

Vladislava GORDIĆ-PETKOVIĆ*

REALIZAM I GRAD: IRONIČNA I NOSTALGIČNA URBANOST SAVREMENOG ANGLOFONOG ROMANA

Sažetak: Realistički postupak u književnoj prozi podrazumeva predstavljanje individualnog iskustva pojedinca i praćenje njegovog sazrevanja u specifičnom istorijskom, socijalnom i kulturnom okruženju, polazeći od filozofskih premisa koje stvarnost utemeljuju u čulnoj spoznaji i svakodnevnom iskustvu. Mimetički princip, koji podrazumeva da je spoljašnja realnost opipljiva i „predstavljiva”, doživljava i krizu i renesansu u savremenom romanu, što se najbolje očituje na slikama grada.

Predstave o gradu od početaka romaneskne forme do danas usredsređene su na razvijanje teme iskušenja megalopolisa kao prostora sazrevanja i sticanja iskustva ili kao prostora ukrštanja uticaja različitih kultura. Grad u savremenom romanu funkcioniše kao izazovni polifoni kontekst samorealizacije junaka i junakinja: urbano okruženje može biti izazov za igru različitim strategijama predstavljanja, kao god i prostor rizičnog uživanja.

U savremenoj prozi pisanoj na engleskom jeziku dominiraju ironične slike grada, ali ostavljaju prostora nostalgичnim sagledavanjima makar prošlih trenutaka u kojima je urbani prostor bivao metaforično obećanje sreće. Sticanje moći i potraga za užitkom funkcionišu kao dominantni motivi kulturne matrice koja oblikuje identitet, bez obzira na to da li pisci i spisateljice grad predstavljaju kao idealizovani ili demonizovani prostor.

Ikonične teme kraja sveta, mešanja pop kulture sa umetničkim vrednostima, izvrtanja generacijskih kodova kao god i humorističko i mistično tretiranje književne tradicije obeležavaju dela pisaca koji dominiraju u anglofonoj prozi danas. Teme apokalipse, susreta komercijalne kulture sa umetničkim elitizmom, prevrednovanja vrednosti, kao i komično i mistično tretiranje književne tradicije, neka su od dominantnih

* Prof. dr Vladislava Gordić-Petković, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

obeležja dela čak i poetički raznorodnih pisaca u anglofonomi prozi danas. Roman Martina Ejmisa *Trudna udovica* (*The Pregnant Widow*, 2010), romantična farsa o odrastanju krajem burnih šezdesetih, i novela En Biti *Šetnja s muškarcima* (*Walks with Men*, 2010), parabola o sazrevanju u Njujorku osamdesetih, samo su deo korpusa istraživanja, koji ukazuje na spoj ironije i nostalgije u literarnoj slici savremenog sveta.

Ključne reči: *grad, pripovedanje, roman, postmodernizam, rod*

Znamo da se pastoralna književnost oduvek trudila da netaknutu prirodu predstavi kao „bližu Bogu” nego što je to negostoljubivi grad sivih zidina, premrežen opasnostima, kako po zdravlje, tako i po moral. Međutim, književnost je brzo i efikasno naučila da mitologizuje metropolis, pretvarajući ga ili u san o sreći, ili u idilu iz prošlosti. Grad je tačka nade i obećanja, tekstland i distopija, nekropolis — groblje iluzija, ali i retropolis — slika davno izgubljenog raja. Za mnoge pisce tematizovanje urbanog je nezaobilazna umetnička strategija u predstavljanju odrastanja i obrazovanja junaka: gradovi u umetničkoj prozi oličavaju žudnju za slobodom, primamljivu opciju odrastanja i afirmacije, važno formativno iskustvo.

Navikli smo da urbana topografija klasno kategorizuje junaka: smeštanjem na određene adrese, likovima se pripisuje klasni položaj, a samo ime kvarta ili ulice jasno naznačava ne samo pripadnost određenoj društvenoj grupi, već i nijanse po kojima se razlikuju stepen bogatstva, opseg moći i relevantnost statusa. Džudit Volkovic, tako, ukazuje kako London demonstrira podelu na ekspanzivni Zapad i egzotični Istok, Vest End i Ist End čak su zamišljeni kao dva različita urbana entiteta (Walkowitz 1992: 20), a toj jednostavnoj podeli na Istočni i Zapadni London anglofona književnost će se, izgleda, vraćati svaki put kada je napusti.

