

ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН

ФИКЦИЈА И ЕСХАТОЛОГИЈА: ПОЛИТИКА СТРАХА У РОМАНУ „ОВО ЛИЧИ НА КРАЈ” ЦУЛИЈАНА БАРНСА

„Поседујемо нашу самоћу / И наше жаљење са којим гра-
димо есхатологију”. Ово су завршни стихови песме „Историча-
ри призивају бол” аустралијског песника Питера Портера. Њих
је искористио Френк Кермод за мото првог поглавља књиге *Сми-
сао краја: студије о теорији фикције* (1967), чији је наслов, али
и одређене увиде, присвојио Џулијан Барнс у истоименом рома-
ну *Смисао краја* (*The Sense of an Ending*), награђеном 2011. го-
дине Букеровом наградом. Наравно, одмах ћете приметити да је
Зоран Пауновић наслов превео тако што је изменио речи извор-
ника: *Ово личи на крај*. А могао га је превести и као *Смисао/зна-
чење/осећање/осећај/слућња завршејка/краја* (или чак у трајном
облику *завршавања*); сви ови преводи су и могући и легитимни.
Мора се, дакле, одмах рећи да наслов на српском *Ово личи на крај*
није дословни превод већ тумачење, разумевање, дослух прево-
диоца са хладним, ироничним и загонетним меандрима Барнсо-
ве уметности. Исто као што су Портерови стихови о историчари-
ма преко Кермодове књиге постали скривени мото Барнсовог ро-
мана, тако је овај наслов скривена нит која повезује аутора и пре-
водиоца, а можда и две различите интерпретације света, које би
се само из пуке необавештености могле окарактерисати као песи-
мистичка и оптимистичка.

Наравно, нико неће оспорити да увек можемо да поседујемо
самоћу, чак и када нам живот у сваком другом погледу измиче –
или баш зато што нам измиче. Исто тако, често нас обележавају
жаљење и самосажаљење на темељу којих градимо идеју смисла

тог истог живота који се *увек већ* измигољио из њених окова. *Ово личи на крај* је романескни коментар о самоћи, и жаљењу и само-сажаљењу субјекта који покушава да осмисли крај, или – премда српски језик не трпи лако ову множину – крајеве свог живота. Подсећања ради, крајева у егзистенцији сваког појединца има безброј и исти тај језик их одређује као крај детињства, младости, школовања, студија, пријатељства, љубавне везе, часа, радног времена, читања књиге, утакмице, путовања... Крај је, просто речено, иманентан егзистенцији. Наравно, ако постоји крај постоји и почетак, а постоји и време између њих. У ствари, успостављање односа према почетку и крају израз је наше најдубље потребе да припадамо властитој врсти. А није нужно да сваки крај буде *прави* крај, то се само тако каже; често се дешава да крај заправо *личи на крај*.

Дискусију о крају ваља, наравно, почети од краја романа, јер како каже Кермод у поменутој књизи романи морају имати крај, чак и онда када га поричу. Безмало на самом крају Барнсове књиге налазе се реченице: „И тако, примакнете се крају живота – не, не самог живота, већ нечег другог: окончању било какве могућности промене у том животу. Стекнете право на подужи предах, у коме има довољно времена да поставите питање: где сам то погрешно?”¹ Право и истовремено тешко питање гласи: када је заиста крај? Антички филозоф из 5. века п. н. е., Алкмеон из Кротона, чију мисао спретно оживљава Кермод, сматрао је да човек умире зато што више не може да нађе спону са почетком и крајем. Док је жив, он то чини тако што ствара склад међу стварима; он ствара, другачије речено, моделе света. Кермодова главна теза је да су егзистенција и фикција блиске делатности, јер и једна и друга стварају конгруенције порекла и циља како би подарили смисао животу и роману. Да бисмо подарили смисао нашим животима са места где смо (увек негде између), потребне су нам фикције о почецима и фикције о завршенима, фикције које обједињују почетак и крај и подарују смисао интервалу између њих. Њих Кермод назива фикције-сагласности (*concord-fictions*), а Џулијан Барнс у роману управо испитује начине на које градиме фикције-сагласности, што посредно значи да испитује односе између трагедије и комедије, између биографије и приче, између загонетке пролазности сећања и заувек промашених могућности егзистенције. Оно што је, условно говорећи, у роману постмодерно и сасвим карактеристично за Барнсову поетику, јесте непрестано

¹ Џулијан Барнс, *Ово личи на крај*, прев. Зоран Пауновић, „Геопоетика”, Београд 2013, 159.

указивање на то да нам приповедач приповеда једну могућу причу о себи, мада вероватно ону најважнију. Стога се јављају прекиди писања, плуралне интерпретације истих догађаја, непоуздана и поуздана сећања, свесни избори, али и они несвесни који доцније бивају рационализовани.

