

„Odsanjati košmar do kraja“: modernizam, (anti)tradicija i „jezik mrtvih“

Napetost između „tradicije“ i „privatnog iskustva“ ključna je osobenost poetike anglofonog modernizma. Modernizam je opisivan kao narativni okret ka ekstremnoj subjektivnosti, što je, vjerovatno, posljedica dominantnog osjećaja „prekida“ sa stabilnim formama evropske kulturne tradicije, sa „umom Evrope“ (Eliot), nakon dramatičnih događaja s početka dvadesetog vijeka. U pokušaju da subjektivnoj naraciji daju neku vrstu stabilnosti, modernistički autori će, kao simbolički okvir narativa, preuzeti „mit“ (prepoznatljivu „priču“ iz kulturne tradicije). No, ova modernistička aproprijacija „mita“ pokazuje se bitno neuspješnom, budući da se „mit“ u modernizmu iznova (kroz ekscesivnu reinterpretaciju) partikularizuje u neku vrstu privatne reference. U značajnom dijelu modernističke literarne prakse, na djelu je „prevod“ tradicije u „privatni jezik“, koji u sebi ima nešto od gotskog modela spektralne, uznemirujuće naracije.

Ključne riječi: modernizam, tradicija, privatni mit, Joseph Conrad, T. S. Eliot, William Faulkner, katabaza

Marlowov silazak u pakao (1899)

Ako postoji neka vrsta kontinuiteta u „modernizmu“, od ranih protomodernističkih tekstova kao što je *Srce tame (Heart of Darkness)*, 1899) do visokog modernizma *Krika i bijesa (The Sound and the Fury)*, 1929), onda je u pitanju „kontinuitet krize“.¹ Ako „svi veliki evropski narativi stoje na početku ili na kraju dugih tradicija“², onda je modernizam sebe vidio kao narativ kraja svake tradicije, kao ultimativnu konzumaciju tradicije, tačku raspadanja svih homogenih sistema — kao mjesto repetitivnog, uzaludnog pokušaja da se stvori sopstvena tradicija. Nisu li mnogi od ključnih modernističkih tekstova, na kraju, parodija velike tradicije: ironično, frustrirano oponašanje velikih „kamenih blokova“ prošlosti? Kao da je u pitanju bio pokušaj da se univerzalni kulturni

* Vladimir Vujošević, Univerzitet Donja Gorica, Filološki fakultet; Vladimir.Vujošević@udg.edu.me

¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford; New York, 2000, str. 122.

² Slobodan Grubačić, „Apokalipsa evropske duše“ [audio snimak], *Treći program*, Beograd, 2021, <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/4284541/slobodan-grubacic-apokalipsa-evropske-duse.html> [14. 8. 2021.]

repozitorijumi, klasični tekstovi velike, stabilne tradicije (antički mit, Homer, Biblija, Dante...), generatori široko poznatih kulturnih kodova i mitova, neprekidno partikularizuju sa ciljem da osmisle novo, nekomunikativno, privatno iskustvo, kao dio (uzaludnog) pokušaja da se sveopštoj dezorijentaciji savremenosti da neka vrsta stabilnog pravca. Kao da je u pitanju bila potreba da se nestabilni poredak nove stvarnosti prve polovine dvadesetog vijeka zamijeni stabilnim simboličkim porecima kulturne historije: Biblijom, jevanđeljem stradanja i vaskrsenja u Faulknerovom *Kriku i bijesu*, tj. simboličkim značajem uskršnjeg *triduuma*, Velikog petka, Velike subote i Uskrsa 1928. Godine, kada se zbiva sadašnjost romana u kojem je jedan od naratora tridesettrogodišnji Benjamin Compson, obredom sahrane iz anglikanskog misala (*The Burial of the Dead*) u prvom djelu Eliotove *Puste zemlje* (*The Waste Land*, 1922), Ovidijevim mitom iz *Metamorfoza* (o Dedalu i Ikaru) u Joyceovom *Portretu* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), *Odisejom* u *Ulisku* (*Ulysses*, 1920) i Poundovim *Kantosima* (*Cantos*, 1925), itd.

Nije li, na sličan način, i *Srce tame*, afričko putovanje kapetana Charlesa Marlowa koji, u ime Kompanije za trgovinu slonovačom, traga za poludjelim kolonijalnim agentom Kurtzom, upraviteljem dijabolične „unutarnje stanice“ u dubokoj džungli, strukturirano kao parodični dvojniki *Božanstvene komedije*, „neka vrsta suprotne, pesimističke vizije“³ danteovske katoličke eshatologije, nestabilna parodija velikog „spjeva“, „božanstvena tragedija“ u kojoj generalni upravitelj u Kongu, reprezent same imperijalističke administracije, postaje krivotvorena slika Danteovog satane „koji ne pokreće ništa, no tek održava rutinu pakla, ultimativno prazan i lažan“⁴, „Mefistofel od *papier-machéa*“⁵, a Kurtz, ultimativni cilj Marlowove anabaze, otkriva se kao „poroženi, šuplji bog“⁶, „đavolsko božanstvo [Konga]“⁷ koje je „zasjelo na gornje mjesto među svim đavolima te zemlje“⁸, sakriven u svom divljem „empirejskom nebu“ do koga Marlow, poslije mnogih peripetija, stiže samo da bi postao dio krajnje parodije Danteovog hodočašća — da bi umjesto ultimativne teleološke vizije, teodiceje u kojoj i pakao ima svoj smisao u sveobuhvatnom božanskom planu, na kraju svog puta zatekao palog i „prezrenog Jupitera“⁹, impotentno božanstvo, bijelog kumira obožavanog od „divljaka“, i umjesto neke

³ Kelly Anspaugh, „Dante on His Head: Heart of Darkness“, *Conradiana*, Vol. 27, br. 2, 1995, str. 135.

⁴ *Ibid.*, str. 139.

⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Project Gutenberg, Urbana, Illinois, 2006, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/526/pg526.html>, [14. 8. 2021.]

⁶ Kelly Anspaugh, op. cit., str. 143.

⁷ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

konačne mudrosti, spasonosnog „jevandjelja života“¹⁰, čuo tek jalovo, ritmično ponavljanje Kurtzove samrtničke mantre: *The horror! The horror!*,¹¹ kao takt plesa mrtvih, tajanstven „odgovor na neku sotonsku litaniju“¹² ljudske istorije?

Srce tame tako postaje mjesto privatnog čitanja/učitavanja hrišćanske tradicije, skraćeno modernističko, „atonalno“ reizvođenje velikog Danteovog djela, mjesto u kojem kompleksna tradicija pada u neku vrstu apstrakcije, u zastrašujuću, nerazumljivu viziju u kojoj su i raj i pakao, „bog“ i „đavo“ gotovo nerazlučivi, u retroaktivni veliki prasak u kojem je sva istorija, umjesto da bude pojašnjena i riješena, ponovo zbijena u jednu tačku. Kao da već na samom početku modernizma svjedočimo nekoj vrsti novog privatnog iskustva koje se više ne može izraziti poznatim slikama tradicije (danteovskom eshatologijom), osim kao parodija tih slika. Kakvo je, na kraju, iskustvo koje stiže Marlow (a njegovo ime je još jedna aluzija na književnu baštinu, na Christophera Marlowea i „faustovski pakt“) nakon svog povratka među „žive“? Nakon što se vratio iz pakla afričkog kolonijalizma, iz „mračnih krugova nekog Inferna“¹³, u kojem je, kao „utvara“ iz svijeta mrtvih okružena „bezbožnim hodočasnicima“¹⁴, plovio Kongom kao začaranim Aherantom do halucinogenog „raja“ u kojem boravi poludjeli Kurtz, Marlowov košmar nosi izvjesnu nihilističku „mudrost“, destruktivnu viziju „mraka u kome su sve krave crne“ (Hegel): ne samo Afrika, već i London postaje „srce tame“, „monstruozni grad koji je ostavljao zlokobni trag na nebu. [...] ‘I ovo je’, iznenada reče Marlow, ‘jedno od mračnih mjesta zemlje’“.¹⁵

Suštinska razlika na kojoj počiva ideja zapadne civilizacije ovdje je zbrisana. Od rimskog osvajanja Britanije do kolonijalnog rasparčavanja Afrike, marš civilizacije pokazuje se kao hod tame, a sama istorija kao fatalističko ponavljanje uništenja i pomračenja: mjesto u kojem su Afrika i Evropa pale u istu slijepu tačku. Kao da modernizam počinje ovom sveopštom dezorijentacijom u kojoj je svaka razlika zbrisana, u kojoj se istorija i jezik pokazuju podjednako haotičnim, a evropska utopija, san napretka, pretvorena je napokon u košmaro rastrojstvo, tako da i sam Marlow, zbunjeni narator bez vlasti nad svojim narativom, bez mogućnosti da nađe spokoj i smisao na kraju naracije, postaje nesiguran u identitet sopstvene priče: skriven u mraku, sveden je na urgentni glas koji kao da je svjestan da je njegova priča, zapravo, inicijalni izraz novog modernističkog doživljaja istorije u kojoj je „sve postalo nenarativ“¹⁶ lišen unutrašnjeg pravca i završetka. On se obraća svojim slušaocima na palubi broda koji polovi

¹⁰ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, Barnes and Noble Classics, New York, 2004, str. 174.