Da grad može biti i Had, mesto orfejskih pustolovina u podzemnom svetu, dokazuje i priča britanskog autora Vila Selfa „Knjiga mrtvih Severnog Londona” (*The North London Book of the Dead*), gde umreti u Londonu znači preseeliti se u manje uglednu gradsku četvrt: majka glavnog junaka, markantna žena koja je uvek volela da vodi glavnu reč, posle smrti nastavlja život u drugom delu grada, sa svim svojim navikama i sklonostima; sa „Viragovim” klasicima, priručnicima o baštovanstvu i kujanju, novim krugom prijatelja (među kojima je i jedan Grk sa Kipra) i novim kućnim ljubimcima. Demarkaciona linija klasne podele širi se i sa one strane života: posle smrti se iz delova grada u kojima živi viša klasa dospeva u manje ugledne četvrti, iz Zapadnog Londona u Krauč End.

Pretvarajući London u nekropolis, u ono što sam naziva „predgrađe nekrou-topije” (*suburban necro-utopia*), Vil Self iskustvo o ambivalenciji žalovanja dopunjava elementima apsurdna i burleske tako što proračunato satirizuje i motiv silaska u podzemni svet i sliku grada kao modernog Vavilona. Nije u Selfovoj paraboličnoj priči uspostavljena samo razlika između realnog i imaginarnog; nije samo u pitanju ideja o smrti kao sarkastično iščitanoj fenomenu socijalne mobilnosti; ne treba inspiraciju za priču tražiti isključivo u polju autorovog bogatog iskustva sa zavisnošću od droga koje počinje u ranoj mladosti a koje Selfa pozicionira na razmeđu kulture srednje klase i barouзовskog supkulturnog pandemonijuma; fascinantna je, zapravo, smelost same ideje da grad, suvereno i nadmoćno, obuhvata sve dimenzije egzistencije: i večni život i trenutne inkarnacije; i *seobu duša* i *selidbu tela*. Knjiga mrtvih Severnog Londona koja se pominje u naslovu nije nikakav verski dokument, niti mistični narativ o ritualu prelaska, nikakav vodič za veštinu umiranja, već telefonski imenik mrtvih duša. Iako će kasnije u romanu *Kako žive mrtvi* (*How The Dead Live*, 2000) Self satiru dovesti do apokaliptičkog vrhunca predočavajući čitavu jednu *administrativnu ontologiju* sveta mrtvih, u uvodnoj priči iz njegove prve knjige objektivno i gotovo dokumentaristički predočava šta se to dogodi u onoj zemlji iz koje se, prema Hamletu, nijedan putnik ne vraća. Reklo bi se da se ne dogodi nikakav preokret ni promena, ako već nečija majka i posthumno nastavlja da peče biskvite sa čokoladom baš kao da se ništa nije promenilo. Menja se jedino adresa: kada umreš, kaže majka, samo se preseliš u drugi deo Londona; posle nekog vremena, mrtvi dobiju i svojevrsno „ohrabrenje” da se presele u provinciju.

I neprolazne književne vrednosti i dela popularne književnosti kapitalizuju svoju privlačnost kad se radnja ugnezdi u „atraktivnu lokaciju” — u veliki grad koji mami obećanjima, uzbuđenjima i opasnostima. Setićemo se da *Parfem* Patrika Ziskinda reputaciju bestselera ponajviše duguje mirisima Pariza osamnaestog veka, a potere za antimaterijom, Svetim gralom, papinim sinom i Hristovom familijom u bestselerima Dena Brauna poprimaju nijansu pseudoelitističke ekskluzivnosti smeštanjem u dvorane Luvra i podrume Vatikana. Ijan Vot je Defoovu *Mol Flanders* proglasio odličnim bedekerom kroz London prve trećine osamnaestog veka, premda je ovo delo ipak mnogo više paradigmatičan primer građanske (i ne samo građanske) anksioznosti prema finansijski nezavisnoj i moralnim normama nesputanoj ženi koja ne pristaje da se uklopi u poželjne modele socijalne hijerarhije ni duhom ni telom. Poredeći junakinju sa Rastinjakom i Žilijanom Sorelom, Vot je vidi kao protagonistkinju urbanizovane potrage za uspehom u kontekstu „dinamike ekonomskog individualizma” koji nju, prema Votu, razlikuje od tipičnog pikarskog junaka.