Крећући се од лаковерности до скепсе, приповедач, остарели Тони Вебстер употребљава сочни свакодневни говор (укључујући и псовке), док се сећа свог живота, односно појединих епизода везаних за његовог даровитог школског друга, за једну девојку коју је волео или мислио да је воли и за једну људску трагедију, која га заправо подсећа на једну епизоду из времена школовања, али кобно утиче и на проналажења смисла (или бесмисла) власти тог краја. Пензионисани бирократа из области културе је разведен, има ћерку са којом одржава редовне али не претерано блиске односе, враћа се прекретницама и рачвастим стазама младости – најпре у првом делу романа утехе ради („Један”), а потом постаје узнемирен, а како се живот изнова одвија пред њим он скоро допева у стање панике због осећања промашености („Два”). Вебстер се понавља, противречи себи, акумулира довољно сећања како би створио прошлост и „причу” у традиционалном смислу речи.

Први део се односи на неколико епизода везаних за његово одрастање са пријатељима, све до момента одвајања ради одласка на студије шездесетих година. Важно је одмах рећи да приповедач одмах наговештава да је у питању само једна могућа верзија збивања: „Морам још једном да нагласим да је то моје тумачење онога што се тада догодило. Или, тачније, да је то моје сећање на моје тадашње тумачење збивања”.² Шта је садржај тог сећања? Скепса је уведена као принцип разумевања од прве реченице, која гласи: „Памтим, без утврђеног редоследа”.³ Оно што памти су, како ћемо сазнати када (пажљиво) прочитамо роман јесте неколико сцена које су постале садржај његове свести, било да их је доживео било да их је опсесивно замишљао. Скептик наставља свој приповедачки поход тврдњама да живимо у времену, али да не успевамо да га схватимо. Он мисли на обично време, а не на спекулативно време филозофије или физике: „При томе не мислим на теорију о томе како се оно извитоперава и удвостручује, или о томе како у својим паралелним верзијама може да постоји другде. Мислим на обично, свакодневно време које, како нас часов-

² Исто, 50.

³ Исто, 11.

ници и ручни сатови уверавају, пролази уредно; тик-так, тик-так. Постоји ли ишта уверљивије од секундаре на сату?”⁴

Приповедач (или писац) има на уму одломак из књиге Френка Кермода, који вреди навести у опширнијем изводу: „Узмимо један прост пример, куцање сата. Питамо се шта он *говори* и слажемо се да он каже *тик-так*. Помоћу ове фикције ми га хуманизујемо, чинимо да говори нашим језиком. ... Наравно, ми смо ти који омогућавају фикционалну разлику између два звука; *тик* је наша реч за физички почетак, *так* је наша реч за крај. ... *Тик-так* часовника се може посматрати као модел онога што зовео заплет, устројство које хуманизује време тако што му подарује форму.”⁵ Кермод неколико страница касније додаје да у сваком заплету постоји бег од синхронитета и до, барем у извесној мери, девијације од норме „реалности”.⁶ Управо то говори и приповедач, одмах на првој или другој страници – протицање времена је подложно менама, постоји „земно време и судбина људска”. Али рефлексија је кратка и јасна. Оно што следи јесте прича која нас враћа у приповедачеве школске дане; приповедач није сигуран у стварне догађаје, али тврди да може да остане веран утисцима које су те чињенице произвеле. (Наравно, постоји школа психолошког тумачења која ће рећи да је за наш психизам сећањена утиске о догађајима важније од самих догађаја.) Он прича причу о школи као месту где је све почело – дакле одмах сазнајемо да нас очекује нешто битно – тако што најпре евоцира трио пријатеља, којима се придружује Адријан Фин, високи, срамежљиви дечак који ће играти најважнију улогу у једној могућој, али пресудној причи о животу приповедача Тонија Вебстера. Сећање на школовање одвија се кроз евокацију часова историје код наставника званог Матори Џо Хант – дисциплине која тумачи, али и дисциплинује прошлост и време. Адријан Фин, за разлику од других дечака има свој став и лишен је скептицизма који њима служи као нека врста одклана од стварности. Он им напросто делује слободније, између осталог и зато што нема типичну породицу припадника средње класе. Момци су били меритократски анархисти гладни књига, гладни секса, а Адријан је био неко ко је успео да их натера да поверују у могућност примене мисли на живот.

Зашто не употребити реч која је одавно изгубила достојанство и коју сам Барнс опрезно избегава? Ово је квартет инте-

⁴ Исто, 11.

⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford: Oxford University Press, 2000, 44–45.

⁶ Исто, 50.

лектуалаца који читају „опасне” књиге: Алекс је прочитао Расела и Витгенштајна, Адријан Камија и Ничеа, Колин Бодлера и Достојевског, а Тони – који ће касније водити егзистенцију типског припадника средње класе – Џорџа Орвела и Олдоуса Хакслија. Наравно, они су претенциозни, што и приличи младости. У оптицају су и различите тврдње, које прете да постану описи на темељу којих младићи делују: Колин, склон анархизму, тврдио је да је све плод случајности, „и да је само некакав примитивни нагон за приповедањем, и сам без сумње заостао као мамурлук од религије, накнадно наметао значење нечему што се можда јесте, а можда и није догодило”⁷ (ово су такође безмало поновљене речи из Кермодове истоимене књиге); Хант је пак сматрао да су овакви критички испади само плод неминовног одрастања; Адријан на часовима историје непрестано успева да надмудри наставника Маторог Џоа Ханта. (Матори је заиста употребљено иронично, јер тиме историја као да хоће да се представи као „зрела” наука, мада је, како се чини, управо она наука вечне незрелости и нових почетака због кашњења, као што показује и Адријан Фин.)

