који прелази из реалистичног дизајна у потпуну апстракцију, ја сам брисао, мутио, апстрактао причу. Оно што је остало је била суштина те приче. То је, заправо, *есенција*⁵²⁰ онога што се десило у ормару⁵²¹. (Abádi-Nagy 2002b: 103)

Дакле, ормар није само локус дешавања приче, већ он *јесте* прича. Ормар у себи садржи све градивне компоненте неопходне да би се прича *Гласа у ормару* могла написати. Самим тим, попут текста који кроз језик исказује прозу, тако и ормар, својим гласом, који је заправо текст *Гласа у ормару* исказује суштину његове приче.

4.4.2.2 Време у ормару

Раније споменути Бахтинов концепт *хронотопа* се умногоме односи на *Глас у ормару*, с обзиром на то да цео роман представља врсту спајања простора и времена у једној тачки. Примењујући Бахтинову теорију хронотопа на *Глас у ормару*, Вилгошева тврди да овај роман чак иде и корак даље у формирању просторног и временског преклапања и наглашавању њихове међусобне зависности, посебно ако се *простор* и *време* посматрају као књижевне и уметничке категорије (Wielgosz 1996: 111). Она цитира Бахтинов опис концепта уметничког хронотопа, у контексту *Гласа у ормару*, као „пажљиво осмишљен[у] конкретну целину, у којој се индикатори простора и времена спајају у једно [и где] [в]реме постаје гушће, поприма облик, постаје уметнички видљиво⁵²²” (*ibid.*). Овај опис је у целости примењив на *Глас у ормару*, с обзиром на то да ово дело и *јесте* тачка спајања и преклапања времена и простора.

Међутим, категорија *времена у Гласу у ормару* је врло специфична, посебно узевши у обзир чињеницу да се проток времена уопште не спомиње, нити да се на било који начин он у роману може видети или приметити. Иако је јасно да су глас дечака и глас федермана временски раздвојени, то *јест*, да је први глас млађи, а други старији, сам проток времена и временска разлика између два гласа уопште није назначена. Такође, уколико се узме у обзир и глас текста, као трећи глас, додаје се додатни ниво комплексности, јер тај глас нужно мора бити у садашњости, јер настаје у тренутку читања текста и везан је за читаоца. Самим тим, исто као што долази до преклапања времена и простора у сингуларну категорију, исто тако долази и до преклапања и спајања различитих временских линија у једну.

⁵²⁰ Наглашено у оригиналу.

⁵²¹ У оригиналу: „I worked this way for a while thinking that I could sustain this duality of the text and of the closet. On the one side there was the original closet with the boy in it, and on the other the closet where the writer was writing the boy's story. But gradually the two closets began to overlap, and the two texts merge. It is at this point that I realized that the voices were not separate, but contained in one another, and therefore they had to be abstracted into one another. Very much as a painter goes from a realistic design to total abstraction, I erased, blurred, abstracted the story. What was left then was the essence of that story. That, in fact, is what I wanted to get to: the *essential* of what had happened in the closet.” (Abádi-Nagy 2002: 103)

⁵²² У оригиналу: „fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible” (Wielgosz 1996: 111)

Катник објашњава да с обзиром на то да је глас дечака заправо глас Федермана који га пише док пише своју фикцију, глас дечака не може бити дефинисан као ПРОШЛО СОПСТВО⁵²³, јер је он репрезентација дечаковог, то јест, Федермановог Сопства, које је исто; стога, глас дечака, иако „смештен у прошлости” остаје репрезентација САДАШЊЕГ СОПСТВА, не само заједничког Сопства дечака и Федермана, већ као и репрезентација текстуалног Сопства (1986: 213). Ниједан писац, наставља Катник, не може у целости да „зароби” своје Сопство, јер оно је спој тренутног, прошлог и садашњег Сопства, али може да себе „метафорички улови” у тренутку у ком бива искључен из романа који пише (1986: 214), јер, како је Федерман рекао у *Дупло или ништа*: „субјекат који пише никада неће моћи себе да зароби у роману; он ће моћи само да улови роман, који по дефиницији, њега искључује⁵²⁴.” (Federman 1998: n.d)

Ипак, текст романа почиње речима „овде сада” (Federman 2001: 1), што неминовно упућује на садашњи тренутак, као и на спону са просторном димензијом. Са ове тачке, тврди Вилгошева, глас који то изговара, „антиципира будућност и присећа се прошлости” (1996: 110). Међутим, уколико се узме у обзир Гадамерова (Hans - Georg Gadamer) реченица да „[о]но што је сада, увек је већ прошло⁵²⁵” (Gadamer 1973: 77), садашњост постаје упитна и самим тим, садашњост гласа себе поништава тиме што било шта да се изговори/деси, одмах постаје део прошлости (Wielgosz 1996: 110). Глас дечака доноси са собом прошлост, док за њега глас федермана (који је номинално садашњост) представља његову будућност. У свему томе је и глас текста који је несумњиво најближи садашњости, али пошто у себи садржи и глас дечака и глас федермана, он у себи носи и прошлост и будућност. Оваква наративна композиција недвосмислено ствара осећај истовремености, дакле истовременог постојања и преклапања три (наизглед) различите временске линије, које су згустнуте у ормару текста. Вилгошева ово описује рекавши:

Заиста, згустнутост времена у ормару може бити толико густа да оставља читаоца са два наизглед супротна појма: појам вишка времена – уколико је ормар простор који садржи и чува сва три различита временска нивоа – и појам безвремености – уколико је ормар простор који се повлачи и бежи од конвенционалног појма времена. Оно што преостаје јесте осећај да безвременост је димензија нечега што опстаје у простору⁵²⁶. (1996: 111)

У својој анализи Федермановог *Гласа у ормару*, Карамело такође обрађује повезаност времена и Сопства и конкретно се позива на цитат Ерика Лида (Eric Leed) у коме он говори да „[с]лика сопства као нечега што је ‘удаљено’ из садашњости, као ‘духа прошлости’ [...] смештеног кроз и између друштвеног порекла и неописивог предмета интелектуалног путовања је положај специфичан за једног писца⁵²⁷” (цитирано у Caramello 1978: 110). Код Федермана, то „интелектуално путовање” је нужно повезано са његовом прошлошћу, личном историјом и сећањима, без којих ни глас ни ормар не би постојали. Штавише, историја/сећање су предуслови

⁵²³ Задржана велика слова као у оригиналу.

⁵²⁴ У оригиналу: „the subject who writes will never seize himself in the novel: he will only seize the novel which, by definition, excludes him” (Federman 1998: n.d.)

⁵²⁵ У оригиналу: „What now is, is always already past.” (Gadamer 1970: 341)

⁵²⁶ У оригиналу: „Indeed, the condensation of time in the closet can become so dense that it leaves the reader with two seemingly contradictory notions: that of an excess of time-if the closet is the space that contains and conserves all three different time levels-and that of timelessness-if the closet is the space that withdraws and escapes from conventional senses of time. What remains is the impression that time(lessness) is the dimension for something that persists in space” (Wielgosz 1996: 111)

⁵²⁷ У оригиналу: „The image of the self as something ‘removed’ from the present, a ‘ghost in the past’ [...] placed betwix and between one’s social origins and the ineffable object of the intellectual journey is a stance peculiar to the man of letters” (цитирано у Caramello 1978: 110)

за постојање ормара који одговара на проток времена тиме што га ослобађа конвенционалних значења (Wielgosz 1996: 111).

Још једна ставка која је значајна приликом разматрања категорије времена у *Гласу у ормару* јесте о колико времена се говори и колико времена је „прошло” током романа. То је кроз сам роман немогуће рећи, али с обзиром на то да „радња” романа није везана ни за ормар из кога глас долази (јер и тај ормар је само фиктивна репрезентација онтолошки примарног, правог, ормара) нити за једно специфично време или временски ниво, све референце које гласови праве током романа показују да они *јесу* свесни протока времена и да гласови знају колико времена је прошло, иако је нама та информација ускраћена. Ипак, глас дечака на три места у роману говори о Федермановим „скретањима с пута”⁵²⁸, где конкретно у првом пасусу каже: „ коначно почетак након толико скретања са пута непрестана лажна оправдања у маргинама још ће их бити мојим речима сада кад могу да испричам праву причу са друге стране извучен изнутра замењене улоге без даљег одлагања”⁵²⁹ (Federman 2001: 1). Та „скретања са пута” нужно за собом повлаче и потребу за више времена које на њих бива утрошено, на шта и сам глас упућује у претходно цитираном делу пасуса када спомиње „одлагања”. И следећи пут када се та „скретања” спомену, опет је у контексту „трошења” времена: „колико пута мора да ми намеће свој стари глас скретања са пута дигресије ох та му је добра лажи лажи укидања мене да сада кажем сада прокрастинације”⁵³⁰ (Federman 2001: 5). Дакле, глас говори о „прокрастинацијама” уз „дигресије” и „скретања са пута” чиме се још једном наглашава потреба за додатним временом. Међутим, иако тај глас жели да се број свих тих „скретања” смањи и самим тим да се мање времена троши на њих, а више на исказивање истине онога што се догодило, текст то никада не учини. Како Вилгошева закључује: „федерманово писање о ономе што се дешава у ормару остаје заувек одложено”⁵³¹ (1996: 112). Она сматра да једино што успева да дође до неке врсте имагинарног краја тих дигресија и циркуларног понављања јесте сам текст, тиме што успева да опише топографију ормара (Wielgosz 1996: 112). Начин на који текст то чини, Вилгошева описује Марионовим речима: „семиотичком транспозицијом спацијалне организације ... у организацију језика ... чија најочигледнија одлика јесте његова темпоралност”⁵³² (*ibid.*).

Коначно, осим што понављање речи са почетка романа упућује на циркуларност самог текста и димензију ауторефлексивности и самопоништавања, како је и раније речено, оно упућује и на циркуларни проток времена кроз роман. Међутим, речима којима роман почиње су „овде сада”, али на крају су њима додате и речи „поново коначно”⁵³³ (Federman 2001: 20). Ово упућује на две ствари – прва за собом повлачи питање о броју (могућно инфинитном) понављања реченог, самим тим и о времену утрошеном на та понављања, узевши у обзир да глас каже да је „овде сада поново”, а друга пак указује на још једну у низу контрадикторности кроз роман, а то је спој прилога „поново” и „коначно” који се међусобно искључују. Уколико се нешто стално понавља, онда је нужно без могућности завршетка. Са друге стране, уколико је нешто окончано, оно не може бити поновљено. Овде Федерман пред читаоца ставља немогућ задатак разлучења између ове две претпоставке, од којих обе могу бити, и јесу, подједнако тачне. Као и гласови у роману,

⁵²⁸ У оригиналу: „detours”. (Federman 2001: 1, 5, 16)

⁵²⁹ У оригиналу: „at last a beginning after so many detours relentless false justifications in the margins more to come in my own words now that I may speak say I the real story from the other side extricated from inside roles reversed without further delay” (Federman 2001: 1)

⁵³⁰ У оригиналу: „how many times yes how many times must he foist his old voice on me his detours digressions ah that's a good one lies lies cancellations me to tell now procrastinations” (Federman 2001: 5)

⁵³¹ У оригиналу: „federman's writing of what happens inside the closet remains forever delayed” (Wielgosz 1996: 112)

⁵³² У оригиналу: „semiotic transposition of a spatial organization...into an organization of language...whose most obvious feature is its temporality” (цитирано у Wielgosz 1996: 112)

⁵³³ У оригиналу: „again at last” (Federman 2001: 20)

обе ове претпоставке постоје истовремено у једном времену и простору и обе су истините на истој временској и просторној разини. Овиме се само потврђује ефекат истовремености/безвремености који је свеprisутан у роману.

4.4.2.3 Упаковани пакети и растрзано Сопство

Једна од најчешћих слика којој се Федерман враћа и коју спомиње у својим романима јесте слика малог дечака са „уредним пакетима”⁵³⁴ у рукама, које износи на кров зграде, након изласка из ормара. У *Гласу у ормару* то је најдоминантнија слика о „пореклу” гласа из ормара, што и сам глас потврђује рекавши да се његов „неуспели покушај преживљавања” сада своди на то да се игра сопственим телесним производима који су „уредно упаковани пакети”⁵³⁵ (Federman 2001: 14).

Федерманова целокупна естетика, тврди Марсел Корнис-Папа (Marcel Cornis-Pope), заснована је на одређеној врсти тензије између онога што Фројд сматра директном последицом регресије у аналну фазу развоја и стваралаштва (2001: 213) где он заправо трансформише телесне продукте у одређену врсту метафоре преживљавања „која је аутобиографски повезана са његовим искуством у ормару”⁵³⁶ (*ibid.*). Иако је ова метафора присутна у већини његових других романа, најпотентније значење има у *Гласу у ормару* где сам телесни чин има посебан значај у целокупној представи Федермановог преживљавања. Генерално, Федерман је умногоме окренут „телесном”, ономе што је опипљиво, те су његова дела пуна референци на соматске функције, јер „[о]но што је доступно је тело, Федерманово тело”⁵³⁷ (McCaffery et al. 1998: 343), а тиме ис све његове телесне функције и продукти, како буквални, тако и вербални.

У *Гласу у ормару*, глас дечака се врло често враћа на опис „уредних пакета” и чина који је томе претходио, али те слике су увек обојене осећањем страха, као и љутње и кривице: „бацио сам му песак у очи ударио га по леђима штапом у његовом делиријуму јецајући попут рањене животиње чучим на овим срамотом раширеним новинама да избацим свој страх”⁵³⁸ док он наставља да вришти кроз умножавајуће гласове да мене ућутка⁵³⁹ (Federman 2001: 7). Дакле, дечак тврди да Федерман њему не дозвољава да се чује, да је ипак његово (Федерманово) стање битније од дечаковог и да стварајући то мноштво гласова и сопстава, Федерман само ствара буку услед које глас дечака не може да се чује. Страх који дечак осећа је, такође, уско повезан са осећањем збуњености и незнања, с обзиром на то да у тренутку када бива гурнут у ормар он заиста не схвата шта се дешава око њега, али и са њим, и зато каже: „његове фикције више не одговарају стварности моје прошлости мене поцрвенеле сфинге док избацујем загонетку мог рођења”⁵⁴⁰ (Federman 2011: 11).

Поређење чина телесног пражњења и рађања иако наизглед бесмислено, с обзиром на њихову међусобну неупоредивост, ипак није ретка појава. Према теорији Леонарда Шенголда

⁵³⁴ У оригиналу: „neat package” (Federman 2001: 7)

⁵³⁵ Нагласио аутор.

⁵³⁶ У оригиналу: „connected autobiographically to his closet experience” (Cornis-Pope 2001:213)

⁵³⁷ У оригиналу: „What is accesible is the body, RF’s body.” (McCaffery et al. 1998: 343)

⁵³⁸ Нагласио аутор.

⁵³⁹ У оригиналу: „I threw sand in his eyes struck his back with a stick in his delirium whining like a wounded animal I squat on the newspapers unfolded here by shame to defecate my fear as he continues to scream multiplying voices within voices to silence me” (Federman 2001: 7)

⁵⁴⁰ У оригиналу: „his fictions can no longer match the reality of my past me blushing sphinx defecating the riddle of my birth” (Federman 2001: 11)

⁵⁴¹ Нагласио аутор.

(Leonard Shengold), уваженог америчког психоаналитичара чија уска специјалност је била утицај трауме на децу и њихов развој, било каква фасцинација чином телесног пражњења је јасни показатељ одређене врсте дефанзивног механизма који се први пут јавља током аналног периода развоја⁵⁴². Он посебно наглашава тај чин, који је централан у *Гласу у ормару*, јер „у фантазији служи као прототип за концепт порођаја (што је, пак, само по себи огроман несвесни еквивалент стварања свакаквих менталних и физичких креација [...])⁵⁴³” (Shengold 1988: 45-46). Дакле, код Федермана је умногоме присутно оно што би у теорији Леонарда Шенголда била „телесна креативност” (1988: 45). Он сматра да за дете сви производи његовог тела су заправо доживљени као нешто што је дете само створило, те за њега имају и магичну моћ (Shengold 1988: 45), самим тим и велику вредност, те постају нешто чиме се дете поноси и жели да покаже другима, што би се у случају дечака у ормару могло повезати са његовим изношењем „уредног пакета” на кров.

Међутим, осим споне између аналне фиксације и креативности, Шенголд такође спомиње и могућност да би се то могло посматрати као покушај да се обради неко „лоше” или непријатно осећање, при чему би телесни производи били посматрани као покушаји избацавања нечег негативног из психе (Shengold 1988: 39). У случају гласа дечака је аналогија евидентна, с обзиром на то да он и признаје да из себе избацује страх, али ту су присутна и бројна друга „негативна” осећања, а највише кривица. Корнис–Папа сматра да је *Глас у ормару* једини Федерманов роман у коме се он директно суочава са својим осећањем кривице тиме што даје детаљну анамнезу догађаја из ормара (2001: 205).

У тренутку када је схватио да мора себе да створи изнова: „кад сам ја рекао ја да измислим порекло за себе пре него што се измрвим у његов нонсенс⁵⁴⁴” (Federman 2001: 9), дечак увиђа, након што је „оставио свој прљави пакет на крову његова топлота још на мојим рукама” (*ibid.*) да се сада налази далеко од своје породице, које можда више и нема. Он каже да се сада налази „далеко од празних кожа већ преиначених у лампе прошли тренуци стари снови ја сам опет овде у актуелности мог фрагилног усуда враћен у лажне амбиваленције рефлексно миришући руке” (Federman 2001: 9-10). Чин мирисања руку након држања тог „прљавог пакета” и потоњег изношења на кров, може се протумачити као демонстрација осећања стида или кривице, јер дечак је могао да уради нешто што његова мајка, отац и сестре („празне коже преиначене у лампе”) више не могу да ураде. Мотив „лампи” као метафора за људе одведене у логоре је присутан у свим Федермановим романима и поред симбола Х-Х-Х-Х, једна је од најјачих представа злодела почињеним над људима који су убијени у нацистичким логорима.

У својој збирци есеја *Критипроза* из 1990. године, у есеју *Федерман о Федерману: Лагати или умрети*, Федерман говори о чврстој спони између аутобиографије и прозе, конкретно како је његов живот, његова аутобиографија, утицала на његово писање прозе и стварање свих његових дела. Међутим, овај наслов је познаваоцима Федермановог дела познат од раније, из његовог романа *Узми или остави*, где ХХИ поглавље романа носи сличан наслов. У овом поглављу, Федерман прича са једним од својих фиктивних критичара и расправљају о писању фикције и у једном тренутку, Федерман описује порив за стварањем и уопштено говори о стваралаштву:

Дешава се некад да човек не може да поднесе терет креативности! Зато човек увек мора бити спреман физички и психички када дође тренутак да се суочи са чином писања. Човек

⁵⁴² За више о овоме видети: Shengold, L. (1988). *Halo in the sky: Observations on Anal and Defence*. The Guilford Press, New York.

⁵⁴³ У оригиналу: „serves as a prototype in fantasy for the concept of giving birth (another itself major unconscious equivalent for the production of all sorts of physical and mental creations [...])” (Shengold 1988: 45-46)

⁵⁴⁴ У оригиналу: „when I said I to invent an origin for myself before crumbling into his nonsense” (Federman 2001: 9)

мора бити у кондицији и из овог разлога да пажљиво вежба пре самог чина креативности!⁵⁴⁵
(1976: 356)

Цело ово поглавље, у чијем наслову Федерман спаја менталне и физичке функције тела, заправо представља солилоквијско разматрање идеје креативности, стваралаштва, писања и стварања прозе, где се поново наглашава веза између порива за стваралаштвом и одређеним телесним функцијама, али и са физичком/телесном спремом за чин стварања прозе, који је већински умни. У оба случаја долази до креације и избацивања ментално-физичког садржаја. Такође, битно је приметити и сличност у насловима између два текста у којима се у једном обрађује идеја креативности, прозе и писања, а у другом, написаном скоро две деценије касније, спона креативности, прозе и писања са аутобиографијом и личним искуством. Код Федермана случајности не постоје, те овај намерни и свестан чин *плаггијаигре* је, најпре, врло својствен Федерману, али такође нас њиме он наводи да пронађемо разлог зашто је баш та два текста одлучио да споји.

Разлог њиховог спајања је у Федермановој концепцији креативности и извора надахнућа за стварањем, а које он налази у свом телу, у његовој целости. Дакле, како у менталним, тако и у физичким могућностима свог тела. Управо зато у *Гласу у ормару* је тај карнални моменат наглашен у мери у којој јесте, јер Федерман, посебно ако говори са становишта тринаестогодишњег дечака, схвата значај телесног, ако не уопштено говорећи, онда код себе⁵⁴⁶. Овде је значајно рећи и зашто су године дечака битне приликом интерпретације овог дела. Према Фројдовој теорији психосексуалног развоја⁵⁴⁷, дете пролази кроз више различитих фаза у првих десетак година живота, које се, према узрасту деле на: оралну, аналну, фалусну, латентну и гениталну, у којој остајемо да краја живота. Прве две фазе се, пак везују са прве три године живота, а због свог узраста, дечак из ормара номинално улази у гениталну, дакле, крајњу фазу развоја. Међутим, оног тренутка када га рођена мајка гурне у ормар, како би га спасила сигурне смрти, дечак Федерман улази у врсту регресивног стања, те глас дечака који говори из ормара више није глас четрнаестогодишњег дечака, већ једног знатно млађег сопства, што закључујемо на основу фиксација везаних за оралну и аналну фазу развоја.

Ова слика *regresus ad uterum* је поткрепљена бројним алузијама на поновно рађање које од ормара праве метафору за мајчину утробу и место прималног настанка: „мој живот је почео у ормару симболичном поновном рођењу у ретроспективи [...] био сам мртав он то мисли прескаче ме али ја се рађам у смрт изван отворених врата [...] ја сам свој почетак у овој чудној трудноћи [...] уназад моја глава ће последња изаћи [...] не могу ме наћи у мраку поново *док се померам ка мом рођењу из ормара*⁵⁴⁸⁵⁴⁹“ (Federman 2001: 3, 9, 11). Међутим, све што глас дечака изговара испуњено је одређеном љутњом, чак и бесом, услед чињенице да, иако му је то био спас, он је

⁵⁴⁵ У оригиналу: „It happens sometimes if one cannot support the burden of creativity! This is why one must always be prepared physically and mentally when the time comes to face the act of writing. One must be in shape and for this reason do careful exercises prior to the act of creativity!“ (Federman 1976: 356)

⁵⁴⁶ Тема „телесног“ у прози Рејмонда Федермана је заступљена до те мере да за неке сцене и он сам, аутореклексивно, у самом тексту, говори да би можда за неке читаоце биле превише експлицитне. Тога највише има у роману *Тетка Рашелино крзно* (Aunt Rachel's Fur), али и у роману *Повратак у ђубриво* (Return to manure), о чему ће бити речи касније у раду.

Такође, врло је битно рећи да је Федерман цео један роман посветио свом телу и његовим деловима: *Моје тело у девет делова* (My Body in Nine Parts), који је обрађен касније у раду.

⁵⁴⁷ Види: Freud, S. (1975). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Basic Books, Inc., New York.

⁵⁴⁸ У оригиналу: „my life began in a closet a symbolic rebirth in retrospect [...] I was dead he thinks skips me but I am being given birth into death beyond the open door [...] I am my beginning in this strange gestation [...] backward my head will be last to come out [...] as I move now toward my birth out of the closet“ (Federman 2001: 3, 9, 11)

⁵⁴⁹ Нагласио аутор.

ипак био напуштен и то не од стране било кога, већ рођене мајке и остатка породице. Касније, пак, тај бес се поново буди када дечак осети да га је и његово будуће *ja*, то јест, федерман, напустио, тиме што га „прескаче”, „ућуткује” и својим лажима не дозвољава да „права” прича изађе на видело: „шушкање његових лажи над мојом главом мене оставља без приче⁵⁵⁰” (Federman 2001: 12).

Овакве реакције упућују, према Шенголду, на фиксацију у аналном периоду развоја у којој до изражаја највише долазе изражена нарцисоидност, одвајање од Сопства, дакле индивидуација, али уз то и осећај великог поноса, као и креативне моћи (Shengold 1988: 10). Све ово је присутно у гласу дечака из ормара и читалац заправо кроз тај глас улази у свет којим доминира врста психологије чија основна одлика је мноштво опречности, обртања улога и супротстављених ставова (Shengold 1988: 11). Ове контрадикторности се највише огледају у дечаковој неспособности да помири два дела себе – своје „садашње” Сопство, оно које говори када се његов глас чује, и своје „будуће” Сопство, то јест, Сопство које се чује када говори глас федермана. У седамнаестом пасусу романа, глас дечака и глас текста се потпуно преклапају, али је ипак могуће разлучити шта каже глас дечака, јер је осетан набој емоција који излази из речи, баш када говори о Сопству:

рођење у ретроспективи поновно направљено сопство заробљено у не-сопству присутно као још увек расклопљено незамишљено изгубљено у високо летећим ехоима гласова који плутају из будућности да одлуче открију преживљавање према ненаписаном животу који се дели кружи обалом изнад амбиса прелазећи селектричним⁵⁵¹ оком растворени проблеми изван смрти који се дуплирају⁵⁵² (Federman 2001: 17)

Из ових речи је јасно да глас дечака говори о осећају непотпуности и неприпадања, као и о немогућности да се „угради” у једно целовито Сопство које долази на „гласовима који плутају из будућности” и стога се „дуплира”, али заправо, дели на два – сопство дечака из ормара и сопство федермана.

Међутим, још један разлог зашто сопство дечака не може бити уграђено у федерманово сопство јесте тај да ни дечак ни федерман заправо не постоје. Као што је речено у Федермановом трећем предлогу за надфикцију: „надфикцијско биће неће бити ни мушкарац ни жена одређеног тренутка, већ језик човечанства” (Federman 1993: 45). Самим тим оно је лишено било каквих веза са вањским, „правим” светом, јер њега свет изван фикције неће занимати. Према Федерману, једино што је битно за биће надфикције јесте проза у којој се налази и која га ствара (*ibid.*). И сам глас у једном тренутку почиње да увиђа своју надфикцијску природу схвативши да је његова аутономија илузија „јер речи који изговара су му дате од споља” и стога се стварност тог искуства у ормару заправо „раствара у вербалним артикулацијама” (Kutnik 1986: 215).

Ипак, иако као биће надфикције дечак никада неће моћи да достигне потпуну интеграцију Сопства, то не искључује његова фикцијска стремљења ка томе. Унутар *Гласа у ормару*, глас дечака тежи спајању са федерманом (гласом), али и са Федерманом (писцем), упркос свим његовим вербалним манифестацијама љутње, разочарања и покушаја дистанцирања од федермана. Наглашавањем значаја његових „уредних пакета”, глас дечака упућује на своје порекло, али и на разлог сопственог постојања, а тиме, пак, указује на потребу за разумевањем и

⁵⁵⁰ У оригиналу: „the rustle of his lies above my head leaves my storyless” (Federman 2001: 12)

⁵⁵¹ Референца на раније споменути IBM Selectric писаћу машину, на којој је Федерман откуцао текст *Гласа у ормару*. У овом случају се придев „selectric” преводи, јер се односи на квалитет „ока”, а не на машину.

⁵⁵² У оригиналу: „birth in retrospect for remade self caught in unself present as yet unmade unimagined lost in soaring echoes of voices floating from future to decide discover survival toward shared unwritten life coasting above abyss crossing selectricified eye dissolved issues beyond death duplicating” (Federman 2001: 17)

прихватањем од стране федермана/Федермана, као и вољу за сједињавањем са својим будућим сопством (федерман) у коме заправо види спас и коначно, излазак из ормара.

4.4.3 Шта се заиста десило у ормару – лагати или умрети?

Федерман је за свој роман *Глас у ормару* изјавио да се налази у самом центру његовог опуса (Gerdes 2011: 135), као и то да је „искључиво у ормару” како га он назива, уз бројна друга недаћа која су га задесила у првим деценијама живота, заправо извор његове фикције (Federman 1993: 94-95). У свом есеју *Федерман о Федерману: Лагати или Умрети*, Федерман подржава речи критичара Марсела Корниса – Папе у којима он тврди да „за разлику од његових метафиктивних савременика, [Федерман] је благословљен са довољно биографије за неколико епских циклуса, осуђен да свој живот бескрајно избацује у својој прози⁵⁵³” (цитирано у Federman 1993: 94). Заиста, они који су упознати са делима Рејмонда Федермана знају да сваки његов роман садржи бар по једну аутобиографску причу или има аутобиографску позадину.

Међутим, у основи Федерманове теорије о надфикцији и према њеним начелима, којима се он водио док је стварао своја дела, Федерман тврди да једино што је истинито је фикција, а да остало не може бити потврђено, јер припада прошлости, а тиме је у домену онога што је одсутно (Federman 1993: 90). Историја, тврди Федерман, било лична или колективна, састоји се од прича о ономе што се догодило, а проза се може преиспитивати тек када писац напише оно што жели (*ibid.*). Самим тим, Федерман позива на општу сумњичавост према концепту „стварности”, али задржава став да је оно што је написано истинито, јер истина ван фикције не постоји: „Осим ако увек изнова не преиспитујемо оно што се представља као стварност ... увек ћемо постојати у лажи, у систему изврнутих чињеница и глорификованих илузија и убрзо нас то лоботомизује⁵⁵⁴” (Federman у Botez 2013: 14).

Поштујући своја надфикцијска начела, Федерман је, дакле, сумњичав према свему што постоји изван фикције и језика, али ту сумњичавост деле и читаоци његових дела. Федерман је у свом есеју описао догађај који доказује успех надфикције тиме што је, следећи трећи предлог за надфикцију, успела да избрише линију између стварности и прозе. Федерман можда није очекивао да ће неко заиста преиспитивати истинитост његове прозе тиме што доводи у питање његову прошлост, а највише, његово „искуство у ормару”. Наиме, према Федермановим речима, на конференцији у Сан Франциску један „непријатељски настројени критичар” је пред великом публиком тврдио да је Федерман измислио цео догађај, а тиме и причу о ормару, не би ли себи тиме створио трауматско искуство на основу кога је могао даље да ствара своју прозу (Federman 1993: 95). До те мере је критичар инсистирао на томе да је то целокупно искуство лаж, да је и сам Федерман, по сопственом признању, почео да сумња да ли му се то заиста догодило (Federman 1993: 96).

Федерман признаје да у том тренутку није имао праве аргументе којима би могао да поткрепи истинитост свог искуства, јер није имао ни доказе:

Не, не постоји начин да се зна да ли сам био затворен у ормару када сам био мали дечак,
да ли је месец на прстима ишао преко крова те ноћи, да ли сам се спотакао на степеницама,

⁵⁵³ У оригиналу: „unlike some of his metafictional contemporaries [Federman] has been blessed (or cursed) with enough biography for several epic cycles, condemned to string out the story of his life endlessly in various fictions” (цитирано у Federman 1993: 94)

⁵⁵⁴ У оригиналу: Unless we constantly question what passes for reality, challenge it, defy it, we will always exist in falseness, in a system of twisted facts and glorified illusions, and we quickly become lobotomized, by it. (Federman у Botez 2013: 14)

да ли су се врата отворила да зуре у моју нагост, да ли је птица заиста улетела у моју главу, и тако даље. А шта ћемо са прљавим пакетом измета остављеним на крову? Ко у то може да поверује? Мрачно је било те ноћи. Нико није видео дечака. Није било сведока. И ако их је било, до сада су или изгубљени или мртви, или су заборавили целу проклету ствар⁵⁵⁵. (Federman 1993: 99)

Федерман никада и није пробао да докаже истинитост тог догађаја, јер за надфикцију то није битно. Стварност и истина не постоје изван језика и прозе. Федерман је од непријатељски настројеног критичара заправо добио највећу похвалу коју писац надфицкије може добити, и то у речима: „Господине Федермане, [...] ја можда не верујем Вашој биографији [...] али верујем **Вашиим причама**⁵⁵⁶⁵⁵⁷“ (Federman 1993: 99). Ово је, стога, битније од његове сумње у Федерманову биографију, јер Федерман, како и сам каже, није постао писац да би причао причу о свом животу, већ да би причао приче (Federman 1993: 100).

Ипак, једна од најбитнијих прича коју је Федерман испричао јесте управо о његовом „искуству у ормару“ и то је та централна прича, која је била надахнуће за целокупну његову прозу. Како и сам признаје: „целог живота кружим око тог искуства у ормару, копајући дубље по тој опсесији, причајући исту стару причу“ (1993: 97). Пре *Гласа у ормару*, Федерман се осврнуо на своје искуство у ормару у једној од његових првих песама, из 1958. године, под називом *Бекство (Escape)*:

Мој живот је почео у ормару међу празним кожама и прашњавим шеширима сишући коцке украденог шећера	My life began in a closet among empty skins and dusty hats while sucking pieces of stolen sugar	Тада ме зграбише и закључаше у кутију вукоше ме стотинама пута преко земље кроз метафоричку бруку док су се међусобно гађали камењем	Then they grabbed me and locked me in a box dragged me a hundred times over the earth in metaphorical disgrace while they
Напољу се месец на прстима шуњао преко крова да се одрекне почетка мог вишка уназад враћен у крхкост моје авантуре	Outside the moon tiptoed across the roof to denounce the beginning of my excessiveness backtracked into the fragility of my adventure	и све звезде спалили у огромној пећи Свакога дана су долазили да ме додирују стављали ми прсте у уста и бојили ме у црно и плаво	threw stones at each other and burned all the stars in a giant furnace
Радозналост ме је вукла ка степеништу али се спотакнух на дванаестом степенику и падох и сва врата отворише глупе очи	Curiosity drove me down the staircase but I slipped on the twelfth step and fell and all the doors opened dumb eyes	Али кроз процеп у зиду видех дрво у облику листа и једног ми јутра птица улете у главу	Every day they came to touch me put their fingers in my mouth and paint me black and blue
			But through a crack in the wall I saw a tree the shape of a leaf and one morning

⁵⁵⁵ У оригиналу: „No, there is no way to know if I was locked in a closet when I was a little boy, if the moon tiptoed across the roof that night, if I stumbled on the steps while going down the staircase, if the doors opened to stare at my nakedness, if a bird really flew into my head, and so on. And what about the filthy package of excrement left on the roof? Who can believe that? It was dark that night. No one saw the boy. There were no witnesses. And if there were some, by now they must either be lost or dead, or have forgotten the whole sordid affair.“ (Federman 1993: 99)

⁵⁵⁶ Нагласио Федерман.

⁵⁵⁷ У оригиналу: „Mister Federman [...] I may not trust your biography [...] I trust your stories.“ (Federman 1993: 99)

да бесрамно зуре у моју нагост	to stare impudently at my nakedness		a bird flew into my head
Док сам трчао под незаинтересованим небом држећи чврсто прљави пакет страха у својим рукама жута звезда паде одозго и удари ми груди и све очи одвратише поглед од срама	As I ran beneath the indifferent sky clutching a filthy package of fear in my hands a yellow star fell from above and struck my breast and all the eyes turned away in shame	Волео сам ту птицу много и док је мој плавооки господар гледао у сунце и био заслепљен ја сам отворио кавез и сакрио срце у жуто перо ⁵⁵⁸	I loved that bird so much that while my blue-eyed master looked at the sun and was blind I opened the cage and hid my heart in a yellow feather

Бројне слике из ове песме, која је написана скоро двадесет година пре *Гласа у ормару*, понављају се изнова у роману. Слике попут „птица ми је улетела у главу”, „врата отворише глупе очи да зуре у моју нагост”, „спотакнух се на дванаестом степенику”, „чврсто држећи пакет страха у својим рукама”, али и друге, се појављују на више места у роману. Међутим, Федерман не понавља само слике из ове песме, већ он на бројним местима у *Гласу у ормару* користи или референце на своје претходне романе или идентичне синтагме, као на пример, „fourire” (Федерманова сливеница која значи „лудачки смех” и коју први пут користи у *Узми или остави*⁵⁵⁹), „дупло или ништа”, „даје ми име борис” (референца на „протагонисту” романа *Дупло или ништа*), „узми или остави”, „човек од пера” (референца на *Hombre de la Pluma* из *Узми или остави*), „пакет на крову” и бројне друге. Катник, стога, овај роман описује као „потпуни плагијат и интертекстуални роман [...] сваку реч коју глас изговори је могуће повезати са оригиналним извором у неком ранијем тексту, роману или песми коју је написао Федерман⁵⁶⁰” (1986: 213). Тиме *Глас у ормару* заправо постаје део много већег дискурса и неодвојив од осталих верзија Федермановог гласа. Глас дечака у ормару је, на неки начин, осуђен да понавља речи свих оних који су дошли пре њега (*ibid.*). Дечакова потрага за својим сопством и истином је од самог почетка осуђена на неуспех, те једино што може јесте да допусти и прихвати да га Федерман ствара и да изван Федерманове стварности и његових „намерних дисторзија” (2001: 13), он не постоји.

Глас у ормару је роман који задржава своју истину за себе. „Истина о прошлости остаје закључана у ормару малог дечака исто као што су речи које изговара закључане у ормару странице⁵⁶¹”, каже Катник (1986: 212), у својој анализи овог романа. Међутим, не сме се заборавити да је и сам појам „истине” код Федермана врло дискутабилна категорија, с обзиром на то да свака истина може бити подвргнута преиспитивању и да свачија перципирана стварност је управо то – само перцепција стварности. Уколико, пак, одлучимо да верујемо Федерману и да му верујемо да се „искуство у ормару” заиста догодило, чак и тада нас он враћа на сумњу речима да су свака „аутобиографија и аутопортрет само дисторзије реалности јер се стварају на основу памћења или слике” (1993: 91) која су увек *post festum* манифестације стварности која сада постоји само у одсуству.

⁵⁵⁸ Текст песме је у целости преузет из Федермановог есеја *Федерман о Федерману: Лагати или Умрети*, из збирке критичких есеја *Critifiction* (1993), стр. 97-98.

⁵⁵⁹ Види стр. 124 овог рада.

⁵⁶⁰ У оригиналу: „an utterly plagiaristic and intertextual novel [...] it is possible to trace virtually every single word spoken by the voice back to its original source in some earlier text, novel or poem, written by Federman” (Kutnik 1986: 213)

⁵⁶¹ У оригиналу: „the truth of the past remains locked in the little boy’s closet just as the words he speaks are locked in the closet of the page” (Kutnik 1986: 212)

Иако је дело које се сматра најинтимнијом репрезентацијом једног централног трагичног догађаја у Федермановом живору, *Глас у ормару* ипак подлеже „правилима” надфикције у којој је све подређено језику и његовим алатима. Међутим, суочен са грозотама Холокауста и сопственим искуством особе која је то преживела, Федерман схвата да језик не може да пренесе то искуство на прави начин, самим тим је свако прозно дело осуђено на неуспех пред таквим темама. Услед тога, Федерман бира да се екстремним догађајем као што је Холокауст и све у вези са њим, бави екстремним језичким средствима (Botez 2013: 28). Сталним понављањима, празнинама, недоследностима, „рупамa” у наративу и бројним другим механизмима, Федерман кроз глас дечака не показује само његову регресију на нижи ступањ, већ и „регресију језика у тишину” (Botez 2013: 19).

Раније је речено да је *Глас у ормару* великим делом Федерманова *плагијаигра*, то јест, дело испуњено сликама, референцама и егзактним синтагмама из његових ранијих дела. Одлуком да у толикој мери преузме бројне слике из ранијих дела, као и да остави велики број алузија на њих, Федерман указује на општи мањак речи да се глас дечака, али и он сам, изразе у целости, те једино што им преостаје је да упорно понављају већ речено. Када је ум суочен са несхватљивим, кроз стална понављања он заправо покушава да да смисао ономе што исказује, да и сам разуме и помири се са оним што говори. Једина алтернатива томе би била тишина, то јест, у случају прозе, празна страница, а она настаје у оном тренутку када више нема прича, када се од тога одустане. Према сопственим речима, следећи стопе свог узора, Самјуела Бекета, Федерман се том идеалу „прозе без приче” најближе примакао управо романом *Глас у ормару* (LeClair, McCaffer 1988: 150).

Иако овај роман не достиже ту „ултимативну прозу празне стране” (LeClair, McCaffer 1988: 151), *Глас у ормару* се од свих Федерманових дела највише приближио разбијању језика и његовим свођењем на базичне градивне компоненте – речи. Испуњени наизглед наусмично набацаним речима, без икакве видљиве кохезије и синтаксичке споне, тих двадесет пасуса који чине овај роман су доказ да нада постоји, али и доказ Бекетовог „обећања” из његовог дела *Приче и текстови ни за шта* (*Stories and Texts for Nothing*) да ће праве речи, оне које остају, доћи само након тишине и да ће само након те тишине моћи да се чује прича: „[...] затворићу своје уши, затворићу своја уста и бити смртно тих. И када се поново отворе то ће можда бити да чују причу, да испричају причу у правом смислу тих речи [...] малу причу [...] кратку причу [...] ако се толико развуку, те речи које остају, а имам велике наде, дајем вам реч⁵⁶²” (Beckett 1967: 77⁵⁶³).

Речи које су остале када је Федерман „истресао папир”⁵⁶⁴ и тиме одстранио сувишне речи из текста, чине причу *Гласа у ормару* и међу њима се скрива истина Федермановог „искуства у ормару” коју је он изложио пред читаоца надфикције, дајући му прилику и позивајући га да се споји са текстом и сам одлучи која је то истина и чији глас се заправо чује из ормара.

Међутим, свести сложеност и врло специфичну форму *Гласа у ормару* на „истресање папира” би заиста била лажна представа једног врло захтевног подухвата. У својој тежњи да споји два гласа у један, један општи глас (вероватно глас дечака) и глас текста (глас ормара), Федерман је створио неразговетну какофонију гласова у којој је врло тешко разлучити одакле који глас долази и чак који глас се чује. Тиме што је преклапањем тих гласова добио „суштину” текста, како је раније речено, Федерману ништа више није било потребно, о чему и сам говори:

⁵⁶² У оригиналу: „I'll close my ears, close my mouth and be grave. And when they open again it may be to hear a story, tell a story, in the true sense of the words, [...] a little story, [...] a brief story [...] if they stretch that far, the words that remain, and I've high hopes, I give you my word” (Beckett 1967: 77)

⁵⁶³ Овај број се односи на број странице од самих корица, с обзиром на то да верзија коју је аутор читао нема обележене бројеве страница.

⁵⁶⁴ Федерман је овако описао свој процес писања *Гласа у ормару* у интервјуу са Леријем Макаферије, као што је раније у раду и речено.

И зато сам уклонио знакове интерпункције, велика слова, имена, чак и синтаксу, било који елемент језика који се креће ка дискурсивности и наративу. Оно што је остало је не-синтаксички делиријум закључан у дизајну страница, у тој апсолутној *квадратности*⁵⁶⁵ страница, а у тим квадратима речи које дрхте попут лишћа. *Тако нешто се не деси случајно, уверавам Вас, све је то пажљиво осмишљено*⁵⁶⁶⁵⁶⁷. (Abádi – Nagy 2002b: 103-104)

Дакле, све што је написано у *Гласу у ормару* је део пажљиво осмишљеног концепта који само привидно нема никакав план или структуру како би направио илузију „не-синтаксичког делиријума” и хаоса. Овиме је Федерман успео у својој намери да пише о Холокаусту и свом искуству са њим, без задирања у превелику сентименталност или самосажалење (Abádi – Nagy 2002b: 102). Према сопственом признању, намера коју је Федерман имао током писања *Гласа у ормару* је била та да „ухвати суштину тог искуства у ормару и његове везе са Холокаустом али ван било каквих специфичних историјских или приватних детаља⁵⁶⁸” (Abádi – Nagy 2002b: 100). Одбијајући да сентиментализује своје искуство са Холокаустом, пуштајући читаоца да сам пружи смисао његовим речима, Федерман заправо долази до централног дела овог романа, а то је одсуство (*ibid.*).

Више пута је споменуто да је приликом писања, а потом и потоњег читања, било ког дела о Холокаусту, неопходно узети у обзир препреке које отежавају цео процес, а то су конкретно језичка ограничења која онемогућавају да се у целости пренесе све што појам „Холокауст” подразумева. Ипак, Федерман сматра да се тај аспект превише потенцира и да се његова фикција више треба посматрати кроз призму бекетовског принципа писања фикције, то јест, да је писање фикције увек заправо истовремено писање о потреби за фикцијом, али и о немогућности да се фикција пише. (Abádi – Nagy 2002b: 105).