¹¹ *Joseph Conrad, op. cit.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Frank Keromde, *op. cit.*, str. 126.

Temzom, anonimnim licima skrivenim u mraku, ili možda, pak, nekom nepoznatom, fantastičnom čitaocu, u očajnoj potrebi za još jednim parom očiju, za nekom vrstom čitačeve „redakcije“ i saučesništva koji bi pomogli da se priča stabilizuje, da dobije oblik i smjer koji narator ne može sam da nađe: „Da li možeš da vidiš [Kurtza]? Da li možeš da vidiš priču? Da li možeš da vidiš bilo šta?“¹⁷

Rastrojstvo kulture

Ako postoji neka suštinska karakteristika koja opravdava opisivanje Conradovog romana kao „modernističkog manifesta koji je 1899. najavio novu eru“¹⁸, onda je to mjesto u kojem Marlow više ne može da vjeruje u snagu tradicije, a samim tim ni u napredak. Cijela optimistična ideja civilizacije kao napretka otkriva se kao oblik elaboriranog sujevjerja,¹⁹ kao ideološka manipulacija, narativ utemeljen na šupljim dihotomijama kroz koje je Evropa definisala sebe u odnosu na afrički alteritet: napredak nasuprot nazadnosti, istinita religija nasuprot idolatriji, nauka nasuprot sujevjerju. Odjednom, povjerenje u civilizaciju postaje suštinski naivna vjera, poput uvjerenja Marlowove tetke da je kolonijalni projekat tek plemenita mogućnost da se afričkim „divljacima“ donese prosvćenost i „istinita religija“; „svo to filantropsko pretvaranje u pogledu prirode cijelog tog projekta“²⁰ u koji neko sa Marlowovim iskustvom više ne može da vjeruje. I zaista, za Marlowa, „nije više moguće vjerovati u amelioraciju čovjeka: Afrikanci i Evropljani podjednako su žrtve nasumičnih kretanja. [...] Nema jasnog razvoja od primitivnog ka civilizovanom. Istorija se ne kreće naprijed.“²¹ Ne postoji više neko spasonosno znanje, nauk koji možemo izvući iz događaja, sigurni teleološki poredak u koji možemo vjerovati.

Kao da se u Conradovom romanu ostvarilo „proročanstvo“ jedne ranije plovidbe, Melvillovog romantičarskog i protomodernističkog razbijanja dihotomije primitivnog-civilizovanog oko koje je bila strukturirana zapadna civilizacija i njeno shvatanje čovjeka, ono mjesto iz *Moby-Dicka* u kojem Queequegovo politeističko klanjanje

¹⁷ *Joseph Conrad, op. cit.*

¹⁸ Kenneth Graham, „Conrad and Modernism“, u: (J. H. Stape, ur.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, New York, 2004, str. 211.

¹⁹ Nije li emblem evropske nauke u Conradovom romanu — frenologija, pseudonaučna metodologija koja razdvaja one koji su sposobni da krenu u afričku misiju od onih koji to nisu na osnovu analize oblika lobanje — tek jedan oblik sujevjerja, arbitrarna predrasuda zaodjenuta u naučni idiom, metod koji podriva temeljnu distinkciju između prosvjetiteljskog evropskog projekta i afričkih „suevjernih“ praksi? Mjesto je to Conradove razgradnje ideje evropskog ekscepcionalizma.

²⁰ *Joseph Conrad, op. cit.*

²¹ Teresa Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2008.

drvenom kumiru i Ishmaelovo bijelo prezbiterijansko hrišćanstvo „iz koga je svaka budalaština reformisana“²² postaju, u konačnom, dio istog „ludila“: „i neka se Nebo smiluje svima nama — prezbiterijancima i paganima podjednako — jer smo svi mi nekako stravično udareni u glavu“.²³ Više ne postoji stabilni svijet obrazovan oko dihotomija u kojima je zapadni čovjek mogao vidjeti istovremeno sebe i svoj „ne-civilizovani“ alteritet. Istorija je ovdje, već u Melvillovoj „zlokobnoj knjizi“ izgubila svoj smjer.

Naravno, ova vrsta dezorijentacije, sumnje u moć i božansko prizvanje civilizacije, javlja se i u romantizmu. Romantizam je već neki oblik razočarenja u kulturu napretka, izraz rezigniranosti nakon što se optimizam filozofa prosvetiteljstva, sa napuderisanim perikama, decentno i tajanstveno smješkaju sa velikih portreta (kao da su pronikli u neko lukavstvo spokoja, u neku pomalo opscenu tajnu, još uvijek uvjereni u mogućnost beskrajnog usavršavanja društva) završio distopijom nasilja (post)revolucionarnog terora. No, za razliku od modernizma, romantizam će, ipak, uspjeti da stvori neku vrstu sopstvene mitologije, vjere u spasenje kroz umjetnost, kroz jake strasti, kroz nov i mističan doživljaj prirode, kroz „dubinu“ iskustva, kroz povratak nekoj arhaičnoj prošlosti, divljem djetinjstvu čovječanstva na bezbjednoj udaljenosti od „mračnih satanskih mlinova“ (Blake) civilizacije. Romantizam će naći nekakav numinozni sadržaj, sopstveno „sublimno“, čitavu galeriju svojih proroka i „svetaca“ — mladih, osjetljivih ljudi koji su, suočeni sa trivijalnom i okrutnom prirodom svijeta, odabrali ranu smrt ili bili gurnuti u nju, iskoračili iz nedostojnih uslova života u sopstveni mit — poput Chattertona, Novalisa ili Keatsa. Romantičari su od sopstvenog senzibiliteta uspjele da stvore neku vrstu privatne „duhovnosti“. To je mjesto u kojem će modernizam doživljavati stalni neuspjeh. On je korak dalje u rastrajstvo kulture.

Ako je išta stabilno u visokom modernizmu, onda je to nestabilnost. Modernizam nije tek znak stvaranja nove kulture, nove herojske „tradicije“ (kao što je, možda, to bio slučaj sa romantizmom), već je izraz manijakalnog seizmografa (prominentan motiv u Fitzgeraldovom *Gatsbyju* iz 1925) koji je bilježio „katastrofalnu tranziciju“²⁴ iz kulture u potpunu fragmentaciju. Epoha modernističkog stvaranja, od *Srca tame* (romana koji stoji na samom kraju 19. vijeka kao uvod u „period najveće krize“²⁵) do kasnih dvadesetih *Krika i bijesa*, bila je „era opsjednuta [...] osjećajem sopstvene fragmentacije: raskidom sa prethodnim strukturama, starim konvencijama u umjetnosti, u razmišljanju i u politici“.²⁶ Ovaj osjećaj raskida koji je obilježio

²² Flannery O'Connor, „The Displaced Person“, u: *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1971, str. 198.

²³ Herman Melville, *Moby-Dick*, San Diego, World Cloud Classics, 2014, str. 80.

²⁴ Frank Keromde, *op. cit.*, str. 95.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Kenneth Graham, *op. cit.*, str. 218.

epohu između Conrada i Faulknera održavan je sviješću o dva nivoa kulturnih promjena koje su zadesile onovremeni svijet.

