

POSTMODERNISTIČKI SVEZNAJUĆE PRIPOVIJEDANJE U ROMANU *VOLIO BIH DA SI TU* (2011) GREJAMA SVIFTA¹

U radu se analizira roman Grejama Svifta *Volio bih da si tu* (2011) u kojem je predstavljena tranzicija Engleske na početku 21. vijeka, gdje se privatna trauma (smrt, bolest, raspad porodice) prepliće sa širim društveno-političkim previranjima, uključujući krizu izazvanu bolešću ludih krava (BSE), terorističke napade 11. septembra i savremene ratne sukobe u Bosni, Iraku i Avganistanu. Metodološki, u radu se koriste naratološka analiza (naročito Ženetova tipologija fokalizacije i koncept psiho-naracije Dorit Kon), komparativno-istorijski pristup Sviftovom opusu i metoda analitičkog čitanja ključnih prizora. Rezultati pokazuju da roman dominantno koristi internu, višestruku fokalizaciju (Džek/Eli/Tom), sa pretežno konsonantnom psiho-naracijom i ahronijskom organizacijom pripovijedanja. Takva struktura funkcioniše kao postmodernistička varijanta sveznajućeg pripovijedanja, zasnovana na polifonom uvidu u svijest likova. Transformacija farme porodice Lakston u vikend-imanje za odmor i bijeg iz grada predstavljena je kao središnja metafora dezintegracije ruralne Engleske i erozije identiteta, dok motiv čutanja i neispisanog pisma oslikava Džekovu subjektivnu krizu. Finalna scena Džekovog uzimanja kišobrana umjesto puške funkcioniše kao neočekivano smiren, nenasilan odgovor na nagomilanu tenziju i agresiju, ali ne poništava temeljnu dijagnozu svijeta obilježenog haosom i strahom. Rad na ovaj način otkriva kako Svift u tradicionalno-realističkom tonu formalno inovira postmoderni roman, stapajući intimnu elegiju i društvenu kritiku.

Ključne riječi: Grejam Svift, *Volio bih da si tu*, postmoderni roman, sveznajući pripovjedač, interna fokalizacija, psiho-naracija

* borjanka.djericdragicevic@ues.rs.ba

¹ Ovaj rad je izmijenjen dio neobjavljene doktorske disertacije odbranjene 2016. godine na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu, pod naslovom *Naratori i naracija u romanima Grejama Svifta* (Đerić, 2016).

UVOD

Roman Grejama Svifta [Graham Swift] *Wish You Were Here* (2011), u daljem tekstu *Volio bih da si tu*, ističe se snagom svoje društvene angažovanosti. Pisac slika Englesku sa početka dvadeset prvog vijeka, zemlju čija su rodna polja dvije decenije ranije bila prekrivena brojnim leševima krava, i čiji vojnici ostavljaju svoja tijela na tuđim, svjetskim bojnim poljima. Sviftovo sveukupno stvaralaštvo u velikoj mjeri obilježeno je suočavanjem sa istorijom dvadesetog vijeka, prvenstveno traumatičnom zaostavštinom Prvog i Drugog svjetskog rata. Pisac se u posljednjim romanima bavi početkom nove istorijske epohe obilježene dubokim društvenim i političkim promjenama. Prikazujući novo, drugačije lice Engleske, ali i svijeta, Swift ističe duboku i teško dostižnu potrebu za stabilnošću i smislom. Roman predstavlja žanrovsku mješavinu u kojoj se, pored socijalnih, porodičnih, emotivnih i psiholoških tema, pojavljuje i politička dimenzija. Svift razmatra i pitanja unutrašnje politike, poput zapostavljanja ruralnih područja, kao i spoljnopoličke kontekste, naročito ratove u zemljama trećeg svijeta. Na primjeru promjene koja pogađa porodično imanje Lakstonovih, farme koja se iz obilja plodnosti pretvara u grotesknu ruinu, pisac ukazuje na sveprisutnu promjenu u cjelokupnom društvu. Transformacija farme Džeb pod okriljem bogate londonske porodice Robinson, koja ju je kupila kao idealno mjesto za povremeni bijeg iz grada, zapravo je metafora promjene života u dvadeset i prvom vijeku.

Veliku, univerzalno tragičnu priču Swift još jednom majstorski preplicе sa onom najmanjom i najličnijom, sa tugom pojedinca koji, kao i većina Sviftovih junaka iz prethodnih romana, ne uspijeva da svoj život kao najsitniji komadić uklopi u slagalicu stvarnog svijeta koji briše male i na prvi pogled, nevažne živote. Kako zapaža Zoran Paunović, „mali čovek stoji ispred velike istorije, superioran u svojoj spoznaji da je izgubio sve što se moglo izgubiti, i da baš zbog toga vredi nastaviti borbu” (Paunović, 2006: 98). Kroz prizmu naizgled obične priče o bračnom neslaganju i mimoilaženju, Swift govori o slabljenju i propadanju engleskog nacionalnog identiteta. Slika krizā savremenog doba, kao što su sve češće obolijevanje od raka, bolest ludih krava, direktni unutrašnji napad na ruralno srce Engleske, zatim, teroristički napad na Svjetski trgovinski centar u Njujorku, ali i ratovi u Bosni, Iraku i Avganistanu, predstavljaju izraz egzistencijalne nesigurnosti postmodernog pojedinca. Svojim tihim, nenametljivim, tradicionalno-realističkim tonom, pisac govori o najdubljim tugama, kao i o univerzalnim problemima današnjice, u isto vrijeme prikazujući neko novo lice Engleske u tranziciji koju nosi dvadeset i prvi vijek.

PRIPOVIJEDANJE O DVADESET I PRVOM VIJEKU

Složena naratološka struktura, tj. odnos između pripovijednih instanci i tačaka gledišta, može se objasniti u okviru Prinsove naratološke terminologije (Prins, 2011). Swift započinje roman efektno, otvarajući ga *in medias res* i uvodeći čitaoca direktno u Džekov tok svijesti, u njegove misli o svijetu koga on doživljava

kao prostor stalne krize i nesigurnosti. Njegov unutrašnji tok misli jasno je naznačen upotrebom *verbum dicendi*, odnosno glagola govorenja koji signaliziraju proces mišljenja i unutrašnjeg monologa (npr. Jack *thinks*, Jack *says to himself*, Jack *would think*). Ovi glagolski markeri funkcionišu kao narativni signali koji čitaocu obezbjeđuju direktan pristup junakovoј svijesti. Narativna sadašnjost je smještena u 2006. godinu, a radnja obuhvata svega nekoliko dana, koliko traje putovanje glavnog junaka, Džeka Lakstona, na sahranu bratu koji je poginuo u Iraku kao britanski vojnik. Poput hodočašća četvorice prijatelja u *Poslednjoj turi* (*Last Orders*, 1996), koji, odajući poštu svom preminulom prijatelju, u isto vrijeme preispituju vlastite živote, i putovanje Džeka Lakstona ima višeslojno i simboličko značenje. On odlazi da se ponovo suoči sa davno od kuće odbjegliм, sada mrtvim bratom, ali i sa porodičnom farmom na kojoj su zajedno odrastali, sa krajolikom svoga djetinjstva, i sa nerijetko bolnim uspomnama od kojih je pokušao pobjeći. Tokom tog putovanja, naratološki, postepeno se razotkriva čitav Džekov život do trenutka narativne sadašnjosti, u kojem on doživljava neku vrstu emotivnog sloma ali i unutrašnjeg razrješenja.

Kao u Bukerom nagrađenoј *Poslednjoj turi*, u ovom romanu Swift koristi slične motive: smrt najbliže osobe, preispitivanje izazvano emotivnim gubitkom, i samu praktičnu organizaciju sahrane. Istovremeno, oba romana otvaraju i šira društvena pitanja poput propadanja engleske srednje klase, bijega iz gradske sredine i složenih, često bolnih odnosa očeva i sinova. Međutim, uočava se značajna razlika – kasnije objavljen roman mračniji je i ozbiljniji. U njemu gotovo da nema humora i šaljivih dosjetki koje obilježavaju *Poslednju turu*. U prikazu svijeta u dvadeset i prvom vijeku dominira osjećaj gubitka i rezignacije, dok Swiftova karakteristična melanholija poprima oblik individualne tuge koja dobija još izraženiju narativnu funkciju.