Глас у ормару стоји као велика прекретница у Федермановом опусу, јер разграничава два периода његовог стваралаштва. Први део, то јест, „прву фазу”, како је Федерман назива (Abádi – Nagy 2002b: 102) чине *Дупло или ништа*, *Амер Елдорадо* и *Узми или остави*. То су романи који деконструирају прошлост тиме што замагљују садашњост (Federman у Abádi – Nagy 2002a: 149). Друга „фаза” Федермановог стваралаштва почиње са *Гласом у ормару* и наставља се са романима *Двојака вибрација* и *Осмеси на тргу Вашингтон*, који су, посебно *Двојака вибрација*, „реконструктивни” романи (*ibid.*). Роман *Глас у ормару* без сумње заузима централно место у Федермановом опусу, не само зато што се налази на међи два периода Федермановог стваралаштва и означава Федерманово сазревање као писца прозе, што ће се даље развијати у његовим потоњим романима, већ и зато што писањем *Гласа у ормару* Федерман коначно заокружује причу дечаковог „искуства” и пружа одређену врсту завршнице потреби да о томе

⁵⁶⁵ Курзив у оригиналу.

⁵⁶⁶ У оригиналу: „And so I removed punctuation, capital letters, names, syntax even, any element of the language which moved toward discursiveness and narrativeness. What remained was a sort of non-syntactical delirium locked in the design of the pages, the absolute *squareness* of the pages, and inside these squares the words trembled like leaves. That kind of work does not happen by accident, I assure you, it is carefully crafted.” (Abádi – Nagy 2002b: 103-104)

⁵⁶⁷ Нагласио аутор.

⁵⁶⁸ У оригиналу: „capture the essence of the closet experience in its relation to the Holocaust but outside the specifics of history and of my own personal life” (Abádi – Nagy 2002b: 100)

даље пише. Овим романом се Федерман одужио дечаку из ормара и свом *преживопостојању*⁵⁶⁹ (*surexistence*), како га он назива, дао крајњу надфикцијску форму коју заслужује.

⁵⁶⁹ Овај појам Федерман спомиње у интервјуу са Золтаном Абадијем-Нађом, где објашњава да је целокупно његово постојање обележено искуством преживљавања Холокауста и да је оно смештено између потребе да се та прича исприча и немогућности да се то учини (Abádi – Nagy 2002b: 98-99). Реч *преживопостојање* је превод његове сливенице *surexistence*, настале од речи „survivor” и „existence”.

4.5 ДВОЈАКА ВИБРАЦИЈА

Као што је раније речено, Федерман је више пута, у бројним интервјуима и разговорима, нагласио да писање свих својих романа увек почиње првог октобра. Међутим, након што је завршио са писањем *Узми или остави*, у том периоду „између књига” како га он назива (Abádi – Nagy 2002a: 142), осамнаестог децембра 1976. године (McCaffery et al. 1998: 364), у сну му се појавила реченица: „Ако сутра мирно прође ноћ, поћи ће он својим путем⁵⁷⁰” (*ibid.*). Ово је реченица која заправо отвара радњу романа *Двојака вибрација* (*The Twofold Vibration*). Оригинални назив романа је требало да буде *Победник Узима Све* (*Winner Take All*), али ипак бива промењен у *Двојака вибрација*, што је уједно и јасна референца на Самјуела Бекета и његово дело *Изгубљени* (*The Lost Ones*) и роман почиње епиграфом где Федерман цитира Бекета из тог дела: „Али упорност те двојаке вибрације упућује на то да није све како треба у овој старој кући” (Federman 1982: n.d.). Федерман је изјавио да током писања није имао јасну идеју куда иде нити како ће се ова књига завршити, али да му се, опет, у току једне „ноћи без сна” јавила реченица: „Бараж нерешених догађаја ми се супротставља⁵⁷¹”, те да је *Двојака вибрација* заправо роман који је „написан између две реченице које су се појавиле ни од куда или боље речено из неке дубоке подсвести⁵⁷²” (Abádi – Nagy 2002a: 143).

Роман *Двојака вибрација* се може сматрати Федермановим првим конвенционалним романом, с обзиром на то да има класичнију типографску структуру у односу на претходне романе. Ова књига има поглавља, текст је подељен у донекле смислене и кохерентне целине, постоји ток радње који се прати кроз причу, али знакови интерпункције, као ни употреба великог слова на почетку реченице не постоје, осим зареза⁵⁷³, који је једини знак интерпункције који се користи у роману. Радња овог романа, ипак, иако је знатно смисленија и повезанија у односу на претходне романе, није у потпуности темпорално кохерентна. Наиме, она је смештена на тремеђи између прошлости, садашњости и будућности и долази до сталне измене временског оквира у ком се одвија одређени сегмент наратије. Номинално је главнина радње смештена у будућност⁵⁷⁴, тачније на последњи дан 1999. године, али кроз цео роман се појављују епизоде из прошлости или „садашњости”, иако је та одредница сама по себи манифестација једне од многих „двојакних вибрација” у овом делу.

У центру приче се налази *Старац* (*Old Man*) који је уједно и „главни лик”. Роман почиње на одлазном терминалу велике станице, одакле људи бивају депортовани у „свемирске колоније”. Сазнајемо да је Старац, из неког разлога, ухапшен и одређен за депортацију у „свемирске колоније” и да 31. децембра 1999. године стоји на терминалу и чека депортацију, са својим псом Семом поред себе. Конкретан разлог за његову депортацију остаје непознаница до самог краја романа, али водећа мотивација целе приче јесте откривање тог разлога. Док је Старац за све време романа статичан, како просторно тако и временски, те се не помера са терминала за депортацију, његова два пријатеља, Намредеф (*Namredef*) и Јами (*Moinous*), могу да мењају временске линије, као и да превазилазе просторна ограничења, у покушају да открију разлог Старчеве депортације. Они се често враћају у прошлост, присећајући се бројних ситуација које би могле да буду

⁵⁷⁰ У оригиналу: „If the night passes quietly, he will be on his way” (McCaffery et al. 1998: 364)

⁵⁷¹ У оригиналу: „A barrage of unresolved events confronts me.” (Abádi – Nagy 2002a: 143)

⁵⁷² У оригиналу: „between two sentences which came to me out of nowhere, or rather out of some deep subconsciousness” (*ibid.*)

⁵⁷³ Федерман је једном приликом за себе изјавио, говорећи о себи у трећем лицу, да „Федерман воли зарезе, али презире тачке јер одишу коначношћу која гуши”. (Wortsmann 2002: 410)

⁵⁷⁴ Ово је одредница која се односи на време писања и издавања романа. Федерман је на овом роману радио од 1976. до 1980. године, а издат је 1982. године. Дакле, радња романа се односи на период скоро две деценије након тренутка писања романа и стога се сматра будућношћу.

објашњење за Старчево хапшење, потом иду у будућност, где разговарају са Старцем, док се све време враћају у садашњост и сва своја сазнања преносе *наратору* који пише причу о Старцу. Дакле, у роману *Двојака вибрација* заправо постоје четири лика као носиоци приче: Старац, Намредеф, Јами и наратор.

Иако можда изгледа као дело научне фантастике, *Двојака вибрација* је знатно комплекснији роман који се бави темама Холокауста, преиспитивања концепта стварности и историјске тачности, и вишегласја Сопства. Абади Нађ овај роман описује као креацију „вишегласног наративног ума или вишегласног Сопства које функционише у ‘синхроничитету вербалних екстензија времена и простора’⁵⁷⁵” (Abádi – Nagy 2002a: 143). Федерманова идеја иза стварања овог мноштва гласова је заправо механизам дистанцирања између њега самог и прозе коју пише, управо зато што је велики део његове прозе заснован на личном искуству (*ibid.*). С обзиром на то да је *Двојака вибрација* комплексна експлорација тематике Сопства, структура самог романа је „збуњујућа”, како каже Федерман (Abádi – Nagy 2002a: 144). Све што се дешава у књизи има двојаку вибрацију, што значи да различите итерације исте ствари се могу наћи на више места кроз цео роман и стога ништа не треба да буде схваћено олако или као случајност. *Двојака вибрација* је роман који постоји у времену „између јаве и сна⁵⁷⁶” (Federman у Abádi – Nagy 2002a: 145), те га Федерман описује на следећи начин:

О томе је књига: о отварању очију како бисмо видели више, видели боље, како бисмо видели шта се дешава у свету. А онда све то нестане када затворимо очи. Што више отварамо очи, то нам је веће видно поље, а како затварамо очи то поље постаје све мање и мање и коначно избледи. То је дизајн књиге⁵⁷⁷.” (*ibid.*)

За роман *Двојака вибрација*, Федерман је изјавио да му је то најбољи роман (McCaffery et al. 1998: 364), а своје порекло заправо дугује постојању *Гласа у ормару*. Наиме, Федерман је почео са писањем *Двојаке вибрације*, као што је речено, убрзо по завршетку романа *Узми или остави*. Током писања *Двојаке вибрације*, иницијална замисао је била да једно од поглавља књиге буде опис сцене у ормару, то јест, детаљни приказ дечаковог искуства Холокауста кроз „искуство у ормару”. Међутим, на захтев издавача, одлучено је да тих двадесет страна, које је требало да буду прича о ормару, буде уклоњено из романа (McCaffery et al. 1998: 365). Тих двадесет страна ће се развити у Федерманов *chef-d’oeuvre*, роман *Глас у ормару*. Поглавље које је било предодређено за тих двадесет страна о „искуству у ормару” у финалној верзији романа постаје врло значајна епизода из прошлости која описује Старчеву посету логору Дахау.

То шесто поглавље у роману је централно место романа, јер у себи садржи суштину приче коју је Федерман овим делом хтео да исприча. Наиме, иако *Двојака вибрација* није искључиво роман о Холокаусту, Федерман не одбија мишљење да је то једна од главних тема романа, с тим што он то формулише другачије:

Двојака вибрација није о Холокаусту, не [...] већ о томе *шта значи живети у времену после Холокауста*⁵⁷⁸ да, шта значи не само бити особа која је то преживела, већ и бити особа која стално прича о томе, замишља, присећа се, али такође заборавља, брише итд. Холокауст.

⁵⁷⁵ У оригиналу: „plural-voiced narrational mind or the plural-voiced self operating in the ‘synchronicity of’ verbal extensions in time and space” (Federman у Abádi – Nagy 2002a: 143)

⁵⁷⁶ У оригиналу: „between awakening and sleeping” (Federman у Abádi – Nagy 2002a: 145)

⁵⁷⁷ У оригиналу: „That’s what the whole book is about: it is about opening your eyes in order to see more, to see better, to see what is happening in the world. And then it all fades away as the eyes close. The more we open our eyes the larger the circle (the vision) becomes, and as we close our eyes the circle becomes smaller and eventually fades away. That is the design of this book.” (*ibid.*)

⁵⁷⁸ Курзив у оригиналу.

И у том смислу Старац ни по чему није другачији од осталих. Он је само још један Туриста Холокауста⁵⁷⁹. (Federman у McCaffery et al. 1998: 361)

Дакле, где је иницијално требало да буде *Глас у ормару* и да текст на одређени начин се дуплира и проговори из самог себе („да се савије у себе и прича изнутра” је Федерманов опис (McCaffery et al. 1998: 360)), сада је ту епизода о посети логору, која је сама по себи двојака вибрација, јер имплицира више ствари. Прва је да, с обзиром на то да је сам логор уништен и да не постоји у истом облику у ком је био за време рата, једино што се може посетити је музеј о логору. Старац, тиме, одлази у реконструкцију места које је самим чином изградње музеја заправо избрисано, „као што је Хитлерово лице избрисано” (McCaffery et al. 1998: 361) и пружено му је да „види” Холокауст кроз слике и изложбу, које своде Холокауст на спектакл. Друга ствар је да описујући Старца као „туриста Холокауста”, Федерман заправо открива своје сентименте о сопственој судбини особе која је преживела Холокауст, да је и он, као и Старац, заправо само „туриста”, обичан посетилац Холокауста, јер како је и сам рекао у једном интервјуу:

Али, хајде да још мало погурамо то питање. Често се питам које је моје ‘право’ искуство Холокауста? Од чега ја патим? Или је то пре ‘нереално’ искуство? Ипак, ја сам преживео, нисам био физички, па ни психички рањен, мој зглоб нема тетоважу, мој ум изгледа да донекле нормално функционише, ја нисам био затворен у концентрационом логору, нити сам ушао у гасну комору⁵⁸⁰. (Abádi – Nagy 2002б: 99).

Кроз Федерманова дела, како критичка тако и прозна, као и кроз његове бројне интервјуе, стално се провлачи осећај одређене врсте кривице и срама у вези са његовим искуством са Холокаустом, као да је на неки начин оно било непримерено и неадекватно. Ипак, он је преживео, а цела његова породица је убијена у Аушвицу. Из тога највероватније и произилази његов осећај неадекватности за писање о Холокаусту који се јасно види у његовом питању које се директно или индиректно провлачи кроз сва његова дела и интервјуе, а то је које је заправо било његово право искуство Холокауста и од чега он заправо пати. (Abádi – Nagy 2002б: 99) Одговор на ово последње питање је Федерман сам дао, у *Двојакој вибрацији*, кроз речи Старца који се обраћа Намредефу и Јамију и каже: „Човек пати и човек пати јер није патио довољно⁵⁸¹” (Federman 1982: 9). Дакле, Федерман одбија да пише директно о Холокаусту јер он нема то ‘право’ искуство, он нема тетоважу на зглобу нити има ожиљке који би сведочили о патњи коју он не дели са убијенима, а примарно, са својом убијеном породицом. Једино о чему он може писати, у вези са Холокаустом је, дакле, живот после њега.

Међутим, оно што он има и што и те како јесте трауматично искуство Холокауста је његово „искуство у ормару”. Стога, једина његова „права прича” о Холокаусту је роман *Глас у ормару* (McCaffery et al. 1998: 361), док је *Двојака вибрација* роман о последицама и борби са животом после тог догађаја. Самим тим, када Федерман за Старца каже да је он само „туриста Холокауста”, он тиме заправо описује сопствени положај и како се он осећа у односу на то, јер његово „искуство у ормару” никада неће моћи да се пореди са искуством људи који су били у

⁵⁷⁹ У оригиналу: „*TTV* is not about the Holocaust [...] *TTV* is about what it means to live in the post-holocaust era (my italics), yes what it means then not only to be a survivor, but also one who constantly speaks, imagines, remembers, but also forgets, erases, etc. the Holocaust. And in that sense Old Man is no different than the others. He is merely another Tourist of the Holocaust.” (Federman у McCaffery et al. 1998: 361)

⁵⁸⁰ У оригиналу: „But to push this question further. I often ask myself what was my "real" experience of the Holocaust? Or is it rather an "unreal" experience? After all I survived, I was not physically and even mentally wounded, my wrist has no tattoo, my mind seems to function more or less normally, I was not imprisoned in a concentration camp, did not enter the gas chamber.” (Abádi – Nagy 2002б: 99)

⁵⁸¹ У оригиналу: „One suffers and one suffers from not suffering enough.” (Federman 1982: 9)

концентрационом логору (у овом конкретном случају је то Дахау, али може бити било који). Ово врло значајно поглавље романа ће бити детаљно обрађено касније у раду.

4.5.1 Надфикцијска наративна структура романа *Двојака вибрација*

Иако на први поглед оставља утисак конвенционалног романа, врло убрзо се увиђа да је то само привидно и да и у овом роману Федерман наставља са стварањем надфикције. Све време ходајући по линији која раздваја конвенционалну прозу и надфикцију, роман *Двојака вибрација* „продужује наративне технике прва два романа (*Дупло или Ништа* и *Узми или Остави*) према дискурсивности конвенционалнијег наратива и можда чак и више од *Гласа у ормару* чини да испитивање ‘значања свих значења’, као и потрага за њим, буду централна покретачка сила иза креативног процеса⁵⁸²” (Kutnik 1986: 217-218). Међутим, ни прича ни наративне технике овог романа не прелазе границе надфикције и остају доследне њеним „правилима”.

Најприсутнији елемент надфикције у овом роману се види како у причи, конкретно у материјалу који иза ње стоји, тако и у ликовима који ту причу носе. Постоје три слоја наративних гласова у овом роману: најпре, имамо Старца, аутора-хероја који је заправо амалгам Федермана, његовог оца и Самјуела Бекета, али да такође он може бити „свако, било ко”, неко ко је преживео (Abádi – Nagy 2002a: 142). Федерман управо о овоме говори у свом трећем предлогу за надфикцију да биће надфикције неће носити „терет имена” и да ће „постојати ван свих услова друштва, изван било ког тачног тренутка у историји” (Federman 1993: 45), што се не односи само на лик Старца, већ и на остале ликове у роману.

Други слој је фиктивни Федерман, тачније, аутор-наратор у роману. Федерман до *Гласа у ормару* никада раније није користио сопствено име у својој фикцији, упркос бројним алтер егосима у ранијим делима, сваки од којих је носио различито име. Међутим, у *Гласу у ормару* он уводи „лик” *федермана*, али са карактеристичним малим словом на почетку, јер он ту није „лик” *per se* већ „само реч, референтна тачка у тексту” (Abádi – Nagy 2002a: 144). Ипак, у *Двојакој вибрацији*, Федерман постаје више од те речи и више од имена, он постаје „биће надфикције” јер бива директно увучен у текст романа и двојник „правог” Федермана, његова *двојака вибрација* у самом делу које пише.

Трећи слој су Намредеф и Јами који су екстензије подсвести фиктивног Федермана и спона између њега и Старца, али који такође „нестају у подсвест аутора-наратора на крају романа” (Abádi – Nagy 2002a: 143). Наиме, Намредеф и Јами су представљени као Старчеви пријатељи који нису везани за одређени тренутак у времену, нити су ограничени временом – они могу да прелазе из једне временске линије у другу, да прелазе из садашњости у прошлост, из прошлости у будућност – али не могу утицати на догађаје који се у тим временским оквирима дешавају. Они су само посматрачи који потом све преносе фиктивном Федерману. Катник их описује као „наративне потрчке” (1986: 219) који нису чак ни целовити ликови, већ имају конкретну улогу у наративном процесу романа, али и сами бивају коришћени као врста наративног алата.

Осим што суделују у чину наратије, преносећи „фиктивном” Федерману материјал од ког он потоње пише роман, они такође тај исти чин отежавају, јер су непоздани наратори, баш као и сам Федерман (како фиктивни, тако и прави). О томе Федерман „упозорава” своје читаоце:

⁵⁸² У оригиналу: „it extend the narrative techniques of the first two novels toward the discursiveness of more conventional narrative; and perhaps even more so than *The Voice in the Closet* it makes questioning and the pursuit of the ‘meaning of all meanings’ the central force behind the creative process.” (Kutnik 1986: 217-218)

Намредеф и Јами имају дезоријентишући начин говора у исто време, прекидајући један другог, што знатно отежава праћење њихових прича, посебно хронолошки, некада један од њих почне да прича о нечему повезаном, почиње да артикулише реченицу, и тачно усред његове реченице овај други преузме, као да су један ум, једна уста, која често залутају у дигресије без краја, изненађујућа скретања са теме и кружења, на енглеском, на француском, не прави никакву разлику, обојица су билингвални, уплићу се у речи изнутра и споља као да су језици за њих ништа више до гласина које се могу преносити *ad infinitum* у било ком правцу, тако они функционишу, толико блиски, толико нераздвајни, два гласа која се у једном гласу преплићу, то је излуђујуће.⁵⁸³ (Federman 1982: 44)

Али, то није једно што доприноси њиховој непоузданости као наратора. Обојица имају два озбиљна физичка дефекта која их чине непоузданим чак и у прикупљању информација. Наиме, Намредеф је полу-глув, док је Јами полу-слеп. Такође, Намредеф је висок и мршав, док је Јами низак и дебео. Ова двојица ликова су, стога, у потпуности комплеметарни и међусобно се допуњују, зато и јесу сингуларан глас, иако подељен на два ентитета. Федерман је за ова два лика изјавио да су они направљени по узору на друга два позната пара из Бекетовог опуса. Први пар су, наравно, Владимир и Естрагон из *Чекајући Годоа*, док су други пар Мерсије и Камије из истоименог романа и да је попут њих један интелектуалнији, док је други више физички, али када се споје праве једно целовито биће (Abádi – Nagy 2002a: 149).

Сва четири гласа су заправо алтер егои један другог, а сви су алтер егои Федермана. Кроз ову сложу мрежу ликова, Федерман себе ставља у сам текст дела које пише, али истовремено се од њега дистанцира:

Као последица, право сопство се распршује у мноштво фиктивних бића, али себе онда изграђује у ново биће – сам текст, прозу, *le corps du texte*, што би се рекло на француском. Ово је један од разлога за изградњу ове комплексне мреже наративних гласова: да се одвоји фикција од сопства које пише⁵⁸⁴. (Abádi – Nagy 2002a: 144).

Целокупна прича романа се заснива на покушајима Јамија и Намредефа да открију разлог за Старчеву депортацију. У покушају да открију шта се то догодило, они стално одлазе у Старчеву прошлост, јер само они имају ту способност, а потом се враћају Федерману у садашњост и преносе шта су сазнали. Дакле, све информације на којима се заснива роман су заправо базирани на причама два изузетно непоуздана наратора, а потом пренета на папир од стране још једног непоузданог наратора, Федермана аутора-наратора. Такође, чак и сам Старац, када говори о својој прошлости (што ретко чини), то ради на такав начин да нико не може да буде сигуран да ли је то што он говори истина или једна у низу његових фабулација: „то је било типично за изјаве које је старац давао о својој прошлости, увек некако узгред, успут, и никада

⁵⁸³ У оригиналу: „Namredef and Moinous have a disorienting way of talking at the same time, interrupting each other, which makes it difficult to keep their stories straight, especially the chronology, sometimes one of them starts relating something, begins to articulate a sentence, and right in the middle of it the other will take over, as if they were one mind, one mouth, often wandering into endless digressions, surprising detours and circumvolutions, in English, in French, doesn't matter, they are both bilingual, they weave in and out of words as though language for them were a rumour transmissible ad infinitum in any direction, that's how they function, how close, how inseparable they are, two voices within a single voice interloping, it's maddening” (Federman 1982: 44)

⁵⁸⁴ У оригиналу: „Consequently the real self gets pulverized into this plurality of fictitious beings, but then it reconstructs itself into another being – the text itself, the fiction, *le corps du texte*, one would say in French. That is one of the reasons for creating this complex network of narrational voices: to distance the fiction from the writing-self.” (Abádi – Nagy 2002a: 144)

нисмо били сигурни да ли је озбиљан или се шали са нама, интелектуално, мислим, толико је био двосмислен⁵⁸⁵” (Federman 1982: 9).

У истом делу, Јами и Намредеф износе своје незадовољство начином на који Старац говори о свом животу, јер никада нису могли да буду сигурни ни у шта:

нисмо се расправљали са њим јер када би давао такве изјаве било је немогуће закључити да ли говори само своје мисли, сопствене речи или једноставно злоупотребљава мисли и речи неког другог, наш старац је био велики позајмљивач речи, лопов језика, није имао скрупула када је у питању својатање, погрешно својатање туђих речи. Шта сад који ђаво, говорио би, језик је демократски, припада свима у истој количини и у самом основном квалитету, оно што човек ради са њим је ствар личног избора и личне одговорности⁵⁸⁶ (ibid.)

И док је Старац, колико год могуће лажно, говорио о својој прошлости, сада док чека на депортацију у свемирске колоније уопште не жели да прича са Јамијем и Намредефом и стално их тера од себе. У том тренутку, Старац као да је изгубио свој језик и да више нема речи којима би описао ситуацију у којој се налази. Међутим, могућа је још једна интерпретација, пошто је употреба језика, како каже Старац, „ствар личног избора и личне одговорности”, свесно бирајући да не говори ништа, он можда упућује на немогућност говора о томе што се дешава или о немоћи и неадекватности језика пред таквим чином, што је врло честа тема Федерманових романа.

Мађарски критичар, Михаљ Сегеди–Масак (Mihály Szegedy-Maszák) тврди да се кроз Федерманова дела види његово „дубоко неповерење у интегритет људског сопства⁵⁸⁷” (1986: 91). Он такође тврди да је Федерманово неповерење у истинитост идеје ликова повезано са његовом тежњом ка потпуном уништењу једног аутобиографског сопства (Szegedy-Maszák 1986: 90) и то повезује са Ничеовом хипотезом да је субјекат „мноштво” (Nietzsche 1968: 270) кроз коју преиспитују сам концепт сопства и субјекта: „‘Све је субјективно’ кажете; али чак и то је интерпретација. ‘Субјекат’ није нешто што је дато, већ је нешто што је додато и измишљено и пројектовано иза нечега што већ постоји. – На крају, да ли је уопште неопходно захтевати тумача иза тумачења? Чак и ово је измишљено, хипотеза.⁵⁸⁸” (Nietzsche 1968: 267) Федерман се, очигледно, слаже са концептом субјекта као мноштва, али и са потоњом тврдњом да постојање субјекта није нужно неопходно да би постојало тумачење. Субјекат у *Двојакој вибрацији* је „разбијен” на четири субјекта, од којих ниједан није поуздан, што, пак, поткрепљује мишљење Сегеди-Масака да је код Федермана заиста присутно неповерење у интегритет и валидност сопства, а самим тим и субјекта.

Поменуто се умногоме може ослонити на трећи предлог за надфикцију у коме Федерман одбацује потребу за ликом/протагонистом, и тврди да је језик тај који преузима ту улогу. Иако се у *Двојакој вибрацији* лик Старца може сматрати протагонистом, он је пак само једна од фокалних

⁵⁸⁵ У оригиналу: „that’s typical of the kind of statements our old man would make whenever he spoke of his past, always offhandedly, casually, and we were never sure if he was serious or merely teasing us, intellectually I mean, he was so ambivalent” (Federman 1982: 9)

⁵⁸⁶ У оригиналу: „we didn’t argue with him because when he made such statements it was impossible to tell if he was speaking his own thoughts, his own words, or simply abusing the thoughts and words of someone else, our old man was a great borrower of words, a thief of language, he had no scruples in appropriating, misappropriating the words of others, What the hell, he used to say, language is democratic, it belongs to everyone in the same amount and the same basic quality, what one does with it is a matter of personal choice, and personal responsibility “ (Federman 1982: 9)

⁵⁸⁷ У оригиналу: „deep mistrust of the integrity of the human self” (Szegedy-Maszák 1986: 91)

⁵⁸⁸ У оригиналу: „Everything is subjective,” you say; but even this is interpretation. The "subject" is not something given, it is something added and invented and projected behind what there is.- Finally, is it necessary to posit an interpreter behind the interpretation? Even this is invention, hypothesis.” (Nietzsche 1968: 267)

тачака романа. Околности у његовом животу, самим тим он, јесу инстигатори радње романа, али сам лик је статичан и током целог романа не ради ништа. Он је везан за једно време и место, док су Јами и Намредеф ти који својим прелажењем и прескакањем временских линија дају материјал за причу романа. Опет, тај материјал јесте из живота Старца, али и то је споредно у односу на централну тему романа, која је откривање разлога за депортацију. Штавише, ни аутор-наратор Федерман се не може сматрати главним ликом, јер ни он, као ни Старац, суштински не ради ништа, осим што бележи оно што му Јами и Намредеф пренесу, чиме се опет прича, тачније језик, ставља у сам фокус романа. Самим тим, овај разбијени субјекат нас изнова и изнова упућује на значај саме *приче*, језика којим је та прича написана и створена, док су ликови само оквири тог језичког искуства. Овакав закључак се у потпуности ослања на Федерманов четврти предлог за надфикцију који негира значење било чега *a priori*, јер језик је тај који одређује значење и ниједно значење не претходи језику (Federman 1993: 45)

4.5.2 Прича романа *Двојака вибрација* и Холокауст

Роман, у складу са својим именом, почиње двојаком вибрацијом, јер читалац одмах бива суочен са дуплим почетком. Прва реченица „стварног” романа се јавља тек након увода у коме непознати наратор позива читаоце у роман: „Хеј људи, пробудите се, пробудите се, опет почиње, али овога пута ће бити озбиљно, права прича, нема више избегавања, и нећете веровати, почиње у будућности, не, не шалим се, па, у блиској будућности⁵⁸⁹“ (Federman 1982: 1) У том уводу, непознати аутор такође каже да овај роман уопште није роман научне-фантастике, већ је дело „ванвременске прозе⁵⁹⁰“ (*ibid.*). Сам роман себе најављује и након увода каже да прва реченица почиње овако: „Ако ноћ прође мирно сутра, он ће доживети 21. век и кренуће својим путем, ништа необично око тога, ништа громотресно, али допада ми се та реченица, уосталом зар не мислите да је то бољи почетак него Некада давно биће⁵⁹¹” (Federman 1982:2). Дакле, не само да је дупли почетак, већ и у том другом почетку је лажни почетак. Овиме се најављује цела структура романа која је заправо само низ ситуација које иду напред-назад, као што Јами и Намредеф иду напред-назад кроз време. О структури овог романа је говорио и Федерман који је признао његову сложеност рекавши: „Облик *Двојаке вибрације* је веома збуњујућ. Понекад се питам како сам успео да одржим целу ту ствар да се не распадне. Књига се, на неки начин, урушава унутар себе на средини, не би ли одатле кренула себе да ствара ка свом крају⁵⁹²” (Abádi – Nagy 2002a: 144).

Овде се види усклађеност са Федермановим другим предлогом за надфикцију, који се тиче облика фикције. У овом предлогу се јасно говори о ауторerefлексивности фикције, која ће имати ту „моћ” да „постане метафора сопственог наративног напретка и да себе успоставља и ствара док себе пише” (Federman 1993: 43). На почетку романа *Двојака вибрација*, читалац има осећај као да му се сам текст обраћа и да има спознају о причи коју у себи носи. Не само то, већ и ту

⁵⁸⁹ У оригиналу: „Hey you guys wake up, wake up, it’s starting all over again, but this time it’s going to be serious, the real story, no more evasions, procrastinations, and you won’t believe this, it begins in the future, no I’m not kidding, well the near future” (Federman 1982: 1)

⁵⁹⁰ У оригиналу – „extemporaneous fiction”. У оригиналном рукопису романа је поднаслов романа био – *Ванвременски роман (An Extemporaneous Novel)* (McCaffery et al. 1998: 365), међутим, тај поднаслов је склоњен из финалне верзије за штампу.

⁵⁹¹ У оригиналу: „If the night passes quietly tomorrow he will have reached the 21st century and be on his way, nothing extraordinary about that, nothing earthshaking but I rather like that sentence, and beside don’t you think it’s a better beginning than Once upon a time where will be” (Federman 1982: 2)

⁵⁹² У оригиналу: „The shape of *The Twofold Vibration* is very baffling. Sometimes I wonder how I managed to hold the whole thing together. The book sort of collapses within itself in the middle in order to generate itself toward the end.” (Abádi – Nagy 2002a: 144)

причу најављује, док самим тим чином је заправо и ствара. Ово није глас ниједног од потоње етаблираних ликова у роману, већ извире као глас Сопства текста који се заправо открива као дискурс који је непрестано преиспитивање онога што ради, док то ради (*ibid.*), као прави текст надфикције.

Као што је раније речено, прича романа, дакле, почиње 31.децембра 1999. године, на платформи за депортацију, где Старац са својим псом чека да буде депортован у свемирске колоније, у свету који је неки вид утопије, тачније „врхунског утопијског система” (Federman 1982: 4). У тој утопији је пракса да се дисиденти, „бескорисни” и други „непожељни” становници депортују у свемирске колоније, али нико се никада из њих није вратио. Разлог зашто је Старац одабран за депортацију нико не зна, чак ни сам Старац. Његови пријатељи, Јами и Намредеф, очајнички покушавају да спасу Старца, покушавајући да убеди власти да је у питању нека грешка, међутим не успевају. Чак и сам Старац изгледа у потпуности помирен са својом судбином и више пута им каже да га оставе на миру и да оду. Ипак, они не одустају и крећу у потрагу за могућим разлогом за његову депортацију, идући назад кроз време. Кроз то путовање ми сазнајемо да је Старац заправо професор књижевности на универзитету, да је био ухапшен на протестима против рата у Вијетнаму и да је на тим протестима упознао познату глумицу Џун Фанон⁵⁹³ са којом се кратко забављао. Потом, Јами и Намредеф прате Старца у Француску и Немачку, где се активно коцкао дужи временски период и зарадио доста новца, само да би га на крају опет изгубио на играма среће. Након тог губитка, Старац одлучује да оде и коначно посети музеј направљен на месту концентрационог логора Дахау и на путу до тамо упознаје један пар и старију госпођу са којима ће бити у музеју. Поглавље о Старчевој посети Дахау је врхунац романа и након тога се са Јамијем и Намредефом читалац враћа на перон где је Старац, када се будућност и садашњост стапају у исту тачку и прича се приводи крају. Намредеф и Јами стоје на перону, очајнички ишчекујући тренутак депортације, међутим, временом почну да увиђају да је све мање и мање људи на платформи. На самом крају, Старац стоји сам на платформи (његов пас, Сам, у међувремену је одведен од стране власти), након што је брод са „бескорисним” и „непожељним” грађанима отишао и схвата да је изостављен и да неће бити депортован. Као ни за иницијални одабир за депортацију, тако и сада, за изостављање, Старац нема објашњење. И тек тада, схвативши да неће бити депортован, Старац показује свој очај:

[...] тада изненада старац испусти крик према звучницима, врисак вероватно јачи него што је хтео јер цела сала је била испуњена и одјекивала звуком његовог гласа АЛИ ШТА ЈЕ СА МНОМ, ШТА ЈЕ СА МНОМ, вриснуо је неколико пута док се ударао рукама по грудима први пут након што се нашао у свемирској луци смо чули очај у његовом гласу, Али шта је са мном, изнова је понављао, док је звук његовог гласа постајао све тиши и тиши⁵⁹⁴ (Federman 1982: 173)

Коначно, Јами и Намредеф ту прекидају причу и остављају Федермана без икаквог разрешења или додатних информација о даљој судбини Старца. Од тог тренутка, сви ликови су се спојили у Федермана:

⁵⁹³ Име ове глумице на енглеском језику је June Fanon, јасна алузија на Џејн Фонду, то јест, Jane Fonda. У оригиналном тексту је име овог лика и било Џејн Фонда, али је, на захтев издавача, промењено. Одабрано је име June Fanon, јер садржи исти број слова као и име праве глумице. Исто је урађено за називе њених филмова. (McCaffery et al. 1998: 365) Ово је такође један од инструмената надфикције којим се стварност и фикција до те мере преклапају, да разликовање та два концепта постане малтене немогуће.

⁵⁹⁴ У оригиналу: „then suddenly the old man let out a scream toward the loudspeakers, a scream louder perhaps than he intended because the hall filled and reverberated with the sound of his voice, BUT WHAT ABOUT ME, he cried several times as he struck his chest with his hands” (Federman 1982: 173)

збуњен, згађен, сломљен, седим за својим столом, глава у шакама и зурим у тај празан папир пред собом, шта сада да радим, могу ли да наставим, и зарад чега затварам очи, Намредеф и Јами бледе у моју подсвест, осећам се празно, бескорисно, тада изненада проумлам себи Ако ноћ прође мирно сутра⁵⁹⁵ (Federman 1982: 174)

Том реченицом нас Федерман (писац) враћа на почетак романа и показује да сам роман постоји у виду двојаке вибрације. Након овога, Федерман аутор-наратор „затвара очи” и роман се завршава реченицом: „Па, лаку ноћ људи, можете сада да се вратите на спавање⁵⁹⁶” (Federman 1982: 175). Овиме се враћамо на Федерманов опис романа, да се дешава у неком виду сомнабулног стања, „између отварања и затварања очију” (Abádi – Nagy 2002a: 145), између јаве и сна.

4.5.2.1 Двојака вибрација и Глас у ормару

Све у овом роману има двојаку вибрацију, у смислу да се све понавља. Овиме је Федерман желео да укаже на репетативност и „двојаку вибрацију” историје као такве. Међутим, то непрекидно враћање уназад и постојање у „двојаким вибрацијама” указује на сталну Федерманову потребу да се изнова и изнова враћа ка почетку своје личне историје, том централном догађају без кога он не би био оно што јесте данас, а то је Холокауст и његово искуство у ормару. У есеју *Зашто је неопходно и немогуће бити јеврејски писац*⁵⁹⁷ (*The Necessity and Impossibility of being a Jewish writer*) Федерман објашњава да вероватно не би ни постао писац да није било Холокауста: „Стога, колико год смешно да изгледа, колико год узнемиравајуће и гротескно да звучи, Хитлер је на неки начин био мој спаситељ.⁵⁹⁸” (Federman 1983: n.d.)

Међутим, иако би на основу овога било потпуно смислено помислити да би фикција Рејмонда Федермана, узевши у обзир шта је доживео и преживео, била искључиво у вези са Холокаустом и највише се тиме бавила, она то ипак није. Чак ни *Двојака вибрација*, роман који би највише, од свих Федермановх романа, припадао књижевности Холокауста, ипак се не бави толико самим Холокаустом. Наравно, постоје јасне алузије на Холокауст, депортацију Јевреја, општу збуњеност и немоћ пред том „неопростивом грозотом” како је Федерман назива⁵⁹⁹, али то ипак није централни мотив овог романа. Оно што је централни мотив, у вези са Холокаустом, у целокупној Федермановој прози није сам тај чин, „није истребљење Јевреја, већ брисање (укидање, порицање) тог истребљења као централног догађаја” (Federman 1983: n.d.). Овде имамо још један пример двојаке вибрације, јер у самом роману, Федерман, аутор-наратор каже:

али уколико се уопште будемо бавили логорима смрти, мораће да буде наглашено да главна прича није истребљење Јевреја, укључујући старчеве целокупне породицу, мајке, оца, и сестара, већ брисање тог истребљења као централни догађај и управо је та

⁵⁹⁵ У оригиналу: „confused, disgusted, crushed, I sit at my desk, head between my hands, and stare at the blank sheet of paper in front of me, what do I do now, can I go on, and where to, and for what purpose I close my eyes, Namredef and Moinous fade away into my subconscious, I feel empty, useless, then suddenly I murmur to myself, If the night passes quietly tomorrow” (Federman 1982: 174)

⁵⁹⁶ У оригиналу: „Well, goodnight you guys, you can go back to sleep now” (Federman 1982: 175)

⁵⁹⁷ Овај есеј је у целости објављен и доступан на блогу Рејмонда Федермана: <https://www.federman.com/rfsrcr5.htm> . Есеј нема назначене бројеве страница. Приступљено: 13.08.2022.

⁵⁹⁸ У оригиналу: „Therefore, funny as it may seem, disturbing and grotesque as it may sound, Hitler in a way was my savior.” (Federman 1983: n.d.)

⁵⁹⁹ Кроз бројне интервјуе и есеје, када прича о Холокаусту и свим догађајима који га окружују, Федерман користи синтагму „неопростива грозота”, то јест, у оригиналу „the unforgivable enormity”. Видети страну 92 овог рада за детаљније објашњење.

амбивалентност према том брисању, сматрам, оно што емотивно испуњава старчев живот и што се прожима кроз сваки ризик који направи⁶⁰⁰ (Federman 1982: 13)

Још једна ставка у којој се Федерман и Старац слажу јесте око значаја Холокауста као догађаја који не погађа само Јевреје, већ је „универзално дешавање” (Federman 1982: 149) и да као такво не може да буде присвојено од стране једног народа и да само тај народ о њему говори и пише. Терет чувања сећања на Холокауст морају да деле сви:

на крају крајева, зар је битно да ли је неко заиста био тамо или не, да ли је на дуге стазе битно да ли је неко доживео гасне коморе или је само замислио како све то мора да је изгледало, Холокауст је био универзално дешавање, тотални догађај у који је целокупно човечанство било умешано, стога да бисмо причали о том тужном догађају, било у животу или у прози, у покушају да се помиримо са његовом непојмљивошћу, то такође мора бити колективни подухват, и наравно, исто важи за свемирске колоније, биле оне стварне или измишљене⁶⁰¹ (*ibid.*)

У складу са начелима надфикције, а конкретно трећим предлогом за надфикцију, разлика између стварног и измишљеног догађаја не постоји, а чак и да је има, незнатна је. Оно што је написано је само по себи истина и тиме парира у целисти догађају из стварности. Да би неки догађај био истинит у прози, није неопходно да је истинит у стварности. Самим тим, Старчево искуство са Холокаустом је подједнако реално као и Федерманово, као што је и искуство дечака у ормару, небитно да ли се стварно догодило или не, потпуно истинито, јер постоји у прози. Управо ту се јавља још једна двојака вибрација у роману, а везана је управо за „искуство у ормару”.

Наиме, као што је раније речено, роман *Глас у ормару* је иницијално планиран као саставни део *Двојаке вибрације*, али је потоње замењен и објављен самостално. Међутим, овај роман је ипак садржан у *Двојакој вибрацији*, јер се спомиње у контексту Старчевог опуса; у *Двојакој вибрацији* је Старац написао један врло чудан роман који се зове *Глас у ормару*, у коме он „уместо да претвара историју у снове, кошмаре, боље речено [...] претвара[м] своју унутрашњу ватру, или како год желите да назовете ова цијукања у утроби, у чисту форму, можда најбољу ствар коју сам икада написао⁶⁰²“ (Federman 1982: 115). Старац ово говори Намредефу и Јамију, који, иако могу да путују напред-назад кроз време, ипак имају нека ограничења и не могу да оду довољно далеко да виде тај централни трауматични догађај, то „искуство у ормару”. Једино што могу јесте да верују Старцу на реч док говори о свом искуству и том делу своје прошлости.

Међутим, овиме не само да се додатно доводи у питање њихова поузданост као „добављача” информација за аутора-наратора Федермана, већ се доводи у питање и истинитост целокупног „искуства у ормару”. Ово је опет случај двојаке вибрације, јер долази до потпуног преклапања стварности и прозе, где фиктивни лик Старца, који у себи делом садржи Федермана

⁶⁰⁰ У оригиналу: „but if we deal with this matter of the camps at all, it will have to be clear that the central concern is not the extermination of the deportees, including the old guy’s entire family, incidentally, father, mother, and sisters too, but the erasure of that extermination as a central event, and it is, I believe, the old man’s ambivalence toward this erasure that charges his life emotionally and informs its risks” (Federman 1982: 13)

⁶⁰¹ У оригиналу: „after all does it really matter if one was there or not, does it really matter in the long run if one experienced the gas chambers or if one merely imagines how it must have been, the Holocaust was a universal affair, a total affair in which all mankind was implicated and is still implicated, therefore to speak of that sad affair, in life or in fiction, in an effort to come to terms with its incomprehensibility, must also be a collective undertaking, and of course the same can be said of the space colonies, real or imagined” (Federman 1982: 149)

⁶⁰² У оригиналу: „instead of turning old dreams into history I’ve been converting history into dreams, into nightmares rather [...] turning my inner fire, or whatever else you want to call those squeaks in my guts, into pure form, must be the best stuff I’ve ever written” (Federman 1982: 149)

писца, пише повест сопственог искуства у ормару, под истим називом и на исти начин као што је Федерман писац урадио у свом истоименом роману. На том надфикцијском нивоу, Федерман писац подрива не само истинитост сопствене прошлости, већ и веру читаоца у његове речи, али тиме истовремено наглашава безначајност разликовања стварности од фикције, јер у надфикцији то не постоји, на шта само указује чињеница да повест „стварне” особе може да напише фиктиван лик и да Старчева верзија „искуства у ормару” може чак бити и тачнија од Федерманове, „праве” повести тог догађаја.