Sa jedne strane, možemo govoriti o istorijskim „poremećajima“ koji su doveli u pitanje „devetnaestovjekovni optimizam u pogledu progressa i civilizacije“.²⁷ Bilo je to „doba ekstremizma“²⁸ — ključnog događaja koji je, ne bez apokaliptične kadence, opisivan kao „Veliki rat i kraja svih ratova“. Bio je to prvi „hemijski i tehnološki rat“²⁹ u kojem je destruktivna primjena novih tehnologija označila subverziju ideje napretka. Futurističke fantazije prosvetiteljstva (o znanju, nauci i tehnologiji koji će omogućiti iscjeljenje društvenih zala) sada kao da postaju apokaliptične vizije uništenja. Kada je 1900. godine, svega godinu nakon Conradovog romana, na Velikoj međunarodnoj izložbi u Parizu prvi put otkrivena mašina kao umjetničko djelo, bilo je to, za kasnije moderniste, neka vrsta zlokobnog augurskog znamenja o vijeku koji je nastupao. Za Conrada, upravo mašina postaje ključna slika modernizma, idealna metafora fatalističkog doživljaja katastrofe prve polovine dvadesetog vijeka. U jednom melvillovskom uvidu u kojem je „Božje stopalo na papučici razboja“³⁰ zamijenio bezlični automat, mehanizam koji sam sebe pokreće, Conrad će „univerzum uporediti sa bezličnom mašinom: ‘Ona nas upliće i raspliće. Rašiva prostor, vrijeme, bol, smrt, raspadanje, očaj i sve iluzije. Ništa nije bitno’“.³¹ Ovaj uvid u eshatologiju modernizma imao je u sebi neku vrstu mračne tehnološke mistike.

Prvi svjetski rat, kulminacija je serije događaja, središte vrtloga u čijoj se blizini istorija ubrzala: od kolonijalnog košmara o kome piše Conrad, preko tektonskih poremećaja koji su progutali Rusko, Otomansko i Austrougarsko carstvo, do „nejasne budućnosti nasilja Oktobarske revolucije“³² i epidemije španske groznice sa pedeset miliona mrtvih.

No, paralelno sa ovim istorijskim promjenama, dešavaju se i kulturne promjene, kao da „ne tone samo veliki brod sveta, već i kultura za koju vezujemo svoju sudbinu“.³³ Naslov Spenglerove knjige, *Propast Zapada (Der Untergang des Abendlandes)*, 1918), „koja se na engleskom pojavila 1926. godine, predskazujući kraj zapadne civilizacije“,³⁴ ukazivao je na temeljno raspoloženje epohe. U pitanju je istorijski trenutak u kojem je i sama nauka, „najobjektivniji, prestižni

²⁷ Paul S. Fiddes, „Versions of the Wasteland: The Sense of an Ending in Theology and Literature in the Modern Period“, u: (E. Tønning, M. Feldman, D. Addyman, eds) *Modernism, Christianity and Apocalypse*, Leiden, Brill, 2004, str. 44.

²⁸ Kenneth Graham, op. cit, str. 219.

²⁹ Paul S. Fiddes, op. cit, str. 40.

³⁰ Herman Melville, *op. cit*, str. 404.

³¹ Kenneth Graham, op. cit, str. 206.

³² Paul S. Fiddes, op. cit, str. 44.

³³ Jonesko prema: S. Grubačić, op. cit.

³⁴ Paul S. Fiddes, op. cit, str. 31.

modus spoznaje“;³⁵ gubila svoj neprikosnoveni status, kada je Einsteina teorija relativiteta (1905–6) dobijala svoje „analoške aplikacije i u drugim, nenaučnim sferama“;³⁶ a pojava Wittgensteinovog *Tractatusa* (1921) označila „najsilniji do tada viđeni napad na metafizičku tradiciju“.³⁷ Modernizam je tako književni izraz kulturne dezorijentacije, nestanka neupitnih autoriteta, svake strukture koja kulturi daje smjer (ne samo religije, već i sekularnog optimizma u pogledu čovjekovih sposobnosti i naučnog progressa). To je mjesto gdje je ideja napretka progutala samu sebe. Poetika modernizma izraz je svojevrsne *apokalipse* kulture koja je imala i svoja „četiri jahača“ — Darwina, Nietzschea, Marxa i Freuda, „majstore sumnje“ (Ricoeur), koji su ljudsku istoriju i ljudski subjekt pretvorili u neku vrstu neprekidne „hermeneutičke aktivnosti“³⁸ u kojoj se svaki vedri teleološki narativ napretka prokazuje kao neka vrsta suptilne obmane koja služi samo da prikrije iracionalne podzemne tokove istinskih zbivanja, „mračnu, pregrišanu katakombu“³⁹ koja krije potisnutu istinu koju dominantna kultura ne može da prihvati, već je prinuđena da je uvijek prikriva različitim optimističnim narativima. Modernizam je tako opsjednut otkrićem neke potisnute i nediskurzivne istine koja završava fragmentacijom kulture same. To je ono što Marlow na kraju čuje od Kurtza, onu njegovu samrtničku ispovijest, izraz neke duboke mračne istine o samoj civilizaciji (*The horror! The horror!*), destruktivni uvid koji u toj mjeri fragmentira Kurtzovu psihu da on može samo pregnantno ali i neelokventno, „mucavo“ da ponavlja te dvije riječi, tu konačnu istinu koju je shvatio nakon svih svojih iskustava, „zakržljalu“ mudrost koja se ne može prevesti dalje u jezik.

Modernizam je tako izraz „kratkog spoja“, tačka raskida sa prošlošću i sa tradicijom. On već ukazuje na neko novo, „moderno“ iskustvo rastrojstva koje nam onemogućuje da ponovo vjerujemo u prošlost i njene vrijednosti. U modernizmu je nemoguća neka vrsta reakcionarne fantazije o povratku u prošlost, o obnovi starih dobrih vrijednosti u vremenima dezintegracije. Marlow više ne može da vjeruje u onu vrstu naivne fantazije njegove tetke o civilizaciji prosvjetljenosti i napretka koja će donijeti svjetlo kulture „jadnim divljacima“ u Africi. Nema povratka na staro, ali nema ni nečeg novog u šta Marlow može da vjeruje. I u *Kriku i bijesu* postoji neki stari Jug sa svojim predratnim vrijednostima. I možemo osjećati nostalgiju prema tim vrijednostima — zapravo, ne nužno prema njima, već prije prema nekoj vrsti stabilnosti koju je imao svijet utemeljen na neupitnim vrijednostima, na muškoj časti i mističnom značaju ženske

³⁵ Michael Bell, „The metaphysics of Modernism“, u: (M. Levenson, ur.) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005, str. 10.

³⁶ Ibid, str. 11.

³⁷ Ibid, str. 19.

³⁸ Ibid, str. 9.

³⁹ *Joseph Conrad, op. cit.*

nevinosti, na bezbrojnim kodovima pristojnosti i umjesnosti, na čvrstim formama nekog stoičkog, prezbiterijanskog kalvinizma. No, mi više ne možemo da iskreno vjerujemo u bilo šta od toga jer smo, kao i značajan broj Faulknerovih likova, postali svjesni i mračnog nasljeđa tog stabilnog svijeta (rasizma, nejednakosti, mizoginije, nekog nasilnog fantazma časti i patrijarhalnog ponosa koji uništava, na kraju, i Caddy i sve Compsonove). Mi više ne možemo da iskreno vjerujemo u te vrijednosti, ali istovremeno ne možemo da nađemo alternativu. Modernizam je negacija koja ne može da ponudi bilo kakvu afirmaciju. Zato je on u suštini antitradicija.

