

Stefan S. Alidini<sup>1</sup>  
Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultet

## VAŠAR TAŠTINE I LOMAČA TAŠTINA: PROLEGOMENA ZA POETIKU MODERNOG REALIZMA

*Apstrakt: Rad se bavi ispitivanjem intertekstualnih i poetičkih veza Tekerijevog (Thackeray) romana Vašar taštine (Vanity Fair) i romana Lomača taština (Bonfire of the Vanities) Toma Vulfa (Tom Wolfe). Polazeći od problema intertekstualnih teorija, analiza se odvija prema sistematizaciji Žerara Ženeta (Genette). Rasvetljavaju se mogući odnosi između dva romana koji se ispituju na samim tekstovima, a potom pronalaze i u Vulfovoj eksplicitnoj poetici. Prate se intertekstualne veze naslova, serijalizovane forme oba romana i razmatra njihov uticaj na strukturu dela. Potom se razmatraju različiti aspekti mikrostruktura oba romana (elementi zapleta, pripovedne tehnike) i eksplicira smisao Vulfovih adaptacija Tekerijevog modela. Konačno, opažene odlike stavljaju se u kontekst Vulfove eksplicitne poetike i stanovišta obnove realističkog romana, gde se roman Lomača taština ostvaruje kao jedan od utemeljujućih tekstova neorealizma.*

*Ključne reči: realizam, neorealizam, intertekstualnost, novo novinarstvo, fikcija, faksija.*

Kada se govori i piše o klasičnim romanima evropskog realizma, to se obično čini sa velikom dozom poštovanja i često neskrivenom nostalgijom za prošlim vremenom koje se više nikad neće vratiti. Obično se podrazumeva da talenti poput Balzakovog (Balzac), Zolinog (Zola) ili Tolstojevog (Толстой) više nikad neće uspeti da proizvedu ništa slično. Nedostaje, međutim, odgovor na pitanje zašto. Spomenuti realisti poznati su po svojim velikim romanima i velikim projektima. Pa ipak, mnoštvo pisaca epske i naučne fantastike danas se može pohvaliti velikim brojem ispisanih tomova, velikim sagama sa kompleksnim vezama i složenim pripovednim ulančavanjima. Skribomanija s vremenom očito nije posustala, ali opet, čini se da je

<sup>1</sup> Autor je doktorand na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Imejl- adresa: stefan.alidini@gmail.com

ona moguća samo na tački maksimalne udaljenosti od stvarnog sveta, ili barem od pretenzija da se o stvarnom svetu kaže nešto smisleno. Jednostavno rečeno, i danas nam nedostaje odgovor na pitanje – da li je moguće napisati savremeni realistički roman, na koji način, i sa kojim uspehom.

Tom Vulf (Tom Wolfe), američki novinar, publicista i pisac, obično se spominje u kontekstu svog pionirskog rada kao utemeljivača takozvanog „novog novinarstva” (New Journalism). Taj pravac američkog žurnalizma odlikuje korišćenje literarnih postupaka poput naracije, karakterizacije i detaljne motivacije u kompoziciji reportaža. Vulf je brzo postao poznat kao jedan od najboljih – svakako najtalentovanijih – predstavnika te „škole”, i njegovi dugi, detaljni i inspirativni članci u magazinima *Njuzvik (Newsweek)*, *Eskvajer (Esquire)*, *Tajm (Time)* i drugima, često se ističu kao njegova najbolja ostvarenja. Vulf je, kao prvi doktorand „američke civilizacije” na Univerzitetu Jejl, oduvek pokazivao akutno interesovanje za duh američke nacije. Njegovi tekstovi objedinjavani u knjigama – od kojih je svakako najpoznatija *Radikal šik (Radical Chic)* – bave se najraznovrsnijim temama, od odnosa jevrejske inteligencije prema tada novonastalim Crnim panterima, sve do politički benignih izučavanja američke arhitekture u knjizi *Od bauhausa do nas (From Bauhaus to Our House)*. Tom Vulf je, međutim, višestruko značajan za modernu prozu, jer je pored reportaža napisao i dva izuzetno uspešna romana – *Čovek do kraja (A Man in Full)* i *Lomača taština (Bonfire of the Vanities)*, koji stoje po strani u okvirima savremene američke, pa i svetske proze. U ovom radu bavićemo se ispitivanjem veza između romana realizma i Vulfovog romana *Lomača taština*.

Specifičnost situacije ukazuje na širi poetički i teorijski problem. Ukoliko savremeni pisac postavi sebi zadatak da napiše moderan realistički roman, što je Vulf i učinio, jasno je da je u pitanju svojevrsni otklon od tekuće književne paradigme. U tom kontekstu su i savremeni tumači posmatrali talas „realističnih” romana koji se pojavio tokom osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka, odlučivši se za termin „neorealizam” i smeštajući fenomen u okvire šireg koncepta „pisanja posle postmodernizma” (Leypoldt 2004: 20). Ipak, čak i kada se bespogovorno prihvati ovakva teza, jedan od središnjih problema koji se time nameće jeste pitanje *odnosa* između realizma i postmodernizma, te pokušaja da se definiše „nova” ili barem savremenija realistička proza. Nameće se i sasvim prirodno pitanje: Može li ijedan pisac ostati imun na duhovnu klimu vlastitog doba, naročito pisac usredsređen na društveno bilo? Kakvog traga to ostavlja na njegovom delu? Kako to možemo videti sa stanovišta samog dela i njegove unutrašnje strukture? Konačno, ima li u svemu tome nekakvog metoda, karakterističnog postupka, ili je sve stvar slučaja? Razume se da ovde ne možemo odgovoriti ni na jedno od ovih pitanja. Možemo, međutim,

otvoriti temu tako što ćemo se usredsrediti na jedan konkretan slučaj i pokušati da skiciramo vrste odnosa koji se uspostavljaju između dva značajna romana: *Vašara taštine* (*Vanity Fair*) Viljema Mejkpisa Tekerija (Thackeray), i *Lomače taština* Toma Vulfa. Upravo zato što je pitanje odnosa centralna poetička dilema, intertekstualne teorije su ključne za razumevanje i razgraničenje problematike.

Rašireno je mišljenje da je termin *intertekstualnost* u glavni tok savremene književne teorije uvela Julija Kristeva (Kristeva), pokušavajući da Bahtina (Бахтин) objasni svojim francuskim kolegama. Od tog trenutka intertekstualnost postaje sve češći i važniji termin, iako se, zapravo, sve slabije i nepreciznije definiše. Kako svedoči inače precizan Ejbramsov *Rečnik književnih termina* (*Glossary of Literary Terms*), intertekst je „mesto interakcije nepreglednog broja drugih tekstova koji postoje samo u svom odnosu sa drugim tekstovima”<sup>2</sup> (Abrams 2008: 364). Do takvog shvatanja došlo se adaptacijom Bahtinove filozofije jezika, u kojoj je izraz uvek kontekstualno, socijalno omeđen, jezik u neprekidnom fluksu značenja, u većitom oblikovanju koje posreduje različite vrednosti (Allen 2000: 18). Kristevino uobličeno intertekstualnosti neodvojivo je od istorijskog konteksta, krize strukturalizma, časopisa *Tel Kel* (*Tel Quel*) i ideološke pozicije grupe okupljene oko njega (Allen 2000: 33). S pojavom intertekstualnosti zapravo se teorijski obarao primat stabilnog značenja i potirala ideja semantičke autonomije teksta njegovom rekontekstualizacijom, do te mere da je intertekstualnost umesto termina postala nešto nalik autonomnoj teoriji čitanja.