Федерман је изјавио да *Двојака вибрација* не би била могућа без *Гласа у ормару* (Federman у Gerdes 2002:414), а тај роман је, на неки начин, садржан у *Двојакој вибрацији*, највише кроз Старчев опис „свог” романа, који је заправо *Глас у ормару*:

Да роман од двадесет страна, шта је ту лоше, па не морају сви роману да трају вечно, а свакако, видећете, свака страна је као двадесет страна нормалног писања, мислим, толико је згуснут, само основно је остало, да, основно, све остало је пуштено низ реку, сва сувишна речитост, ни реч преко, само једна дугачка синтактичка дисартикулација, без почетка или краја, како и треба да буде, али на правом месту надам се, да само речи, речи препуштене намерном хаосу а ипак затворене у кутије неизбежне форме, видећете, кутије речи⁶⁰³ (Federman 1982: 115-116)

Дакле, у *Двојакој вибрацији* се текст ауторефлексивно позива на део који је требало да буде градивна компонента самог романа. Као да у себи садржи своју суштину, *Двојака вибрација* се, према речима самог Федермана, који овде користи Деридин израз, „инвагинира” (Abádi-Nagy 2002a: 144), што би се могло објаснити као извртање уназад у себе, то јест враћање себи, уназад. Али то није једина инстанца која показује ауто-инкорпорирање овог романа. Прича из *Гласа у ормару* је толико битна компонента *Двојаке вибрације* да се она појављује пре но што Старац уопште спомене тај чудан роман од двадесет страна који је написао.

Наиме, током једног путовања на Сицилију са Намредефом и Јамијем, након што је изложио своју помисао о самоубиству и одмах потом је негирао, рекавши да би то ипак била „једна форма залуђивања⁶⁰⁴” (Federman 1982: 67), Старац изненада креће да прича причу о искуству једног малог дечака током Другог светског рата, који је, скривајући се у ормару у који га је мајка гурнула, преживео истребљење Јевреја. Та прича је форма Федерманове плагијаигре, јер садржи бројне описе из *Гласа у ормару*, чак и идентичне синтагме, попут „уредних пакетића”, „мирисао је његову топлоту [пакетића] на рукама”, „избацио свој страх”, „али се спотакао на дванаестом степенику и пао” (Federman 1982: 69) и бројних других. Док препричавају Федерману, аутору-наратору, овај догађај, Намредеф и Јами објашњавају да је Старац написао врло чудан, „скоро нечитљив” роман о овоме, користећи „необичну типографију, савршене квадрате од речи на страницама без знакова интерпункције” и да га је назвао „Глас у Ормару” (Federman 1982: 70). Јасно је да Намредеф и Јами описујући Старчев „фиктивни” роман, заправо описују „прави” *Глас у ормару*, али као и све у *Двојакој вибрацији* и ово је показатељ симултаног постојања у две равни, од којих су обе тачне и истините.

Према речима француског песника Кристијана Прижона (Christian Prigent) сцена у којој Старац прича о „дечаковом” искуству о ормару и кроз то преноси своје искуство са Холокаустом

⁶⁰³ У оригиналу: „Yes a twenty page novel, what’s wrong with that, not all novels need to go on forever, and anyway you’ll see each page is like twenty pages of normal writing, I mean it, it’s so condensed, only the essential has remained, yes the essential, everything else was flushed down the toilet, all the superfluous verbiage, not a word too much, just a long syntactical disarticulation, without beginning or end, as it should be, but in the right place, I hope, yes just words, words abandoned to deliberate chaos and yet boxed into an inescapable form, you’ll see, boxes of words” (Federman 1982: 115-116)

⁶⁰⁴ У оригиналу: „another form of delusion” (Federman 1982: 67)

је „фиксиран експлодирајући центар романа” (McCaffery et al. 1998: 363). Он даље објашњава да Федерман успева да свом читалаштву приближи овај трагични „примални губитак” „без разбијања наративног процеса, без болног пада сваке реченице, без наглог појављивања неименованог у распореду имена” (*ibid.*). Међутим, Прижон сматра да главна намена *Двојакe вибрације* није толико у томе да приближи болну реалност Холокауста и логора смрти кроз Федерманово лично искуство, колико је да се од тог искуства дистанцира и прочисти: „ У својој суштини, роман постаје симултана инвокација и егзорцизам тог догађаја (сцене у ормару) ‘јер је циљ контролисаног интензитета језика да се заштити емоционалног хвата те закупаљујуће драме⁶⁰⁵“ (McCaffery et al. 1998: 364).

Како би ово постигао, Федерман је, према Прижону, морао да примени три технике: прва би била „дисперзија” овог догађаја на различите временске равни, чиме би се прича „укинула у својим дуплим вибрацијама будућности”; друга техника је разбијање субјекта на више ликова, који потом даље „разбијају” сопство самог писца и самим тим се интензитет трауме „пројектује на радијацију овог разбијања” (*ibid.*). Трећа техника је, наставља Прижон, „бацање језика у облик хетерогеног карневала чији подругљиви бес непрестано осцилира између бурлескних хвалоспева, интерполација по угледу на Селина⁶⁰⁶, и префињених медитација, речитих коментара о себи, споредних комичних и тривијалних ситуације, као и озбиљних размишљања (нарочито о Холокаусту)⁶⁰⁷ [...]” (*ibid.*). Оваквом употребом језика, дакле, Федерман не бежи од тог централног трауматичног догађаја, нити покушава да га сведе на мелодраму, већ га у целости инкорпорира у своју надфикцију, али истовремено дистанцира од себе, не присваја га, јер његово искуство је једно од многих и како је и сам рекао, кроз глас Старца, Холокауст је тотални, колективни подухват (Federman 1982: 149). Такође, у свом есеју *Зашто је неопходно и немогуће бити јеврејски писац*, Федерман закључује да „ [у]колико суштина, смисао или бесмисленост Холокауста треба да преживи нашу проклету историју, то мора бити кроз уметничка дела⁶⁰⁸“ (1983: n.d.) и тиме заправо даје још једно објашњење зашто је писао о свом искуству на начин на који јесте.

Као и Старац у свом роману, тако и Федерман кроз све своје романе је „осуђен да до краја свог живота, без одустајања преиспитује свој мрачни почетак и да никада не схвати тај дан када је престао да буде син и постао сопствени отац” (Federman 1982: 69), како то описује Федерман аутор-наратор у *Двојакoј вибрацији*. Оно што је истина за Старца, у овом случају је истина и за Федермана: обојица су осуђени на то да кроз свој живот и своја дела преиспитују то велико „зашто?” њихових живота. Ово *зашто* се такође поставља на почетку и крају *Двојакe вибрације*, најпре *зашто* је одабран за депортацију, а потом *зашто* није депортован. Ни Федерман није умео да да одговор на то питање, јер и сам је пробао да направи списак разлога зашто би Старац био депортован. Један од тих разлога је била чињеница да је Старац био експериментални писац, али закључује да: „Можда то има неке везе са питањем које ја постављам себи од 1942. године, када су Немци дошли да ухапсе моје родитеље. *Зашто*⁶⁰⁹ је моја мајка сакрила мене у ормар, а не моје

⁶⁰⁵ У оригиналу: „In essence the novel becomes simultaneously an act of invocation and exorcism of the occurrence (the closet scene) ’because the goal of the controlled intensity of its language is to protect itself against the emotional hold of the engulfed drama.’” (McCaffery et al. 1998: 364)

⁶⁰⁶ Мисли се на француског писца Луја-Фердинанда Селина (Louis-Ferdinand Céline) кога је и сам Федерман често спомињао као једног од својих књижевних узора, упркос његовим антисемитским ставовима.

⁶⁰⁷ У оригиналу: „casts language into a carnivalesque heterogeneity whose mocking rage oscillates ceaselessly between burlesque boastings, Célinian interpolations, and sophisticated mediations, erudite self-commentary, comical asides, trivial scenes and serious reflection (on the Holocaust in particular)” (McCaffery et al. 1998: 364)

⁶⁰⁸ У оригиналу: „For if the essence, the meaning, or the meaninglessness of the Holocaust will survive our sordid history, it will be in works of art.” (Federman 1983: n.d.)

⁶⁰⁹ Курзив у оригиналу.

сестре, или једну од мојих сестара? Зашто мене? Шта је диктирало тај потез?⁶¹⁰“ (Abádi – Nagy 2002a: 154).

Федерман никада није сазнао шта је диктирало потез његове мајке да баш њега гурне у ормар и тиме одабере за преживљавање, исто као што ни Старац никада неће сазнати разлоге за своју депортацију и потоње одбијање. Међутим, оно што остаје јесте чињеница да су обојица преживели један догађај који многи нису и остали су као сведоци једне колективне трауме. Део те трауме је изражен кроз „искуство у ормару”, и у Федермановој и у Старчевој верзији, док је други део присутан као део колективне историје и сећања, како на нивоу памћења, тако и у својој физичкој форми. Концентрациони логори и логори смрти, као музеји и споменици, дан данас стоје као болан показатељ те „неопростиве грозоте”, како је назива Федерман. По завршетку Другог светског рата, Федерман је дуго тражио податке о судбини своје породице и, нажалост, упркос и даље постојећој нади да су можда ипак преживели, открио да су сви убијени у Аушвицу, убрзо након те кобне ноћи 1942. године⁶¹¹.

4.5.2.2 Логори смрти, фабрике аутомобила и кромпири

Централно поглавље у *Двојакој вибрацији* је шесто поглавље које описује Старчеву посету концентрационом логору Дахау. Та прича је накнадно убачена по избацивању *Гласа у ормару* који је требало да буде ту, али управо у том поглављу Старац описује *свој* роман који се такође зове *Глас у ормару* Јамију и Намредефу, након приче о посети Дахау. Ту се види врло блиска веза између флагрантне манифестације Холокауста као што је музеј на месту једног логора смрти, и који од њега прави врло јавно, али дистанцирано искуство, и Старчевог/Федермановог „неуредног рукописа” (Federman 2000: 221) који говори о интимном доживљају Холокауста. Упркос Јамијевим и Намредефовим коментарима да, упркос томе што је роман добар, ипак је написан на врло захтеван и отежавајући начин, Старац коментрише да је то и намера романа, „никада да не прича о стварности самог догађаја већ да га конкретизује у црнилу речи” (Federman 2000: 225).

Међутим, док *Глас у ормару* не говори експлицитно о страхотама Холокауста, поглавље о логору Дахау то чини на очигледнији начин. Осим што је испуњен референцама на фотографске записе свих злодела почињених у том логору, овде Федерман на неки начин *допушта* својим ликовима, а посебно Старцу, да покажу своја осећања, у вези са овом темом. Ово је, такође, једино поглавље у роману у ком прича ниједном није прекинута дигресијама, осим у једној инстанци.

На самом почетку овог поглавља, Јами и Намредеф, након дуге потраге, коначно проналазе Старца у Паризу, док игра покер са локалним макроима. Након сукоба са њима и потоње победе Старац, Јами и Намредеф се повлаче у Старчеву малу собу, која има само кревет,

⁶¹⁰ У оригиналу: „Perhaps it has to do with a question I’ve been asking myself since 1942, when the Germans came to arrest my parents. *Why* did my mother hide me in the closet and not my sisters, or one of my sisters? Why me? What dictated that gesture?” (Abádi – Nagy 2002a: 154)

⁶¹¹ Све ово је детаљно описано у Федермановом есеју *Конвој 21* (Convoi 21), који је написан по открићу да је Пол де Мен (Paul de Man), кога је Федерман лично познавао, писао нацистичке пропагандне текстове. У овом есеју Федерман такође даје праве спискове погубљених у Аушвицу, на којима се јасно виде имена његових родитеља, Маргерите (Marguerite) и Симона (Simone) Федерман, као и имена његових сестара, Саре (Sarah) и Жекелине (Jacqueline) Федерман, са датумима њихових депортација и бројем конвоја у ком су се налазили. Спомињући грешку у вези са годиштима својих сестара у списковима, Федерман закључује следеће: „Моје сестре су имале 10 и 13 година када су умрле у Аушвицу, отприлике у исто време када је Пол де Мен писао своје чланке. Постоје документа о овоме. Умрле су врло лошом смрћу, ужасном смрћу. Док ми свест не избледи, мораћу да сматрам СС Хајнрихсона (SS Heinrichson), шефа Гестапоа Роткеа (Heinz Röthke), Обер Фелдвелла Вајса (Weise) и Ајхмана (Eichmann), и све остале – и да, Пола де Мена такође – одговорним за смрт мојих родитеља и сестара.” (McCaffery et al. 1998: 86) Цео есеј је доступан у McCaffery et al. 1998: 80 – 86.

столицу и радни сто (јасна алузија на собу из романа *Дупло или ништа*) и где Старац почиње да им описује како је отишао у Дахау. Наиме, након што је нестао из хотела где је био са Јамијем и Намредефом, Старац је напрасно ухватио воз за Минхен и у њему упознаје Хенка Марковског (Hank Markowsky), америчког Јеврејина и холивудског режисера, који са својом партнерком, младом перспективном глумицом којој никада не сазнајемо право име, иако је у причи знамо као Грејс Кели (Grace Kelly) јер је „тај тип” жене (Federman 2000: 180), путује у Дахау. Један од разлога посете, како објашњавају је, наравно, његово јеврејско порекло и оно што он (Хенк) наводи као „сентименталне разлоге” (Federman 200: 181), док је други чињеница да жели да режира филм о том логору. Осим овог пара, који га позивају да са њима пође у Дахау, ту је и старија госпођа, Миријам Милстајн (Mirriam Millstein), Американка јеврејског порекла, која је након смрти свог супруга почела да посећује нацистичке концентрационе логоре, јер је то њена „света дужност” због њеног порекла (Federman 2000: 185).

За разлику од осталих ликова у овом поглављу, чији разлози за долазак у Немачку су директно повезани са Холокаустом, Старчев долазак, на први поглед, нема никакве везе са тим. Он у Немачку долази како би се коцкао, јер познаје добре градове за то и то је оно што му омогућава пут у Минхен, конкретно, новац који је освојио у Либеку, где су га Јами и Намредеф последњи пут и видели. Такође, по повратку из посете логору, прво место где Старац одлази је коцкарница где овај пут, пак, губи сав новац, након чега покуша да изврши самоубиство. Речима самог Федермана када је објашњавао значај овог поглавља у роману: „цео пут у Немачку је коцка” (McCaffery et al. 1998: 360). Током целог романа, Старац се коцка својим Сопством, оно највредније што може да изгуби јесте он сам и то чини „као начин утврђивања потенцијалних губитака и добитака свог, а самим тим и нашег, ‘људског’ стања⁶¹²” (McCaffery et al. 1998: 178). Такође, ово поглавље је испуњено „двојаким вибрацијама”, а највише у вези са Јамијевим и Намредефовим путовањем кроз време, јер они су истовремено и у садашњости и у прошлости, посебно видљиво када посматрају тучу са макроима и у исто време је преносе Федерману аутору/наратору.

Осим што представља Старчево (и Федерманово) суочавање са Холокаустом и „стварношћу” тог догађаја, одлазак у Дахау, боље речено, у оно што је од њега остало, то јест, у шта је преиначен, представља и демонстрацију манипулације историјом. Наиме, како се приближавао долазак у Дахау, Старац, и његови сапутници, очекивали су нешто знатно страшније у односу на оно што их је дочекало. Место које је некада било отеловљење смрти и исконског страха, данас је претворено у музеј, изложбени простор у коме се налазе само реконструкције зграда које су представљале локус незамисливих трагедија и хорора. На самом улазу у логор, како Старац објашњава, налази се споменик који треба да представља помен жртвама логора и наставља: „знајући Немце, све ће ово бити представљено баш како треба и заиста јесте било, ништа увредљиво, ништа превише узнемиравајуће, заправо, није било ни много тога да се види⁶¹³” (Federman 2000: 187). Ово је прво у низу „брисања” историје које је Старац увидео у логору и док су улазили у музеј направљен на месту логора, он говори Хенку: „Ти проклети Немци су заиста успели, рекох Марковском, одлична мешавина доброг укуса и хигијене, савршен дојам трагедије али без хорора, баш како треба да буде⁶¹⁴” (Federman 2000: 187).

⁶¹² У оригиналу: „a means of determining the gains or losses of his 'human' condition and, as a result, of ours” (McCaffery et al. 1998: 178)

⁶¹³ У оригиналу: „if I know the Germans it's presented just right and indeed it was, nothing offensive, nothing too disturbing here, in fact nothing much to see” (Federman 2000: 187)

⁶¹⁴ У оригиналу: „Those fucking Germans really pulled it off, I said to Marcowsky, a nice mixture of decorum and hygiene, a perfect sense of the tragic but without the horror, just as it should be” (Federman 2000: 187)

Судећи према Старчевим речима, Немци су изградњом музеја показали колико је лако изменити доживљај историје, без флагрантног брисања чињеница, већ самом изменом репрезентације - од места масовних убистава до музеја где се продају сувенири, од догађаја који би и починиоци и преживели најрадије заборавили до институције у којој се могу купити подсетници на посету у виду разгледница. Овде, пак, Старац налеће на прави покушај „брисања” историје, приметивши фотографије са којих је Хитлерово лице уклоњено: „неко је обрисао Хитлерово лице, и заиста је тамо било много Хитлерових фотографија са којих је лице исечено, изгребано, искасапљено ножем или неким оштрим предметом у узалудним изразима љутње, беса или чак освете од стране претходних посетилаца⁶¹⁵” (Federman 2000: 190).

Шетајући се даље кроз музеј, Старац застаје испред једне фотографије на којој је „мали дечак са великим црним очима, носио је француску беретку и жуту звезду на капуту који је био превелики за њега, седео је на ивичњаку, потпуно сам, са својим маленим свежњем ушущканим поред њега” (Federman 2000: 193) и тада прокоментарише да је на један тренутак помислио да је он можда тај дечак на фотографији (*ibid.*). У овој сцени се врло јасно види надфикцијско преклапање стварности и фикције, али овде ипак у виду двојаке вибрације, јер је ова сцена заправо фикција унутар фикције, двоструко удаљена од стварности, али подједнако могућа. Истина је да ми, као ни Старац, никада нећемо сазнати да ли је тај дечак на фотографији заиста он, али смо као читаоци такође остављени са сумњом да ли та фотографија заправо постоји. Ова сцена је у целости по начелима надфикцијског писања, јер се стварност и фикција до те мере преклапају, да за саму причу није битно да ли је ишта од тога истина, јер једном када је испричана, ова прича постаје истина сама за себе, јер језик је тај који диктира и значење и истинитост било ког догађаја.

Такође, ова сцена може бити протумачена и као спона између *Двојаке вибрације* и *Гласа у ормару*. Наиме, као што знамо, у *Гласу у ормару* мали дечак седи склупчан у ормару где оставља свој „уредан пакетић” (свежањ) и излази из ормара у капуту свог оца који је за њега превелики, као и што је капут на дечаку са фотографије у Дахау видно велики за њега. Овде би се могла направити паралела између два ормара – оног из Федермановог детињства и самог логора Дахау. Према речима критичара Брајана Макхејла постоји јасна веза између Дахау и простора ормара, „не само зато што је РФ као дете избегао Дахау или неки његов еквивалент када је сакривен у ормар, већ и зато што постоји установљена аналогија између ‘коначног ормара’ и гасних комора нацистичких логора смрти⁶¹⁶” (McCaffery et al. 1998: 192). Конкретна аналогија на коју се Макхејл позива јесте „смежурано старо тело неумируће, седећи у том коначном ормару, чекаоници, транзитном простору његове потенцијалне будућности међу звездама⁶¹⁷” (Federman 1982: 66). У овом опису такође вибрира двојака вибрација: прва асоцијација је очигледан опис његовог чекања на депортацију у свемир, који је овде представљен звездама; међутим, друга интерпретација јесте да су „звезде” заправо металептична представа жутих звезда које су Јевреји били принуђени да носе као знак идентификације и да његова депортација међу звезде заправо представља његову смрт, као и смрт милион других „непожељних”⁶¹⁸.

⁶¹⁵ У оригиналу: : „somebody had erased Hitler’s face, and indeed there were many photographs of Hitler where the face had been cut out, scratched out, mutilated with a knife or a sharp object in futile gestures of anger, of rage, or perhaps of revenge on the part of previous visitors” (Federman 2000: 190)

⁶¹⁶ У оригиналу: : „not only because it was to Dachau or its equivalent that the child RF escaped being deported when he hid in the closet, but also because of the analogy established here between the ‘final closet’ and the gas chambers of the Nazi death camps” (McCaffery et al. 1998: 192)

⁶¹⁷ У оригиналу: „wrinkled old body undying, sitting in the final closet, the waiting room, the transitory space of his potential future among the stars” (Federman 1982: 66)

⁶¹⁸ У оригиналу: „undesirables”

Међутим, овој сцени претходи један изузетно битан моменат у Старчевом опису посете Дахау музеју, а то је његово поређење овог музеја, на месту некадашњег логора смрти, и Фордовог музеја аутомобила (the Ford Company Museum) у Дирборну (Dearborn), близу Детроита. Ово поређење се може чинити „бизарним или неодговорним или чисто безукусним” по речима Макхејла (McCaffery et al. 1998: 194), али, наставља Макхејл, то није случај, јер оно служи да посведочи једном ширем контексту и да тиме докаже свој закључак о историји (*ibid.*). Федерман, по сопственим речима, овде пореди две врсте „машинерија”: капиталистичку и нацистичку (McCaffery et al. 1998: 362). Макхејл се слаже са Федерманом и даље примећује да заиста постоји сличност између принципа „покретне траке” која је започета у Форду и начина организације масовних убистава у Дахау и закључује да „без Дирборна нема Дахау⁶¹⁹“ (McCaffery et al. 1998: 194). Наравно, ово је још једна у низу манифестација двојачке вибрације у овом роману, где на алегоријском нивоу би се Дахау и Форд могли посматрати као примери организоване компаније, чиме се утолико јаче наглашава нехуманост и стравичност дешавања у Дахау.

Осим принципа рада, колико год то стравично било тако рећи, оно што Старац види као још једну сличност између музеја у Дахау и Фордовог музеја јесте цео концепт презентације. У оба музеја су изложене бројне фотографије и документа о раду места која обележавају, с тим што су у Дахау то биле фотографије жртава нацистичког режима, а у Фордовом музеју слике модела аутомобила, фабрика, радника и породице Форд: „Да, исти је принцип, наставих да објашњавам Хенку, исти формат презентације, принцип корпоративног музеја направљеног да покаже историју једног производа⁶²⁰“ (Federman 2000: 193). Оваква врста поређења, то јест, контрастирања ова два музеја је још једна Федерманова двојачка вибрација, начин да укаже на двојакост људске природе и могућности људске иновације, са драстично различитим исходима.

Како су се приближавали крају ове „представе” (Federman 2000: 193) како је Старац описује, он примећује једну велику разлику између ова два „корпоративна музеја”:

дошли смо до краја представе и нашли се у великом празном простору, дуж зидова су биле полице са стакленим вратима, а унутра колекције књига о Холокаусту, на бројним језицима, с тим да је једина разлика, рекох Хенку који ме је и даље помно слушао, да на крају посете у Фордовом музеју улазиш у велику, јарко осветљену просторију и тамо, на платформи, можеш видети најновији прелепи блистави модел Форда [...] коначни производ свих тих година иновације и вредног рада

али овде, показах руком простор око нас, на празну салу у којој смо стајали, овде не налазиш ништа, јаз, празнину, неколико речи нашкрабаних по зидовима, целокупна машина је довела до овога, до овог вакума, целокупна нацистичка машина није произвела ништа, ништа осим одсуства, измишљена је да би правила смрт⁶²¹ (Federman 2000: 193-194)

Покушавајући да продре у *суштину* тог целог историјског догађаја, да открије суштину Холокауста, како и сам Старац каже, док шета „лабиринтом” музеја у Дахау: „ја сам желео да

⁶¹⁹ У оригиналу: „without Dearborn, no Dachau” (McCaffery et al. 1998: 194)

⁶²⁰ У оригиналу: „Yes, it’s the same principle, I went on explaining to Hank, the same format of presentation, it’s the principle of the corporate museum built to show the history of the making of a product” (Federman 2000: 193)

⁶²¹ У оригиналу: „we had reached the end of the show and found ourselves in a large empty space, along the walls were bookcases with glass doors and inside these a collection of books written about the Holocaust, in many languages, the only difference, I said to Hank who was still listening to me intently, is that at the end of your visit to the Ford Museum you enter a large well lit room and there, on a platform, you see the beautiful shiny latest model of a Ford, the new Thunderbird or LTD, the final product of all those years of innovation and hard work

But here, and I gestured to the space around us, the empty hall where we stood, here you find nothing, a void, an emptiness, a few words scribbled on the walls, this whole machine has led to this, to this vacuum, the whole Nazi machine has produced nothing, nothing but an absence, it was invented to fabricate death” (Federman 2000: 193-194)

дођем до сржи свега овога” (Federman 1982: 99). А у сржи те гротескне грађевине која стоји као отеловљење гнусних злочина почињених над недужним људима се налази само празнина, „ништа више од одсуства”. Према Макхејлу, та празнина у овој фабрици се, у виду двојаке вибрације, огледа у празнини платформе за депортацију на којој Старац чека да буде послат у свемир (McCaffery et al. 1998: 193) . Пратећи ову аналогију, долази се до закључка да у Федермановој надфикцији, празнина, јаз и одсуство постају метоними за смрт (*ibid.*). И сам Федерман је закључио да централна тема његове прозе јесте *самоћа*, „која је, наравно, један од облика патње од одсуства” (Abádi – Nagy 2002b: 100). И заиста, оно на чему Старац инсистира, док ишчекује своју депортацију у свемирске колоније, јесте да га Јами и Намредеф оставе да буде сам и упорно их тера од себе.

За Федермана, ниједна друга судбина, осим одсуства и тишине, тих остатака Холокауста и није могућа. Он то и објашњава на следећи начин:

Ужасна ватра је угашена и упркос свој тој фанатичној ујдурми која се још дешава у свету данас, да се сакупе, забележе, сачувају, запамте све те ствари које одбијају да говоре и да буду представљене, Неопростива Грозота ће неумитно нестати у сопствену тишину и сопствено одсуство.

Историчари, статистичари, архивари, меморијалисти су своје одрадили. Сви искази су записани, споменици подигнути, светилишта освештана, музеји су отворили своја врата туристима Холокауста, али Неопростива Грозота и даље нема смисла. Тела су избројана. Штета процењена. Репарације исплаћене. Велика ватра је сада угашена. Али тај мирис дима након великог пожара и даље опстаје⁶²². (Federman 1983: n.d.)

Холокауст и целокупна нацистичка машина су за собом оставили зјапећу празнину и осећај недостајања, одсуства тога нечега што никада не може бити објашњено, већ само доживљено. Ту се јавља и једно језичко одсуство, јер не постоје речи којима би цео тај догађај могао бити описан и пренесен у целости. Одсуство речи, међутим, није еквивалентно одсуству осећања, већ само наглашава одређену врсту језичке неспремности да се вербализује то искуство. Суочен са ограниченошћу језика пред једним таквим догађајем и искуством, Федерман се препустио „језичким и типографским играма које ипак само служе као слаба маска или делимично укидање прошлости, али неоспориво упућују на неадекватност језика пред Холокаустом⁶²³” (Federman 1983: n.d.).

Као што је и сам више пута рекао, Федерман је патио од тога да није патио довољно (Abádi – Nagy 2002b: 99) , а то је пак посебно појачано узнемирујућом мишљу да један од разлога зашто је он постао писац је управо Холокауст, али да тај исти догађај који га је навео на пут језика, му истовремено не дозвољава да о њему пише. Иако је много тога написано о Холокаусту и том целокупном догађају и искуствима Јевреја током Другог светског рата, Федерман ипак сматра да је велики део тога, било то добро или лоше, често сводио „драму на обичну мелодраму, а

⁶²² У оригиналу: „The horrible fire is extinguished, and in spite of all the frantic activities still going on in the world today to gather, to record, to preserve, to remember what refuses to speak or be represented, the Unforgivable Enormity will inevitably vanish into its own silence and its own absence.

The historians, the statisticians, archivists, memorialists have done their work. The accounts have been written, the monuments have been erected, the memorials have been sanctified, the museums have opened their doors to the Holocaust tourists, and still the Unforgivable Enormity refuses to make sense. The bodies have been counted. The damage estimated. The reparations paid. The great fire is now extinguished. But the smell of the smoke that always lingers after a great fire still pervades.” (Federman 1983: n.d.)

⁶²³ У оригиналу: „the linguistic and typographical games I have played in my fiction may be a mere cover-up, a partial cancellation of the past, but nonetheless they point to the inadequacy of language in the face of an event as hideous and as unspeakable as the Holocaust.” (Federman 1983: n.d.)

трагедију на телевизијску сапуницу⁶²⁴ (Abádi – Nagy 2002b: 100). Федерман сматра да је разлог за ово заправо немогућност писаца да се суоче са својим најдубљим искуством и траумом без улепшавања и компромиса, те врло мали број њих дозволи да се у њиховој прози осети „скрханост угнеждана у нестабилној празнини тог искуства, тога што не може бити у целости сагледано, нацртано, ухваћено, описано у својој многострукости⁶²⁵” (McCaffery et al. 1998: 363).

Моћ ове целе епизоде у роману се огледа и у томе да ниједном није прекинута, да тече без дигресија или било каквих упада са стране (на пример, питања или коментара Јамија и Намредефа), што је атипично не само за овај роман, већ за скоро све Федерманове романа. Једини пут када је ова сцена прекинута јесте када Старац препричава Јамију и Намредефу причу коју је испричао холивудској старлети о свом преживљавању и избегавању сигурне смри у логору, то јест, „причу о сировим кромпирима⁶²⁶” (Federman 2000:200).

Наиме, како Старац објашњава Јамију и Намредефу, ова прича описује догађај након што је дечак изашао из ормара, у превеликом капуту свога оца и, скривајући се по улицама града, некако успео да дође до железничке станице где бива ухваћен од стране полиције и убачен у вагон, са другим мушкарцима и дечацима око његових година. Толико дуго су они били у том возу да су многи попадали од изнемоглости, жеђи, умора и глади. И управо та глад је разлог зашто је мали дечак, видевши друго дете да то ради, искористио један тренутак у ком су два воза била близу и прескочио раздаљину између њих, слетевши у други вагон где је, на своје одушевљење, видео џакове кромпира: „он се попео на један џак, поцепао један рукама, ноктима, извадио неколико кромпира, протрљао их о свој капут да скине земљу са њих и почео да једе⁶²⁷” (Federman 2000: 203-204). Дечак је бесомучно јео те кромпире, и пунио џепове њима. У тренутку када му је позлило од количине сирових кромпира које је појео, дечак је сишао са џака желећи да се врати у свој воз, међутим, престрављен схвата да је његов воз отишао, а да га он није ни чуо док је одлазио. Тек касније ће схватити да је искочивши из тог воза, вођен празним стомаком, избегао смрт у гасним коморама: „глад га је нагнала ка том возу, не помисао о бекству, али тако је преживео, тако му је измакао одлазак у логор⁶²⁸” (Federman 2000:204).

Ова сцена, која се појављује или само спомиње у великом броју његових романа, увек је испричана на другачији начин, али са неизмењеном главнином приче. Ово је Федерманов метод да нас, још једном и у правом стилу надфикције, подсети да истинитост или пак неистинитост одређеног догађаја, нису ни услов нити препрека да се тај догађај исприча. Надфикција не прави разлику између стварности и фикције, то јест, маште и историје. И сам Федерман не прави разлику између маште и историје (Bernstein 2002: 69), а у свом трећем предлогу за надфикцију јасно тврди да се „проза подједнако бави ониме што је речено, као и ониме што није речено, јер оно што је речено није нужно тачно, а и оно што је речено, може бити речено на неки други начин⁶²⁹” (1993: 44). И управо ту се види Федерманова доследност начелима надфикције, јер његове бројне приче, укључујући и главну, централну, причу о ормару, увек могу бити испричане на другачији начин, али то не утиче на њихову истинитост. За надфикцију, као и за Федермана, разлика између стварности и фикције не постоји и самим тим све је фикција, јер је све језик

⁶²⁴ У оригиналу: „reducing the drama to mere melodrama, the tragedy to a mere soap opera” (Abádi – Nagy 2002b: 100)

⁶²⁵ У оригиналу: „the hearthbreak nestled in the unstable void of the experience, of that which cannot be seen completely, drawn, seized, described in its plentitude” (McCaffery et al. 1998: 363)

⁶²⁶ У оригиналу: „the story of the raw potatoes” (Federman 2000: 200)

⁶²⁷ У оригиналу: „he climbed on top of the bags, tore one open with his hands, with his nails, took out some of these potatoes, rubbed them against his coat to get the dirt off and started eating” (Federman 2000: 203-204)

⁶²⁸ У оригиналу: „hunger had driven him to that train, not the thought of escape, but that’s how he survived, how he missed the camps” (Federman 2000: 204)

⁶²⁹ У оригиналу: „fiction is as much what is said as what is not said, since what is said is not necessarily true, and since what is said can always be said another way” (Federman 1993: 44)

(Federman 1993: 89), а у фикцији све може и *мора* бити речено на сваки могући начин (Federman 1993: 43). Самим тим, прича о сировим кромпирима не треба да буде посматрана кроз призму истине или лажи, већ треба да буде посматрана као индивидуална прича, која може бити испричана на било који начин, јер је универзална и ако се није десила Федерману конкретно, некоме се јесте десила и зато мора бити испричана.

4.5.3 Празан терминал - уместо закључка

Романом *Двојака вибрација*, Федерман завршава један циклус свог писања и заокружује писање о централним темама које су храниле његову инспирацију и мотивацију за писањем, конкретно губитак породице и идентитета, отуђеност и одсуство, потрага за Сопством и Холокауст. Међутим, кроз ове теме су прожети и његове мисли и ставови о кризи књижевности, стању језика и његових могућности, и то на такав начин да формирају нераскидиву везу и врсту симбиотичког постојања са претходно наведеним. И заиста, за Федермана као да је немогуће да говори само и искључиво о личним темама, а да не буде кроз призму језика. На крају крајева, то и јесте идеја водила иза његове надфикције, прозе која се у целости предаје језику и сав свој садржај препушта његовим играма.

Роман *Двојака вибрација* се из једног, за Федермана, новог угла бави темама губитка и одсуства, као и „депања” Сопства, док је истовремено његов први роман који се највише бави темом Холокауста, иако никада директно. Федерман ствара темпоралну дистанцу између лика Старца и Холокауста (тачније, онога што је после њега остало) и потом је дуплира уводећи концепт путовања кроз време и Јамијеве и Намредефове моћи да прелазе „границе” времена. Прошлост, садашњост и будућност се у овом роману сажимају у једну тачку у причи која доживљава свој климакс кроз Старчев очајнички урлик „А ШТА СА МНОМ” (Federman 1982: 173). Ове речи су ехо Федермановог вечног питања које је носио као бреме од оног тренутка када га је мајка гурнула у ормар и дала му, како он то назива, „вишак живота” (1993: 95). Чак и та сцена, из његовог стварног живота, има своју двојаку вибрацију, јер мајка као да га је, тим чином, родила изнова.

Кроз надфикцију, Федерману језик даје слободу да изрази овај свој „парадоксални усуд” (Kutnik 1986: 225) некога ко је преживео Холокауст и чиме је „осуђен да до краја свог живота, без одустајања преиспитује овај мрачни почетак⁶³⁰” (Federman 1982: 69). Међутим, кроз двојаке вибрације свог романа, посебно временским измештањем, Федерман заправо покушава да укине причу (McCaffery et al. 1998: 364), као крајњи циљ надфикције.

Двојака вибрација је роман који говори о бројним темама, али се од свих Федерманових романа сматра оним који највише припада књижевности Холокауста. Овим романом је Федерман кроз машту (коју, као што знамо, не разликује од сећања) покушао да „изнова измисли своју прошлост” (Kutnik 1986: 226) и на такав начин допринесе једном великом „општем актуелном пројекту редефинисања модерне историје [...] у њеним политичким, етичким, али и естетским димензијама⁶³¹” (*ibid.*). Федерманов начин бављења Холокаустом је специфичан по својој евазивности којом показује да је целокупно његово искуство и виђење Холокауста обојено питањем преживљавања тога свега. Овај роман можда најбоље описује Церзи Катник рекавши да „као роман заснован на перформативном моделу најбоље показује могућности истраживања егзистенцијалних фундаментала кроз прозу [...] али управо је кроз квалитете надфикције глас

⁶³⁰ У оригиналу: „condemned for the rest of his life to question relentlessly this obscure beginning” (Federman 1982: 69)

⁶³¹ У оригиналу: „reinvention of his own past as his contribution to the much more general ongoing project of redefining modern history, indeed modernity as a worldview, in its political, ethical, and also aesthetic dimensions” (Kutnik 1986: 226)

овог текста успео да поприми људски звук⁶³²“ (1986: 227). И заиста, *Двојака вибрација* је Федерманова лична повест виђена кроз калейдоскоп надфикције, која ју је пак распршила до те мере да је сама прича добила сопствену стварност, независно од Федерманове. Истинитост приче романа *Двојака вибрација* не треба да буде довођена у питање, јер она не подлеже уобичајеним правилима фикције, већ формира сопствену истинитост у надфикцији.

⁶³² У оригиналу: „a novel conceived on the model of performance offers the best possibilities for carrying out such an investigation of existential fundamentals by means of fiction [...] it is this quality of surfiction that makes the voice of the text resound with truly human undertones” (Kutnik 1986: 227)

4.6 ОСМЕСИ НА ТРГУ ВАШИНГТОН

Рејмонд Федерман је оставио траг у књижевности постмодернизма највише кроз непоновљиви и дотад невиђени приступ прози, језику и тексту. У покушајима да дође до „суштине” књижевности, а и свог искуства, Федерман се играо језиком, „злоупотребљавао” његове могућности и пред читаоце стављао дела која су представљала, а и даље представљају, прави изазов за читање. Кроз претходно обрађена четири романа, Федерман пише и ствара текстове надфикције, који врло очигледно прате сва начела овог правца, до те мере да су и визуелна репрезентација надфикцијских стремљења. Међутим, уколико бисмо причали о „циклусима” у стваралаштву Рејмонда Федермана, онда би *Дупло или ништа*, *Узми или остави*, *Глас у ормару* и *Двојака вибрација* неоспорно чинили тај први, најјачи и најупечативљивији циклус, у смислу праћења и отеловљења „четири предлога” надфикције. Са ова четири романа, као што је раније речено, закључно са *Гласом у ормару* се затвара једна етапа начина писања код Федермана, најексперименталнији начин стварања фикције, док већ са *Двојаком вибрацијом* то полако јењава, иако је и тај роман заправо текст надфикције, али више по самом тексту и ономе што се њиме постиже, него типографском организацијом и другим визуелним експериментима. Ипак, неоспорно је да Федерманова потоња дела приказују један (привидно) сведенији приступ прози и књижевном стваралаштву, без лако уочљивих надфикцијских експлорација „могућности фикције” и да би стога могли да представљају другу фазу његовог стваралаштва, у којој се, као већ зрео писац, Федерман и даље бави прозом, језиком и његовим могућностима, али на благо конвенционалнији начин у односу на претходна дела. Но, битно је увек имати на уму да је код Федермана ретко када ишта онакво каквим изгледа, те да ова „друга” етапа његових прозних дела никако није ван окриља надфикције, већ да јој он прилази на други начин и са другачијег становишта, али и са другачијом намером.

Тај „други” или „зрелији” циклус његовог писања чине романи у којима се на нов начин бави темама из свог живота и детињства, махом из периода *npe* одласка у Америку, али први у низу тих романа, *Осмеси на Тргу Вашингтон* (*Smiles on Washington Square*) је можда једини Федерманов роман који је одвојен од тих тема. Корнис–Папа сматра да романом *Осмеси на Тргу Вашингтон* Федерман заправо показује своју спремност и вољу да се одвоји од његовог прапочетног ормара (1986:67). Штавише, поднаслов овог романа гласи *Нека врста љубавне приче* (*A Love Story of Sorts*) упућује на врсту романа која је крајње атипична за писца као што је Федерман, посебно узевши у обзир његово дотадашње стваралаштво. Према неким изворима, овај роман је написан као одговор на питање Ричарда Мартина (Richard Martin) зашто Федерман никада није написао љубавни роман (McCaffery et al. 1998: 321), међутим, Федерман не би био то што јесте да свему не дода свој потпис, те *Осмеси на Тргу Вашингтон* јесте љубавни роман, али цео написан у потенцијалу. Главна прича овог романа је, заправо, размишљање о томе „шта би било, кад би било” након случајног сусрета два главна лика – Јамија и Сусет (Succette⁶³³) – на тргу Вашингтон. Ова прича, међутим, представља и „причу унутар приче” и само је један од показатеља Федерманове типичне ауторефлексије текста, као и самосвести наратива, који изнова и изнова сам на себе упућује, те се од самог почетка, насупрот конвенционалној типографији и форми романа, примећује неизоставни уплив надфикције и у овом делу. Поврх свега, још један врло битан елемент анализе јесте да овај роман на врло опипљив начин представља и оштру

⁶³³ У француском језику постоји именица „succette” која значи „лизалица”, што је Федерман засигурно знао, стога можемо претпоставити да одабир овог имена није случајан и да је по среди једна од Федерманових игри језиком и значењем.

критику америчког друштва за време рата у Вијетнаму и открива „параноју, расизам, лицемерне политичке ставове и економску неједнакост⁶³⁴” на до тада најдиректнији начин. (*ibid.*)

Овај роман је започет шестог октобра 1981. године и завршен три године касније. Ово је Федерманов најуспешнији роман (McCaffery et al. 1998: 321) који је добио и Америчку награду за књижевност (The American Book Award) 1986. године. Роман је (званично) преведн на пет језика: немачки, италијански, румунски, француски и мађарски. (*ibid.*) Немачки превод романа је 1991. године искоришћен као текст за радио драму, што, опет, потврђује популарност романа међу широм публиком. Посвета романа гласи „За Џорџа Чејмберса и сва сујетна понављања⁶³⁵” (Federman 1995: n.d.) и представља директну референцу на Библију⁶³⁶, а кроз то и на Федерманова виђења књижевног стваралаштва тог периода.

4.6.1 Прича романа Осмеси на Тргу Вашингтон

Прво што се примети када се почне са читањем овог романа јесте да је у целости написан у садашњем и будућем времену, са ретким инстанцама претерита, и то само на местима где је то било неизбежно. Ово може служити као механизам приближавања приче читалаштву, упућујући на њену безвременост, али такође и на могућност стварања те приче баш у тренутку читања. Главна прича романа је фокусирана на Јамија и Сусет и на „условљеност” њихове љубавне приче која *можда* почиње разменом осмеха у пролазу. Роман почиње описом Јамијеве шетње по киши, тргом Вашингтон, на ком се истовремено одржава протест против Макартијеве (Joseph McCarthy) владе и његове политике у вези са Вијетнамом. Једна од људи који протестују је и Сусет, која касни на протест. Сазнајемо да Јами често шета тим тргом и да чак има свог пријатеља Чарлија, голуба ког сваког дана храни. Разлог зашто Јами толико често шета овим тргом јесте тај што има доста слободног времена јер је назапослен, без новца, а и генерално пролази кроз јако тежак период реадапације на Америку, по повратку из рата у Кореји. Сусет је, са друге стране, сушта супротност Јамија. Она потиче из богате породице из Бостона, живи у свом стану у Њујорку и у том тренутку похађа курс креативног писања, што ће бити врло битно касније у роману. Дакле, њих двоје размене осмехе у једном врло брзом тренутку док Сусет бежи од полиције која разбија протест, а Јами сасвим случајно бива ту баш у том тренутку:

Упознају се у Њујорку једног мартовског поподнева. Или је то можда био фебруар. Ништа необично. Заправо, замало се упознају, када су обоје на истом месту у исто време. Али тог дана они не причају. Не. Они се осмехну једно другом, ништа више.

⁶³⁴ У оригиналу: „paranoia, racism, hypocritical political views and economic inequality” (McCaffery et al. 1998: 321)

⁶³⁵ У оригиналу: „For George Chambers and all the vain repetitions” (Federman 1995: n.d.)

⁶³⁶ Фраза „сва сујетна понављања” је превод аутора фразе “all the vain repetitions” која је директна референца на Библију, Јеванђеље по Матеју. Наиме, у овом Јеванђељу, конкретно у Беседи на гори, 6:7, налази се стих који гласи: „А када се молите, не празнословите као незнабошци, јер они мисле да ће за многе ријечи своје бити услишени.”* У енглеској верзији (верзија краља Џејмса) овај стих гласи: “But when ye pray, use not vain repetitions, as the heathen do: for they think that they shall be heard for their much speaking.”** Федерманов одабир овог стиха се може протумачити као још један његов покушај да укаже на значај речи и на значај оригиналног израза и употребе језика на нов, до тада невиђени начин. Међутим, такође може бити и признање да књижевност као таква, посебно узевши у обзир конвенционалнију природу романа у ком је посвета, не може дати више од ограниченог броја оригиналних речи и идеја, те ова посвета упућује на „празнославно” или „сујетна понављања” и његових речи.