Sjetimo se one scene iz Waughovog *Povratka u Brajdshed* (*Brideshead Revisited*, 1945) u kojoj otac Charlesa Rydera, u trenutku kada njegov sin kreće za Oxford, nema nijednu vrstu jasnog očinskog savjeta za svog sina, nikakvu životne mudrosti. Jedino čega može da se sjeti je da, kada je on svojevremeno kretao na univerzitet, njegov je stariji rođak Alfred dojahao u Boughton samo da bi mu dao jedan ključni životni savjet — da uvijek nosi šešir nedjeljom, jer se po tome raspoznaju džentlemani. Cijela je predmodernistička tradicija stabilnog viktorijanskog morala, društva koje je bilo strukturirano čvrstim vrijednostima, tridesetak godina kasnije svedena na bonton, na jedan u suštini besmisleni modni savjet, na isprazni osjećaj za „pristojnost“. Charles Ryder i njegov otac više ne mogu da vjeruju u moral prošlosti epitomizovan površnim i sada već komičnim savjetom rođaka Alfreda, no istovremeno, u jeku modernizma, u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim godinama dvadesetog vijeka, kada Charles kreće na Oxford i kada je Eliot najveći i najmoderniji engleski pjesnik, ne postoji nikakva jasna alternativa toj prevaziđenoj tradiciji. Ne možemo da vjerujemo u tradiciju, ali nismo u stanju ni da joj nađemo alternativu. Otac Charlesa Rydera može samo da slegne ramenima i da kaže: „Volio bih da imam nekakav [savjet] za tebe, ali nemam“.⁴⁰

Tradicija kao svijet mrtvih

Tradicija je u modernizmu prisutna kao utvara, nešto istovremeno prisutno i odsutno, prisutno na neki spektralni način. Više ne možemo vjerovati u mrtvu prošlost, no istovremeno, ta je prošlost u svojoj smrti „zadržala neku vrstu uklete [haunting] moći“.⁴¹ Ne slučajno, Poundovi *Kantosi*, pokušaj stvaranja velikog modernističkog epa, počinju silaskom u svijet mrtvih, prizivanjem Homera, ali i Dantea, kao da ne postoji mjesto iz kojeg modernizam može početi osim iz smrti i svijeta duhova (što je ovdje metafora same tradicije),

⁴⁰ Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited*, Project Gutenberg, Urbana, Illinois, 2019, <http://gutenberg.ca/ebooks/waughe-bridesheadrevisited1945/waughe-bridesheadrevisited1945-00-h.html> [14. 8. 2021.]

⁴¹ Richard C. Moreland, „Faulkner and Modernism“, u: (P. M. Weinstein) *The Cambridge Companion to Faulkner*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1995, str. 22.

parafrazom Odisejevog susreta sa utvarom Tiresije, sa mrtvacima koji kao da, u izvjesnoj mjeri, zamjeraju Odiseju na njegovoj opsesivnoj potrebi da im se iznova vraća.⁴² Tradicija je ovdje postala svijet mrtvih.

I Eliot u *Pustoj zemlji* neprekidno doziva velike duhove mrtvih, „one koji su silni među umrlima i koji se [stoga] uvijek vraćaju“⁴³, kao u parodiji rimskih *apophrades*, nečistih dana lišenih, čak, i mjesečine, kada su hramovi bogova bili zatvoreni, a mrtvi se vraćali mjestima na kojima su nekada živjeli. „Eliot priziva veliku tradiciju prošlosti — Chaucera, Dantea, Bibliju, Goldsmitha, Shakespearea, Marvela, Spencera, Svetog Augustina, Webstera — ali u modernom su svijetu ovi zazivi svedeni na impotentne mantre. Hrpa je to ‘razbijenih slika’ koje su izgubile sopstvenu istoriju i značenje, te mogu biti samo ponavljane, nesposobne da postanu temelj na kome se bilo šta može izgraditi“.⁴⁴

Pusta zemlja nije drugo do nekropolis iz kojeg davno umrli govore afektirano, uznemireno, još uvijek potreseni žalostima i gubicima koje više niko ne može razumjeti. Kao što duhovi u ukletim kućama govore fragmentarno, ponavljaju riječi, pokazuju uporno prstom na nekakav predmet ili portret, žive u nerazjašnivoj gotskoj opsesiji, traže nešto što im niko više ne može dati, vode, iz svog čistilišta, nikada završene monologe o davno zaboravljenim temama, pogode ni parcijalnošću, amnezijom, u kojoj više, u svom novom sablasnom životu, ne pamte detalje, već samo nejasne oblike neke stare traume koju su ponijeli sa sobom, tako i u Eliotovoj pjesmi neprekidno slušamo glasove mrtvih, kao u napuštenoj kući: glasove iz mraka, subjekte bez lica, fragmente davnih razgovora koji se neprekidno i uporno ponavljaju, kao kad, prislonivši uvo na zid, oslušujemo nenastanjen i ukletu susjednu sobu: „Moji nervi su večeras napeti. Da, napeti. Ostani sa mnom/ Pričaj mi. Zašto nikad ne pričaš?/Pričaj./ O čemu misliš? Kako o čemu mislim? Kako?/ Nikad ne znam o čemu misliš. Misli./ Mislim da smo u pacovskom kanalu/ Gdje su mrtvi ostavili svoje kosti./ Kakva je to buka?/ Vjetar huči ispod vrata./ Kakva je sad ovo buka? Šta radi vjetar?/ Ništa opet ništa. Da li/ Znaš ništa? Da li vidiš ništa? Da li se sjećaš/ Ničega?/ Sjećam se/ Ti su biseri bili njegove oči“.⁴⁵

Razgovor uznemirenih utvara završava se referencom na Shakespeareovu *Buru* (*The Tempest*), aluzijom na mjesto u kojem Ariel govori Ferdinandu o navodnoj morskoj grobnici njegovog oca u kojoj je njegovo tijelo pretvoreno u korale, a oči u bisere, gdje fizička supstanca nije tek nestala već se preobrazila u bizarni artefakt. Shakespeareovski

⁴² „Po drugi put? zašto? čovječe zle sreće/ Da sretnoš mrtve koje ne grije sunce, u ovom žalosnom carstvu?“ (Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber and Faber, 1975, str. 4).

⁴³ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1973, str. 139.

⁴⁴ *Teresa Heffernan, op. cit.*

⁴⁵ T. S. Eliot, *The Waste Land*, New York, London, W. W., Norton & Co, 2001, str. 9.

motiv postao je dio „privatnog jezika“, neodgonetljive razmjene, mjesto u kojem je sama velika kulturna tradicija u modernizmu (njeno bogatstvo i raskoš oličeni u biserima i koralima), kao leš preobražen u šarenu i dragocjenu tvar, sačuvana, no istovremeno i defamilijarizovana, fosilizovana u nešto neživo i začudno (*unheimlich*), u nerazumljivi artefakt privatnog govora.

Sjetimo se odlomka iz Petronijevog *Satyrica*na kojim započinje Eliotova *Pusta zemlja*: *Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, [vidio sam svojim očima kumsku Sibilu kako visi u sasudu,] et cum illi pueri dicerent: Sibylla ti theleis; [i kad su je dječaci upitali: šta želiš, Sibilo?,] respondebat illa: apothanein thelo [odgovorila je: da umrem].*⁴⁶ Nije li ovdje Sibila — proročica i sveštenica Starog svijeta koju je Apolon obdario neprirodno dugim životom, ali ne i dugom mladošću, istrošeno i od dugih vjekova zakrčljalo tijelo — još jedan eliotovski izraz mrtvog života tradicije (poput koralnog skeleta na dnu mora), slika koja se neprekidno ponavlja u *Pustoj zemlji*: slika desupstancijalizacije, anemičnosti, fragmentiranosti tradicije koja ne može da se, u istoj vitalnosti, protegne beskrajno dugo? Ona koja je održavala vezu između ljudi i bogova sada se pokazuje kao nešto istrošeno, lišeno supstance, slabašni glas zatvoren u ampuli koji, umjesto proročkog govora, može samo da tiho obznani želju za sopstvenom smrću — „da umrem“ — kao jedinu vrstu voluntarističke „mudrosti“ stečene nakon hiljadu godina života, kao konstataciju koja nije elokventnija od Kurtzove konačne dijagnoze ljudske istorije kao „horror“.

Asocijacija Sibiline despondencije i Kurtzove konačne rezigniranosti nije slučajna. Eliot je isprva, kao motto za *Pustu zemlju*, htio da iskoristi upravo Kurtzove riječi (njegov mračni uvid: *The horror! The horror!*), ali je na Poundov savjet da bi, za tu svrhu, bolje poslužila neka sekvenca sa više klasične „težine“, Eliot na kraju odabrao odlomak Petronijevog teksta.⁴⁷ No, nekoliko godina kasnije, *Šuplji ljudi* (*The Hollow Men*, 1925) počće upravo citatom iz Conradova romana, rečenicom kojom crnački dječak na Marlowovom parabrodu prisutnima za stolom obznanjuje Kurtzovu smrt (‘Mistah Kurtz— he dead’). Jer što je Kurtz drugo do čudovišna slika, raskošna metafora same evropske civilizacije, a njegova smrt manijakalni završetak kulture u ludilu i izbezumljenosti? On je pjesnik,⁴⁸ mislilac, daroviti slikar (autor slike djevojke sa povezom preko očiju i sa bakljom u ruci, koja ide napred — alegorija slijepog hoda civilizacije, koja krasi „centralnu stanicu,,), no, istovremeno, i dijabolična predstava

⁴⁶ Ibid, str. 3.