Ovakva definicija intertekstualnosti iz teksta eliminiše nekoliko ustaljenih kategorija, od kojih su najvažnije autor i žanr. Intertekstualnost je, ovako zamišljena, mogla da podastre hipotezu „produktivnosti teksta” kao način da se zaobiđe često nerešiva problematika zakonitosti žanrovskih formi. Istovremeno, to je bila znatna falsifikacija Bahtinog polazišta, koje se zasnivalo upravo na teoriji žanra, ali i pojmovima autora, intencije, glasa, vremena i konteksta (Duff 2002: 61). Rečju, Bahtin nikada nije odustao od ideje celovitog značenja, već je samo problematizovao kontekst u kojem se značenje javlja, tako ga produbljujući. Nešto slično dogodilo se i sa idejom autora, koji nije mogao ostati izvorište značenja dela (kao, na primer, u biografizmu) jer se tekst, kao i jezički sistem po Kristevoj, razumeva samo u odnosu prema nečem drugom – konvenciji, ideologiji, sistemu znakova, ili drugim tekstovima. Kao reakcija na nedostatak povezanosti sa prethodnim kategorijama javile su se znatno čvršće i primenljivije koncepcije, od kojih je najpoznatija sistematizacija koju je sproveo Žerar Ženet (Genette) u svojoj studiji *Palimpsesti* (*Palimpsests*). Intertekstualnost je za njega samo jedan od

<sup>2</sup> Svi prevodi u ovom radu delo su autora. Eventualna naglašavanja pripadaju autorima citata.

pet modusa koji se formiraju između tekstova,<sup>3</sup> pri čemu se oni mogu međusobno prožimati. Ženet je ovih pet modusa objedinio i sveukupne veze između tekstova definisao kao *transtekstualnost*: „sve što tekst stavlja u odnos – skriven ili očit – sa drugim tekstovima” (1997: 1). U celini, transtekstualnost predstavlja preciznije definisanu tipologiju odnosa između tekstova, značenje koje se obično pripisuje uvreženom shvatanju termina *intertekstualnost*, uz jednu važnu razliku. Fenomen transtekstualnosti vraća intertekstualne teorije natrag na teren (strukturalističke) poetike, podrazumevajući i prethodne kategorije i smeštajući ih u okvir novog predmeta rasprave, arhiteksta (Allen 2002: 100).

Na osnovu ovog sažetka možemo stići do barem dve definicije intertekstualnosti, uprkos tome što nismo spomenuli mnoštvo drugih autora od značaja za ovo pitanje.<sup>4</sup> Očito je da danas intertekstualnost moramo smatrati terminom indikatorom i uvek iznova definisati njegov opseg i precizirati upotrebu. Intertekstualnost u širem smislu, tako, podrazumeva viđenje teksta kao mreže značenja koja se može rastegnuti do tačke apsolutne nerazpoznatljivosti. Da se poslužimo jednom metaforom Renea Žirara (Girard), tekst se posmatra kao mašina za proizvođenje značenja, što na interpretativnom nivou prerasta u krupan metodološki problem. Tekstovi su na gubitku kada se pretpostavi da je u intertekstualnoj vezi sve ono što se može obrazložiti kao povezano. Na suprotnoj strani stoji shvatanje intertekstualnosti inspirisano Ženetom, koje posmatra tipske odnose između (mahom) konkretnih tekstova. Glavna prednost shvatanja intertekstualnosti u užem smislu jeste u pokušaju da se suzbije semantička anarhija koju implicira prva koncepcija. Osnovna mana jeste u tome što ona ne nudi ništa suštinski novo – u ovom slučaju reč *intertekstualnost* možemo zameniti ne samo terminom *transtekstualnost* već i terminima *uticaj*, *intencija*, *književne veze*, *kontekst*, u zavisnosti od konkretnih

<sup>3</sup> Oni su, redom: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, hipertekstualnost i arhitekstualnost. Za Ženeta intertekstualnost podrazumeva prisustvo jednog određenog teksta u drugom određenom tekstu, putem citata, plagiranja ili aluzija. Paratekstualnost obuhvata sve elemente koji nisu glavni deo teksta: naslove, podnaslove, predgovore, pogovore itd. Metatekstualnost „spaja” dva teksta, najčešće u vidu komentara. Hipertekstualnost podrazumeva odnos teksta A i teksta B koji nije na nivou komentara, ali koji je ipak prisutan u hipertekstu B, ne može postojati bez prvobitnog hipoteksta A, ili ga direktno invocira. Konačno, arhitekstualnost je najapstraktniji modus, koji podrazumeva nemi odnos koji često teži da izbegne klasifikaciju, recimo, romana kao romana ili pesme kao pesme. Iz ovog poslednjeg sloja čitaoci grade svoja očekivanja i predstave o delima (Genette 1997: 1–5).

<sup>4</sup> Postoje mnoge koncepcije intertekstualnosti pod drugim imenima, koje bi se mogle podvesti pod jednu od dve skicirane, poput pristupa Mišela Rifatera (Riffaterre), teorije citatnosti ili semiotičke koncepcije konteksta i podteksta u ruskoj nauci o književnosti (Rusinko 1979). Međutim, svaka od ovih koncepcija uspostavlja osoben odnos prema svim spomenutim književnoteorijskim kategorijama, te ih zato ne možemo detaljno obrazložiti.

okolnosti. U tom smislu i ova analiza, koja će se baviti prirodom odnosa između dva konkretna teksta, Tekerijevog i Vulfovog romana, može da se podvede pod uporednu analizu ili neki drugi, stariji oblik tumačenja. Već se na osnovu uvoda može zaključiti da, bez obzira na opseg i konkretnu definiciju, za nas intertekstualnost ima vrednost kao poetički princip, kao vrsta savremenog umetničkog postupka.<sup>5</sup>

Fenomen transtekstualnosti može početi već sa naslovom, jer je najvažniji aspekt paratekstualnosti „da obezbedi da sudbina teksta odgovara autorovoj nameri” (Genette 1997: 407). U kontekstu naše analize, značajna su tri momenta: Tekerijev primer, Vulfov odnos prema Tekerijevom primeru i njegova kasnija realizacija. Kritika je odavno prepoznala da se iza Tekerijevog naslova krije naznaka njegovog potonjeg umetničkog postupka (Baker 1955). Time što je odabrao da nazove svoj roman vašarom taštine, aludirao je na tada još uvek popularno delo *Hodočasnikov put* (*Pilgrim's Progress*) Džona Banjana (Bunyan), hrišćansku alegoriju u kojoj je mladi junak na putu do nebeskog grada morao da pređe velik put, između ostalog i vašar u gradu po imenu Taština. Sa druge strane, Tekerijev je ovu alegoriju preobrazio u efektnu poetsku sliku i utkao u nju metaforu za vlastiti umetnički postupak. Slika vašara je tako postala opravdanje za teatralnost pripovedača i njegov otvoren odnos prema vlastitim likovima, ali i za koncentraciju događaja na njegovoj „pozornici”. Aludiranje na hrišćansku moralistiku je pak na izvestan način otvorilo prostor pripovednom glasu da čvrsto stoji na poziciji viktorskih moralnih vrednosti i sa nje posmatra događaje romana. U tom kontekstu, naslov romana predstavlja okvir koji konceptualizuje metaforu taštine, koja će pripovedaču postati jedno od glavnih pripovednih sredstava. Međutim, pošto je u pitanju problematika hrišćanske moralistike, može se sa izvesnim pravom tvrditi da je Tekerijev postupak, kao i sama aluzija na Banjana, zapravo argument u korist čitanja romana kao alegorije o ljudskoj pokvarenosti u svetu bez vrednosti i bez Boga, a ne toliko osude britanskog društva devetnaestog veka (Baker 1955: 93).