Toposi nostalgije i bola sveprisutni su u romanima Grejama Swifta. Prostori koji predstavljaju lična ali i istorijska mjesta funkcionišu kao središta individualnih tuga. U ovom romanu pisac napušta urbani prostor južnog Londona i radnju premješta u ruralno središte Engleske. Poput svog viktorijanskog prethodnika Tomasa Hardija, Swift se okreće unutrašnjosti zemlje, ali u postmodernističkoј verziji tog prostora svijeta život djeluje još surovije nego u Hardijevom svijetu. Farme na kojima se proizvodi mlijeko zatvaraju se zbog bolesti ludih krava, a mlade žene koje na njima rade (poput Džekove Eli) odlučno napuštaju ruralnu sredinu i bježe u grad. Stara farmerska porodica Lakston iz sjevernog Devona predstavlja primjer brojnih sličnih porodica iz unutrašnjosti Engleske. Braća Tom i Džek posljednji su predstavnici dugog porodičnog nasljeđa u kojem se, u četiri stotine godina dugoj porodičnoј tradiciji, prepliću patriotizam i stočarstvo. Međutim, društvene promjene koje se osjećaju u širem okruženju, ali i u njima samima, primoravaju ih da napuste lakstonsku zemlju, vlastito podneblje ali i porodično nasljeđe. Tom od porodične nesreće bježi na ratna polja širom svijeta. Poput Harija Biča (*Out of this World*, 1988), koji smirenje pronalazi daleko od kuće, fotografišući ratne užase, Tom Lakston napušta ruralnu Englesku i odlazi

u nepoznato i nesigurno okruženje. Za razliku od svog mirnijeg i poslušnijeg brata Džeka, spreman je na radikalne promjene i bijeg od porodične prošlosti.

Sa druge strane, iako obilježen očevim samoubistvom, posvećen i odan porodičnom kodeksu, zaostavštini predaka, imanju i ocu, ni Džek nije srećan. Nekada ušuškana, bujna, prostrana i udobna engleska imanja potpuno nestaju pod pritiskom društvenih promjena. Farma Lakstonovih ilustrativan je primjer tog procesa. Otkupljuje je bogati bankar iz Londona, kako bi stekao vlastito parče ruralne Engleske, srušio ambare i štale, podigao veliku elektronsku kapiju na ulazu, uredio pašnjake i livade. Jedino ostaje stari hrast u blizini kuće, svjedok tragičnih događaja, prije svega samoubistva Majkla Lakstona nakon saznanja da boluje od raka. Sada taj isti hrast postaje nijemi posmatrač nedjeljnih površnih piknika. Prikazujući sudbinu zajednice ljudi koji su živjeli na zemlji i od zemlje, a koji su sada primorani da je napuste i potraže posao u gradovima ili u profesionalnoj vojnoj službi, Swift slika postepeno odumiranje ruralne Engleske i različite reakcije svojih junaka na taj proces.

Džeka Lakstona, junaka koji posljednji napušta porodični prostor obilježen tragedijom, bratova sahrana primorava da se još jednom suoči sa porodičnom prošlošću. Iako uspješan u svom novom okruženju, vodeći kampersko naselje na sasvim drugom kraju Engleske i živeći sa ženom koja je uz njega od djetinjstva, Džek očigledno nije raskrstio sa prošlošću, niti je to zaista želio. Naprotiv, sjećanja na porodične događaje sada mu se nameću snažnije nego ranije. Sve što je, odlazeći u novi život, pokušao ostaviti iza sebe, ponovo se pojavljuje u njegovoj svijesti. Primoran da se suoči sa mjestima i ljudima iz svoje prošlosti, sa farmom, obližnjim gradićem i poznatim ljudima, Džek postepeno rekonstruiše vlastitu porodičnu istoriju. U tom procesu otkrivaju se duboki tragovi traume koji obilježavaju život ovog naizgled običnog čovjeka. Strah, teror i terorizam (*Wish You Were Here*: 61) koji prožimaju savremeni svijet reflektuju se i u njegovom ličnom iskustvu.

Kompleksni odnosi očeva i sinova, između ostalog uslovljeni različitim stavovima prema ratu, predstavljaju još jednu temu kojoj se Grejam Swift često vraća.² Džek i Tom su predstavljeni kao savremena varijanta svojih predaka, stričeva Džordža i Freda Lakstona, koji su učestvovali u Prvom svjetskom ratu, i od kojih je samo jedan zaslužio medalju za hrabrost. Prema priči njihove majke Vere, koja je vjerovatno djelimično izmišljena, medalja je trebalo da bude prepolovljena i ravnopravno podijeljena među braćom. Odrastajući uz polu-imaginaru porodičnu legendu o slavnim precima, braća Lakston usvajaju moralne i

² Primjeri odnosa očeva i sinova mogu se naći u Swiftovim prethodnim romanima: Prentis, koji zbog svog sada nijemog oca, ranije ratnog heroja, obavještajca ili špijuna tokom Drugog svjetskog rata, ne uspijeva da ostvari normalan život (*Shuttlecock*); Hari Bič, koji ne odobrava očeve zasluge u Prvom svjetskom ratu (*Out of This World*); Bil Anvin, koga muči očeva služba i samoubistvo u Francuskoj, poslije Drugog svjetskog rata (*Ever After*); problematični odnos Vinsa i njegovog očuha Džeka Dodsa (*Last Orders*); te Džordža Veba i njegovog oca, ratnog fotografa (*The Light of Day*).

porodične kodekse koji u savremenom svijetu gube svoju nekadašnju snagu. Džek ostaje duboko odan bratu, porodici i zemlji, vrijednostima koje pripadaju svijetu koji polako nestaje. Istu medalju koju je nekada nosio kao amajliju i simbol zaštite od spoljašnjeg svijeta, Džek godinama kasnije simbolično baca u more. Njegovo putovanje na bratovu sahranu stoga ne predstavlja jednostavan povratk tak prošlosti i prostoru obilježenom nasiljem i stradanjem. Džek istovremeno osjeća potrebu za tim povratkom i nemoć da mu se potpuno prepusti. Poput mnogih savremenika, on bira lakši put, globalizovani put. Nasuprot njemu, stoji stari i bolni put sjećanja, koji je mnogo teže slijediti.

Jedina uspomena koja u Džekovu svijest vraća osjećaj topline jeste sjećanje na djetinjstvo i majčinsku ljubav. Vera Lakston, Džekova i Tomova pokojna majka, još je jedan primjer Sswiftove majke-pripovjedačice (*raconteuse*), figure koja ublažava porodične traume kroz priču, pružajući „ovaj dodatni, imaginarni djelić“³ stvarnosti (*Wish You Were Here*: 13). Takva priča ima gotovo ljekovitu funkciju: ona oblikuje prošlost, ublažava bolna iskustva i održava osjećaj porodične bliskosti i lojalnosti. Dok simboli tradicije, medalja i zemalja, postepeno gube svoju vrijednost, majčina priča ostaje posljednji prostor u kojem porodično sjećanje može opstati. U Sswiftovim romanima majke često imaju ulogu preoblikovanja porodične stvarnosti i prošlosti kroz pripovijedanje. Ta funkcija postaje posebno važna u trenucima kada surove činjenice porodične istorije dolaze do izražaja. Tada ženska perspektiva, suptilnija verzija priče, dobija na značaju. Takvu ulogu ima majka Toma Krika (*Waterland*, 1983), koja svome sinu u nasljeđe ostavlja ljekovitost beskrajne priče, pripovijedanja koje ublažava surovu stvarnost. Majčina priča tako postaje model samog Sswiftovog pripovijedanja: prošlost se ne može promijeniti, ali se može iznova oblikovati kroz priču. Kao kontrast tome, stoji majka Bila Anvina (*Ever After*, 1992), kojoj pripovijedanje predstavlja znak slabosti i nemoći, jer je njena lična stvarnost potisnula čak i potrebu za narativnim oblikovanjem iskustva. U romanu *Volio bih da si tu* ova narativna funkcija povezana je sa idealizovanom slikom Džekovog djetinjstva, svijeta u kome je engleska zemlja predstavljala stabilan i dovoljan svijet. Takva ruralna Engleska danas opstaje jedino u bajkama:

Jednom davno, sama pomisao da bude bilo gdje osim u Engleskoj činila bi se Džeku potpuno suludom i izvan bilo kakvih okolnosti koje bi njega mogle uključiti. Mada je znao da su na svijetu postojali ljudi koji idu, koji lete, redovno, na druga mjesta. Znao je da svijet sadrži druga mjesta. (*Wish You Were Here*: 55)⁴

³ „...this extra, imaginary bit.”

