Viktor Žmegač

KNJIŽEVNA POSTMODERNA

Teorija postmoderne u ranoj je fazi najdosljednije razrađena u arhitekturi, gdje je proglašeno načelo modernoga građenja: ideja dvostrukosti u stilskom i društvenom pogledu. Princip „dvostrukoga kodiranja“, s uvriježenim nazivom, mogao bi se tumačiti i kao zamisao o trostrukim postupcima. U izvornoj interpretaciji postmoderno arhitektonsko djelo usmjereno je recepcijski na dvije skupine suvremenika: malu grupu stručnjaka, koji su sposobni dekodirati složenu aluzivnost koncepcije, a u isti mah udovoljiti očekivanjima širih slojeva, koji u modernoj građevini žele vidjeti spoj novotarske senzacije i pomno izvedene komfornosti. Time dakako nisu obuhvaćeni ni približno svi aspekti suvremene arhitekture, koja, ako je maštovita, može pružiti više nego što je obuhvaćeno u lako pamtljivoj formuli, npr. kao treća sastavnica urbanistička uklopivost.

Književna kritika, koja je u (difuznoj) uporabi naziva „postmoderna“ inače prednjačila pred arhitektonskim sugestijama, bila je usvojila dva značenja graditeljskog modela. Paralele nisu bile samo zavodljive nego i uvjerljive. Gledatelje zamijenili su čitatelji, koji su se mogli svrstati prema analognim mjerilima. Prvu skupinu tvore takozvani sofisticirani ljubitelji književnosti, koji su – prema književnoznanstvenoj teoriji recepcije – primjereni adresati, sposobni odgonetnuti

zakučaste strategije pripovijedanja, literarne aluzije, citate, igranje naracije u samorefleksiji, intertekstualnost, stilske parodije i pastiše, smisao povijesnih rošada. S takvim potezima zadovoljene su želje eruditskog sloja čitatelja. Ostaje, kako se kaže, široka književna publika, a to su primatelji literarne poruke koji od teksta očekuju zabavu osnovanu na preglednoj radnji, koja proizvodi virove zanimanja. Da su stari Rimljani imali svoju postmodernu, ustvrdili bi: „ludus" s jedne strane, „gaudium" s druge.

O zadovoljstvu što ga pojedinim piscima pruža zabavljanje čitatelja (dakle i druga postmoderna sastavnica) s mnogo ironijskog erosa govori Umberto Eco komentirajući svoj slavni roman „Ime ruže" („Postille a Il nome della rosa", 1983). O tom antologijskom djelu postmoderne, što na sjajan način spaja obje komponente pripovijedanja u duhu postmoderne, postoji već kritička literatura koja puni police. Zbog toga o tom djelu ovdje više neće biti potanje govora. Zaokupit će nas ipak još načas teoretičar Eco. Godine 1999. održao je akademsko predavanje objavljeno s naslovom „Intertekstualna ironija i višedimenzionalno čitanje", u kojemu se dotiče svih pitanja što ih je zaokupljala književna kritika zadovoljna što je naziv za identifikaciju epohe.

Spoznaja o dvama tipovima čitatelja (koji u isti mah mogu biti jedna „podvojena" ličnost, ako se tip A sjedinjuje s tipom B) neodvojiva je prema Ecovu mišljenju od specifičnih svojstava književnog teksta, osobito od njegove manje ili veće složenosti. To je dio onih literarnih sastavnica koje u znalca (B) ili potiču radost igre ili osjećaj superiornosti. Hoće li biti zadovoljni manje zahtjevni čitatelj (A) ili erudit (B), a možda obojica zajedno, ovisi o naravi književnog djela, koje živi svojim intertekstualnim životom, u kojemu gustoća tkiva može biti minimalna, ali može biti i tako kompaktna da je teško zamisliti čak i vrhunskog erudita koji će prepoznati sve intertekstualne spojnice. Treba napomenuti da Eco po-

jam „intertekstualna ironija“ upotrebljava na svoj poseban način: nije riječ o konvencionalnim značenjima tog pojma, nego o upozorenju na unutarnju tenziju što je izazivaju u većini slučajeva autorski namjerno prozvedeni efekti trenja, sukoba, iznenađenja. Ponekad je piščeva namjera da stvori intertekst tako izrazit da se i on sam upušta u dijalog s čitateljem. Eco kao primjer navodi Eliotovu „Pustu zemlju“, u kojoj pjesnik pojedine odlomke popraćuje komentarima koji tumače postupke intertekstualnog govora. U Ecovoj tipologiji to je poseban slučaj, jer popratni podaci postaju sastavni dio poetskoga teksta: oni ne pružaju „pomoć“, nego dio dijaloga što ga autor želi povesti sam sa sobom, a usput i sa čitateljem.

Talijanski autor, poznat po svom ležernom diskursu, nije sklon pojednostavljenjima – naprotiv. Svoju misao o intertekstualnoj ironiji proteže na mogućnost da tekst nudi čitanje na više razina nego što ih nameće tipologija u kojoj agiraju čitatelji prvog stupnja i drugog stupnja. S motrišta tekstualnih svojstva zamislivo je razvrstavanje tekstualnog potencijala čak na četiri kategorije. Književno djelo može u načelu pružiti raznovrsna shvaćanja: doslovno, koje se ne obazire na suznačenja; moralno, gdje dolazi do osmišljanja radnje s etičkoga gledišta (pa se, dodat ćemo, primatelji prvog stupnja redovito žeste što zlikovci nisu zasluženo kažnjeni, dok će se recipijent drugog stupnja zapitati što je autora potaknulo da se suprotstavljeni uobičajenom očekivanju; treći je model alegorijski, u kojemu zbivanja i likovi služe predočavanju neke poruke pragmatične ili mitske naravi; i naposljetku, ponekad, treba tražiti anagogijski smisao (grčki anagein, voditi gore), gdje se u tekstu očituje tajanstvena poruka iz vjerske mistike.

