

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одсек за англистику, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1549140L

УДК 821.111.09-31 Мичел Д.

оригиналан научни рад

РАЗУЋЕНОСТ НАРАЦИЈЕ НОВОГ КОСМОПОЛИТСКОГ РОМАНА: ДЕЈВИД МИЧЕЛ, АТЛАС ОБЛАКА

Сажетак: *Савремена теорија о космополитизму настала, између осталог, под утицајем глобализације и теорије глобализације, усредсређује се на различите видове космополитизма у књижевности и уметности од антике до данас, уз посебан осврт на такозвани нови космополитизам који су у погледу развоја пре свега обележила два догађаја, пад Берлинског зида и напад на Светски трговински центар. Један од најважнијих предмета интересовања ове теорије јесте космополитски роман, међу чијим је суштинским одликама, поред урбаних и виртуелних окружења као стецишта глобалних токова и превазилажења традиционалних идеја о заједници, фрагментарна, а кохезивна калеидоскопска нарација. Овај рад анализира разуђеност такве нарације и наративне структуре, те њихов учинак и смисао на примеру Атласа облака Дејвида Мичела, родоначелника и истакнутог представника космополитског романа 21. века.*

Кључне речи: *Атлас облака, Дејвид Мичел, космополитизам, космополитски роман, нарација*

Сажет приказ дела Карила Филиписа (Caryl Phillips), усредсређен на тематске окоснице и наративну путању Филипсове прозе, Џ. М. Куци (J. M. Coetzee) завршава кратким освртом на проблематично питање нарације у савременом роману какав Филипсово дело представља. Путања коју је за нешто више од једне деценије описала проза овог британског

писца карибског порекла, од линеарне нарације и једноставног реализма до сложеног жонглирања гласовима и међусобно испреплетених приповедних нити¹ несумњиво наликује оној коју је роман прешао од 19. века до данас, када га је све теже дефинисати и сместити у јасно омеђене формалне оквире. Излишно је набрајати какви се све жанровски и наративни експерименти данас називају романом, но судећи по Куцију, чија остварења *Фо* (1986) и *Дневник лоше године* (2007) и сама показују тенденцију ка експерименту, упркос томе што је роман већ деценијама руждијевско стоглаво чудовиште, опстаје и традиционално поимање ове форме по ком се она доживљава као прозни текст извесне дужине с једним главним заплетом.² Таквом, из данашње перспективе помало ограниченом схватању романа супротставља се мноштво савремених дела хибридних или неодређених жанрова, фрагментарних форми, разуђених и полифоних наративних структура, те сложених заплета, што је нарочито изражено у новом космополитском роману.

Нећемо претерати ако кажемо да космополитизам у књижевности постоји још од античког доба, које нам је и подарило реч космополита у значењу грађанина света. У новијој и све богатијој теорији о књижевном космополитизму, чији су Бертолд Шон (Berthold Schoene), Филип Ленард (Philip Leonard), Кетрин Стантон (Katherine Stanton) и Винеј Дарвадкер (Vinay Dharwadker) тек неки од истакнутих представника, он се изучава управо од антике, а потом средњег века и ренесансе. Космополитски етос карактерише и модернистичке текстове који одишу извесном тензијом у погледу заједнице и националности, преносећи питање заједнице у лиминалну зону где она постаје истовремено локална и светска, чиме се преиспитује однос између заједнице и космополитизма.³ Исти однос редефинише се и касније током 20. века и посебно у 21. веку, када убрзани токови глобализације и дигитална комуникација заједницу одређују изван контекста националности, етничитета и сличних обележја традиционалних концепата заједнице. Управо се, између осталог, на то фокусирају новија космополитска проза и теорија о космополитизму, где се заједница одређује превасходно као заједничко битисање изван граница локалитета, по узору на теорију Жан-Лица Нансија (Jean-Luc Nancy). Космополитски етос и концепт транснационалне, па и транспросторне

1 Coetzee, J. M. (2002) *Stranger Shores, essays 1986 – 1999*, London: Vintage Books, p. 198.

2 Исто, стр. 198.

3 Berman, J. (2001) *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 6-7.

и трансвременске заједнице нису, међутим, једине одлике новије космополитске прозе, која се од ранијих видова космополитизма издваја по свом отклону од уврежених интернационалистичких ставова и наглашавању значаја локалних култура за развој сваке смислене светске заједнице у будућности.⁴ Нови космополитизам, чији почетак Шон види у паду Берлинског зида, трансформисао се од утопијских визија с почетка деведесетих година прошлог века до реалистичнијих ставова укорењених у савременој стварности, а инспирисаних следећом прекретницом у његовом развоју, догађајима од 11. септембра 2001.⁵ Такав космополитизам, као феномен, став и стратегију отпора,⁶ одражава по Шону нова врста романа, космополитски роман.