Sve primjere na engleskom jeziku prevela je autorka rada.

⁴ “*Once upon a time*, the notion of being anywhere other than England would have seemed totally crazy to Jack and quite beyond any circumstance that might include him. Though he knew that the world contained people who went, who flew, regularly, to other places. He knew that the world contained other places.”

Džek je u srži duboko vezan za lokalni prostor, pa su mu se čak i odlasci u Dorset u djetinjstvu činili gotovo kao putovanja u inostranstvo. On predstavlja oličenje tradicionalnog ruralnog identiteta, snažno povezanog sa zemljom i stočarstvom. Međutim, suočavajući se sa činjenicom da je taj bajkoviti svijet na izmaku, Džek sve više tone u osjećaj rezignacije. Odrekavši se svojih korijena i porodičnog nasljeđa, on ne uspijeva pronaći stabilno uporište u novoj stvarnosti. Čeznja za starim svijetom, ali i osjećaj nepripadanja novom, u njegovoj svijesti stvaraju duboku egzistencijalnu nesigurnost.

Svift se i u ovom romanu vraća jednoj od svojih karakterističnih tema. Kroz živote članova porodice Lakston, pisac pokazuje u kojoj mjeri priča nikada ne može biti ispričana do kraja. U postmodernističkom ključu različite verzije događaja stalno se umnožavaju, dok konačna istina ostaje nedostižna. Tako i cjelovita priča o Lukovom ubistvu, koju Džek saznaje od svoga brata, nijednog trenutka ne posumnjavi u istinitost njegovih riječi, ostaje ispričana samo djelimično i uz oklijevanje. Ona se završava surovim prizorom u kojem otac izražava nadu da će jednog dana i njega neko na isti način osloboditi patnje i neizdrživog života. Ova epizoda iz djetinjstva postaje simbolična priča o različitosti očeva i sinova, ali i o sposobnosti preuzimanja odgovornosti za vlastitu sudbinu. Dok otac pokazuje spremnost da učini ono što smatra nužnim, da usmrti ostarjelog i bolesnog psa, sinovi za takvu odluku nemaju snage. Upravo zato Džeku preostaje jedino da „umukne ili kaže vrlo malo” (*Wish You Were Here*: 155),⁵ ili da sebi olakša stvaranjem vlastite verzije porodične tragedije. Dok Džek prećutno prihvata vlastitu slabost, Tom bira bijeg: nakon što opere i opegla Lukovo ćebence, odlučuje da ode u vojsku.

SVEZNAJUĆE PRIPOVIJEDANJE U POSTMODERNIZMU

Značajna tendencija koja se javlja u posljednjih nekoliko decenija u britanskoj i američkoj književnosti jeste transformacija sveznajućeg pripovijedanja, koje je tokom dvadesetog vijeka bilo rjeđe korišteno. U novom milenijumu dolazi do obnove i preoblikovanja tradicionalnih pripovijednih tehnika, pri čemu se treće lice, karakteristično za romane iz osamnaestog i devetnaestog vijeka, u djelima savremenih autora javlja u novom obliku. Ovakvi narativni pomaci mogu se dovesti u vezu sa širim postmodernističkim tendencijama fragmentacije i ontološke nestabilnosti (McHale, 1987).

Naratološka postavka romana *Volio bih da si tu* značajno se razlikuje od prethodnih Sviftovih romana, u kojima je preovladavalo nepouzdanost pripovijedanje u prvom licu karakteristično za postmodernističku prozu (But, 1976), dok se kao drugi čest oblik javlja ispovjedno obraćanje u drugom licu. Tradicionalno treće lice pisac je upotrebljavao u ograničenim i funkcionalno motivisanim segmentima. U prvom romanu (*The Sweet-Shop Owner*, 1980), Vili Čepmen svoju priču oblikuje u trećem licu, kako bi se distancirao od sopstvene sudbine. Sličan

⁵ “...to shut up or say very little.”

postupak prisutan je i kod Toma Krika (*Waterland*, 1983), koji, govoreći o najbolnijem događaju iz prošlosti, abortusu svoje supruge, pribjegava pripovijedanju u trećem licu. Bil Anvin (*Ever After*, 1992) takođe koristi treće lice u jednom poglavlju, kada govori o sudbonosnom upoznavanju sa svojom ženom Rut, čime se naglašava koliko je u tom trenutku savršeni svijet kasnije postao dalek i nedostižan. Psihološka motivacija likova predstavlja jedan od ključnih razloga za upotrebu trećeg lica u romanu *Volio bih da si tu*, koji je dominantno ispriповijedan u trećem licu, čime se naglašava u kojoj se mjeri junaci na pragu dvadeset i prvog vijeka distanciraju od vlastitog identiteta.

Postmodernističko pripovijedanje u trećem licu ne pruža stabilnu interpretativnu poziciju, već otvara prostor za različita tumačenja. Iako se narativni glas doživljava kao glas blizak Džekovoj svijesti, on se ne može jednoznačno pripisati tom liku. Postoje naratološki iskoraci kojima su predstavljene perspektive drugih junaka. Ne radi se o tradicionalnom, stabilnom, sveznajućem naratoru sa jasnom ekstradijegetičkom pozicijom (Ženet, 1980), već o narativnoj instanci čije se znanje predstavlja kroz promjenjivu internu fokalizaciju. Efekat sveznanja ostvaruje se pristupom svijesti različitih likova. U Dosonovom tumačenju savremenog pripovijedanja [Paul Dawson], izloženom u studiji *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, 2009, savremena proza ne napušta sveznanje, već ga oblikuje u samosvjestan narativni postupak u kojem se autoritet pripovijedanja zasniva na umrežavanju subjektivnih perspektiva, a ne na jedinstvenoj i stabilnoj istini. Stoga se polifonijsko, višestruko pripovijedanje u ovom romanu realizuje kroz treće lice.

Iako je u modernizmu i ranom postmodernizmu treće lice često bilo potisnuto u korist subjektivnijih formi, primjetna je sve učestalija obnova i transformacija ovog pripovijednog modela u kontekstu ubrzanog tehnološkog razvoja i kulturnih promjena koje utiču na pripovijedanje. Mnogi savremeni autori ponovo koriste ovaj pripovijedni model, poput Salmana Ruždija (*Midnight's Children*), Martina Ejmisa (*Money*), Zejdi Smit (*NW*), Dona Delila (*White Noise*), Džona Apdajka (*Villages*) i drugih. Kraj dvadesetog i početak dvadeset i prvog vijeka obilježeni su dubokom sumnjom i krizom povjerenja, zbog čega se upotreba sveznajućeg pripovijedanja može tumačiti kao paradoksalna. Ova pojava može se razumjeti kao rezultat postmodernističke sklonosti ka eksperimentisanju, ali i kao mogući nostalgični odgovor na savremenu krizu narativnog autoriteta. Kako ističe Pol Doson (2009: 143), savremeni oblici sveznajućeg pripovijedanja predstavljaju odgovor na fragmentaciju narativa i slabljenje autoriteta u postmodernom kontekstu. U tom smislu, polifonija, kao predstavljanje višestrukih, često suprotstavljenih glasova, odražava kompleksnost savremenog svijeta obilježenog izobiljem informacija i interpretacija.