Zbog osnovne važnosti nekih temeljnih problema pa i zbog osebujnih piščevih formulacija opravdan je duži odlomak iz njegovih razmatranja. „Nije potrebno pomišljati na četvero-

struki smisao Svetog pisma, dovoljno je kao primjer uzeti moralni smisao s područja basni. Razumije se da naivan čitatelj može priču o svađi između vuka i janjeta shvatiti kao riječ o sukobu između životinja, čak i kad se autor ne bi požurio priopćiti mu formulu de te fabula narratur, ipak bi bilo teško promašiti smisao, opću pouku kakvu nalazimo i u biblijskim parabolama. – Ta istodobna prisutnost doslovnog i moralnog smisla provlači se kroz cijelu pripovjednu književnost pa i u onim vrstama koje najmanje mare za pouku upućenu čitatelju, poput običnih krimića iz retorte. No i iz takvih proizvoda bi pažljiv i osjetljiv čitatelj mogao povući niz moralnih zaključaka: da se zločin ne isplati, da će počinitelja naposljetku otkriti, da pravda i zakon na koncu pobjeđuju te da ljudski razum može odgonetnuti i najzakučastije zagonetke. – Mogli bismo čak ustvrditi da u pojedinim djelima moralni i doslovni smisao tvore tako nerazlučivu cjelinu da te sastavnice tvore cjelovit smisao. Ali čak i u jednom toliko moralizatorski zasnovanom romanu kao što su to Manzonievi Zaručnici pisac se pobrinuo spriječiti čitatelja u navici da ga zanese samo zaplet pa je ponegdje u tekst uklopio sentenciozna objašnjenja, kako potrošače novogotskih pripovijesti o vitezovima i dvorcima ne bi zanijeli samo Lucijina otmica ili Don Rodrigova smrt nego i moć providnosti. – Kolika je zapravo stvarna neovisnost pojedinih razina kad se one diferenciraju? Može li se čitati Božanstvena komedija ako se ne shvati njezina anagogička poruka? Rekao bih da je upravo to učinio velik dio romantičke kritike. Može li se čitati prohod Purgatorija a da se ne shvati alegorijski domet? Primjereno nadrealističko čitanje u tome bi uspjelo. A što se tiče Raja, Beatrice je dovoljno nasmiješena i čarobna da očara svakog čitatelja, čak i ako ne poznaje nadnaravna značenja; a jedna vrsta kritike koja se ravna samo prema mjerilima čiste ličnosti ustvrdila je čak da sve te suvišne „transcendencije“ treba zanemariti kao neprimjerene i iskrivljene. – Mogli bi-

smo dakle ustvrditi da se one razine čitanja koje ovise o višim slojevima u pojedinim povijesnim razdobljima ostvaruju a ponekad ostaju posve nedokučive, kao što to biva u susretu s tekstovima iz vrlo starih kultura, ali i gledanju slikarskih djela iz mnogo mlađih epoha, kao naprimjer posjetitelj muzeja, uglavnom nevješt ikonografiji ili ikonologiji (dakle čisto „vizibilistički" promatrač) uživa u nekom Giorgioneovom ili Poussinovom djelu, ne znajući na koje skrivene mitologeme te slike upućuju. Uvjereni smo svakako da je Panofsky, koji je znao prodrijeti u njih na objema razinama, još više uživao." (Kako mi original nije dostupan, preveo sam te odlomke iz piščeve na njemačkom jeziku objavljene knjige „Die Bücher und das Paradies", München, 2003.)

Jedan od posljednjih Ecovih zaključaka neprijeporno je logičan – ali se u isti mah izlaže kritičkom razmatranju. Nema čitatelja koji je samo čitatelj prvog stupnja. Štoviše, ne možemo biti čitatelji drugog stupnja ako nismo u isti mah dobri čitatelji prvog stupnja. Autorova se tvrdnja osniva na golemu fundusu svjetske književnosti, napose pripovijedne. Izuzmu li se pojedini narativni eksperimenti posljednjih stotinjak godina, Eco može biti siguran u svoju prosudu. Uostalom, i njegovi romani zahtijevaju primarnog čitatelja, koji priželjkuje suvisli pregled nad tokom zbivanja. Kao ekstremnu iznimku Eco navodi Joyceov anti-roman „Finnegans Wake", čija je narav takva da je čitatelj prvog stupnja isključen. A potencijal drugog (trećeg, četvrtog itd.)? O tome rasprave ne prestaju. U posljednje je doba, međutim, sve više romana, stilski nezahtjevnih, koji će unatoč svojoj prividnoj jednostavnosti jedva privući kojega čitatelja prvog stupnja.

Jezična jednostavnost možda će privući ljubitelje pregledne radnje, ali samo prilikom listanja u knjižari. Uklanjanje sintaktičkih prepreka među onim je obilježjima postmoderne proze kojima već pristaje tradicijski status. Svakako je u takvoj stilskoj organizaciji teksta sadržan zazor prema knji-

ževnim izazovima vrhunskog (neki kažu „klasičnog“) modernizma u dvadesetom stoljeću. Moglo bi se prigovoriti da se jedan od najvažnijih predstavnika pripovjedne moderne, Franz Kafka, služio izrazito nezahtjevnim jezičnim izrazom, no njegova proza sadrži, bez obzira na sve fabularne neobičnosti, standardna obilježja tradicijskog pripovijedanja. Kao svojstva postmoderne proze opažamo pak, uz komunikativnu uporabu jezika, vrlo često izazovno decentrirano, skokovito oblikovanje sadržajnih elemenata.

Na Milana Kunderu, jednu od središnjih ličnosti suvremene književnosti, osvrnut ću se poslije opsežnije. Zasad neka kao primjer za postupak decentriranosti posluži roman „Praznik beznačajnosti“, jedno od njegovih novijih djela (objavljen 2013. na francuskom jeziku, kao i pojedini drugi romani i eseji, jer je Kundera, otkad se godine 1975. nastanio u Parizu dvojezičan autor: češki i francuski, ali je svojim najvažnijim djelima češki pisac). Roman je povezan samo skupinom prijatelja i znanaca u današnjem Parizu, no njihovi susreti ne tvore bilo kakvu uobičajenu radnju. U razgovorima ili sjećanjima dotiču se mnoštva nepovezanih, apsurdnih i, doslovno, beznačajnih stvari. Roman bi se mogao čitati unazad. U posljednjem dijelu (poglavlju) ponavljaju se, uostalom, motivi iz prvoga. Decentriranost je tako dosljedna da se čitatelj, tražeći konvencionalnu logiku, uzalud pita u kakvoj su vezi neki suvremeni modni hirovi s današnjim imenom njemačkog grada Königsberga, Kantova grada – Kalinjingrada od godine 1945; što povezuje Staljinovu zločinačku samovolju i mokraćne tegobe jedne od njegovih birokratskih kreatura s pervertiranom izjavom jednoga pariškog liječnika, osobom iz spomenutoga kruga prijatelja, da boluje od karcinoma, što je smišljena laž s namjerom da izazove pozornost? Možda nam neko tumačenje okrutnih i bijednih priča nudi jedan od likova kad u Petom dijelu romana ustvrđuje da je tok povijesti toliko ispunjen zločom da nam se pruža samo jedna pomoć: da

ga prezremo. Jedini praznik što ga valja proslaviti je „praznik beznačajnosti“. Prijetnje se ipak nismo riješili. Nekoliko puta spominje se anegdota o Staljinu, koji športski odjeven i oboružan puškom odlazi u lov na jarebice. Tko je, međutim, čovjek koji se nekoliko desetljeća nakon diktatorove smrti pojavljuje s puškom i jednakoj odjeći? Autor nam uskraćuje odgovor.

