

ЈОВАНКА КАЛАБА

## ИСТИНА И ФИКЦИЈА У РОМАНУ „КЛАНИЦА 5” КУРТА ВОНЕГАТА

Вонегатов роман *Кланица 5, или Дечји крстишки рай*, „плес са смрћу на дужности”<sup>1</sup>, како је додато у поднаслову, има за тему озлоглашено бомбардовање Дрездена од стране савезника у Другом светском рату, догађај у коме је сам писац романа учествовао као припадник америчких војних трупа у Немачкој. Тај трауматични догађај је остао урезан у његово памћење, а писање „књиге о Дрездену” постало опсесија која га је коштала „пара, тескобе и времена”<sup>2</sup> док је није коначно уобличио у роман. Централно место у овом раду заузима преиспитивање односа фиктивног и историјског представљања у роману *Кланица 5*, са акцентом на метафикционалним аспектима ироније и пародије и начину на који иронија и пародија, уз хумор као врло чест пропратни ефекат, учествују у стварању алтернативне стварности у чијој се сржи налазе трауматични историјски догађаји. У раду ће бити показано на који начин инхерентни механизми хумора омогућавају дистанцирање од болне историје, али и суочавање са том историјом кроз стварање алтернативног хумористичног дискурса који доводи у питање тврдње о недвосмисленој историјској тачности. Стварност коју главни јунак романа Били Пилгрим насељава је приватни свет лудила и фантазије у коме се урнебесно рађа из фантастичног и који нуди отклон од званичног дискурса, пружајући увид у другачију стварност политички, друштвено и културно маргинализованих у периоду после Другог светског рата. Рад се такође дотиче дирљивости

<sup>1</sup> Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5*, Vintage Books, London 2000. Све цитате из оригиналног текста романа, као и из критичке литературе на енглеском језику, превела је ауторка есеја.

<sup>2</sup> Исто, 2.

постмодерног језика и нарације у *Кланица 5*, и лиричности која у хумористичним описима крхкости људског постојања избија из пукотина и најцрњег хумора.

У својем осврту на проблематику наратива и истине Абот истиче да „историјске ситуације нису суштински трагичне, комичне или романтичне, већ то постају.”<sup>3</sup> Како у нефикцијском тако и у фикцијском наративу, аутор полази од одређених историјских догађаја који му служе као подлога за грађење наративне структуре и који у процесу стварања наратива пролазе кроз процес означавања које увек подразумева специфичан однос који писац има према изванјезичкој стварности. Вонегатово лично искуство из Другог светског рата, као и чињеница да је био сведок спровођења војне одлуке о савезничком бомбардовању Дрездена у коме је погинуло 135.000 људи, становника града као и избеглица из других градова који су се у Дрездену нашли верујући да у њему нема опасности од бомбардовања, учинили су да прича коју ће Вонегат испричати у својој књизи не буде означена као још једна глорификација победе савезничких снага. Вонегат, иако писац а не историчар, својим иронично и пародично кодираним наративом даје слику историје која је све само не славна, а њени јунаци све само не хероји. На тај начин се урушава стабилност званично прихваћеног дискурса, онога чији је представник у роману лик Рамфорда, професора историје са Харварда, који не може да прихвати да је Били Пилгрим, човек разорене психе и другоразредне физиономије који са њим дели болничку собу, могао бити део америчке војске у тренутку када је Дрезден бомбардован и уништен, што он, као званични историчар ваздушних снага Сједињених Америчких Држава, сматра оправданим и сврховитим.

Поред довођења у питање „светих” истина националне историје, *Кланица 5* уводи и научнофантастичне елементе који се налазе у основи алтернативне стварности коју лик Билија Пилгрима ствара у покушају да побегне од стварности. Изнурен сећањима на рат и немогућношћу да се суочи са оним што је преживео, Били Пилгрим, безопасно створење „уплашено спољним светом”<sup>4</sup>, почиње да перципира своја сећања као путовања „кроз време”, након што се „ослободи времена” и фиксираности у тренутку.<sup>5</sup> Затеченост појединца у одређеном тренутку времена у коме живи, вођен силама које не разуме и на које не може да утиче, и недостатак објашњења за безумну и беспотребну људску патњу представљају непремо-

<sup>3</sup> Х. Портер Абот, „Наратив и истина”, *Увод у теорију прозе*, прев. Милена Владић, Службени гласник, Београд 2009, 247.