Већ у првом делу у причу се увлачи тема која ће постати кључна за Тонијево саморазумевање у другом делу: у питању је самоубиство незанимљивог школског колеге Робсона, који је прераном смрћу постао неко. Разлог за самоубиство је тривијалан, али добро одражава хетерохронију живота у шездесетим годинама претходног столећа на којој ће касније инсистирати и приповедач – Робсонова девојка је затруднела, а он се обесио на тавану. Хладна анализа овог догађаја чланове квартета води до питања о њима самима. Постоји, наиме, непорецива чињеница: тај за њих незанимљиви и неугледни Робсон не само што је, за разлику од њих, имао девојку, већ је и спавао са њом. Они пеују и питају се: „Зашто он, а не ми?” Робсон је био смештен у врсту која је произвела средња класа, а та врста не би требало ни у чему да буде супериорна у односу на врсту која сматра да то јесте, и којој припада приповедач и његови пријатељи. Постоји у том свету у којем дечаци одрастају и много тога прећутаног, али суштински присутног: „благ и социјални дарвинизам енглеске средње класе увек је био прећутно подразумеван.”⁸ Незрела и себична размишљања о Робсоновом поступку, далека од било каквог разумевања узрока и последица, типична су за младост, али и за класну припадност ликова. Али ово остаје озбиљан проблем: Барнс се бави грешка-

⁷ Џулијан Барнс, *Ово личи на крај*, 2013, 19.

⁸ Исто, 16.

ма свих нас у разумевања онога што се збива око нас – све док не постане касно.

Захваљујући овој теми сексуалности и смрти (Ероса и Тана-тоса) Живот је ступио међу пријатеље, требало је заиста почети живети упркос паралишућем страху да „Живот није исто што и Литература”,⁹ поготово када се сагледају судбине родитеља, људи чије место није у књигама. Ово збуњује, али роман имплицира да је Тони Вебстер – који ће, упркос великим очекивањима, на концу постати сличан својим родитељима – могао да дође у роман тек онда када је изишао из живота. Које су важне ствари у Животу, а нису се још десиле у животу ових британских омладинаца за који они неоправдано и наивно мисле да још увек није почео. Списак нам је исувише познат и близак и, ако се изузме иронични дода-так сове као фигуре мудрости као зреле науке, говори у прилог равномерној дистрибуцији врста људи и њихових очекивања унутар једног широког цивилизацијског круга: „љубав, секс, морал, пријатељство, срећа, патња, издаја, прељуба, добро и зло, хероји и хуље, кривица и невиност, амбиција, моћ, правда, револуција, рат, очеви и синови, мајке и кћери, појединац наспрам друштва, успех и неуспех, убиство, самоубиство, смрт, Бог. И сове.”¹⁰

Релативно линеарно приповедање Тонија Вебстера о школ-ским данима окончава се последњим часом историје код Маторог Цоа Ханта, који је ученике провео кроз читаву националну по-вест и затражио да извуку закључке. Питање на које морају да од-говоре гласи: Шта је историја? Тони исхитрено одговара: „Исто-рија, то су лажи победника”; Колин вели да је она сендвич са бе-лим луком, зато што се стално понавља и подригује; коначно, Ад-ријан Фин изговара реченицу која ће одјекивати другим делом ро-мана, другим делом Вебстерове приповести: „Историја је изве-сност створена у тачки у којој се сусрећу несавршеност сећања и мањкавости документа.”¹¹ Финова илустрација оваквог схватања биће Робсоново самоубиство, чиме се дефинивно наговештава важност ове тамне теме. Ништа не може надоместити одсуство Робсоновог сведочења, као што ништа неће моћи надоместити не-достатак Адријановог сведочења. Коначно сазнајемо и да је Тони Вебстер сам постајао човек који се професионално бави прошло-шћу: он, наиме, уписује историју.

Али постоји ту нешто важније, јавља се пар супротности. Тони ће се навићи на компромис и мале амбиције (просечан у

⁹ Исто, 23.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, 25.