*Српски цитат из Библије преузет са: https://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/jevandjelije_po_mateju_c.html Приступљено: 26.11.2023.

**Енглески цитат из Библије преузет са: <https://www.bible.com/bible/compare/MAT.6.7-8> Приступљено: 26.11.2023.

Краткотрајни, саучеснички осмех, као да су знали да им је суђено да се опет сретну.⁶³⁷
(Federman 1995: 3)

На самом почетку приче се, дакле, јавља „као да” (*as if*) који уводи несигурност у истинитост исказа и условност даљег развоја приче. Али то није једини инструмент којим се Федерман користи да, од самог почетка, уведе осећај неповерења у наратив и да нагласи непоузданост наративног гласа. Он такође користи и тентативне речце попут „можда” и „замало”, даје алтернативе и нуди читаоцу да сам изабере шта му више одговара, чиме активно разара могућност зараћања у сам текст, али и илузију свезнања аутора/наративног гласа. У причи овог романа ништа није засигурно, нити је она, као прича на којој цео роман почива, као таква сигурна да ће се уопште догодити. Роман *Осмеси на Тргу Вашингтон* се налази у некој форми међупростора између приче и могућности постојања те приче. Корнис–Папа истиче да Федерманов „наратив могућности и ‘неизбежности’ се циркуларно отвара око овог фрагилног сусрета у стварности и са њом, желећи да упадне у пукотине, да извуче значење из њега”⁶³⁸ (Cornis–Pope 1986: 68). Крајње значење, међутим, остаје украсађено читаоцу, јер у тој својој циркуларности, роман сам себе, на крају, укида.

До пононог сусрета Јамија и Сусет ће проћи доста времена. Слично као у *Дупло или ништа* и *Узми или остави*, главна нит приче бива стално прекидана наративним (за кога никада не сазнамо ко је, те се може сматрати и гласом самог текста или ауторовим гласом) упадицама и коментарима о политичкој сцени Америке, општим контемплацијама о животу и животним ситуацијама, али и коментарима о чину писања. У међувремену пратимо Јамија за кога сазнајемо да живи у малој изнајмљеној соби у Бронксу (референца на Борисову собу у *Дупло или ништа* и Старчеву изнајмљену собу у *Двојакој вибрацији*), коју највероватније неће моћи да отплати и из које ће бити избачен. Такође сазнајемо да не може дуго да остане на једном послу и да сваког јутра прати огласе за посао, али нигде не стигне на ред за разговор од броја људи који су испред њега. Овај опис Јамијевог финансијског стања као младог ратног ветерана је очигледан коментар на однос Америке према својим ветеранима и досељеницима, али и на опште економско стање у Америци. Током романа се читалац изнова подсећа да је Јами пореклом из Француске и да зато има јак акценат док говори енглески. Јами је, такође, депресиван и у појединим тренуцима очаја је размишљао о самоубиству, о чему ће касније разговарати са Сусет. Он је описан као младић који се „ваља у нередима опсесивне маште”⁶³⁹ и „не прави разлику између сећања и маште”⁶⁴⁰ (Federman 1995: 12). Исте ове речи је искористио и сам Федерман описујући себе у једном интервјуу са Чарлсом Бернштајном (Charles Bernstein) (Bernstein 2002: 69), правећи директну везу између себе и Јамија.

Сусет, с друге стране, потиче из богате бостонске породице и иза себе има два пропала брака. Образована је, начитана и похађа курс креативног писања. Инспирација за лик Сусет је била Федерманова колегиница Кристин (Christine) са курса креативног писања коју упознаје 1955. године и која постаје његова девојка на неко време (McCaffery et al. 1998: 69). Она је, као и Сусет, била из Бостона, те је сцена у којој Јами одлази са Сусет у Бостон за Божић, да упозна њену породицу, заправо инспирисана правим догађајем када је децембра 1956. године Федерман отишао у Бостон са Кристин, да упозна њену породицу. Овакво мешање стварних догађаја,

⁶³⁷ У оригиналу: “They first meet in New York, one afternoon in March. Or perhaps in February. Nothing unusual. Well almost meet, when they are both in the same place at the same time. But that day they do not speak. No. They smile at each other, nothing more. A fleeting, complicitous smile, as if they know they are destined to meet again.” (Federman 1995: 3)

⁶³⁸ У оригиналу: „[...] narrative of probabilities and ‘inevitabilities’ unfolds circularly around this fragile encounter in/with reality, wanting to fall in the gaps, to squeeze a meaning out of it.” (Cornis-Pope 1986: 68)

⁶³⁹ У оригиналу: „wallows in the disorder of his obsessive imagination” (Federman 1995: 12)

⁶⁴⁰ У оригиналу: „makes no difference between memory and imagination” (Federman 1995: 12)

аутобиографије, прозе и маште је само један од показатеља надфикције и њених начела у овом роману, посебно начела по коме је главни задатак надфикције да покаже фиктивност стварности и тиме укаже на то да је живот заправо фикција (Federman 1993: 37), уколико у толикој мери могу да се преклопе, до тачке где је немогуће раздвојити једно од другог.

Сусет и Јами се поново срећу, опет, сасвим случајно, у једној библиотеци. Јами одмах препознаје Сусет и прилази јој, у ком тренутку и она препознаје њега, те одлазе на састанак, где обоје узимају кафу и чизкејк, након чега Сусет позива Јамија у свој стан и даје му свој број телефона, како би заказали следеће виђање. Сусет је до тада открила Јамију да пише једну причу за свој курс креативног писања и у овом делу романа сазнајемо да Јамијево име заправо није „Јами” већ је то име лика из Сусетине приче, младог Француза, у ког се заљубљује Сузан, главна јунакиња те приче. Чувши име „Јами”, првобитни Јами га преузима и никада се не сазна његово право име. Ово је јасан тренутак улажења наратива самог у себе, приче у причи, где је могуће поставити питање коју причу од тог тренутка ми као читаоци пратимо и да ли Јами, а са њим и цео роман, уопште постоје изван страница Сусетине приче. Федерман, на крајње надфикцијски начин, ствара вртлог наративних линија, где написани, фиктивни лик (Сусет) постаје претендент на место аутора романа кроз који је сама створена, а сам глас наратора/аутора постаје чист глас текста.

Након њиховог поновног сусрета и потоњег састанка, Сусет и Јами почињу да се забављају и убрзо крену да живе заједно. Међутим, њихова веза се у једном тренутку претвори у неку врсту симбиотског односа у коме Сусет више не може да коегзистира и они раскидају. Сломљен и депресиван, Јами излази из њеног стана, знајући да опет нема где да живи, без посла и са вишком слободног времена, те одлази да шета по парку на тргу Вашингтон и роман се заокружује у том циркуларном наративном обрту.

У последњим пасусима романа, наратив се, пак, враћа на Сусет и Јамија, док му она прича причу коју пише и ту се главна прича романа у целости враћа на сам почетак, након њиховог случајног сусрета на тргу и потоњег одласка у кафић на кафу и чизкејк. Међутим, у овој верзији постоји Сусетин дечко, насумично назван Ричард и одводи је из кафића. Одлазећи, Сусет говори Јамију: „Па, било је лепо причати са тобом. Можда ћемо се поново срести.”⁶⁴¹ (Federman 1995: 144) Након те њене реченице, Јами се враћа у своје почетно стање и схватамо да се цела до тада испричана прича, укида:

И јадни Јами би седео ту, сломљен под сопственом несигурношћу, бачен назад тамо где му је место, у блато очаја и усамљености, где ће опет бити приморан да издржи бедну наду жеље да буде вољен, желећи да никада није видео ту шармантну плавушу на Тргу Вашингтон и да јој се никада није осмехнуо⁶⁴². (Federman 1995: 145)

Дупликацијом наратива и наративних линија, Федерман упућује на аутореклексију текста, али и на самосадржајност приче. На прави надфикцијски начин, како каже Корнис-Папа (1986:69), кроз роман *Осмеси на Тргу Вашингтон*, Федерман имплицира могућности, али и ограничења љубавних прича. Постављајући, кроз Сусетину причу, „унутрашње огледало”⁶⁴³ (Cornis-Pope 1986: 68) у главни текст, Федерман поставља обе приче у однос случајности, арбитрарности и детерминизма, „наративне ‘грешке’ (изума) и манипулације”⁶⁴⁴ (*ibid.*). Како

⁶⁴¹ У оригиналу: „Well, it was nice talking to you. Perhaps we’ll meet again.” (Federman 1995: 144)

⁶⁴² У оригиналу: „And poor Moinous would sit there, crushed by his own insecurity, thrown back where he belongs, in the mud of despair and loneliness, having to endure again the miserable hope of wanting to be loved, wishing he had never seen this charming blonde on Washington Square, and never smiled at her” (Federman 1995: 145)

⁶⁴³ У оригиналу: „internal mirror” (Cornis-Pope 1986: 68)

⁶⁴⁴ У оригиналу: „narrative ‘accident’ (invention) and manipulation” (Cornis-Pope 1986: 68)

тврди Корнис–Папа, „кроз иронични *mise-en-abyme*, већина Федерманових наративних проблема су „постављени у огледалу”, поново дуплирани, кроз Сусетину причу”⁶⁴⁵ (Cornis–Pope 1986: 69).

4.6.2 Јамијева и Федерманова Америка

Иако је и у својим ранијим романима, посебно у *Узми или остави*, Федерман писао о животу у Америци и износио своју критику америчког друштва кроз животе својих „ликова”, тачније, књижевних алтер-егоа, тек у роману *Осмеси на Тргу Вашингтон* то ради на најотворенији и најстрожи начин. Кроз Јамијев глас, Федерман прича о оним аспектима америчког друштва које може увидети можда само неко ко је, као он, досељеник, а тиме и странац у тој земљи. На првим страницама романа откривамо Јамијево разочарање Америком, посебно кроз реченицу „Америка је земља где је утицај разбијене илузије потрошен унапред”⁶⁴⁶ (Federman 1995: 8). Али, ни Сусет није изопштена из ове критике, јер она је та која, заправо, одлази на протест против тренутне америчке владе, баш на тргу Вашингтон где и упознаје Јамија. Када ју је једном приликом Јами питао зашто би неко као она, која има новца и нема никакве објективне разлоге да се буни против режима, то радио, Сусет одговара:

Драга љубави, мораш схватити да живимо у чудном историјском периоду и у врло болесном свету. Иза свог тог несвакидашњег оптимизма и глорификованог осећаја самопроглашене правичности се крије ужасан апсурд. Америка можда за себе мисли да је анђео чувар целог света тренутно, али за тридесет година, ми, а мислим и на нас двоје драги, мораћемо да прихватимо одговорност за све глупости нашег времена. Ове збуњене године пуне анксиозности које сада проживљавамо ће нас одвести у трагичне моменте.⁶⁴⁷ (Federman 1995: 42-43)

Даље ће Сусет објаснити Јамију у колико је заправо лошем стању Америка, током чега се наратор убацује са коментаром да ће Јами сам открити да је Америка „хронично оболело друштво”⁶⁴⁸ (Federman 1995: 43), које на сваких неколико деценија сматра да је пронашло начин да излечи своју болест (*ibid.*).

Дејвид Даулинг (David Dowling) у свом есеју о Федермановом односу према Америци⁶⁴⁹ пореди узвишену позицију коју идеја „америчког сна” заузима у односу на материјална достигнућа те нације и позицију Федермана у односу на његове аватаре у романима (Dowling 1989: 358). Даље, он тврди да је јунак романа, Јами, лингвистички и социјално наиван, и као пример издваја ситуацију са „ланчаним писмом” (*ibid.*) Наиме, док још није био избачен из своје собице коју је изнајмљивао, Јами је на ту адресу добио писмо које је морао да проследи двадесет људи, а уколико то не учини, он прекида ланац и следи му несрећа. Јами улази у фанатичну потрагу за маркицама и ковертама, папиром за преписивање писма, али у једном тренутку схвата да он нема довољно новца ни за храну, а камоли да проследи неко насумично писмо толиком броју људи. Он чак и не познаје толико људи. Ипак, у иницијалном налету жеље, решен да

⁶⁴⁵ У оригиналу: „an ironic *mise-en-abyme*, most of Federman’s narrational problems are ‘mirrored’, redoubled, by Sucette’s own story” (Cornis-Pope 1986: 69)

⁶⁴⁶ У оригиналу: „America is a land where the impact of disillusion is spent in advance” (Federman 1995: 8)

⁶⁴⁷ У оригиналу: „Dear love, you must understand that we live in a strange period in history, and in a very sick world. Behind our outrageous optimism and our glorified self-righteousness lurks a dreadful absurdity. America may think it is the guardian angel of the world right now, but thirty years from now we, and I mean you and I darling, will have to account for the stupidities of our time. The anxious, confused years we are now living will lead us into tragic moments.” (Federman 1995: 42-43)

⁶⁴⁸ У оригиналу: „chronically ailing society” (Federman 1995: 43)

⁶⁴⁹ Види: Dowling, D. (1989). *Raymond Federman’s America: Take It or Leave It*. Contemporary Literature, Vol. 30, No.3

проследи то писмо, проналази именик и насумично бира двадесет имена и адреса. Нажалост, он ипак „прекида ланац”, јер он тај новац неопходан за маркице и слање писма једноставно нема. И у овој ситуацији се јавља условност свепристуна у роману, када Јами размишља о начину на који би ипак могао да пошаље писмо или шта би му слање тог писма донело, ако би се жртвовао:

Наслоњен лактовима на именик, Јами се држи за главу. Наравно, уколико жртвује тај долар и по како би послао писмо, од то мало новца што има, можда му се срећа осмехне. Можда ће одмах пронаћи посао. Можда ће чак упознати некога ко ће му донети срећу. Али то је преузимање великог ризика, а Јами тренутно није у стању свести да се коцка са непоузданостима.

Излази из говорнице. Стоји на тротоару док и даље са собом расправља о овом проблему. Коначно, полако одлази до своје намештене собе, осећајући како се тама усамљености спушта над њим. Само што ће ући у зграду, цепа ланчано писмо и своју делимичну листу [прималаца] у ситне делове и баца их у улични сливник.

Сада, док седи на степеницама са друге стране ходника од своје собе, Јами схвата колико је сам.⁶⁵⁰ (Federman 1995: 59-60)

Даулинг сматра да тиме што верује да је његова *дужност* да проследи писмо онако како му је речено, Јами заправо жели да буде део нечег већег од себе, да буде део „заплета” много веће америчке приче и да из тог разлога пати и осећа се толико усамљеним када у томе не успе (Dowling 1989: 358). Јами, према Даулингу, још увек није научио да је „живот константно одлагање наде, а да је срећа увек и само ту иза угла⁶⁵¹“ (Dowling 1989: 359).

Још једна сцена коју Даулинг истиче јесте сцена када Јами у посети Сусетиној породици описује како и када је добио америчко држављанство. То се десило у Токију, у великом аудиторијуму, док је служио војни рок, тачније, био војник у Корејском рату⁶⁵². Оно што Јами најсликовитије описује у тој сцени јесте тренутак када по примању дипломе, добија, као и сви странци тог дана, малу америчку заставу, „Знате, оне заставице што се стављају на торте⁶⁵³“ (Federman 1995: 27). Вративши се на своје место, када је сишао са позорнице, Јами је погледао заставицу коју је добио и увидео да на њој пише „ПРОИЗВЕДЕНО У ЈАПАЛУ⁶⁵⁴“ (*ibid.*). Символ Америке и америчких вредности, но произведено у Јапану. Као и много других ствари које ће Јами видети у Америци и ово је само један у низу доказа неаутентичности Америке и површног величања свих вредности који се намећу као амерички, што и сам аутор коментарише, опет условно, „само да га је ико упозорио о неаутентичности америчког сна⁶⁵⁵“ (Federman 1995: 79). Занимљиво је приметити да је ово речено на такав начин као да би та информација икако

⁶⁵⁰ У оригиналу: „Moinous leans on his elbows on top of the telephone book and holds his head between his hands. Of course, if he sacrifices the dollar and a half to send the letters, out of the little money he has left to survive, perhaps luck will smile upon him. Perhaps he will find another job immediately. Even bring someone who will bring him happiness. But that's taking a great deal of risk, and Moinous is in no frame of mind right now to gamble on such uncertainties. He steps out of the phone booth. Stands on the sidewalk for a moment still debating the issue with himself. Finally, he walks slowly back to his furnished room, feeling the gloom of loneliness descend upon him. Just before entering his building, he tears the chain letter and his partial list into little bits and throws them into the gutter. Now, as he sits on the steps of the staircase across the hall from his locked room, the one from which he's been evicted, Moinous realizes how alone he is.” (Federman 1995: 59-60)

⁶⁵¹ У оригиналу: „life is a constant deferral of hope, and happiness is always and only around the corner” (Dowling 1989: 359)

⁶⁵² Федерман овде заправо описује како је он постао амерички грађанин, јер овај део приче је у целости преузет из Федермановог живота. Федерман је добио америчко држављанство 1953. године у Токију, када је зарад те церемоније повучен са ратишта. По добијању држављанства, остаје у војсци још годину дана и враћа се у Америку 1954. године.

⁶⁵³ У оригиналу: „You know, those little flags you put on cakes.” (Federman 1995: 27)

⁶⁵⁴ У оригиналу: „MADE IN JAPAN” (*ibid.*)

⁶⁵⁵ У оригиналу: „If only someone had warned him against the inauthenticity of the American dream” (Federman 1995: 79)

променила исход ове приче кроз мењање тока Јамијевог живота. Да ли би се заиста нешто другачије одиграло да је Јамију заиста неко предочио „неаутентичност америчког сна”, да ли би он тада ипак дошао у Америку или се пак у њу не би вратио из рата, да ли би, онда, овај роман постојао, све су питања која се крију иза тог „да је” (*if only*) у ауторовом коментару.

Коментари о незадовољавајућим и разочаравајућим аспектима живота у Америци су распршени кроз цео роман. Након повратка из војске, нешто мало новца што је добио за службу и што је успео да сачува, Јами је морао да уложи у нову одећу, за повратак у цивилни живот, али и за предстојећу зиму. Од самог повратка је тражио посао, али се врло кратко задржавао на било ком и у међувремену је променио шеснаест привремених послова. То га наводи да схвати колико је живот у Америци „непредвидив, ћудљив, испрекидан и монструозно разочаравајући”⁶⁵⁶ (Federman 1995: 61-62). Такође, Јами није незадовољан само животом у Америци већ и људима, конкретно „ограниченошћу и затуцаношћу Америке”⁶⁵⁷ (Federman 1995: 87). Све ово доприноси Јамијевој депресији и повременим размишљањима о самоубиству, те сусрет са Сусет представља утолико већи разлог за срећу и носи знатно већу тежину, јер доказује Јамију да нада постоји. Та нада је, ипак, условљена њиховим евентуалним поновним сусретом и у целости почива на истинитости приче да су се они заиста икада срели након размене осмеха на Тргу Вашингтон.

4.6.3 Надфикција у роману *Осмеси на Тргу Вашингтон*

Од првог спомињања Јамијевог и Сусетиног сусрета на Тргу Вашингтон и током целог романа, говорећи о њиховој љубавној причи, наратор спомиње „условно разочарање”⁶⁵⁸ (Federman 1995) које таква љубавна прича са собом носи: „Јамијева и Сусетина прича. Њихова љубавна прича. Треба да буде испричана. Интензитет њене наде. Бес њеног условног разочарања. Треба да буде испричана, на овај или онај начин.”⁶⁵⁹ (Federman 1995: 3). Дакле, од самог почетка је читалац стављен у позицију очекивања тог „условног разочарања”, уколико поверује да се љубавна прича између Јамија и Сусет уопште догодила. Даулинг овако постављену основу дијегезе повезује са Федермановом критиком Америке, те каже: „Федерманов фокус није на тривијалности измишљеног наратива већ на душевном стању константно разочараног оптимизма који је за њега есенција Америке.”⁶⁶⁰ (Dowling 1989: 359)

Међутим, у причи, сам наратор/аутор/Федерман нуди објашњење за ову сталну „претњу” разочарањем и за стално условљавање приче: „Превише љубавних прича се срџа на ниво јефтиних романи кроз сталне и површне описе. Било би неправедно према Јамију и Сусет када би се њихова љубав претворила у исмевање саме себе.”⁶⁶¹ (Federman 1995: 48) Врста манифестације самосвести текста која је присутна кроз цео роман додатно подржава константно нарушавање тока наратива. Осим условљености на коју читалац бива подсећан кроз цео текст, аутореклексивни коментари додатно отежавају могућност читаочевог урањања у текст, а самим тим и било какве идентификације са ликовима.

⁶⁵⁶ У оригиналу: „erratic, skittish, discontinuous, monstrously disappointing” (Federman 1995: 61-62)

⁶⁵⁷ У оригиналу: „the narrow-mindedness and bigotry of America” (Federman 1995: 87)

⁶⁵⁸ У оригиналу: „conditional disappointment” (Federman 1995)

⁶⁵⁹ У оригиналу: „The story of Moinous & Sucette. Their love story. It should be told. The intensity of its hope. The fury of its conditional disappointment. It should be told, one way or another.” (Federman 1995: 3)

⁶⁶⁰ У оригиналу: „Federman’s focus is not the triviality of invented narrative but the spiritual state of constantly disappointed optimism which for him is the essence of America.” (Dowling 1989: 359)

⁶⁶¹ У оригиналу: „Too many love stories degenerate into cheap romances by being permanently and superficially described. It would be unfair to Moinous & Sucette to turn their love affair into a mockery of itself.” (Federman 1995: 48)

Овакав приступ стварању текста је описан у самој дефиницији појма надфикција „чија примарна сврха ће бити да скине маску са сопствене фиктивности⁶⁶²” (Federman 1993: 39) и да тиме разоткрије све метафоре и симулакре које иза ње стоје, како никада не би могла да буде помешана са стварношћу или истином (*ibid.*). Такође, у трећем предлогу за надфикцију се истиче да надфикција више неће нудити приче о „правом животу и правим људима⁶⁶³“ (Federman 1993: 45) и да самим тим читалац неће моћи да се идентификује са ликовима у тексту (*ibid.*).

Роман *Осмеси на Тргу Вашингтон* нема заплет као такав и тиме у целости одговара другом предлогу за надфикцију, оном који се тиче облика прозе и према коме линеаран наратив, који прати одређену временску линију није више могућ (Federman 1993: 42). У *Осмеси на Тргу Вашингтон* чак ни не постоји временска линија која би могла бити праћена, с обзиром на то да је и само постојање наратива условљено одређеним догађајима за које ни по завршетку романа не можемо бити сигурни да ли су се заиста догодили или су само написани у Сусетиној причи-унутар-приче. Осим овога, још нешто по чему текст овог романа прати други предлог за надфикцију јесте одредница да фикција мора бити свесна сопственог стварања, мора постати метафора за сопствени напредак (Federman 1993: 43). Током целог романа, читалац се константно подсећа на чињеницу да чита „љубавну причу”, као и на то да је постојање те приче нужно условљено одређеним факторима. Такође, у овом роману постоји и прича-унутар-приче, чија премиса је невероватно слична причи романа у ком се налази, до те мере, да један од главних ликова чак носи исто име – Јами. Невероватан надфикцијски трансфер се деси у тренутку када Јами кога знамо као главног лика романа, прихвата име лика из Сусетине приче и ми као читаоци тада сазнајемо да заправо не знамо право име Јамија и да оваква замена улога замагљује границе између „главне” приче, то јест, приче романа и приче-унутар-приче, Сусетиног задатка. Оваквим двоструким удаљавањем од стварности, Федерман постиже да његова надфикцијска прича „се одвија дуж неочекиваних и непредвидивих линија”⁶⁶⁴ и да „створи ефекат огледала постављеног наспрам себе”⁶⁶⁵ (*ibid.*). Надфикција представља врсту прозе која не тежи више да представи стваран живот, већ је до те мере ауторефлексивна да кроз „непрестано стање дуплирања над собом”⁶⁶⁶ (*ibid.*) тежи ка томе да открије сопствени живот, баш као и прича *Осмеси на Тргу Вашингтон*.

Иако прича овог романа потенцијално постоји у зависности од тога да ли ће се Јами и Сусет икада поново срести, она такође у себи садржи могућност самоостварења, кроз своје ликове. Наиме, Сусет пише љубавну причу о случајном сусрету двоје младих људи који изнедри даљи развој њиховог односа, док Јами ту причу ствара у својој глави. Упркос томе што је оптерећен бројним егзистенцијалним проблемима, он у тој својој *потенцијалној* умишљеној причи налази спас из свакодневице:

Или пак, сада још депресивнији због новог несрећног преокрета догађаја, Јами ће од овог случајног сусрета направити нешто много веће у својој глави, и видети себе већ заљубљеног у ову мистериозну, лепу жену. Да, у тај осмех ће испројектовати цео сценарио своје љубавне приче. [...] Стога, упркос прилично проблематичном почетку, љубавна прича између Јамија и Сусет ће морати да се развије, на овај или онај начин⁶⁶⁷. (Federman 1995: 49)

⁶⁶² У оригиналу: „its primary purpose will be to unmask its own fictionality” (Federman 1993: 39)

⁶⁶³ У оригиналу: „**real life and real people**” (Federman 1993: 45). Наглашено у оригиналу.

⁶⁶⁴ У оригиналу: „unfold along unexpected and unpredictable lines” (Federman 1993: 43)

⁶⁶⁵ У оригиналу: „[Surfiction will now] reproduce the effects of the mirror acting upon itself” (*ibid.*)

⁶⁶⁶ У оригиналу: „perpetual state of redoubling upon itself” (*ibid.*)

⁶⁶⁷ У оригиналу: „Or else, even more depressed than earlier because of this unfortunate turn of events, Moinous will build this chance encounter all out of proportion in his mind, and imagine himself already in love with this mysterious, beautiful

Дакле, ова прича већ у себи садржи потенцијал за своје постојање које више није нужно везано ни за једну стварност, чак ни за аутора приче у којој је Јами лик. Прича је у целости преузела одговорност над сопственим стварањем и постојањем на себе. Бивајући потпуно свестан тога, аутор/наратор/Федерман овде цитира Кафкин став о причама:

Почетак сваке приче је испрва смешан. Као да нема наде да ће ова новорођена ствар, још увек недовршена и мека на сваком зглобу, бити способна да преживи у завршеној организацији света, који, као свака завршена организација, тежи ка томе да се затвори за друге. Међутим, не треба заборавити да прича, уколико има икаква оправдања да би постојала, у себи носи своју целокупну организацију чак и пре но што је у целости формирана. Стога је очај над почетком приче непотребан.⁶⁶⁸ (*ibid.*)

Трећи предлог за надфикцију, који се бави материјалом прозе, тачније, односом између стварности и прозе, у овом роману се највише огледа кроз фикционализацију стварности и то преузимањем искуства из стварности и преиначавањем тог искуства у фиктивно искуство неког фиктивног лика. На пример, сцене где Јами добија америчко држављанство, одласка у Бостон да упозна Сусетине родитеље, чињеница да је лик Сусет базиран на стварној особи и да деле многе сличности без покушаја маскирања, као и то да је Јами флагрантан књижевни алтер его Федермана, све указују на нераскидиву везу између стварности и овог романа, али кроз фикционализацију те стварности. Надфицкија је у овом роману само преузела елементе стварности и преиначила их у контекст сопственог постојања, што потврђује и аутор/наратор рекавши: „стварност је често несвесна и стога није увек могуће контролисати како себе убаци у прозу⁶⁶⁹“ (Federman 1995: 85).

Као што је раније речено, главни лук приче романа *Осмеси на Тргу Вашингтон*, се на крају романа поништава, тиме што се почетни услови за стварање приче негирају и почетна премиса бива подривена. Самим тим, све до тада испричано долази до свог краја у том циркуларном наративном процесу. Оваква прича, пак, остаје отворена за различите интерпретације и заправо је на читаоцу да „одлучи“ у коју верзију приче ће да поверује и које значење ће јој дати. То га ставља у исти положај као и писца, што је основа четвртог предлога за надфицкију, о значењу прозе. Чак и да читалац дође до закључка да оваква, самопоништавајућа прича нема значење, и то спада под окриље надфикције која од прозе захтева не само да има неко значење, већ да *постоји* (Federman 1993: 46) у ком год облику она одлучи.

woman. Yes, he will project into that smile the entire scenario of his love story. [...] Therefore, in spite of its rather problematic beginning, the love story of Moinous & Sucette will have to unfold, one way or another.” (Federman 1995: 49)

⁶⁶⁸ У оригиналу: „The beginning of every story is ridiculous at first. There seems no hope that this newborn thing, still incomplete and tender in every joint, will be able to keep alive in the completed organization of the world, which, like every completed organization, strives to close itself off. However, one should not forget that the story, if it has any justification to exist, bears its complete organization within itself even before it has been fully formed. For this reason despair over the beginning of a story is unwarranted.” (Federman 1995: 49)

⁶⁶⁹ У оригиналу: „reality is often unconscious, and therefore it is not always possible to control how it inserts itself into fiction” (Federman 1995: 85)

4.6.4 Осмеси на Тргу Вашингтон – нека врста закључка

У својој бити, *Осмеси на Тргу Вашингтон* је прича о писању љубавне приче. Благо се ослањајући на конвенције и клише писана љубавне приче, док их у исто време истиче и подсмева им се, Федерман у овом роману доказује да надфикција може бити стварана и у овом облику. Покушавајући да избегне деградацију Јамијеве и Сусетине љубавне приче, Федерман прибегава стварању атипичне, надфикцијске приче, која је условљена, цела у стању *хипотетичког*, а притом написана у садашњем и будућем времену. Све ово је отежало објављивање романа и већина уредника је, иако им се идеја романа у суштини допадала, предлагала одређене измене као *услов* за објављивање, о чему је Федерман причао у једном приватном интервјуу:

„Јако нам се допада Ваша књига – знамо да имате одређене замисли, имамо и ми наше, али зашто Вас не бисмо долетели у Њујорк да то продискутујемо.” И ту смо вечерали, један старији уредник и двоје младих, мушкарац и жена пријатног изгледа, у неком познатом ресторану у Њујорку. „Јако нам се допада Ваша књига” кажу. „Дивна је прича. Али” – и ето га *али*. „Зар не мислите да би можда требало да се сретну на крају?...И, знате, књига је у садашњем времену, више би нам се допало ако би била у прошлом.” Слушам ја то и не могу да верујем. Коначно кажем, „Видите, ви људи не знате шта радите. Ви читате неку другачију књигу. Изнова пишете књигу коју ја не желим да пишем. Да вас питам нешто, и да направим те измене које предлагате, да ли би то побољшало књигу?” „Не не, књига је одлична оваква каква је.” Устао сам усред obroка и рекао „Знате, ви људи сте банкротирани. И да ми понудите десет хиљада долара не бих вам дао своју књигу!” И излазим... Нисам могао да верујем да су они мењали моју књигу како би се уклопила у њихову замисао онога што љубавна прича треба да буде. *Ово [Осмеси на Тргу Вашингтон] је љубавна прича која уништава љубавну причу.*⁶⁷⁰⁶⁷¹ (Pelton 2011: 39-40)

Осмеси на Тргу Вашингтон је, дакле, надфикцијски љубавни роман, који пркоси конвенцијама писања класичних љубавних прича, желећи да докаже да свака прича, па и љубавна, у себи садржи потенцијал за сопствено стварање, али и за сопствено уништење. Константно преиспитујући своју дијегезу, овај роман пред читаоца ставља развијену дебату о природи прича и стварања наратива, али и о снази или слабости људског духа и маште када су суочени са окрутним непознатим светом. Кроз описе љубавних авантура Јамија и Сусет, Федерман је успео да протне и оштру критику америчког друштва, као и упозорење да, уколико се не унесу одређене новине и не направе велике промене, како у Америци, свету, писању љубавних прича, па и у целокупној књижевности, ситуација може постати само гора, до тачке где икакво даље испуљење не би било могуће.

⁶⁷⁰ Нагласио аутор.

⁶⁷¹ У оригиналу: „We love your book—we know you have certain notions, we have ours, why don't we fly you to New York and we'll discuss it.” So we have dinner, a senior editor and two young editors, a good looking man and woman, at a fancy restaurant in New York City. “We love your book,” they say. “It's a beautiful story. But”—and the *but*. “Don't you think maybe they should meet at the end? . . . And, you know, the book is in the present tense, we'd prefer it if it were in the past tense.” I'm listening to this and I cannot believe it. And finally I say, “Look, you people don't know what you're doing. You are reading a different book. You are rewriting a book I don't want to write. Let me ask you this, if I were to make the changes you suggest, would it improve the book?” “Oh no, the book is really good the way it is.” I got up in the middle of the meal and said, “You know, you guys are bankrupt. If you were to offer me ten thousand dollars, I wouldn't give you my book!” And I walk out. . . . I couldn't believe that they were rewriting my book to fit their notion of what a love story should be. This [*Smiles on Washington Square*] is a love story that demolishes the love story!” (Pelton 2011: 39-40)

Један од, можда најбољих, описа *Осмеха на Тргу Вашингтон* написао је Федерманов пријатељ Марк Лејнер (Mark Leuner) у њиховој приватној преписци, где каже:

...како јарко истражујеш и интернализујеш потенцијале жанра љубавне приче [...] ево га роман о свезнању, али свезнању које је резултат ненамерне завере између две текстуалне марионете обучене као љубавне приче... [...] ево је књига исплетена од хипотеза, књига свеприсутних шта-ако... књига која се истовремено шири и скупља, књига која истовремено напредује изван и враћа се иза тог једног тренутка, тог вортекса разрешења и судбине – осмеха у парку на тргу вашингтон⁶⁷²⁶⁷³ (McCaffery et al. 1998: 159-160)

Као најуспешнији и најприхваћенији Федерманов роман, *Осмеси на Тргу Вашингтон* је блистав пример могућности Нове Прозе, то јест, надфикције, и њене моћи да се прилагоди било којој врсти приче и наратива. Говорећи о односу двоје младих људи, како једно према другоме, тако и према себи самима, Федерман нас уводи у сопствени однос са причама и прозом. Да ли су овај роман и његова прича испунили услове за постојање и како ће се оно даље одвијати је на машти читаоца, потпуно у складу са очекивањима, али и начелима, надфикције.

⁶⁷² Интерпункција и величина слова је задржана као у оригиналу.

⁶⁷³ У оригиналу: „here’s a novel about omniscience, but an omniscience that’s the result of an inadvertent conspiracy between two textual marionettes dressed as love stories [...] here’s a book spun of hypothesis, a book of ubiquitous what if-ness... a book which simultaneously expands and contracts, a book which simultaneously advances beyond and retrogresses past that single moment, that vortex of denouement and fate – the smile at washington sq. park!” (McCaffery et al. 1998: 159-160)

4.7 ТРИЛОГИЈА АУТОБИОГРАФИЈЕ – ПРЕ И ПОСЛЕ ФЕДЕРМАНОВОГ ОРМАРА

*Речи лажу само оне који су прогоњени
истином речи.*

Рејмонд Федерман

Целокупни прозни опус Рејмонда Федермана би се могао описати као једна велика прича коју он изнова и изнова понавља, стално мењајући специфичне детаље, тек толико да унесе мали, али довољан елемент сумње у истинитост цог приповедања, и тиме се ефективно дистанцирајући од приче. Ова „опсесивна репетиција⁶⁷⁴“ (Hurezanu 2011:55) његове животне приче, у различитим варијантама, доводи до тога да је кроз свој опус Федерман махом градио *персону* себе самога, а не ликове (*ibid.*) што је такође поткрепљено и тиме да су „ликови“ у његовим романима у највећем броју његови књижевни алтер-егои и да је главни актер у свим Федермановим романима управо он – Федерман.

У његова три романа, из *другог* периода његовог стваралаштва: *Крзно тетке Рашел* (*Aunt Rachel's Fur*), *Повратак у ђубриво* (*Return to manure*) и *Шшиш: Прича о детињству* (*Shh: The Story of a Childhood*), Федерман флагрантно користи себе као главног лика и наратора, док је један од других ликова његов имплицирани читалац. Ова три романа не само да чине својеврсну аутобиографску трилогију о периоду Федермановог детињства и ране младости до одласка у Америку, већ су међусобно нераскидиво повезани не само дијегетички, већ и телеолошки, заједно чинећи компактан организам који не би могао да постоји без једног од своја три витална дела. До те мере су повезани да су чак цели идентични делови текста пребацивани из једног романа у други.

Употреба аутобиографије у претходним романима, чак и у *Осмеси на Тргу Вашингтон*, иако приметна и јасна, коришћена је више као позадинска прича, као основа за даљи развој фиктивних заплета тих романа, те је чак и истинитост изречених аутобиографских делова под сталним знаком питања. Међутим, у *Крзно тетке Рашел*, *Повратак у ђубриво* и *Шшиш: Прича о детињству* нема двосмислености и јасно је да су ови романи најприближнији истини његове аутобиографије из периода пре одласка у Америку. Наравно, у правом Федермановом стилу, ништа није у целости сигурно нити истинито, јер надфикција, ипак, не разликује стварност од маште, те је поставка и ових романа изграђена на такав начин да читалац буде увучен у вртлог прошлости нераскидиво спојене са фикцијом.

Уколико би се гледало по хронологији објављивања романа, први од ова три би био *Крзно тетке Рашел* који је објављен 1996. године⁶⁷⁵, потом *Повратак у ђубриво* из 2006. године и коначно *Шшиш: Прича о детињству*, роман који је објављен постхумно, 2009. године. Међутим, с обзиром на то да су приче и временске линије у ова три романа међусобно испреплетане и ослањају се једна на другу, романи ће бити представљени по хронологији приче у ком случају је редослед обрнут. Роман *Шшиш: Прича о детињству* обрађује најранији и најмање познат период Федермановог живота, од рођења до „ормара“, те би он заправо био први, док роман *Крзно тетке Рашел* описује Федерманов живот у периоду од завршетка рата до његовог одласка у Америку и самим тим би био последњи у тој трилогији. Роман *Повратак у ђубриво* описује временски распон од три године које је Федерман провео радећи на једној фарми на југу Француске, током рата. Овакав приступ прегледу његових дела би у потпуности био у складу са Федермановим

⁶⁷⁴ У оригиналу: „obsessive repetition“ (Hurezanu 2011: 55)

⁶⁷⁵ Ово се односи на прво издање романа које је било на француском језуку: *La Fourture De Ma Tante Rachel*. Енглеска верзија романа је објављена 2001. године.

сензибилитетом, с обзиром на то да је и сам изјавио да га „хронологија хендикепира“⁶⁷⁶ (Federman 2010: 31).

4.7.1 *Шши: Прича о детињству - Фикција тишине*

Роман *Шши: Прича о детињству* по најпоједностављенијем опису јесте роман који описује период Федермановог живота од његовог рођења, 13. маја 1928. године, до „необјашњивог геста“⁶⁷⁷ његове мајке, када га је гурнула у ормар на међуспрату, 16. јула 1942. године. Свако ко је иоле упознат са ликом и делом Рејмонда Федермана ће знати за тај моменат, за ту „епизоду у ормару“ из које извире цела личност Рејмонда Федермана какву знамо. Али, оно што нам је дуго било ускраћено и што дуго, можда, ни сам Федерман није могао да призна да зна јесу догађаји који су претходили његовом поновном рођењу из ормара. Стога, *Шши: Прича о детињству* никако не представља само хронолошки аутобиографски документ о једној личној историји већ својеврсни *coup de grace* за речима неисказиву тишину коју је Федерман носио у себи целог живота, а која је пак садржана у једној јединој речи његове мајке: *шши*. Овај роман, према речима Дејвиса Шнајдермана (Davis Schneiderman), који је истовремено и писац предговора овог последњег Федермановог романа, представља „кретање према причи која никада не може бити испричана [...] [и] шок препознавања у неизрецивом“⁶⁷⁸ (Schneiderman у Federman 2010: 5).

Шнајдерман даље објашњава да је *Шши: Прича о детињству* „недовршена серија вињета које су распршене догађајима једне историје која не може бити испричана праволинијски“⁶⁷⁹ (Schneiderman у Federman 2010: 6). У његовом првом роману, *Дупло или ништа*, Федерман нас упознаје са старијим, не још зрелим, али *зрелијим* Федерманом, који једе само резанца и калкулише трошкове живота у соби, док покушава да свој живот након ормара претвори у фикцију. У свом последњем роману, чије објављивање, нажалост, није доживео⁶⁸⁰, Федерман нам дозвољава да упознамо изузетно младог Рејмонда чија породица је још увек на окупу и за кога је ормар на међуспрату само место за одлагање капута. У одређеним деловима романа, из текста извиру још два гласа: глас „изнервираних“ читалаца, који више не могу да истрпе Федерманове дигресије, одтупања и одлагања и мета-текстуални глас самог Федермана, који донекле покушава да се оправда за свој начин писања, али и даље не пристаје на компромисе.

Иако би се могао узети као веродостојан приказ Федермановог живота у првих четрнаест година, ипак се и то мора узети са дозом сумње, посебно знајући Федерманове тенденције ка стапању стварности и маште. У контексту писања аутобиографија, у интервјуу са Леријем Макаферијем, Федерман је изјавио да је много тога што он жели да исприча толико пута обрађено у његовој глави да ни он сам не може да разлучи у ком тренутку су и та сећања заправо постала фикција (McCaffery 1983: 292). Федерман даље каже:

⁶⁷⁶ У оригиналу: „chronology handicaps me” (Federman 2010: 31)

⁶⁷⁷ Овај термин који у оригиналу гласи „the undecipherable gesture”, Федерман користи кроз своја дела и интервјуе како би се реферисао на чин његове мајке којим га је гурнула у ормар. Касније ће објавити кратак текст под истим насловом у ком износи своја размишљања о том чину. Текст је у целости доступан на Федермановој интернет страници - <https://www.federman.com/rffict8.htm> . Приступљено: 24.12.2023.

⁶⁷⁸ У оригиналу: „a movement toward the story that can never be told [...] [and] the shock of recognition in the untellable” (Schneiderman in Federman 2010: 5)

⁶⁷⁹ У оригиналу: „an incolpette series of vignettes blown apart by the events of a history that can never be told in a straight line” (Schneiderman in Federman 2010: 6)

⁶⁸⁰ Рејмонд Федерман је преминуо 06. октобра 2009. године. Роман *Шши: Прича о детињству* је објављен 2010. године.

Мислим да је најбољи начин на који бих могао да напишем своју аутобиографију такав да за сваки догађај дам три или четири верзије, једна од којих би могла бити права, али пошто ја и не верујем баш у праве верзије или пошто и сам сумњам у ту праву верзију свог живота, разлика између истине или неистине, чињенице и фикције, постаје небитна. [...] Такође, претпостављам да сам одлагао, одгађао тренутак када писац мора да се суочи са својом аутобиографијом. Често говорим да ће последња књига коју будем написао бити моја аутобиографија и да ћу је завршити дана када умрем, жустро пишући до последњег тренутка. Али опет, можда то никада не урадим јер је то пројекат без краја – морао бих да испишем све могуће верзије сваког догађаја у свом животу⁶⁸¹. (*ibid*)

Роман почиње директним обраћањем читаоцима у првом лицу јединине, чиме се ствара утисак да Федерман лично нама прича ову причу, али и подразумева да већ постоји одређено предзнање којим је читалац опскрбљен пре читања овог романа. Федерман овиме од самог почетка ствара илузију присности са својим читаоцем и изнова примењује конкретност и блискост оралне презентације која је присутна у скоро свим његовим романима. Први пасуси у роману су следећи:

Често сам говорио да је ово *шшиш* последња реч коју сам чуо од своје мајке, тог тужног јулског дана, када су се врата ормара у који ме је мајка гурнула затворила.

Шшиш, промрмљала је моја мајка. И тринаест година мог живота је нестало у тами тог ормара на трећем спрату. Ја који сам се толико плашио мрака као дете, ја који се нисам усуђивао да одем у пољско купатило сам јер је било толико мрачно, ја који сам дрхтао од страха када сам морао да сиђем у подрум да донесем угаљ за нашу фуруну, уплашен од мрака и пацова који су трчкали око мене, ја сам остао у тами тог ормара цео један дан и целу једну ноћ, изгубљен у неразумевању.