Sveznajući pripovjedač, za razliku od ograničenog pripovijedanja u trećem licu (eng. *limited 3rd person narration*), koje predstavlja misli i osjećanja jednog lika u djelu, ima uvid u umove velikog broja junaka. Predstavljanje višestrukih tačaka gledišta smatra se jednim od načina građenja cjelovite naracije. Međutim,

postmodernističko pripovijedanje u trećem licu uvodi dodatnu narativnu kategoriju, pripovjedača koji više ne funkcionira kao stabilni i autoritativni izvor istine. Subjektivno pripovijedanje u trećem licu (eng. *3rd person subjective perspective*) odnosno pripovijedanje „preko ramena”, podrazumijeva predstavljanje događaja iz perspektive pojedinačnog lika, uz pristup njegovim mislima i doživljajima. Takav oblik pripovijedanja približava se naraciji u prvom licu, omogućavajući dublji uvid u unutrašnji svijet protagonista (Dawson, 2009: 144).

Za razliku od objektivnog pripovijedanja u trećem licu, kojim narator tehnikama „muve na zidu” ili „očima kamere” predstavlja događaje, bez pristupa unutrašnjem svijetu likova, postmodernističko subjektivno pripovijedanje u trećem licu zadržava element nepouzdanosti, pružajući ograničene tačke gledišta. U tom smislu, kako ističe Linda Hačn, postmodernizam podrazumijeva upravo kritičko preispitivanje narativnih i istorijskih diskursa (Hutcheon, 1988). Međutim, ukoliko pripovijedna instanca obuhvata više perspektiva i različite verzije događaja, tada se uspostavlja efekat narativnog sveznanja, koji ne proizilazi iz jedinstvenog autoriteta, već iz objedinjavanja različitih perspektiva.

Dok je tradicionalni sveznajući pripovjedač u trećem licu u devetnaestom vijeku bio glas kolektivne savjesti, poeta i svjedok istorije, glas koji istovremeno dokumentuje i oblikuje stvarnost (Dawson, 2009: 150), savremeni sveznajući pripovjedač više ne funkcionira kao autoritativni izvor znanja i istine. Džon Fauls [John Fowles], pionir britanske postmodernističke književnosti, u jednom od svojih eseja (*Notes to an Unfinished Novel*, 1969), razmatra razloge književnog raskida sa sveznanjem. Istovremeno, u svom romanu pokušava da ovu tehniku ponovo oživi u okviru postmodernističkog poetičkog modela:

Sumnjamo u ljude koji se predstavljaju kao sveznajući; zbog toga se mnogi romanopisci dvadesetog vijeka okreću pripovijedanju u prvom licu. Ipak, u ovoj novoj knjizi pokušaću da ponovo oživim ovu tehniku. (Fowles, 1969: 153)⁶

Kategorija sveznanja dovodi se u pitanje u svom tradicionalnom obliku u savremenom kontekstu terorističkih ratova, raspada država i gubljenja nacionalnih identiteta. Predstavljanje više tačaka gledišta javlja se kao jedan od ključnih načina ograničenog i uvijek upitnog približavanja istini, pri čemu polifonija ne djeluje kao potpuno konstruisana ili redukovana verzija stvarnosti. Tako i Swift koristi višestruke narativne glasove i subjektivno pripovijedanje u trećem licu, nastojeći da predstavi što potpuniju verziju priče. U tom smislu, savremeno sveznajuće pripovijedanje ne podrazumijeva stabilan autoritet, već efekat znanja koji proizilazi iz umrežavanja subjektivnih perspektiva. Naracija u romanu *Volio bih da si tu* funkcionira kao postmoderni oblik sveznanja: ona ne nudi jedinstvenu istinu, već utisak sveobuhvatnosti koji proizilazi iz fragmentiranih, ali međuso-

⁶ “We suspect people who pretend to be omniscient; and that is why so many twentieth-century novelists feel driven into first person narration. But in this new book, I shall try to resurrect this technique.”

bno povezanih perspektiva likova. U tom smislu, višestrukost perspektiva u romanu može se dovesti u vezu sa Batlerovim shvatanjem postmodernizma kao prostora u kojem različiti narativi koegzistiraju bez jedinstvenog autoriteta ili stabilnog odnosa prema stvarnosti (Butler, 2002: 15).

Naracija je dominantno fokalizovana kroz Džekovu svijest. Tokom putovanja na bratovu sahranu, on sa određene distance posmatra vlastiti život. Njegova sjećanja su hronološki rasuta i dezorganizovana, događaje iz djetinjstva smjenjuje sa kasnijim dešavanjima. Iako narator često precizno iznosi vrijeme i detalje događaja, hronološki red se narušava. Prisutan je niz naglih mentalnih prelaza sa jednog sjećanja na drugo; konkretne informacije iznose se fragmentirano, a događaji ostaju nepovezani. Tekst stoga zahtijeva aktivniji angažman čitaoca, koji mora uložiti napor kako bi rekonstruisao narativnu cjelinu. Isprekidanost i neujednačenost narativne hronologije, odnosno ahronija, ima još jednu značajnu ulogu – doprinosi složenosti narativne strukture. Naracija je u velikom dijelu usmjerena na prošlost, ali se javljaju i segmenti istovremene naracije, kao što je odlučujuća, završna scena sa puškom i kišobranom. Višestruko, polifonijsko pripovijedanje u trećem licu prisutno u ovom romanu obilježeno je nedorečenošću, odlaganjem rasplesa i stalnim iščekivanjem. Na samom početku romana, nervno rastrojen i emotivno preplavljen Džek sjedi pored prozora, sa napunjenom puškom koju drži na krevetu, i čeka svoju ženu Eli da se odnekud vrati. Ova psihološka scena potencijalnog zločina unosi nemir i iščekivanje, koje će potrajati do samog kraja romana, gdje dolazi do razrješenja.

Džek Lakston je junak koji, u stanju psihičke krize, promatra sopstveni život ali i širu društvenu stvarnost pri čemu ta stvarnost pojedinca dovodi u stanje emocionalne i egzistencijalne iscrpljenosti. Ako primijenimo narativnu tipologizaciju Dorit Kon [Dorit Cohn] (Cohn, 1978: 26), može se uočiti da Swiftov način prikazivanja unutrašnjeg govora u trećem licu predstavlja paradigmatički primjer onoga što Kon naziva psiho-naracijom (eng. *psycho-narration*). Za razliku od unutrašnjeg monologa, psiho-naracija podrazumijeva naratorski filtriran, ali intiman pristup mentalnim procesima likova koji čitaocu omogućava ulazak u oblasti misli, emocija i unutrašnjih konflikata. Kon razlikuje dvije osnovne forme psiho-naracije: disonantnu i konsonantnu. Disonantna psiho-naracija uključuje snažan komentar pripovjedača, njegovu procjenu, interpretaciju ili ironijski odmak od svijesti lika, pri čemu se uspostavlja distanca između naratorskog glasa i mentalnog sadržaja junaka. Konsonantna psiho-naracija, s druge strane, podrazumijeva maksimalno približavanje naratorske perspektive unutrašnjem glasu lika i prikazivanje svijesti u sirovoj, fragmentarnoj i emotivno nabijenoj formi, bez eksplicitnog nadzora neke autoritativne naratorske instance. Upravo drugi tip obilježava Swiftov roman. Konsonantna psiho-naracija omogućava da čitalac posmatra Džekove misli, ali i prati njihovu haotičnost, asocijativne pomake, traumatske reakcije i emocionalne lomove, što odgovara savremenim tumačenjima traume kao fragmentiranog i etički složenog iskustva (Craps, 2005). Swift koristi treće lice, ali zadržava unutrašnju perspektivu, brišući granice između naratora i junaka, čime pripovijedanje oponaša način na koji um zaista funkcioniše: njegov

tok misli, skokove, asocijacije i emocije. Pored Džeka, konsonantna psiho-naracija se povremeno predstavlja putem svijesti drugih likova: Eli, Toma, sviješću sporednih likova, čime Swift proširuje polifonu matricu romana i omogućava da se traumatska iskustva predstave kao kolektivno iskustvo, a ne izolovani fenomen. U tom smislu, ovakav narativni postupak odgovara Igltonovom shvatanju književnosti kao prostora u kojem se artikulišu širi društveni i ideološki odnosi (Iglton, 1997). Na taj način psiho-naracija funkcionise kao ključna strategija u prikazivanju postmodernističke fragmentacije identiteta, gubitka orijentacije i nemogućnosti stabilnog pripovjednog „ja”. Jasno je da postmoderni roman preispituje tradicionalno sveznajuće pripovijedanje tako što ga približava svijesti likova; psiho-naracija služi kao posrednik: narator djeluje kao da je sveznajući, ali umjesto objektivnog znanja prenosi intimne i fragmentirane mentalne tokove, čime se granice između naratorskog i unutrašnjeg glasa brišu.