Нови космополитски роман узима велики део света, па и читав свет за своје окружење, замишља заједницу као заједничко битисање преко граница простора и времена, показујући тиме да себе ослобађа од припадности месту и робовања историјском тренутку. Ако узмемо да се настанак романа доводи у везу с успоном нација, сложићемо се с Лернардом да се космополитски роман може повезати са слабљењем нација као обележја припадности, посебно у време када дигиталне комуникације стварају осећај независности од места.⁷ Космополитски роман је, дакле, „књижевни израз глобалног доба”⁸, а за њега често карактеристична каледоскопска наративна структура одражава фрагментарност и сложеност света глобализације. Фрагментарност наративне структуре није, наравно, само одлика космополитског романа – сетимо се, рецимо, Барнсове (Barnes) *Историје света у 10 ½ поглавља* (1989), романа *Уметност & лаж* (1994) Џанет Винтерсон (*Art & Lies*, Jeanette Winterson), којима такође провејава дух космополитизма, мада не нужно у смислу у ком га Шон дефинише, или искидане наративне структуре постколонијалних дела чије структуре формално отеловљују животне токове њихових јунака – али у космополитском роману она постаје једно од његових најважнијих дистинктивних обележја. Премда се због сложене наративне структуре која симболично представља мултикултурни, мултинационални свет друге половине 20. века као

4 Schoene, B. (2010) *The Cosmopolitan Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 1.

5 Исто, стр. 6-10. Видети и: Leonard, P. (2014) *Literature After Globalization: Textuality, Technology and the Nation-State*, London: Bloomsbury, p. 6-7, 11.

6 Исто, стр. 2, 5.

7 Leonard, P. нав. дело, стр. 35.

8 Исто, стр. 11.

прототип космополитског романа узимају Руждијеви (Rus-hdie) *Сатански стихови* (1988),⁹ примере калейдоскопске нарације налазимо и у ранијим делима, попут Кортасарове (Cortázar) *Школице*, романа из 1963. године који бисмо по многим његовим карактеристикама несумњиво могли назвати космополитским, или Перековог (Peres) ремек-дела из 1978, *Живот, упутство за употребу*. Данас је она препознатљива особина новог космополитског романа међу чијим је најзначајнијим представницима Дејвид Мичел (David Mitchell).

Због начина на који деконструише традиционални енглески роман, Мичел се сматра једним од зачетника онога што би се могло назвати космополитски *modus operandi* британске прозе новог миленијума.¹⁰ Но, не смемо заборавити да Мичел спада у групу писаца попут Зејди Смит (Zadie Smith), Тимотија Моа (Timothy Mo) или Џоун Брејди (Joan Brady), који и по много чему другом преиначују значење термина *енглеска* и *британска проза*. Наиме, данас су многи од најзначајнијих твораца енглеске и британске књижевности пи-сци мешовитог порекла, они рођени у другим земљама који су се образовали и живе у Енглеској или су из ње емигрирали, а поседују британско држављанство, или пак аутори као што је и сам Мичел, што су рођени у Енглеској, а живот про-воде изван њених граница. Када се томе дода да по темама, окружењима и ликовима и њихова дела неретко напуштају границе Енглеске, Велике Британије, па и читавог англофо-ног света, стиче се утисак да енглеску и британску прозу све чешће одређују држављанство и пасош, због чега је понекад погоднији уопштенији термин *проза на енглеском*.

Мичеловска проза на енглеском, чији су најупечатљивији примери *Атлас облака* (2004) и још непреведено дело *Ghostwritten* (1999) или *Писан из сенке*, онеобичава роман у традиционалном смислу својим „фрагментарним, а [...] ко-хезивним композицијама стратешки разбијеним у [...] моза-ике различитих перспектива које заједно обухватају и уједи-њују земаљску куглу”.¹¹ У томе лежи делимична сличност с Филипсовим композицијама, где се протагонисти из разли-читих простора и периода, повезани властитом маргинали-зацијом, прогоном, измештеношћу и усамљеношћу, састају

9 Schoene, В. нав. дело, стр. 28.

10 Исто, стр. 97. Није јасно шта Шон подразумева под традиционалним енглеским романом. Енглески роман од самог почетка карактеришу различити жанрови и форме, а већ и један од првих енглеских романа од великог значаја, *Тристрам Шенди*, унапред деконструише оно што ће се усталити као конвенције романа у традиционалном смислу.