Defoova najslavnija junakinja nema ni ime, ni lice, ni biografiju, ona odbija da sebe učini autentičnom, menja svoje socijalne uloge prerušavajući se u damu, prosjakinju ili udovicu, umire i vaskrsava u socijalnom miljeu tako što se seli: Virdžinija, Bat, London — od Njugejta do Hamersmita. Motiv ekonomskog fatalizma koji naseljava roman Idit Vorton *Kuća veselja* (objavljen više od 180 godina docnije) povezaće ova dva neslična dela: Lili Bart koja ima ime i identitet, jasnu klasnu pripadnost u jednom drugom gradu, Njujorku, zapravo je isto kao Mol žrtva u mreži socijalnog nasilja koju grad simbolizuje — Lili Bart bira između moralnog i ekonomskog imperativa, između moralnog integriteta i moralno ambivalentne udobnosti; Lili u gradu propada i umire zbog moralne superiornosti, Mol Flanders opstaje zahvaljujući moralnoj ambivalentnosti. Lili flertovi su čedna igra bez ekonomske završnice u gradu koji, za razliku od Londona, surovo ograničava mogućnosti i sredstva ženske samorealizacije; Mol sva ograničenja zaobilazi čak i kad „obilaznice” vode putevima seksa i prestupa.

Nije grad samo mapa ulica kojima junaci krstare u potrazi za uspehom, već i poligon na kom se testiraju osnovne ljudske vrednosti. Prostorna orijentacija razotkriva imanentno licemerje Defoove heroine više nego njena pokajnička ispovest o nedaćama i lepotama „netašnog” života ispunjenog prevarama i prerušavanjima: nema te griže savesti koja će veću kradljivicu Mol omesti u begu kroz splet londonskih uličica, besprekorno memorisan i bez greške čitaocu prepričan. Junaci klasičnog realističkog romana žudno krstare gradom, neki vođeni iluzijama, neki materijalnim interesima, neretko spremni na većinu zamislivih moralnih i intelektualnih ustupaka, ujedinjeni u nepoverenju prema privilegijama života u provinciji.

Mol Flanders i njene igre prerušavanja ponovo su dospеле u žižu pažnje kad je Sara Voters odlučila da svoje poznavanje književne historiografije iskoristi za pisanje romana o jednoj safičkoj Mol Flanders. Votersova je kompleksnost viktorske proze prepoznala kao idealnu mogućnost za narativno repositioniranje igara sa ženskim telom, ženskim identitetom i njihovim skrivanim i potiskivanim historijama. Njen roman prvenac *Usne od somota* (*TippingtheVelvet*, 1998) temi seksualnog opredeljenja dodaje temeljno proučen i pažljivo kadriran historijski i socijalni kontekst, nagoveštavajući milenijumsku opsesiju nejasnim granicama rodnih određenja, transrodnošću, seksualnom orijentacijom i svim drugim vrstama tranzicije na polju rodnih opredeljenja i definicija. Uz prioritet svedočenja o psihoseksualnom sazrevanju mlade žene koncem devetnaestog veka, roman Sara Voters posvećuje se i predstavljanju nekonvencionalnih okvira psihosocijalnog okruženja u kom se to sazrevanje odvija. Sara Voters predstavlja marginalizovane fenomene viktorske Engleske, koji su preoblaćeni u maske doličnosti upravo onako kako su uloge i identiteti Mol

Flanders morali biti opravdavani, čak i okajavani, dvoznačnim i neodrživim narativnim stajalištem. Da bi pokazala sva lica Londona i sva lica viktorijanske kulture (od kojih su neka bila emancipatorska u fascinantnoj meri), autor-ka će se poslužiti varijacijom pikarskog romana — istog onog žanra koji je u engleskoj književnosti prvi put opisao naličje urbanog života, prvobitnu akumulaciju kapitala, obest i pohlepu, grabež i sebičnost, naročito slikovito u danas retko čitanim romanima Tobajasa Smoleta. Kora Kaplan ukazuje da slika viktorijanskog Londona iz pera Sare Voters proishodi iz revizionističke istoriografije koja je inkorporirala istoriju seksualnosti i kvir studije s kraja dvadesetog veka (Boehm 2011: 239), naglašavajući sve ono što je činilo društvu i kulturnu istoriju Londona kraja devetnaestog veka, od kulture mjuzikla do pseudonauke, kakav je bio spiritizam (Kaplan 2007: 111). U želji da bude što autentičnija u imaginacijskom pozicioniranju grada i žene, Votersova pozajmljuje ne samo faktografiju, nego i žanrovske paradigme XIX veka, poput pikarskog romana, melodrame, priče o duhovima, ali i pornografije (Boehm 2011: 239; Kaplan 2007: 111).