⁴⁷ Vidjeti: Adam J. Goldwyn, „Creating the Modern Rhapsode: The Classics as World Literature in Ezra Pound’s *Cantos*“, u: (A. J. Goldwyn, J. Nikopoulos, eds.) *Brill’s Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, Leiden, Brill, 2016, str. 56.

⁴⁸ „Ah, Nikada neću ponovo sresti takvog čovjeka. Trebalo je da ga čuješ kako recituje poeziju — njegovu sopstvenu.“ (Joseph Conrad, *op. cit.*)

dezintegracije civilizacije u nasilje, pohlepu i osvajanje. On je kultura i nasilje kulture: poezija i imperijalizam — kao da je, kako sugeriše Žižek, svaka eksplozija nasilja omogućena nekom vrstom patosa, „opasnog poetskog sna“.⁴⁹ Kurtz je destruktivni golum kulture čijem je „stvaranju doprinijela cijela Evropa“.⁵⁰

On, na kraju, nije tek daroviti kolonijalni agent, već i nešto više — nekakva alegorijska predstava iz drevnih proroka, ognjena kola, zvijer apokalipse spremna da proguta i nebo i zemlju: „Imao sam viziju Kurtza na nosilima, kako halapljivo otvara usta, kao da je želio da proždere cijeli svijet i sve ljude. Živio je pred mojim očima, kakav je oduvijek bio — sjenka koja se nije mogla zasititi blistavim prizorima, stravičnim realnostima; sjenka tamnija od noći, plemenito ogrnuta naborima raskošne elokvencije“.⁵¹

Kenneth Graham, na tragu Kermodea, tvrdi kako je ključni modernistički aspekt Conradovog romana upravo ova finalna „naglašena struja koja ide ka apokalipsi. Čak i bez nagovještaja koji pruža [Copolina adaptacija Conradovog teksta] *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, 1979), možemo detektovati Conradov krajnji pokret ka eshatološkom: ka slici finalne, univerzalne dizolucije“.⁵² Premoreni Kurtz koji, nesposoban da hoda, puze u afričkoj divljoj noći poput poludjelog Nabuhodonosora, krajnja je granica zapadnog svijeta koji se završava besmislenim nasiljem, gubitkom jezika, zamjenom ljudskog govora životinjskim kricima, jalovim inkantacijama, frenetičnim ponavljanjem posljednje mudrosti: „The horror! The horror!“ Ako je neka apokalipsa prisutna u ovoj ulitmativnoj viziji Kurtza koji halapljivo otvara usta, onda je to „apokalipsa jezika“: mjesto u kojem su se istorija i jezik pretvorili u krik, a san civilizacije u alogijski košmar.

Ova konačna Marlowova vizija Kurtza kao da nije drugo do ekfrazna od Conradovog romana nekoliko godina starije Munchove slike *Vrisak* (1893), koja uprisutnjuje ključnu tačku modernizma: mjesto gdje spoljašnji, solidni, objektivni svijet nestaje, gdje predstava na Munchovoj slici više nije sasvim ljudsko, realistično, elaborirano lice, već karikatura. Cijela predstava se neminovno rastače u vrtlog obrazovan oko praznine krika, a fizionomija kao da će postupno biti progutana širenjem šupljine usta — sve dok cijela likovna predstava ne bude osvojena, konzumirana. Ako je tačno Jamesonovo tvrđenje da modernizam karakteriše temeljni raskol između unutrašnjeg i spoljašnjeg svijeta,⁵³ onda je i Munchov i Kurtzov konačni krik rana demonstracija takvog stava — mjesto gdje je „saopštivi“ spoljašnji

⁴⁹ Slavoj Žižek, „The Poetic Torture-House of Language: How Poetry Relates to Ethnic Cleansing“, *Poetry Foundation*, 2014, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70096/the-poetic-torture-house-of-language>, [15. 8. 2021.]

⁵⁰ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Kenneth Graham, *op. cit.*, str. 214.

⁵³ Prema: Jonathan Greenberg, *Modernism, Satire and the Novel*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011, str. 129.

svijet trajno kompromitovan, a unutrašnji svijet ostao suštinski privatn, sablasno nekomunikativan. Jer, šta su drugo te predstave (Muc-hova utvara i Marlowov/Conradov Kurtz sa raširenim ustima) do ključni trenutak destabilizacije stvarnosti kome se modernizam op-sesivno vraća: mjesto gdje likovi nestaju i postaju uznemireni glas (taj dominantan medij modernističke naracije, u kojoj je, za razliku od realizma, ugašeno svjetlo, te više ne gledamo, već samo slušamo često neurotične, haotične naratore kao što je Marlow ili Quentin Compson ili neka od anonimnih utvara Eliotove pjesme), gdje se realnost svijeta gubi u „nenarativnosti“, a zajednički jezik postaje pri-vatno „ponašanje u bolu“⁵⁴, iskustvo koje se ne može više opisati za-jedničkim jezikom tradicije?

Privatni mit i jezik mrtvih

Modernizam je obilježen pokušajem da se haotična stvarnost, ne-narativnost savremenog iskustva obnovi prisustvom mita, da se stvar-nosni poredak koji gubi sopstveni realitet u košmarnim rendicijama nekako zamijeni stabilnom pričom. Mit je ovdje „način kontrolisanja, sređivanja, oblikovanja, davanja smisla ogromnoj panorami besmisle-nosti i anarhije savremene istorije“⁵⁵, kako se Eliot izrazio povodom Joyceovog *Uliksa*, pokušaj da se iznađe nekakav jezik zajednice kojim bi se izrazilo novo subjektivno iskustvo. U pitanju je pokušaj da se istorija savremenosti spase od haosa, tako što bi joj se spolja namet-nuti stega ili okvir velike tradicije, da se anarhično iskustvo savreme-nog života stabilizuje pozivanjem na kompaktnu narativnu tradiciju, da se moderni svijet „učini mogućim za umjetnost“⁵⁶.

Modernizam je neprestani pokušaj „prevoda“ savremenog iskustva u jezik velike tradicije, uzaludni pokušaj mitologizacije privatnog is-kustva. Modernistička „svijest je natrpana mnoštvom slika i ideja prošlosti, ali je suštinski nesposobna da od njih obrazuje neku vrstu kontinuirane tradicije“⁵⁷. Modernizam je uzaludni pokušaj da se ve-lika tradicija učini ponovo funkcionalnom. Joyceov *Portret umjet-nika u mladosti*, sjetimo se, počinje motom preuzetim iz Ovidije-vih *Metamorfoza*, referencom o mitskom umjetniku Dedalu koji je, da bi izbjegao iz lavirinta, izumio mehanička krila. Ova referenca, i kroz prezime protagoniste Stephena Dedalusa, biva dalje partikula-rizovana u priču o „modernom umjetniku koji mora da pobjegne iz lavirinta porodice, nacionalnih politika i religije“⁵⁸. No, ovaj pokušaj fundiranja identiteta Joyceovog romana u klasičnom mitu u jednom

⁵⁴ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja* (Ksenija Maricki-Gadžanski, prev.), Beograd, Nolit, 1980, str. 118.

⁵⁵ Prema: Kenneth Graham, op. cit, str. 212.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Paul S. Fiddes, op. cit, str. 36.