11 Исто, стр. 97.

у имагинарној заједници сећања изван простора и времена. Сећање је тек једна од веза међу јунацима у разуђеној нарацији амбициозног романа *Атлас облака*, који одлази и неколико корака даље. Шест наративних нити што обухватају време од 19. века до далеке будућности у космополитском окружењу од пацифичких острва до Сједињених Држава у ком коегзистирају примитивне и технолошки напредне постапокалиптичне локалне заједнице, наглашавају значај локалног за стварање заједнице као заједничког битисања на глобалном нивоу, мапирајући по Шону „људско постојање истовремено као транстериторијално и неизоставно одређено условима специфичним за одређени локалитет“.¹² Но, како свака од ових наративних нити припада другом жанру и приповеда се језиком примереним како жанру, тако и времену и ликовима, ионако искидана нарација доведена је до крајности.

Први приповедни ток смештен је у свет колонијализма 19. века, те је Мичел за њега одабрао један од најпопуларнијих жанрова колонијалног доба, путописни дневник. Дневничке белешке Адама Јуинга, нотара из Сан Франциска који послом одлази на Чатамска острва Тихог океана, исписане су језиком деветнаестовековне прозе обогаћеним скраћеницама уобичајеним у дневницима. Нарацијом овог поглавља преовлађује разноречје у ком се доминантни глас приповедача супротставља гласовима припадника различитих, махом нижих, класа и професија, морнара, капетана, власника крчми, проповедника, лекара и покоје жене. Јуингова приповест, условљена његовим образовањем, ставовима који се у датом контексту могу сматрати толерантним и великодушним, те наивношћу која га замало кошта живота, усредсређена је на суровост трговине робљем, међурасне односе и предрасуде, теорије расе и расистички речник, а посебну пажњу посвећује судбини народа Мориори. Другим речима, у причу што бележи детаље повратка Адама Јуинга у Америку умеће се приповест о староседелачком народу Чатамских острва. Када се узме у обзир да Јуингове белешке, и саме пример испрекидане нарације, као уосталом и поглавља што следе, јесу тек једно од поглавља у роману, ствара се утисак да наративни сегменти романа налик бабушки граде управо онај калеидоскоп који Шон наводи као типичан за приповедну структуру космополитске прозе.

Прекинувши једну од бележака дословно у пола реченице, Мичел изненада прелази на следеће поглавље у ништа мање сегментираној епистоларној форми. Нагли прелаз

¹² Исто.

карактеристичан и за остатак романа уводи нас у свет Роберта Фробишера, некадашњег студента на Кембрицу, разбаштињеног композитора и музичара, коцкара и преваранта. Изненадан је и временско-просторни скок – сада је 1931, а радња се одвија у Белгији, тачније у замку чувеног композитора Вивијана Ерса. Док ради као Ерсов помоћник, борави у његовој кући и има, испоставиће се, само наизглед тајну везу с његовом женом. Сурово искрен тон интимних писама пријатељу и некадашњем љубавнику, научнику Руфусу Сиксмиту, открива да Фробишер служи искључиво властитим циљевима, поткрадајући послодавца. Препродаје Ерсове ретке књиге, међу којима је дневник Адама Јуинга, и у томе му помаже Сиксмит који ће постати један од епизодних, али кључних ликова следећег поглавља, чиме се успостављају прве од многобројних веза што ову приповест упркос свим очекивањима држе на окупу.

Следи такозвани први случај Луизе Реј, прототип детективног жанра у маниру јефтиног америчког трилера који обилује сензационалистичким сценама попут јурњаве колима. Интриге, завере, претње, убиства и остале конвенције трилера у још једном фрагментарном поглављу где изненадни прелази с једне сцене на другу, те употреба филмских техника као што су крупан или општи план нарацију овог романа даље разједињују, или пак обогаћују, увођењем кинематографског стила, предочене су језиком холивудских филмова – и сам аутор на то алудира када један од ликова имитира холивудски нагласак есесовца. Радња се премешта у место Буена Јерба у Сједињеним Државама¹³ седамдесетих година 20. века, где двадесетшестогодишња новинарка локалног таблоида доводи свој живот у опасност разоткривши заверу у вези с последицама активирања новог нуклеарног реактора. Током истраге упознаје Руфуса Сиксмита који страда у покушају да се супротстави корумпираном систему, али не пре него што Луизи остави извештај о поменутом реактору. Везивно ткиво између овог и претходног дела *Атласа облака* граде и Фробишера писма која Луиза чита и доживљава као белешке о сопственим сећањима. Но, оног тренутка када везе прете да се закомпликују, покушај убиства Луизе Реј окончава треће поглавље као у филму којем следи наставак.