Tom Vulf je očigledno prepoznao vrstu veze koju Tekerijev naslov uspostavlja sa tekstom te je, do određene mere, rešio da primeni istu vrstu simbolike. Kao što

<sup>5</sup> Naša generalizacija o intertekstualnosti u širem i užem smislu mogla bi se dalje produbljivati pomoću kategorije intencionalnosti. Naime, zbog toga što postoji svojevrsni „teorijski jaz” između intencije teksta i onoga što možemo pouzdano obrazložiti, većina praktikanata intertekstualne kritike može se grupisati na one koji se bave načelnim problemima i trude se da istraživanjem dođu do nekih opštih poetičkih pravila, te one koji pažnju usmeravaju na pojedinačne tekstove i, poput arheologa, sa njih skidaju intertekstualne slojeve. Mana prvog pristupa počiva u tome što se prilikom tumačenja uvek favorizuju manji, lakše objašnjivi primeri, a ne celina dela, dok je očita mana drugog pristupa rizik da mnoštvo otkrivenih aluzija prevrši razumnu meru koju bi pojedinačni autor bio u stanju da stvori (Farrell 2005: 102–107). Ovaj rad je, zbog prirode tematike i odabranih dela, znatno bliži prvoj koncepciji.

je Tekeru uspostavio direktnu vezu sa Banjanom, sam Vulf je naslovom *Lomača taština* uspostavio vezu sa Tekerijevim romanom. Nastavimo li semantički niz, to bi značilo da bi Vulf trebalo da konotira istu vrstu teatralnog odnosa prema likovima, pripovedaču i sopstvenom zapletu. Međutim, na ovom mestu nailazimo na još jedan stupanj intertekstualnosti putem svojevrstog citata. Naime, *Lomača taština* sadrži u sebi istorijsku dimenziju, jer označava trenutak kada je monah Đirolamo Savonarola (Savonarola) sproveo svoju hajku na „greh”, te na ulicama Firence na lomačama spaljivao knjige, slike, i druge tvorevine renesanse. Štaviše, naslov romana je prevod naziva za spomenuti događaj (falò delle vanità), pa bi se s dosta prava moglo tvrditi da je književna referenca sekundarna. Za razliku od Tekerija, dakle, Vulf čitaocu pruža dvostruku aluziju. Jedna od njih sadrži istorijsku ambivalenciju: ono što je Savonaroli bila taština, danas nazivamo krunom umetnosti Zapada. Na osnovu naslova upućeni čitalac ne može biti siguran da li će se taština slaviti ili izvrgnuti ruglu. Ta vrsta uvodne ambivalencije liči na alegorijsku ambivalenciju Tekerijevog romana, ali upućuje na značajne poetičke razlike. Vulf, prema ovim tragovima, ne samo da uvodi ambivalentnost karakterističnu za modernu prozu već uvodi i semantizaciju citatnosti karakterističnu za postmodernizam.

Vredi, međutim, istaći da ovakva vrsta problematizacije nije ponikla u savremenoj prozi, već je u raznim svojim vidovima srećemo, između ostalog, i u velikim romanima realizma. Ukoliko ostanemo u okviru motiva vašara, karakterističan je primer romana *Zločin i kazna* (*Преступление и наказание*). Samo nekoliko godina nakon objavljivanja Tekerijevog romana, 1851. godine, organizovan je svetski sajam, poznatiji pod imenom *Velika izložba* (*The Great Exhibition*), u tek izgrađenoj Kristalnoj palati u Londonu. Dok je za Černiševskog (Чернышевский) palata bila simbol revolucionarnih snova o boljem životu, za mnoge druge, uključujući tu i Dostojevskog (Достоевский), palata je, zajedno sa izložbom industrijskih i drugih izuma koji su unutra bili smešteni, predstavljala simbol zapadne dekadencije, neukusa i ekscesa.<sup>6</sup> Stoga krčma u kojoj će glavni junak čitati vesti o svom nedelu nosi naziv *Kristalna palata* (*Пале де Кристаль*). Posmatrano sa naše trenutne tačke gledišta, Kristalnu palatu možemo tumačiti kao simboličko uokvirivanje zapleta romana Dostojevskog i tačku kristalizacije njegove šire tematike. Iako je jasno da posredi nije intertekstualna veza sa Tekerijevim romanom, postoji jasna i (još uvek) živa povezanost Tekerijeve društvene slike i same Velike izložbe, čemu svedoči i jedan od naših prevoda Tekerijevog romana, koji nosi naslov *Svetski vašar* – sama

<sup>6</sup> Pun stepen razlike može se ustanoviti pregledom romana Černiševskog *Šta da se radi?* (*Что делать?*) i teksta *Zimske beleške o letnjim utiscima* (*Зимние заметки о летних впечатлениях*) Dostojevskog.

Velika izložba često se spominje kao prvi i najznačajniji svetski vašar koji je otpočeo utrkivanje zapadnih imperija.

Slično ovome, a za razliku od Tekerijeve aluzije, malo je verovatno da će prosečni savremeni čitalac uočiti sve slojeve Vulfove aluzije. Ako je suditi po naslovu, Vulf pretpostavlja istovremeno delovanje dva konkurentna značenjska sloja. Postoje literarni sloj, to jest sloj njegovih uzora, i istorijski sloj, koji ti uzori implikuju. Ta udvajanja, međutim, u naslovu ne stoje u međusobnom sukobu, jer ne dolazi do neutralizacije značenja ili destabilizovanja preduslova za stabilno značenje kakvi postoje u postmodernističkoj prozi. Umesto toga, kako je pokazao i ekskurs o kristalnoj palati, intertekstualne metafore ojačavaju jedna drugu i usmeravaju tekst ka čvršćem značenju, a ne ka relativizovanju mogućnosti saznanja. Ovakav postupak istovremeno ukazuje na to da Vulf govori savremenim proznim jezikom koji je svestan postmodernizma, ali i jasno stavlja do znanja da je taj postupak autor shvatio kao platformu za prevazilaženje njegovih nedostataka. Time se Vulf poetički približava grupaciji koja u realizmu vidi transformativnu silu koja „se prilagođava i preuzima značenjske strukture od onih koncepcija koje bi je zamenile” (Claviez 2004: 6).

Ova kratka analiza ukazuje na bitnu odliku Vulfovog romana. Ukoliko do kraja dovedemo implikacije intertekstualnog odnosa dvaju naslova, možemo pretpostaviti da Vulf pokušava da nagna čitaoce da događaje zapleta uvek posmatraju na fonu njihovog šireg istorijskog značaja, iako sam Vulf taj značaj ne prikazuje tako ogoljeno kao Tekeri. Potreba za ovakvim postupkom je utoliko značajnija, jer je Vulfov romaneskni trenutak živa i neposredna stvarnost, stvorena bez ikakve istorijske distance. Kako će pokazati dalja analiza, Vulf će nastaviti da sledi Tekerijev primer istovremeno transformišući njegov postupak.