Usne od somota su povest o uzbudljivom kretanju jedne naizgled ni po čemu posebne provincijalke Nensi Estli kroz hijerarhiju britanskog društva i londonske dekadencije, svojevrsan lezbijski *Bildungsroman*. Nensino putešestvije kroz seksualne identitete i prepoznavanje sopstvene seksualnosti počinje poznavanjem sa zvezdom mjuzikhola Kiti Batler, koja nastupa preodevena u muškarca, ali stilizovana tako da naglasi performativne potencijale ženstvenosti. Grada- cijskim potenciranjem više suprotstavljenih vrednosti (provincija — prestonica, siromaštvo — blagostanje, anonimnost — slava, posmatračni — posmatrani, lična ambicija — klasni interes), roman se istovremeno približava različitim žanrovima i relativizuje ih.

Sa očekivanom socijalnom prodornošću pikarskog junaka, Nensi se strelovitom brzinom kreće kroz različite društvene klase, različite načine života i različita zanimanja, kao zvezda mjuzikhola, prostitutka, ljubavnica, družbenica, društvena aktivistkinja. London s kraja XIX veka je pozorišna bina na kojoj se rotiraju različite kulise, od velelepnih pozorišta Vest Enda do oronulih kućica Ist Enda. Metafora pozornice ne predstavlja prostor grada samo kao izvor zabave i uzbuđenja čula, nego i prostor zadatih uloga koje su sve odreda privremene i nesigurne. Gradske četvrti mogu biti izolovane galaksije bez uzajamnog kontakta: Nensini životi sa Kiti u Brikstonu i sa drugom partnerkom Florens u Betnal Grinu drugačiji su i po navikama i po vrednosnim prioritetima, a perverzna raskoš u vili Dajane Letabi (žene koja plaća Nensi za pružanje seksualnih usluga) na Sen Džon Vudsu toliko je daleko od oboje da anulira sve razlike.

Pozorišna transformacija ima za cilj da privuče i zadrži pogled publike, ali prerusavanje omogućuje junakinji upravo suprotno: utapanje u masu. Kad Nensi u muškom odelu koje nosi na pozornici iskorači na ulice Londona, ona dobija novu slobodu kretanja i potpunu anonimnost, preko potrebnu kad poželi da pobjegne od ljubavnog razočaranja: „Sa kratkom kosom i parom muških cipela niko (...) neće prepoznati da sam žensko ako me sretne na ulicama Londona” (Waters 1998: 192). Prerusana Nensi nema nov identitet, već novi pol, te u ovoj transformacijskoj inkarnaciji ona postaje muškarac koji pruža seksualne usluge za novac — drugim muškarcima. Svetovi glumaca i homoseksualaca imaju nešto zajedničko: „Oba sveta imaju London kao svoju državu, Vest End kao glavni grad”, kaže Nensi (Waters 1998: 203). Međutim, sva čuda i uzbuđenja u oba ova sveta rezervisana su za muškarca, dok žena, neprestano praćena pogledima, može svoju čežnju za uzbuđenjem i promenom realizovati na dva načina: u oba slučaja, mora prihvatiti egzistenciju na moralno poroznoj margini društva, ili u svetu kriminala, ili u svetu scenskog spektakla. Tako Votersova romanesknim zapletom daje za pravo kritičkom diskursu. Džudit Volkovic u studiji *Grad strahotnog užitka (City of Dreadful Delight, 1992)* ukazuje da je London poslednje trećine XIX veka geografski i klasno podeljen grad čije socijalne granice mogu da destabilizuju samo seks i zločin: dok muškarci u potrazi za užitkom hodaju ulicama Londona nesputani i nekažnjeni za svoje seksualne porive, žene rizikuju život ako pokušaju to isto, za njih je na snazi „upozorenje da grad postaje opasan čim iskorače iz uskog područja doma i ognjišta kako bi ušle u javni prostor” (Walkowitz 1992: 3). U poznoviktorijanskim predstavama Londona dominira motiv mračnog i zavodljivog lavirinta (Walkowitz 1992: 17) i seksualne pretnje koja se krije u poročnom srcu velegrada.