Много година ми је требало да схватим шта је моја мајка мислила тим *шшиш*. И даље чујем ту реч у свом уху. Али је увек чујем на француском: *chut*.

Ако напишем *шшиш* то лажира шта је моја мајка мислила под тим. Али пошто ову верзију свог детињства пишем на енглеском, морам да увежбавам да чујем *шшиш*.

Тиме ми је мајка говорила: Ако си тих. Ако не говориш ништа. Ако ћутиш. Преживећеш. [...]

И [гурнула] то *шшиш* у моје ухо. У моју главу, где, од тада, одзвања.⁶⁸² (Federman 2010: 12)

⁶⁸¹ У оригиналу: „I think the best way I could write my autobiography would be to give for each event in my life the possibility of three or four versions, one of which might be true, but since I don't really believe in true versions, or rather since I have doubts even about the true version of my life, the distinction between truth and untruth, fact and fiction, becomes irrelevant. [...] Also I suppose that I have been postponing, delaying the moment when a writer does face up to his autobiography. I often say that the last book I will write will be my autobiography, and that I will finish that book the day I die, writing vigorously until the last moment. But then I might never do it because it is an endless project – I would have to write all the possible versions of every event in my life.” (McCaffery 1983: 292)

⁶⁸² У оригиналу: „Shhh, murmured my mother. And the thirteen first years of my life vanished into the darkness of that third floor closet. Me who was so afraid of the dark when I was a boy, me who did not dare go to the toilet alone in the courtyard because it was so dark, me who trembled with fear when I had to go down into the cellar of the house to get coal for our stove, frightened because of the dark and the rats that scuttled around, me I stayed in the darkness of that closet an entire day and an entire night, lost in incomprehension.

It took many years for me to understand what my mother meant with her shhh. I can still hear that word in my ear. But I always hear it in French: *chut*.

To write shhh falsifies what my mother meant. But since I am writing this version of my childhood in English, I have to practice hearing shhh. With that shhh my mother was saying to me: If you keep quiet. If you say nothing. If you remain silent. You will survive. [...]

And [shoved] this shhh into my ear. Into my head where it has been resonating ever since.” (Federman 2010: 12)

Највећи део текста је написан са непосредношћу усменог приповедања и највећим делом прати правила правописа и конвенционалну употребу интерпункције. Међутим, Федерман није у потпуности одступио од свог типичног начина писања, те је текст „испуњен” бројним празнинама и различитим размацама између пасуса, а понекад и у оквиру једне реченице. Према Шнајдермановим речима, Федерманов издавач, Тед Пелтон (Ted Pelton), је ово објаснио услед техничких проблема са Федермановим програмом за куцање (Federman 2010: 7), али остаје необјашњено зашто је Федерман одлучио да такве празнине у тексту остану. Као и у његовим ранијим делима, и те празнине носе своје значење и могу се протумачити као *манисфестација* празнине и тишине коју Федерман не може да изрази речима. Те празнине представљају места у тексту где читалац мора застати и запитати се о порукама које носе и да примети да те празнине имају исту вредност као и пасуси исписани речима.

Текст који је типографски организован на овакав начин може представљати изазов за читаоца, посебно са сталним „упадима” два непозната гласа, која врло често прекидају линију наратива у кључним тренуцима, одлажући разрешење и пролонгирајући дигресије. Сам Федерман је дао следеће упуте Шнајдерману за читање овог романа:

Запамти једну ствар док читаш ову књигу
Ја не пишем како би читаоцу било пријатно

...

Федерман пише текстове који намећу стање губитка које изазива nelaгоду [чак до тачке одређене досаде] која узнемирава читаочеве историјске, културолошке, психолошке претпоставке, доследност његових укуса, вредности, сећања, (и) доводи до одређене кризе његовог односа са језиком.⁶⁸³ (Federman 2010: 7-8)

Као права ауторефлексивна надфикција, текст и овог Федермановог романа нас изнова подсећа на своју језичност и на чињеницу да ми заправо читамо једну причу, али да је та прича константно прекидана. Глас текста/имагинарног читаоца/критичара извире из саме приче и испитује Федермана током целог процеса „причања” овог романа:

Федермане, престани да понављаш да ћеш да нам испричаш своје детињство, већ то почни да радиш. Нећеш ваљда опет користити ону технику жабуљег прескока у овој причи – да одлажеш и скрећеш са теме свуда наоколо.

А шта ти мислиш? Да ћу праволинијски да испричам причу? Е то би тек било нешто. Рекао сам и поновио више пута: хронологија ме хендикепира. Ја не знам ни да ходам праволинијски. А логику не разумем уопште.

Уосталом, оно што је мени у глави остало од мог детињства су само фрагменти, рушевине, подерани сувенири којима морам да импровизујем облик.

*ОК, пробаћу да је испричам свакако.*⁶⁸⁴⁶⁸⁵ (Federman 2010: 31)

⁶⁸³ У оригиналу: „Remember one thing as you read this book I do not write to make the reader comfortable Federman writes texts that impose a state of loss that discomforts [perhaps to the point of a certain boredom], (that) unsettles the reader’s historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, (and) brings to a crisis his relation with language.” (Federman 2010: 7-8)

⁶⁸⁴ У оригиналу: „Federman, stop repeating that you’re going to tell your childhood, and start telling it. You’re not going to use the same old leap-frog technique again in this story—delaying and digressing all over the place. What do you think? That I’m going to tell this story straightforward? That would be something. I’ve said it and repeated it many times: chronology handicaps me. I don’t know how to walk the straight line. And I don’t understand logic at all. Besides, what’s left of my childhood in my head are only fragments, debris, torn souvenirs for which I must now improvise a form. OK, I’ll try to tell it anyway.” (Federman 2010: 31)

⁶⁸⁵ Курзив и подебљана слова су задржана као у оригиналном тексту.

Као што се види, глас текста/читаоца/критичара је увек представљен подебљаним словима, док је Федерманов глас у курзиву. Солилоквијска интрузија ове врсте додатно упућује на наглашену самосвест и ауторефлексију текста, али и на Федерманову потребу да оствари близак однос са читаоцем, с обзиром на то да му оваквим унутрашњим монологом пружа увид у мисаони процес иза стварања текста. Тиме Федерман не само што читаоцу ставља до знања да он зна како ће његов текст бити перципиран и тумачен, већ и да он то ради тенденциозно, упућујући на сопствену самосвест о стварању текста.

Роман не почиње директно причом о Федерману и његовом детињству, већ нас он лагано уводи у причу свог живота присећајући се последњег контакта са својом мајком где само пролазно спомиње податак да га је мајка гурнула у ормар 16. јула 1942. године у 5.30 часова ујутру, када је француска полиција, по наредби Гестапоа, упала у њихов мали стан и одвела његову породицу (Federman 2010: 12). Након тога се позива на своје раније романе, најпре *Повратак у ђубриво* где описује период „након ормара” а пре одласка у Америку, па *Дупло или ништа* и *Узми или остави* где прича о свом егзилу у Америци. Овакве отворене референце унутар романа изнова упућују на аутобиографски елемент текста, као и на нераскидиву везу која постоји између свих Федерманових дела.

У уводном делу романа нам се пружа увид у прави значај тог узвика „шшш”, последње речи коју је Федерман чуо од своје мајке, а којој је суђено да постане прва реч његовог последњег романа. Федерман каже да је његова мајка знала шта ће он постати (Federman 2010: 16), као да тиме теши самога себе и покушава да објасни зашто је он тај коме је дато да преживи, а не једна од његових сестара. Ово је централно питање које се промаља кроз цео роман, иако не на експлицитан и директан начин. Како би „смирио буру у свом уму⁶⁸⁶” (Federman 2010: 17), Федерман ће упорно покушавати да се сети дана свог детињства у Монружу, пре ормара, али нажалост, то неће бити могуће. Како у једном тренутку у роману признаје: „Речима реконструирем оно што верујем да је моје детињство било⁶⁸⁷” (Federman 2010: 204). Водећи се, дакле, речима самог Федермана, овај роман заправо представља врсту надфикцијске аутобиографије, амалгама стварног и имагинарног у коме је немогуће разазнати једно од другог, јер ни сам писац не може да направи ту дистинкцију. Чак и у делу које је најближе реализму од свих његових романа, Федерман ствара надфикцијски текст, увлачећи читаоца у свој свет потенцијално измишљене стварности, под примесом аутофикције.

На ту „претњу реализма и сентименталности” га подсећа и глас из текста, који га на самом почетку романа упозорава о опасности коју са собом носе:

Ух, Федермане, шта се дешава? Ово је тако озбиљно. Твојим читаоцима ће ово бити досадно. Питаће се шта се дешава са тобом. Јеси ли кренуо да култивишеш сенилност.

Шта! Нема више лудог смеха, нема сексуалних простаклука. Шта није у реду са тобом? Без бујних типографских штосева. Нема више скатологије. Нема ауторефлексивности. Није могуће. Федерман сада пише болни реализам. То ће људи рећи.

Тачно је да сам на ивици уљеза реализма у овој причи и да бих лако могао да се спотакнем у то. Али када се прича прича о детињству, онда си увек на ивици провалије

⁶⁸⁶ У оригиналу: „to calm the furor of my mind” (Federman 2010: 17)

⁶⁸⁷ У оригиналу: „I’m reconstructing with words what I believe my childhood to have been.” (Federman 2010: 204)

сентименталности која те смрви у кукавни реализам. То је ризик који преузимам када причам шта се десило у Монружу током мог детињства.⁶⁸⁸ (Federman 2010: 18)

Ипак, касније у роману, Федерман не само да доводи у питање саму форму текста који пише, већ и, крајње контрадикторно, али истовремено типично за Федермана, негира елемент реализма у овом делу:

Кажем роман, али да ли је ово заиста роман у традиционалном смислу те речи? Ово што пишем нема заплет. Нема неизвесности. Нема могућности разрешења. Рецимо да једноставно причам приче. [...] Не бавим се реализмом, само постављам позорницу на коју ћу се позвати. Знам да су описи досадни, али с времена на време су неопходни. У супротном ћете рећи да ово што пишем није фикција. Зато описујем декор⁶⁸⁹. (Federman 2010: 204, 220)

Ова претпоследња реченица се конкретно односи на опис последњег пута када је видео своје сестре и последњег лета које су провели заједно. Уколико бисмо хтели да издвојимо једну конкретну линију приче, она не би постојала, зато што иако покушава да прати одређену хронологију догађаја који су претходили ормару, Федерман прави доста дигресија и упадица са епизодама које су индиректно повезане са конкретном причом. Ово, такође, подражава природу усменог приповедања у овом роману, где је читалац заправо у улози *слушаоца*, пред приповедачем који се успутно присећа додатних детаља или асоцијација и то убацује у причу.

Као што је раније речено, роман отвара мајчиним „шшш” након чега Федерман описује свој однос према сећањима из свог детињства и кратко описује сцену која је претходила чину гурања у ормар. Такође, описује и свој излазак из ормара, као и податке које је успео да сакупи по завршетку рата, из званичне документације, о депортацији његове породице (све ово је описано у есеју *Convoi. 21* који је обрађен на страни 171 овог рада). Након тога, прелази на опис њиховог стана и зграде у којој су живели. Ту сазнајемо да је зграда заправо била и власништву његове тетке Мари (Marie), старије сестре његове мајке. Поред ње, Федерман је имао још једну тетку, Рашел, најмлађу сестру, коју детаљно описује у роману *Крзно тетке Рашел*. Тетка Мари је са својом породицом живела на спрату изнад њиховог, са његовим ујаком Леоном (Leon) и њиховим сином Марком (Marco). Читаоцима Федерманових дела ће сви ови ликови бити познати из *Крзно тетке Рашел*, где се спомињу и детаљно се описује њихов однос према Федерману након рата. Из оба романа је јасно да они нису волели Федерманову породицу, посебно његовог оца, кога су сматрали нерадником и са којим се Леон често свађао.

Једна од главних књига на коју се Федерман позива у *Шшш: прича о детињству* је управо роман *Крзно тетке Рашел* који је врло уско повезан са причом овог романа. Оба романа се могу читати независно један од другог, али заједно дају целокупни слику, посебно када је у питању портрет његове породице и рођака са којима је живео пре рата. Свестан бројних директних

⁶⁸⁸ У оригиналу: „Phew, Federman, what’s going on? This is so serious. Your readers are going to find it boring. They’re going to wonder what’s happening to you. If you’re not starting to cultivate senility. What! No more mad laughter, no more sexual effrontery. What’s wrong with you? No more exuberant typographical gimmicks. No more scatology. No more self-reflexiveness. It’s not possible. Federman is now writing agonizing realism. That’s what people are going to say. It’s true that I’m on the edge of the imposture of realism in this story, and that I could easily tumble into it. But when one tells the story of one’s childhood one is always on the edge of the precipice of sentimentality that makes you crumble into whining realism. That’s the risk to take while telling what happened in Montrouge during my childhood.” (Federman 2010: 18)

⁶⁸⁹ У оригиналу: „I say novel, but is it really a novel, in the traditional sense of that word? What I’m writing has no plot. No suspense. No possibility of a resolution. Let’s just say that I’m telling stories. [...] *I’m not doing realism, I’m just staging the scene I’m going to relate. I know that descriptions are boring, but from time to time they are necessary. Otherwise you’re going to say that what I’m writing is not fiction. So I’m describing the decor.*” (Federman 2010: 204, 220)

референци на своје претходне романи, Федерман разговором са гласом текста објашњава да разлог за то није самореклама, већ начин да се избегне понављање и ауто-плагијат (Federman 2010: 216).

Након описа Мари, Леона и Марка, уз честе прекиде и лутања у дигресије, Федерман описује најпре свог оца, Симона (Simone), младог човека у касним двадесетим, који је боловао од туберкулозе и често, врло насилно, искашљавао крв (једно плућно крило му је било извађено). Овакво његово стање је било разлог за погубљење одмах по доласку у Аушвиц, 28. августа 1942, као што Федерман описује на почетку романа (Federman 2010: 27). Федерманов отац је био сликар, нажалост неуспешни и исто тако несупешно се коцкао. Управо то су били разлози зашто његова тетка и теча нису били у добрим односима са њим. Како се само наговештава у овом роману, а детаљно је описано у *Крзно тетке Рашел*, Мари и Леон су Федермановој мајци нудили да са њима и децом избегне рацију, али под стриктним условом да не пође Симон. Она је то одбила. У насумичним причама Федерман описује свој однос са оцем, слушање његове омиљене музике, присуствовање политичким расправама по кафанама, на које је његов отац често ишао, кроз које се наслућује огромна празнина и одсуство које је његово погубљење оставило у Федермановом животу, упркос томе што признаје да он ипак никада није познавао свог оца и да је остао странац у његовом животу (Federman 2010: 98).

Међутим, када говори о својој мајци, Федерман исказује изузетно атипичну сентименталност и нескривену тугу не само због њене смрти, већ и због њеног живота. Један од најчешћих начина на који је описује кроз све своје романи је „сирота моја мајка⁶⁹⁰“. Његова мајка, Маргерита (Marguerite) је одрасла у сиротишту, где ју је њена оставила мајка, са млађим братом и сестром, Федермановим ујаком Морисом (Maurice) и тетком Рашел, због сиромаштва. Федерман своју мајку описује као светицу:

Истина је да моја мајка није била лепа. Али била је светица, њене сестре би то увек говориле, јер је подносила овог скота од мужа и себе жртвовала за децу. Истина, моја мајка није била zgodна. Била је ниска. Имала је велики нос, као ја. И била је зрикава. Све време је носила наочаре. Коса јој је била неуредна. Никада се није шминкала. И увек је била сиромашно обучена. Већи део њене одеће је долазио од њених сестара након што су оне то износиле или више није било у моди. Али моја мајка је била светица.⁶⁹¹ (Federman 2010: 98-99)

Сазнајемо да је она врло вредно радила у том сиротишту, да је била послушна и понизна, за разлику од њене сестре Рашел, која је побегла из сиротишта и за коју се касније сазнаје да је врло имућна и да живи у Африци. У бројним причама о својој мајци, Федерман нам открива њен скромни и пожртвовани карактер, док, на пример, описује њен понос када је почео да се бави пливањем, колико је вредно радила да заради за своју децу, јер Федерманов отац би више прокоцкао него што би заправо унео у кућу; колико често се свађала са својим мужем, посебно око коцкања, до те мере да је телом морала да штити оно мало вредних предмета које су имали у кући; њихово прво и последње заједничко летовање пред рат, а сам роман се завршава врло емотивно набијеном сценом када му купује колач *eclair*:

⁶⁹⁰ У оригиналу: „my poor mother”.

⁶⁹¹ У оригиналу: „It’s true that my mother was not beautiful. But she was a saint, as her sisters always said, because she endured this bastard of a husband, and sacrificed herself for her children. True, my mother was not very good-looking. She was short. Had a prominent nose, like mine. And she was crossed-eye. She wore spectacles all the time. Her hair was messy. She never used make-up. And she was always poorly dressed. Most of her clothes came from her sisters after they were used or no longer in style. But my mother was a saint.” (Federman 2010: 98-99)

Али волео бих да испричам један срећан тренутак са својом мајком који никада нисам заборавио.

Било је то за мој рођендан. Не сећам се који. Отишао сам у пекару са мајком. Док се спрема да плати за хлеб који је куповала, рекла је пекару (*boulangère*): *Donnez-moi aussi un éclair au chocolat*. Изненадило ме је да моја мајка купује само један еклер.

На улици ми је мајка дала еклер и рекла Узми, за рођендан, али поједи га сада, и немој да кажеш сестрама.

Сирота моја мајка није могла да приушти три чоколадна еклера за своју децу.

Ова књига је за моју мајку.⁶⁹² (Federman 2010: 230)

Врло мало је писао о својим сестрама, Сари (Sarah), која је била старија од Федермана и Жаклини (Jacqueline), најмлађој сестри. За то он и сам себе критикује кроз глас текста који га позива да исприча више прича о својим сестрама, али он одговара да се, нажалост, не сећа својих сестара довољно и да би причајући само о њиховом „бедном” животу у Монружу „свео причу својих сестара на патетични натурализам⁶⁹³“ (Federman 2010: 227). Једино што има од својих сестара, пише Федерман, јесте једна црно-бела фотографија и сећање на последњи дан на фарми, током летњег распуста, када је мајка дошла из Париза по њих, дана када је Француска објавила рат Немачкој.

Роман *Шииш: Прича о детињству* нема заплет, што и сам Федерман признаје, нити има било какве сличности са класичним романом, посебно са романом реализма, али сагледан у контексту целокупног Федермановог прозног опуса, овај роман се може сматрати најреалистичнијим који је написао. Чињеница да му је то био и последњи роман умногоме указује на његово сазревање као писца, али и на смањену ригидност и догматичност приликом писања текстова надфикције, јер, упркос својој тежњи ка реализму, ни за овај роман се не може рећи да је у целости базиран у стварности. Ово, наравно, говори и Федерман:

Федермане, једног о ових дана ћеш се изгубити у сопственим причама, и нећеш знати како да се вратиш у стварни свет.

До сада сам прилично добро успевао својом техником жабљег прескока.

Осим тога, као што често кажем, стварни свет, лепо је то место за посету, али не бих волео да ту живим за стално⁶⁹⁴. (Federman 2010: 59)

Роман *Шииш: Прича о детињству* је дело којим Федерман заокружује свој аутобиографски циклус, тиме што се враћа на сам почетак, на причу пре свих других прича и на ту једну реч чије значење ће тражити кроз све речи које је после ње написао. Роман тишине и одсуства, *Шииш: Прича о детињству* је Федерманов начин да пружи глас и том делу своје прошлости за који ни

⁶⁹² У оригиналу: „But I would still like to tell one happy moment with my mother which I have never forgotten.

It was on my birthday. I don't remember which one. I had gone to the bakery with my mother. When she was ready to pay for the bread she was buying, she said to the *boulangère*, *Donnez-moi aussi un éclair au chocolat*. It surprised me that my mother was buying only one éclair.

In the street my mother gave me the éclair and said, Here, for your birthday, but eat it now, and don't tell your sisters. My poor mother that day could not afford to buy three chocolate eclairs for her children.

This book is for my mother.” (Federman 2010: 230)

⁶⁹³ У оригиналу: „reduce the story of my sisters to pathetic naturalism” (Federman 2010: 227)

⁶⁹⁴ У оригиналу: „Federman, one of these days you're going to get lost in your own stories, and you won't know how to get back to the real world.

I've managed quite well until now with my leap-frog technique.

Besides, as I've often said, the real world, it's a nice place to visit, but I wouldn't want to live there permanently” (Federman 2010: 59)

сам није сигуран да се одвио на начин који је описан, али га он свеједно писањем изнова ствара и даје му смисао. Иако на први поглед не изгледа тако, овај роман је још један у низу Федерманових текстова надфикције и као такав испуњава услове три од четири предлога за надфикцију. Први предлог није примењив, јер текст ипак прати нормативна правила за читање, чак и са намерно остављеним празнинама, али остали предлози су у целости присутни.

Сам Федерман нам скреће пажњу на присутност другог предлога рекавши да овај роман нема заплет, што је једно од начела другог предлога за надфикцију, као и то да се текст може читати на било који начин и без праћења било каквог конкретног реда. С обзиром на то да је овај роман, на одређени начин, колекција прича, ово начело је такође испуњено. Раније споменуте празнине у тексту су показатељи трећег предлога за надфикцију, према коме је проза не само оно што је речено, већ и оно што није (Federman 1993: 44). Такође, пратећи непосредност усменог приповедања, текст овог романа одаје утисак импровизације и *ad hoc* креације, под утицајем навирућих сећања и асоцијација, што и јесте у описано у трећем предлогу. Коначно, последњи предлог за надфикцију, који се тиче значења саме прозе, можда је и најфлагрантније примењен, узевши у обзир да, према њему, читалац је тај који прози даје значење и смисао. Федерман овде одлази чак корак даље и инкорпорира читаоца у само дело, присвајајући његов глас као формативни, ауторефлексивни елемент романа.

Овим романом, својом последњом причом, Федерман успева да надфикцијом дода последње поглавље својој аутобиографији, коју је писао целога живота.

4.7.2 Повратак у ђубриво

Роман *Повратак у ђубриво*⁶⁹⁵ (*Return to Manure*) је Федерманов претпоследњи роман, објављен 2006. године и може се сматрати „наставком” дела *Глас у ормару*, с обзиром на то да је радња овог романа смештена након изласка из ормара и прати живот четрнаестогодишњег Федермана на једној фарми на југу Француске, током Другог светског рата. У овом роману, одрастао и зрео Федерман, са својом супругом Ериком, одлази на југ Француске где изнајмљују ауто и крећу на пут ка фарми где је Федерман провео три године као дечак, током Другог светског рата, од 1942. до 1945.

Његово целокупно путовање са Ериком, та потрага за фармом, јасна је алегорија за тражење приче самог романа. И сам Федерман то каже: „Да, наравно. Путовање у потрази за фармом. Колима. На путу. И прича у потрази за књигом. Речима. На машини.”⁶⁹⁶ (Federman 2006: 88) Роман прати две паралелне наративне линије, уз сталне прекиде и дигресије кроз питања која Ерика поставља Федерману. Међутим, осим Ерикиног, у роману се јавља још један глас, који увек говори о себи у множини и чије порекло није објашњено. Иако „звучи” као да је из наративне линије „садашње” приче, док се возе у потрази за фармом, тај глас ипак као да долази из друге временске линије, потпуно анахроно у односу на две приче романа. Штавише, Федерман упливом овог гласа у потпуности прекида наратив који у том тренутку приповеда и враћа читаоца у тренутак читања. Такође, тај глас је и физички видно одвојен од остатка текста, писан курзивом и оивичен линијама, као што се може видети на слици испод:

⁶⁹⁵ Тачнији превод наслова овог романа, а који би у целости представио скатолошку природу овог дела би био *Назад у балегу*, али аутор сматра да је дати превод више у складу са целокупним опусом и називима дела која су му претходила.

⁶⁹⁶ У оригиналу: „Yes, of course. The journey in search of the farm. By car. On the road. And the story in search of the book. By words. On the machine.” (Federman 2006: 88)

parents, my two sisters and I. But now it has become a chic bourgeois suburb of Paris.

Too bad my parents and sisters never saw how Montrouge changed. For the better I suppose. Well, at least one member of the family managed to survive. Call him the chosen, displaced storyteller. Perhaps it was written above, as Jacques le Fataliste always said, that he should be miscounted.

This reminds me of something I once heard. *In the natural condition of experience, it is normal for stairs to go up and to go down at the same time. Don't we agree? Therefore, stairs should resolve the problem of fate and God's existence.*

What are you talking about Federman?

I don't know. I thought this was a good place to throw that in. Well, back to our stop in Montrouge.

Erica's eldest, now 50, doing extremely well as a fine photographer—you should see his fabulous work—tells me he's been living in France longer than I did. He's been there twenty-seven years.

I only did nineteen years *dans ce fumier de pays* before I left for America. Only nineteen. If you calculate, that means I've done fifty-four years in the English language and the unreality of America. I cannot believe one stays that long in America. I always thought you came to America temporarily.

America the land of misrepresentation where your illusions are spent in advance. I am sure that's what the Pilgrims thought when they first arrived. Then always dreaming that one day they would go back to the old country and brag how well they did in the new world.

Слика 8. Примери страница из романа *Повратак у ђубриво*

Поменути глас несумњиво представља глас текста и глас Федермановог критичара/читаоца спојених у једно. То би могао бити исти глас који се појављује у *Шши: Прича о детињству*, с тим што се у *Повратак у ђубриво* појављује први пут. Увођењем овог гласа, Федерман заправо само наставља са својим досадашњим стилем, где вишегласје представља један од битних аспеката његових романа, али и још једну демонстрацију надфикцијског текста у ком се „гласови унутар гласова играју жмурке са Федерманом писцем⁶⁹⁷“ (Oppermann 2016: 172). Такође, он овиме директно примењује четврти предлог за надфикцију, јер не само да читалац ствара значење текста, већ је и активни учесник у самом чину стварања тог текста. Бивајући увучен у сам текст прозе, читалац постаје део ње и Федерман овиме од свог читаоца ствара *надфикцијско биће* које, у складу са трећим предлогом за надфикцију, представља језик човечанства (Federman 1993: 45).

Текст романа прати традиционалну типографију, нема Федерманових уобичајених „трикова“, као што су некоришћење знакова интерпункције, велике маргине и празнине у тексту, погрешна употреба великог и малог слова, итд. Једино што се разликује у односу на остатак

— No, take a picture of me holding it.

Could you describe this charrue? How it looked? And how you worked with it? It's important that we know since you say it made you suffer so much. We want to see you holding on to the reins of the oxen. We want to know how the muscles were engaged. How the sabots kept slipping off your feet into the fresh-plowed rows.

It's not easy to describe. Especially since I really don't know the technical terms in English. You know, all the parts. I could maybe describe it in French, but that wouldn't help.

I have an idea. Why don't I look up in my encyclopedia what it says about plows.

Here it is under **Tillage Machinery—Plowing Implements**

There are even pictures of the various plows.

And here is a description of my charrue. It's called a **Moldboard Plow**.

This is what it says:

In its simplest form this is a single furrow, animal-drawn implement [*yes, exactly that. Mine was drawn by two oxen. One was called Le Blanc, the other Le Rouge, because of the color of their skin. They both had huge horns. They were very docile. I think they liked working with me. I never shouted at them like the old man did when he used them*] held by the plowman [*so that's what I was. A plowman. Well, a rather dumb and pathetic plowboy*] who walks behind it [*in my case it was more like stumbling behind it, or being dragged by it while pushing down hard on the handles so the blade of the plow would cut the soil, pushing so hard in fact, especially when the soil*

⁶⁹⁷ У оригиналу: „voices within voices that play hide and seek with Federman the writer“ (Oppermann 2016: 172)

текста је, као што је раније речено, квадрат са текстом у курзиву који представља метаглас текста/читаоца. Такође, у овом роману Федерман користи речи и изразе на француском језику, без превода, вероватно како би приближио тај период свог живота читаоцу, јер је тада говорио искључиво француски. Један од примера је овај пасус где цитира старца на чијој фарми је радио, на француском:

Обично би старац пустио Жозет и мене да сами идемо тамо. Из неког разлога је мрзео Villeneuve-sur-Lot. Ретко када је ишао тамо. Мислим да је раније у прошлости тамо урадио нешто лоше и да се сада плаши да оде. Само нагађам. Али увек би говорио, *Bon il faut aller vendre le petit veau de la Blanche à Villeneuve. Allez tous les deux, préparez-vous. Moi je reste ici et je m'occupe des animaux*^{698 699} (Federman 2006: 103)

Након изласка из ормара и бега из Париза на југ Француске, где му је била родбина која је успела да побегне и избегне истребљење, млади дечак Федерман од 12-13 година⁷⁰⁰ не наилази на подршку и помоћ своје породице какву је очекивао и каквој се надао⁷⁰¹. Уплашени за сопствену егзистенцију и невољни да усвоје сироче, Федерманова родбина га „продаје” једној старици у замену за две кокошке, али након одређеног времена он прелази на фарму породице Лози (Lauzy) где је живео са старцем Лозијем и Жозетом, супругом његовог сина који је на ратишту. Иако му је то уточиште било спас од невоља рата, живот на фарми за дечака Федермана није уопште био лак. Старац Лози је био окрутан и мрзовољан човек, који је малтретирао и Федермана и своју снаху, док је Жозета била тиха и повучена млада жена, домаћица, која ће тек након неког времена да почне да показује неку врсту афекције према Федерману, али на, према Федермановим описима, врло неприкладан начин. Осим лоших односа унутар самог домаћинства, додатна траума за младог Федермана је био и тај нагли прелаз са градског начина живота, уз сигурност породице, на бруталан сеоски, где је био у напуштен и остављен од стране свих:

Колико сам само вредно радио на тој фарми више од три године. Сети се, имао сам само тринаест⁷⁰² година када су моји родитељи одведени. Један стидљив, уплашен градски дечак који до тада никада није видео краву или свињу изблиза, који ништа није знао о черупању мртвог пилета, или како се животиње пењу једне на друге како би се париле. Али ето мене тамо, ђубриво до колена, музем краве, обрађујем земљу уз пар вепрова везаних за плуг, храним свиње, пилиће, зечеве, гуске, козе. И те како сам их видео изблиза, и краве и свиње и цео тај зверињак на фарми.⁷⁰³ (Federman 2006: 33)

⁶⁹⁸ Курзив као у оригиналу.

⁶⁹⁹ У оригиналу: „Usually, the old man let Josette and I go alone. For some reason he hated Villeneuve-sur-Lot. He rarely went there. I think he had done something bad in that town in the past, and he was scared to go there. I'm just guessing. But he would always say, *Bon il faut aller vendre le petit veau de la Blanche à Villeneuve. Allez tous les deux, préparez-vous. Moi je reste ici et je m'occupe des animaux.*” (Federman 2006: 103)

⁷⁰⁰ Узраст у ком се десило „искуство у ормару” варира од романа до романа. Иако би чињенично требало да је имао четрнаест година када се десило *la rafle du Vélodrome d'Hiver*, званични назив за масовно хапшење Јевреја на дан 16.07.1942. године у Паризу, јер је рођен 1928. године, Федерман у својим романима стално мења узраст. Чак и ово је надфикцијски преокрет доказивих чињеница, чиме Федерман помућује границу између стварности и прозе.

⁷⁰¹ Федерман је доста писао о лошим односима са својом преживелом родбином, као и о њима самима, али то је највише обрађено у роману *Крзно тетке Рашел*.

⁷⁰² Овај број варира од романа до романа, те је у сваком различит. Наравно, то је још једна Федерманова надфикцијска тактика мешања стварности и фикције. Биографски гледано, Федерман је имао пуних четрнаест година када је изгубио породицу.

⁷⁰³ У оригиналу: „Ah, did I work hard on that farm for more than three years. Remember I was only thirteen when my parents were taken away. A shy, scared city boy who had never seen a cow or a pig up close, who didn't know anything about plucking a dead chicken's feathers, or how animals climb on top of each other to fornicate. But there I was with manure up to my knees, milking the cows, cultivating the land with a pair of oxen hitched to a plow, feeding the pigs, the chickens, the

Када су у питању описи живота на фарми, животиња, обрађивања земље, али и интеракције са другим људима, дати су врло сирово и висцерално. Дозволивши велики уплив натуралистичких стремљења у своје писање, Федерман се уопште не труди да на било који начин улепша стварност живота на селу. Штавише, до те мере иде у детаље, да се из самих његових описа види незадовољство његовим животом и општим стањем на фарми. Једном приликом, кад га метаглас текста/читаоца пита да ли је уживао у том блиском контакту са природом на фарму, Федерман одговара: „Мора да се шалиш. Мајка Природа на фарми није била на нашој страни. Али није била ни против нас. Била је индиферентна према нама⁷⁰⁴,” и додаје „Природа и ја, нисмо се ми добро слагали. Имам разне врсте ожиљака по свом телу од борбе са природом⁷⁰⁵.” (Federman 2006: 165-166) Такође, врло чест мотив приликом описа фарме и животиња на фарми јесте тај окрутни циклус рађање-размножавање-смрт који Федерман помиње кроз цео роман, са нагласком на свакодневност и баналност смрти као коначне инстанце:

Кажем ти, сваки дан сам био нападнут смрћу и парењем. [...] Смрт је била свуда око нас. Ах, та једноставност смрти. Али знаш, некада је смешна такође. Сад ћу да ти опишем шта сам једном видео. Жена са фарме је планирала да убије кокошку да је скува у свом лонцу. Узела је велики кухињски нож у једну руку, набила кокошку између својих округлих колена и другом руком јој држала главу, развличивши јој врат. Сећам се, био је то један дебели петао не кокошка, са прелепом црвеном крестом. Када сам видео како му је растегла врат и цап-цап једним потезом ножа му одсекла главу, повратио сам и онесвестио се.⁷⁰⁶ (Federman 2006: 36)

Јасно је да је прича о смрти животиња и о чистој утилитарности њиховог постојања на фарми, без икаквог хуманог или нежног контакта, заправо метафора за бројна погубљења и ужасне услове живота Јевереја током Другог светског рата. Заправо, *Повратак у ђубриво* представља роман настао из трауме немогућности да се искаже та траума, оно што је остало неисказиво и необјашњиво. Тај буквални, али и метафорички повратак у ђубриво за Федермана представља враћање у „лингвистичко и егзистенцијално ништавило које је утолико више престрављујуће и трауматично услед свог буквалног значења⁷⁰⁷” (Moraru 2011: 251). Федерманов *nostos* на југ Француске за собом нужно вуче и враћање на место које више не постоји, али и само његово постојање онако како га се Федерман „сећа”, а тек нама представља, такође је врло упитно.

У бројним Федермановим романима, почев од *Дупло или ништа*, потом *Узми или остави*, *Двојака вибрација*, *Крзно тетке Рашел*, *Ономе кога се то тиче* и *Повратак ђубриву* мотив повратка на неко место или самог путовања у неко место повезано са прошлошћу је врло

rabbits, the geese, the goats. I sure saw them close, the cows and the pigs and the rest of the farm menagerie.” (Federman 2006: 33)

⁷⁰⁴ У оригиналу: „You must be joking. Mother Nature on the farm was not on our side. But neither was she against us. She was indifferent to us” (Federman 2006: 165)

⁷⁰⁵ У оригиналу: „Nature and I, we didn’t get along too well. I have all kinds of scars on my body from my struggle with nature.” (Federman 2006: 166)

⁷⁰⁶ У оригиналу: „I tell you, every day I was assailed by death and fornication. [...] Death was always around us. Ah, the simplicity of death. But sometimes you know it’s funny too.

Let me describe what I saw once. The farm woman was going to kill a chicken to cook in her pot. She took a big kitchen knife in one hand, she wedged the hen between her round knees and held his head with the other hand, stretching the neck. I remember, it was a fat rooster not a hen, with a lovely red crest. When I saw how she stretched the neck and swish-swish with a stroke of a knife she chopped the head off, I gagged and almost fainted.” (Federman 2006:36)

⁷⁰⁷ У оригиналу: „linguistic and existential nothingness made more terrifying and traumatizing by its literal meaning” (Moraru 2011: 251)

присутан. Федерман се у својим делима изнова *враћа* на нека места, био то његов стан из детињства, Париз, југ Француске, фарма или ормар, али нажалост никада не успева да нађе оно што је оставио за собом. „Федерманово животно писање,” каже Серпил Оперман (Serpil Oppermann), велики познавалац и критичар Федерманових дела, „открива изузетно егзистенцијалну наративну онтологију која наглашава то осетно одсуство отеловљене повезаности са местом, дајући интензитет значења ономе шта се догоди када се особа осети да нема своје место⁷⁰⁸“ (2016: 171)

Писањем о свом животу на тај врло специфичан начин, Федерман заправо наглашава осећај једног „трауматичног осећаја измештености и присилног дислоцирања⁷⁰⁹“ (Oppermann 2016: 169) који је цео живот покушавао да надомести тражећи праве речи да то искаже. С обзиром на пресечену везу са једним местом где би потенцијално могао да припада, Федерман то место ствара кроз машту и управо то се налази у сржи његове надфикције. Однос аутобиографије и маште код Федермана је утолико више отежан његовим упорним покушајима да створи то једно место који не може да постоји ван логике метафикције. Сам Федерман је изјавио да линија демаркације између маште и стварности, када размишља о свом животу и када пише, не постоји (McCaffery 1983: 292) из чега се може закључити да то *место* коме се Федерман упорно покушава вратити више припада равни метафикције и лингвистичког искуства, него што је заправо одређени *locus* који је могуће наћи у стварном свету. Узевши све то у обзир, враћање на фарму и у ђубриво за Федермана представља „егзистенцијални проблем, јер то значи да мора да се врати у раван неизрецивог не би ли га изнова измислио у фикцији⁷¹⁰“ (Oppermann 2016: 176).

Роман *Повратак ђубриву* је, упркос својим баналним и сировим описима животињских и људских интеракција, као и саме природе, у основи једно врло ауторефлексивно дело. Иако је читалац све време свестан да га Федерман највероватније увлачи у једну од својих бројних фабулација о сопственој прошлости, бројни пасуси реторске и самосвесне природе му ипак дозвољавају да продре дубље у Федерманов мисаони процес, што Федерман и жели и зато подробно објашњава својој супрузи мотивацију иза ове потраге:

- Јеси ли зато толико жељан да нађеш фарму? Ерика упита. Да би могао да се присетиш своје прошлости.
- Никада нисам о томе размишљао на тај начин, али можда си у праву. Ова потреба коју имам да се вратим на фарму, да видим баш фарму Лозијевих, са мном је толико дуго. Чак је и битнија него да посетим ормар. Да, фарма пре него ормар. Можда ћу се ту коначно помирити сам са собом када је пронађем. Чудно је како свих ових година никада нисам заиста желео да видим шта је у ормару. Фарма је била мој нови почетак, и све што је било пре тога је избледело.
- Ти се јеси вратио у ормар једном приликом, пре неколико година. Када си се вратио у Француску. Када беше?
- Да, јесам поново посетио ормар када сам се вратио у Француску први пут након десет година у Америци. Али сећаш се шта сам ти рекао о томе. Ништа ми се није јавило у том ормару. Само тама и тишина. И прашина. Није вратило никаква сећања. Никакво значење такође. Само осећање туге и празнине. Никакве речи којима бих испричао причу.
- Сада се надаш да ће фарма да учини да увидиш и причаш о томе што те блокира.

⁷⁰⁸ У оригиналу: „Federman’s life writing, for this reason, evinces a highly existential narrative ontology that highlights the felt absence of an embodied connection to place, giving an intensity of meaning to what happens when one feels placeless.” (Oppermann 2016: 171)

⁷⁰⁹ У оригиналу: „traumatic sense of displacement, and forced dislocation” (Oppermann 2016: 169)

⁷¹⁰ У оригиналу: „an existential problem [...] for it means going back to the realm of the unspeakable to re-invent it in fiction” (Oppermann 2016: 176)

- Ко зна. Ако не успе онда ћу да урадим исто што и увек.
- Да испуниш рупе у сећању својом маштом и малим лажима.
- Па, не бих их баш назвао лажима. Само измишљотинама. Причама⁷¹¹. (Federman 2006: 123)

У последњим страницама романа, Федерман и Ерика коначно успеју да пронађу фарму. Сазнају да она више не припада породици Лози, да је откупљена неколико година пре њиховог доласка, али власница фарме им дозвољава да је обиђу и сликају. Фарма је у видно лошем стању, трагови година запуштености и небриге се виде на свим објектима у којима је Федерман проводио дане као дечак, а и има знатно мање животиња. Но, ђубрива и даље има, јер како каже Федерман: „Ипак, чак и једна крава производи ђубриво.”⁷¹² (Federman 2006: 192) Након што су обишли фарму, Ерика каже Федерману да може себе да замисли како ту живи, јер је прелеп пејзаж, са брдима, ливадом, реком и свим тим дрвећем, на шта Федерман одговара: „Мора да се шалиш. Све је тако пропало. Тако смањено. Тако мртво. Шта бих радио овде? Изнова проживео сво то мучење?”⁷¹³ (Federman 2006: 194)

Повратак у ђубриво представља још један у низу Федерманових надфикцијских текстова који ствара сопствену реалност из једне од могућих верзија праве стварности, с тим што ни Федерман ни читалац не умеју да кажу која је која. Овим ауторефлексивним романом Федерман успева да приближи један део свог живота на такав начин да читалац не може да не буде увучен у сам текст, у саму бит приче и да види све што је Федерман видео, на исти начин као и он. Самим тим, *Повратак у ђубриво* се може описати и као врло интимна и сирова исповест једног Сопства које у потрази за речима којима би испунило тишину, заправо схвата дубину исте те тишине, али је нажалост и даље не може испунити.

⁷¹¹ У оригиналу: „- Is that the reason why you are so eager to find the farm? Erica asks. So you can recover your past.

- I never thought of it that way, but you may be right. This need I have to return to the farm, to see the Lauzy farm especially, has been with me for so long. Even more important than to revisit the closet. Yes, the farm rather than the closet. Perhaps that's where I'll come to terms with myself when I find it. Strange how all these years I never really wanted to to see what's inside that closet. The farm was my new beginning, and all that came before had faded away.
- You did go back into that closet once, some years ago. When you returned to France. When was it?
- Yes, I did revisit the closet when I went back to France for the first time after ten years in America. But you remember what I told you about that. Nothing spoke to me in that closet. It was all darkness and silence. And dust. It brought back no memories. No meaning either. Just a feeling of sadness and emptiness. No words to tell the story.
- So now you hope that the farm will make you see and mae you speak what has been blocking you.
- Who knows. If it doesn't work then I'll do what I always do.
- Fill the holes of memory with your imagination and little lies.
- Well, I wouldn't call them lies. Just inventions. Stories.” (Federman 2006: 123)

⁷¹² У оригиналу: „After all, even one cow produces manure.” (Federman 2006: 192)

⁷¹³ У оригиналу: „You must be kidding. Everything is so rundown. So diminished. So dead. What would I do here? Relive all the suffering?” (Federman 2006: 194)

4.7.3 Крзно тетке Рашел

Роман *Крзно тетке Рашел: роман импровизиран у тужном смеху* (Aunt Rachel's Fur: a novel improvised in sad laughter) најпре излази на француском језику, 1996. године, под насловом *La fourrure de ma tante Rachel: Roman improvisé en fourire*. Верзија овог романа на енглеском језику излази 2001. године. Поднаслов романа на оба језика од самог почетка открива какав текст нас очекује, али и најављује Федерманов процес писања самог романа: тужним смехом, што и сам каже у роману:

Заправо, оно што ја пишем се може поставити између очаја и жудње за животом. Између црне ватре и беле ватре. Између туге и смеха. И понекад се питам да ли ћу једнога дана моћи да се ослободим ових тужних прича, да ли ће ми то што их причам помоћи да их се решим једном за свагда, или ће, напротив, гађење и умор бити то што ме ослободи⁷¹⁴. (Federman 2001a: 99)

Међутим, иако и сам Федерман ову причу ставља у категорију тужних прича, не мора се нужно само тако посматрати. Уистину, прича романа *Крзно тетке Рашел* је комплексна јер симултано развија три наративне равни, уз стално преплитање прошлости и садашњости. Наиме, главнина приче, која је и уједно и „главна” прича у роману јесте детљније испитивање Федермановог живота након Другог светског рата. Више него било који Федерманов дотадашњи роман, *Крзно тетке Рашел* описује искуства младог Федермана по повратку у Париз након три године које је провео на фарми током рата. Ову причу сазнајемо од Ремонда (Rémond, са француским акцентом) који је прича „професионалном слушаоцу прича” који се зове Федерман, али је у оригиналу његово име са акцентом – Féderman. Од самог почетка је надфикцијско стапање аутора и читаоца у једно, као и увлачење читаоца у текст, евидентно. Федерман овде, пак, иде корак даље и овом „професионалном слушаоцу”, дакле, читаоцу, даје своје име. Тиме га претвара у себе, на неки начин, даје му ауторову улогу у самом тексту и у целости примењује четврти предлог за надфикцију, према коме значење самог дела ствара читалац/слушалац.