Još jedna značajna poetička aluzija na velike romane realizma tiče se forme samog teksta, što se, u zavisnosti od toga koliko smo privrženi ideji da je Tekerijev roman Vulfov uzor, može posmatrati i kao arhitekst i kao hipertekst.<sup>7</sup> Vulf je, naime, uspeo da obezbedi podršku časopisa *Rouling Stoun* (*Rolling Stone*) da serijalizuje *Lomaču taština* tokom 1984. i 1985. godine, čime je osigurao sigurnu vezu sa

<sup>7</sup>Zbog činjenice da je Vulf lično istakao *Vašar taštine* kao svoj uzor, skloniji smo da formalnu sličnost između tekstova pripišemo hipertekstualnosti, u kojoj je hipotekst Tekerijev roman, a hipertekst Vulfov. Tome u prilog idu i druge strukturne sličnosti koje će nadalje biti obrazložene. Međutim, svakako je tačno da Tekerijev roman nije usamljen u korišćenju ovih tehnika, pa je veliko pitanje da li bi Vulfov tekst mogao postojati bez Tekerijevog, pogotovu ukoliko imamo u vidu Ženetov stav da je „nemoguće imitirati tekst, ili – što se svodi na isto – da je moguće imitirati samo stil: u stvari, žanr” (Genette 1997: 83). Sa tog polazišta, formalne sličnosti ukazuju na arhitekstualni uticaj stila romana realizma.

praksom mnogih pisaca epohe realizma. Roman se protezao na dvadeset i sedam brojeva, koji su u potonjoj reviziji brojali trideset poglavlja, a radnja romana trajala je trideset dana. Presentacija u časopisu uključivala je bombastične najave romana, promociju Vulfa i samog časopisa, crno-bele ilustracije na početku svakog nastavka, kombinovanje i presecanje teksta romana velikim oglasima, pa čak i umetke u vidu drugih tekstova koji su prekidali ponuđeni segment. Časopis je u svakom broju štampao pisma i reakcije čitalaca na roman (Lund 1993: 53–54). Sve to ne samo da je znatno uticalo na profilisanje Vulfa kao savremenog baštinika realizma već je u bitnom rekonstruisalo popularnu atmosferu realističkih romana, koji su se koristili tehnikom serijalizacije kao strukturnim principom. U tom kontekstu se javlja još jedan aspekt s onu stranu intertekstualnog jaza – Vulfova namera da što raznovrsnije i preciznije reflektuje ne samo forme predočavanja realističkog romana već i da dostigne popularnost i široku publiku karakterističnu za velike romane realizma.

Procenjajući izvornu formu romana i njen uticaj na strukturu *Vašara taštine*, anglosaksonska književna kritika došla je do oprečnih zaključaka. Jedni smatraju da Teker, uprkos svojoj izvrsnoj imaginaciji, na kraju, ipak nije pokazao sklad i promišljenost Fildingovih (Fielding) romana, te da se u tekstu vide tragovi nabacanih elemenata, priča čiji sklop ukazuje na to da pisac nije pred sobom imao razrađen plan, već je pisao iz nastavka u nastavak (Sutherland 1973: 149). Drugi pak smatraju da se Tekerijevo remek-delo drži kao skladna celina upravo zahvaljujući serijalizaciji, jer mu je ta prvobitna organizacija omogućila da se koristi tematskim i motivskim sredstvima koji bi dali jedinstvo delu. Prema ovoj struji mišljenja, fragmentarnost je neophodna kako bi se zadržala perspektiva odozgo i atmosfera velike svetske pozornice, ali dobro odeljeni zapleti sa čestim uvođenjem poznatih likova ne samo da su Tekeriju omogućili da zadrži pažnju čitalaca već i da do kraja romana poveže sve niti u jednu celinu (Harden 1967: 530).

U prva tri poglavlja Vulfovog romana uvode se glavni likovi, tri sredine, i tri dominantna socijalna miljea: politički, oličen u liku gradonačelnika koji organizuje izborni miting u Harlemu; zatim kapitalistički svet Vol strita, koji simbolizuje Šerman Mekoj (Sherman McCoy), junak čitavog romana, uz svoju suprugu i ljubavnicu; na kraju, tu je svet niže srednje klase okružnog tužioca Larija Krejmera (Larry Kramer). Scene iz života ovih likova smenjuju se i presecaju na svakih nekoliko poglavlja, uz trajni kontrast između sjaja i glamura visokog društva i bede drugih delova Njujorka. Okosnicu zapleta čini sudar tih svetova. Mekoj jedne večeri vozeći ljubavnicu kući slučajno završava u Bronksu, gde nesrećnim sledom okolnosti njegova ljubavnica kolima gazi jednog crnog mladića. Brigu za taj slučaj preuzima velečasni Bejkon (Bacon), beskrupulozni sveštenik koji drži Harlem pod



svojom vlašću i aktivno radi na opstrukciji njujorške političke scene. Preko Pitera Faloua (Peter Fallow), netaalentovanog novinara petparačkog lista, Bejkon uspeva da od inače mrtvog slučaja načini političko i rasno pitanje. Zahvaljujući štampi, slučaj se pretvara u tragediju „savršenog” mladića čiji je život naglo prekraćen jer je pao u komu, i policije koja ništa ne čini zbog toga što su počinio bili belci. Za sve ovo vreme Mekojev život se postepeno urušava i protagonista na kraju biva uhapšen. Zaplet se dalje usložnjava, jer i Bejkon i Krejmer uporno manipulišu javnim mnjenjem i koriste se slučajem kako bi ostvarili vlastite ambicije. Mekoj na kraju uspeva da se odbrani, što izaziva veliki nered.

U Vulfovom romanu se princip serijalizacije koristi na sličan način kao kod Tekerija, jer se stvara svojevrsna „poetika kontrasta” koja počiva na pažljivo konstruisanoj sprezi događaja u svakom od nastavaka romana (Taube 1963: 119–120). Svaki nastavak, tako, sadrži niz informacija koje treba da održe pažnju čitalaca i predstavljaju skup poznatog koje se ponavlja ili evocira. To prati dodatak novih karakterizacija ili informacija o likovima, kako bi se čitaoci „prevarili” i pomislili da se nešto u njima promenilo, samo da bi u sledećem nastavku ostali razočarani. Tako se, recimo, period između mladićeve kome i smrti podudara sa novogodišnjom pauzom u izlaženju, između 1984. i 1985. godine (Lund 1993: 56), čime se u čitalačkoj publici stvarala napetost i neizvesnost povodom onoga šta vreme može doneti. Ako se dalje govori o poetici kontrasta, postoji i niz očiglednih intertekstualnih paralela koje potiču od organizacije zapleta: Amelija Sedli (Amelia Sedley) i Beki Šarp (Becky Sharp), glavne junakinje *Vašara taštine*, gotovo su uvek sušta suprotnost jedna drugoj: gde jedna voli, druga nije sposobna za ljubav, gde je jedna u braku sa čovekom koji je obožava, druga obožava čoveka koji voli samo sebe. Kod Vulfa, jedan prosečan bonus Šermana Mekojja jednak je ukupnim mesečnim primanjima mladog Krejmera i njegove žene. U trenutku kada Mekoj izlazi iz društva trgovine novcem, velečasni Bejkon u njega ulazi, ulažući u sumnjive poslove. Dok Krejmer noćima sanja „devojkicu sa smeđim karminom” (Wolfe 1988: 29), Mekoj svoju fantaziju živi sa ljubavnicom. Vulfov roman se u časopisnoj seriji nije završio i kraj je ostao otvoren, sa Mekojem, koji koketira kako bi možda mogao da napiše knjigu o svojim dogodovštinama. Priča romana nije zaključena sve do objavljivanja knjige 1987. godine, koja je donela brojne revizije, pa, između ostalog, i epilog.