NARATOLOŠKI POVRATAK: PROŠLOST KAO POLAZIŠTE I ODREDIŠTE

Jedna od ključnih naratoloških karakteristika romana jeste nestabilna vremenska organizacija pripovijedanja, u kojoj se sadašnji trenutak neprestano reflektuje kroz prizmu prošlosti. Sjećanje se ne javlja kao linearna rekonstrukcija događaja, već kao fragmentiran i emocionalno obojen proces koji oblikuje percepciju sadašnjosti. U tom kontekstu, prošlost ne funkcionise samo kao pozadina zbivanja, već kao aktivno narativno polazište i odredište. Narativna linija se prekida i pomjera iz sadašnjeg trenutka ka dubokoj prošlosti. Džek kao najsrećniji period života evocira djetinjstvo provedeno na porodičnoj farmi Džeb, sagrađenoj 1614. godine. Sjećanja na život sa osam godina mlađim bratom Tomom i na majku Veru, koja umire od raka jajnika, oblikuju Džekovu predstavu o djetinjstvu. Sa njenom smrću nestaje djetinjstvo, ali i stabilna narativna osnova, koja se u sjećanjima javlja u obliku bajkovitog početka: „...jednom davno...” (*Wish You Were Here*: 55).⁷ Slike djetinjstva povezuje sa prizorima porodičnih odmora na obali mora, golubovima, kulama od pijeska i prvim dječijim simpatijama (*Wish You Were Here*: 101). Ovi prizori djeluju kao kontrast stvarnosti njegovog zrelog doba, obilježenog izgubljenosti, nesigurnosti i tugom koja traje.

Hronološki precizno (novembar 1994. godine), Džek evocira događaj vezan za oca, posljednju memorijalnu ceremoniju kojoj će zajedno prisustvovati. Riječ je o obilježavanju Dana sjećanja na poginule u Prvom svjetskom ratu, uključujući i njihove pretke, braću Lakston, u obližnjem gradiću Marlstonu. Džekov otac, poput Prentisa (*Shuttlecock*, 1981) osjeća određenu nelagodu zbog herojskog porodičnog nasljeđa. Njegov odnos prema porodičnoj prošlosti manifestuje se narušavanjem male porodične tradicije – te godine prvi put izostaje odlazak u lokalni pab. Vrhunac dugogodišnjeg raskola između oca i sina ostaje neizrečen, ali jasan: zajedničko piće u lokalnom pabu, koje ne popiju nakon ceremonije, simbolično označava trenutak potpunog otuđenja.

⁷ “...once upon a time.”

Džek mogućnost novog početka pronalazi kada postaje vlasnik kamp naselja na obali mora. Park kamp kućica Vidikovac (eng. *Lookout Caravan Park*) funkcioniše kao prostor novog početka za dvoje mladih ljudi koji teže drugačijem životu. Swift i ovdje narativni prostor oblikuje na granici između vode i zemlje, što podsjeća na roman *Močvara* i njegov imaginativni Fenlend. Međutim, poput brata koji odlazi na ratište, i Džek bira nestalan i nesiguran prostor za novi početak. Vijekovima stara porodična farma sada biva zamijenjena kamperskim kućicama smještenim na nestabilnom morskom tlu. Uočava se da ideja novog početka nema jednaku vrijednost za oba junaka. Eli ga suštinski želi i čini sve kako bi i ostvarila svoju želju, dok Džek funkcioniše kao pasivni posmatrač sopstvene sudbine. Učiniće sve što treba, ali bez energije, volje i stvarne želje. Poređenjem života na farmi i na obali mora vidljive su psihološke razlike među supružnicima, čiji odnos jeste osnovna linija koja se provlači kroz cijeli roman. Posredstvom obje perspektive, uočava se u kojoj mjeri postaju različita njihova htijenja. Džek predstavlja tip junaka koji ostaje vezan za prostor koji nestaje, za razliku od Toma koji bira odlazak. U tom smislu, bratov odlazak u vojsku simbolično predstavlja Džekovo odustajanje od mogućnosti promjene:

Srećno, Tom. Kao da je Tom bježao umjesto obojice. ...Džek je bio onaj koji ostaje, onaj koji se ukorjenjuje. Nije imao u sebi poriv da ide dalje, ili nikad nije vjerovao da može otići dalje. Dok je Tom, očigledno, bio onaj koji ide dalje, na više nivoa. Onaj koji ide dalje i ostavlja za sobom. (*Wish You Were Here*: 43; 102)⁸

Džekov odlazak iz tog prostora i iz sopstvenog životnog okvira u velikoj mjeri pokreće energija njegove dugogodišnje partnerke Eli. Ona je odrasla na farmi Vestkot (eng. *Westcott Farm*), koja se nalazi u neposrednoj blizini farme Lakstonovih, uz oca alkoholičara i majku koja u Elinom ranom djetinjstvu napušta porodicu. Zbog toga Eli ne razvija snažan osjećaj odanosti porodičnom prostoru, niti je sputava strah od odlaska u nepoznato. Davno i nepovratno je izgubljena tradicionalna odanost ruralne žene porodici. Savremena verzija Tese preuzima kontrolu nad sopstvenim životom i odlučuje da ode.

Brižljivo planirani godišnji odmor na karipskim ostrvima za Eli ima neprocjenjiv značaj, kao potvrda njihove slobode i otvorene mogućnosti drugačijeg života. Džek ga otkazuje zbog bratove smrti, što za Eli simbolički predstavlja prelomni trenutak u suočavanju sa prošlošću. Karipska ostrva, Barbados, Sveta Lucija i Antigva, predstavljaju idealan prostor za bijeg, nedostižan za dvoje mladih ljudi obilježenih prošlošću i traumatičnim iskustvima, čija se desetogodišnja veza približava kraju. Eli ne može da ide sa njim, „nazad u žalosnu prošlost” (*Wish You Were Here*: 211).⁹ Suprotstavljanjem prostora prošlosti i prostora mogućeg bijega,

⁸ “Good luck, Tom. As if Tom was doing the escaping for both of them. ...Jack was a sticker, a settler. He didn't have the moving-on instinct, or he never really thought he could move on. Whereas Tom, clearly, was a mover-on, in more ways than one. A mover-on and leaver-behind.”

⁹ “...back into the wretched past.”

Swift gradi ključnu opoziciju između ukorijenjenosti i kretanja, pri čemu se razlika između Džeka i Eli oblikuje kao razlika između ostajanja i odlaska.

Čija tačka gledišta je predstavljena?

Ženetovo pitanje *Ko vidi?* u ovom romanu dobija posebno složen naratološki status. Pojam perspektive (eng. *point of view*) u tradicionalnoj naratologiji Ženet zamjenjuje pojmom fokalizacije kako bi se razdvojio način i glas (eng. *mood and voice*), odnosno pitanje ko vidi od pitanja ko govori. Perspektiva predstavlja jedan od osnovnih načina regulisanja količine narativnih informacija koje se pružaju čitaocu. Prema Ženetu (*Narrative Discourse* 1980: 189), razlikuju se tri tipa fokalizacije: nulta (pripovjedač zna više od likova), interna (naracija je ograničena na perspektivu lika), i eksterna (naracija ne pruža pristup unutrašnjem svijetu likova). Fokalizacija u ovom romanu je pretežno interna, ali činjenica koja uslovljava preispitivanje tradicionalnih naratoloških (u ovom slučaju Ženetovih) kategorija jeste da svaka perspektiva u postmodernističkoj naraciji zadržava element zagonetnosti. Otvara se pitanje u kojoj je mjeri pripovijedna instanca pouzdana i informisana. Zatim, interna fokalizacija može biti: konstantna (eng. *fixed focalization*) – perspektiva jednog lika; varijabilna (eng. *variable focalization*) – smjenjivanje perspektiva različitih likova, i višestruka (eng. *multiple focalization*) – isti događaj prikazan iz više perspektiva. U ovom romanu Swift pripovijeda putem interne, višestruke fokalizacije. Višestruka fokalizacija omogućava uvid u misli i osjećanja više likova, čime se povećava narativna složenost i intenzitet tenzije, dok se opseg informacija širi sa svakom novom perspektivom. Perspektive Džeka, Eli, Toma, kao i sporednih likova, omogućavaju uvid u različita tumačenja porodičnih i širih društvenih promjena koje donosi savremeno doba.