Овде је битно приметити да постоји велика сличност између Федермановог „професионалног слушаоца”, то јест, имплицираног читаоца и Ековог „узорног читаоца” (*Model Reader*). Наиме, у свом делу *Улога читаоца: Напреци у семиотици* (*The Role of the Reader: Advances in Semiotics*), Умберто Еко тврди да сваки отворени текст (*opera aperta*) представља синтактичко-семиотичко-прагматички алат који кроз себе предвиђа сопствено тумачење као део генеративног процеса (1981: 3). Самим тим, отворени текст у себи самом садржи свог узорног читаоца као нужни део сопствене структуралне стратегије (Еко 1981: 9). Међутим, упркос његовој отворености, отворени текст се не може користити на било који начин, већ само на онај начин на који сам текст жели да буде коришћен (*ibid.*). Ту долазимо до Федермановог „професионалног слушаоца” који је у тој мери део отвореног текста романа *Крзно тетке Рашел* да је у дословно смислу у њему, не само као идеја пројекта, већ као његова градивна компонента. Такође, Еко истиче да је, раније, било каква инклузија читаоца у текст сматрана „узнемирујућом интрузијом” (*a disturbing intrusion*) (1981: 3), док се у постмодернизму и његовим отвореним текстовима то очекује. Федерман овај концепт одводи до екстрема тиме што не само да текстом поставља очекивања за свог узорног читаоца, већ га и ствара као његов интегративни део. Из

⁷¹⁴ У оригиналу: „In fact, what I write situates itself between this despair and this lust for life. Between the black fire and the white fire. Between sadness and laughter. And sometimes I wonder if one day I'll be able to free myself from these sad stories, if telling them will help me get rid of them for good, or if on the contrary, it will be disgust and lassitude that will free me.” (Federman 2001a: 99)

романа *Крзно тетке Рашел*, али и *Повратак ђубриву*, *Шшиш: Прича о детињству* и пар инстанци из ранијих романа, можемо закључити да је Федерманов узорни читалац као и „професионални слушаоцац”: тих, фокусиран, зна доста о Федерману и његовим ранијим делима и да се не устручава да да критичке увиде у Федерманова размишљања. Ово га такође чини и идеалним читаоцем надфикције, то јест, надфиктивним читаоцем.

Роман *Крзно тетке Рашел* је, на неки начин, комбинација прича свих претходних и два будућа романа, у ком се линије наратива константно преплићу и где би познавалац дела Рејмонда Федермана одмах препознао ликове и приче из ранијих романа. На пример, роман почиње причом о животу у Америци и свим тешкоћама живота тамо и такође се спомиње Федерманова девојка Сузан (Susan) коју он из милоште зове Сусет (Sucette). Ово је недвосмислена референца на *Осмеси на Тргу Вашингтон*, који је у својој целости прича о животу у Америци и Јамијевој авантури са девојком по имену Сусет. Након овога, где сазнајемо да је добио телеграм од Сузан да треба да се виде, Ремонд наставља причу говорећи о свом детињству и условима у којима је живео, али и о својој преосталој породици након рата. Ту откривамо доста о њиховим карактерима и подробније о њиховом односу према његовом оцу. Иако Федерман у овом роману даје детаљан опис свих нечовечности које су ти рођаци починили према његовој породици и колико су се огрешили о његову мајку, ово ће исто бити споменуто и у *Шшиш: Прича о детињству*. Постоје бројне споне између *Крзно тетке Рашел* и *Шшиш: Прича о детињству*, до те мере да су неке сцене малтене идентично описане у оба романа. На пример, сцена са нокширом и како је Федерман увек био тај који је морао да га празни, те како су његове сестре користиле нокшир је описана на идентичан начин, истим речима, у оба романа.⁷¹⁵ У Федермановим позним романима нису ретке инстанце где би читалац могао да препозна целе делове текста из неког од ранијих романа. Ово је намерно урађено и представља Федерманову примену *плаггијаугре*, о којој ће бити речи касније.

„Главна” прича *Крзно тетке Рашел* упорно бива прекидана буквалним одласцима „професионалног приповедача прича” и прекидима разговора са „професионалним слушаоцем”, чиме се у роман уплиће временска линија приповедачеве садашњости у којој он мора да иде на разговор са издавачем где ће му представити свој „роман о резанцима”⁷¹⁶ (Federman 2001: 85). Ово је пак директна референца на *Дупло или ништа*, Федерманов најпознатији роман и са којим је имао потешкоће око објављивања, управо због његове специфичности. Препричавајући свом „професионалном слушаоцу” реакцију издавача на његов роман, Федерман пажљивим одабиром њихових речи даје и оштру критику ставова тадашњих издавача, кроз коју је проткан и његов *punctum*⁷¹⁷ приступ писању књижевног дела:

Видите, сматрамо да је Ваш роман превише постмодеран, мислимо да наши читаоци не би могли да испрате Ваша постмодерна скретања и кружења, наравно то не значи да је Ваш рад лош или да нема књижевну вредност, али превише је компликован, превише церебралан за наше читаоце, као такав нема комерцијалну вредност⁷¹⁸, то је проблем са

⁷¹⁵ Види Federman, R. (2001a). *Aunt Rachel's Fur*, стр. 79-80 и Federman, R. (2010). *Shhh: The Story of a Childhood*, стр. 49.

⁷¹⁶ У оригиналу: „the noodle novel” (Federman 2001a: 85)

⁷¹⁷ Као што је објашњено раније у овом раду, у својој теорији о стању књижевности садашњице, Федерман се ослања на теорију Ролана Барта о *studium* и *punctum* приступу писању књижевног дела. *Studium* приступ је традиционалан, класичан приступ писању дела, на начин на који је читалац навикао и у коме може да ужива, док је *punctum* дисруптиван, деконструктивистички и жели да читалац доживи осећај нелагоде и нервозе у сусрету са непознатим и до тада невиђеним. (Види: Federman, R. (1993). *Critifiction: Postmodern essays*, стр. 128 и стр. 49 овог рада)

⁷¹⁸ Синтагма „нема комерцијалну вредност” („no commercial value”) овде је намерно искоришћена, јер, како је сам Федерман рекао у више интервјуа и у препискама са Роналдом Сакеником, већина издавача коју су одбили да објаве

постмодерним романом данашњице, пије приступачан широкој јавности, читалац који чита зарад разоноде не може да прати шта се дешава, он жели једноставну причу, у супротном се исфрустрира...⁷¹⁹ (Federman 2001a: 242)

Такође, у истом делу спомиње и *Узми или остави*, конкретно као свој роман: „Да, био сам падобранац у 82. Ваздушној Дивизији у Северној Каролини, ако прочиташ **Узми или Остави**⁷²⁰ видећеш, то је још једна од мојих прича о мом животу као војнику⁷²¹ [...]” (Federman 2001a: 84). Говорећи о свом „роману о резанцима”, Рејмонд улази у расправу о плагијату и књижевности, називајући коришћење плагијата својом техником:

[...] ја сам тај који пише овај роман, стога ја сам тај који ставља резанца у уста оног ко их једе, да тако кажем, на неки начин, би се могло рећи да су резанца симболи за језик, разумеш, уместо да их ставља у своје пенкало, како то клише налаже, ја их стављам у његова уста, али то је део креативног процеса, процеса који ти дозвољава да пренесеш своје мисли и речи на некога другог, ја тај процес називам плагијаигром, на француском би било *plajeu*... [...] У сваком случају, као што сам рекао, плагијаигра, то је моја техника... [...] Видиш, књижевност је увек облик плагијаигре, све у њој је игра, мора бити игра, у супротном би живот био смртоносан, мислим живот писца, ако писац не може да позајми, или чак украде речи, нема он шта да буде писац... Ево да објасним, ја се претварам да је човек који једе резанца онај који измишља роман који пише, али у ствари сам ја тај који ставља речи у његова уста, то је део игре, и то је плагијаигра, померање онога што је тамо овамо, толико је једноставно...⁷²² (Federman 2001a: 38-39)

Федерман је концепт плагијаигре описао у свом есеју *Критипроза: Машта као Плагијаигра* (Critifiction: Imagination as Plaugiarism) као чин писања који је и раздраган, који се поиграва и представља „демонстрацију, игру, перформанс”⁷²³ (Federman 1993: 51). Плагијаигра је, као што је већ објашњено, у потпуности заснована на преиспитивању оригиналности, јер према Федерману, чак ни машта не може да створи нешто ново и до тада невиђено, већ и она се ослања на нешто што може да се понови и имитира (Federman 1993: 52). Такође, овде је битно

његов првенац *Дупло или ништа* као један од разлога су наводили да тај роман „нема комерцијалну вредност”. Федерман је тим одговором био врло незадовољан, али није одустајао од своје замисли, упркос бројним одбијањима. Стога, коришћење те егзактне конструкције овде се може посматрати и као „осветнички” потез, узевши у обзир успех и значај романа *Дупло или ништа*, али и све потоње Федерманове романе. (За више о овоме види: McCaffery et al, 1998, *Recyclopedic Narrative: Federman from A to X-X-X-X*)

⁷¹⁹ У оригиналу: „You see, we find your novel too postmodern, we believe that our readers will not be able to follow your postmodern detours and circumvolutions, of course this doesn't mean your work is bad or has no literary value, but it's too complicated, too cerebral for our readers, as such it has no commercial value, that's the problem with the postmodern novel today, it's not accessible to the general public, the reader who reads for fun cannot follow what is going on, he wants to be told a straight story, or else he becomes frustrated...” (Federman 2001a: 242)

⁷²⁰ Наглашено као у оригиналу.

⁷²¹ У оригиналу: „Yes, I was a paratrooper, with the 82nd Airborne Division in North Carolina, if you read **Take It or Leave It**, you'll see, it's another of my stories about my life as a soldier [...]” (Federman 2001a: 84)

⁷²² У оригиналу: „I'm the one writing this novel, therefore I'm the one who is putting words in the noodler's mouth, so to speak, in a way one could say that the noodles are symbolic of language, understand, instead of putting them in his pen, like the cliché says, I put them in his mouth, but that's part of the creative process, the process that lets you transmit your thoughts and words to someone else, I call that process playgiarism, in French it would be called *plajeu*... [...] Anyway, as I was saying, playgiarism, that's my techniques... [...] You see, literature is always a form of playgiarism, everything in it is a game, it must be agame, otherwise life would be deadly, I mean the life of the writer, if a writer cannot borrow, or even steal words, he has no business being a writer... Here let me explain, I pretend that the noodler is the one who is inventing the novel he's writing, but in fact I'm the one who puts words in his mouth, it's part of the game, and that's what playgiarism is, moving what's over here over there, it's that simple...” (Federman 2001a: 38-39)

⁷²³ У оригиналу: „a demonstration, a game, a performance” (Federman 1993: 51)

узети у обзир и Федерманову дефиницију критипрозе, а то је да је она „врста наратива који садржи своју теорију и чак и своју критику”⁷²⁴ (Federman 1993: 31), а с обзиром на ауторефлексивност текста *Крзна тетке Рашел*, можемо слободно рећи да потпада под дефиницију критипрозе и да је демонстрација плагијаигре.

Федерман у свом есеју тврди да с обзиром на то да је примарни оригинални текст изгубљен, оригинални текстови више не могу постојати и да је услед тога све плагијат (Federman 1993: 57). Даље каже да је, услед чињенице да језик припада свима, књижевност сачињена од плагијата (*ibid.*), самим тим је креативан процес нужно завистан од речи које мо већ чули и од одређених искустава која морамо да поновимо кроз речи. Но, то не значи да оно што је написано је нужно истинито само зато што је засновано на нечему што се догодило. Пишући техником плагијаигре, Федерман заправо себи дозвољава да мења стварност на коју се ослања током процеса писања и то до те мере да и сама стварност која је иницијално била градивни материјал сама постане предмет поновог стварања кроз текст. Надфикција, стога, нужно настаје кроз плагијаигру, али не подлеже икаквим правилима поштовања истине или тачности, што и сам Ремонд каже у *Крзно тетке Рашел*:

Смешкаш се. Али мораш и сам знати, јер си књижевна особа, да је дело фикције увек облик враћања прошлости, чак и ако та прошлост мора да буде лажирана како би изгледала стварно. Чин присећања прошлости у ономе што пишемо не значи да знамо како су се ствари заиста десиле, већ да постајемо владари сећања док горе у том опасном тренутку стварања.

Видиш, оно што ја пишем је само мешавина сећања и лажи, добро, ако не лажи, онда дисторзија, али наравно свака лаж у себи има делић истине, човек мора да научи да слуша. Живот, као стари подерани капут, увек има поставу сачињену од фикције која је мало поцепана.⁷²⁵ (Federman 2001a: 99)

На основу овога се можемо вратити на Федерманову тврдњу да су фикција и проза једино што је стварно, јер прошлост никада не може бити доказана, остаје у равни одсуства и стога тек након што је неко прозно дело написано можемо дискутовати о томе да ли је оно базирано на прошлости (Federman 1993: 90). Даље у *Крзно тетке Рашел* Рејмонд каже: „Неке од мојих прича су базирани на мојим искуствима а друге долазе из мог романа, тако ја функционишем, с једне стране пишем роман у коме мој протагониста доживљава мој живот [...] а са друге, када препричавам своја искуства, увезујем разноврсне фиктивне елементе”⁷²⁶ (Federman 2001a: 127).

Роман *Крзно тетке Рашел* је изузетно ауторефлексивно дело критипрозе, које у себи садржи бројне Федерманове контемплације о самом чину писања, књижевности и спони између језика, писца и дела. Увлачећи читаоца дубоко у стваралачки процес иза стварања једног романа, Федерман читаоца инкорпорира у само тело текста и од њега прави један део приче. На неколико места у роману, Рејмонд подсећа свог „професионалног слушаоца прича” да не губи пажњу и да

⁷²⁴ У оригиналу: „a kind of narrative that contains its own theory and even its own criticism” (Federman 1993: 31)

⁷²⁵ У оригиналу: „You’re smiling. But you must know yourself, since you are a literary person, that the work of fiction is always a form of recovery of the past, even if the past has to be falsified to seem real. The act of recalling the past in what we write doesn’t mean knowing the way it really was, but rather becoming the master of memories as they burn in the perilous instant of creation.

You see, what I write is simply a mixture of memories and lies, well, if not lies, distortions, but of course every lie has a little part of truth, one has to learn to listen. Life, like an old worn-out coat, always has a lining of fiction that is a little ripped.” (Federman 2001a: 99)

⁷²⁶ У оригиналу: „Some of my stories are based on my own experiences, and other some from my novel, that’s the way I function, on one side I’m writing a novel in which my protagonist experiences my life [...] and on the other, when I recount my life experiences, I mix in all kinds of fictitious elements” (Federman 2001a: 127)

прати нит приче што боље може, упркос честим дигресијама приповедача, којих је и он сам свестан: „Види како се узбудим, сад не могу да се сетим ни шта сам хтео да ти кажем, увек се изгубим у тим кружењима [...] требало би да водим рачуна у супротном ћу да се изгубим у сопственим фабулацијама⁷²⁷“ (Federman 2001a: 46).

Међутим, упркос бројним дигресијама и кружењима око „главне“ приче, она ипак успева да буде испричана и сазнајемо детаље односа Федермана и његове преживеле породице, тешкоће које је Ремонд имао како би успео да објави свој роман и коначно, сазнајемо и ко је била тетка Рашел. Ипак, сам начин увођења тетке Рашел у причу је врло ауторефлексиван и изнова подсећа читаоца да је уплетен у роман о писању романа: „Ах, моја тетка Рашел. Мораћу да ти испричам о њој једног од ових дана. Њен живот је био као роман. Мислим кад је била млађа. Била је плесачица. Класични балет. Пропутовала цео свет. Каква фасцинантна жена. Једног дана ћу написати причу о њеном животу.⁷²⁸“ (Federman 2001a: 97)

Начин на који Ремонд препричава свој однос са тетком Рашел је, пак, специфичан. Сцена њиховог упознавања је описана врло театрално, филмски⁷²⁹, са доста украса који као да су циљано коришћени како би створили одређени драмски ефекат – Федерман и његови рођаци стоје испред зграде, очекујући долазак фамозне тетке из иностранства:

Такси стаје, задња врата се отварају полако, најпре видимо једну златну ципелу са танком штиклом како полако клизи из аута, а потом дугу згодну ногу у црним најлон чарапама како се спушта на тротоар и на тренутак оклева [...] потом друга нога излази и онда бунда, не могу да ти опишем колико је величанствена била, толико раскошна, сензуална, она држу бунду чврсто око себе, обема рукама као да саму себе грли и носи мали живахни шешир са велом који јој прекрива пола лица, те испрва не могу да видим колико је заправо лепа⁷³⁰ [...] (Federman 2001a: 211)

Оваквим описом се одмах прави контраст између ње и остатка Федерманове породице, али и самог Федермана који је у том тренутку стајао наслоњен на зид, обавијен ћебетом, јер није имао шта да обуче. Тетка Рашел му притрчава у загрљај, јако га грли, љуби по лицу и све време јеца о томе каква светица је његова мајка била. Ту је већ најави блиског односа између тетке Рашел и Федермана и њиховог *dolce far niente*, док читамо описе како га је тетка водила на скупе ручкове, у елитне клубове, хотеле, куповала му гардеробу и несебично га обасипала новцем. Међутим, пар сцена у роману имплицирају другачију врсту односа између Рејмонда и његове тетке, иако тако нешто никада није нити експлицитно описано нити на било који други начин потврђено у роману. Ипак, сам наслов романа, услед таквих инсинуација, може имати двосмислено значење, што и јесте ефекат који је Федерман желео да постигне.

Алузијама те врсте, као и бројним врло сликовитим описима различитих односа између људи, као и животиња, овај роман издвајају од осталих Федерманових романа по изузетно

⁷²⁷ У оригиналу: „See how I get all worked up, I can't even remember what I wanted to tell you, I always get lost in roundabouts [...] I'd better watch out otherwise I'm going to get lost in my own fabulation“ (Federman 2001a: 46)

⁷²⁸ У оригиналу: „Ah, my Aunt Rachel. I'll have to tell you about her one of these days. Her life was like a novel. I mean when she was younger. She was a dancer. Classical ballet. She travelled all over the world. What a fascinating woman. Someday I shall write the story of her life.“ (Federman 2001a: 97)

⁷²⁹ У самом роману Федерман пореди ову сцену тетке Рашелиног изласка из таксија са кадровима Сесила Демил (Cecil B. De Mille), познатог америчког филмског редитеља и Федерика Фелинија (Federico Fellini), изузетно познатог и цењеног италијанског филмског редитеља и сценаристе. Види: Federman, R. (2001a). *Aunt Rachel's Fur*, стр. 211

⁷³⁰ У оригиналу: „The taxi stops, the back door opens slowly, first we see a goledn shoe with stiletto heels slip out of the car, and then a long slender leg in black nylons settles on the sidewalk and hesitates for an instant [...] the second leg comes out and then the fur coat, I cannot begin to tell you how magnificent it was, how sumptuous, sensuous it was, she is holding the coat tight around her with both arms as if embracing herself, and she's wearing a jaunty little black hat with a veil that covers half her face, so at first I cannot really see how beautiful she is [...]“ (Federman 2001a: 211)

експлицитном покушају стварања одређене врсте наметнуте блискости са читаоцем. Не само да Федерман „увлачи“ читаоца у текст, правећи од њега интегрални део романа, Федерман такође пред читаоца ставља сцене врло интимне природе пред којим је немогуће затворити очи, уколико не желимо да пропустимо потенцијално битан део текста. Оно што ће читалац нужно осетити док чита овај роман (а посебно током читања *Повратак ђубриву*) јесте транспонован срам и непријатност који су продукт те наметнуте интимизације (Wortsman 2002: 410). „‘Крзно’ шокира, не својом тематиком, већ својим тоном, том бестидном ‘у фацу’ блискошћу коју подразумева са читаоцем⁷³¹,” каже Вортсман (Peter Wortsman) (2002: 413). Ово је још једна Федерманова надфикцијска тактика скривања граница између стварности и фикције. Уколико је читалац део текста и до те мере близак са самом грађом романа, питање о истинитости догађаја на којима роман наводно почива постаје ирелевантно. Разлог за то је да је и сам читалац у том тренутку фикционализован и да је његово поимање стварности и истине подједнако упитно колико и тачност самог текста, чији је градивни део.

Крзно тетке Рашел је изузетно комплексан роман, који у себи спаја све Федерманове романе који су му претходили, док истовремено најављује оне који ће уследити. Овај роман на одређени начин представља тачку кулминације једног префињеног надфикцијског прозног дела на више нивоа. Не само да је самосвесност и ауторефлексивност текста доведена на изразито висок ниво, већ и сама типографија странице упућује на зрелост приступа писању. Наиме, Федерман не мора да прибегава уништењу саме типографије и очекиваног визуелног аспекта романа да би исказао сву комплексност тишине и маргина, што је био врло присутан елемент његовог писања. За *Крзно тетке Рашел* би се могло рећи да је конвенционалан роман у типографском смислу, иако ни он није лишен Федерманових играрија са телом текста. Он је, наиме, подељен на велики број пасуса од којих се скоро сви завршавају са три тачке. Међутим, једини део у роману где се пасуси доследно завршавају или тачком или знаком питања јесте у поглављу где Ремонд одлази на ручак са издавачем, након чега ће износити своје (ауторефлексивне) ставове о књижевности, писању и свом односу према језику⁷³². Ово би се могло протумачити као нека врста детерминистичког исказа, Федерманове самоуверености у оно што у тим деловима говори, као и убеђености у истинитост тих тврдњи. Самим тим, употребом тачке уместо тротачке на крају пасуса, Федерман нам говори да око тих мишљења нема места дискусији. Употреба тачака на овим местима потенцира значај реченог из још једног разлога, а то је да „Федерман воли зарезе, али се гнуша тачака због тога што представљају закључење које гуши⁷³³“ (Amerika 2002: 410). Имајући ово у виду, Федерманов одабир да ове конкретне контемплације заврши тачкама, потенцијално и упућује на „закључност“ коју у себи носе.

Такође, подела текста на релативно кратке пасусе доприноси и одређеном осећају напетости приликом читања. (Hurezani 2011: 57) Чак и визуелно, овако испрекидан текст даје осећај „скоковитости“ наратије, што се и дешава у роману. Наиме, Федерман одржава пажњу, али и напетост, код читаоца, тиме што изнова одлаже било какво разрешење приче, скретањем у дигресије и кружењем око приче која никако да буде испричана.

Још један занимљив аспект организације романа јесте специфична подела на поглавља. Иако су *Двојака вибрација* и *Осмеси на Тргу Вашингтон* једини Федерманови романи са класичном поделом на поглавља, обележеним римским бројевима, у *Крзну тетке Рашел* је та подела направљена кроз „насловне“ поглавља. Међутим, ти „наслови“ нису ништа друго до благо измењене прве реченице поглавља које следи. Док је текст романа подељен на више „поглавља”,

⁷³¹ У оригиналу: „*'La fourure'* shocks, not with its subject but with its tone, the unabashed 'in your face' intimacy it presumes with the reader!” (Wortsman 2002: 413)

⁷³² Види: Federman, R. (2001a). *Aunt Rachel's Fur*, стр. 93-113.

⁷³³ У оригиналу: „Federman loves commas but abhors periods for the suffocating closure they denote” (Amerika 2002: 410)

за сам роман би се могло рећи да је сачињен од четири целине које су најављене реченицама као што би биле у драми или сценарију. Први део романа је једини који је најављен кратким текстом који подсећа на пишчев унутрашњи монолог, уоквирен у квадрат и дат и на француском и на енглеском језику, у две колоне, који почиње са: „Хеј зашто не бих импровизовао један роман вечерас у тужном смеху за потомство⁷³⁴“ (Federman 2001a: 13). Остали делови су само почети реченица који се завршавају са три тачке: „Приповедач и слушалац се одмарају...“, „Док је приповедач на ручку *chez*⁷³⁵ Лаплумом слушалац има слободан дан...“ и „Један неочекивани догађај привремено прекида причу...“⁷³⁶ (Federman 2001a), који на ауторефлексиван начин показује самосвест текста о сопственом начину постојања.

На крају романа, у делу насловљеном „ADDENDA“, Федерман даје неколико спискова у којима наводи имена правих или фиктивних људи, мртвих или живих, који се спомињу у роману. Потом, наслове књижевних и других дела, правих или фиктивних, које је цитирао у роману. И на крају, списак места, правих или фиктивних, која се спомињу у роману. Све ово доприноси надфикцијском стапању стварности и прозе, до те мере да је значај дистинкције између та два сведен на минимум, јер од те дистинкције не зависи ништа у вези са самим текстом романа и његовом грађом.

Крзно тетке Рашел се може сматрати једним од најбољих Федерманових романа (Di Leo 2011: 285) управо због нивоа надфикције који је кроз њега демонстриран. Кроз ту надфикцијску аутобиографију, Федерман је створио „манифест будуће књижевности ослобођене демографије тржишта, кохерентности заплета, и жанра, али који је чврсто повезан са појединачним животима и животом уопштено⁷³⁷“ (Di Leo 2011: 11). Овај роман је, тврди ДиЛео (Jeffrey R. Di Leo), првенац међу показатељима стања метафикције данашњице (2011: 10). У својој бити, *Крзно тетке Рашел* је роман о сопственом стварању, вртлог прича које Федерман прича Федерману о Федерману, скупљајући фрагменте разбијене прошлости, без икаквог поштовања према хронологији или логичном следу догађаја. И на исти начин као што у роману млади Федерман одбија понуду своје тетке да пође са њом у Сенегал, већ одлази у Америку, тако и старији Федерман, скоро шест деценија касније, одбија да се повинује правилима конвенционалне књижевности и још једном демонстрира пуну снагу и потенцијал надфикције, претварајући свој живот у прозу. Како је и сам Федерман рекао: „Ауторефлексивна аутобиографска фикција увек говори истину о сопственој лажљивости, боље речено одриче се лажи стварности како би наметнула истину фикције⁷³⁸.“ (Federman 1993: 103)

⁷³⁴ У оригиналу: „Hey why don't I improvise a novel tonight in sad laughter for posterity“ (Federman 2001: 13)

⁷³⁵ Превод са француског: „са“. Аутор је одабрао да остави реч на оригиналном језику, преведећи само енглеске делове, како би се одржао дух оригинала..

⁷³⁶ Наслови ових сегмената у оригиналу су: „The storyteller & the listener take a breather...“, „While the storyteller is having lunch chez Laplume the listener has a free day...“ и „An unexpected event interrupts the story unexpectedly...“ (Federman 2001)

⁷³⁷ У оригиналу: „a manifesto to a future literature free from the pressures of market demographics, plot coherence, and genre, but still strongly linked to lives in particular, and life in general“ (Di Leo 2011: 11)

⁷³⁸ У оригиналу: „Self-reflexive autobiographical fiction always soaks the truth about its own fraudulence, or rather denounces the lie of reality in order to assert the truth of fiction.“ (Federman 1993: 103)

4.8 ПИСМА, ТЕЛО И РАЗГАЖЕНЕ ЦИПЕЛЕ – ОСТАЛИ РОМАНИ

Од његовог првог романа, *Дупло или Ништа*, до последњег, *Шши: Прича о детињству*, Федерманова надфикција је прешла далек пут од изузетно експерименталног и екстремно деструктивног приступа писању књижевног дела, до зрелог, уоквиреног и развијеног начина писања, који успева да изнесе сва четири предлога за надфикцију, без превелике дисрупције канона. Међутим, оно што је заједничко свим Федермановим романима надфикције јесте њихова вера у моћ језика и подређеност његовим могућностима. Федерман је рекао да је „све фикција јер све увек почиње језиком, све је језик⁷³⁹“ (Federman 1993: 89) и то је лајтмотив свих његових романа. Федерманов плес са језиком је започет његовом фасцинацијом Самјуелом Бекетом чије речи често цитира: „Језик је оно што нас води где желимо стићи и спречава нас да то тамо дођемо⁷⁴⁰“ (цит. у Federman 1993: 89).

Федерманови рани романи, као експлорације могућности надфикције, а потом и његова аутобиографска дела, базирају своје надфикцијско постојање на моћи језика да премости разлику између стварности и прозе и да створи значење независно од било каквих екстерних очекивања. На изузетно ауторефлексиван начин, до сада обрађена Федерманова дела надфикције и критипрозе се баве не само анулирањем разлике између стварности и фикције, истине и маште, већ су и демонстрација могућности те Нове Прозе која пише о себи док себе ствара и у себи је садржана. Овакав приступ се наставља и у његовим потоњим романима који, пак, на један другачији начин дају постмодернистичку визију света и стварности кроз призму надфикције и критипрозе. Ти романи су *Ономе кога се то тиче: Сумрак клошара*, *Разгажене ципеле*, *Моје тело у девет делова* и *Лешине: Једна басна*.

Ови „несврстани“ романи заправо у највећој мери представљају колекцију Федерманових контемплација о својим досадашњим делима, чину писања, језику и књижевности. Осим романа *Ономе кога се то тиче:*, остала дела су колекције кратких форми (микрофикција, како је назива Федерман у наслову *Сумрака клошара*) и написани су у форми белешки контемплација једног писца кроз перо критичара књижевности.

⁷³⁹ У оригиналу: „everything is fiction because everything always begins with language, everything is language“ (Federman 1993: 89)

⁷⁴⁰ У оригиналу: „Language is what gets us where we want to go and prevents us from getting there.“ (цит. у Federman 1993: 89)

4.8.1 Ономе кога се то тиче: - прича о рођацима и одсуству

Роман *Ономе кога се то тиче: (To Whom It May Concern: A Novel)* је Федерманов седми роман, објављен 1990. године. Написан је по узору на форму епистуларног романа, али знатно краће, где непознати приповедач шаље писма непознатом примаоцу (имплицирани читалац). Радња романа се развија кроз десет писама која приповедач шаље од недеље, двадесетог новембра до уторка, двадесет и првог марта, непознате године или година. Овим датумима су одређена „поглавља” овог романа, иако та одредница није у целости примењива овде, као ни у већини Федерманових романа.

Прича прати два рођака, Сару и „Сариног рођака”, чије име до краја романа не сазнајемо. Наравно, Сарин рођак је још један Федерманов књижевни алтер его, док је лик Саре базиран на Федермановој правој рођаци Сари Бјалек Розен (Sarah Bialek–Rozen). Сара и Федерман су се по завршетку Другог светског рата пронашли у Паризу и кратко време живели заједно, да би се раздвојили 1947. године када она одлази у Израел са групом младих француских циониста (McCaffery et al. 1998: 64), учествује у рату за независност Израела 1948. године и тамо остаје до краја живота. Федерман, у исто то време, одбија да оде са тетком Рашел у Сенегал, али прихвата позив стрица кога никада пре тога није упознао и одлази у Америку. Од тада до момента када је Федерман добио Фулбрајтову (Fulbright Fellowship) стипендију за предавање у Израелу 1982. године, дакле тридесет и пет година касније, он и Сара се нису видели, иако су стално размењивали писма.

У роману *Ономе кога се то тиче:*, Сарин рођак, који је познати апстрактни вајар, долази у Израел да отвори своју велику изложбу и то ће бити први сусрет након њиховог расанка у Паризу 1947. године, исто после више од три деценије. Занимљиво је да током целог романа Федерман ниједном не именује ни Израел ни Француску, већ само САД, али из описа и знајући аутобиографску позадину приче, лако је закључити о којим државама је заправо реч. *Ономе кога се то тиче:* је једини Федерманов роман који је преведен на српскохрватски језик, 1993. године, а поред тога је преведен и на немачки и италијански. Немачки превод романа је адаптиран у радио-драму 1992. године. (McCaffery et al. 1998: 350)

Ономе кога се то тиче: је миран и поетичан роман, „зимска књига” како га је Федерман описао (McCaffery et al. 1998: 350) у коме до изражаја долази Федерманово маестрално вођење језика, који је сада огољен и као такав показује чисту снагу емоција. У овом роману је себи Федерман дозволио да искаже сву силину носталгије и патње за оним што му је, и њему а и Сари, одузето. У најопштијем смислу, *Ономе кога се то тиче:* је роман о одсуству и о борби оних који су остали да се са тим губитком боре најбоље што умеју: „За Сару и њеног рођака првобитни хаос њихових живота био је позорница одсуства. [...] осуђени да живе, лицима окренутим уназад, зурећи у огроман амбис одсуства” (Federman 1993a⁷⁴¹: 105).

У писмима која шаље непознатом примаоцу, приповедач открива делове живота Саре и њеног рођака пре њиховог сусрета у Паризу по крају рата. Сазнајемо да је Сара, бежећи од полиције на дан Велике Рације, 16.07.1942. године, истог дана када је њена и Федерманова породица ухапшена и одведена у логоре, након дуго лутања, уточиште нашла у стану једне младе жене, која је радила као проститутка. У исто време, Сарин рођак је бежао из Париза, након изласка из ормара, и после дугог путовања возом, стигао на југ Француске где је провео рат радећи тешке послове на једној фарми. Након што су се поново нашли, Сара и њен рођак дуго нису могли да причају о томе шта им се све десило током рата, али временом су кренули да откривају и те тренутке једно другом, део по део. Након њиховог расанка у Паризу, Сара одлази

⁷⁴¹ У овом раду аутор користи српскохрватски превод романа, у издању издавачке куће Светови, Нови Сад из 1993. године. Са енглеског превео Ђорђе Јаков.

у Израел и након борби за независност, где упознаје свог супруга, повлачи се у миран део пустиње где гради породицу и миран живот.

Фокална тачка њеног мирног живота, као и начин да себе и своја сећања умири, јесте њена башта. Значај ове баште ће Сариним рођаку најпре бити несхватљив, али временом ће га увидети. Сарина башта и прелепо цвеће које је ту засадила стоје у оштром контрасту са суровом и сувом природом пустиње којом су окружени:

Сара је сада описивала како је башту отела од пустиње. Она је волела ову башту, с њеним цвећем, њеном ретком травом и тврдоглавим биљкама. Увече, након дугих часова у пољима овог имања, Сара је проводила време у својој башти све док се толико смрачило да се више ништа није видело. Чупала је коров, заливала биљке, одсецала увело лишће, или, једноставно, седела док би јој се прсти играли листом или латицом неког цвета. [...] Време које је проводила у својој башти, руку запослених цвећем, чинило је битан део дана. Након толико година у овој земљи обећања, од којих су многа остала неиспуњена, она је научила да човек мора да буде смирен изнутра да би се домогао спољашњег мира. (Federman 1993a: 120)

Стварање и одржавање ове баште за Сару има исти значај као што за њеног рођака има прављење његових скулптура. Свако на свој начин, рођаци кроз ове креације покушавају да надоместе оно што им је одузето и за чијим одсуством пате целог живота (Orpeltmann 2012: 106). Такође, контраст голе и јалове пустиње и Сарине умирујуће и живописне баште се може протумачити и као супротстављање прошлости (пустиња) и садашњости (башта) (*ibid.*). Сарина башта за њу има медитативни квалитет и представља механизам борбе, али и помирења, са прошлошћу коју не може да промени, али ни да заборави. Сара ће покушати да приближи метафорички значај ове баште свом рођаку, који испрва неће бити рецептиван за њене контемплације и савете:

А и ја, синоћ, док сам зурio у зидове своје спаваће собе; и ја сам могао да видим кућу и башту, и рођаке који су седели у помрчини, и чуо сам како Сара пита свог рођака да ли је срећан. Срећан! Шта то уопште значи? Рођак је сада стајао. Направио је неколико корака ка рубу баште. Вратио се. Размишљао је о томе како цвеће и биљке изгледају као да пркосе јаловом песку којим су окружени. [...] Срећан! Поновио је окренувши се ка Сари. Може ли неко икада да буде срећан? (Federman 1993a: 121)

Сарин рођак је након почетних проблема са животом у Америци, успео да се етаблира као један од најпознатијих експерименталних, апстрактних уметника тадашњице и у међувремену је и сам оформио породицу, те живи са супругом и ћерком. Међутим, док је Сара ипак, на одређени начин, успела да пронађе контрастежу за своју неутољиву тугу, њен рођак се и даље бори са разумевањем свих страха које су их обоје оставиле без породица и са теретом ненадоместивог одсуства. Кроз речи којима Сарин рођак описује своју уметност и своју потребу за стварањем, називају се и Федерманове речи и ту се види уплив ауторефлексивних контемплација о самој природи његове уметности и стваралаштва:

А ипак, ја сам дуго времена покушавао да емоције уобличим у предмете, али нисам успео. Производио сам само геометрију. У тим делима није било ничег дубоког или значајног. Једино када се скулптура опире геометрији она стиче милост и постаје драматична, али онда престаје да буде скулптура. И тако сам ја једнога дана напустио сигурност коју ми је пружала форма и уживање које ми је обезбеђивала симетрија и почео да стварам безоблична дела, али је и то довело до неуспеха. [...] Ја нисам успео зато што нисам био у стању да дам облик ономе што више никада неће моћи да буде

поново стечено. [...] одсуство је оно што више никада неће моћи да буде поново стечено, одсуство. (Federman 1993a: 117)

Иако Сарин рођак ову немогућност да да прави облик одсуству тумачи као неуспех, поставља се питање да ли је то заиста случај. Федерманова тежња ка успостављању стриктне форме у својим делима може бити делом из његове потребе да у целости контролише ту нову стварност коју ствара кроз језик. У роману *Повратак ђубриву*, Ерика, његова жена, каже: „Форма. Теби је само до форме. Увек забринут за форму чак и пре но што испричаш причу. А у већини случајева та прича никада не буде испричана због твоје опсесије формом⁷⁴²“ (Federman 2006: 87) Међутим, као и Федерман, Сарин рођак заправо жели да пружи облик одсуству, чиме би га нужно дефинисао, јер ако нешто можемо да дефинишимо, то значи да можемо и да га разумемо. И у самом роману, приповедач каже: „Оно за чим рођаци трагају није значење онога што се догодило, већ значење одсуства. Одсуства бола. [...] На неки начин, они су патили од тога што нису патили довољно” (Federman 1993a: 72). Међутим, „машта примењена на оно што је одсутно не толерише границе стварности⁷⁴³“ (McCaffery et al. 1998: 273) и услед тога никада не може бити уобличена ониме што стварност пружа, били то метал, глина или речи.

Појам одсуства се налази у самој сржи Федерманове надфикције. Како и сам Федерман, причајући о себи у трећем лицу, каже: „И заиста, фундаментални аспект, централна тема његове фикције је ОДСУСТВО⁷⁴⁴⁷⁴⁵“ (Federman 1993: 86). Смисао Федерманове Прозе је да „одсуствује” („to absent”) (Federman 1993: 36) управо ту причу коју жели да исприча. Федерман пише како би поништио, како би деконструисао, ту једну централну причу коју прича кроз све своје романе – причу свог живота. Док Федерман то ради кроз своје романе, Сарин рођак то пак чини кроз своје скулптуре:

Да ли се у његовим радовима може видети нешто што има везе са његовим животом? [...] Његове скулптуре често задиру у апстракцију. Оне не одражавају стварност, већ распадање стварности које се одиграва у његовој свести. Његов циљ није толико да пружи утеху или нешто слави, колико да се са нечим суочи и *разори га*⁷⁴⁶. (Federman 1993a: 62)

За наратора у роману *Ономе кога се то тиче*:, као ни за Федермана, стварност не постоји. „Стварност не постоји зато што истина не може да се репродукује”, каже наратор, док Федерман кроз своју надфикцију жели да укине и саму идеју да стварност може бити истина (Federman 1993: 38). Једино што је истина јесте језик и цео свет и његова старност је садржана у језику, самим тим, једино језик може постојати као аутономна стварност (Federman 1993: 13). Свестан да је саткан од језика и свестан процеса сопственог стварања, и овај роман у себи садржи бројне контемплације о чину писања и о природи приче. Наратор говори свом имплицираном читаоцу: „али запамти, писати књигу значи, исто тако, и учити како се књига пише” (Federman 1993a: 51). Ова реченица се може посматрати и као омаж роману *Дупло или ништа* који је у својој целости роман о писању романа, што би пак био елемент Федерманове плагијаигре.

Наратор у роману најављује свом читаоцу да ће у једном тренутку бити тешко испратити траг свега и да оно што следи су „гласови унутар гласова, заплетени у сопствени говор” (Federman

⁷⁴² У оригиналу: „Form. It’s always form with you. Always concerned with the form even before you tell the story. And most of the time the story never gets told because of your obsession with form.” (Federman 2006: 87)

⁷⁴³ У оригиналу: „Imagination applied to what is absent ... cannot tolerate the limits of the real” (McCaffery et al. 1998: 273)

⁷⁴⁴ Велика слова као у оригиналу.

⁷⁴⁵ У оригиналу: „And indeed, the fundamental aspect, the central theme of his fiction is ABSENCE.” (Federman 1993: 86)

⁷⁴⁶ Нагласио аутор.

1993а: 51), што је концепт опште присутан у Федермановим романима, а посебно у *Гласу у ормару*. У свом критичком есеју, *Глас унутар гласа*, Федерман каже да је немогуће раздвојити своје лингвистичко Сопство од своје сенке (Federman 1993: 77), што видимо да примењује и у *Ономе кога се то тиче*. Иако на почетку романа је читаоцу јасно да постоји један приповедач који прича причу Саре и њеног рођака, темпорална дистанца између тог наратора и актера његове приче постаје све упитнија, а сам чин наратије врло брзо почиње да се преклапа са приповедачевим размишљањима о тој наратији и писању. Присуство имагинарног читаоца је једино што би ове контемплације разликовало од солилоквија.

Међутим, приповедач је свестан овога и циљано користи те дигресије како би одложио причу. Ово потврђује и врло самосвесним коментаром:

Сети се како сам пре извесног времена напоменуо да би ова прича требало да почне одгађањем. Сада схватам да је све што сам до сада радио то одгађање. Несрчанато одлагање. А ипак је баш то одлагање оно што ме приморава да верујем како сам, можда, већ дубоко заронио у причу, ма колико фрагментарну и неоцртану. Оно што је било одгођено није био процес, а ни почетак, већ непредвидиви крај. Почетак је сада на свом месту. Он се догодио непажњом. (Federman 1993а: 104)

Управо овакве стратегије одлагања, кружења око приче, одбијања да се дају конкретни детаљи догађаја који су битни за причу, подсећа на стратегије које је примењивао Дени Дидро (Denis Diderot⁷⁴⁷), француски писац познат по употреби дигресија, арбитарном креирању почетака и краја приче и активним укључивањем читаоца у сам чин наратије. Његов роман *Фаталиста Жак* (Jacques le Fataliste), написан, пак, по угледу на Стернов *Трситрам Шенди* (Tristram Shandy), Федерману служи као стални извор инспирације и врло често се позива на њега у својим делима, како критичким тако и прозним, те га помиње и у *Ономе кога се то тиче*: „Дидро је стварно знао да би се наставило са причом, мора избегавати прецизност. Да се морају правити дигресије. Поскакивати унаоколо. Импровизовати.” (Federman 1993а: 69) Чак је постојала и могућност да се у част овог романа, Сарин рођак зове Жак. (Federman 1993а: 70)

Федерман, као и његова дела, изузетно је самосвестан и тенденциозно користи тактике одлагања и одгађања приче, разумевши у целости ефекат који ће то произвести. Позивајући се на *Ономе кога се то тиче*, у свом есеју *Федерман о Федерману: Лагати или Умрети*, Федерман наглашава да начин на који се тај роман завршава треба посматрати као пример начина на који треба читати Федерманова дела: посебно обраћајући пажњу на оно што није ту, што је одсутно, невидљиво или нечитљиво (Federman 1993: 86). Роман се завршава са три тачке, незавршеном причом о двоје рођака, док се приповедач у потпуности сјединио са причом и сам постао део ње:

⁷⁴⁷ У свом есеју о ауторефлексивној прози, *Ауторефлексивна проза и како је се решити* (Self-reflexive Fiction and How to Get Rid of It), Федерман се позива на писање Лоренса Стерна и Денија Дидроа као примере ауторефлексивне прозе које су предњачиле у свом времену и најавиле ауторефлексивну прозу надфикције. Фасцинација чином писања романа у самом роману, достиже свој врхунац, каже Федерман, у *Трситраму Шендију* (Federman 1993: 18). Међутим, иако прихвата и диви се Стерновим тактикама дигресије, обраћања читаоцу и контемплацијама о чину писања, Федерман ипак истиче Дидроа као писца који је кроз своја дело, посебно на примеру романа *Фаталиста Жак* (Jacques le Fataliste), „створио простор који до тада није виђен у пределу романа: ванвременску позорницу без пејзажа (не толико различито од романа и драма Самјуела Бекета) где његови ликови функционишу више као гласови него као у целости развијене личности” („created a space never seen before in the landscape of the novel: a timeless stage without scenery (not unlike that of the novels and plays of Samuel Beckett) where his characters function more as voices than as fullfledged personalities”) (Federman 1993: 19). Такође, Федерман код Дидроа истиче и начин на који је читаоцу нудио могућност да учествује у самом стварању фикције и тиме, као и Стерн, показао да „роман не припада никоме и припада свакоме” („the novel belongs to no one and it belongs to everyone”) (Federman 1993: 18-19), што и јесте једна од главних ставки надфикције.