Нарација у роману запада у још озбиљнију кризу, чини се без икаквих изгледа да се успостави какав-такав наративни ток, када одмах потом уследе хумористични пикарескни

13 Јерба Буена је изворно име насеобине која ће постати Сан Франциско и име једног квартa у данашњем Сан Франциску.

мемоари Тимотија Кавендиша у стилу комичног епа у прози Хенрија Филдинга. У поглављу пародијски насловљеном по узору на пикарескне романе 18. века, „Паклене муке Тимотија Кавендиша”, средовечни уредник мало познате издавачке куће у Лондону почетком 21. века приповеда о језивим невољама што га задесе после убиства новинара који је оцрнео једног од њихових малобројних аутора. У покушају саморефлексије, Кавендиш, будући издавач трилера под насловом *Полуживоти: Први случај Луизе Реј*, написаног „у малецним поглављима, несумњиво имајући на уму холивудски сценарио”¹⁴ – тешко је отети се утиску да се тврдња једнако, а могуће је и хотимично, односи и на Мичелов роман – непрестано се обраћа читаоцу, па и потенцијалном режисеру филма о његовим авантурама који ће вековима касније гледати главна јунакиња следећег делића комплексне наративне слагалице овог романа под насловом „Сонми~451 и њен орисон”.

Та умногостереотипна научнофантастична прича о корпоративизму представљена је у форми футуристичког видео записа интервјуа с једном фабрикованом послужитељком из државе на простору некадашње Кореје, побуњеницом против репресивног корпоративног режима који ју је створио и спрема се да је погуби. Нарација у виду питања и одговора дочарава свет далеке будућности у ком је готово све већ виђено. Немилосрдна дистопијска визија нуди беспопштвену критику потрошачког друштва доведеног до екстрема: светом безличних фабрикованих слуга и чистокрвних потрошача с душама у прстењу, у ком очито опстају поделе налик онима из колонијалног доба, доминира дигитална комуникација док је она лична сведена на минимум, тело је подложно и подвргнуто бесконачним и потпуним трансформацијама јер поглавље одражава за СФ и сајберпанк уобичајену „фасцинацију преосмишљеним и реконструисаним телом”,¹⁵ а брендови постају заједничке именице, те су речи форд, марлборо и најке замениле ауто, цигарете и патике. Глобални поредак сведен је на монотону униформност која се често сматра дистопијском последицом информационог изобиља¹⁶ и приказује у филмској уметности. Заплет који кроз разговор са Сонми прати рађање и ток побуне против система зато обилује, засигурно намерним, сличностима с ранијим филмским остварењима, *Гатака* (1997) и *Еквилибријум* (2002), а да сличне теме и мотиви нису ни застарели ни исцрпљени доказује, рецимо, друга епизода телевизијске

14 Мичел, Д. (2008) *Атлас облака*, Београд: Лагуна, стр. 177.

15 Leonard, P. нав. дело, стр. 68.

16 Исто, стр. 84.

серије *Црно огледало* (2011). Разматрајући проблематику већ виђеног у вези с трилером о Луизи Реј, Тимоти Кавендиш изговара речи које би можда требало да искупе овај роман: „’Али то је урађено већ стотину пута!’ – као да постоји ишта што није урађено стотину *хиљада* пута од Аристофана до Ендруа Лојда Штребера! Као да је Уметност *Шта*, а не *Како!*”¹⁷

И средишњи наративни ток *Атласа облака*, структурну осу око које се окрећу остала поглавља – после њега, једно по једно, разрешавају се претходна, сада обрнутим редоследом – карактерише увелико обрађена тема живота после Пада. Заједница веома далеке постапокалиптичне будућности на фикционалној верзији Хаваја вратила се начину живљења карактеристичном за ранија раздобља у развоју цивилизације, далеко пре технолошке револуције, а контраст пружају припадници преживелог, технолошки неупоредиво напреднијег, народа с којим обављају робну размену. У виду дугог монолога пред неименованим млађим слушаоцима, главни јунак регионалним дијалектом испреда причу о животу на острву, о малим и великим догађајима, етничким поделема, те сујеверним уверењима наспрам обожавања побуњенице Сонми, богиње овог једнобожачког друштва. Међу особеностима живота на Хавајима из будућности јесте и неговање усменог предања – становници се окупљају како би једни од других слушали приче – а садржај, ток, технике усменог приповедања попут ретардације, те ортографија прилагођена говорном језику налик оној у прози Кормака Макартија (Cormac McCarthy), указују на то да нарација овог поглавља то и подражава.