животу; просечан у истини; просечан у моралу); Адријан је његов антипод који практикује примену мисли на живот, постаје сјајан студент, али под неразјашњеним околностима извршава самоубиство како би се вратио у причу четрдесет година касније пореметивши сећања свог пријатеља. Дубинска спона између Адријана и Тонија биће загонетна девојка Вероника, односно њена мајка. Док се Тони присећа своје прошлости и преиспитује је, један догађаје задобија на значају: мучни боравак у Чизлхерсту у дому Вероникиних родитеља; како се повест одвија стичемо утисак да је Тони Вебстер симболично окончано свој живот она нишући у тескобној соби током ове посете. Пар није имао секс (Барнс иронично примећује, кроз уста наратора, да су шездесете, познате по сексуалним слободама, биле шездесете само за неке, никако за све људе). У ствари, секс се десио тек после раскида, а Вероника ће убрзо после тога нестати из Тонијевог живота и поћи са бистријим, дубљим Адријаном, у једној историји која се понавља, али која ипак није иста. Све се, међутим мења када у другом делу романа сазнајемо да је Вероникина мајка умрла и да је оставила Тонију 500 фунти и Адријанов дневник.

У првом делу сазнајемо и да се приповедач оженио, добио кћерку, развео... Вебстер је усамљени пензионер који је временом изградио механизме самоодбране како би ублажио, а можда и сасвим избегао сусрет (или судар) са стварним светом и његовим егзистенцијалним менама. Он једино одржава везу са бившом женом – она је његов једини пријатељ и помаже му да изиђе на крај са својим сећањима на тинејџерске дане. Зашто би неког бринули догађаји који су се десили пре четрдесет и више година? Одговор је једноставан: зато што све приче укључују у себе умирање, а Тони не постаје млађи. С једне стране, он се пита где је заправо крај, када он наступа, да ли са доласком смрти, или много раније, у оним тренуцима-резовима кад увиђамо неумитност окамењене егзистенције, односно чињеницу да више ништа у животу не можемо да променимо. С друге стране, прошлост није мртва, а можда и није прошлост, јер нас одређује све док смо живи.

У средиште приче и живота ступио је сада један од пријатеља, онај најфасцинантнији, Адријан Фин који, премда мртав, на загонетан начин влада судбином приповедача. Тони Вебстер је наш савремени Исмаел: он за себе често говори како је преживео, а преживели, као што нам је знано, мора да прича причу. Иако је много тога већ речено у првом делу, читалац стиче утисак да прича почиње тек када почне други део романа, јер све оно што знамо, све оно што је когнитивна улога фикције сада бива оспорено новим увидима о животу које Вебстер задобија захваљујући

сплету околности и различитим облицима краја. У ствари, Барнсова прича постаје форма *Vergangenheitsbewältigung*, овде изведена на наутралном тлу сећања једног просечног субјекта без дубљег историјског искуства, а која се огледа у идентификацији са тренуцима када су (моралне) одлуке могле бити донете а нису. Тони Вебстер поставља себи боваристичка питања: Да ли је волео Веронику? (У време њихове везе био је уздржан.) Шта се догодило са енергичним и анархичним дечаком који је горео од знатижеље за знањем и за сексуалним доживљајима? (Постао је усамљени особењак, лишен било какве интимности.) Шта се десило са очекивањима да живот буде испуњен страстима и опасношћу, одушевљењима и очајем? (Умрла су.) Шта се десило са његовим пријатељем Адријаном Фином, који их је све фасцинирао својом бистрином и необичношћу у младости? (Убио се.) Али самоубиство није само крај живота, већ и опомена животу. Тони Вебстер је довољно интелигентан да тумачи синтагму „одузео је себи живот”, али и свестан да је Фин „преузео надлежност над својим животом, остварио контролу над њим, узео га у своје руке – а онда га намерно испусти. Мало је нас – нас који смо остали – који можемо да кажемо да смо учинили ти исто?”¹² Или, како то сам каже другачије: „Не завидим Адријану на смрти, али му завидим на јасноћи живота.”¹³

Први део романа излаже приповедачево сећање безмало као лирску песму, прецизним језиком, логички и уверљиво, спретним отклоном од могућности да се прошлост сасвим поврати, али и тоном који верује у ментално здраву релативизацију егзистенције. У другом делу романа све се руши: уместо конзистентног сећања јављају се пукотине које је немогуће попунити, уместо компактног стилског поступка, сада је ту пад приче, хлађење атмосфере, победа фрагментарности, чак и неуверљивости. Барнс се зауставља и мења ритам приповедања Тонија Вебстера, јер постоје тачке у животу и писању када је свако улешавање кривотворина. Његово приповедање постаје архивирање умножених губитака, али је то архивирање праћено оним најбољим код ранијег Барнса, а то је елегантан прелазак на аналитички и дискурзивни стил. Оптимистичка мудрост критички оријентисане младости уступа пред агностицизмом зрелих година и одједном ситнице постају важне једнако као сам живот. Тони се у једном тренутку у другом делу романа сећа позне адолесценције, када се опијао сликама пустиловина и како је у позним двадесетим признао себи да је

¹² Исто, 98.

¹³ Исто, 114.

„пустоловност одавно ишчилела”¹⁴ и да никада неће радити оно о чему је као дечак сањао. Након тога, почео је да негује травњак, одлази на годишње одморе и живи свој живот.