Рођацима је било потребно тридесет и пет година одсуства да би научили да снага не долази са знањем, као ни сећањем, а ни признањем, већ ситним поступцима и безначајним речима. И тако, настављајући да слушам рођаке, док су им лица тонула у таму, а гласови постајали све тиши и тиши, схватио сам да ће *њихова прича заувек остати недовршена*⁷⁴⁸... и премда је сан напакон дошао на моје очи, ја сам се борио против њега како бих могао да наставим да их слушам.... (Federman 1993a: 124)

На крају романа, рођаци и приповедач мењају улоге и он више није тај који прича његову причу, већ они преузимају глас над сопственим наративом. Покушавајући да остане будан, како би што дуже слушао рођаке, приповедач се преда причи коју је сам кренуо да ствара, а која ће, на крају, створити њега. Ово је описано у трећем предлогу за надфикцију који каже да ће „писац (подједнако фиктиван као и његова креација) бити само место сусрета (извор и прималац) свих елемената фикције [и да ће] [п]рича коју буде писао такође писати њега, као што ће писати и читаоца који тој причи даје значење док је чита⁷⁴⁹“ (Federman 1993: 45)

Ономе кога се то тиче: је још једна Федерманова надфикцијска верзија приче његовог живота у којој као времешни и зрео писац развија мотив одсуства, иако и даље не постоји начин да речима у целости пренесе сву силину туге и празнине коју у себи носи. Проналазећи утеху у језику, Федерман кроз њега формира једну нову стварност у којој се нада да може наћи одговор на његово вечно питање „зашто не ја?“. Међутим, као и Сара и њен рођак, Федерман напослетку схвата да одговор никада неће добити, али и да му није неопходан. Као и *Повратак у ђубриво*, и овај роман представља одређену врсту повратка, али овде то није повратак у домовину или неко друго место које му је обележило део живота. *Ономе кога се то тиче:* је прича о повратку јединој особи која дели његово искуство Холокауста и ненадоместивог губитка и која тиме постаје симбол прошлости која, као и место где су заједно били, више не постоји. Поновни сусрет са Саром постаје сусрет са прошлошћу. Али како и рођаци на крају романа схвате, тако и Федерман прихвата да једини начин да се ослободе терета одсуства јесте да га пониште на самом почетку приче и да ће можда сви поново бити срећни захваљујући процесу „који непрестано помера првобитни хаос њихових живота ка његовом брисању“. (Federman 1993a: 123) Овиме је Федерман, још једном, успео да напише причу која себе поништава док себе пише.

⁷⁴⁸ Нагласио аутор.

⁷⁴⁹ У оригиналу: „The writer (just as fictitious as his creation) will only be a point of junction (the source and the recipient) of all the elements of fiction. The story that he will be writing will also write him, just as it will write the reader who gives meaning to the story as he reads it.“ (Federman 1993: 45)

4.8.2 Федерманови фрагменти и микрофиктивне контемплације

Целокупна Федерманова Нова Проза прича једну причу – причу његовог живота. Као и Селин (Louis-Ferdinand Céline) пре њега, Федерман за сва своја дела користи сопствени живот као инспирацију (Federman 1993: 89). Изнова покушавајући да дође до праве верзије онога што му се десило у детињству, Федерман пише роман за романом у нади да ће један од њих зараво моћи да му пружи истину о прошлости. У том лингвистичком трагању за истином, Федерман пак схвата да су проза и аутобиографија, као и живот и проза, међусобно замењиви (*ibid.*).

У свом аутобиографском есеју *Верзија мог живота – ране године (A Version of My Life – The Early Years)*, који је насловљен на „Онога кога се то тиче”, Федерман пише о догађајима и тренуцима у свом животу до његовог првог романа *Дупло или ништа*, који је објављен 1971. године. На самом почетку есеја, Федерман открива разлог зашто је постао писац:

Не, не мислим да сам рођени писац (иако и ја могу да сумњам и очајавам попут правог писца), али несреће мог живота су ми можда начиниле писцем. Ако ми је уопште дат дар који ме је приморао да пишем, онда је то било све што ми се догодило, често упркос мени самоме, током првих двадесет година мог живота. Извор великог дела фикције коју сам написао је у тим раним годинама⁷⁵⁰. (Federman 1993: 94)

У том есеју, Федерман не открива ништа ново, тачније, ништа што већ није рекао кроз своје романе. Делови овог есеја ће бити пренети у *Повратак ђубриву*, а посебно у *Шши: Прича о детињству*. Једина разлика је стил писања, који је у есеју врло хладан и фактуелан, без икаквих књижевних украса, док су после те приче у потоњим романима разрађене кроз призму надфикције. Коментаришући тај есеј, али и уопштено причајући о сопственој биографији, Федерман је изјавио да је он морао да лаже како би преживео и цитира речи Старца из *Двојаке вибрације* који каже: „Моја смрт је иза мене⁷⁵¹.” (Federman 1993: 95)

У интервјуу са Ларијем Макаферијем, упитан управо о томе зашто не може да напише причу о свом животу конкретно, без фикционализације или лагања, Федерман одговара:

Управо је чин фикционализације мог живота оно што ми је омогућило да мој живот има смисла. Другим речима, фикција, сам чин писања прозе је оно што ми је дало могућност истине о сопственом постојању. Зато би било илузорно да напишем једноставну аутобиографију, јер, видиш, мој живот није прича, прича је мој живот.⁷⁵² (McCaffery 1983: 291)

Ипак, у неколико Федерманових дела, прича о његовом животу поприма другачији облик, то јест, иако и даље јесте стваралачка сила иза креације тих дела, сама прича није толико у фокусу. У питању су његова краћа прозна дела *Разгажене ципеле: Нека врста животне приче (Loose Shoes: A Life Story of Sorts)* објављено 2001. године, *Сумрак клошара (The Twilight of the*

⁷⁵⁰ У оригиналу: „No, I do not think I was born a writer (even though I too can doubt and despair like a true writer), but the accidents of my life may have helped make of me a writer. If I was given a gift at all which forced me to write, it was what happened to me, often in spite of myself, during the first twenty-five years of my life. Much of the fiction I have written found its source in those early years.” (Federman 1993: 94)

⁷⁵¹ У оригиналу: „My death is behind me.” (Federman 1993: 95)

⁷⁵² У оригиналу: „It is the act of fictionalizing my life which has given me the chance to make sense out of my life. In other words, fiction, the act of writing fiction is what has given me the possibility of truth for my own existence. This is why it would be futile to write a straight autobiography, because you see my life is not the story, the story is my life.” (McCaffery 1983: 291)

Bums) из 2002. године, *Моје тело у девет делова* (*My Body in Nine Parts*) објављено 2005. године и *Лешине: Басна* (*The Carcasses: A Fable*), дело које је објављено 2009. године.

4.8.2.1 Разгажане ципеле и тело у деловима – аутобиографија у фрагментима

Разгажане ципеле је колекција шездесет и четири кратке приче и песама, од којих неке могу бити само пар речи, у којима Федерман изнова пролази кроз теме које су свеprisутне у његовој прози: питање његовог идентитета, прошлости, одсуства, језика и писања. Сами наслови прича су врло индикативни онога што следи и као да представљају „кратке црте” Федерманове Прозе и критике. Познаваоцу живота и дела Рејмонда Федермана ће сви ови наслови бити познати, јер представљају мотиве који су се често појављивали у његовим ранијим делима или интервјуима, као на пример, *Бег* (*Escape*), песма коју је написао 1958. године и која описује „епизоду у ормару”, потом *Одсуство* (*Absence*), *Приповедач* (*The Story-teller*), у којој је главни лик и приповедач Намредеф, *федерман* (*federman*), прича у којој Федерман расправља о свом имену, *Рамона* (*Ramona*), која је читаоцима позната као омиљена песма Федермановог оца, и бројни други мотиви и теме.

И у овим причама Федерман плете мрежу ауторефлексивних текстова који путем његове плагијаигре могу бити или реитерације већ постојећих сентенци из ранијих дела или минимално измењене верзије тих реченица. На пример, Федерманова често помињана опседнутост формом се овде приписује неименованом приповедачу: „Он је толико апсолутно закупаљен сопственом формом да често постане њен роб”⁷⁵³ (Federman 2001⁷⁵⁴). Он се и овде враћа на значај и присутност аутобиографије у својим делима и тиме објашњава и репетитивност тих мотива и тема, кроз глас Намредефа, „професионалног приповедача”:

Проблем када си приповедач је тај што после неког времена имаш тенденцију да се понављаш. Ипак, нема толико добрих прича за причу, а када си тај тип приповедача, који вуче материјал из сопственог живота, као што ја увек радим, аутобиографски приповедач, могло би се рећи, онда си ограничен на чињенице сопственог живота.⁷⁵⁵ (Federman 2000a)

Овом збирком прича је Федерман, још једном, успео у својој намери да фикционализује свој живот и да све „чињенице” које је његово читалаштво сматрало таквима, из његових ранијих романа, сада исто помери у раван надфикције и границу између онога што је стварно и његове маште опет замагли.

У збирци прича *Моје тело у девет делова*, Федерман развија „идиосинкратичку историју отеловљених сећања која му омогућавају да се поново врати на првобитне сцене које су обележиле његову бикултуралну каријеру, и као привано и као професионално биће”⁷⁵⁶ (Wutz 2005: 265). Текст ове збирке представља један его- и тело- центрични наратив, испуњен нарцисоидно аутоеротским деловима, који постоји на нивоу између аутобиографије, хумора и гротеске. Константно алтернирајући између прича које као да су плес „Ероса и Танатоса, *joie de*

⁷⁵³ У оригиналу: „He is so absolutely caught up in his own form that he becomes its slave as often as not.” (Federman 2001)

⁷⁵⁴ Текст цитиран у овом раду је у целости доступан на интернет страници: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/federman/shoes/titles.html> Приступљено: 17.01.2024.

⁷⁵⁵ У оригиналу: „The problem with being a story-teller is that after a while you have a tendency to repeat yourself. After all, there are not that many good stories to tell, and when you're the kind of story-teller who draws his material from his own life, as I always do, an autobiographical story-teller you might say, then you are limited by the facts of your life.” (Federman 2000a)

⁷⁵⁶ У оригиналу: „an idiosyncratic history of embodied recollection that allows him to revisit select primal scenes that have marked his bicultural career as a private and professional being” (Wutz 2005: 265)

vivre и *mal de siècle*” (*ibid.*) Федерман у појединим деловима улази у бекетовски апсурд, све време одржавајући естетику надфикције.

У *Моје тело у девет делова*, Федерман прилази прози са мултимедијалног становишта, јер је текст пропраћен црно-белим фотографијама високе резолуције, усликане из велике близине. За овакав приступ фотографисању делова свог тела можемо рећи да је *deja vu* тактика наметнуте интимизације са читаоцем, кроз коју Федерман жели да „увуче” читаоца у своје дело. Ову збирку чини тринаест прича, о различитим деловима Федермановог тела: *Моја коса*, *Мој нос*, *Моји ножни прсти*, *Мој глас*, *Мој сексуални орган*, *Мој сломљени кутњак*, *Моје уши*, *Моје очи*, *Моје руке* и *Моји оквиљци*. Кроз приче о „животу” и „доживљајима” његових делова тела и органа, Федерман убацује и коментаре о својим романима, надикцији и свом начину писања. На пример, причајући о својим ножним прстима и њиховом брзоплетом „говору”, Федерман каже да и он док прича неку причу, игнорише граматичка правила, јер га граматика „хендикепира”⁷⁵⁷ (Federman 2005: 51). Или, када се присећа дана када му је супруга Ерика морали ошишати косу на такав начин да прикрије просеђивање и знатно мањи волумен:

Тог незаборавног дана сам, такође, схватио како треба да пишем роман о резанцима. Једноставно, у лудом смеху, без бриге о томе шта остављам за собом, једноставно се пројектујући у ту причу без бриге о томе шта ће се догодити или шта се неће догодити. Тог дана сам измислио технику жабљег прескока. Боље познату као *Смехожевност*.⁷⁵⁸ (Federman 2005: 20)

Тај наратив који представља мешавину хумористичког и нарцисоидног текста (Le Grix de la Salle 2012: 10) је такође инспирисан другом формом аутобиографског. Ако је до тада инспирација за Федерманове романе била његов живот, за *Моје тело у девет делова* је то исти случај, али кроз последице које је његов живот оставио на његовом телу. Уопштено говорећи, *тело* игра веома битну улогу у прози Рејмонда Федермана. У скоро сваком његовом роману постоје делови који описују његово тело у одређеном стању. На пример, најилустративнија је слика из *Узми или остави* када описује најпре саобраћајну несрећу, а потом и пад из авиона и у ком стању је његово тело тада било, конкретно, „у комадићима” (Federman 1976: 424). Даље, у *Повратак ђубриву* постоје бројне инстанце када он описује своје руке („моје јадне руке”⁷⁵⁹ (Federman 2006: 76)) или свој нос, за шта га Ерика пита: „Мораш ли увек да увлачиш свој нос у све што кажеш?”⁷⁶⁰ (Federman 2006: 153) Значај Федермановог носа је истакнут и тиме што у *Моје тело у девет делова*, поглавље о носу је најдуже.

Федерман је заинтригиран темом тела и често пише о свом телу, јер за разлику од његовог Сопства које константно тражи, а које постоји у сталном одсуству, тело пружа стабилност, сигурност и доступност. У роману *Глас у ормару*, Федерман антропоморфизује сопствену историју тиме што прави јасну разлику између тог „првобитног ормара” искустава у који је закључао своје младо Сопство, свој почетак и своју душу, и прстију на писаћој машини, који су његова садашњост. (McCaffery et al. 1998: 343) Ормар је локус душе и Сопства, прсти су екстензија тела, онога што је доступно, а доступно је Федерманово тело. (*ibid.*) У Федермановој естетици надфикције не постоји картезијанска разлика између *res cogitans* и *res extensa*, душе и

⁷⁵⁷ У оригиналу: „it handicaps me” (Federman 2005: 51)

⁷⁵⁸ У оригиналу: „It’s also on that memorable day that I understood how I had to write the noodle novel. Straight forward in mad laughter, without worrying about what was left behind, simply projecting myself into the story without worrying about what would happen, or would not happen. That day I invented the leapfrog technique. Better known as *Laughterature*.” (Federman 2005: 20)

⁷⁵⁹ У оригиналу: „my poor hands” (Federman 2006: 76)

⁷⁶⁰ У оригиналу: „Do you always have to bring your nose into everything you say?” (Federman 2006: 153)

тела, јер код Федермана је тело предворје душе. Тело постоји као материјализовано Сопство и зато је толико присутно у његовој прози. Полажући толико вере у тело, Федерман овде прати стопе Ничеа који је рекао да је „вера у тело фундаменталнија од вере у душу⁷⁶¹“, јер вера у душу почива на вери у агоније тела (Nietzsche 1968: 271). Такође, према Ничеу, једини начин да себе и своје Сопство не протумачимо погрешно, јесте да фокус нашег самоиспитивања не буде душа, већ тело. (Nietzsche 1968: 272)

Бивајући у сталној потрази за својим Сопством, Федерман је утолико више фокусиран на тело, све оно што је корпорално, јер се то може описати и видети, то је опипљиво. Федерманови ликови живе и егзалтирају у интензивним физичким искуствима (Wutz 2011: 285): они једу, пију, гладују, падају, ломе се, самозадовољавају се, воде љубав, имају физиолошке потребе. Федерманови ликови су *живи* и сва та њихова животна искуства проживљавају и телом. Самим тим, тело постаје пандан папиру који Федерман ставља у писаћу машину, јер тело на себи бележи сва искуства Федерманових ликова, као што Федерман та искуства потом бележи на папир. И сам чин писања тада постаје изузетно телесно искуство. Слова на папиру су једнака ожиљцима на телу, јер оба бележе искуства. Федерманов свеприсутни симбол за његову убију породицу „X-X-X-X“ стоји као словна замена за њихова тела и представља отеловљење њиховог одсуства, али тиме нужно постаје и физичка манифестација Федерманових осећања услед губитка породице.

У *Моје тело у девет делова*, цело једно поглавље је посвећено Федермановим ожиљцима и они за Федермана имају посебан значај. Он за ожиљке каже: „Знате ли зашто се људи плаше да погледају у своје ожиљке, а тек да их додирну? Јер то су места на телу где се душа борила да побегне али је приморана назад и месом чврсто ушивена.⁷⁶²“ (Federman 2005: 112) Од укупно девет ожиљака, он је издвојио своја четири омиљена и дао им имена Еуридика, Дафне, Електра и Антигона. Прва три ожиљка су последице Федерманових свесних дела, конкретно пада са дрвета, огреботина од оgrade коју је прескочио када је бежао од побеснелог бика на фарми и туче са једним мушкарцем са чијом женом је био у том тренутку. Ови ожиљци, Еуридика, Дафне и Електра, дакле, на одређеном нивоу представљају подсетнике на Федерманове телесне тријумфе и искуства. Последњи, Антигона, носи пак другачију причу. Овај ожиљак је последица и подсетник на спасоносну операцију којом је Федерману одстрањен карцином простате:

Овај [ожиљак] сам добио када су ме оперисали због рака простате. Имао сам 62 године. Ово није мој најлепши ожиљак. Веома је велика⁷⁶³. Иде од мог пупка до стидних длачица, чак још ниже. Веома је ружна. Али поносим се њом, јер без тог ожиљка можда ме до сада већ не би било. Зовем је Антигона. Као што је Едипова ћерка остала са њим док није преминуо, моја Антигона ће остати са мном заувек.

Нисам посведочио када је хирург гурнуо моју душу назад у мој стомак након што је уклонио канцерозну простату. Био сам под анестезијом. Сатима сам био одсутан од себе самога. Тако да не могу рећи како је Антигона постала мој четврти главни ожиљак. Она сама никада не улази у детаље.

Једноставно каже, без мене Федермане, веома је могуће да би до сада променио глаголско време.

⁷⁶¹ У оригиналу: „Belief in the body is more fundamental than belief in the soul” (Nietzsche 1968: 271)

⁷⁶² У оригиналу: „Do you know why people are afraid to look at their scars, and even more so to touch them? Because it is the place on the body where the soul struggled to escape but was forced back in and the flesh tightly sewn.” (Federman 2005: 112)

⁷⁶³ Сви Федерманови ожиљци су, по његовим речима, женског рода. (Federman 2005: 112)

У сваком случају, од мојих девет ожиљака, овај није био само есенцијалан, већ неопходан. Сви остали су настали чистом случајношћу.⁷⁶⁴ (Federman 2005: 124)

Дело *Моје тело у девет делова* пружа увид у живот Рејмонда Федермана са тачке гледишта његовог тела и на начин на који се његов живот урезао у његово месо: “Тиме што, ефективно, раставља своје тело у зубе, чулне органе и одабране проминентне маркере, Федерман склапа животни текст попут мозаичара или археолога искуства тиме што спаја крхотине отеловљеног сећања⁷⁶⁵” (Wutz 2011: 266). Федерман, дакле, мора своје тело најпре раставити на делове, да би га могао спојити у смислену целину, исто као што своје Сопство мора, кроз језик, раставити на наизглед неповезану хрпу речи (*Глас у ормару*) да би могао извући неки смисао. Овакву немогућност сагледавања целовитог тела, Лакан описује као један од индикатора фазе која претходи „фази огледала” (Thibierge, Morin 2010: 65), а у којој аутоеротизам постаје нарцисоидност оног тренутка када деца постану свесна свог тела. У овој фази такође, према Лакану, почиње и процес идентификације, што значи и појачану улогу Сопства, с обзиром на то да фрагментисана слика тела полако постаје слика једне целовите коме која постоји у уму (*ibid.*). Даља идентификација сопственог тела и стварање слике о *целом* телу се усложњава додавањем концепта „личног имена” које, пак, постаје *симболична идентификација*. (*ibid.*)

Међутим, за Федермана, било да је у питању проналажење Сопства кроз целовито тело или кроз симбол као што је његово име, сам концепт „идентитета” је врло компликован. Чак и та „симболична идентификација” би могла бити изазовна за Федермана, с обзиром на то да је за њега и његово име само још једна ствар са којом се може играти: „Федерман воли своје име, ако због ичега онда зато што је то још једна реч са којом се може играти. Федерман воли да се игра. Игра се свиме чега може да се дочепа. Ако нема ничег другог, онда се игра са својим именом.⁷⁶⁶” (Federman 2001) Стога, потрага за идентитетом постаје игра (плагиаигра) у којој чак ни име које, попут тела, може да се потврди, није сигурно.

Као и кроз своје раније романе, тако и кроз *Моје тело у девет делова*, враћајући се на различите догађаје у свом животу пратећи трагове које су они оставили на његовом телу, Федерман покушава да се врати у тај део прошлости који ће му помоћи да пронађе себе и сопствени идентитет. Такође, са *Моје тело у девет делова* Федерман покушава да својим читаоцима приближи једину истину коју он сам може да потврди, а то је његово тело. Одлучивши се за то, Федерман поставља *тело* као главну позорницу биографије, које, попут папира на коме се пише надфикција, пише и бележи цео један живот. Стога, у Федермановом свету, тело нужно мора бити једна од централних тачака аутобиографије, а самим тим и његове надфикције, јер у себи и на себи садржи материјал од ког се Федерманова фикција ствара. С обзиром на то да му је прошлост, као и детињство, недоступна, оно што може да користи је управо тело, као записничар

⁷⁶⁴ У оригиналу: „I got that one when I was operated for a cancer of the prostate. I was 62 years old. It's not my most beautiful scar. She is quite large. She goes from my belly-button to my pubic hair, and even further down. She's very ugly. But I am proud of her, because without this scar I would perhaps be gone already. I call her Antigone. Just as the daughter of Oedipus stayed with him until he died, my Antigone will stay with me forever.

I didn't witness how the surgeon pushed my soul back into my stomach after having removed the cancerous prostate. I was anesthetized. For hours I was absent from myself. So I cannot tell how Antigone became my forth principal scar. Herself, she never goes into details.

She simply says, without me Federman, it's quite possible that you would have already changed tense. In any case, of my nine scars, this one was not only essential, but necessary. All of the others were strictly accidental.” (Federman 2005: 124)

⁷⁶⁵ У оригиналу: „By, in effect, disassembling his body into teeth, feet, sensory organs, and select prominent markers, Federman assembles a life-text in the manner of a mosaicist, or an archeologist of experience piecing together shards of embodied memory.” (Wutz 2011: 266)

⁷⁶⁶ У оригиналу: „Federman loves his name, if only because it's another word that he can play with. Federman loves to play. He plays with anything he can get his hands on. If there is nothing there, then he plays with his name.” (Federman 2001)

сећања од којих Федерман може даље да ствара оно што мисли да је његова прошлост била или, како каже у *Шииш: Прича о детињству* да речима обнавља оно што верује да је његово детињство било (Federman 2010: 204). Исто тако, у *Моје тело у девет делова*, Федерман речима реконструира сећања његовог тела и од тога ствара фикцију.

4.8.2.2 Клошари и трупови – Федерманова микрофикција и једна басна

Истражујући различите облике смехожевности и покушавајући да достигне тај ниво језичког виртуозитета на ком би надфикција могла да достигне ниво плагијаигре да постане симулакра саме себе, Федерман је поред романа написао и две краће наративне форме, осим *Разгажених ципела*, које представљају његову „игру” језиком и конвенцијама писања: *Сумрак клошара* и *Лешине: Једна басна*,

Прва је збирка кратких наративних форми или „микрофикција” како стоји у самом поднаслову дела *Сумрак клошара* коју је написао заједно са својим пријатељем Џорџом Чејмебрсом (George Chambers). Ове микрофикције су размишљања двојице аутора о старости, пријатељству, језику и смрти. На самом почетку сазнајемо да су ова двојица „клошара” заправо стари пријатељи, да су обојица дијагностикована са терминалним болестима те имају још само по шест месеци живота:

Године су пролазиле и када је дошло време да умру, како је судбина наложила, обојица су имали нешто терминално, и обојици је дато шест месеци живота. Ово су двојица клошара прихватили али оно што их је мучило је била чињеница да су међу њима имали само један пар чарапа. И тако, како пријатељство налаже, провели су последњих шест месеци својих живота носећи по једну чарапу⁷⁶⁷. (Federman, Chambers 2001⁷⁶⁸: n.d.)

Иако на први поглед изгледа као хумористично дело, *Сумрак клошара* је заправо врста наратива која кроз хумор, али и озбиљна размишљања о животу и смрти, успева да превазиђе границе смехожевности како би показао ефекат врхунске наративне технике (Оррегманн, Оррегманн 2002: 386). *Сумрак клошара* је такође производ плагијаигре и то уопште не покушава да сакрије. Све шале и смех који су саставни део ове збирке, као и разиграност текста и књижевна игра која се одвија током целог дела, ипак не успевају да сакрију праву тугу која се крије иза судбине клошара (Оррегманн, Оррегманн 2002: 392) Већ у другој микрофиктивној целини, читалац одмах примећује структуру која је скоро *ad verbatim* преузета из Федермановог вољеног *Фаталисте Жака Денија Дидроа*⁷⁶⁹:

Како су се клошари упознали? Драги Читаоче, твоја радозналост је заиста повећа. Шта је ког Ђавола битно како су се клошари упознали? Али ако инсистираш рећи ћемо ти да су се упознали случајно, као и сви остали.

⁷⁶⁷ У оригиналу: „Years went by and it came time for them to die, for as fate decreed, they both had something terminal, and both given at most six months to live. This the two bums accepted but what tormented them was the fact that they had only one pair of socks between them. And so, as friendship dictates, they spent the last six months of their lives each wearing only one sock.” (Federman, Chambers 2001: n.d)

⁷⁶⁸ Ова књига постоји само у електронској верзији и нема назначене бројеве страница.

⁷⁶⁹ Роман *Фаталиста Жак* почиње следећим речима: „Како су се срели? Случајно, као и остали свет. Како се зову? Шта вас брига! Откуда су долазили? Из најближег места. Куда су ишли? Зар човек зна куда иде? (Дидро 1975: 5). У својој *Критици*, Федерман је написао да не зна за фасцинантнији и ауторефлексивнији почетак романа од овог (Federman 1993: 19.), што је још један доказ његовог угледања на стил Денија Дидроа, који се трудио да на благо измењени начин примени у својим делима, док га у *Сумрак клошара* копира у целости.

Како се зову? Шта те брига? [...] Одакле долазе? Из најближег места. Не, то је погрешно!
Из најдаљег места.
Куда иду? Да ли човек заиста зна куда иде?⁷⁷⁰ (Federman, Chambers 2001: n.d)

Овај сегмент се зове „Будаласта питања⁷⁷¹“ и кроз тај наслов се и види став аутора према очекивањима конвенционалног писања. Међутим, Федерман и Чејмберс ће не само кроз овај наслов, већ и кроз цело дело стварати „пародије реалистичних конвенција и правила референцијалне фикције⁷⁷²“ (Oppermann, Oppermann 2002: 387) и тиме стварати мини-приче које одликују „избегавања, брисања и укидања⁷⁷³“ (*ibid.*) Овакве стратегије нису нимало стране Федерману, јер његова надфикција и тежи том ултимативном циљу укидања приче и да „све што је до тада речено мора бити укинута⁷⁷⁴“ (Kutnik 1986: 182). Делом *Сумрак клошара*, Федерман, уз Чејмеберса, наставља да иде ка том делу *чисте фикције* која представља „апсолутно уметничко дело које не изражава (артикулише) ништа⁷⁷⁵“ (Kutnik 1986: 152). На самом крају *Сумрака клошара*, аутори се обраћају директно читаоцу, следећим речима:

НАШИМ ДРАГИМ ЧИТАОЦИМА

Док се мигољимо иза астралне некохерентности овог сумрака клошара, изјављујемо и чврсто иза тога стојимо [барем током трајања ове изјаве] да објекат који је прошао пред вашим очима, Драги Читаоци, и на крају постао невидљив је био, тако рећи, најсветлији и најбољи од свих таквих објеката јер оно што сте искусили нису биле само речи већ и празан простор између и око речи. Стога сте истовремено чули интервале црног и белог као и интервале звука и тишине. И управо је тај матрикс безвучних сугласника, та неизрецива трајекторија била то што је однело клошаре у њихов сумрак док су журили и урањали према коначном излазу из овог метежа језика. Крај наше изјаве. – Захваљујемо се на пажњи.⁷⁷⁶ (Federman, Chambers 2001: n.d)

Као дело надфикције, *Сумрак клошара* нужно мора да инкорпорира читаоца у свој текст, као што овде и видимо. Аутореклексивност самог наратива показује такође моћ надфикцијског текста да стварно биће преиначи у фиктивно, али и супротно, да фиктивна бића постану стварна. Током целог романа, клошари покушавају да „себе напишу у постојање⁷⁷⁷“ (Oppermann, Oppermann 2002: 391), а кроз њихово самостварање се ствара и надфикција која „постаје

⁷⁷⁰ У оригиналу: „How did the bums meet? Dear Reader, you are of a rather cumbersome curiosity. By the Devil what does it matter how the bums met? But if you insist we will tell you that they met by chance, like everyone else. What are their names? What do you care? Where do they come from? The nearest place. No, that’s wrong! The farthest place. Where are they going? Does one really know where one is going?“ (Federman, Chambers 2001: n.d)

⁷⁷¹ У оригиналу: „Foolish questions“ (Federman, Chambers 2001: n.d)

⁷⁷² У оригиналу: „a parody on the realistic conventions and codes of referential fictions“ (Oppermann, Oppermann 2002: 387)

⁷⁷³ У оригиналу: „evasions, erasures and cancellations“ (*ibid.*)

⁷⁷⁴ У оригиналу: „all that has been said so far must be cancelled“ (Kutnik 1986: 182)

⁷⁷⁵ У оригиналу: „an absolute workj of art (a pure fiction), one that expresses (articulates) nothing“ (Kutnik 1986: 152)

⁷⁷⁶ У оригиналу: „TO OUR DEAR READERS As we fidget behind the astral incoherence of the twilight of our bums, we do declare and maintain stiffly [at least for the duration of this statement] that the object that passed before your eyes, Dear Readers, and eventually became invisible, was, so to speak, the brightest and best of all such objects because what you experienced was not the words alone but also the blank spaces between and around the words. Thus you saw and heard simultaneously intervals of blackness and whiteness as well as intervals of sound and silence. And it was this matrix of surds, this unspeakable trajectory that carried the bums to their twilight as they scurried and plunged towards their final exitus out of the turmoil of language. End of our statement. — We thank you for your attention.“ (Federman, Chambers 2001: n.d)

⁷⁷⁷ У оригиналу: „try to write themselves into existence“ (Oppermann, Oppermann 2002: 391)

метафора сопственог наративног прогреса и успоставља и ствара себе док пише себе⁷⁷⁸ (Federman 1993: 43).

Цело дело *Сумрак клошара* се поиграва различитим наративним формама и тиме доводи у питање сам чин књижевног стваралаштва, као и оно што читалац „очекује” од одређеног облика наратива. На пример, неколико наслова у *Сумрак клошара* би могле читаоца да наведу на погрешан закључак да се пред њим налазе басне: „Анђели и зечеви”, „Шкорпија и крокодил” или „Принцеза и жаба”. Иако под овим насловима, оно што следи нема никакве сличности са баснама или бајкама, већ су изнова приче о доживљајима двојице „клошара” и на који начин они и у стварном животу, од стварних догађаја праве фикцију. Прича „Анђели и зечеви”, која описује њихов одлазак у лов, описује заправо како су се двојица клошара одвојила од осталих ловаца и почели да се играју у снегу, да праве анђеле, а од сенки да рукама праве зечева. Прича се завршава:

Какав добар зечји гулаш се јео те ноћи око свеже ватре у ловачком дому, и какве велике приче су се могле причати о тим храбрим ловцима, о пропуштеној дивљачи⁷⁷⁹, о пронађеној дивљачи, о двојици матораца који су правили анђеле у снегу.

Та два анђела... не, та два клошара – о чему ли мислимо – који седе један поред другог, на челу стола, како и одговара њиховом статусу, рекли су прву здравицу, што и јесте њихово право и привилегија: *Нека нас овај дан заувек подсећа на оно што пролази. Нека нас подсећа, све док мора, на анђеле и зечева.*⁷⁸⁰ (Federman, Chambers 2001: n.d)

Одмах се да приметити да ово није типична басна и да овиме Федерман и Чејмберс заправо желе да „деконструишу симболичне обрасце традиционалних басни⁷⁸¹” (Oppermann, Oppermann 2002: 387).

Пример још једне деконструкције „симболичних образаца традиционалних басни” јесте Федерманово кратко дело под називом *Лешине: Једна басна*. Ова књига је објављена 2009.⁷⁸² године и посвећена је „Свима онима који су престали себе да лажу⁷⁸³” (Federman 2009). Овај врло чудан текст је мешавина ауторових контемплација о његовом досадашњем књижевном стваралаштву и о стварању приче док је пише. Уз доза метанаративних коментара о самом процесу писања приче коју читамо, Федерман ствара наратив о реинкарнацијама лешева и шта се заправо дешава након смрти. Начин на који описује те „лешине” и како су набацани на гомили је, наравно, блатантна метафора за страдања Јевреја у логорима смрти и шта се дешавало и радило са њиховим посмртним остацима.

На самом почетку ове несвакидашње басне, читаоцу се обраћа лично Федерман који каже да је дан раније купио нови диктафон и да, пошто често прича сам са собом, сада почиње са новом причом која се зове *Лешине*. (Federman 2009) Од самог почетка је, дакле, разбијен четврти зид и

⁷⁷⁸ У оригиналу: „become the metaphor of its own narrative progress, and will establish and generate itself as it writes itself” (Federman 1993: 43)

⁷⁷⁹ У оригиналном тексту на енглеском језику ова реч је „game”. Међутим, иако је једно од значења те речи управо „дивљач” на енглеском језику, она такође значи и „игра”. Ово није случајан одабир речи и тематике од стране Федермана и Чејмберса, те највероватније би и превод са речју „игра” био подједнако тачан. Самим тим, текст се такође може односити и на „игру” двојице клошара коју су ловци пропустили.

⁷⁸⁰ У оригиналу: „What a fine rabbit stew to eat that night around the fresh fire in the hunting lodge, and what great stories to tell about the brave hunters, about the game missed, and the game found, and about the two old guys making angels in the snow. The two angels . . . no, the two old bums — what are we thinking about — seated side by side, at the head of the table befitting their status, made the first toast, as was their right and privilege: *May this day remind us forever of that which passes. May it remind us, as long as it needs to, of angels, and rabbits.*” (Federman, Chambers 2001: n.d)

⁷⁸¹ У оригиналу: „deconstruct the symbolic patterns of traditional fables” (Oppermann, Oppermann 2002: 387)

⁷⁸² У овом раду аутор користи електронско издање књиге које нема нумерисане странице.

⁷⁸³ У оригиналу: „For all those who stopped giving themselves the lie” (Federman 2009)

читалац је акутно свестан да је и сам текст који чита свестан свог стварања. Федерман наставља са кратком референцом на *Двојаку вибрацију* (у следећем „поглављу” ће то бити *Ономе кога се то тиче:*) и почиње причу о томе шта се дешава када човек умре: „али хајде да замислимо на тренутак да си мртав – и ево те сада међу празним лешинама – да тако се ова прича зове – лешине – ево их – старе које су у зони лешина већ дуго – нове које само што су стигле – и људске и животињске⁷⁸⁴” (Federman 2009). Све лешине које се налазе у тој „зони лешина” су под контролом „власти” („the authorities”) који одређују у шта ће се те лешине „трансмутирати” („transmute”) у следећем животу, а то може бити било шта, чак и лоптица за голф. У једном тренутку чак дође и до побуне међу лешинама, зато што се трансмутације не спроводе по редоследу доласка, већ су насумичне и стога постоје лешине које су ту вековима, а нису биле трансмутиране, док неке млађе лешине већ имају пар трансмутација. Та револуција, ипак, бива брзо угушена. Такође, велики догађај у „зони лешина” је било раздавајање људских и животињских лешина и сегрегација. Након још пар прича о неким трансмутацијама и шта су лешине доживеле у тим животима, књига се завршава „Списком трансмутација познатих личности” уз напомену да је тај списак парцијалан и направљен од стране једне познате лешине коју је потом аутор (Федерман) украо од „власти” (Federman 2009). На том списку који има преко 4 стране се налазе људи који су заиста постојали, као на пример Ајнштајн, Чарли Паркер, Јулије Цезар, Каравађо, Мерлин Монро, Самјуел Бекет и многи други, али и ликови из познатих књижевних дела, као Уликс, Овидије, Молој (главни лик из романа Самјуела Бекета), Адам и Ева, и други. Овај списак је врло сличан оном из *Крзно тетке Рашел*, где на крају романа аутор листа имена свих личности, стварних и нестварних, које су споменуте у роману. Један од људи на списку из *Лешина* је и сам Федерман, одмах пре Самјуела Бекета, чија прва „трансмутација” је била као кутија макарона (референца на *Дупло или ништа*, његов први роман). Прича се завршава празном страном на чијем узглављу пише: „Овај Простор Је Резервисан за Читаоце Да Поднесу Свој Захтев Властима У Шта Би Они Хтели Да Буду Трансмутирани По Доласку У Зону⁷⁸⁵⁷⁸⁶” (Federman 2009). Јасно је да та страница представља место где ће сам читалац, уносећи своје „захтеве”, заправо недвосмислено дописати део текста и тиме заокружити Федерманово дело, чиме речи читаоца добијају исти значај као ауторове и обојица добијају подједнаку улогу у формирању ове збирке. Тиме Федерманов четврти предлог за надфикцију добија своју потпуну примену, јер читалац не само да даје значење прози коју чита, већ је и ствара у најконкретнијем смислу.

Бескомпромисно комбинујући изузетно морбидне елементе са бројним сексуалним алузијама, Федерман још једном своје читаоце ставља у незавидну позицију суочавања са најсировијим начином стварања књижевног дела и тиме указује на баналност једног књижевног текста – да све може бити књижевност. Тиме што код читаоца изазива нелагоду током читања, стварајући један текст блаженства (*texte de jouissance*) и те „агоније непрепознавања⁷⁸⁷” (Federman 1993: 128), Федерман читаоца закључава у текст и истовремено му пружа и осећај „узбуђења и открића, као и осећај нелагоде и анксиозности⁷⁸⁸” (*ibid.*).

Дела *Сумрак клошара* и *Лешине: једна басна* су прави примери Федерманове смехожевности и пробијају нове територије могућности прозе тиме што демонстрирају врхунску надфикцијску наративну технику. Док је *Сумрак клошара* скуп фрагментисаних и разбацаних

⁷⁸⁴ У оригиналу: „but let’s imagine for a moment that you are dead – so here you are among all the empty carcasses – yes that’s what this story is called – the carcasses – here they are – the old ones that have been around the zone of the carcasses for a long time – the new ones that have just arrived – human and animal” (Federman 2009)

⁷⁸⁵ Велико слово на почетку сваке речи је задржано по узору на оригиналан текст.

⁷⁸⁶ У оригиналу: „This Space Is Reserved for the Readers To Submit Their Requests To The Authorities Of What They Would Like To Be Transmuted Upon Arriving In The Zone” (Federman 2009)

⁷⁸⁷ У оригиналу: „the agony of unrecognition” (Federman 1993: 128)

⁷⁸⁸ У оригиналу: „excitement and discovery, but also a sense of discomfort and anxiety” (*ibid.*)

„микрофикција”, како их Федерман и Чејмебрс називају, *Лешине* такође представља један фрагментисани наратив који самосвесно одбија да се споји у једно целовито дело. Оба дела су надфикцијска поигравања језиком и очекивањима читаоца и показују квалитет дисруптивности Нове Прозе која самосвесно одбацује миметичку функцију која јој се намеће и тиме подрива сва модернистичка стремљења (Federman 1993: 22). Најбољи опис ових романа је вероватно дао сам Федерман, више од деценију пре но што их је написао: „они не предлажу ништа, само илуструју чињеницу да је стварност ништа више од лажљиве вербалне мреже⁷⁸⁹“ (1993: 26), описујући тенденције раних постмодернистичких романа. Дакле, *Сумрак клошара* и *Лешине: једна басна* су кратка дела фикције која показују нове околности стварања књижевности и снагу језика у креирању књижевног израза који самосвесно и храбро пркоси било каквој жанровској класификацији. Тим делима, Федерман ставља своју надфикцију у исти ранг са досадашњим и очекиваним начинима писања, допустивши смехожевности и плагијаигри да у потпуности преузму дијегезу, док читалац, који је сада и изван и унутар самог дела, одлучује о значењу текста, и тиме га, заједно са аутором, ствара.

Током више од три деценије писања критичких и прозних дела, Федерманово стваралаштво је прешло далек пут од крајње експерименталне и скоро „нечитљиве” прозе, до конвенционалнијих и сведенијих текстова, који иако више нису толико представници Федермановог одабараног *punctum* приступа прозном стваралаштву, и даље представљају праве примере његове надфикције, чијим предлозима се повинују. Од првог до последњег романа, Федерман се придржавао свог манифеста надфикције и стварао прозна дела која својом самосвешћу и ауторефлексивношћу позивају на дубље разумевање самог чина стварања прозе и широких могућности језика.

⁷⁸⁹ У оригиналу: „[most of these novels] propose nothing, they only illustrate the fact that reality is but a fraudulent verbal network” (Federman 1993: 26)

5. ЗАКЉУЧАК

„Мислиш ли да је полудео,” Намредеф упита Јамија. „Не, мислим да се само привишава на идеју да је још увек жив”

Рејмонд Федерман, *Двојака вибрација*

Рејмонд Федерман је својом књижевном критиком, као и прозним стваралаштвом, унео нове погледе на могућности књижевности за коју се у том тренутку сматрало да је на издисају и да више нема шта ново да понуди. Федерман, напротив, ни на тренутак није изгубио веру у могућности књижевности и језика који је ствара и својом критиком указује на то да је књижевност далеко од тога да нема шта да понуди. Према Федерману, једино што је потребно јесте унети пар промена у нашем приступу књижевном стваралаштву. Својом критиком, Федерман, превасходно, указује на неопходност имплементације бројних измена на више нивоа. Ове промене је дефинисао у свом манифесту надфикције. Најпре, морамо преиспитати наше виђење књижевности, улоге и моћи језика, потенцијала књижевног стваралаштва и улоге аутора и читаоца. Следеће, сам начин писања једног књижевног дела се мора реинтегрисати у нови систем вредности који више не подлеже правилима вањског света, већ је у целости преокупиран унутрашњим процесима фикције и језика. На крају, морамо прихватити да чин стварања књижевног дела не зависи више само од аутора и значења које он покушава да наметне, већ зависи и од активног учешћа читаоца који заправо даје значење делу под утицајем својих идеја и унутрашњих језичких процеса. Тиме, Федерман сматра, чин стварања књижевности постаје заједнички подухват онога ко пише и онога ко чита, док је самом делу дата аутономија да језиком сопственог текста одређује сопствену стварност, што је у самој бити Федерманове надфикције.