Овако сажет приказ нарације у роману може довести до закључка да је реч о класичној паратактичкој структури где се напоредо нижу разнородни елементи понекад међусобно повезани оквирном причом. Но, таквом тумачењу противе се испрва нејасне, а затим све бројније и комплексније, премда не увек и суптилније, везе међу наративним токовима због којих *Атлас облака* Шона подсећа на спојене судове што се преливају једни у друге или се истовремено пуне као саће.¹⁸ Поједине везе су пука формална средства, па се тако лична имена и топоними јављају из поглавља у поглавље, а односе на различите ствари – Сванеке је, рецимо, назив острва на ком су смештени нуклеарни реактори у трилеру о Луизи Реј, а име народа у средишњем поглављу. У погледу бројности, међутим, предњаче споне међу самим ликовима како

17 Мичел, Д. нав. дело, стр. 381-382.

18 Schoene, В. нав. дело, стр. 99.

би се уобличила идеја о идентитету који метемпсихотички деле.¹⁹ Већина јунака – Луиза Реј, Роберт Фробишер, Руфус Сиксмит, Тимоти Кавендиш, Сонми, Закри и Мероним само су неки од њих – стога је, између осталог, принуђена на бекство од прогонитеља, угњетача, тамничара, убица и утеривача дугова. Далеко очигледнија и упечатљивија, или пак неуверљивија, спона јесте белег у облику комете који имају Фробишер, Луиза Реј, Тимоти Кавендиш, Мероним и Сонми. Сам Кавендиш тај детаљ сматра јефтиним триком – „Један или два детаља мораће да лете напоље: инсинуација да је Луиза Реј реинкарнација оног типа Роберта Фробишера, на пример. Сувише хипи-нарко-њу-ејцовски.”²⁰ – можда опет не би ли обезбедио Мичелу искупљење. Ипак, белег физички и симболички указује на заједнички идентитет протагониста, повезујући их изван простора и времена у Нансијеву заједницу у којој се појединачност остварује кроз заједничко битисање. Томе доприноси и заједничко сећање поменутих јунака које омогућава Сонми да се емотивно саживи с филмом о Кавендишовом животу, а Луизи Реј да препозна садржај Фробишерових писама и његову композицију када је тобоже први пут чује. Наративним спонама ту, наравно, није крај.

Распршену наративну грађу *Атласа облака* од коначног осипања чува и тема човекове незасите тежње за моћи, те свеприсутних подела на нас и њих које изгледа не можемо ни заобићи ни превазићи. Ипак, изнад расних и етничких подела у „Пацифичком дневнику Адама Јуинга” и централном поглављу, супротстављених политичких фракција у трилеру и научнофантастичном поглављу „Сонми~451 и њен орисон”, и дубоког јаза између чистокрвних људи и фабрикованих у делу о Сонми издиже се космополитска идеја о душама које попут облака пролазе небом, сједињеним без обзирања на уобичајена расна, класна, родна, етничка, национална и било каква друга идентитетска обележја што се пречесто злоупотребљавају да одрже илузију о надмоћности и подређености завађених страна. Суштина овог Мичеловог романа јесте замисао о планетарној и трансвременској повезаности, где се понављање успоставља као историографско стање.²¹ За њу важан мотив комуникације путем дневника, писама, мемоара, снимка интервјуа, усменог приповедања и холограма, може послужити и као средство успостављања наративног тока у виду комуникације међу жанровски, стилски, просторно и временски неповезаним поглављима.

19 Leonard, P. нав. дело, стр. 57.

20 Мичел, Д. нав. дело, стр. 381.

21 Leonard, P. нав. дело, стр. 55, 57.

Истом циљу служи и интертекстуално умештање поглавља једних у друге – сетимо се да Роберт Фробишер налази и препродаје дневник Адама Јуинга, да Луиза Реј упознаје Рифуса Сиксмита, чита Фробишера писма и чује његову композицију, да трилер написан по њеном животу доспе код издавача Тимотија Кавендиша, док филм о Кавендишовом животу гледа Сонми, божанство света средишњег поглавља. Оно *Атлас облака* чини вишеструко аутоалузивним, а као техника приповедања усложњава његову ионако слојевиту наративну структуру.