Шта значи бити зрео? Према схватању Тонија Вебстера, мислимо да смо зрели онда када смо безбедни – а безбедни смо зато што избегавамо ствари уместо да се суочавамо са њима. Коначно, он се пита да ли се карактер развија у времену, па кермовски указује на чињеницу да је у романима свакако тако, док у животу није извесно да је тако: „Можда је карактер сличан интелигенцији, с тим што карактер достиже свој врхунац нешто касније: рецимо, између двадесете и тридесете. А после тога, заглавимо се с оним што имамо. Остајемо сами са собом. Ако је тако, то би могло да објасни многе животе, зар не? А с њима – ако то није прејакa реч – и нашу трагедију.”¹⁵

Тонијева трагедија је узрокована рђавом акумулацијом, погрешном опкладом која уместо добитка доноси губитак: он избегава чврсте и дубоке везе са људима, јер се боји краја, односно губитка. Страх од краја је гори од самог краја: током студија није у потпуности уживао у вези са Вероником, али она се враћа у причу не као коначно испуњење егзистенције, већ као нужни остатак уздржаности и подсећање на промашај.

Наследство које је оставила Вероникина мајка узнемирило је Тонија и он покушава да ступи у контакт са Вероником и потражи одговоре на нерешена питања. Нерешено питање је, наравно, питање краја, односно питање шта се десило са животом који му изгледа као промашена прича. Сам је свестан да је његов живот промашен, али Вероника – која је, супротно од његове бивше жене, загонетна – појачава то осећање тврдњом да Вебстер никада ништа није разумео.

Шта је то специфично што није разумео, поред тога што је промашио Живот? Велико откровење односи се на чињеницу да је Адријан имао везу са Вероникином мајком, те да млади, умно поремећени Адријан није Вероникин син, као што је Тони све време претпостављао. Он осећа кривицу јер је његово бесно и бахато писмо, након што је сазнао да је Вероника ступила у везу са Адријаном, пријатеља одвело у наручје Вероникине мајке, а то га је коначно, слично као у случају Робсона, одвело у самоубиство. Тони осећа кривицу, али питање моралне одговорности је ипак сложеније од његовог доживљаја читаве ситуације. Тони јесте желео да повреди Адријана својим небулозним, увредљивим

¹⁴ Исто, 103.

¹⁵ Исто, 113.

писмом, али тешко да је могао претпоставити да ће реченица „Да сам на твом месту, мало бих претресао ствари с Мамицом”¹⁶ одвести Адријана у њен кревет, да ће она затруднети и да ће он извршити самоубиство. Ово је угао из ког би се могао критиковати лик Веронике у роману, мада се приповедач (а преко њега и Барнс) донекле оградио од примедби тврдњом да је она мистериозна жена. Упркос томе, чини се да је њен бес према Тонију Вебстеру претеран, а могуће да је у питању и нека врста Барнсове ироније спрам перипетије, јер њено прикривање информација као да не служи ничему другом осим да се продужи сам роман. Сходно томе, можда би се могло очекивати да њен лик постане транспарентнији пре краја, али то се не догађа. Она оптужује Тонија, али не постоји ли и њена одговорност у свему? Одговорност њене мајке? Коначно, одговорност самог Адријана? То што Тони на концу носи терет одговорности говори највећма о њему, а не о другим ликовима, што је конзистентно његовом виђењу самога себе у времену – јер и одговорност је нека промена, назнака развоја карактера. То такође говори нешто о природи фикције, додао би вероватно Кермод да није 2010. преминуо у 91. години и да је пожелео да пише о Барнсовом роману који се појавио годину дана касније.

Који смо то „ми” у синтагми „наша трагедија”? Потребно је вратити се Кермодовој књизи: наиме, његова питања заиста јесу питања свакодневице, али свакодневице и њене везе са крупним наративима, са дубинским структурама које је обележавају, а међу којима је доминантна визија апокалипсе. Нешто слично жели да учини и Барнс, али са ироничним, можда чак и саркастичним отклоном. Вебстерова анализа јесте везана само за њега. Он је деценијама раније оптужио Веронику да није у стању да прихвати туђа осећања и да развије емоционални живот, али то заправо важи (и) за њега. Барнсов непоздани приповедач загонетан је самом себи, што утиче и на читаоца, поготово на оног који жели да ужива у кохеренцији фикције. Психолошки говорећи, Тони подсећа на људе којих се боји, а то су они који мисле само на властите потребе. Уосталом, и сам ће рећи да је званична верзија односа с Вероником била управо она која му је у то време била потребна. Барнс испитује могућности перипетије, неочекиване промене у заплету, како би присилио читаоце да мењају своја очекивања. Али више од саме Веронике мења их, како се чини, приповедач, јер када измишљамо фикцију сусрећемо себе: у једном тренутку ствар *X* узета је здраво за готово, чини нам се да је *X*

¹⁶ Исто, 106.

неизбежно. У неком другом тренутку, *X* више није *X*, а заправо то никада није ни било! Но то што Тони Вебстер самокритички признаје да су његова сазнања о животу ограничена још увек не значи да не покушава да подари смисао крају, или крајевима, упркос осећањима других људи.