Mimo makrostrukturnih sličnosti i paralela među likovima, Tekerija i Vulfa povezuju određeni postupci koji jednostavno nisu vidljivi na osnovu sižea koji smo ovde izložili, a koji se mogu podvesti pod „nemi uticaj”, to jest pod arhitekstualnost. U ovom kontekstu, to bi predstavljale paralele koje su tematsko i motivski preinačene

u svetu Vulfovog romana, a koje ipak ukazuju na sličnost između njih. Oba pisca koristiće se „vremenom koje miruje” (Lester Jr. 1954: 393), i slobodno se vraćati natrag i kretati unapred kako bi opisali neki događaj koji se u isto vreme dogodio drugom junaku. Oba pisca poseduju sklonost ka efektnim i dramatičnim scenama koje *in medias res* zaokupljaju pažnju čitalaca i uvode ih u svet romana. Kod obojice je to vidljivo već na početku: *Vašar taštine* otvara se zbunjjućom prepirkom oko potpisivanja Džonsonovog (Johnson) rečnika, a *Lomača taština* uvodi nas direktno u svest gradonačelnika na političkom skupu u Harlemu, gde u neredu koji ubrzo nastaje neko na političara baca „do pola pojedenu teglu Helmans majoneza” (Wolfe 1988: 8). U oba slučaja radi se o smislu za emblematski detalj, gde se čitaocu posredno otkriva smisao događaja. Dok je kod Tekerija to ostvareno u sukobu između još uvek neutralnog tona pripovedača i njegove karakterizacije Beki Šarp u raspletu male uvodne scene romana, kod Vulfa sam gradonačelnik dekonstruiše prirodu događaja, i pita se: „Ko bi, za Boga miloga, poneo staklenu teglu sa dvesta grama Helmans majoneza na javni skup” (Wolfe 1988: 8), što sugeriše konstruisanu prirodu otpora iza koje, ispostaviće se, stoje najamnici velečasnog Bejkona.

Paralele tu ne prestaju. Možda najveću tipološku sličnost vidimo u onim segmentima romana gde naizgled postoji razlika, gde se radi o tretmanu likova. Tekerijev podnaslov „Roman bez junaka” sasvim je primenljiv na Vulfov roman, za koji se slobodno može reći da ne sadrži u sebi nijednog dobrog čoveka. Jedan kritičar primetio je: „kad je mogao knjigu da nazove romanom bez junaka, jednako bi tačno bilo i da ju je nazvao romanom bez zlikovaca” (Dooley 1971: 709). To definitivno nije slučaj sa *Lomačom taština*. Svaki lik, bez obzira na rasu, klasu, status ili pol pokazuje se kao moralno nepodobna, plitka ličnost obuzeta niskim strastima. Većina njih ima zle namere, koje za posledicu neretko imaju zločin ili zločin nastaje kao krajnji rezultat njihovog delanja. Ono što Krejmera obuzima i inspiriše da zahteva pravdu jeste seksualna želja, a sposobnost lake zarade Mekoja čini „gospodarom univerzuma” (Wolfe 1988: 10). Mekojeva žena je površna, obuzeta čeretanjima na sedeljama visokog društva, a ljubavnica mu je još gora – glupa, udata i isprazna južnjakinja sa rasističkim stavovima koja će otpisati Mekoja sa istom lakoćom kao i on nju. Glavni tužilac ne preza da izvrće pravosudni sistem tako što sitne kriminalce nagoni na lažno svedočenje, a od sličnih nedela ne prezaju ni advokati odbrane. Ni „žrtve” romana, dva mlada crna momka, nisu nevini: obojica lažu policiju i obmanjuju javnost, jer su one večeri kada je jedan od njih pregažen izašli s namerom da stariji mlađem pokaže kako se otimaju kola. Kao što je Beki Šarp „minijaturni Napoleon” (Fraser 1957: 145) koji upravlja ljudima u svojoj blizini, tako je i velečasni Bejkon inverzija pokreta za građanska prava i

koristi njihovu retoriku kako bi manipulisao krupnim kapitalom, pravosudnim sistemom i Harlemom.

Jedna od najinteresantnijih paralela između Tekerija i Vulfa svakako je ideja statusa. Muški likovi *Vašara taštine* opsednuti su ne samo (izvitoperenom) idejom plemenitosti već i vlastitim izgledom. Od Džordža Osborna (George Osborne) sve do Džosa Sedlija (Jos Sedley), „Tekeri konstantno prikazuje muškarce srednje klase opsednute svojim spoljašnjim izgledom” (Cole 2006: 138), koji često traže odobrenje i divljenje u očima drugih muškaraca. Za Tekerija, ovakvo ponašanje čini osnovu „snobizma”, koji je za njega predstavljao „pokušaj nesigurne buržoazije da stupi u redove aristokratije” (Cole 2006: 139). Tekeri prikazuje društvo kapitalizma, društvo razapeto između želje za statusom i razočarenja koje taj proces donosi, što čini muške likove i smešnim i tužnim u pokušajima da se uspnu na društvenoj lestvici. Vulf će ovaj postupak pretvoriti u ličnu opsesiju i primeniti svoj talenat za karakterističan detalj na gotovo sve elemente spoljašnjosti. U izvesnom smislu, već je izbor okruženja – Vol strit, berzansko trgovanje – odražavao ovu igru ispraznosti, društvene moći i statusa. Na sličan način na koji je Tekeri od snobizma načinio mehanizam pomoću kojeg čitalac može da zakorači u svet romana, i Vulf je potrebu za statusom načinio odlikom svih važnijih likova. Svet *Lomače taština* prepun je statusnih indikatora: stan Šermana Mekoja našao se u *Arhitekturnom dajdžestu* (*Architectural Digest*); on šeta svog jazavičara ponoseći se muževnom bradom, koju je nasledio od oca, diplomca Jejla, dok se njegova ljubavnica ponosi slikom na zidu zbog toga što je o slikaru izašao članak u *Tajmsu* (*Times*). Rasističke predrasude britanske dadilje ne odgovaraju bračnom paru Krejmer, jer su znak „niskog porekla, inferiornog društvenog statusa, lošeg ukusa” (Wolfe 1988: 35), a ne zato što su takvi stavovi sami po sebi neprihvatljivi. Vulfovi scenski detalji prepuni su sitnih činjenica koje dočaravaju atmosferu onima koji poznaju kontekst – marka stolice, naziv prodavnice u kojoj je kupljen par naočara, adresa u određenom kvartu. Istovremeno se pokazuje koliko je ta tačka gledišta izvitoperena fetišizacijom uspeha: Krejmer sa ženom i detetom živi u malom stanu za koji odvaja čak polovinu plate, dok Mekoj, uprkos tome što je „gospodar univerzuma”, nije vlasnik svog stana, već je ga je uzео na kredit, a ljubavnica koja se ponosi svojim okom za umetnost nikada nije čula ko je Marlou (Marlowe).