Попут Сорентиновог (Sorrentino) романа из 1979. *Клин чорба* (*Mulligan Stew*), *Атлас облака* је интертекстуални „бриколаж различитих стилова и жанрова, створен спајањем великог броја разнородних докумената”.²² Концепт бриколажа Леви-Строса подразумева извесну насумичност, али то је само „наизглед насумичан метод уређења композиције”,²³ а мноштво везивних елемената показују да се структура Мичеловог романа сасвим извесно не руководи принципом стварне насумичности. Но, бриколаж као формално средство карактерише *Атлас облака* утолико што „преиспитује претпоставке о природном или ’логичном’ начину на који текстове треба организовати”.²⁴ У том смислу, бриколаж одликује субверзивни потенцијал, али га Мичел у овом роману користи готово искључиво као формални инструмент у циљу подривања идеја о логичној наративној структури и наративном ауторитету.

Ништа у структури Мичеловог романа испочетка не делује логично, а Фробишерово писмо о композицији која је симболизује открива да је реч о фрагментима повезаним у „секстет за надовезане солисте”: клавир, кларинет, виолончело, флаута, обоа и виолина, свако самосталан по кључу, тоналитету и боји. У 1. ставу сваки соло прекида се наступом следећег инструмента; у 2. се сваки прекид наставља, по редоследу.”²⁵ Наративни секстет Дејвида Мичела твори шест приповедних токова, од којих је сваки у другом жанру и тону, исписан другачијим језиком и стилем, смештен у новом окружењу и фокусиран сваки на по једног солисту. Да ли је то револуција или тек трик, пита се Фробишер, без сумње у пишчево име. Џојсов далеко револуционарнији

22 Booker, M. K. (1991) *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, Gainesville: University Press of Florida, p. 73.

23 Исто, стр. 87.

24 Исто, стр. 86.

25 Мичел, Д. нав. дело, стр. 475.

Уликс самим својим постојањем одговара на то питање, али то не значи да Мичелово дело не даје никакав допринос померању прага очекивања у књижевности. Његов текст настоји и успева да тематски и формално премости време и простор, окупљајући протагонисте чије међусобне везе одређује текстуалност у заједницу као текстуалну афилијацију.²⁶ Истина је да у том настојању, а поштујући конвенције сваког жанра и тиме потенцијално постављајући себи ограничења, нарација у овом роману запада у бројне клишее и стереотипе. Тачно је и да се сегменти ове приповести у инат свим везивним елементима једва одржавају заједно због доследне неуједначености нарације и последичне разуђености наративне структуре. Ипак, *Атлас облака* се до краја држи одабраног правца, а оно што би се традиционално сматрало маном може се посматрати и као својеврсна предност. Тако по Букеру (Booker), одсуство кохерентности структуре и заплета, те изостанак конвенционалног развоја догађаја, дело могу обдарити субверзивном енергијом и трансгресивним потенцијалом.²⁷ Јасно, поставља се питање шта се овде подрива и којим се границама пркоси? Мичелов космополитски меланж подрива традиционална очекивања од прозног текста, иако појединачна поглавља прате жанровске конвенције и до извесне мере поштују ток нарације унутар самих себе, чиме се остварује начело наведено у Букеровој исцрпној анализи техника субверзије да моћ бриколажа лежи у дијалогу што се остварује између текста који присваја изворе, у овом случају жанрове, и самих извора.²⁸ Мичелов роман као целина пркоси традиционалној наративној структури, те свакој устаљеној логици организовања композиције, али на питање колико нарација овог космополитског романа успева да буде фрагментарна, а ипак повезана не може се дати један задовољавајући одговор, па ће оно сигурно и убудуће остати предмет расправа.

Важно је размотрити и какав је ефекат такве нарације. По Ленарду, *Атлас облака* не покушава да једноставно организује дате приповести у тематски повезан низ будући да трага за спонама које из поглавља у поглавље повезују јунаке у трансвременско и просторно раштркано стање човечности, поричући националне, расне или етничке поделе, те оне постају неодрживе као резултат спојева што премошћују историјске и географске локације у овом роману.²⁹ Да ли све то свет романа чини хомогеним – Шон, рецимо, иде толико

26 Leonard, P. нав. дело, стр. 58.

27 Booker, M. K. нав. дело, стр. 212.

28 Исто, стр. 92.