<sup>4</sup> К. Vonnegut, нав. дело, 81.

<sup>5</sup> Исто, 19.

стиву психолошку препреку са којом Били не може да се избори. Једино дистанцирање од сурове реалности је бег у свет у коме за све постоји објашњење: Билија у једном тренутку отимају Тралфамадоријанци и одводе га у свој ванземаљски свет удаљен од Земље 446.120.000.000.000.000 миља. Тралфамадоријанци су бића којима је јасно све оно што Земљанима трагично промиче, и који су сасвим помирени са чињеницом да је поредак ствари такав какав јесте. Након што је „отет” и одведен на летећи тањир који ће га одвести на Тралфамадор, Били и представник његових „отмичара” се упознају:

„Добродошли на брод, господине Пилгрим”, чуло се са разгласа. „Имате ли неких питања?”

Били се облизнуо, размислио на тренутак, и на крају упитао: „Зашто ја?”

„То је врло *земљанско* питање, господине Пилгрим. Зашто Ви? А зашто ми, кад смо већ код тога? Зашто било шта? Зато што овај моменат једноставно јесте. Да ли сте икада видели бубе заробљене у ћилибару?”

„Јесам.” Били је, кад су већ били код тога, имао притискивач за папир у својој канцеларији у облику мехура од углачаног ћилибара у ком су биле заробљене три бубамаре.

„Дакле, ево нас, господине Пилгрим, заробљених у ћилибару овог тренутка. Не постоји зашто.”<sup>6</sup>

Билијево „зашто” је његов камен спотицања у прихватању живота таквог какав јесте, и једино на метафоричној удаљености од невероватних 446.120.000.000.000.000 миља од стварности на планети Земљи Били Пилгрим је у стању да пронађе слободу, иако је, иронично, он тамо у својству заробљеника. Вонегатов роман, дакле, нуди једну другачију истину о савезничком бомбардовању у Другом светском рату, уводећи путовање кроз време, летеће тањире и ванземаљска бића којима језик није потребан за комуникацију као релевантне саставне елементе потраге за истином. Пошто „фикцију није могуће фалсификовати јер прича коју она представља није ни истинита ни лажна”<sup>7</sup>, чини се да је Вонегатова „тачнија историја” морала доћи на место застареле званичне историје о Дрездену употребом елемената који би у сваком озбиљном нефикцијском тексту који претендује на историјску истину били неприхватљиви. Абот се осврће на Аристотелово виђење парадигматске истине песништва, која је неодвојива од схватања дела као строго формално организоване целине:

<sup>6</sup> Исто, 63.

<sup>7</sup> Х. Портер Абот, нав. дело, 234.

Аристотел је ову врсту истине назвао филозофском или универзалном, и на добар начин је упоредио са истином коју налазимо у историји и која се везује за појединачности онога што се стварно догодило. (...) То је истина значења пре него чињеница. Аутор, с обзиром на то да му је пружен огроман арсенал могућих извора у фикцији, може да обликује ликове у репрезентативне типове и да их комбинује на такав начин да живописно може да представи моралне и практичне последице њихових дела.<sup>8</sup>

По Аристотелу, док се историја „бави стварним догађајима, чињеницама”, песништво је оно које „преображава те чињенице у истине.”<sup>9</sup> Аристотел инсистира на добро конструисаној и заснованој фабули као предуслову потраге за истином и сазнања у песништву, и допушта чињеничну лаж у песништву ако је „прикривена и надвладана парадигматском истином целокупне фабуле.”<sup>10</sup> Нарација *Кланице 5* сасвим одступа од Аристотеловог захтева за песничким делом као низом догађаја који су чврсто логички и структурално повезани. Ипак, имајући у виду да сваки нови садржај, у који спада и исписивање нових историја на бази истих историјских података, захтева и нову форму која би тај садржај на адекватан начин изнела, Вонегатов роман, написан у духу постмодерне књижевности и без ослањања на императив структуралне целовитости дела, циља да кроз фикцију предочи алтернативну историјску истину бомбардовања Дрездена, ни у једном тренутку не претендујући на чињеничну тачност.