Iz ove perspektive, sasvim je nemoguće opredeliti se – misle li Tekeri i Vulf na ljudsku taštinu kao greh protiv društva i moralno zlo ili na taštinu kao kapric i robovanje statusnim simbolima, što nas još jednom vraća naslovima. Slično Tekeriju, simbolika lomače otkriva se u dijalektici makro i mikro plana, jer se niz raznovrsnih scena na kraju sabira u veliku panoramu. Vulf brižljivo slaže elemente sukoba:

rasnu netrpeljivost preko otvorenog rasizma belih ljudi, prezir „starih Njujorčana” prema ljudima irskog ili jevrejskog porekla, i obratno. Suspenzijom manjinskih, pa i ženskih glasova, i njihovom degradacijom u lik velečasnog Bejkona, metafora lomače zadobija otelovljenje u vidu brojnih rasnih nereda koje je Njujork preživljavao. Svuda postoje tragovi retorike Crnih pantera, isto koliko i retorike pravosuđa i retorike salonskih govorancija. Oba romana na svoj način predstavljaju romane velegrada.<sup>8</sup> Kod Tekerija je pripovedač taj koji zauzima poziciju komentatora, i najpre kroz njega London zadobija obrise svetske pozornice. Kod Vulfa, najpre zbog toga što je suspendovao vlastiti glas i dao likovima da govore, Njujork može da izbije u prvi plan. Više nego kod Tekerija, grad predstavlja tačku koja spaja sve likove romana. Rasne tenzije, ocrtane narativnim perspektivizmom petorice belih muškaraca čija je percepcija uvek orijentisana ka spomenutim statusnim detaljima, na kraju se prenose i na sam grad: „Krejmerova je vizija grada kao palog Jerusalima, Šermanova je vizija grada kao palog Rima, a Falou grad doživljava kao gotski košmar” (Masters 1999: 211–215). Grad je taj koji vrši pritisak na junake svojim skućenim stanovima, narkomanima, mnoštvom ljudi, društvenim pritiscima, zabavama, medijima, ljudskom pokvarenošću. Grad je „laboratorija ljudskih odnosa! ... eksperiment urbanog života!” (Wolfe 1988: 391). Ovo, međutim, ne znači da je Vulf naturalista, jer ne veruje u evolutivne i biološkičke elemente naturalizma, niti je politički progresivan poput Zole. *Lomača taština* nije pledoaje za društvenu pravdu, niti ima ambiciju da detaljnim prikazivanjem istinske patnje promeni društveni ustroj. U tom smislu će se Vulf uvek radije zadovoljiti „sekretarskom” ulogom. Apsurd likova pogoduje apsurdnoj poziciji grada i njegovih propalih institucija, što pogoduje apsurdno sveta u kom brokerska klasa može da zarađuje milione ne proizvodeći ništa. Taj apsurd preliva se preko likova na čitavo društvo i sredinu. Za Vulfa ovakva tema i nije mogla biti obrađena u drugačijem registru, niti je ironija mogla biti manje oštra.

Slično kao Tekerijev slavni pridodati predgovor *Pred zavesom* (*Before the Curtain*), Vulfov pridodati epilog upućuje na poetičke principe na kojima je nastao roman (Wilkenfield 1971: 307) i tako ukazuje na njegov osnovni oblikotvorni element – na transformaciju klasičnog realističkog postupka, koju Vulf izvodi direktno iz novog novinarstva, to jest iz onih tehnika koje sačinjavaju njegove reportaže. Tekst epiloga je pisan kao novinski članak *Njujork tajmsa* (*New York*

<sup>8</sup> „Kako sam ja to shvatao, takva knjiga trebalo bi da bude roman *grada*, u smislu u kom su Balzak i Zola napisali romane *Pariza*, a Dikens i Tekeri romane *Londona*, sa gradom koji je stalno u pročelju, i vrši neprestani pritisak na duše svojih žitelja. Moj neposredni uzor bio je Tekerijev *Vašar taštine*” (Wolfe 2001: 152).

*Times*) datiran godinu dana nakon događaja romana, u njemu se povezuju sve niti i zaokružuje zaplet. Tu se, između ostalog, otkriva da je Krejmer kompromitovan zbog afere sa članicom porote, kao i da je povređeni mladić u međuvremenu umro. Zbog toga se podiže nova optužnica protiv Mekoja, kome sada prethodi 8–25 godina zatvora. Optužnice i dugovi donose Mekoju razvod, on više ne radi na Vol stritu i sada mora sam sebe da zastupa na sudu. Otkriva se i da je Piter Falou dobio Pulicerovu nagradu za svoje članke i da se sada nalazi na medenom mesecu negde na Egejskom moru. Na ovoj tački konačno se otkriva i „ekstradijegetički, heterodijegetički narator” (Torjusen 2015: 25), koji se tokom celog romana držao po strani. Nije slučajno da se roman naknadno završava člankom – sasvim je u maniru novinara poput Vulfa da kompleksnu i skandaloznu aferu proprati rezimeom nakon određenog vremena. Tek na toj tački romana čitalac može da sretne Vulfa novinara, Vulfa portretistu, i tek se tu vidi ključna razlika između Tekerija i njegovog sledbenika. Čak ni u tački u kojoj – sasvim prigodno modelu reportaže – Vulf može s punim pokrićem da napiše kritički osvrt i izrazi svoje mišljenje, osudu ili uopšte nečim odrazi vlastiti stav, čak ni tada on neće odustati od vlastite objektivnosti, što ga približava Balzaku ili Zoli. Ovo načelo jasno se prepoznaje u spisima u kojima objašnjava svoj postupak:

Prva tehnika je izgradnja iz scene u scenu. Drugim rečima, pričanje cele priče kroz niz scena, pre nego putem jednostavnog istorijskog narativa. Druga je upotreba pravog dijaloga – što više, to bolje. Treća – i najmanje razumljiva od svih tehnika – jeste upotreba statusnih detalja. Primećivanje odeće, manira, načina na koji se ljudi ophode prema deci, posluži... Četvrta je upotreba tačke gledišta, prikazivanje scena kroz određeni par očiju (prema Smith 2001: 146).

Ili na drugom mestu:

Nove vrste romana dolazile su u talasima, svaka pokušavajući da uspostavi avangardnu poziciju izvan realizma. Apsurdistički romani, romani magijskog realizma, i romani radikalne disjunkcije (termin romanopisca i kritičara Roberta Tauerisa) kombinovali su verovatne događaje i likove na fantastične i rogobatne načine, što je često proizvodilo neverovatne katastrofe koje su se ismevale u ironijskom tonu. Ironija je postala prevashodni stav... Želeo sam da ispunim predviđanje koje sam načinio u uvodu *Novog novinarstva* 1973. godine; da je budućnost umetničkog romana u izuzetno detaljnom realizmu zasnovanom na reportaži, realizmu koji je temeljitiji od ijednog koji se trenutno piše, u realizmu koji bi individuu predstavio u prisnoj i neraskidivoj vezi sa društvom koje ga okružuje (Wolfe 2001: 156–158).