Питање краја је повезано са питањем смисла живота, како нас уверава Кермод на почетку своје књиге: „Не очекује се да нам критичари, нити песници, помажу да пронађемо смисао наших живота; они су спремни само да покушају мањи подвиг да нађу смисао путевима помоћу којих настојимо да дамо смисао нашим животима.”¹⁷ Како сазнати облик живота у односу на перспективу времена? Да ли живимо у складу са обрасцем или у складу са чињеницама, или је добар део чињеница већ ствар образаца и врста које производимо као припадници друштва знања и „поданици” државе знања? Како се и да ли се помирити са светом у којем живимо? „Постоји нужна корелација између фикција помоћу којих уређујемо наш свет и све веће комплексности онога што сматрамо да је ’стварна’ историја тог света”,¹⁸ бележи Кермод, а на њега се надовезује се Барнс. Живимо у потрошачком друштву које слави слободу и могућности избора утемељених на жељи. Случај Тонија Вебстера показује да не бирамо наше жеље, „ми” нисмо слободно када делујемо на основу њих.

„Крај” је фигура властите смрти, одраз страха, оно што Барнсов приповедач назива „траума”, али не говорећи о себи, већ о бившој љубавници Вероники. Од почетка њиховог познанства он верује да је она преживела трауму, а како се роман развија све се више чини да је реч траума овде један од могућих знакова за *sense of ending*, за слутњу краја, за свест да је крај иманентан егзистенцији. Крај, наравно, има везе са очекивањима, а очекивања пројектујемо на друге људе, они нису нити могу бити агенси свесног остваривања нашег очекивања – односи са људима су такође ствар конгруенције (стари Грци су сматрали да су пријатељи ствар *kairosa*, а не наших наводних избора). Кермод ће у једном тренутку рећи да је сваки крај нека врста катарзе,¹⁹ али у случају Тонија Вебстера рекло би се да крајеви, као облици антикатарзе, служе да га учине равнодушним. Недостатак ригидности у његовој причи заправо открива неспособност да се живи некохерентно и истовремено ствара кохерентна фикција која би доспела до јасне и разумљиве есхатологије.

¹⁷ Frank Kermode, *The Sense of an Ending...*, 3.

¹⁸ Исто, 67.

¹⁹ Исто, 7.

„Постоји акумулација. Постоји одговорност. А осим њих, постоји и немир. Постоји велики немир”;²⁰ крај Барнсовог романа обележава дух нашег доба, уколико је уопште прихватљиво говорити о *нашем* добу. Велики немир уселио се у оптимистичку генерацију, а за тај немир чак ни старост није изговор, будући да проблем превазилази очекивану малодушност позних година. Ово је реченица која обележава одрастање квартета пријатеља: „Сви политички и друштвени системи деловали су нам корумпирано, а одбијали смо да прихватимо било какву алтернативу осим хедонистичког хаоса.”²¹ Како стоје ствари четрдесет година касније? „Акумулирајте, акумулирајте”, то је по Марску гесло капиталистичке економије, али очигледно је да државно-капиталистичка машина заснована на диспозитиву напретка, развоја и потрошње све више упада у празан ход, а катастрофизам постаје искуство које нас обележава, праћено појачаном реториком милитаризма и апокалипсе. Има ли такав завршетак смисао? Садашње време неки ће окарактерисати као доба краја идеологија и снова о бољем свету, као и доба смрти оптимистичких утопија повезаних са науком, техником и уметношћу. Неизвесност омогућује да било шта добије на значају, а будућност изгледа као садашњост са више опција. Један могући свет је, рецимо, свет нихилистичке потрошње и полицијски наметнутог поретка који би регулисао анархију материјалистичких жеља. Могуће је чак замислити свет чији су становници узалуд прошли кроз искушења 20. столећа. Корак по корак, суморне чињенице и показатељи доводе у питање наш естетизам окренут свету роба, али и традиционално замишљене културе као средства еманципације. Чињеница је да младима живот изгледа мање чаробно него генерацији њихових родитеља, а осећање да би будућност могла да превазиђе садашњост говото је сасвим ишчезло. Старост тако више није само неминовна етапа егзистенције, већ и глобална метафора уморног света који насељавају заморени, пасивни политички субјекти налик на Тонија Вебстера.

Исто тако, роман је критика савремене рехабилитације идеје судбине у чијем темељу се налази древна идеја апокалипсе. Политика је негирање идеје судбине, а постојање политике зависно је од уверења да оно што људи чине има смисла. Есхатологија је потиснула иманенцију краја, резултат је нелагодност поводом властите историје и губитак историјске имагинације, претварање историје у сендвич са белим луком. Неизвесност коју доноси

²⁰ Џулијан Барнс, *Ово личи на крај*, 160.

²¹ Исто, 17.