⁵⁸ Matthew Hodgart, „Joyce, James Augustine“, u: (J. Wintle, ur.) *Makers of Mo-dern Culture*, Vol. 1, New York, Routledge, 2002, str. 257.

trenutku mora da se pokaže neadekvatnim, čak parodičnim. Referenca na Ovidijev tekst postaje nestabilna, sklona protejskim metamorfozama. Stephen je, kroz svoje prezime, poistovjećen sa Dedalom-ocem, umjetnikom-„meštom“ koji izumijeva za sebe slobodu letenja (slika bliska romantičarskom pjesniku-albatrosu), te uspijeva pobjeći iz prozaičnog lavirinta modernog života u neku vrstu „eteričnog“ estetskog iskustva. No, istovremeno je u toj slici prisutna i modernistička parodija romantičarskog sentimenta, razgradnja ove slike u još elaboriranju metaforičnosti: to je trenutak u kojem Stephen postaje i Ikar, tragični sin čiji je let ka estetskom spasenju nužno osuđen na neuspjeh. Već u samom tom mitu kod Joycea ima ironične dvostrukosti, kontradikcije — romantičarskog uzleta i pada, „uspenja i sunovrata“, romantizma i njegove ironične negacije. Ova slika Ikarovog pada opet podliježe daljim, neprekidnim transformacijama u romanu: klasični, antički vokabular za privatna iskustva se stalno adaptira, pa u jednom trenutku svjedočimo transformaciji mita o Ikaru u sliku Lucifera koji je zbog svog *hybrisa* svrgnut sa neba u ponor, a priželjkivana ideja potpunog oslobođenja, Dedalovog leta, pretvorena je u sliku hrišćanskog pakla u kojem su prokleti oslobođeni svih „veza sa porodicom i svojom zemljom“.⁵⁹ Metafora Ikarovog pada potom biva dalje razvijena u sliku patricida, još jednu metaforu ambivalentnog odnosa prema tradiciji i kulturnoj prošlosti, „budući da je u drevnim danima postojao običaj da se [...] čovjek koji bi podigao ruku na sopstvenog oca kazni tako što bi se porinuo u morske dubine“.⁶⁰ ⁶¹ U modernizmu na djelu su dva konsektivna čina: „restauracija arhetipske semantike“ mita, biblijskog narativa, kanonskih tekstova tradicije, a potom njihova „semantička transformacija“⁶² u privatnu parafernaliju — u solipsizam tradicije u kojoj opšte kulturne reference često dobijaju potpuno privatna značenja.

Govoreći o metafizici modernizma, Michael Bell tvrdi kako je „pitanje interpretacije u središtu“ modernističkog teksta.⁶³ Mit je neprekidno reinterpetiran, partikularizovan, sve dok ne postane dio „privatnog jezika“, neka vrsta solipsističke mitopeje podvrgnute skoro neurotičnim redakcijama. Stabilni svijet se gubi u neprekidnim interpretacijama. Gubitak osjećaja smjera istorije „dovodi do okreta

⁵⁹ James Joyce, *op. cit.*, str. 107.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ili primijetimo način na koji je liturgijsko vrijeme Rimske crkve sa godišnjim krugom praznika „partikularizovano“ u privatni „kalendar“ Stephenovih iskustava. Pedesetnica, praznik Duha Svetoga, u Joyceovom romanu je transformisana u intimni, privatni praznik, u kome epifanija Duha Svetoga postaje „privatna objava“ Stephenovog estetskog senzibiliteta. Stabilna forma liturgijskog praznika prizvana je da strukturira spolja Stephenovo (skoro nediskurzivno) otkriće umjetničkog poziva, a potom je ispražnjena od tradicionalnog značenja, „oneobičena“ i popunjena privatnim sadržajem, jednom vrstom ličnog, skoro mističnog uvida o sopstvenom životu.

⁶² Prema: Natalia Glinka, Intertextuality in the Modernist Literature, *International Journal of Multidisciplinary Thought*, 7(3), 2018, str. 149.

⁶³ Michael Bell, *op. cit.*, str. 9.

ka potpunoj subjektivizaciji u modernističkoj umjetnosti⁶⁴ u kojoj je i sama arhetipska snaga mita, kao simbolični izraz zajednice i njenih univerzalnih vrijednosti, pretvorena u „privatni jezik“. *Srce tame* tako se završava kolapsom danteovskog eshatološkog mita, haotičnim brisanjem razlike između raja i pakla, svjetla i tame, ali i parodijom Homerovog spjeva u kojoj Odisej nikad ne uspijeva da pronađe svoj put nazad iz svijeta mrtvih (u kojoj se čak i „Itaka“, Marlowov London, otkriva kao dio svijeta mrtvih), svršetkom kolektivnog mitotvorstva u solipsističkom košmaru u kojem Marlow kao da je trajno spriječen „da spozna istinu stvari, u znoju žalosnih i besmislenih zabluda“.⁶⁵

I Faulknerovi *Krik i bijes* i *Avesalome, Avesalome!* (romani opsjednuti velikim biblijskim temama: prvi vaskrsenjem, a drugi stvaranjem svijeta iz ničega) završavaju gubitkom „svijeta živih“, kolektivnog jezika i slika, prevodom mita u nemušti, mrtvi jezik „idiotâ“, Benjamin Compsona i Jima Bonda. *Krik i bijes* završava se Benjaminovim „krikom punim zaprepašćenosti, horora, šoka; slijepe agonije, lišene jezika — samo zvuk [...] nevjerovatni krešendo“,⁶⁶ kao da je Benjaminov haotični „horor“ korak dalje, „prevod“ Kurtzovog ranijeg uvida iz razuma u predjezičku intuiciju, iz jezika u praistorijsko urlanje (mjesto gdje je sav napredak kulture zbrisan), gdje se iz ljudskog govora prešlo u privatni, neprotumačivi „jezik“ bola. Jezik je, na kraju, postao „dio tame i tišine“.⁶⁷ I *Avesalome, Avesalome!* završava se požarom, destrukcijom doma i imanja Sutpenovih, na čijem zgarištu obitava tek idiot Jim Bond koji, lišen jezika, ispušta žalostan zvuk, neartikulisani komentar na sveobuhvatni kaos nenarativnosti kojim se završava roman: „cjelokupna kultura — pa čak i jezik — počinju da izgledaju ‘monstruozno i paradoksalno i pogrešno’“.⁶⁸

U modernizmu, kolektivni narativ pretvoren je u privatno iskustvo. Svrha mita je da ponudi smisao svijetu, da ljudsko iskustvo prikaže kao dio nekog arhetipskog kretanja koje ima svoj smisao u širem kontekstu zajednice. Koncept privatnog mita tako u sebi ima nešto kontradiktorno (poput Wittgensteinovog „privatnog jezika“) jer mit, kao i jezik, zahtijeva zajednicu govornika. Modernizam je uzaludni pokušaj da se kroz privatni čin interpretacije nadomjesti nedostatak smisla svijetu, da individualna svijest (oličena u Marlowu, Quintinu Compsonu, Stephenu Dedalusu, anonimnim naratorima *Puste zemlje*) „proizvede neku vrstu zajedničkih obrazaca u iskustvu“, opšte razumljivih stabilnih formi, „kao što je to ritual“⁶⁹ ili mit. No, za Freuda, koji je, kako sugerije Langdon Hammer, mislilac koji

⁶⁴ Teresa Heffernan, *op. cit.*

⁶⁵ Joseph Conrad, *op. cit.*

⁶⁶ William Faulkner, *The Sound and the Fury*, New York, Random House, 1946, str. 335.

⁶⁷ *Ibid.*, str. 134.

⁶⁸ Richard C. Moreland, *op. cit.*, str. 20.

⁶⁹ Langdon Hammer, „Lecture 12 — T. S. Eliot (cont.)“, *Youtube*, (upload by) Yale Courses, Dec. 6, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=jdTTHyqemE> [16. 8. 2021.]

stoji u pozadini modernističke poetike, privatni mit, privatna mitopeja, privatna aproprijacija kolektivnih značenja, pokušaj individualne da osmisli, da pusti u pokret ono što može uraditi samo zajednica (da stvori privatni ritual, privatnu mitologiju) „uvijek označava neurozu, bolest neke vrste, neki oblik poremećaja“.⁷⁰ Kao da ne postoji privatna tradicija, a da već nije ludilo, neuroza, opsesivno-kompulzivno ponavljanje.⁷¹