Predstave o gradu od početaka romaneskne forme do danas usredsređene su na razvijanje teme megalopolisa kao prostora sazrevanja i sticanja iskustva ili kao prostora ukrštanja uticaja različitih kultura. Grad je u savremenom romanu izazovni polifoni kontekst samorealizacije. U prozi proteklih sto godina dominiraju idealizovane ili ironične slike grada, zavisno od toga da li se urbani prostor predstavlja kao metaforično obećanje sreće ili poraz ambicija i očekivanja. Sticanje moći i potraga za užitkom su dominantni motivi kulturne matrice koja oblikuje identitet, bez obzira na to da li pisci i spisateljice grad predstavljaju kao idealizovani ili demonizovani prostor. U *Londonskim poljima (London Fields, 1989)* Martin Ejmis koristi crni humor i hiperboličnost da predstavi predapokaliptičnu Englesku, odbacujući recentnije književne modele, prigrlivši poetsku revoluciju velikih satiričara i kritičara društva poput Swifta, Fildinga i Sterna. *Londonska polja uz Novac i Informaciju* obrazuju takozvanu londonsku trilogiju, ali združivanje dela po mestu radnje treba prihvatiti vrlo

uslovno. Žanrovski podeljen između parodije detektivskog romana i satire o demonskom gradu, između farsične porodične istorije i satirične distopije, stešnjen između baroknog izraza i opscenog jezika, roman *Londonska polja* igra se u jednakoj meri medijskim terorom i privatnim obmanama. Pod opterećenjem autora koji je i satir i satiričar, junaci prerastaju u izobličene karikature vođene hirom fildingovske persone koja ih kuša i muči. Sitni prevarant Kit Talent trebalo bi da bude etalon renesansnog zlikovca, ali uprkos zanemarivanju porodice i neizlečivoj neetičnosti, on je tek dečak razrogačenih očiju zagledan u uzbuđenja velikog grada. Ejmis pripoveda o svetu bez težišta i moralnog poretka, ali ne dozvoljava jednostavnu etičku klasifikaciju.

Ejmisov roman *Trudna udovica* (*The Pregnant Widow*, 2010) predstavljao je nemalo iznenađenje za kritičare i sve one čitaoce koji su unapred očekivali mnoštvo šokova, skandala, prevrata i obrta, demontiranje tajni i anatomiju perverzije, pa je upravo usled tako izneverenog očekivanja praćen ne naročito oduševljenim prikazima u štampi i mlakom čitalačkom recepcijom. Obećavši autobiografski obračun sa seksualnom revolucijom, pisac je sačinio postmilenijumski nostalgичni spomenar o počecima seksualne revolucije, u kom se jasno vidi i definisanje prvih jasnih strategija rodnog oslobađanja. Dekonstruišući prustovsko sećanje kroz prizmu hamletovskog junaka čija seksualna prokrastinacija ispunjava bezmalo tri stotine stranica, Ejmis pokazuje da gorka pastorala o seksualnom sazrevanju u idiličnim pejzažima Italije može da bude i ciničan naknadni komentar svih onih sladunjavih filmova o sunčanoj Italiji koja će iz korena prevrednovati percepciju i egzistenciju kako je to viđeno u „Ukradenoj lepoti” Bernarda Bertolučija ili u „Carobnom aprilu” Majkla Njuela, ali nudi i psihološko objašnjenje eruptivne seksualne tenzije: smrtni strah od nuklearne katastrofe pojačava seksualni instinkt, ali ne i želju da se voli i bude voljen, jer ko bi želeo da se obaveže ako sutra može biti zbrisan s lica zemlje?

Na početku sedme decenije života Ejmis je napisao romantičnu farsu o odrastanju: njegov dvadesetogodišnji dvojnik Kit Niaring provodi vrele mesece godine 1970. u letnjikovcu na jugu Italije u društvu vršnjaka i prijatelja, gde se sve intrige vrte oko dve, u tom trenutku važne, žene u njegovom životu — oko Lili, koja mu je prijateljica i partnerka za seks bez obaveza, i Šeherezade, čiju ljubav i čije telo želi da osvoji. Opsesije jezikom, književnošću i seksom junaka predstavljaju kao perverznog „bogotražitelja”: Kit traga za smislom života na neočekivanim mestima — u klasifikaciji ženskih kupaćih kostima, u etimologiji reči grčkog i latinskog porekla, u romanima Džejn Ostin. Iako Ejmisova pripovest tapka u mestu ritmom lenjog letnjeg raspusta, emotivne komplikacije ne dozvoljavaju čitaocu da se opusti. Kit guta klasične engleske romane, tragajući među gustim redovima Ričardsonove *Klarise* ili *Gordosti i predrasude*