Umberto Eco upotrijebio je u svojoj analizi modernističkih romana prve polovice dvadesetog stoljeća pojam „otvoreno djelo“ („Opera aperta“, 1962), koji se u književnoj teoriji rabi i kao naziv za „otvorenu“ formu, u namjeri da se neokušani, eksperimentalni postupci u nekim ključnim djelima epohe razgraniče od strukturnih obilježja pripovijedanja koji se učvrstio u reprezentativnim tvorevinama prethodnog stoljeća. Ecov pojam, što ga autor nije primjenjivao na svoju osobnu narativnu praksu (koju je bio sklon već od početaka u osamdesetim godinama povezati s postmodernim diskursom), ipak se nameće i kao oznaka za neke postupke što ih primjenjuju mnogi suvremeni pisci.

Ali o mnogima ovdje neće biti govora. Odlučio sam da susret s aspektima književnoga postmodernog mentaliteta proveden na strogo ograničenom – i dakako subjektivnom – izboru. Narav je odabranih djela, međutim, takva da će biti prilike za osvrt na postupak poput rekonstrukcije i dekonstrukcije poigravanja s iluzijom na način postfaktične dokumentarnosti, zatim dvostruke ili trostruke ponude čitateljima: pisanja u modusu pastiša, intertekstualnosti, autoironije, i naposljetku, slobode u spajanju vremena i prostora, tako da se od epizode do epizode a ponekad i unutar istog poglavlja mogu suočavati primjerice stanovnik današnjeg velegrada i rimski pjesnik, bankovni činovnik i pradavni poklonik budizma, Goethe i Hemingway, fiktivni slikar i autentični pisac romana u kojemu se pojavljuje taj slikar.

Iz lako shvatljivih razloga poredak odabranih djela slijedit će kronologiju.

ISKORAK U DRAMI PREMA POSTMODERNI

Govoreći o prepirkama i raspravama usredotočenima na značenje naziva „postmoderna“, Eco ustvrđuje u poglavlju „Postmoderna, ironija i zabavnost“ da kritika danomice otkriva djela u kojima se mogu prepoznati prethodnici postmodernosti. Ako tako nastavimo, zaključuje autor, naći ćemo se kod Homera.

Istina je, međutim, da istinski signali dolaze tek iz pripovjedalaštva i dramskih djela europskog prosvjetiteljstva i romantizma. Vrijedi s toga gledišta pozorno čitati pojedine francuske i njemačke tekstove, recimo, u rasponu od Diderota do Xaviera de Maistrea. Ili od Brentanana do Hoffmanna. Ecova bojazan je svakako nepotrebna. Smatram da čvrsta orijentacijska ishodišta treba potražiti u stvaralaštvu dvojice švicarskih autora, Maxa Frischa i Friedricha Dürrenmatta, čije su pojedine drame doduše s velikim uspjesima obišle svjetske pozornice, do danas hvaljene i kazališno prezentne, no začudo uglavnom neprepoznate u sklopu postmoderne problematike.

Na području scenskih djela nastalih nakon Drugog svjetskog rata najveću su pozornost pobudili zastupnici takozvanog teatra apsurdnosti, osobito Beckett i Ionesco, jer su oni u sklopu razvoja radikalnog modernizma u mnogočemu sljedbenici tendencija u djelima tako različitih autora poput kasnog Strindberga, Jarrya, njemačkih dadaista i Witkiewicza, svakako mnogo više negoli zastupnicima postmodernog duha.

Slučaj je htio da je uloga predvodnika relativizma i univerzalne parodije pripala upravo dvojici Švicaraca. U pojedinim njihovim kazališnim komadima najlakše je prepoznati karakteristike kakve se danas smatraju središnjim obilježjima postmoderne karakteristike kakve se danas smatraju središnjim obilježjima postmoderne slobode. Obojica su osvojili po-

zornice mnogih zemalja, naprimjer komadima „Kineski zid“, „Don Juan ili ljubav prema geometriji“ i „Andorra“ (Frisch, 1946, 1953 i 1961) i „Posjet stare dame“ i „Fizičari“ (Dürrenmatt, 1956 i 1962), da spomenemo samo djela koja su znakovita u kontekstu predodžbe o postmoderni. Premda bi i osvrt na njihove romane bio plodan za književnu dijagnostiku druge polovice dvadesetog stoljeća, pogotovo zbog motiva dvojbe i ambivalentnosti u shvaćanju ljudskog i društvenog identiteta, ograničit ću se na razmatranje dramskog stvaralaštva. Nekima od spomenutih djela pripada vremenski primat u najčešće navođenim međunarodnim kalendarima književne kritike kad je riječ o kronološkom određenju postmoderne, koje se, znamo, uglavnom ravna prema prvim (američkim) programskim tekstovima iz razdoblja oko godine 1970.

„Kineski zid“ može poslužiti kao model za uvod u postmodernu dramaturgiju. Tri su obilježja koja tome odgovaraju. To je djelo ostvarenje polistilistike, koja je kako je već rečeno u razmatranju postmoderne glazbe, tako znakovita za prošla desetljeća. S polistilistikom povezan je princip narativne dramaturgije, koja pozornicu shvaća kao prostor komunikacije s publikom, prostor kojemu je stran strog iluzionizam. I naposljetku, kao zapravo najvažnija karakteristika: „Kineski zid“ osniva se na izrazito postmodernom globalnom pogledu na današnjost i na prostranstva historijske prošlosti. Autor je svoje djelo nazvao „farsa“ a pristajala bi mu i odrednica metahistorijska groteska. „Kineski zid“ je dramski tekst o povijesti, ali nije povijesna drama, svakako ne u baštinjenom smislu. Budući da je globalno (i univerzalno) zasnovano, ne želeći tumačiti određeno razdoblje, vizija se može iskazati samo apstraktno, a ujedno, paradoksalno, konkretno. Mjesto radnje je pozornica, a doba zbivanja „večeras“, kako napominje komentator, koji se u tekstu naziva „suvremenikom“, svjedokom svih epoha.

Presjek kroz ljudsku povijest, vodoravno i okomito, naznačen je dvodjelnom strukturom: tragikomičnom radnjom u imaginarnoj Kini iz davnine koja je mjesto dvorskih zavjera i spletki a naposljetku i obračuna između cara i njegova protivnika, nasilnika koji na kraju organizira „vojni puč“, u kojemu će se sve koji mu smetaju pobiti vatrenim oružjem – što je anakronistički a odgovara Frischovoj namjeri da iskaže ponavljanje istih uzoraka u povijesti. „Nebitni ljudi“ preživljavaju kao žrtve, kao nijemi svjedoci i nemoćnici. A tako to uvijek biva, ustvrđuje komentator.