Хумор у комуникацији и књижевности се врло често јавља као пропратни елемент ироничног и пародичног дискурса, било да су они посматрани као реторске фигуре, дискурзивне стратегије или, нарочито у случају ироније, начин гледања на свет. Иронија се може посматрати и кроз сарказам као вид ироније, који се по мишљењу многих, као што је енглески писац Оскар Вајлд, сматра најнижим обликом довитљивости, а обе форме се могу посматрати у контексту евалуационе критичке оштрице која из њих произилази, са хумором као врло честим саставним делом бритког ироничног или пародичног коментара. Ипак, хумор није увек присутан у иронији и пародији; Сајмон Дентит у својој студији о пародији наводи да су се прве употребе речи „parodia” од стране старих Грка и Римљана односиле на цитирање у ширем смислу и алудирање на претходне текстове, али без хумора као регуларног пропратног елемента, што се задржало и до савременог схватања пародије.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Исто, 244.

<sup>9</sup> Корнелије Квас, *Истина и њојџика*, Академска књига, Нови Сад 2011, 141.

<sup>10</sup> Исто, 147.

<sup>11</sup> Simon Dentith, *Parody*, Routledge, London 2000, 10.

Што се тиче ироније, она такође може бити комична али и не-комична, имајући у виду трагичку иронију, као и космичку иронију и иронију судбине које су често трагичне и нимало хумористичне.

У својој студији *The Irony's Edge* Линда Хачен истиче да иронија зависи од сложених веза које се успостављају између ироничног дискурса, иронисте, публике и околности које окружују дискурзивну ситуацију.<sup>12</sup> У том смислу, међузависност ова четири елемента производи ироничне повезаности које укључују и намерне и ненамерне ироније, ироничне особе али и ироничне ситуације, што показује разлику између ироније и сарказма: и људи и ситуације могу бити иронични али само људи могу бити саркастични, због чињенице да сарказам увек укључује неку врсту предумишљаја, док код ироније то може и не мора бити случај<sup>13</sup>, затим с једне стране иронисту који има ироничну намеру и с друге стране публику према којој је та иронична намера усмерена, и на крају, као веома важне, постоје ироније које „искључују и финализирају” и оне које „повезују и релативизују.”<sup>14</sup> *Кланица 5* је постмодерни роман у коме су релативизујуће ироније веома важан подривалачки елемент којим се директно обликује алтернативна историјска фикција. Примери тих иронија су небројени, најчешће изречени уз констатацију „Тако то бива.” Као један од најефектнијих примера може се навести опис презривог односа енглеских ратних заробљеника према новоприселим америчким заробљеницима. Енглези, који су заробљени од самог почетка рата и третирани с поштовањем од стране Немаца, скоро неокрзнути ратом и стога „чисти, ентузијастични, пристојни и снажни”<sup>15</sup>, нису у стању да с поштовањем посматрају одрпану, десетковану и психички разбијену америчку војску:

Немачки мајор је тада ушао. Сматрао је Енглезе блиским пријатељима. Посећивао их је скоро сваког дана, играо друштвене игре са њима, држао им предавања о немачкој историји, свирао њихов клавира, давао им часове говорног немачког. Често би им говорио да би полудео да није у њиховом цивилизованом друштву. Његов енглески је био сјајан.

Извињавао се што Енглези морају да трпе америчке војнике. Обећао им је да их неће изнемиравати дуже од дан или два, и да ће Американци ускоро бити отпремљени у Дрезден као радна снага.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London & New York 1994, 11.

<sup>13</sup> John Haiman, *Talk Is Cheap: Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*, Oxford University Press, New York 1998, 20.

<sup>14</sup> L. Hutcheon, нав. дело, 16.

<sup>15</sup> K. Vonnegut, нав. дело, 76.

<sup>16</sup> Исто, 105.