29 Leonard, P. нав. дело, стр. 56-57.

далеко да одабране протагонисте сматра типичним, па и универзалним људима, а сваку разлику између препотопског и послепотопског човечанства, прошлости и будућности, те чињенице и фикције бесповратно урушеном³⁰ – или се, напротив, очувала хетерогеност? Ако је културна, национална, расна, етничка и свака друга разноврсност и очувана, да ли је она заиста планетарна будући да су јунаци *Атласа облака* углавном из англофоних земаља? Или пак треба за нијансу променити угао гледања и пажњу усмерити на то како ово дело приказује независност локалног у међусобној зависности на глобалном нивоу о којој Дајан Брајдон (Diana Brydon) дискутује у чланку „Бели Инуит говори: контаминација као књижевна стратегија” (*The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy*)? Ту долазимо до смисла нарације у Мичеловом роману која тежи да изрази комплексност неумитне, несталне и зато неодредиве игре између локалног и глобалног, зависности и независности, појединачности и заједништва, те хомогености и хетерогености. Отуд потреба за свеопштим прелажењем граница „логичног” у наративној структури романа, а потом и граница жанрова, стилова, језика, простора и времена. Због тога, на пример, телеприсуство у делу „Сонми” „превазилази просторну или територијалну локацију”, а померају се и границе онога што је могуће у телесној модификацији услед мноштва средстава намењених превазилажењу „ограничења и недостатака тела”, па јаство постаје „локус еволуционог напретка тела ка новом стању”, док се идентитет „све више удаљава од свог отеловљеног порекла”.³¹

Истим речима се може описати и Мичелов роман који нема фиксног облика ни краја него се чини да се непрестано преображава и напредује ка неком новом стању док се све више удаљава од традиционалног романа. У поређењу с Кортасаровим делом *Школице*, претерано је тврдити како је услед одсуства коначности форме *Атлас облака* „несагледива спирала приповедања”,³² али њена неодредивост је непопорецива и пандан је нансијевској космополитској заједници која је у процесу сталне реконфигурације. Како би адекватно остварио своју космополитску визију, Мичел је донекле принуђен да измени жанровску морфологију романа, као и начине на које схватамо и дешифрујемо извесне наративне технике и принципе, а њиховим преиспитивањем он остварује амбицију да замисли глобалност приказом живота људи у свету кроз низ разноликих кадрова који се повремено

30 Schoene, В. нав. дело, стр. 98, 114.

31 Leonard, Р. нав. дело, стр. 63-65.

32 Schoene, В. нав. дело, стр. 121.

преклапају, нуде увид у стање човечности обележено глобалном повезаношћу и виртуелном блискошћу колико и психо-географском раздвојеношћу и ксенофобичном сегрегацијом, и једнако указују на потенцијал човечанства за стварање света и (само)уништење.³³ Могли бисмо, као Шон, нагласити како ово последње спречава писца да западне у утопистичко сањарење да није једне идеје у другом делу „Пацифичког дневника Адама Јуинга”, уједно и последњем поглављу романа. После свега што је видео и доживео, по повратку у Сан Франциско приповедач жели да се прикључи аболиционистима, а таст покушава да га од тога одврати следећим речима:

„Ох, промукнућеш, осиромашићеш и оседећеш губећи време! Пљуваће те, пуцаће у тебе, вешаће те, смириваће те одликовањима, будале ће те презрети! Разапеће те! Наивни мој сањару Адаме. Онај ко се жели борити против вишеглаве хидре људске природе мора истрпети неописив бол, а цену мора платити и његова породица! Тек ћеш на самртној постељи схватити да твој живот не вреди више од једне капи у бескрајном океану!”³⁴

Адам на то реагује помишљу „А ипак, шта је океан до мноштво капи?”³⁵ која истиче способност сваког појединца да донесе промене, а у светлу историје обележене поделами и сукобима, како је у крајњем случају представљена у *Атласу облака*, она није неостварива, али је у најмању руку романтична.

Ако Мичелов космополитизам повремено и залази у домен утопије, утопистички ставови ретко провејавају овим наративним амалгамом „паралелних стварности које [...] означавају један исти свет”.³⁶ Флуидност као безмало једину константу тог света рефлектује сегментирана нарација чије су сталне промене инспирирале идеју о нарацији као калеидоскопу у новом космополитском роману. Они који сматрају да се тиме продубљује проблематика (одсуства) јединства наративне структуре романа могу се позвати на то што *Атлас облака* не само да не води до коначног наративног разрешења него га потпуно обесмишљава. Мичелово структурно и концептуално вероватно најсложеније дело јесте полифонија без икаквог заједничког оквира и централног наративног ауторитета која не користи до краја властити трансгресивни и субверзивни потенцијал стога што понавља већ виђено,

33 Исто, стр. 98.

34 Мичел, Д. нав. дело, стр. 542.

35 Исто, стр. 542.

36 Schoene, В. нав. дело, стр. 114.

а није истински узнемирујућа нити подривачка у неком одређеном политичком смислу, што би по Букеру било од суштинског значаја за остварење поменутог потенцијала.