будућност подударила се са тенденцијом романтичног, естетизованог приказивања прошлости.²² То се све дешава зато што се манипулација колективним сећањем одвија у име великих нада у будућност: у данашње време, читањем историје уназад, друштво, попут појединца, попут Тонија Вебстера дефоовско-свифтовског *everymana*, увиђа властиту дезоријентацију као последицу деловања сопствене повести. То све има везе са широко распрострањеном перспективом да „нема алтернативе”.²³

Закопчани смо у реченици Адријана Фина изговореној на средњошколском часу историје, коју приписује Французу Патрику Лагранжу: „Историја је извесност створена у тачки у којој се сусрећу несавршеност сећања и мањкавости докумената.”²⁴ Пошто Патрик Лагранж не постоји, овај псеудочитат делује као Барнсов сарказам упућен историографији, њеној политичности и лажном оптимизму у погледу познавања човека и чињеница. Историјско мишљење је, у просветитељској парадигми, облик свести усмерен ка промени услова живота људи – а пошто се ти услови често мењају уз помоћ манипулација несавршеним сећањима и мањкавим документима, онда не треба да нас чуди што се будућност данас доминантно доживљава у знаку панике.

„Апокалипса је део модерног Апсурда”, рећи ће Кермод,²⁵ а објасниће нам на свој начин Барнс. Велики део политичке мисли, надахнуте просвећеношћу, полази од премисе о свесном и рационалном појединцу који слободно практикује своја политичка убеђења. Ничеова генеологија, која овде делује на подземни начин, одавно је то оспорила: појединац врши веома мали број аутентичних и стварно независних избора. Тони Вебстер је човек исцрпљености и порицања, што у његовом случају резултује културним песимизмом и политичком неписменошћу. Барнсова ужасна иронија ће непрестано понављати да Тони Вебстер има инстинкт за преживљавање и да он, заправо, за разлику од Адријана, преживљава. Барнс успева да буде праведан према хаотичној стварности, он добро зна да превелики степен ригидности, фикцију чини мање уверљивом, упркос нашој антиполитичкој љубави према романтичним илузијама. Роман гради интерактивну дисонанцу између хуманитета и контингенције и још увек нам нешто говори, позивајући се на одговорност, о начинима

²² Френк Фуреди, *Политика стјраха: с ону стјрану љевице и деснице*, прев. Тончи Валентић, „Антибарбарус”, Загреб 2008, 118.

²³ Ових неколико реченица дугујем наведеној књизи Френка Фуредија (нарочито стр. 120 и даље).

²⁴ Цулијан Барнс, *Ово личи на крај*, 25.

²⁵ Frank Kermod, *The Sense of an Ending...*, 123.

утврђивања сагласности између људског духа и ствари какве јесу или какве би можда требало да буду. На концу романа, супарничке верзије истог скупа догађаја коегзистирају без коначног помирења. Ту постоје два правила игре: 1) ниједна фикција није нужно изнад неке друге фикције; 2) увек постоји могућност личне катастрофе. Барнсов роман не чини ствари јасним, не објашњава, не усаглашава неусагласиво. Фикционална моделизација јесте когнитивина операција,²⁶ а овде је на делу фикција у фикцији, односно покушај да се фикцијом прикаже начин стварања власти-тог „стварног” живота у причи, односно (још једном) у фикцији.

Овакав уметнички вектор личног идентитета критикује неподношљиву лакоћу савремених политика идентитета. Етичко питање гласи: колико смо равнодушни према свим очекивањима? *Ово личи на крај* је самовесни филозофични роман на тему везе књижевности и уређивања прошлости, садашњости и будућности. Још једном ваља рећи да Тони Вебстер недовољно разуме да се крај збива у сваком тренутку, да је крај иманентан егзистенцији. То такође има политичку последицу: наиме, када се крај збива непрестано онда то зовемо кризом, речју која је обележила наш век. Постоји у срцу наше цивилизације мит о кризи, дубок и комплексан који би се, после читања Барнсовог романа, можда могао назвати „мит о великом немиру”. Пошто криза, медицински говорећи, означава тачку прекретнице током развоја неке болести у којој она може да пође или набоље или нагоре, изгледа да се наша историја заиста најтачније може упоредити са сендвичом са белим луком. То истовремено подрива Кермодов оптимизам у смислу испуњавања, па чак и самог постојања интервала између *џик* и *џак*.

Стога се, поводом ове књиге, може говорити о смислу, али и о бесмислу краја. Они који воле илузије секвенце овим романом биће насамарени, јер ће морати да прихвате мимезис контингенције. Романи, наравно, имају почетке, крајеве и потенцијалност, чак и ако их свет нема, али Барнс успева, упркос томе, да покаже како се субјект рђаво сналази и са животом и са фикцијом, ако се уопште поводом ове приче може говорити о таквој разлици. Тони је антиегзистенцијалиста, јер хаос садашњице жели да замени прошлошћу како би открио да је хаос одувек постојао. Па ипак, скептик у мени говори ми да се ваља подсетити да ограничења људске истине омогућавају социјални живот. Ми замрзавамо хаос и сложеност нашег окружења, па се поставља питање

²⁶ Жан-Мари Шефер, *Зашто фикција?*, прев. Владимир Капор и Бранко Ракић, „Светови”, Нови Сад 2001, 330.