Kolo sljepila, gluposti i terora „Kineski zid“ predočuje galerijom likova (nazvanih „maskama“) iz realne povijesti i književne fikcije. U verziji koju je Frisch napisao za pariško uprizorenje godine 1972. broj sudionika u scenskoj maskeradi još je proširen te se pojavljuju: Romeo i Julija, Napoleon, Kolumbo, Poncije Pilat, Don Juan, Brut, španjolski kralj Filip II., Kleopatra, Emile Zola, Ivan Grozni i Henri Dunant, utemeljitelj Crvenoga križa. „Maske“ dakako imaju alegorijski naboj, pa su označitelji, signifikanti, naprimjer bezumnog vojnog osvajanja, nehaja koji „pere ruke“ prepuštajući sudbinu svijeta inkvizitorskim metodama društvenog nadzora; no s druge strane neki likovi signaliziraju otkrivačku znatiželju ili poetski zanos. Frischov komad, nastao nedugo nakon eksplozija atomskih bombi nad Japanom, suočuje gledatelje, pa stoga i javnost, s globalnom dimenzijom kolektivnih egzistencijalnih zbivanja.

Kazališnih djela u znaku predodžbe o potpunoj katastrofi kakvu može izazvati primjena atomske ili hidrogenske bombe bilo je u poratnom razdoblju čak nekoliko, a najistaknutije i u isti mah najekstremnije svakako je Beckettov komad „Svršetak igre“ (1957). Usporedi li se ponajprije Frischevo djelo s Beckettovim, lako je spoznati razliku u katastrofičnim scenarijima. Komad irskog autora, uz Ionesca predvodnika teatra apsurdnosti, predočuje stanje totalnog sloma i očaja,

sablasnu i ponižavajuću sudbinu nekoliko ljudskih bića koja su preživjela opću nuklearnu smrt Zemlje. Oba djela povezuje samo fantastičnost, nestvarnost u poetskoj zamisli. Bilo bi, naprimjer, posve deplasirano postaviti pitanje o tome od čega žive, čime se hrane Beckettovi dramski likovi. Bitnu razliku između njemačkog i francusko/engleskog djela tvori činjenica da je Beckettova katastrofična vizija, unatoč pojedinim bljescima crnog humora, dosljedno mračna, usredotočena na to da u gledatelja izazove duboku tjeskobu. Frischevo je pak scensko ozračje zaigrano, farsično u najboljem smislu: farsa naime relativira, dopušta različite reakcije, otima se depresivnoj apsolutnosti. Autor ne nameće gledatelju osjećaj beznađa, nego ga zapravo zabavlja duhovitim dosjetkama, koje preskaču sve zidove, pa i "kineski". U pluralizmu interpretacija povijesti i šarenila stilskih razina sadržan je postmoderni duh, ukratko, postmoderna praksa prije teorije.

Posve slobodna igra anakronizmima, koja svjetsku povijest pretvara u "tableau" paradoksa, još je izraženija u Dürrenmattovoj scenskoj igri, nazvanom komedijom, "Achterloo" (prva verzija 1983). Naslov je naziv lokaliteta koji ne postoji. Autorova opaska prema kojoj se Achterloo nalazi "negdje blizu Waterlooa" samo je zvukovna igra riječima iza koje se krije predodžba o ludnici. Kovanica je stoga metafora za, manje-više, sva zbivanja obuhvaćena pojmom historija. Gdje drugdje nego u metaforičkoj umobolnici moglo bi se pojaviti tako groteskno kolo likova? Pisac ih niže ovim redom: Napoleon Bonaparte, Louis Bonaparte, Plon-Plon Bonaparte, general Cambronne, Woyzeck, Benjamin Franklin, kardinal Richelieu, Jan Hus, Robespierre, Marion, Marx I, Marx II, Marx III, Marx IV, Marx V, Lord Tony.

Kao kod piščeva zemljaka, i ovdje je galerija likova koji utjelovljuju kaos povijesti sastavljena od historijskih spodoba i književnih tvorevina. (Usput rečeno, bilo bi pogrešno pisati Marx I., Marx II. itd., jer autor ne želi sugerirati di-

nastijski slijed, koji bi i prema njemačkom pravopisu zahtijevao točku iza rimskog broja; Dürrenmattovo označivanje želi pak predočiti da su povijesni označitelji, kao kod Friscka, samo maske, sredstva manipulacije kojima se svaka ideologija danas može poslužiti po svojoj volji. Stoga u "Achterloou" nema dramske radnje u tradicionalnom smislu, nego tek dijaloga što ih bismo mogli zamisliti u bezbrojnim drukčijim redosljedima – kao da se radi o snopu karata za igru koji se može neograničeno miješati. Tako nam se čine i dijalozi u djelima teatra apsurdnosti. Ali Dürrenmatt je doista znakovit za postmoderna shvaćanja po tome što mu je tekst krcat mnoštvom aluzija na povijesna zbivanja i književnu tradiciju, pa smo suočeni s pravim orgijama intertekstualnosti i metatekstualnosti. Autor je u popratnom eseju upozorio na to da mu je poticaj za pisanje komada o kaotičnom stanju svijeta pružilo aktualno političko zbivanje oko 1980. godine u Poljskoj. General Jaruzelski je tada uveo izvanredno stanje pod vojnim nadzorom kako bi osujetio da se u Poljskoj ponovi scenarij okupacije Čehoslovačke godine 1968. prema doktrini Istočnog bloka o ograničenom suverenitetu unutar utjecajne sfere Sovjetskog saveza. Želeći obuzdati politička previranja pod vodstvom sindikata, postupio je prema načelu: bolje je trpjeti domaću diktaturu negoli stranu. Međutim, pisac je u isti mah istaknuo da je "Achterloo" sve samo ne aktualistička povijesna drama. Suvremeni su događaji samo prolazan motiv u razvijanju scenske vizije o vječnom ponavljanju uzoraka u historijskom panoptikumu.

Teoretičari postmoderne svakako se mogu osjećati na svom autentičnom tlu gledajući ili čitajući "Achterloo". Već nas prvi prizor uvodi u dramaturgijsku praksu neograničene igre s fikcijom. Pozornicom vlada stilski postupak predočavanja anakronizama, a to znači neodređenosti i sveopćeg relativizma u tumačenju činjenica. Scena prikazuje trenutni ambijent vlastodršca koji ovdje nastupa pod Napoleonovom

maskom. Zapovjedno je mjesto neuredna prostorija puna anakronistički složenih predmeta – signala koji označuju istodobnost neistodobnoga: ležaj s otrcanim baldahinom, zemljovidi, moćnikove fotografije u obliku postera, a slike prikazuju filmske glumce u ulozi Napoleona, koji je središnja maska komada. Budući da je u Dürrenmattovu tekstu sve moguće, scena predočuje vojskovođu i cara "u klasičnoj odori i pozi" kako gleda video-snimku autentičnog filma "Maria Walewska" iz godine 1937. Iskapča ton i stavlja sunčane naočale. "Gledam 'Groficu Walewsku' s Gretom Garbo i Charlesom Boyerom. Film je bio jučer na televiziji, naredio sam da mi ga presnime. Gretu Garbo su nazivali božanstvenom, a mene je Goethe smatrao demonskom ličnošću. Nije mi jasno zašto. Ton sam iskopčao. Dijalog mi je preglup."