Атлас облака који се бахтиновски поиграва границом између озбиљне и популарне књижевности и уметности могао би се посматрати и из супротне перспективе, као дело које роман одводи у нове правце. А. С. Бајат (А. S. Byatt) је мишљења да Мичел уистину ради нешто што је урађено већ стотину хиљада пута, али то ради на другачији начин,³⁷ а најважнија наративна новина *Атласа облака* и њему сличних романа јесте истовремено искидана и кохезивна нарација. За разлику од класичне постмодернистичке фрагментације, ако се уопште можемо послужити речју „класичан” у том смислу, између фрагмената нарације *Атласа облака* постиже се извесно јединство намењено очувању појединачности сваког сегмента као неодвојивог дела грађе романа.³⁸ Приповедне нити у овом роману су, дакле, донекле уједињене и он пре свега показује да је чар у самим нитима и на сопственом примеру показује оно што, истина хумористично, изјави Доплер у Луовим (Лое) *Волво Камioniма*: „Не воде све нити ка крају и неће се лепо и дивно ујединити, пре су фасцинантне саме по себи, свака нит је важна, али крај није важан, а пут ка крају који није важан – важан је.”³⁹ Када се то примени на *Атлас облака*, суштина је не само у очувању интегритета сваког сегмента понаособ него још и више у великој динамици односа међу наративним нитима, чиме се кретање истиче као кључна особина глобалних токова и суштински важан лајтмотив космополитске прозе. Другим речима, упркос понекад доминантном утиску наративне разједињености, ванпросторна и ванвременска комуникација између ликова, као и интертекстуална комуникација између поглавља, рађају идеју о планетарној повезаности у сложеној игри између локалног и глобалног, појединачног и заједничког, те хетерогености и хомогености. Јединство планете доживљава се као бескрајно насељив тоталитет, глобална веза као флуидност која се непрестано усложњава, а глобализација не као процес тополошког него хронотополошког сажимања.⁴⁰ Нарација каквом се у *Атласу облака* истичу те идеје, у инат свим замеркама, и оним оправданим, проширује дијапазон оног што је у роману могуће, откривајући нове путање којим би се он могао кретати у 21. веку.

37 Byatt, A. S. (6 March 2004) *Overlapping lives*, *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/books/2004/mar/06/fiction.asbyatt>

38 Schoene, В. нав. дело, стр. 98.

39 Лу, Е. (2006) *Волво Камioni*, Београд: Геопоетика, стр. 123-124.

40 Leonard, Р. нав. дело, стр. 50, 74.

ЛИТЕРАТУРА:

Berman, J. (2001) *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*, Cambridge: Cambridge University Press.

Booker, M. K. (1991) *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, Gainesville: University Press of Florida.

Byatt, A. S. (6 March 2004) Overlapping lives, *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/books/2004/mar/06/fiction.asbyatt>

Coetzee, J. M. (2002) *Stranger Shores, essays 1986 – 1999*, London: Vintage Books.

Мичел, Д. (2008) *Атлас облака*, прев. Горан Капетановић, Београд: Лагуна.

Leonard, P. (2014) *Literature After Globalization: Textuality, Technology and the Nation-State*, London: Bloomsbury.

Лу, Е. (2006) *Волво Камиони*, Београд: Геопоетика.

Schoene, B. (2010) *The Cosmopolitan Novel*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Arijana Luburić Cvijanović

University in Novi Sad, Faculty of Philosophy –
Department of English Studies, Novi Sad

DISPERSED NARRATION OF THE NEW COSMOPOLITAN
NOVEL: DAVID MITCHELL, *CLOUD ATLAS*

Abstract

The ever-increasing body of contemporary cosmopolitan theory, partly inspired by globalisation and globalisation theory, focuses on various aspects of literary and artistic cosmopolitanism since antiquity. It concerns itself especially with the so-called new cosmopolitanism whose development was primarily marked by two events: the fall of the Berlin Wall and the 9/11 World Trade Center attacks. Among the key foci of interest in cosmopolitan theory is the cosmopolitan novel, characterised by urban and virtual spaces as sites of global circulations, the overcoming of traditional ideas of community and fragmented, yet cohesive kaleidoscopic narration. This article aims at analysing the dispersed narration and narrative structure of the cosmopolitan novel by and narrative structure by discussing *Cloud Atlas* by David Mitchell, a pioneer of the new cosmopolitan fiction in the 21st century. The idea is to explore the nature of narration in the novel, its meaning and effects, all of which point to a pressing need to reconsider our perception of a host of subversive and transgressive narrative techniques and strategies used in the novel today.

Key words: *Cloud Atlas, cosmopolitan novel, cosmopolitanism, David Mitchell, narration*