Modernizam je ultimativni jezik dezorijentacije, fragmetiranja iskustva iza kojeg više ne postoji bilo kakva gramatika stabilnosti. Marlowov raskid sa evropskom tradicijom, sa vjerom u civilizacijski progres, prekid koji se za njega dešava u Africi, osvaja ga u toj mjeri da on, kao žrtva neke nevjerovatne katastrofe, gubi sposobnost razložnog govora (poput Benjya i Jima Bonda): kao kada od žrtve neke katastrofe, tek izvučene ispod ruševina, uzalud i nestrpljivo očekujemo nekakav razložen izvještaj o onome što se desilo. Marlow je možda prvi modernistički subjekt, prvi u tradiciji neurotičnog pripovijedanja tipičnog za tok svijesti, koji, kao u nekoj afaziji, govori mimo reda, naracijom u kojoj se prošlost i sadašnjost neprekidno miješaju, registri zamjenjuju, hronologija kompromituje, u kojoj se „razbija narativni kontinuitet, napuštaju standardni načini reprezentacije i narušava tradicionalna sintaksička struktura“, u kojoj sama „koherentnost narativnog jezika“⁷² postaje upitna. Kao da je u modernizmu na djelu jezik mrtvih, jezik uznemirenih utvara za koje više ne postoji ni prošlost ni sadašnjost, nalik na gotski idiom Poovih ludaka progonjenih jezivim sablastima. Ovo je rodno mjesto toka svijesti — eliptičnih rečenica, govora traume, mucanja kao nakon neke velike katastrofe: jezik modernizma je jezik *shell shocka*, posttraumatskog stresnog poremećaja koji insistira na mucavim ponavljanjima, sintaksičkom tremoru. (Kao da je sam jezik postao simptom ondašnje psihijatrije, nalik na opis ponašanja veterana sa ratišta u evropskim sanatorijumima, što mucaju ili se koče u katatoničnim pokretima.) Otuda, Marlowova naracija zvuči kao govor u nemirnom snu: kao da je efekat dezorijentacije, raspadanja svih vrijednosti, nestanak stabilnog svijeta, u koji je nekad mogao da vjeruje, prekinuo i njegovu prirodnu vezu sa maternjim jezikom. Marlow je postao jedan od „bijesnih fantoma“,⁷³ narator iz zemlje mrtvih. Modernizam oponaša jezik noćne more: Marlowov izvještaj neuspješni je opis svijeta u kome su „sve stvari postale mračno paradoksalne“,⁷⁴ izraz njegovog po-

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ U *Kriku i bijesu* imamo neprekidne privatne rituale, pokušaje da se uzaludno oživi prošlost u savremenoj fragmentaciji. Djetinjstvo kao prostor sigurnosti zauvijek je izgubljeno i biva prizvano samo kroz Benjyve repetitivne fraze („Caddy je mirisala na drveće“), kao neka vrsta uzaludnog „ritualnog prizivanja kiše“.

⁷² M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Boston, Heinle & Heinle, 1999, str. 167.

⁷³ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁷⁴ William Faulkner, *op. cit.*, str. 188.

kušaja da, nakon Kurtzove smrti, „odsanja košmar do kraja“⁷⁵: „Osjećam kao da pokušavam da vam ispričam san — uzaludan pokušaj, jer nijedan opis sna ne može da prenese samu senzaciju snova, miješanje apsurda, iznenađenja, zbunjenosti u tremoru borbene pobune, osjećaj da si zarobljen nečim nevjerovatnim što je sama suština snova. Čutao je neko vrijeme“.⁷⁶

Jezik je ovdje lišen direktne referencijalnosti, pretvoren je u „epizode snolikih iskustava, halucinacija“, bogat „efektima iznenadnih gubitaka praktične volje, osjećaja da realitet svijeta polako čili“. Kao da je, u Marlowovoj naraciji „normalna solidnost svijeta erodirala“,⁷⁷ a on ostao zarobljen u nekom od svojih „nekonkluzivnih iskustava“.⁷⁸ Jezik je postao nešto suštinski nestabilno, monsunska bujica koja nadire i guta interpunkciju, neukrotivo, neusmjereno verbalno nasilje, „interpretativni terorizam“⁷⁹ (kako je Bleikasten opisao Jasonovu naraciju u *Kriku i bijesu*).

Modernistička katabaza

I pored stalnog insistiranja na tradiciji, referencijalnosti, na simboličkim porecima kulturne istorije, modernizam je poetika radikalnog raskida sa tradicijom.⁸⁰ „Biti modernista znači biti intenzivno svjestan (sopstvenog) mjesta u tradiciji, no, istovremeno i doživjeti tu svijest kao krizu. Taj osjećaj da smo na samom kraju istorije, razara sadašnjost pri čemu je [...] istorijski identitet istovremeno sačuvan i uništen. Prošlost [...] ne uspijeva da pruži vjerodostojnu osnovu za promišljanje [sadašnjosti]“.⁸¹

Vidjeli smo da je u poetici modernizma prisutan uzaludan pokušaj da se haotičnoj naraciji spolja nametne neka vrsta stabilne strukture

⁷⁵ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Kenneth Graham, op. cit, str. 204, 208.

⁷⁸ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁷⁹ Andre Bleikasten, *An Easter Without Resurrection?*, u (Harlod Bloom, ur.) *William Faulkner's The Sound and the Fury*, New York, Infobase Publishing, 2008, str. 42.

⁸⁰ Govoreći o Eliotovoj upotrebi navodnika, Langdon Hammer primjećuje ambivalentnost odnosa prema tradiciji tipičnu za sam modernizam. Citat i referenca su znak poštovanja tradicije, omaž i izraz nemogućnosti da se ikada iskorači van duge sjenke „oca“ (Homera, Biblije, Dantea...), izraz priznavanja monumentalnosti „ledenom brijegu“ kanonskih tekstova, no istovremeno navodnici svjedoče nekoj vrsti ironičnog otklona, parodične imitacije/manipulacije — pokušaja da se kroz distancu citata izgradi sopstvena autonomija, da se izigra tradicija sama. Citat je mjesto poštovanja, ukazivanja na autora, na autoritet, no istovremeno i parodična imitacija, *air quotes*, prevrtanje očima, afektiran govor, karikatura, ironično ograđivanje od onoga što je rečeno, suptilno ili manje suptilno podriavanje autoriteta. Kao kada buntovno dijete ironično imitira glas majke ili oca, njihovu autoritativnu naredbu (v. Langdon Hammer, op. cit).

⁸¹ Ruben Borg, „Ethics of the Event: The Apocalyptic Turn in Modernism“. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 9(1), 2011, str. 192.

velikih djela prošlosti. U pitanju je uvijek neuspješan pokušaj da se haotična stvarnost reguliše, ponovo osmisli starim porecima, da se, u *Srcu tame*, Marlowovo iskustvo, ipak, pokaže kao nešto, u suštini, poznato, kao obnavljanje neke prepoznatljive kulturne forme. Naravno, takvi pokušaji ostaju trajno neuspješni, te umjesto da ukazuju na unutrašnju srodnost novog modernističkog narativa i tradicije, oni zapravo svjedoče o diskontinuitetu, razgradnji tradicije, njenom svođenju na jalovu repetitiju, na farsu i parodiju, „omiljeni žanr modernizma“.⁸² *Srcu tame* je tako parodija i Homera i Dantea, tačka u kojoj su takvi stabilni narativi o bogovima i ljudima već pretvoreni u nešto nesupstancijalno.

Vidjeli smo da je *Srcu tame* neka vrsta fatalističkog, neurotičnog reprodukovanja zapadnog kanona, prizivanje stabilnog jezika kulture u naraciji raspadanja: to djelo je parodija *Božanstvene komedije*, ali i Odisejevog lutanja, silaska u svijet mrtvih u kojem Marlow od Kurtza, kao Odisej od Tiresije, sluša proročanstvo o kraju zapadnog svijeta, sažetak „vrhunskog momenta potpunog znanja“,⁸³ „radikalno ambivalentnu“ poruku („Sumirao je stvari — presudio je — *The horror! The horror!*“)⁸⁴ koja nije samo Kurtzova konačna dijagnoza sopstvenog života, već i neka vrsta mistične, tajanstvene istine o prirodi svijeta koja „razara osnovu svakog etičkog prosuđivanja i humanističkog pouzdanja, [...] riječ koja označava smrt i tamu sa kojom se Kurtz uvijek identifikovao“.⁸⁴ Kao da se čitava tradicija katabaze — stabilne miteme o heroju koji silazi u podzemni svijet, u svijet mrtvih — od Enkidua, Odiseja, Tezeja, Orfeja, Herkula, Eneje, samog Hrista, „gospodara Subote“, koji silazi u Šeol, do Dantea i Vergilija u mračnoj šumi — u *Srcu tame* rastrojio u neku vrstu privatnog, nekomunikativnog mita, u parodiju i iznevjeravanje mitološkog očekivanja. Parodirajući „epsku strukturu, [...] Marlow silazi u podzemni svijet kroz ‘vrata tame’ i mi očekujemo da se on, kao svaki heroj epa, vrati iz svog silaska sa zlatnom granom koja će iscijeliti zla modernog svijeta. Ali kakav lijek Marlow donosi natrag rastrojenoj evropskoj civilizaciji koja je u romanu opisana kao ‘okrećeni grob’ — spolja uglačana i bijela, a iznutra puna truleži“⁸⁵ i mrtvačkih kostiju? Marlowovo afričko iskustvo je traumatični trenutak, ne nekog silaska iz svijeta živih u pakao, već prije momenat mračne spoznaje: kada je pogledao u srce tame i čuo frenetično, ritmičko „lupanje tog odvratnog srca“ (Poe) i shvatio sa užasom da je tama svuda — da je, ne samo Afrika, već i London — mračni grad mrtvih i da je Brisel monumentalna grobnica. Antički mit ovdje je lišen pravca, svoje inherentne dihotomije („živi i mrtvi“, „silazak i izlazak,“), razgrađen u košmarnoj Marlowovoj spoznaji da se oduvijek nalazio u nekom sveprisutnom *upside down* svijetu smrti. Ta je spoznaja, na neki spektralni način,

⁸² Kenneth Graham, op. cit, str. 205.