Ova transformacija pripovedne tehnike, razume se, nije svojstvena samo Vulfu, niti predstavlja njegov izum. Narativne tehnike kojima se koristi, od unutrašnjeg monologa, preko varijabilne govorne stilistike i drugačijeg beleženja akcenata američkih sociolekata, preko slikanja različitih likova, sve to pojačava efekat i omogućava da se čitalac uživi u zaplet romana, i nije slučajno što te inovacije pripadaju savremenijim umetničkim konvencijama.<sup>9</sup> Vulf je, zapravo, veoma svesno odustao od Tekerijevog teatralnog pripovedača jer je shvatio da takav pripovedni glas ne može da obuhvati stvarnost na reportažni način, koji mu je tematski bio neophodan. Vulfova narativna inteligencija bila je akutno svesna ovog, poglavito teorijskog problema – o čemu svedoči i značaj koji je pridavao Kapoteovim (Capote) romanima, tvrdeći u jednom članku u časopisu *Eskvajer* da je njegov „roman faksije (non-fiction novel) čitavoj stvari dao novi život” (Wolfe 1972).<sup>10</sup> Tekerijev pripovedač bio je nepodesan zbog toga što je ironijska distanca pripovednog glasa uvek rastrzana između moralizma, koji je očigledan svima, i suptilnije, fikcionalizovane pripovedne ironije, koju mogu da opaze samo upućeni čitaoci, što su posledice njegove „želje za važnošću” (Wolff 1974: 192). Tekerijev pripovedač je, pored toga, i izrazit sentimentalista, što je samo dalo maha ovoj podeljenosti i obezbedilo opravdanje za uzlete i digresije pripovednog glasa. U kontekstu metafore vašara, čitaoci bi se s pravom mogli zapitati do koje mere je sam glas zapravo glavni izvođač na vašaru, do koje mere je čin pripovedanja važniji od samih zbivanja. Sve ovo je, dakako, pripovedaču kao književnom liku dalo mnogo šarma, ali ga je takođe opteretilo teatralnošću i temperamentom koji ne uliva poverenje. Ovo je za posledicu imalo veliku ambivalenciju prilikom razumevanja najvažnijeg glasa romana: Da li se pripovedač igra sa likovima, implicitnim čitaocem, ili sopstvenom publikom? Kakva je to pripovedačka ironija koja menja svoje stavove o likovima? U kontekstu Vulfovog pokušaja da izgradi totalizujuću perspektivu jednog grada i jednog društva, sumnja u pripovedača, pa i bilo kakva aluzija na kapric pripovedačke instance nije bila prihvatljiva:

Godine 1981, kada sam počeo ozbiljno da radim, shvatio sam da Tekerijev model nije adekvatan. *Vašar taštine* bavi se poglavito višim delovima britanskog društva. Knjiga o Njujorku 1980-ih godina morala bi da obuhvati Njujork od visokog do niskog (Wolfe 2001: 162–163).

<sup>9</sup> „Pojava realizma u književnosti osamnaestog veka u delima Ričardsona, Fildinga i Smoleta bila je poput pojave elektriciteta u inženjerstvu. To nije bio samo još jedan postupak... Realizam je taj koji je stvorio osećaj 'upijanja' ili 'obuzetosti', koji je tako svojstven romanu, odlika koja čini da čitalac oseća kako je uvučen ne samo u lokaciju priče već i u umove i centralni nervni sistem likova” (Wolfe 2001: 159).

<sup>10</sup> Videti link ka onlajn verziji članka datu u bibliografiji.

Ovakvo stanovište podrazumevalo je i niz drugih elemenata, ovoga puta pozajmljenih iz savremene kulture: umesto fona napoleonskih ratova stoji pokret za građanska prava; umesto klasnog pritiska na likove romana pojavljuje se fetišizacija uspeha; umesto apstraktne pozornice *Vašara* nudi nam se farsa u sudnici i kolaps pravosudnog sistema. Uopšte, otvorenost Vulfovog romana za savremenost ne menja Tekerijeve poente niti smisao ironizacije velikog realiste. Oni su, kroz sve ove paralele, samo transponovani u moderni kontekst. Sve razlike u postupku tu su zbog prirode zapleta, prirode okruženja, i potrebe da se što bolje komunicira sa savremenom čitalačkom publikom.

Vredi istaći da ono što Vulf naziva reportažom sam prepoznaje kod Zole, u njegovoj ideji dokumentacije (2001: 161). Integralni deo Vulfove eksplicitne i implicitne poetike jeste načelo da je neophodno, čak ključno za poetiku savremenog romana da život bude taj koji inspiriše fikciju. Otud, većina modifikacija Tekerijevog modela ide u tom pravcu: Vulf proširuje društveni milje, uvodi još veći kontrast između poglavlja i likova, modifikuje leksiku tako da odgovara društvenom miljeu savremenog Njujorka. Međutim, ne može se reći da zbog toga *Lomača taština* nije roman, niti da zbog ovakvog usmerenja autora knjiga ima manju umetničku vrednost, naprotiv. Vulf je sam napravio analogiju sa Zolom, rekonstruišući scenu u kojoj je Zola, istražujući rudnik, otkrio kako konj živi i umire u tami okna. Tačka koja nam „stvara žmarce na rukama”, kako je Vulf to formulisao (2001: 166), zapravo je Zolin tretman tog konja u *Žerminalu* (*Germinale*), gde on postaje metafora za same rudare. Iako je, dakle, reportaža jedan od stožera Vulfovog umetničkog postupka, ona samo uokviruje tematsko-motivski splet koji sam Vulf narativno funkcionalizuje.

Ima kritičara koji su metaforu *Vašara taštine* razumeli kao nastavak jedne duhovne alegorije. Oni su tumačili, ili barem pokušali da razumeju, da li se Tekerij celinom svog romana na kraju priklonio moralnom idealu „nebeskog grada”, ili je ipak posredi nešto tolerantnija vizija njegove savremenosti.<sup>11</sup> Iako je jasno da, u skladu sa hrišćanskom moralističkom tradicijom, postoji izvrgavanje ruglu od kog pripovedač neće odustati, postoji i izvesno sladostrašće samog pripovedanja prema kom Tekerij ne ostaje ravnodušan:

<sup>11</sup> Postoji i cinično razumevanje ove pripovedne situacije, gde se narativni glas ne posmatra kao pripovedač, već entitet koji tračari, slaže fragmente nekakvog tajnog znanja, naslađuje mukama svojih likova, čitaocima sve vreme nudeći lažnu sliku sopstvene moralnosti. Igra između Tekerija pisca i pripovedača tračare, po ovom viđenju, objašnjava mnoge nekonzistentnosti pripovedi (Wilkinson 1965: 372–374).

On sam uvek je u opasnosti da odvrati sebi pažnju od moralizovanja. Temeljito je u svom napadu na taštinu, ali ne može da formira dosledan stav o njoj... Otud, od samoga početka, Tekeri je činio dve oprečne stvari: korio je nečasne pikare i istovremeno se divio veštini sa kojom su uspevali da se održe u Vašaru, napadajući vrednosti pomodnog društva, prikazujući njihovu fascinantnost (Dooley 1971: 711–712).

Ne možemo reći da kod Vulfa nema takve strasti, ali to svakako nije strast prema likovima, niti prema društvenim činionicima koje je opisivao. Ono što je Vulf voleo u sopstvenom romanu jeste društveno bilo, onaj impuls koji likove tera da istovremeno delaju, žive i opstaju pod tako različitim okolnostima. Zbog takve atmosfere njegova modifikacija realističke poetike približava se gogoljevskoj poetici prostora. Vulfu kao da su od samih junaka bitniji odnosi koje oni uspostavljaju, a karakterizacija kao da je manje važna od motivacije. U odnosu na ovo pitanje, kritika i dalje nije dala čvrst sud. Na osnovu onoga čime trenutno raspoložemo nije jasno da li Vulfova konkretna modifikacija realističkog postupka ima budućnost, jer se, izgleda, nije ostvarila u dovoljno koherentnom vidu, dosežući čak do „petparačke proze” (Posner 1989: 1655). Kritika je uglavnom izražavala nedoumice u pogledu Vulfove sposobnosti da isprati svoje dugačke i kompleksne zaplete sa istim kvalitetom od početka do kraja, kao i nedoumice u vezi sa njegovim stilom, sposobnostima da okarakterise likove na valjan način itd. Takvi prikazi pisani su sa blagim nipodaštavanjem ili ironijom, kao da je čitav poduhvat unapred bio osuđen na propast.