Pored dominantne perspektive glavnog junaka, Džeka Lakstona, kroz čiju svijest pratimo veći dio naracije, prisutna su i česta preusmjeravanja ka drugim perspektivama. Javlja se ugao posmatranja njegove žene Eli, kao i brata Toma (ili njegove posthumne perspektive). Uključene su i perspektive sporednih junaka, poput žene bankara koji je otkupio porodično imanje Lakstonovih. Prisutan je i policijski službenik Bob Iriton, koji je bio na dužnosti u trenutku očevo samoubistva, a sada ponovo svjedoči porodičnoj tragediji. Njegova perspektiva obuhvata širi društveni kontekst, posebno posljedice bolesti ludih krava. Perspektive sveštenika iz Marlstona koji učestvuje u Tomovoj sahrani, kao i majora Ričardsa, čovjeka koji donosi vijest o Tomovoj smrti, dodatno proširuju narativni okvir. Zajedničko iskustvo gubitka povezuje ove likove, dok perspektive povezuju njihovu individualnu tugu sa širim društvenim kontekstom.

Veliki dio romana prikazuje perspektivu glavnog junaka, Džeka Lakstona, čije su oči „hladne i bezizražajne, poput očevih” (*Wish You Were Here*: 81).¹⁰ Surovo i izolovano porodično okruženje oblikuje i braću Lakston, koja su se od rano djetinjstva suočavala sa nizom kriza: bolesti ludih krava, gubitkom najbližih i Tomovim odlaskom. Bez osjećaja zajedništva i uz emocionalno distanciranog

¹⁰ “Jack Luxton’s eyes, that were stony-grey like his father’s.”

oca, Džek izrasta u zatvorenu, distanciranu i naizgled hladnu osobu. Bez obzira na prostor u kojem se nalazi, u parku kamp kućica, Marlstonu ili na ostrvu Sveta Lucija, on ne uspijeva uspostaviti osjećaj pripadanja: „Sve je to nepoznata zemlja sada” (*Wish You Were Here*: 132).¹¹ Odlaskom iz porodičnog prostora i prekidom nestabilnih korijena, Džek postaje još jedan od postmodernističkih junaka obilježenih osjećajem nepripadanja (eng. *placelessness*). Poput lutalice u anglosaksonskoj elegičnoj i romantičarskoj poeziji, savremeni junaci tragaju za smislom i identitetom, ali njihova potraga ne vodi ka ispunjenju, već ka osjećaju besmisla i praznine. Osjećaj nepripadanja, o kojem govori Smetherst, nije samo individualni doživljaj, već širi postmoderni fenomen. Stanje dezorijentisanosti i gubitka uporišta postaje jedno od ključnih obilježja savremenog junaka:

Čini se da je neizbježno i sve češće lutanje u postmodernizmu, pa kako se mi mirimo sa ovom fundamentalnom promjenom u našoj sredini? Postmoderni roman se često bavi prostorom, izgubljenosti i osjećajem pripadanja, te stoga problematizuje pitanje zadovoljenja jedne od osnovnih ljudskih potreba: potrebe za pripadanjem negdje. (Smethurst, 2000: 94)¹²

Stvarnost u postmodernističkoj književnosti često se prikazuje kao dezorijentisana, fragmentirana i nestabilna, pri čemu se njeni oblici neprestano umnožavaju i transformišu. U takvom kontekstu književnost oblikuje novu dimenziju postojanja koja je obilježena raslojenošću i gubitkom stabilnog identiteta. Izgubljenost junaka i njihova nemogućnost ukorijenjenosti u prostoru i vremenu postaju očekivani narativni obrasci, dok je stabilni oslonac u svijetu nedostižan. U tom smislu, Džarvis [Brian Jarvis] se oslanja na Deridin koncept „adestiacije” (Jarvis, 1998: 34), koji podrazumijeva gubitak cilja, pravca i konačnog odredišta, a time i destabilizaciju same svrhe postojanja. Džarvis dalje ističe da se u takvom okviru može govoriti o postmodernističkom tekstu koji je bez centra, odredišta ili pravca (Jarvis, 1998: 53), čime se naglašava odsustvo stabilne strukture u postmodernističkoj naraciji. Međutim, upravo kroz naglašavanje besmisla i neodređenosti, savremeni pisci ukazuju na značaj samog procesa kretanja i potrage, koji zamjenjuje ideju konačnog cilja. Džekova egzistencijalna izgubljenost proizilazi upravo iz odsustva tog konačnog odredišta: lutajući sopstvenim životom, on postaje: „...marioneta, izgubljen čovjek” (*Wish You Were Here*: 160–161).¹³

¹¹ “It was all unknown country now.”

¹² “There seems to be an inevitability to the spread of placelessness in postmodernity, so how do we cope with this fundamental change in our environment? The postmodern novel is often concerned with place, placelessness and a sense of belonging, and so it seems to address the problem of how to satisfy what seems to be a human universal: the need to belong in some place.”

¹³ “...a puppet, a lost man.”

Pored Džeka, značajna je perspektiva njegove supruge Eli. Ona je obilježena traumatičnim djetinjstvom: majka je napušta, odrasta uz oca alkoholičara, prepuštena samoj sebi. Oslonac pronalazi u Džeku, pri čemu njeno nastojanje da ga izvuče iz prošlosti i predodređene budućnosti istovremeno predstavlja pokušaj samospasenja. Iako su njene misli dominantno predstavljene u subjektivnom trećem licu, u jednom trenutku dolazi do promjene pripovijedne strategije. Eli se obraća majci u ispovjednom drugom licu, što podsjeća na postupke karakteristične za Swiftove ženske likove koji napuštaju svoje porodice. Na taj se način obraća majci koja nikada nije bila tu, koja nije tu ni sada, u trenutku Eline lične krize. U tom obraćanju Eli paradoksalno izražava zahvalnost majci zbog napuštanja koje je, iako traumatično, omogućilo distancu od disfunkcionalnog porodičnog okruženja.

Zdravo, mama, evo me napokon, i pogledaj u kakvom sam haosu. Imaš neki savjet? Šta sad? Šta je sljedeće? ...Hvala ti, mama, hvala ti u svakom slučaju. Tu sam makar da ti to kažem. Hvala ti što si napustila mene i tatu prije toliko godina. Hvala ti što si me ostavila njemu, i kravama. I bolesti ludih krava. Hvala ti što si i sama bila krava, ali i što si na kraju ipak učinila pravu stvar, iako to nikad nisi znala. (*Wish You Were Here*: 34)¹⁴

Poput Mendi Blek iz romana *Posljednja tura*, Eli nastoji da se distancira od traumatične prošlosti, kako vlastite, tako i Džekove. Ona odlazi, tražeći novi početak, stabilnost i osjećaj pripadanja, čak i u prostoru koji je sam po sebi nestabilan, kamp naselju između vode i kopna. Važan izuzetak predstavlja trenutak kada ispovjedno drugo lice koristi i Džek tokom zamišljenog opraštanja sa bratom koji odlazi u vojsku. Tada on opsesivno ponavlja: „Srećno, Tome” (*Wish You Were Here*: 187).¹⁵ Džek se bratu obraća u mislima jer ih u stvarnosti pogađa potpuno odsustvo komunikacije, te jedini način prenošenja poruke postaje distancirano treće lice.