⁸³ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁸⁴ Kenneth Graham, op. cit, str. 213.

⁸⁵ *Teresa Heffernan, op. cit.*

uvijek prisutna u modernizmu: ako možemo govoriti o novom modernističkom iskustvu, onda to možemo postići samo „jezikom mrtvih“. Eliotov London je isto tako „nerealni grad“ u kojem se „gomila“ koja se „kroz prljavu maglu zimskog jutra“ probija na posao, uz „mrtvi zvuk“ monotonih crkvenih zvona, odjednom otkriva kao procesija duhova: „Nisam mogao ni da pomislim da ih je smrt uzela toliko“.⁸⁶ I šta je, na kraju, svijet Faulknerovih modernističkih romana do ukleta zemlja duhova, „duboki Jug mrtav od 1865. i nastanjen zbudjenim i pričljivim utvarama što slušaju, prinuđene da čuju, neku od tih utvara koja je odbila da počiva u miru, kako im pripovijeda o starim, sablasnim vremenima“?⁸⁷ Kao da je poetika modernizma prožeta nekom vrstom „nekromantije“ (kao narativnog metoda) u kojoj je svaki narator unaprijed mrtav — od Marlowa koji je i sam „pribrojan mrtvima“ u „zemlji opakih i halapljivih fantoma“,⁸⁸ čovjek bez lica koji na palubi broda, u mrklom mraku u kojem se ne vidi ništa, nevjesto pripovijeda o svojoj traumi kao avet avetima, do devetnaestogodišnjeg Quentina Compsona koji nam u sadašnjosti Faulknerovog romana 1928. godine govori iz svoje smrti, iz posljednjeg dana svog života, iz dalekog 2. juna 1910. godine, jedini od Compsonovih (uz, možda, Caddy) čiji fizički izgled nije opisan, „utvara bez lica koja očajava u praznini“,⁸⁹ narator koji sam neprekidno zamišlja da je u paklu sa „svojom Caddy“, ali „ne u papinomu paklu“,⁹⁰ već u nekom privatnom svijetu mrtvih lišenom svake tradicije. U modernizmu, svijet, na kraju, pripada mrtvima.

Literatura

- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Boston, Heinle & Heinle, 1999.
- Anspaugh, Kelly, „Dante on His Head: Heart of Darkness“, *Conradiana*, Vol. 27, br. 2, 1995.
- Bell, Michael, „The metaphysics of Modernism“, u: (M. Levenson, ur.) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Bleikasten, Andre, „An Easter Without Resurrection?“, u (Harlod Bloom, ur.) *William Faulkner's The Sound and the Fury*, New York, Infobase Publishing, 2008.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, London, New York, Oxford University Press, 1973.
- Borg, Ruben, „Ethics of the Event: The Apocalyptic Turn in Modernism“, *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 9(1), 2011.

⁸⁶ T. S. Eliot, *op. cit.*, str. 7.

⁸⁷ William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage International, 1990, str. 4.

⁸⁸ *Joseph Conrad, op. cit.*

⁸⁹ Anthony DiRenzo, *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, Southern Illinois University, 1993, str. 147.

⁹⁰ *William Faulkner, Absalom, Absalom!*, str. 277.

- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Project Gutenberg, Urbana, Illinois, 2006, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/526/pg526.html>. [14. 8. 2021.]
- DiRenzo, Anthony, *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, Southern Illinois University, 1993.
- Faulkner, William, *Absalom, Absalom!*, New York, Vintage International, 1990.
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury*, New York, Random House, 1946.
- Fiddes, Paul, „Versions of the Wasteland: The Sense of an Ending in Theology and Literature in the Modern Period“, u: (E. Tønning, M. Feldman, D. Addyman, eds) *Modernism, Christianity and Apocalypse*, Leiden, Brill, 2004.
- Glinka, Natalia, „Intertextuality in the Modernist Literature“, *International Journal of Multidisciplinary Thought*, 7(3), 2018.
- Goldwyn, Adam, „Creating the Modern Rhapsode: The Classics as World Literature in Ezra Pound's *Cantos*“, u: (A. J. Goldwyn, J. Nikopoulos, eds.) *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, Leiden, Brill, 2016.
- Graham, Kenneth, „Conrad and Modernism“, u: (J. H. Stape, ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, New York, 2004.
- Greenberg, Jonathan, *Modernism, Satire and the Novel*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Grubačić, Slobodan, „Apokalipsa evropske duše“ [audio snimak], *Treći program*, Beograd, 2021, <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/4284541/slobodan-grubacic-apokalipsa-evropske-duse.html> [14. 8. 2021.]
- Hammer, Langdon, „Lecture 12 — T. S. Eliot (cont.)“, *Youtube*, (upload by) Yale Courses, Dec. 6, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=jdTT_HyqemE [16. 8. 2021.]
- Heffernan, Teresa, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2008.
- Hodgart, Matthew, „Joyce, James Augustine“, u: (J. Wintle, ur.) *Makers of Modern Culture*, Vol. 1, New York, Routledge, 2002.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, Barnes and Noble Classics, New York, 2004.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford; New York, 2000.
- Melville, Herman, *Moby-Dick*, San Diego, World Cloud Classics, 2014.
- Moreland, C. Richard, „Faulkner and Modernism“, u: (P. M. Weinstein) *The Cambridge Companion to Faulkner*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1995.
- O'Connor, Flannery, „The Displaced Person“, u: *The Complete Stories*, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1971.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber and Faber, 1975.
- T. S. Eliot, *The Waste Land*, New York, London, W. W., Norton & Co, 2001.
- Vitgenštajn, Ludvig, *Filozofska istraživanja* (Ksenija Maricki-Gadanski, prev.), Beograd, Nolit, 1980.
- Waugh, Evelyn, *Brideshead Revisited*, Project Gutenberg, Urbana, Illinois, 2019, <http://gutenberg.ca/ebooks/waughe-bridesheadrevisited1945/waughe-bridesheadrevisited1945-00-h.html> [14. 8. 2021.]
- Žižek, Slavoj, „The Poetic Torture-House of Language: How Poetry Relates to Ethnic Cleansing“, *Poetry Foundation*, 2014, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70096/the-poetic-torture-house-of-language>, [15. 8. 2021.]

‘TO DREAM THE NIGHTMARE OUT TO THE
END’: MODERNISM’ (ANTI-)TRADITION,
AND ‘THE LANGUAGE OF THE DEAD’

The tension between ‘tradition’ (as a system of communal cultural patterns) and ‘private experience’ is among the crucial features of Anglophone Modernism. Modernism has been described as a narrative turn towards the extreme subjectivity, probably due to the dominant sense of rupture with the stable Western cultural tradition in the aftermath of various dramatic events at the turn of the century. In an attempt to provide an utterly subjective narration with some narrative stability, Modernist authors often appropriate ‘myths’ (as universally recognizable plotlines embedded in cultural tradition) in order to employ them as symbolic frameworks for their own narratives. However, this Modernist use of ‘myth’ as a scaffolding for an otherwise extremely subjective narration always proves to be essentially unsuccessful because, in Modernism, a ‘myth’ is always transformed, ‘particularized’ (through excessive interpretation) into a private reference. A peculiar process of ‘translation’ of the cultural tradition into an uncommunicative and haunting ‘private language’ (‘the language of the dead’) is at work in much of the Modernist literary practice.

Key words: Modernism, tradition, mythopoetics, private myth, Joseph Conrad, T. S. Eliot, William Faulkner, katabasis