Uopšte uzev, Vulfu je naštetila sopstvena eksplicitna poetika, jer su ga zbog nje često loše predstavljali, do karikature shvatali njegove uzore i očekivali imitaciju ne samo postupka već i veličine i veštine velikih realista, pa je čak i Harold Blum rekao da je „Vulf sjajan zabavljač, pravi moralist, i veoma inteligentan i perceptivan novinar” (2001: 1). Kritika mahom nije shvatila ono što je Vulf razumeo – da nije moguće održati sve elemente devetnaestovekovnog realizma na okupu bez temeljne prerade odnosa između poetičkih sredstava, ali da roman, da bi ostao najveći od književnih žanrova, može i mora da ponovo postane žiža društvene stvarnosti. Ne možemo znati da li će se kritičko raspoloženje promeniti u skorije vreme, ali je sasvim sigurno da je vrednost Vulfovog pokušaja veća od one koja mu se trenutno pripisuje. Još jednom, za kraj, treba prizvati Bluma: „Nije to Balzak, ali je i dalje veoma impresivno” (ibid.).



## Izvori

1. Tekeri, Vilijam (1963), *Svetski vašar I*, Jelisaveta Marković (prev.), Beograd: Branko Đonović.
2. Tekeri, Vilijam (1963), *Svetski vašar II*, Jelisaveta Marković (prev.), Beograd: Branko Đonović.
3. Wolfe, Tom (1988), *The Bonfire of the Vanities*, New York: Bantam Books.

## Literatura

1. Abrams, Mayer Howard (2008), *A Glossary of Literary Terms*, 9<sup>th</sup> edition, Boston: Wadsworth.
2. Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London: Routledge.
3. Baker, Joseph (1955), "Vanity Fair and The Celestial City", *Nineteenth-Century Fiction*, 10(2), pp. 89–98.
4. Bloom, Harold (2001), "Introduction", in Bloom, H. (ed.) *Modern Critical Views: Tom Wolfe*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, pp. 1–4.
5. Claviez, Thomas (2004), "Introduction: Neo-Realism and How to 'Make It New'", *Amerikastudien / American Studies*, 49(1), Neorealism – Between Innovation and Continuation, pp. 5–18.
6. Cole, Sarah Rose (2006), "The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair*", *Nineteenth-Century Literature*, 61(2), pp. 137–170.
7. Dooley, D.J. (1971), "Thackeray's Use of *Vanity Fair*", *Studies in English Literature, 1500–1900: Nineteenth Century*, 11(4), pp. 701–713.
8. Duff, David (2002), "Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre", *Paragraph*, vol. 25, no. 1, March, pp. 54–73.
9. Farrell, Joseph (2005), "Intention and Intertext", *Phoenix*, 59(1/2), pp. 98–111.
10. Fraser, Russel (1957), "Pernicious Casuistry: A Study of Character in *Vanity Fair*", *Nineteenth-Century Fiction*, 12(2), pp. 137–147.
11. Genette, Gérard (1997), *Palimpsests*, Lincoln: University of Nebraska Press.
12. Harden, Edgar (1967), "The Discipline and Significance of Form in *Vanity Fair*", *PMLA*, 82(7), pp. 530–541.
13. Lester Jr., John A. (1954), "Thackeray's Narrative Technique", *PMLA*, 69(3), pp. 392–409.
14. Leyoldt, Günter (2004), "Recent Realist Fiction and the Idea of Writing 'After Postmodernism'", *Amerikastudien / American Studies*, 49(1), Neorealism – Between Innovation and Continuation, pp. 19–34.
15. Lund, Michael (1993), "The Nineteenth-Century Periodical Novel Continued: *Bonfire of the Vanities* in *Rolling Stone*", *American Periodicals*, vol. 3, pp. 51–61.

Stefan S. Alidini

16. Masters, Joshua (1999), "Race and the Infernal City in Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*", *Journal of Narrative Theory*, 39(2), pp. 208–227.
17. Posner, Richard (1989), "The Depiction of Law in *The Bonfire of the Vanities*", *The Yale Law Journal*, 98(8), pp. 1653–1661.
18. Rusinko, Elaine (1979), "Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext", *Dispositio*, 4(11/12), pp. 213–235.
19. Smith, James (2001), "Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*: A Dreiser Novel for the 1980's", in Bloom, H. (ed.) *Modern Critical Views: Tom Wolfe*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, pp. 135–150.
20. Sutherland, J.A. (1973), "The Expanding Narrative of *Vanity Fair*", *The Journal of Narrative Technique*, 3(3), pp. 149–169.
21. Taube, Myron (1963), "Contrast as a Principle of Structure in *Vanity Fair*", *Nineteenth-Century Fiction*, 18(2), pp. 119–135.
22. Torjusen, Henrik (2015), "Wealth and Virtue: Utopian Republicanism in Tom Wolfe's *The Bonfire of the Vanities*", *American Studies in Scandinavia*, 47(1), pp. 22–39.
23. Wilkenfeld, Roger (1971), "Before the Curtain and *Vanity Fair*", *Nineteenth-Century Fiction*, 26(3), pp. 307–318.
24. Wilkinson, Ann (1965), "The Tomeavesian Way of Knowing the World: Technique and Meaning in *Vanity Fair*", *ELH*, 32(3), pp. 370–387.
25. Wolfe, Tom (1972), "Why Aren't They Writing the Great American Novel Anymore: A Treatise on the Varieties of Realistic Experience", *Esquire*, December, Available from: <https://www.esquire.com/lifestyle/money/a20703846/tom-wolfe-new-journalism-american-novel-essay/> [Accessed: 29.03.2019.].
26. Wolfe, Tom (2001), "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel", in Bloom, H. (ed.) *Modern Critical Views: Tom Wolfe*, Philadelphia: Chelsea House Publishing, pp. 151–168.
27. Wolff, Cynthia (1974), "Who Is the Narrator of *Vanity Fair* and Where Is He Standing?", *College Literature*, 1(3), pp. 190–203.

Stefan S. Alidini  
University of Belgrade  
Faculty of Philology

***VANITY FAIR AND BONFIRE OF THE VANITIES:***  
**PROLEGOMENON FOR A POETICS OF MODERN REALISM**

*Summary*

This paper examines intertextual influences and ties between Thackeray's *Vanity Fair* and Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*. After an analysis of the problems of intertextuality as applied to complex literary structures, Gerard

Genette's systematisation of intertextual phenomena is concluded to be the most suitable model. The paper focuses on examining parallelisms through contrasting texts directly, as well as placing the findings in a broader context concerning modern realist and realism-inspired novels, otherwise labelled under the term "Neo-Realism". The analysis itself focuses on examining intertextuality within the titles, the serial form of both novels and its situational influence on plot and structure. This is followed by an examination of other microstructures (plot devices, narrative voice, and thematic parallelisms) with the aim of understanding the intent and meaning of Wolfe's alterations to the self-chosen Thackerayan model. Finally, the characteristics, as defined throughout the paper, are reconceptualised through the lens of Wolfe's explicitly poetic texts. From this perspective, *The Bonfire of the Vanities* emerges as one of the key novels in modern neorealist prose.

► **Keywords:** Realism, Neo-Realism, intertextuality, New Journalism, fiction, non-fiction novel, Tom Wolfe.

Preuzeto: 4. 4. 2019.

Korekcije: 13. 5. 2019. / 18. 10. 2019.

Prihvaćeno: 31. 10. 2019.