za seksualnim aluzijama. Sam naslov *Trudna udovica* pozajmljen je od ruskog pisca Aleksandra Hercena, koji tvrdi da revolucije nikad ne donose munjevit preokret, već dugotrajnu promenu: revolucija ne ostavlja za sobom naslednika, kaže Hercen, već trudnu udovicu. Roman kontrastira sudbine sinova koji se rađaju nakon očeve smrti, u istoj meri u kojoj seksualnu revoluciju predstavlja kao neokončanu promenu koja nikad nije donela očekivano oslobođenje. Nagli zaokret u *Trudnoj udovici* nastaje kad se u centru pažnje sveznajućeg pripovedača pojavi Kitova sestra Vajolet, kad za nepunih sto stranica radnja strelovito prođe kroz četrdeset godina u kojima se dogodila ekstaza njene seksualne slobode i pad u vrtlog alkoholizma, autodestrukcije i promiskuiteta, pad koji je uticao u velikoj meri ne samo na Kitov emotivni život, nego i na njegovo samoodređenje. Taj prelom u romanu je istovremeno i prelazak iz sunčane Italije u tmurni London, pastoralno obećanje ljubavi i ispunjenosti u Kitovoj mladosti pretvorilo se u urbani život napetosti i grča, u svet razočaranja iz koga su iščileli i ljubav i požuda jednako nepovratno kao što je iz postmilenijumskog sveta iščileo revolucionarni entuzijizam šezdesetih.

Najčešće idealizovani i demonizovani, pored Londona koji Piter Akrojd naziva staništem spektakla (Ackroyd 2001: 156), svakako su Pariz i Njujork. Kad je 1926. godine objavljen Hemingvejev romansijerski prvenac *Sunce se ponovo rađa*, Frensis Skot Ficdžerald rekao je da je ta knjiga „roman i vodič” u istima. Roman svakako jeste bedeker za život američke umetničke dijaspore u Parizu; leva obala Sene za Hemingveja postaje paradigma depresivnog i euforičnog boemskog življenja koje je istovremeno posledica ratne traume i raspirivanje svih onih uzroka koji vode dubljoj moralnoj degradaciji i potpunom gašenju emocija. Drugi deo romana vodi ponovnom osvedočenju moći tradicije i snage moralnih normi uočenih u jednom od „heroja s kodeksom”, matadoru Pedru Romeru, osmišljenom da bude duhovni i moralni lakmus za procenu ostalih likova. Roman *Sunce se ponovo rađa* pokazuje dvosekli odnos prema tradiciji: od nje se beži, ali njoj se i vraća, makar kao problematičnom modelu za stvaranje nove osećajnosti.

Ako je Hemingvejeva mladalačka slika Pariza kritički intonirana, pozno doba pisca donosi sliku grada, mnogo posle Velikog rata, koja je u velikoj meri nostalgичna. Kao posledica bega od domovine i suočavanja sa tokovima moderne umetnosti bezmalo tri decenije nakon romana prvenca (ali na osnovu beležaka nastalih u vreme kad je pisano i življeno *Sunce se ponovo rađa*) nastaje Hemingvejevo delo autobiografskih fikcija *Pokretni praznik*, u kom pisac od sećanja i sanjarenja konstruiše svoj privatni Pariz, ovaj put idealizovan i manje kritikovan, predstavljen i ambijentom kafea i ljudima u njima. Pokretni

praznik Pariz sada je pandan „dobrom mestu” (*the good place*), pastoralne zamene za raj, koja je topos Hemingvejeve fikcionalne proze.

Njujork kao poprište socijalne samorealizacije biće predstavljen i bizarno i začudno u kratkom romanu En Biti *Šetnje s muškarcima* (*Walks with Men*, 2010), koji kao da će poništiti tradiciju iskušenja i ograničenja u registru sudbina junakinja od Mol Flanders do Lili Bart. *Šetnje s muškarcima* teme kao što su veza ljubavi i intelektualnog sazrevanja pretvaraju u još začudniju grotesku nego što su to Selfova i Ejmisova dela, tim pre što je pred nama ljubavna priča, distorzija mita o Pigmalionu i Galateji, koja se može čitati kao intelektualna utopija i emotivna distopija, a ponajviše kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi.