Opravdanost postmodernih sablasnih igrarija Dürrenmatt je u svom esejističkom komentaru obrazložio tezom da se suvremena globalna stvarnost može primjereno dramski kondenzirati samo u duhu farse. U svijetu u kojemu vlada anonimna industrijska birokracija koncerna i kompanija ima paradoksalno mnogo krvi i nasilja, ali ne može biti dostojanstva osobne odgovornosti. Tragedija se osnivala na individualnim stavovima, ali njezin je povijesni kontekst nestao. Hegelov "svjetski duh" zalutao je negdje u bezličnosti. Dürrenmatt je već godine 1955. u svom opsežnom eseju "Theaterprobleme" tu misao sažeo u tvrdnji da bi "slučaj Antigona" danas rješavali Kreontovi sekretari. Tada je autor još smatrao da je današnjici primjerena samo još komedija; "Achterloo" je popratio tvrdnjom da je pojam komedije postao neadekvatan. Ostaje samo još lakrdija. Monstruozno bezumlje u ponašanju takozvanih globalnih igrača krvava je farsa. Zato je Dürrenmatt u tumačenju kako treba shvatiti to djelo upozorio na to da naoko zbrkano zbivanje na pozornici treba shvatiti doslovno kao sliku ludnice, u kojoj su svi likovi pacijenti. (Uostalom, na takvoj se dramskoj zamisli osniva već

autorova dramski sjajno uobličena groteska "Fizičari"; praizvedena 1962. godine. U njoj se tri nuklearna fizičara naposljetku zastalno povlače u kliniku za duševne bolesti – iako nisu umobolni – jer smatraju da moraju svijet spasiti od svojih u krajnjoj konzekvenciji pogubnih spoznaja.)

Ovdje se u razmatranju postmodernih fenomena ponovno nameće pojam "posthistoire", na koji sam se već osvrnuo. Dürrenmattova univerzalna metafora za suvremeni svijet, u kojemu moćnici provode umobolnu politiku, može se dovesti u vezu s predodžbom o "kraju povijesti", pri čemu u piščevim pogledima treba spoznati radikalnu opreku prema iluzijama o skladnom mirovanju povijesti, kakve su pojedini sociolozi zastupali prije nekoliko desetljeća, dakle u doba kad je nastala Dürrenmattova neobična farsa. Majstor iz Berna začinio je proklamiranu slobodu u izboru tema i stilova vizijom o kraju povijesti kao stanje zaglavljenosti u kaosu. A zaigranost postmoderne podsjetio je na to da igra može biti i ples nad vulkanom.

„TITANIC" KAO SIMBOL

Prvi tekst pokazuje da nas putovi postmoderne ne obvezuju da se ravnamo prema tradiciji književnih rodova i vrsta. Glasovito djelo njemačkog autora Hansa Magnusa Enzensbergera "Potonuće Titanica" ("Der Untergang der Titanic", 1978) zbunjuje čitatelja iz nekoliko razloga, a pogotovo receptora (ili adresata) koji je navikao na jasne, baštinjene nazive književnih žanrova. Tematska osnova djela tragična je sudbina prekooceanskoga broda potonuloga oko dva sata poslije ponoći 15. travnja 1912. godine, ploveći prema New Yorku. Brod je prema mišljenju graditelja i menadžera bio nenadmašivo čudo suvremene tehnike. Danas se zna štošta toga što filmsku industriju (koja već osamdesetak godina ne odustaje od „Titanica") nije zanimalo. Nova su istraživanja do-

kazala da nije bila posrijedi samo ljudska arogancija nego i niz tehničkih propusta odnosno pogrešnih proračuna u konstrukciji broda i odabiru materijala. O tome danas svjedoče televizijski dokumentarci rađeni na osnovi podmorskih snimanja i sačuvanih tehničkih nacrta.

Ukratko, građa omogućuje podjelu krivnje na tehničku nesavršenost i ljudsku taštinu na granici gluposti – na faktore koji su odnijeli gotovo tisuću i petsto života. Ni preživjelim putnicima nije izrečena moralna zadovoljština. Postumnu pravdu zamijenile su priglupe anekdote, poput one o osobi koja je preživjela katastrofu i utopila se u kupaoničkoj kadi.

Nakon pomnoga čitanja Enzensbergerova djela bit će shvatljivo što sve sadrži naziv „komedija“. Značenje te riječi svakako treba tražiti na simboličkoj razini. Čitatelj mora prvo prevaliti razmjerno dalek put i snaći se – svaki na svoj način! – u slobodnim stihovima trideset i triju poglavlja („Pjevanja“ – „Gesänge“), koji ispunjavaju sto i osam stranica prvog izdanja knjige. U europskoj je književnosti od starine velik broj djela u kojima su autori pripovijedanje i poetološke zamisli povjeravali stihovima, čak još u neoromantizmu s početka dvadesetog stoljeća, u doba kad su naracija i proza već bar tri stoljeća bili, kako su ustvrdila braća Goncourt, „književni kruh svagdašnji“. No ipak, Byron i Scott bili su suvremenici.

Sloboda koja je sadržana u žanrovskom nazivu prisutna je i u piščevu ophođenju s jezičnim oblikovanjem. Svaka pojedinost makrostrukture i mikrostrukture zaslužuje najveću pozornost, jer autor sve čini da čitatelju ne bi olakšao nego otežao njegovu zadaću. “Potonuće Titanica” sastoji se od trideset i tri odjeljka, što ih Enzensberger u duhu ironijskog pastiša naziva terminom iz epske tradicije. Međutim, o uzorcima tradicionalnog oblikovanja ne može biti govora. Štoviše, nepravilnost piščevo je pravilo. Receptor se ne može pouzdati u svoja eventualna očekivanja, jer ga autor stalno

iznenađuje svojim postupcima u nizanju (i neobičnim, ponekad posve skrivenim povezivanjem) epizoda.

Ako prihvatimo tvrdnju da je – bar – dvostruko kodiranje glavni postmoderni ključ, autorova "komedija" jedne katastrofe jedno je od najdosljednijih tvorevina epohe.