Управо је Федерманова надфикција оно што је направило највећи одјек за његово име у књижевним круговима 70-их година прошлог века. Увођењем овог појма, Федерман на књижевну сцену изводи грану књижевне критике која до те мере руши границе између маште и стварности да их чак уопште не разликује. Иако би њено име могло да се повеже са надреализмом, та веза би била погрешна. Надфикција постоји као потпуно независна и смела критика књижевног стваралаштва према којој све дотадашње норме писања и читања једног књижевног дела нису довољно добре, јер не успевају да продру у срж књижевног стваралаштва која је, према надфикцији, апсолутна и неупитна моћ језика. Језик је тај који ствара значење, али је оно вишеслојно и стога у целости зависи од индивидуалне интерпретације језика. Ту Федерман уводи читаоца као активни део стварања књижевног дела и на кога се оно у целости наслања.

Федерман својом концепцијом критике дефинише четири предлога за надфикцију: о читању, облику, материјалу и значењу фикције. Уколико пођемо од првог предлога за надфикцију, најпре се преиспитује сам начин читања прозног текста. Федерман сматра да било која врста ограничености, било то маргинама, величином папира или пак могућностима писаће машине не сме утицати на слободу кретања језика. Језик може и мора постојати на који год начин он жели и не мора нужно да се повинује очекиваном начину читања с лева на десно. Такође, језик не мора да се повинује ни правилима синтаксе или правописа и ту Федерман ствара концепт *пагиналне синтаксе* која у потпуности мења топографију писања. У надфикцији, језик добија слободу да чак у целости изостане са странице, али да и тиме за собом оставља значење. На читаоцу је да то значење пронађе. Сваки другачији начин читања и приступања писању књижевног дела њему смањује вредност и девалвира језик тиме што га своди на баналну функционалну компоненту текста, што Федерман показује не само у критици, већ и у својим делима.

Према другом предлогу, надфикција има сопствени *modus vivendi* који не мора, али може подразумевати и потпуни изостанак заплета. Оно што надфикцију чини оним што јесте није једна

конкретна прича, већ сам чин стварања. Тиме, надфикција заиста постаје метафора сопственог настанка, како је и Федерман описује (Federman 1993: 43) и из такве онтологије се развија њена дубока самосвест и ауторефлексивност. Ако је Федерманов роман *Дупло или ништа* роман о писању романа, онда је надфикција проза о сопственом настанку. Једини циљ надфикције је да открије сопствени живот, сопствени генеративни процес и да тиме покаже фиктивност стварности.

Из овога нужно произилази и трећи Федерманов предлог који као материјал фикције, опет, поставља њу саму. Управо зато што је надфикција проза о сопственом настанку, чије значење дефинише језик који може, али не мора бити присутан да би се тај процес одиграо, за надфикцију је подједнако битно и оно што је речено, као и оно што је изостављено, избрисано или уништено. Ту Федерман уводи значајну промену у дотадашње виђење прозног дела, које да би имало вредност мора имати и значење и поруку, али пре свега језик који мора задовољити критеријуме високе естетике. Надфикција се томе храбро супротставља и прокламује празну страну као крајњи циљ књижевности. Чак и сама идеја ликова у делу је стављена под знак питања, јер надфикцији тако нешто није неопходно да би постојала. Пошто је читалац већ интегративни део текста који чита, нема потребе за фиктивним ликовима са којима би он могао да се идентификује. Надфикција постаје инструмент сопственог постојања и у тој дрској независности одбацује чак и оно без чега се раније сматрало да не би могла да постоји. И не само то, већ и сам текст преузима активну улогу и на исти начин као што аутор и читалац дају значење њему, и он њих заузврат ствара. Тиме надфикција продужава своје стварање *ad infinitum* док стреми сопственом поништавању.

Коначно, четврти предлог све претходно изнето сумира и изнова поставља читаоца као егал аутору. Аутор је изгубио своју моћ и свезнање, он више не може оптеретити текст значењем које он жели да наметне, јер није више у контроли над прозом коју мисли да ствара. Као што смо истакли, та проза истовремено ствара њега, а њој значење даје читалац. Дакле, спона аутор-текст-читалац постаје круцијална у разумевању надфикције, али и измењене стварности коју она са собом носи.

Иако би неке ставке могле подсетити на општа стремљења постмодернизма, ипак се надфикција посебно издваја по бескомпромисном одбијању икакве регулативе и свесно бира да буде ирационална, нелогична, некохерентна чак и бесмислена, али све то само доказује њену ослобођеност, неограничену креативност и могућности стварања било чега што језик може да понуди. Тиме она, заправо, достиже идеал постмодернистичких тенденција и успева у стварању једног слободног књижевног дела које не мора да буде одраз ичега ван себе самог. Ово је Федерманов фундаментални допринос како критици тако и филозофији књижевности, јер је он чак и пишући своја критичка дела успевао да створи текстове надфикције, и самим тим чином покаже све могућности Нове Прозе. Федерманов постмодернизам је његова надфикција.

Најбољи пример своје критике је Федерман дао управо кроз своја прозна дела. Иако би на први поглед проза Рејмонда Федермана, посебно његови рани романи, могла изгледати као чиста експериментална проза, у којој он једноставно истражује могућности језика и књижевности, то никако није случај. Као што смо кроз овај рад показали, Федерманов критички и прозни опус су два врло тесно испреплетана и комплексна света, која се међусобно допуњују и истражују. Стварајући прозу која збуњује, дезоријентише, па чак и љути, Федерман успева да оствари близак контакт са читаоцем, да у њему изазове осећања која су до тада, у већини случајева, била недоступна приликом читања једног књижевног дела. Наравно, Федерман није први који је направио такве револуционарне промене у процесу стварања текста, чега је и сам био свестан, те се често позивао на своје књижевне претходнике, попут Денија Дидроа, Валтера Абиша, Томаса Пинчона, Лоренса Стерна, Сервантеса, Маркеса, Борхеса и наравно Самјуела Бекета, као претече и инспирацију за његов начин писања и читања књижевности.

Један од раних Федерманових закључака о књижевности тог времена је да је књижевност јако дуго представљала само гомилање чињеница о специфичним ситуацијама и реалистичним ликовима и да је читање романа било једно малтене образовно искуство је „[ч]итати роман је значило учити нешто о свету и човеку⁷⁹⁰“ (Federman 1993: 8-9). Али, Федерман је имао другачију замисао. Он је роман видео као потенцијално игралиште језика и значења у коме су та два ухваћена у непрестани плес којим се стварност, историјске чињенице и „истина“ померају на маргине, како буквално тако и метафорички. Прву инкарнацију своје визије романа Федерман проналази код Бекета, свог „духовног оца“, који постаје незаобилазан фактор у проучавању Федермановог стваралаштва. Федерман за Бекетове романе каже да „повлаче знање, укидају знање, вуку нас споро и болно према хаосу и одсуству значења⁷⁹¹“ (Federman 1993: 9). Такве идеје о књижевности и роману су довеле до Федерманове изјаве која представља и почетну тачку његове критике, а то је да књижевност више није подређена потреби да се постигне мимезис, јер стварност више нема толико тога да понуди књижевности: „стварност заправо није никада заиста занимала икога и увек је била облик разочарања; оно што чини стварност фасцинантном је та умишљена катастрофа која се крије иза ње⁷⁹²“ (Federman 1993: 1).

Стога, Федерман поставља питање „може ли постојати књижевност која одбија да представља свет или да изрази унутрашње сопство човека?⁷⁹³“ (Federman 1993: 9) и дефинитиван одговор који он даје кроз своју прозу је: *да*. Његова прозна дела прате начела Нове Фикције која је у сталној потрази за не-знањем (позната Федерманова синтагма „*the pursuit of non-knowledge*“) (*ibid.*), прозе која себе гради тиме што експонира своју лажљивост и постаје метафора сопственог наративног прогреса (Federman 1993: 9-10). Федерман кроз сва своја прозна дела пише причу која себе поништава док се пише, причу која постоји у затвореном кругу стварања-постојања-нестанка и која је свесна да самим генеришућим чином писања, она заправо нестаје. Он то постиже одбијањем апсолутног знања и ауторског кредибилитета, бројним дигресијама, брисањима и својом *техником жабљег прескока* (*the leap-frog technique*) која је најприсутнија у *Узми или остави* и којом „прескачући“ са једне наративне линије на другу, покушава да истовремено измести читаоца из угодног и очекиваног читања. Изазивајући осећања nelaгоде и анксиозности код читаоца, Федерман му приближава лакановско *блаженство* (*jouissance*) и приморава га да се активно ангажује и повеже са текстом који чита. Тиме, књижевност и читалац, медијум и прималац постају једно.

Федерманов књижевни израз није узвишен и не стреми префињености језика високог модернизма, већ сировости и натурализму, који представљају ону другу страну моћи језика која је дуго бивала потиснута и суздржавана. Међутим, ова сировост долази из једне немоћи, а то је немоћ и немогућност да се одређена искуства, појаве и догађаји изразе речима. Ту долазимо до највећег парадокса Федермановог језичког израза: да неко ко сву своју веру полаже у језик и ко верује да је цео свет садржан у њему, пише таквим језиком да свет постане још неразумљивији и да велики део његовог израза заправо буду празна места и тишине. Али управо то је материјал надфикцијске Нове Прозе која „себе гради из своје лингвистичке немогућности да изрази оно што не може бити изражено⁷⁹⁴“ (Federman 1993: 14). Свестан ових ограничења, Федерман бира да

⁷⁹⁰ У оригиналу: „To read a novel was to learn something about the world and about man” (Federman 1993: 9)

⁷⁹¹ У оригиналу: „retracting knowledge, cancelling knowledge, dragging us slowly and painfully toward chaos and meaninglessness” (Federman 1993: 9)

⁷⁹² У оригиналу: „reality as such has never really interested anyone, it is and has always been a form of disenchantment. What makes reality fascinating is the imaginary catastrophe that hides behind it” (Federman 1993: 1)

⁷⁹³ У оригиналу: „can there be a literature that refuses to represent the world or to express the inner-self of man?” (Federman 1993: 9)

⁷⁹⁴ У оригиналу: „builds itself out of its own linguistic incapacity to express what cannot be expressed” (Federman 1993: 14)

ствара књижевност која је ослобођена значења и знања, која не мора ништа да нас учи или нам објашњава, већ се мора доживети. Стога, Федерманова књижевност ствара једну нову врсту стварности која је у целости садржана у језику: права фиктивна стварност (*real fictitious reality*) која се једино може описати кроз прави фиктивни дискурс (*real fictitious discourse*) који је у основи његовог стваралаштва.

Федерман је стварао своју књижевност и критику у времену када се свет опорављао од шокова хуманираних катастрофа и који је био суочен са најдубљом тамом људске душе. Криза идентитета је била свеprisутна и потрага за смислом постаје за свакога индивидуална потрага за Сопством. Федерман ту није изузетак. Он је био не само у потрази за својим идентитетом, већ и за сопственом прошлошћу која му је одузета једног јулског јутра. Целокупно његово постојање и његова сећања до тог тренутка су била избрисана одвођењем и потоњим убиством његове породице, а он ће цео живот провести покушавајући да речима рекреира оно што је мислио да му је живот био. Његова прозна дела, тиме, постају сведок стварању једне прошлости која не може бити повраћена и живота који не може бити прихваћен. Федерман је често за себе говорио да му је дат „вишак живота” и да смисао његовог симболичног „поновног рађање” из ормара је оно што он тражи кроз сва своја дела. Морајући да маштом створи своју прошлост, а тиме и своју биографију, ослањајући се на фрагменте сећања, Федерман је не само писао, већ и живео своју надфикцију. За њега разлика између маште и стварности није постојала, како у његовим делима, тако и у његовом животу. Он је био „професионални приповедач” (Federman 2001), а његова главна прича, коју је причао изнова и изнова, управо је прича о његовом животу.

Једна од првих ствари коју неко ко почиње да проучава Федерманов опус сазнаје о њему јесте да је као дечак остао без породице, а сам преживео тако што је био затворен у ормар. Прича његовог живота је свеprisутна прича његовог стваралаштва, било критичког или прозног. Федерман је једном приликом изјавио да је велики део онога што је написао настало из тог једног осећаја самоће, страха и зазирања од изласка из ормара (Abády-Nagy 2002a: 142). Несумњиво је да су околности у његовом животу умногоме утицале да постане писац и да су оне трајна инспирација за његову уметност, али та уметност и његов начин посматрања света су, повратно, утицали на његову критику.

Врло битна ставка приликом разматрања стваралаштва Рејмонда Федермана је неоспорив утицај Федерманове биографије на његово стваралаштво. Закључили смо да код Федермана није могуће раздвојити његов живот од његове прозе и критике, јер једно из другог произилазе. „Фикција и аутобиографија су увек међусобно замењиве, као што су и живот и фикција”⁷⁹⁵ (Federman 1993: 89), тврди и сам Федерман у својој *Критипрози*. Ово је посебно видљиво у његовим романима *Глас у ормару*, *Двојака вибрација*, *Крзно тетке Рашел*, *Шши: Прича о детињству* и *Повратак ђубриву*. Централна прича ових романа, иако украшена естетиком надфикције, и даље је Федерманова животна прича. Роман *Глас у ормару* несумњиво стоји као највећи помен његовом преживљавању и условима под којима се то све догодило. Овај „не-синтаксички делиријум”⁷⁹⁶, како га је Федерман описао (Abády-Nagy 2002b: 103) такође представља и врхунац његове надфикције, језик ослобођен свих стега конвенционалне граматике и правила писања, лишен чак и било какве кохерентности. Оно што је остало је само лингвистички уобличено осећање чисте усамљености и туге које не може ни само себе у целости да артикулише. Дакле, врхунац Федерманове надфикције је нераздвојив од његовог личног животног искуства.

⁷⁹⁵ У оригиналу: „fiction and autobiography are always interchangeable, just as life and fiction[...] are interchangeable” (Federman 1993: 89)

⁷⁹⁶ У оригиналу: „non-syntactical delirium” (Abády-Nagy 2002b: 103)

Његова критика књижевности је, као што смо видели, испитивала и само порекло идеја и мотивација за стварање прозног текста. Федерман сматра да писци романа никада нису заинтересовани за оригиналне идеје, већ њих интересују искључиво приче (LeClair, McCaffery 1983: 134) и наглашава да се цео процес писања заправо своди на питање преиспитивања сврхе сопственог живота (*ibid.*). У *Узми или остави*, можда и даје одговор на то питање рекавши да писци и немају други разлог постојања осим да „поправе стварност како би једног дана могла постати фикција или књижевност” (Federman 1976: 194), иако би вероватно Федерман највише волео да целокупна стварност призна своју фиктивност и препусти се надфикцији и њеној плагијаигри.

Надфикција је заиста била велико иступање у дотадашњем поимању књижевности, с обзиром на то да она бескомпромисно исказује своју аутономију и самосвесност, подређујући чак и живот у целости својим „предлозима”. Федерман није само писао надфикцију, већ ју је и живео, те би се слободно могло рећи да колико је он стварао њу, исто толико је и она стварала њега. Самим тим, Федерманово Сопство је везано за надфикцију и његова дела, његове приче. Федерман себе ставља у све своје романе делом и због тога што један део њега мора живети ту другу, надфикцијску стварност која постоји само кроз језик. Ипак, Федерман није целовит. Његово фрагментисано Сопство и „гласови унутар гласова” се јављају под различитим именима и у различитим формама, од којих му је најближа Јами (Moinous) који се појављује, на један или други начин, у скоро свим романима. Дакле, поимање идентитета и Сопства у Федермановим делима није предмет питања, већ је стална, водећа идеја иза свега што пише.

Стварајући своје текстове *блаженства* (*jouissance*) и примењујући Р. Бартов *punctum* приступ стварању књижевности, Федерман своје читаоце претвара у писце и критичаре. У Федерманова дела је немогуће ући и „изгубити се” у том фиктивном свету, јер он је увек ту да нас подсети на оно што радимо и на нашу улогу као читаоца: да дамо значење том тексту, а тиме да дамо значење и Федерману. Према четвртом предлогу за надфикцију, читалац је тај који ствара значење не само текста и материјала саме прозе, већ значење бића (бића од речи) те прозе (Federman 1993: 46). Федерман је један од тих бића, али се крије иза другог имена, било оно Намредеф, Јами, *Hombre de la Pluma* или *F. A* Федерман нам је рекао да он воли да се игра са својим именом, исто као што воли да се игра и са својим Сопством.

Он се такође игра и језиком, његовом ослобођеношћу и паратаксом. За Федермана је писање облик ослобађања, утолико више уколико користи језик на начин који пркоси правилима (LeClair, McCaffery 1983: 138). Иако (невољно) чак и Федерман мора признати да стварност постоји и он инсистира на промењеном односу према тој стварности, или ономе што сматрамо стварношћу. Његова проза нуди алтернативу устројству света и логици по којој такав свет функционише. Самим тим, читајући Федерманове текстове блаженства, ми као читаоци смо стављени у положај наспрам две реалности – реалности света и реалности надфикције. Уколико бисмо слепо следили Федермана, реалност надфикције је једина релевантна.

Читајући Федерманове романе, улазимо у свет једне књижевности која воли да се игра и која без икаквог суздржавања себе саму користи као предмет игре. Највећи Федерманов допринос књижевности јесте управо његова надфикција, тај изузетно смели начин књижевног израза који не преза од непоштовања „правила” или канона писања, кога не занима да ли ће читаоцу бити пријатно док је чита и да ли ће уживати у њеним текстовима. Надфикција жуди за слободом, за употребом језика који не мора бити прикладан и увиђаван, већ сиров и понекед груб и баналан, као и сам живот. Притом, надфикција не жели да на било који начин репликује живот, напротив, она ствара нову форму живота и стварности.

Романи Рејмонда Федермана раде управо то, граде свет надфикцијске стварности и својом наизглед непромишљеном и импровизованом типографијом воде читаоца у катабузу Федермановог света. Он је пронашао прото-исказ своје визије књижевности код великана који су

му претходили од којих је Самјуел Бекет био најближи суштини (празној страници), али нико од њих није до те мере успео да од сопствене субјективне перцепције једне квази-реалности, прекривене бескрајним метафиктивним слојевима (Horn 2015: 67), направи такву промену на књижевној сцени као Рејмонд Федерман. Његове романе је немогуће не препознати и не заразити се оним што љубитељи и поштоваоци дела Рејмонда Федермана зову „вирус РФ”⁷⁹⁷ (McCaffery et al. 1998: 31). Федерманове књиге имају извештан хипнотишући квалитет на начин који нико до сада није успео да репликује. Један од разлога је његово маестрално руковање језиком које произлази управо из његовог бављења језиком, и као књижевник и као имигрант који је био болно свестан значаја језика и тежине језичких баријера.

Међутим, уметнички израз није статичан и тако је Федерманова проза имала свој развојни пут. Смело објавивши *Дупло или ништа*, који је његов најпознатији роман, без бројева страница, са празним страницама, са страницама са свастиком и без прихватања било које сугестије уредништва и издавача, Федерман иступа на књижевну сцену као свежа снага једне нове и полетне прозе, која се не да обуздати нити контролисати и која не мари ни за интерпретацију ни за одобравањем. *Дупло или ништа* у себи носи пуну снагу Федерманове надфикције, која је и настала као „упутство за разумевање” овог романа. Својом типографском иновацијом, оригиналном употребом (и злоупотребом) језика и његових могућности, комбинујући речи и тишине, језичко присуство и душевно одсуство, *Дупло или ништа* је преседан могућности књижевног стваралаштва. Играјући се са мотивом *гласа*, стално излажући читаоца тој непријатности опште конфузије и какофоније током читања, Федерман читаоцу говори да је нужно да промени своје виђење досадашњег начина читања, очекивања од текста, заплета приче, па чак и да посумња у стварност око себе. *Дупло или ништа* је камен темељац Федерманове надфикције и њен најјачи пример.

Незванични наставак романа *Дупло или ништа*, *Узми или остави*, продужује истим путем, само још смелије. Увежбан у језичку игру и мотивисан да ствара још „екстремнију” прозу, Федерман ствара лингвистички лавиринт у коме читалац може да пронађе излаз само ако се одрекне било каквих правила и очекивања. Али тај исти читалац никада не може бити припремљен на то да је излаз који му *Узми или остави* нуди, само маскирани улаз у један нови свет, у коме нема ограничења странице, у ком ликови не морају постојати, где је чак и сама прича небитна и може изостати у целости и где он мора, техником жабљег прескока, да пружи своје значење тим речима, и тиме себе унесе у текст који чита. Ако је *Дупло или ништа* један „досадан монолог”, а *Узми или остави* „дијалог пун покрета”, како их Федерман описује (McCaffery et al. 1998: 223), онда ова два романа нужно демонстрирају моћ надфикције да постоји кроз различите форме и да саму себе собом допуњује.

Написавши ова два романа, Федерман као да је тек благо загребао површину сопственог унутрашњег садржаја, а тиме и потенцијала надфикције, те оно што следи представља потпуно раздвајање, рашчлањавање и распршававање самог материјала, али и медијума прозе. Његов кратки роман од двадесет страна, *Глас у ормару*, самом својом типографијом указује да пред нама није само још један роман, већ да отварањем прве „кутије речи” ми задиремо у психу самог Федермана. Форсирајући на свог читаоца ту конфузију изгубљености, клаустрофобију и неотцепиви осећај усамљености, Федерман је низом наизглед насумично набацаних речи, без икакве синтаксичке или семантичке споне међу њима, успео да напише изузетно лично

⁷⁹⁷ У оригиналу: „the RF virus” (McCaffery et al. 1998: 31)

Тај „вирус” често у својим критикама спомињу љубитељи Федерманових романа као нешто што их је опчињило и учинило скоро опседнутим Федермановом прозом. Овај „хипнотишући” вирус се такође описује и као немогућност да се РФ обузда унутар оквира једне странице, „унутар маргина и по линији” (*ibid.*). Сви који анализирају дела Рејмонда Федермана знају да је Федерман уткан у сваку страницу своје прозе и да управо услед неконвенционалности њега и његовог живота, ни његове књиге не могу бити конвенционално написане.

аутобиографско дело, а да ни у једном тренутку не дозволи читаоцу да зна који глас је баш његов. *Глас у ормару* представља врхунац Федерманове анти-форме и жеље за уништењем знања и значења и ништа што следи му неће бити налик.

У потоњим романима, Федерман преузима умеренији приступ писању, али никада се не одваја од својих надфикцијских стремљења. Главна разлика између његова прва три романа и свих каснијих је компромисно олакшано читање самог текста, без Федерманове препознатљиве типографије са бројним калиграмима и великим маргинама. Међутим, иако је типографија странице донекле умеренија у односу на прва три романа, материјал прозе каснијих романа и даље следи предлоге за надфикцију и у себи носи главна обележја Федермановог стила: вишегласје, просторно и временско измештање, јављање аутора кроз текст, имплицирани читалац у самом тексту и наравно његови алтер егои. Сваки од ових елемената је присутан и у роману *Двојака вибрација*, за који се може рећи да најављује нову етапу у Федермановом писању. Међутим, ни у једном свом роману Федерман не може да не убаци неког од својих прозних персона, из једноставног разлога што сви његови романи причају причу о његовом животу или су на њој базирани. Такође, Федерманови романи за њега представљају и својеврсну експлорацију његове бити, његовог Сопства и стога морају садржати духовне делове њега који се не могу на други начин изразити.

Никада Федерман није написао класичан, конвенционалан роман у правом смислу те речи. *Осмеси на Тргу Вашингтон* јесте његов најприхваћенији роман од стране шире публике, што је поткрепљено и *Америчком наградом за књижевност*, али чак и тај роман носи препознатљива обележја Федерманове надфикције. Иако је временом његова проза постајала све сведенија и све мање експериментална на визуелном плану, комплексност прича и језика није јеђавала. Чак ни његови последњи романи *Моје тело у девет делова* и *Шши: Прича о детињству* се не могу сврстати ни у шта друго осим у надфикцију, иако би могли заварати читаоца да помисли да чита само још једну обичну причу. За Федермана је прича његов живот, а ту ништа није могло бити нити је било обично. Федерман је успео да своје предлоге за надфикцију примени кроз своја прозна дела и тиме потврдио могућности једне нове књижевности.

Из свега изнетог, можемо донети закључак да су критика и проза Рејмонда Федермана од непроцењивог значаја за науку о књижевности, али и саму књижевност, јер је он био један од ретких писаца америчког постмодернизма (али и шире) који су успели да сву подривачку природу постмодернизма уткају у своја дела. Ихаб Хасан је као неке од основних одлика постмодернизма издвојио паратаксу, анти-наратив, анти-форму, од-стварање, одсуство, тишину и игру (Hassan 1987: 91). На крају овог рада можемо закључити да се те одлике могу применити на све романи Рејмонда Федермана који, пак, представљају примере његове критике. Хасанова анти-форма односно Екова *opera aperta* би могли бити синоними за Федерманове текстове надфикције, јер је он у толико мери био сједињен са тенденцијама и аспирацијама постмодернизма, да га је чак морао присвојити, променивши му име у „надфикција”. Од тог тренутка, Федерман постаје неизбежна личност приликом проучавања америчког постмодернизма.

Упркос богатој библиографији и веома плодном списатељском раду, општи значај и далекосежност рада Рејмонда Федермана још увек није довољно истражена област, највише услед недовољне упознатости шире публике са његовим делима. Посебно на домаћим просторима, Федерман је тек у последњих десет година почео да добија своје место на студијама постмодернизма⁷⁹⁸ и аутор се нада да ће овај рад послужити као основа за даља истраживања овог захтевног, али изузетно вредног писца. Својим романима, Федерман је успео да узнемири

⁷⁹⁸ За сада се критика Рејмонда Федермана, конкретно „надфикција”, у нашој земљи предаје само на Филолошком факултету, Универзитета у Београду на Катедри за англистику и увела ју је проф. др Радојка Вукчевић у оквиру програма за четврту годину основних студија.

померањем граница и трајно утиче на књижевну сцену Америке, а потом Француске и Немачке, где је, посве иронично, оставио најдубљи траг. Овим радом је аутор настојао да укаже на комплексност, теоријску поткрепљеност и списатељско умеће Рејмонда Федермана које често бива превиђено услед специфичности његовог стила писања и приступа књижевности, али и уметности уопште. Међутим, као што је речено, Федерманово име се све чешће појављује у еминентним литерарним изворима, раме уз раме са другим, знатно познатијим представницима како америчког, тако и постмодернизма уопште. Име Рејмонда Федермана ће несумњиво бити све присутније у изучавању књижевности, узимајући у обзир данашње друштвене и уметничке околности. Можда ће тада, у свету који још није одлучио да ли је постмодернизам део његове прошлости или садашњости, стварност заиста постати део једне друштвене фикције и можда ће тада коначно постмодернизам моћи да сустигне Федермана.

6. БИБЛИОГРАФИЈА

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. FEDERMAN, R. (1965). *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. University of California Press.
2. ---. (1976). *Take It or Leave It*. Alabama: The University of Alabama Press.
3. ---. (1977). Death of the Novel or Another Alternative. In *Revue Française d'études Américaines*, no. 3, pp. 111-15
4. ---. (ed.). (1981). *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press.
5. ---. (1982). *The Twofold Vibration*. Indiana University Press, Tenth and Markon Streets: Bloomington, Indiana, USA. (*First Edition*)
6. ---. (1983). *The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer*. <<https://www.federman.com/rfsr5.htm>> ()
7. ---. (1989). *A Version of My Life*. <<https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/federman-raymond-1928>> (20.01.2024.)
8. ---. (1993). *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press.
9. ---. (1993a). *Onome koga se to tiče*. Novi Sad: Svetovi.
10. ---. (1996). *The Supreme Indecision of the Writer: the 1994 Lectures in Turkey*. Small Pr. Distribution.
11. ---. (1998) *Double or Nothing*. Tucaloose: Fiction Collective 2.
12. ---. (2000). *The Twofold Vibration*. Green Integer. (*Special Edition*)
13. ---. (2000a). *Loose Shoes: A Life Story Of Sorts*. <<https://writing.upenn.edu/epc/authors/federman/shoes/titles.html>> (23.02.2023.)
14. ---. (2001a). *Aunt Rachel's Fur*. Tucaloose: Fiction Collective 2.
15. ---. (2001). *The Voice in the Closet*. Buffalo, New York: Starcherone Books. <<https://www.federman.com/voice.htm>> (15.03.2021.)
16. ---. (2002). The Imaginary Museum of Samuel Beckett. In *The Sites of Pedagogy*, Vol. 10, No. 1/2, University of Nebraska Press, pp. 153-172. <<https://www.jstor.org/stable/40550539>> (17.01.2023.)
17. ---, Chambers, G. (2001b). *The Twilight of the Bums*. The Alt-X Digital Arts Foundation.
18. ---. (2005). *My Body in Nine Parts: with three supplements and ten illustrations*. Buffalo, New York: Starcherone Books.
19. ---. (2006). *Return to Manure*. Tucaloose: FC2.
20. ---. (2010). *Shhh: the Story of a Childhood*. Westland: Dzanc Books.
21. ---. (2009). *The Carcasses: A Fable*. BlazeVOX [books]. Buffalo, NY.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. Abády - Nagy, Z. (1988). An Interview with Raymond Federman. In *Modern Fiction Studies*, Vol. 34, No.2, pp. 157-170.
2. Abády - Nagy, Z. (2002a). Twofold Welcome to Raymod Federman. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*: Journal of Experimental Fiction 23. United States: Bloomington IN. pp. 138-158.

3. Abády - Nagy, Z. (2002b). Conversations with Raymond Federman: TIOLI and TVIC. In *Eger Journal of American Studies*, pp. 91-106.
4. Amerika, M. (2002). The Word-Being Talks: An Interview With Ray Federman. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 416-422.
5. Amerika, M. (n.d.) *Turning On: An Electronic Conversation with Ron Sukenick*. <<https://www.altx.com/int2/sukenick.html>> (10.09.2022.)
6. Amos, R. L. (2008). Noodling Around: on a frame-breaking [de]tour through Federman's surfictions. In Camelia Elias (ed.) *Federman Frenzy: the cult in culture, the me in memory, the he in history - encounters with Raymond Federman*. Aalborg University, Denmark: Dept. of Language and Culture, pp. 11-24.
7. Baetans, J. (2011). Raymond Federman and Critical Theory. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 191-202.
8. Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas.
9. Barth, J. (1984). *The Friday Book*. New York: G.P. Putnam's Sons.
10. Barthes, R. (1998). *The Pleasure of the Text*. Hill and Wang; New York.
11. Beckett, S. (1967). *Stories and Texts for Nothing*. Grove Press, New York: NY.
12. Berch, D. (2009). *The Oxford Companion to English Literature* (7 ed.). Oxford University Press.
13. Berenson, F. (1982). Hegel on Others and the Self. In *Philosophy* 57, no. 219, pp. 77-90.
14. Bernstein, C. (2002). The LINEbreak Interview. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 69-78.
15. Blum H.P. (2010). Adolescent Trauma and the Oedipus Complex. In *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 30: 6, pp. 548-556.
16. Botez, C. (2013). Post-Holocaust Interactions: Means of Defamiliarising Reality in Raymond Federman's *The Voice in the Closet*. In *Interactions*, Vol. 22, issue 1-2, pp. 13-31.
17. Butler, C. (2002). *Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press.
18. Camerlynck, N. (2021). *Raymond Federman and Samuel Beckett: Voices in the Closet*. Anthem Press.
19. Caramelo, C. (1978). Flushing out 'the Voice in the Closet'. In *SubStance: Focus on the Margins (Autumn)*, Vol. 6/7, No. 20, pp. 101-113.
20. Christensen, J. (2008). Hypothetical Reality: Federman's Narrative Strategy. In Camelia Elias (ed.) *Federman Frenzy: the cult in culture, the me in memory, the he in history - encounters with Raymond Federman*. Aalborg University, Denmark: Dept. of Language and Culture, pp. 25-34.
21. Connor, S. (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. CUP.
22. Corcoran, N. (Ed.).(2007). *The Cambridge Companion to twentieth-century English poetry*. Cambridge University Press: Cambridge.
23. Cornis - Pope, M. (1988). Narrative (Dis)articulation and the Voice in the Closet Complex in Raymond Federman's Fiction. In *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 29:2, pp. 77-93.
24. ---. (2001). *Narrative, Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War and After*. New York: Palgrave.

25. ---. (1986). Review: A Love Story of Sorts. In *The North American Review*, Vol. 271, No. 1, pp. 67-69.
26. Derek C. Maus. (ed.)(2001). *Literary Movements and Genres – Postmodernism*. Greenhaven Press.
27. DeZwaan, V. (2016). Conditional Narrative and False Starts: The Potentiality of the Incipit in Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller* and Raymond Federman's *Smiles on Washington Square*. In *The International Journal of Literary Humanities*, Vol. 14, issue 4, pp. 25-37.
28. DiLeo, J.R. (ed.)(2011). *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press.
29. Didro, D. (1975). *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Preveo: Raško Dimitrijević. Beogradski izdavačko-grafički zavod: Beograd.
30. DiLeo, J.R. (2011). Other Voices: The Fiction of Raymond Federman. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 1-28.
31. Dowling, D. (1989). Raymond Federman's America: Take It or Leave It. In *Contemporary Literature*, Vol. 30, No. 3 (Autumn), pp. 348-369.
32. Eckhard, G. (ed.)(2002). The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: *Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN.
33. Eco, U. (1981). *The Role of the Reader: Advances in semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.
34. Eco, U. (1997). *Opera Aperta*. Bompiani.
35. Eder, D.L. (1976). Surfiction: Plunging into the Surface [Review of *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, by R. Federman]. In *Boundary* 2, 5(1), pp. 153-166.
36. Elias, C. (ed.). (2008). *Federman Frenzy: the cult in culture, the me in memory, the he in history - encounters with Raymond Federman*. Aalborg University, Denmark: Dept. of Language and Culture.
37. Elliot, R.J. (2021). What is 'Active Forgetting' in Nietzsche's *Genealogy II, I?* In Eds. Jensen, K.A., Santini, C., *Nietzsche on Memory and History*. De Gruyter.
38. Everman, W. (2002). Absence in 31 Parts or Double or Nothing, Take It and Leave It. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*: *Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 258-271.
39. Federman, R. & Fletcher, J. (1970). *Samuel Beckett: His Works and His Critics: an Essay in Bibliography*. University of California Press.
40. ---. (2008). *The Sam Book*. Two Ravens Press.
41. Feuer, M. (2011). Federman's Laughterature. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 277-288
42. Foucault, M. (1982). *This Is Not a Pipe*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
43. Foucault, M. (1994). *The Order of Things*. Random House Inc., New York.
44. Freud, S. (1961). *Beyond The Pleasure Principle*. WW Norton & Company: New York, London.
45. ---. (1975). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Basic Books, Inc. New York.
46. ---. (1977). *Introductory Lessons on Psychoanalysis*. WW Norton and Company.

47. Friedman, J.M. (1989). Making the Best of Two Worlds: Raymond Federman, Beckett and the University. In ed. Ben Siegel, *The American Writer and the University*. Associated University Press., pp.136-145.
48. Gadamer, HG. (1973). Concerning Empty and Full-Filled Time. In: Ballard, E.G., Scott, C.E. (eds) *Martin Heidegger: In Europe and America*. Springer, Dordrecht.
https://doi.org/10.1007/978-94-010-1981-1_5
49. Gerdes, E. (2011). Raymond Federman, the Ultimate Metafictioneer. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 127-142.
50. Graver, L. & Federman, R. (1997). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Psychology Press.
51. Hartl, T. (2011). Formulating Yet Another Paradox: Raymond Federman's Real Fictitious Discourses. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 143-158.
52. Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University Wisconsin Press.
53. Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press: Columbus.
54. Hillman, D. & Maude, U. (Eds). (2015). *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press.
55. Horn, M. (2015). *Postmodern Plagiarisms : Cultural Agenda and Aesthetic Strategies of Appropriation in US-American Literature*. Berlin/Boston: De Gruyter, Inc.
56. Hurezanu, D. (2011). Samuel Beckett and Raymond Federman: A Bilingual Companionship. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 51-62.
57. Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative*. Wilfried Laurier University Press: Waterloo, Ontario, Canada.
58. Jensen, K.A., & Santini, C. (2021). *Nietzsche on Memory and History*. De Gruyter.
59. Kenner, H. (1961). *Samuel Beckett: A Critical Study*. New York: Grove Press, Inc.
60. Klinkowitz, J. (1999). *Keeping Literary Company: Working with Writers since the Sixties*. Albany: State University of New York Press.
61. Klinkowitz, J. (2002). Aunt Rachel's Muff: Federman's Artist as a Young Man. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*: Journal of Experimental Fiction 23. United States: Bloomington IN. pp. 427-435.
62. Klinkowitz, J. (2011). Beckett and Beyond: Federman the Scholar. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 29-38
63. Кундера, М. (2013). *Књига смеха и заборава*. Граматик.
64. Kutnik, J. (1986). *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Southern Illinois University Press.
65. Lacan, J. (1992). *Seminar VII*. Routledge: London.
66. ---. (2014). *Seminar X: Anxiety*. Polity Press, Cambridge.
67. ---. (2016). *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII*. Polity Press, UK/USA.
68. LeClair, T. & McCaffery, L. (1983). *Anything can happen: Interviews with contemporary novelists*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

69. LeGrix de la Salle, M. (2012). *My Body in Nine Parts: le corps entre vérités et fictions, ou le body-unbuilding de Raymond Federman*. In *Revue française d'études américaines*, no. 132, pp. 9-21.
70. Lipking, L. (1997). The Marginal Gloss. In *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 4 (Summer 1997), pp. 609-655.
71. Marin, L. (1990). *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. Прев. Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, NJ: Humanities
72. Martindale, C. (1995/6). Ruins of Rome: T.S.Elliot and the Presence of the Past. *Arion: A journal of Humanities and the Classics*. Thirds Series, Vol. 3, No. 2/3 (jesen 1995 – зима 1996). Trustees of Boston University, pp. 102-140.
73. McCaffery, L. (1977). Review: Surfiction. In *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 2, pp. 250-254.
74. ---. (1983). An Interview with Raymond Federman. In *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 3 (Autumn), pp. 285-306.
75. ---. (2011). Re-Double or Nothing: Federman, Autobiography, and Creative Literary Criticism. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 77-92
76. ---, Hartl T. & Rice, D. (1998). *Federman from A to X-X-X-X: a Recyclopedic Narrative*. San Diego: State University Press.
77. McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge
78. ---. (2011). A Narrative Poetics of Raymond Federman. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 93-108
79. ---. (Ed.). (2015). *Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press.
80. Moi, T. (1986). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
81. Moraru, C. (2011). Cosmobabble or, Federman's Return. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 241-256
82. Nietzsche, F. (1968). *The Will To Power*. Vintage Books: New York.
83. Oppermann, S. & Opperman, M. (1997). Raymond Federman's "Double or Nothing": A Prolegomena to a Postmodern Production Aesthetics. In *American Studies International*, Vol. 35, no. 3. Published by: Mid-America America Studies Association, pp. 42-66.
<<https://www.jstor.org/stable/41279515>> (27.02.2024.)
84. ---. (2002). Four Reviews. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 386-403.
85. Oppermann, S. (2012). Raymond Federman's *To Whom It May Concern*: Reading Metafiction Ecocritically. In *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 64. pp. 95-110.
86. ---. (2016). Raymond Federman's Ecological Self in *Return to Manure*. In *Raymond Federman, Verbivorous Press, Festschrift* Volume Five, pp. 163-180.
87. Pelton, T. (2011). How, and How Not, to Be a Published Novelist: The Case of Raymond Federman. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 39-50
88. Rasmussen, D.E. (2011). The Agony of Unrecognition: Raymond Federman and Postmodern Theory. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 159-190

89. Shengold, L. (1988). *Halo in the Sky: Observations on Analogy and Defense*. The Guilford Press, New York: NY.
90. Stone, D. (2011). Surviving in the Corridors of History or, History as double or Nothing. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 203-214
91. Stringer, J. (Ed.).(2004). *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford University Press.
92. Sukenick, R. (1969). *The Death of the Novel and Other Stories*. The Dial Press: New York.
93. ---. (2000). *Narralogues: Truth in Fiction*. Albany: State University of New York Press.
94. ---. (2002). After The Fact. In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 79-98
95. Suleiman, R.S. (2011). When Postmodern Play Meets Survivor Testimony: Federman and Holocaust Literature. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 215-228
96. Szegedy-Maszák, M. (1986). The Life and Times of the Autobiographical Novel. In *Neohelicon*, 13, pp. 83-104.
97. Thibierge, S., Morin, C. (2010). The Self and the Subject: A Psychoanalytic Lacanian Perspective. In *Neuropsychanalysis*, 12 (1), pp.81-93.
98. Vukčević, R. (2018). *Istorija američke književnosti*. Akademska Knjiga, Novi Sad.
99. Walsh, T. (1992). The Cognitive and Mimetic Function of Absence in *Art, Music and Literature*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 25, No. 2, pp. 69-90.
100. Wielgosz, A.K. (1996). The Topography of Writing: Raymond Federman's *The Voice in the Closet*. In *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 37:2, pp. 108-113.
101. Wortsman, P. (2002). Qui Es Tu, Federman?: An Intimate Reading of "La fourure de ma tante Rachel". In Eckard Gerdes (Ed.). *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction* 23. United States: Bloomington IN. pp. 408-415.
102. Wutz, M. (2011). Featherman's Body Literature or, the Unbearable Lightness of Being. In Jeffery R. Di Leo (ed.) *Federman's Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, pp. 2257-276

Библиографски извори са интернета

Интернет презентација Рејмонда Федермана:

1. Federman, R. *Raymond Federman: Novelist / Poet / Critic / Translator*.
<<https://www.federman.com>> (13.08.2022.)

Лични блог Рејмонда Федермана:

1. Federman, R. *FEDERMAN'S BLOG [the laugh that laughs at the laugh...]*.
<<https://raymondfederman.blogspot.com>> (04.11.2022.)

Свето Јеванђеље по Матеји:

<https://www.rastko.rs/bogoslovije/novi_zavet/jevandjelije_po_mateju_c.html> (26.11.2023.)

Matthew 6: 7-8:

<<https://www.bible.com/bible/compare/MAT.6.7-8>> (26.11.2023.)

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Марија М. Ђорђевић је рођена 1990. године у Смедеревској Паланци. У свом родном граду завршава основну и средњу школу, оба нивоа као ђак генерације. Године 2009. уписује Филолошки факултет, Универзитета у Београду, Катедра за енглески језик, књижевност и културу. Основне студије завршава 2013. године, међу најбољим студентима генерације и исте године уписује мастер студије из америчке књижевности на матичном факултету. Мастер студије завршава 2015. године, одбранивши мастер рад на тему „Барт по Барту: Примена теорије књижевности Џона Барта на његова дела”. Следеће године уписује докторске студије на матичном факултету, модул књижевност, када и почиње да ради као сарадник у настави, такође на матичном факултету. Ту остаје до 2020. године, када прелази на Рударско-геолошки факултет, Универзитета у Београду у својству асистента за енглески језик, где је и тренутно запослена.

По вокацији је професор енглеског језика са деценијским искуством рада у просвети, са различитим узрастима и нивоима знања енглеског језика. На тренутном радном месту је активно укључена у примену *CLIL* методе наставе страних језика која представља нови приступ настави језика и предавању језика струке.

Аутор је више научних радова објављених у домаћим часописима и учесник на више домаћих и међународних конференција.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора МАРИЈА ЂОРЂЕВИЋ
Број досијеа 16138/Δ

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

КРИТИЧКИ И ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРНАНА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 01. 03. 2024.

Марија Ђорђевић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора МАРИЈА ЂОРЂЕВИЋ

Број досијеа 16138 / Δ

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада КРИТИЧКИ И ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА СРЕДЕРМАНА

Ментор ПРОФ. ДР РАДОЈКА ВУКЧЕВИЋ

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 01.03.2024.

Марија Ђорђевић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

КРИТИЧКИ И ПРОЗНИ ОПУС РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 01.03.2024.

Марија Зрчевић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.