У пародији, два или више различитих дискурса који потичу из различитих књижевних периода и традиција а интегрисани су у једну заједничку наративну структуру представљају „конкурентне (или комплементарне) дискурсе”<sup>17</sup>, кроз које се културна прошлост користи како би се „разоткриле сложености садашњег тренутка.”<sup>18</sup> У том смислу, и у иронији и у пародији постоје специфична продуктивна позиционирања и супротстављања различитих елемената, из којих се рађају евалуативни судови везани за проблематику садашњег времена. И иронија и пародија, свака на свој начин, образују моћне и динамичне вишезначне везе чија је сврха евалуација и критички коментар. Линда Хачен објашњава релацију између ироније и пародије кроз аналогију са односом између микрокосмоса и макрокосмоса, где партикуларне ироније функционишу у склопу шире пародичне структуре. Ако, на пример, цео роман *Кланица 5* посматрамо као неку врсту пародије драматичног и монументалног историјског романа који постмодернизам не може да изнедри (отуда пародија), све партикуларне, „тако то бива” ироније у роману представљају конститутивне делове шире пародичне слике (на пример, смрт Билијеве жене Валенсије, која жури у болницу у посету Билију након што је једини преживео пад авиона, и која умире од тровања угљен-моноксидом након што се већ паркирала испред болнице).

Такође, логичке неподударности које иронија и пародија носе на површину (као што је горепоменути пример сјајних односа између једне групе затвореника и оних који их држе затворене и њихове заједничке нетрпељивости према другој групи затвореника) често поред критичког коментара доводе и до комедије. Иронични и пародични језик је у великом броју случајева директно субверзиван, јер „обично напада званичну реч, исмева претензије ауторитативног дискурса, и поткопава озбиљност са којом подређени прилазе оправдавању поступака својих надређених”; другим речима, такав језик служи да уздрма „неупитне чињенице које одржавају друштвени поредак” и да стави „све коначне истине под знак питања” својом агресивношћу према сваком аспекту политичког, друштвеног и културног живота који се види као монолитан, лицемеран или ретроградан.<sup>19</sup>

На који начин се субверзивне, динамичне и вишезначне релације ироније и пародије односе на „ову шугаву књижицу”, како наратор назива *Кланицу 5* на почетку романа? *Кланица 5* се сматра

---

<sup>17</sup> S. Dentith, нав. дело, 166.

<sup>18</sup> Исто, 170.

<sup>19</sup> Исто, 20.

једним од најзначајнијих метафикцијских романа постмодерне књижевности. Теоретичарка пародије Маргарет Роуз види пародију и пастиш као првенствено метафикцијске, другим речима суштински дефинисане интертекстуалним везама које се успостављају између „претходног” текста и пародичног текста, који је „истовремено и фикција и фикција о фикцијама”<sup>20</sup>, то јест независна креативна формација која у исто време алудира на изворе из којих произилази. Овакво метафикцијско виђење пародије узима у обзир на који начин и у којој мери се званични дискурс садржи у пародичним формулацијама, и како пародичне репрезентације успевају да створе сопствени дискурс, који служи да се „настави конверзација са светом” и то „бучно, неумесно и уз смех.”<sup>21</sup> У случају *Кланице 5*, алузија је на историјски роман, који *Кланица 5* не успева, или боље речено одолева да буде све до краја, неумољиво пародирајући сваки сегмент званичне, победничке историје који се у њему налази.

Од специфичних облика пародичне метафикције која се може препознати у роману *Кланица 5*, као један од значајних може се издвојити пародична банализација озбиљне теме. Наратор, осврћући се на тешкоће које је имао у писању своје „књиге о Дрездену”, подрива озбиљност и трагичност теме изјављујући да су његови мотиви за стварање књиге били сасвим профани и тврдећи да је био убеђен да ће књигу написати сасвим лако, јер је свим тим догађајима лично присуствовао, и да ће му она „ако ништа бар донети гомилу пара, с обзиром да се ради о нечем тако озбиљном.”<sup>22</sup> Али, с обзиром да није био у праву и да га је „та шугава књижица” коштала „пара, тескобе и времена”, наратор пореди искуство писања свог романа са „познатом поскочицом” која каже:

Из Стамбола је један младић био који је са својом алатком овако зборио: „Због тебе стигох до просјачког штапа. А и са здрављем – мрка капа. И ево ни да *йишац* нећеш, сад кад си оматорио.”<sup>23</sup>

Ово у исто време и blasphemично и урнебесно поређење може се издвојити из *Кланице 5* као пародични показатељ потешкоћа са којима се постмодерни писац сусреће у представљању драматичних догађаја и аутентичне трагедије у савременом контексту. Напад на кохерентност књижевног дела који проналазимо у постмодернизму, као и недостатак очигледне узрочно-последичности као

<sup>20</sup> Исто, 14–15.