„Godine 1980, u Njujorku, upoznala sam čoveka koji mi je obećao da će mi promeniti život, samo da mu dozvolim”, prva je rečenica. Džejn, diplomac sa Harvarda, te 1980. došla je u Njujork suočena sa iznenadnom slavom nakon intervjua datog „Njujork tajmsu”. Govorila je o temi znanoj od pamtiveka — o razočaranju i gubitku iluzija generacije koja tek treba da zakorači u život. Džejn upoznaje Nila, pisca dvostruko starijeg, koji joj obećava da će odgovoriti na svako njeno pitanje i promeniti njen život. Ovaj Mefistofeles faustovskoj junakinji obećava znanje, ali ne traži nikakvu protivuslugu ni žrtvu zauzvrat; daje joj materijalno bogatstvo i smernice za intelektualni razvoj. U trenutku kada se čini da će njihova turbulentna veza uploviti u mirne vode, uklanja se sa njenog životnog puta ostavljajući joj finansijsko blagostanje, ali nijednu uspomenu. Kao i pravi Mefistofeles, Nil svojoj Faustini otkriva sitnice i bizarnosti, suvišna znanja koja više zvuče kao dosetke nego kao epifanije: njegovi saveti za navigaciju kroz život uče da iz kristalnih čaša treba piti sok, da u kući ne treba držati cveće koje je dobilo ime po mitskom junaku, da su dobri samo mantili proizvedeni u Engleskoj; da uvek kad se zatekneš u Francuskoj treba da koristiš parfem proizveden u Italiji; da PIN tvoje kartice treba da sadrži prva četiri slova tvog astrološkog znaka. Mefistofeles postavlja čvrste i nejasne aksiome — on kategorički tvrdi da je Turgenjev bolji pisac od Dostojevskog, a da Erma Frenklin bolje peva od svoje sestre Arete. Veza s Nilom je za Džejn i strasna avantura, i emotivni brodolom, i intelektualno nadmetanje, i sadomazohistička opsesija koja počinje kao protivteža mirnom životu sa njenim mlađićem na farmi krava u Vermontu, Benom koji svira bas-gitaru, čita Kafku i Borhesa, i kome objašnjava da ga napušta zbog „profesora koji zvuči profesorski” (Beattie: 10). Ona je i svojeglava učenica i „džandrljiva žena”, neretko hladan i ironičan analitičar svog odnosa sa Nilom. „Sada pijem Erl Grej”, kaže Džejn Nilu u jednom kriznom trenutku njihove veze. „Nosim barberi mantil

(...), spavam na čaršavima od pet miliona niti, ali ja sam samo obrnuta verzija snoba” (Beattie 2010: 65).

Snobizam nije samo poza koju junaci u samoodbrani zauzimaju, niti je poza samo svodiva na snobovsku potrebu da se stvori slika o boljem sebi. Nilova potreba za ničeanski kratkim, dopola bizarnim a otpola apsurdnim savetima za život maskira potrebu da se važne životne odluke učine jednostavnijim i manje presudnim tako što će ih omalovažiti stavom lažnog dendizma i lakomislenosti. Ali kao što postmoderni junak nikad ne poseduje složenost i dubinu junaka iz klasičnog realističnog romana, naprosto zbog toga što je sazdan kao njegova parodija, zbog toga što se tragični konflikti u njegovom životu reinkarniraju kao farsa, tako je i u prozi En Biti zaludno analizirati protagonistu iz perspektive njegovih životnih odgovornosti i prioriteta. En Biti sve svoje junake svesno vraća u stanje prvobitne naivnosti s kojom se dolazi u veliki grad, i tu njihovu naivnost groteskni i konfuzni događaji ne razgrađuju, već osnažuju. Ta naivnost ne dopušta Džejn da konačno shvati kako je Nilov stav prema svetu i umetnosti zapravo odraz postmilenijskog trijumfa ritualnog nad esencijalnim. Grad je u imaginaciji En Biti prostor gde caruje večna naivna vera u neočekivane ishode i dinamične preokrete, dakle: mesto bajke. Junak priče „Drugog pitanje” poverovace nespretnim lažima nevernog ljubavnika zato što je „veći deo života proveo u Njujorku i znao da se svemu mora verovati” (Biti 1994: 123); u priči „Kao staklo” junaci će čepom od šampanjca razbiti krovni prozor i ubediti stanodavca da je „tu rupu napravilo nešto što je palo odozgo” (Biti 1994: 31): „Znao je da lažu — iznad njih nije bilo ničega — ali šta je mogao da kaže? Pitao ih je ne misle li možda da to iz zagađenog njujorškog vazduha padaju meteoriti koji se skvrče na veličinu loptice-skočice. On je mrzeo svoje stanare, i ne samo njih — ceo grad” (Biti 1994: 31). En Biti dekonstruiše sliku grada kao prostora gubljenja nevinosti i sticanja iskustva. Grad je, upravo obrnuto, prostor u kom nepovratno nestaje formativna dimenzija iskustva da bi se renovirala i reciklirala prvobitna naivnost.