Od ukupno 2392 grafičkih redaka (što slobodnih stihova, što osebujno ritmizirane proze, manjim djelom i tradicijski oblikovane), mogu se neki svrstati u onaj kompleks teksta koji je dostupan, prema Ecovoj tipologiji, skupini čitatelja prvog stupnja. Po mojoj procjeni to je otprilike jedna trećina ukupnoga teksta. U tim, nazovimo ih tako, informativnim segmentima (koji su doduše razmješteni u različita "pjevanja") Enzensberger stilskim postupcima montaže, kolaža i citata na poseban način odgovara na pretpostavljeno pitanje slabije obaviještenog čitatelja – na pitanje što se zapravo dogodilo te kobne noći. Autor, podsjećam, podatke o stvarnom zbivanju pruža fragmentirano, ali uvijek s pogledom na cjelinu katastrofe, na njezine strahote, ali i na njezina groteskna protuslovlja i apsurdnosti. Sugestivan su primjer odlomci iz Drugog pjevanja.

„Sudar je bio skoro neprimjetan. Prvi telegrafski poziv: / 00.15 sati. Mayday. Svima. Pozicija 41°46' sjeverno / 50° 14' zapadno. Sjajan, taj Marconi! / Tuckanje u glavi, u školjki, bežično / i daleko, tako daleko – dalje nego pola stoljeća! / Bez sirena, bez alarmnih zvona, samo / diskretno kucanje na vratima kabine, / kašljucanje u salonu za pušače. Dok dolje / voda raste, steže jedan od stjuarda / povezice na cipelama staroga gospodina kratka daha, zastupniku strojeva za proizvodnju alata / i metalurgije, na palubi D. (...) John Jacob Astor pak razrezuje svojom pilicom za manikiranje / jedan od pojasa za spašavanje i pokazuje svojoj supruzi, / rođenoj Connaught, što pojas sadrži, / vjerojatno pluto, dok u prostorije za teške terete na pramcu / šiklja voda, ledeno / krklja ispod poštanskih vreća nadirući u brodsku kuhinju. / Wigl wa-

gl wak svira bend / u sniježnobijeloj uniformi, my monkey: / potpuri iz "Princeze dolara". / Pođimo u Metropol! Berlin, kako se raduje i smije! / Samo duboko dolje, gdje se, kao obično, najbrže shvaća, / ljudi zastrašeno zgrću svežnjeve, dječicu, crvenkaste presvlake. / Potpalublje ne zna ni engleski ni njemački, / samo jedno im ne treba tumačiti: / da Prvi razred ima prednost, / da nikad nema dovoljno mlijeka ni dovoljno cipela / niti čamaca za spašavanje za sve putnike."

Nije teško ustanoviti da o epskom pripovjedaču u tradicionalnom smislu ne može biti govora. Fiktivni autorski glas može se najprimjerenije definirati kao organizacijska ustanova ili oblikovna svijest. Ona bez ikakvih unaprijed zadanih pravila povezuje mnoštvo različitih elemenata zbivanja, pa čitatelj stječe dojam da je posrijedi lutajuća poetska imaginacija koja sabire podatke, dojmove, komentare i asocijacije iz raznih izvora i različitih perspektiva. U vremenskom pogledu prožimaju se obavijesti na razini aktualnog događanja (oko pola noći navedenog datuma) i sadržaji organizatorske svijesti koji potječu s neke druge vremenske razine. Neki su podaci dokumentirani u onodobnim službenim zapisima, druge imaju anegdotsku narav, pa je besmisleno provjeravati ih (premda su pojedini detalji o ponašanju putnika u privatnom pogledu zabilježeni memoarskim zapisima preživjelih).

Time se načinje pitanje što je u „Potonoću Titanica", prema Goetheovoj formuli, „poezija" a što „zbilja". U Enzensbergerovu opsežnom montažnom tekstu nalazimo na skrivenu mjestu upozorenje na tisuće i tisuće stranica arhivske građe koja je rezultat provedene istrage u New Yorku, što se morala suočiti s tragičnom ili groteskom isprepletenošću osobnih sudbina putnika s mnoštvom materijalnih i pravnih pitanja krivnje, vlasničkih odnosa, odšteta, moralnih i društvenih simptoma što se iskazuju u dokazanom teškom nemaru koji je pratio sudbinu broda od početka putovanja. Dokumen-

tacija obuhvaća – kako nam na jednom mjestu tekst usput saopćuje – više od dvadeset tisuća stranica, građa koju, kako se kaže, gotovo nitko nije pročitao u cijelosti. Koliko je vremena Enzensberger pri radu na tekstu posvetio tom materijalu nije poznato, činjenica je, međutim, da „Potonuće" sadrži podatke koji se u publicistici o Titanicu smatraju nevažnima.

Montažni tekst poput „Potonuća" posebno zahtijeva primjereno razlikovanje između empirijskog autora i apstraktnog organizatora teksta – osobito zbog toga što to djelo, koje se uvelike kreće iznad razine osobnoga piščeva iskustva, sadrži i važnu autobiografsku sastavnicu. Kako se ona očituje, o tome poslije. Prije drugih razmatranja, potrebno je na nekoliko primjera pokazati kako postupa autor-montažer ili autor-organizator. U Petom pjevanju, naprimjer, tekst sadrži upozorenje na epizodu koja se prema sjećanju nekih putnika zbila u prebivalištima siromašnih slojeva. Samozvani politički agitator, vjerojatno anarhističkoga kova, pozivao je u trenucima prvih naznaka katastrofe iseljenike da iskoriste priliku za obračun s „gospodom": došao je trenutak, dovikivao im je, da tu bagru bacite preko palube, zajedno s njihovom prtljagom, psima, lakajima. Koliko god mahao rukama, agitator se našao, međutim, pred zidom šutnje: zastrašeni ljudi nisu ga razumjeli, nisu ga razumjeli jer nije govorio litavski i druge istočne jezike. A da su mu mogli odgovoriti, rekli bi mu da im nije do osvete nego do boljega života.

Kako se montaža u tekstu osniva na bezumnim oprekama, autor u Sedmom pjevanju doslovno citira sačuvane podatke o jelovniku posljednje večere Prvog razreda, nekoliko sati prije katastrofe. Naprimjer: „Turtle Soup, Consommé Tapioca, Lobster American Style, Baked Salmon with Horseradish Sauce, Curried Chicken, Almond Rice, Tropical Fruit." Pitamo se koju je vrstu čitatelja autor imao na umu kad je u isto Pjevanje nekoliko redaka poslije navedenog jelovnika uvrstio opsežan ekskurs koji, naoko, s zbivanjima na Titanicu i oko nje-

ga nema nikakve veze. Ekskursu je dao naslov: „Poslednja večera. Venecijanski, 16. stoljeće."