<sup>21</sup> Исто, 189.

<sup>22</sup> К. Vonnegut, нав. дело, 2.

<sup>23</sup> Исто.

императива, само су неки од аспеката који онемогућавају трагично представљање у постмодерној књижевности. Постмодернистичка потрага за истином у књижевном делу се коси са Аристотеловим захтевом за структуралном и логичком утемељеношћу дела, пре свега због одсуства фабуле која је „пресудно одређена својом сврхом”<sup>24</sup>, као и због несхватања истине као сазнавања и разумевања ствари по себи. Истина у постмодернистичком роману види се као „ништа друго до легија метафора која се непрестано умножава”, а књижевност постаје „средство у основи нихилистичке идеологије, средство негације хуманистичког наслеђа, историјског контекста и укупне духовне и књижевне традиције, а за истину књижевности проглашава се новооткривена истина да истине нема.”<sup>25</sup> У роману *Кланица 5* имамо ироничну ситуацију у којој су околности око и након трагичног историјског догађаја испричане у изразито фрагментарној форми која негира узрочно-последичну сврховитост како фабуле романа тако и самих историјских догађаја који леже у његовој основи и, коначно, трагедију која из ње произилази. У деценијама које пролазе након рата, Били Пилгрим потискује оно што је проживео и проводи живот као да је рат нешто што га не дотиче:

Билија се није тицало да протестује против бомбардовања Северног Вијетнама, нити га је подилазила језа од грозоморних ствари које бомбардовање може да направи а којих је и сам био сведок. Једноставно је ручавао у Клубу лавова, чији је некада био председник.<sup>26</sup>

Недостатак било какве уланчаности или узрочне последичности у структури дела изнедрава осећање бесмисла и насумичности којима је *Кланица 5* у целини проткана. Били Пилгрим, чија ментална нестабилност сеже од најранијих тренутака свесности себе и света који га окружује и ескалира учешћем у Другом светском рату, не жели да се суочава и „мање-више нема замерки ни на шта.”<sup>27</sup> Немачка ратна удовица која у кланици број 5 има задатак да нахрани америчку затвореничку радну снагу разговара са три војника, „три будале.” Један од њих је и Били Пилгрим, „пајац у тоги и сребрним ципелама”:

Упитала је Глука да није страшно млад да би био у војсци. Признао је да јесте. Упитала је Едгара Дербија да није страшно стар

---

<sup>24</sup> К. Квас, нав. дело, 129–130.

<sup>25</sup> Исто, 199.

<sup>26</sup> К. Vonnegut, нав. дело, 49–50.

<sup>27</sup> Исто, 129.



да буде у војсци. Рекао је да јесте. Упитала је Билија Пилгрима шта би он требало да буде. Били је рекао да не зна. Он је само покушавао да се угреје. „Сви прави војници су мртви”, рекла је. То је било тачно. Тако то бива.<sup>28</sup>

Били Пилгрим је обучен гротескно и комедија те слике је у резигнираном одсуству потребе да се, бар кроз облачење, кроз форму, одржи нека врста достојанства. У бесмислу људског умирања налази се и узалудност сваког инсистирања на формалним обележјима поноса и победништва, што наративни глас и објашњава у једном од својих метафикционалних осврта:

У овој причи скоро и да нема карактерних ликова, као ни драматичних сукобљавања, зато што су људи у њој већином толико измучени и зато што су умртвљене играчке у милости огромних сила. Ипак је једна од главних последица рата та што су људи обесхрабрани у томе да имају карактер.<sup>29</sup>

У контексту пародичне банализације, постмодерни роман такође садржи примере метафикцијског тривијализовања улоге и значаја књижевног аутора. У роману *Кланица 5* наратор се самодефинише као „дилер кулминација, напетости и карактеризације ликова” и на то додаје да је најбољи нацрт приче о Дрездену, или бар најлепши, написао на полеђини ролне тапета.<sup>30</sup> Даљи метафикцијски коментари су у опису који Тралфамадоријанци дају о својој књижевности, фрагментарној и без претензија да наметне поруку или да се из ње извуче поука, и као таквој различитој од књижевности каква се практикује на планети Земљи:

Не постоји нека посебна веза између свих порука, осим те да их је аутор одабрао пажљиво, тако да, када се сагледају све одједном, створе слику живота која је предивна, изненађујућа и дубока. Нема почетка, нема средине, нема краја, нема неизвесности, нема поуке, нема узрока, нема последица. Оно што ми волимо у нашим књигама су дубине многих чудесних момената сагледаних у једном истом тренутку.<sup>31</sup>

Прва реченица романа, у стилу изјављивања нечега што је очекивано и добро познато, уводи читаоца у причу која не пре-

---

<sup>28</sup> Исто, 131.

<sup>29</sup> Исто, 134.

<sup>30</sup> Исто, 4.

<sup>31</sup> Исто, 72.

тендује на историјску чињеничност: „Све се ово десило, мање или више.” У тону ове очекиваности препознаје се иронија. Релативизација истинитости књижевног подухвата је такође метафикцијска и указује на ширу постмодернистичку тврдњу да не постоји истина као таква, већ постоје само репрезентације онога што се сматра истинитим. Као и истина, доброта и зло су такође релативни; наратор објашњава да су га у школи учили да „нико није смешан, лош или одвратан” и да му је отац, пре него што ће умрети, рекао: „Знаш – никада ниси написао причу у којој је један од ликова зликовац”, на шта му је наратор одговорио да је то једна од ствари коју су га научили на колеџу после рата.<sup>32</sup>

У разговору са старим ратним другом О’Хером, наратор тражи мишљење у вези са одлуком да кулминација дрезденске приче буде иронична:

„Мислим да ће кулминација књиге бити погубљење несрећног Едгара Дербија”, рекао сам. „Толико је иронично. Цео град је спаљен и савијен, хиљаде и хиљаде људи су убијене. А онда тог једног америчког пешадинца ухапсе у рушевинама зато што је узео чајник. На суђењу га осуде, и погуби га стрељачки вод.”

„Хм”, рекао је О’Хер.

„Зар не мислиш да управо то треба да буде кулминација?”

„Откуд ја знам”, рекао је. „Ти си писац, не ја.”<sup>33</sup>

Хумор ове конверзације лежи пре свега у мајсторски сведеном тону размене мишљења између два пријатеља, али открива и дубље метафикцијско питање проблема естетизације, то јест тешкоће стварања уметности у постмодерном контексту. Ако су иронија и пародија моћна релативизујућа средства која подривају сваки тоталитет и као таква предвиђена за кулминацију једног књижевног дела, то само сведочи у прилог чињеници колико је тешко претендовати на критички коментар у постмодерној књижевности. По неким теоретичарима, као што је Фредерик Џејмисон, то је чак немогуће; Џејмисон је става да пастиш у потпуности потискује и замењује пародију, која је неостварива у околностима у којима не постоји ништа што би се могло сматрати нормалним (комплетним, фиксираним, статичним) и са чиме би нешто што није „нормално” могло да се упореди.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Исто, 7.

<sup>33</sup> Исто, 4.

<sup>34</sup> Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, Verso, London 1998, 4–5.

Иронични однос према савременој књижевности у *Кланици 5* се огледа и у лику писца научне фантастике Килгора Траута, који је окарактерисан као изузетно лош писац, особа без пријатеља и вредна презира, али је, с друге стране, његова проза једина утеха и једини подношљив садржај за ратне ветеране као што је Били Пилгрим, у менталној институцији у којој су смештени. Један од њих, Роузвотер, каже за Траута: „Боже! Када би Килгор Траут бар умео да *йице!* (...) Био је у праву: непопуларност Килгора Траута је била заслужена. Његова проза је била очајна. Једино су му идеје биле добре.”<sup>35</sup> Лик писца Хаурда В. Кембела Јуниора, Американаца који је постао нациста а затим извршио самоубиство вешањем чекајући да буде погубљен због својих опредељења и високе функције коју је обављао у немачком Министарству пропаганде, такође је ироничан лик. У његов литерарни опус је смештено виђење Американаца као нације, дакле у дело онога ко је напустио своју земљу и отишао на страну агресора и непријатеља, а који при томе најбоље познаје менталитет и вредносни систем америчког друштва.