које врсте мисли можемо имати? Тони Вебстер је доказ веровања да унутар нас самих постоји трансцендентни его, некакво „ја” одвојено од наше физичке егзистенције, јер су његове мисли наше блуднице. Да ли је потребно рећи да је тај его овде поражен јер никада није нашао копчу са спољашњошћу?

Роман о досади омогућава ми да и даље досађујем са питањем: када наступа крај? Када осећај немоћи постане нормално стање бивања, рећи ће Френк Фуреди.²⁷ Тони Вебстер не може, ма колико покушавао, да промени услове својих грешака; саме грешке и њихове последице се ионако не могу променити. Утисак је да се он повлачи на свим оним местима где се његово мишљење судара са оним што га онемогућује. Он личи на нас када наставља да производи смисао чак и онда када зна да га нема, чиме се појачава слика одсуства ствари и људи из њих самих. Барнсов роман – или тачније приповедање Тонија Вебстера – стога личи на Бодријаров савршен злочин: „Не можемо пројектовати у свет више реда или нереда него што га у њему има. Не можемо га ни мењати више него што се он сам мења. Управо то је слабост наше историјске радикалности. Све мисли о промени, револуционарне, нихилистичке, футуристичке утопије, читава та поетика субверзије и трансгресије којом се одликује модерност изгледаће наивна због непостојаности и природе реверзибилности света. Изван нашег домаћаја није само трансгресија, већ и деструкција. ... Експес припада свету, а не нама. Свет је прекомеран, свет је суверен.”²⁸ Ако је, као што се тврди, циљ писања да измени свој предмет, да га заведе, да учини да он нестане у сопственим очима, онда је Барнс то успео, јер живот као прича (нужна фикција) нестаје у очима Тонија Вебстера, приповедача. Роман је слика савремене кризе искуства о којем говори и Ђорџо Агамбен у једном есеју, уз незаобилазно позивање на Бенјаминову познату дијагнозу о „сиромаштву искуства”: „Питању искуства може се данас приступити једино уз признање да нам ово више није доступно.”²⁹ Барнс спретно отвара ово питање одмах на почетку, у сажетом сећању на школовање: нема више максима и изрека, пословица, јер је у позадини таквих речи било искуство као ауторитет. Часови историје су место сукоба, а не боравак у учioniци живота. Можда управо ту, у тој учioniци, лежи одговор на питање краја, сагласан са Кермодовим читањем апокалипсе као апсурда.

²⁷ Френк Фуреди, *Полићика сћраха: с ону сћрану љевице и деснице*, 104.

²⁸ Жан Бодријар, *Савршен злочин*, прев. Е. Бан, „Београдски круг”, Београд 1998, 20–21.

²⁹ Giorgio Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, tr. Liz Heron, London, New York: Verso, 1993, 13.

Али тај крај траје колико читав роман: иако је прича Тонија Вебстера пуна афоризама, сажетих увида, пословничних реченица, чињеница је да да му ништа од тога не помаже да боље овлада искуством и савлада расцеп између знања и живота.

„Поседујемо нашу самоћу / И наше жаљење са којим гради-мо есхатологију.” Метафоре, укључујући и метафору краја, утичу на ум на много начина који остају непримећени. Барнсов роман својим посредованим говором показује колико је то опасно. Непрестано помињање света после човека, климатских катаклизми, економских сломова, диспонира човека да прихвати иманентност али и иминентност (непосредност) најгорег могућег краја, али и да се лакше одриче тешко стечених права. Нажалост, моћи страха не зависе од прецизне процене претње. Живимо у доба кризе каузалности, зато многи траже објашњења у теоријама завере, односно у некаквом вишку смисла који је кохерентан, за разлику од искуства које се наводно или заиста распада. Покушавајући да поврати смисао деловања, узрочности, одговорности, Тони Вебстер покушава да створи једну такву теорију завере о сопственом животу, што је једна од очигледних манифестација угрожености субјективности.³⁰ Но све што увиђа овај историчар без каријере јесте дезоријентација. Субјект историје је и субјект у историји, он гради свој погрешни свет једнако према споља и према унутра. Покушај претварања грешака у неку позитивну вредност има за последицу њихову нормализацију. Ако се успон књижевне фикције, као што тврди Кермод, „догодио у време када је откривени, аутентични опис постања почео да губи ауторитет”,³¹ онда би се могло рећи да Барнс у свом иронично-саркастичном роману показује да фикција и есхатологија, премда незамисливе једна без друге, тешко успевају да очувају мит о могућој обнови, јер ни фикције-сагласности нису нужно мапе мина постављених на широком и грбавом пољу живота. *Ово*, дакле, *личи на крај*, јер фикције су такође трансверзале наших кобних, вероватних али не и стварних грешака, грешака које би требало да истанчају, а не да замрзну разумевање краја.

³⁰ Френк Фуреди, *Полијшка сѝраха: с ону сѝрану љевице и деснице*, 111.

³¹ Frank Kermod, *The Sense of an Ending...*, 67.