Pjevanje tim postupkom pruža osobito dojmljiv primjer montaže koja se služi fenomenom asocijacije. Spojnica je predodžba o gozbi prije neke pogibije. Autorska svijest ovdje suvereno prebrođuje vrijeme i prostor, demonstrirajući slobodu načela podsjećanja, koje otkriva poetsku snagu anakronizama – koji su u isti mah posve neobičan izazov upućen čitatelju. Bez ikakva vodiča ili tumača čitatelj napušta oceansko poprište u ranom dvadesetom stoljeću, poveden – kao i u drugim likovnim ekskursima s motivima zle slutnje ili apokalipse – pred sliku o kojoj autor ne odaje ime slikara, navodeći samo spomenuti naslov. Vezu pruža analogija jer je i za gosta Titanica luksuzna večera bila posljednja.

Talijanski slikar, čije ime na temelju opisa slika treba prepoznati (što je zadaća čitatelja drugog ili još višeg stupnja) stvorio je djelo s poznatim motivom prema narudžbi iz Venecije. Razumije se da pjesnik „Potonuća" nije imao namjeru prirediti svojevrstan kviz; želio je pak zazvati srodnost između tvorevina (broda i slike), što ih prate raznovrsni skandali. Tko poznaje raskošnu kompoziciju velikih dimenzija, zna da je autor tog djela Paolo Veronese, pravim imenom P. Caliari, predstavnik kasne faze renesanse, blizak manirizmu. Svi detalji pjesnikova opisa slike do u tančine odgovaraju golemu ulju na platnu (koje se i danas nalazi u gradu naručitelja): osnovni raspored uglavnom slijedi najpoznatiju „Posljednju večeru", Leonardovo djelo, ali sakralnom motivu daje drukčiji karakter. Pojedini su Kristovi učenici prikazani u neobičnim pozama, naturalistički, kao što i cijela zamisao slike vrvi grotesknim anakronizmima, suvremeno odjevenim stražarima, bizarnim likovima poput patuljaka, raskalašenim gostima, čudnim spodobama u pozadini, životinjama. Čim je završena, 1573. godine, izazvala je oštru kritiku Venecijanske inkvizicije, koja je svojom osudom svjetovne, goto-

vo parodističke kompozicije, prisilila Veronesea da promijeni naziv slike: „Posljednja večera“ je zbog manjka pijeteta postala „Gozba u kući Levi“, prema imenu bogatoga građanina. Pjesnik je utkao u tekst prijekore inkvizicije, pa je na taj način opis likovnog djela postalo i svjedočanstvo o prijetnjama, koje su ponekad vidljivije nego gromada leda. Skrivena kob ujedno je odgovor na pitanje zašto „Potonuće“ izbjegava podatke važne za povjesničara umjetnosti te sliku obavija ozračjem anonimnosti. Autor montažne poeme o brodskoj katastrofi ne želi predstaviti velikog talijanskog umjetnika nego predočiti apsurdnost mnogih životnih situacija.

Na analogan način Enzensberger postupa u likovnom ekskursu uklopljenom u već citirano Drugo pjevanje. Slika koja se ovdje opisuje obilježena je podatkom „Apokalipsa. Umbrijski, oko 1490.“. Ostariji slikar, autor „Apokalipse“, koji u studenom atelijeru stvara djelo za naručitelja iz srednjotalijanske pokrajine, ostaje posve anoniman, jer motivi njegove slike odgovaraju nekolicini europskih majstora navedenog razdoblja. Prizori sadržani u ekskursu najviše odgovaraju tematici osebujnog Nizozemca Hieronymusa Boscha, osobito njegovoj slici „Posljednji sud“. Bosch nikada nije boravio u Umbriji, pa je možda posrijedi montažni postupak, koji, međutim, nije posve neutemeljen jer se zna da su njegove slike bile već u ono doba poznate u Španjolskoj i Italiji. Kako naslikati smak svijeta, pita se anonimni slikar. Obuzima ga vizija zidina i tornjeva koji se urušavaju, golemih morskih valova, tonućih brodova, olupina, a najednom se u mračnoj, čelično modroj i tamnoljubičastoj pozadini pojavljuju vragovi, jahači, spodobe krvave od klanja. To su prizori koji u ekskursu o apokalipsi naviru iz slikareve palete – umjetnik koji će, svjestan ambivalencije života, poslije završetka rada na stravičnoj slici pozvati obitelj i prijatelje „na vino, svježe tartufe i bekasine dok vani romoni prva jesenja kiša“.

Prividna skokovitost ili difuznost u slijedu pjevanja ne odgovara samo postupcima montaže, kolaža i citata nego i autorovoj namjeri da „Potonuće" iskaže kao poemu o nastanku poeme, dakle kao samoreferencijalno djelo. Ta je namjera najsažetije iskazana u podatku na kraju posljednjeg pjevanja: La Habana 1969 – Berlin 1977. To su godine u kojima je u raznim fazama nastajala poetska fantazija o pomorskoj pogibelji, toj univerzalnoj metafori za opasnosti suvremene civilizacije. Provodni je motiv djela, uz kobnu noć na Atlantiku, evociranje ozračja glavnoga grada Kube i autorova Berlina – s motrišta osobnih doživljaja, pa je „Potonuće" ujedno svojevrsna autobiografska tvorevina. Drugim riječima, pjevanja koja nisu neposredno zaokupljena Titanicom mogu se smatrati i biografskim zapisima.

Enzensberger je navedene godine boravio u Havani potaknut znatiželjom da kao pristalica mlade njemačke ljevice upozna takozvanu izgradnju socijalizma u doba poslije kubanske revolucije Fidela Castra. Nakon povratka u domovinu nije nimalo krio što je vidio: da je sirotinja ostala bijedna, zapostavljena, unatoč porukama propagandnih plakata: saznao je da su se zatvori punili nedužnim ljudima, da su se ljudska prava doslovno gazila čizmama; i naposljetku da su novi vlastodršci umijeli itekako uživati u svojim diktaturom stečenim povlasticama. Iz berlinske perspektive Havana je bilo iskustvo koje je pružilo jedan od poticaja za pjesnička djelo o katastrofama. Među najdojmljivijim odlomcima „Potonuća" svakako je završetak Trećeg pjevanja, gdje se kondenzira svijest o tome da ledene gromade mogu biti svagdje. Odlomak je oblikovan s gledišta poetskog subjekta.

„Bio sam rastresen i gledao u daljinu
preko lučke ograde na Karipsko more,
tad ga ugledah, kako je mnogo veći
i bjelji od svega bijeloga, daleko na pučini,

samo sam ga ja vidio i nitko drugi,
u mračnu zaljevu, u noći bez oblaka
a more crno i glatko poput zrcala,
tad ugledah ledeni brijeg, nedokučivo visok
i hladan, nalik na staklenu fatamorganu,
kako se polagano, neizbježivo,
bijelo približuje meni."