Један од показатеља тешког психичког стања у којем се лик Билија Пилгрима налази је тај што он, с времена на време и по-тајно од свих, плаче. Роман то констатује кратким, једноставним реченицама, формулисаним на начин на који се саопштава нешто што је сасвим зачуђујуће:

Доктор му је био наредио да сваки дан мора да одспава. Доктор се надао да ће то ублажити тегобу коју је Били имао: свако мало, без икаквог очигледног разлога, Били Пилгрим би ухватио себе како плаче. Нико никад није ухватио Билија како то ради. Само је доктор знао. Били је то заиста чинио врло тихо, и није било јако мокро.<sup>36</sup>

Билијево порицање и неспособност да сагледа и освести дубину своје трауме саопштени су језиком који негира проблем. Језик *Кланице 5* је у великом делу сачињен од иронично и пародично кодираних еуфемизама и учтивости, остатака ранијих дискурса који у постмодерној комуникацији често проналазе своје место у контексту хумора и комедије. У питању су дискурси који су херојски, куртоазни, изразито формални, али су у контексту релативизујућег, често разарајућег језика лудила, патње и страдања у роману можда најинтересантнији трагови лиричног израза, као једног вида носталгије за временима у којима су иронија и пародија теже

<sup>35</sup> К. Vonnegut, нав. дело, 90.

<sup>36</sup> Исто, 50–51.

проналазиле своје место. Занимљиво је приметити да је реч „љубав” („love”) у основном облику и у различитим деривационим варијантама („lovely”, „loving”, „beloved”) у роману употребљена више од тридесет пута; „(пре)диван” („beautiful”) преко петнаест, а речи као што су „усхићеност” („delight”), „чудесан” („wonderful”) и „љубазан” („polite”) око тридесет пута. Нека врста туге за изгубљеним језиком, као и изгубљеним контекстом у коме би такав језик имао не-ироничну и не-пародичну сврху, огледа се у опису бесмисленог али љубазног разговора који у болници за менталне болеснике воде Билијева мајка и његов саборац Роузвотер: „И тако су они причали и причали – тај дует припросте богомољке и великог, празног човека из ког су одзвањали одједи безмерних лепота.”<sup>37</sup>

Говорећи о фикцијским истинама, Абот наглашава да је истина фикције „увек конструкција којом ми дајемо смисао свету и у том смислу су све те истине равноправне.”<sup>38</sup> *Кланица 5* је алтернативна, трагикомична истина о свету који Били Пилгрим насељава, у коме је слободна воља појединца потпуно одбачен концепт, а у коме смисла за хумор имају само писац и судбина која обликује људски живот, за разлику од лика несрећног Билија коме је мало шта смешно. Приповедање у *Кланици 5* је расцепкано, у неповезаним епизодама, и као такво подражава хаотичност Билијевих сећања са којима нема способност да се суочи и које га терају у регресију и лудило. Трагикомичне животне ироније су уклопљене у пародични наративни мозаик афористичне и фрагментарне структуре и испричане наизглед узгред и ноншалантно, онако како би, да су људска бића Тралфамадоријанци, наша перцепција тих иронија и требала да буде – као момената који су тако структурирани и који треба да буду прихваћени као такви, а не као нешто што је подложно тумачењу, преиспитивању, жаљењу. Тада не би било патње, и чувени епитаф из романа који каже: „Све је било дивно и ништа није болело”<sup>39</sup> у читаоцу не би производио меланхолију, већ би значајно управо то што је написано. Највећа иронија *Кланице 5* је, ипак, та што Земљани нису Тралфамадоријанци, и што, у потрази за уточиштем, можда једино смехом над сопственом крхкошћу најбезболније могу стићи до неког сопственог Тралфамадора.

---

<sup>37</sup> Исто, 85.

<sup>38</sup> Х. Портер Абот, нав. дело, 246.

<sup>39</sup> К. Vonnegut, нав. дело, 100.