Elin ključni konflikt ogleda se u njenom neuspjehu da Džeka odvoji od prošlosti i porodičnih veza. Shvata da je prepreka u ostvarenju njenih snova Tom, kao najizraženija manifestacija svega što Džeka veže za prošlost. Čak i poslije njegove smrti, Eli osjeća da neraskidiva bratska veza ruši njene šanse za novi, srećniji početak sa Džekom. Voljela bi da *nije* tu. Tom je centralna figura Džekovog identiteta, njegovo emocionalno uporište. Eli i Tom funkcionišu kao suprotstavljene sile budućnosti i prošlosti između kojih Džek ne uspijeva da se pozicionira.

¹⁴ “Hello Mum, here I am at last, and look what a mess I’m in. Any advice? What now? What next? ...Thank you, Mum, thank you anyway. I’m here at least to say that. Thank you for deserting me and Dad all those years ago. Thank you for leaving me to him, and to the cows. And the cow disease. Thank you for being a cow yourself, but for coming right in the end, even if you never knew it.”

¹⁵ “Good luck, Tom.”

Predstavljena je i perspektiva Džekovog pokojnog brata Toma¹⁶, koji je opisan kao „izdajica, dame i gospodo, dezertjer, odbjegli, koji je odbjegao od rata protiv bolesti ludih krava i poljoprivredne propasti” (*Wish You Were Here*: 178–179).¹⁷ Napunivši osamnaest godina, on odlazi, doslovno shvatajući poruku sa rođendanske razglednice: „Napunio si osamnaest! Svijet je sada tvoj” (*Wish You Were Here*: 183).¹⁸ Međutim, njegova iskustva daleko su od idealizovane slike svijeta. Lutajući kroz ratom obilježene prostore, Njemačku, Bosnu, Avganistan i Irak, Tom istovremeno potiskuje i održava sopstvenu unutrašnju napetost. Vojna služba za njega funkcionise kao pokušaj kanalisanja te energije, karakteristične za junake koji ne uspijevaju da se distanciraju od vlastite prošlosti. Jedno od poglavlja posvećeno je Tomovim mislima, njegovoj nepotpunoj verziji priče. Iako je pripovijedanje dominantno u trećem licu, i Tom, poput Džeka i Eli, u jednom trenutku prelazi u drugo lice, obraćajući se bratu: „Tako sam se pridružio vojsci, Džek. Evo me sada u sunčanoj Basri. Volio bih da si tu. Ne, ne stvarno” (*Wish You Were Here*: 209).¹⁹

Tom je figura između života i smrti koja kao manifestacija prošlosti snažno utiče na likove u romanu. Međutim, upravo u završnoj sceni Tom paradoksalno preuzima ulogu protivteže Džekovoj psihičkoj krizi, kao figura kojoj se Džek konačno obraća: „Tako ti Boga, pomози mi, Tom” (*Wish You Were Here*: 351).²⁰ Posljednja Tomova misija poslije koje može biti i bukvalno spokojan je obavljena. Džek je spasen sopstvene destrukcije, i umjesto puške, svojoj supruzi pruža kišobran kao znak mogućeg preokreta.

Junaci u romanu stalno se vraćaju istim pitanjima, dopunjuju ih i dodatno usložnjavaju, pružajući sopstveni osvrt na kako lična tako i globalna dešavanja. Upravo to mnoštvo perspektiva približava se postmodernističkom narativnom sveznanju, jer omogućava sagledavanje višestrukih verzija događaja i oblikovanje relativno utemeljenog stava. Na taj način roman potvrđuje da savremena proza ne odbacuje sveznajuće pripovijedanje, već ga transformiše u polifoni i nenametljivi uvid u svijest likova, koja odgovara epistemološkoj nesigurnosti savremenog svijeta. Ovakvo razumijevanje sveznanja kao transformisanog, a ne napuštenog narativnog modela blisko je stavovima Pola Dosona, koji ukazuje na njegovu reaktualizaciju u savremenoj prozi (Dawson, 2009), kao i Dorit Kon, čiji koncept konsonantne psiho-naracije podrazumijeva nenametljiv pristup svijesti likova (Cohn, 1983).

¹⁶ Sličan postupak prisutan je i u drugim Sviftovim romanima, u kojima se glasovi preminulih likova uključuju u narativnu strukturu, kao što su Ajrin, supruga Vilija Čepmena (*The Sweet-Shop Owner*), supruga Harija Biča, Ana (*Out of this World*), kao i Džek Dods (*Last Orders*).

¹⁷ “Tom was the traitor, my lords and ladies, the deserter, the runaway. Running away from the war against cow disease and agricultural ruin.”

¹⁸ “You’re Eighteen! Now the World is Yours!”

¹⁹ “So I joined the army, Jack. Now here I am in a sunny Basra. Wish you were here. No, not really.”

²⁰ “For God’s sake help me, Tom.”

SVIJET U NESTAJANJU:
NEDOREČENI NARATOR I NEISKAZIVA PRIČA

Višeznačni naslov *Volio bih da si tu* obuhvata ključne aspekte istorije porodice Lakston. Motivi odsutnosti, čekanja i nedostajanja oblikuju melanholičnu atmosferu romana. Epigraf romana, stih iz Blejkove pjesme „Izgubljeni dječak”: „Zar se takve stvari dešavaju na obalama Albiona?” upućuje na odsustvo utjehe i sigurnog utočišta u savremenom svijetu. Poput dječaka iz Blejkove pjesme, koji luta tražeći očinsku figuru, Swiftov junak ostaje obilježen napuštenošću i usamljenošću. Za razliku od pjesme „Pronađeni dječak”, u kojoj dječak pronalazi utjehu u svevišnjem ocu, postmoderni kontekst romana ne nudi takvu mogućnost razrješenja (Paunović, 2006: 202).

Naslov romana upućuje na odmore iz djetinjstva braće Toma i Džeka, koji iz perspektive odraslog Džeka predstavljaju najsrećniji period u životu. Naslov je ujedno i tekst razglednice koju Džek šalje Eli, svojoj tinejdžerskoj simpatiji i kasnije životnoj partnerki. Iako na prvi pogled djeluje kao ustaljena i bezizražajna fraza, on sažima suštinu njihovih odnosa. Džek, farmer koji sa teškoćom smišlja i ovaj kratki tekst za svoju razglednicu, veoma je sličan Swiftovim junacima koji stoje u opoziciji obrazovanim: profesorima, književnicima i naučnicima. U njemu prepoznajemo junake Swiftovih ostalih romana: prodavca, mesara, grobara, policajca i činovnika. Iako izražene jednostavnim jezikom, scene sjećanja Džeka Lakstona ostaju upečatljive i nose izrazitu emotivnu snagu. Posebno se izdvaja motiv čebenceta porodičnog psa na krevetu prerano preminule majke, kao i detaljno opisana slika majčinog zgloba dok dječacima sipa čaj, koji nose snažan emocionalni naboj. Na sličan način i kratki tekst napisan na razglednici postaje izraz nemoći u ličnom izražavanju, koji sada prerasta u dublji i kompleksniji problem, potpuno odsustvo mogućnosti komunikacije. Nedorečenost predstavlja ključnu karakteristiku Džeka Lakstona: u presudnim trenucima on ne izgovara bol i tugu, ne oprašta se sa najdražima, i ne uspijeva da izgovori posljednje zbogom. U sadašnjem narativnom trenutku, tokom suštinskog preispitivanja, Džek se vraća svemu onome što je ostalo neizrečeno, propuštenim riječima i izgubljenim trenucima. Upravo zbog te nemogućnosti izražavanja, Džek sebe doživljava kao „najnižeg od najnižih, đubre” (*Wish You Were Here*: 168; 175).²¹

Na prvi pogled, završetak romana djeluje kao razrješenje narativne misterije ali i tenzije vezane za pušku koju Džek drži dok čeka Eli. Njena transformacija u kišobran, kojim je štiti od kiše, uvodi simbolički preokret, koji ukazuje na krhkost privida stabilnosti u savremenom svijetu. Ponudivši kišobran umjesto puške, Džek sugerise odustajanje od prošlošću prouzrokovane destrukcije. Vraća se ideji srećnog porodičnog života sa Eli.