Grad nije tek ambijent u kome likovi otkrivaju i zadovoljavaju želje koje društvo zabranjuje. Prostor uspeva da zadrži sećanje na prošlost, da izrazi pripadanje ili izgnanstvo u egzistencijalnom smislu, da ukaže na stvarnu ili figurativnu sputanost i slobodu (Smethurst 2000: 61). Kao i telo, grad u anglofonom romanu otvara neslućene potencijale govora o rodnom i klasnom, o idealističkom i dijaboličnom. Grad je jedini moguć prostor u kom se može odigrati i selidba tela, i seoba duše.

Literatura

- [1] Ackroyd, P. (2001). *London: The Biography*. London: Vintage.
- [2] Amis, M. (1989). *London Fields*. London: Jonathan Cape.
- [3] Armitt, L. and Gamble, S. (2006). The haunted geometries of Sarah Waters's *Affinity*. *Textual Practice*. XX: 141–159.
- [4] Beattie, A. (2010). *Walks with Men*. New York: Scribner.
- [5] Biti, E. (1994). *Ono što beše moje*. Prevela Vladislava Gordić. Beograd: Rad.
- [6] Boehm, K. (2011). Historiography and the Material Imagination in the Novels of Sarah Waters. *Studies in the Novel*, XLIII: 237–259.
- [7] Cioca, S. (2005). Journeing Against the Current: A Carnavalesque Theatrical Apprenticeship in Sarah Waters's *Tipping the Velvet*. (www.homepages.gold.ac.uk/london-journal/march2005/Cioca.htm, 14. VIII 2015)
- [8] Defoe, D. (1722). *Moll Flanders*. London: Bestseller Library.
- [9] Hayes, M. Hunter (2007). *Understanding Will Self*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- [10] Kaplan, C. (2007). *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*. New York: Columbia UP.
- [11] King, J. (2005). *The Victorian Women Question in Contemporary Feminist Fiction*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- [12] Kohlke, M. and Orza, L. (2008). *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- [13] Palmer, B. (2009). Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies in the Twenty-First Century. *Victorian Studies*, LII: 86–94.
- [14] Self, W (1991). *The Quantity Theory of Insanity*. London: Bloomsbury Publishing.
- [15] Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- [16] Walkowitz, J. (1992). *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago Press.
- [17] Waters, S. (1998). *Tipping the Velvet*. London: Virago Press.
- [18] Watt, I. (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Vladislava GORDIĆ-PETKOVIĆ

REALISM AND THE CITY: IRONIC AND NOSTALGIC URBANITY OF
CONTEMPORARY ENGLISH AND AMERICAN NOVEL

Summary

Realism in literature starts as a representation of the consciousness typical for an emerging modern world, with a concern for vraisemblance and fidelity to experience. Beginning with this premise, the paper examines urban realities of plots and characters presented in contemporary English and American novel which picture lives of men and women in their respective urban settings from comic, tragic or farcical perspectives, but with a unanimous intention to represent the uniqueness of personal growth and development.

The paper will focus on those aspects of urban realities which help the characters discover and affirm their social and sexual identities, showing them either willing and able to accept challenges imposed upon them, or incapable of understanding their priorities. The novels and stories by the represented authors focus on those aspects of growing up amid conflicting forces of art and media culture which help characters articulate their needs. Most of them reveal a complex and uneasy relationship to the past, which is seen as the site of trauma, sexual repression or hypocritical morality, also offering an inspiration to question all future cultural practices and identities.

The motif of apocalypse, the clash between consumerism and artistic elitism, reconsideration of values as well as mystical and comic approach to the literary tradition are common to contemporary authors across cultures who write in the English language. The paper will introduce the respective works by British and American authors who aim at both the ironical and nostalgic representation of the world. Martin Amis's *The Pregnant Widow* (2010) is a pseudoromantic Bildungsroman about growing up in the turbulent sixties; Ann Beattie's novella *Walks with Men* (2010) casts an allegorical account of innocence turning into experience in the New York of the eighties. What is common to the two novels is a mixture of irony and nostalgia in picturing the contemporary world.

Key words: city, narrative, novel, postmodernism, gender