²¹ “...like the lowest of the low, the scum.”

Motiv dima nastalog spaljivanjem stoke ali i ratnim razaranjima prožima svijet romana. Nasilje i destabilizacija ispoljavaju se na više nivoa: u Džekovoj psihičkoj krizi i u užem i širem društvenom kontekstu obilježenom bolešću ludih krava i globalnim sukobima. Roman sugerise da savremeno doba obilježavaju strah i dezorijentacija, dok gubitak i žalovanje trajno oblikuju likove, posebno Džeka, čija vezanost za majku i brata onemogućava njegov nastavak života. Nasilje produbljuje osjećaj nesigurnosti i potrebu za destrukcijom, a kosmopolitski svijet nema vremena za iskonsku privrženost zemlji. Priča o napuštanju farme Lakstonovih postaje priča o transformaciji individualnog identiteta ali i šire društvene strukture i ruralnog engleskog identiteta u nestajanju. Roman eksplicitno uspostavlja paralelu između globalne i lokalne destrukcije:

...gomile stoke gorjele su u plamenu. Sitnica, pomislio bi, u poređenju sa stvarima na koje naiđe vojnik. Bosna. Gledao je onu stoku kako gori na TV-u šest godina kasnije, u proljeće 2001. I nedugo potom par aviona je uletjelo u par visokih kula dajući potpuno novo značenje činu samoubistva i proizvedeći čitav niz posljedica, uključujući i one za britanske vojnike, što bi učinilo bolest ludih krava beznačajnom.²² (*Wish You Were Here*: 203)

Slikajući svijet iznutra i spolja, Swift prikazuje složenost i težinu ljudske egzistencije u savremenom svijetu. Bilo da se radi o porodičnim tragedijama, kao što je sve učestaliji rak, kao jedna od najsurovijih prijetnji današnjice, unutrašnjim problemima, poput propadanja ruralne Engleske, ili spoljašnjim tragedijama, kao što su ratovi širom svijeta, roman se može jedinstveno interpretirati. Bez obzira da li se radi o skromnoj porodičnoj farmi u središtu Engleske, ili o malom gradu u Bosni (posljednje Tomovo pismo stiglo je iz Viteza), lokalni i globalni problemi se stapaju u jedan, sveobuhvatni problem, čiji epilog jeste nepovratna transformacija svijeta. U tom kontekstu, simbol starog hrasta na farmi Lakstonovih otvara pitanje izbora između zaborava i prilagođavanja novim tokovima, ili života obilježenog sjećanjem na prošlost, izgubljena vremena i nestali svijet.

Izvori

Swift, G. (1993). *Ever After*. New York: Vintage International.

Swift, G. (1996). *Last Orders*. London: Picador.

Swift, G. (1993). *Out of This World*. New York: Vintage International.

²² "...piles of cattle going up in flames. A small matter, he'd come to think, compared with some of the things that come a soldier's way. Bosnia. He'd watched those cattle burning on the telly six years later, in the spring of 2001. And it wasn't so long afterwards that a couple of planes had flown into a couple of big towers giving a whole new meaning to the act of suicide and having a range of consequences, including ones for British soldiers, which would make a spot of cow disease seem piddling."

- Swift, G. (1992). *Shuttlecock*. New York: Vintage International.
Swift, G. (2003). *The Light of Day*. New York: Vintage International.
Swift, G. (1993). *The Sweet-Shop Owner*. New York: Vintage International.
Swift, G. (2007). *Tomorrow*. New York: Vintage International.
Swift, G. (1992). *Waterland*. London: Picador.
Swift, G. (2011). *Wish You Were Here*. London: Picador.

Literatura

- But, V. (1976). *Retorika proze* (prev. B. Vučićević). Beograd: Nolit.
Butler, C. (2002). *Postmodernism – A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
Craps, S. (2005). *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short Cuts to Salvation*. Sussex, UK: Sussex Academic Press.
Dawson, P. (2009). The Return of Omniscience in Contemporary Fiction. *Narrative*. Vol. 17, Number 2, 143–161.
Đerić, B. (2016). *Naratori i naracija u romanima Grejama Svifta*. (Doktorska disertacija). Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu. https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/4819?locale-attribute=sr_RS Preuzeto 19. 11. 2025.
Fowles, J. (1969). *Notes to an Unfinished Novel*. In: Bradbury, Malcolm. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Manchester: Manchester UP.
Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press.
Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
Iglton, T. (1997). *Iluzije postmodernizma* (prev. V. Tasić). Novi Sad: Biblioteka Svetovi.
Jarvis, B. (1998). *Postmodern Cartographies*. London: Pluto Press.
Paunović, Z. (2006). Grejam Svift: U košmaru istorije. U: Paunović, Z. *Istorija, fikcija, mit. Eseji o angloameričkoj književnosti* (94–98). Beograd: Geopoe-tika.
Prins, Dž. (2011). *Naratalogički rečnik* (prev. B. Miladinov). Beograd: Službeni glasnik.
Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.

Postmodernist Omniscient Narration in Graham Swift's
Wish You Were Here (2011)

Summary

This paper explores Graham Swift's *Wish You Were Here* (2011) as a profoundly engaged social novel that exposes the psychological, moral, and political fractures of twenty-first-century England. Through the decline of the Laxton family farm and the breakdown of its last heir, Jack Laxton, Swift depicts a nation in transition – one that has lost its rural and moral center while struggling to find meaning amid economic globalisation, political disillusionment, and personal despair. The analysis reveals how individual and collective trauma, private grief and public catastrophe (the BSE epidemic, the war in Iraq, the terrorist attacks of 9/11), intertwine into a narrative of loss, displacement, and moral paralysis.

Methodologically, the study combines several approaches: narratological analysis (Genette's typology of focalization, Dorrit Cohn's categories of psychonarration), comparative contextualisation within Swift's oeuvre, and a close reading of selected narrative segments. The focus is on narrative perspective, temporal structure, and symbolic motifs. The research identifies focalisation patterns (Jack/Ellie/Tom and peripheral narrators), classifies forms of psychonarration (predominantly consonant), maps the novel's achronological structure, and interprets key metaphors, especially the transformation of the family farm Jebb into a luxury retreat for London bankers, as indicators of the erosion of rural England and of traditional identity.

Results indicate that *Wish You Were Here* represents a postmodern reformulation of the omniscient third-person narration. Unlike the authoritative nineteenth-century omniscient voice, Swift's narrative omniscience is fragmented and polyphonic. By granting limited access to multiple consciousnesses through internal focalisation, Swift constructs a fragmented kind of "collective knowing" that mirrors the moral uncertainty of the postmodern world. The novel's non-linear chronology – continuous shifts between the present (Jack's journey to his brother's funeral in 2006) and the past (family life, the father's suicide, the mother's death, childhood memories) – creates a psychological realism grounded in subjective temporality and emotional disorientation.

The discussion further demonstrates that the novel's poetics of silence and inexpressibility, embodied in Jack's inability to write or speak reflects a wider crisis of communication and belonging. The title phrase "Wish You Were Here" ironically becomes both a nostalgic invocation and an elegy for connection.

Jack's final gesture – offering an umbrella instead of a gun – symbolizes moral resistance to the pervasive madness and violence that define the age. Swift's melancholic realism, stripped of irony and metafictional play, thus marks a turning point in his writing: an ethically charged realism that mourns both personal and national decline.

In conclusion, *Wish You Were Here* stands as a key example of the twenty-first-century British novel's engagement with loss, memory, and identity in an era of global instability. By merging the intimate and the political, the lyrical and the documentary, Swift constructs a narrative that restores to the realist tradition a postmodern self-awareness without abandoning emotional depth. The paper contributes to contemporary Swift scholarship by identifying the novel's narratological strategies as a form of ethical storytelling that resists cynicism and restores a sense of moral seriousness to contemporary fiction.

Key words: Graham Swift, *Wish You Were Here*, postmodern narration, omniscient perspective, internal focalisation, psycho-narration