Posljednja skupina pjevanja (19-33) sve je više fantazmagorija u kojoj se nižu sablasne vizije i halucinantna povezivanja triju mjesta zbivanja ili prostornih kondenzata. U ekskursu Devetnaestom pjevanju tekst obuhvaća i simultanistički pogled na svjetska zbivanja 15. travnja 1912. – u danu nakon noćne strave. Stvarno nepovezani, ali imaginarno spregnuti događaji toga datuma predočuju kaotičnu istodobnost na tisućama partikula životne zbilje u telegrafskim vijestima. Dovoljan je izbor iz široko izvedene projekcije simultanosti: Rat u Tripolisu. VII. međunarodni kongres o liječenju tuberkuloze. Kineski pritisak na Tibet. London, nafta smjesta isporučiva 39/3. Brod Germanicus stigao u Havanu. Imenovan guverner njemačke kolonije Togo. U Baselu postavljena Ibsenova drama „Stupovi društva". U Parizu obustavljena isplata predujmova kineskoj vladi. Nad Srednjom Europom stabilno područje visokog tlaka, sutra će temperatura porasti. New York, stigla vijest da su svi putnici Titanica pri mirnom moru dospjeli u čamce za spašavanje, izvor Reuters.

U pjesničko neobično snažnoj noćnoj mori posljednjih pjevanja kubanska tjeskoba, vizije o Titanicu i strah koji proživimlje i berlinske godine tako se gusto isprepleću da fantazmagoričnost raste do kraja. Ustrajno se nameće pomisao da je sudbina Titanica samo još mitska inscenacija komercijalno motivirana. Toliko je već filmske vrpce potrošeno na predočavanje rasapa da se današnji konzumenti, potrošači žanra „filmovi o katastrofama" teško otimlju dojmu da je sudbina Titanica samo zamisao scenarista i redatelja. „Daleka, modra

pučina / Super-totala. / Ledeni bregovi u polukrugu / u raznolikim bojama, / u pozadini blistav izlazak sunca. / Glazba./ Ponovno totala. / More snimljeno s ledene gromade. / Povratna projekcija. / U daljini se pojavljuje mala skupina / čamaca za spašavanje (modeli). / Kamera se polagano približava. / Govornik (off: / Petnaesti travnja 1915. / bio je divan proljetni dan. / Rez. Polutotala. / Čamac za spašavanje. / Prvi galebovi / pred newfoundlandskim sprudovima! / Vjesnici spasa / života! / Glazba raste (violine). / Slika nestaje. / Na platnu koje se zatamnjuje / pojavljuje se riječ / SVRŠETAK" (Dvadeset i šesto pjevanje).

Postmoderna je srž Enzensbergerova djela u spoznaji da se zbilja katastrofe doduše ne može zanijekati, ali da od stvarnosti naposljetku ostaje predložak za komercijalnu maštu: za manje ili više isplativ spektakl. Dokaz su za to osobito igrani filmovi (na koje autor, vidjeli smo, aludira), filmske kamere koje od ekranizacije do ekranizacije sve više pokazuju grandomansku scenografiju a motiv biraju kao poprište sentimentalnih prizora za popularne glumce, koji jamče da će novčani dobici producenata biti golemi. Od tragedija ostaju reklamno nabijeni proizvodi koji se kite superlativima („najskuplji", „najgledaniji", „najuspješniji"). Veličina je autorove montažne poeme u tome što izriče prosvjed protiv svijeta koji se najradije svodi na „pop-corn kino". Dubinski sloj „Potonuća" zaziva opću tjeskobu koja ima svoju sliku: ledeni brijeg. On je kobna predodžba čak i tada ako od bregova ostanu samo sante i razina vode koja raste i raste.

HOUELLEBECQOVA ZAGONETKA

Možemo lako zamisliti bezbroj romana u kojima će se naći rečenice poput ovih: „Tog je jutra padala kiša", ili „Jučer sam poslao pismo". Čak ni književni avangardist Samuel Beckett nije prezirao rečenice te vrste, kao naprimjer u svom prvom

romanu, „Molloy“, čiji Prvi dio počinje ovako: „Ja sam u sobi svoje majke“, a Drugi pak rečenicama „Ponoć je. Kiša bičuje okna. Miran sam. Svi spavaju.“

U cijeloj povijesti romana, međutim, nema djela koje sadrži pripovjedni iskaz što se nalazi u romanu „Karta i teritorij“ („La carte et la territoire“, 2010) francuskog pisca Michela Houellebecqa. Rečenice su smještene na početak šestog poglavlja Trećeg dijela, a glase: „Dogodilo se odmah sutradan. ‘Pisac Michel Houellebecq divljački ubijen’ naslovio je Le Parisien, oni su posvetili pola stupca tom događaju, usput, dosta slabo informirani.“ (Prevela Marija Bašić) Te dvije rečenice nameću niz pitanja koja su književnoteoretske naravi odnosno, pobliže, strukturno-logičke. Neki teoretičari upotrebljavaju u raspravama o općoj problematici literarnosti još i šire dimenzionirano pojmovlje pa govore o ontologiji književnog sloga. Logički problemi razlike između fikcionalnih tekstova (koje je kao fikcionalne tom terminološkom inovacijom prvi put nazvala Käte Hamburger u svojoj fundamentalnoj knjizi „Die Logik der Dichtung“, 1957) ne moraju nas ovdje zanimati jer se po svim mjerilima radi o romanu. A upravo zbog fikcionalne naravi, roman o piscu Houellebecqu, koji je ujedno, paradoksalno, autor tog djela, prema mnogim pojedinostima istovjetan s njim, tekstualna su pitanja tako zamršena, logički promatrano, u načelu nerješiva.

U dosljednosti s kojom francuski autor svoju osobu unosi u zbivanja romana djelo je doista unikum. Ne zna se da li je bio svjestan toga da je imao prethodnika, koji je tu zamisao iskoristio doduše samo rubno, kao kratku epizodu. Roman Milana Kundere “Besmrtnost“ („Nesmrtelnost“, 1990, petnaesto poglavlje Drugog dijela) sadrži prizor u kojemu češki pisac bez ikakva komentara sebe unosi u tekst – tako što jedan lik romana saopćuje drugome da je gospodin Kundera ovdje, u kavani, s preporukom ostavio svoj (autentični) roman „Život je drugdje“.

Posve je besmisleno takav narativan postupak uspoređivati sa stilskim modelima eksperimentalne, radikalno modernističke proze dvadesetog stoljeća, naprimjer Joyceove. U „Uliksu“, a pogotovo u posljednjem piščevu djelu, bezbroj je rečenica i cijelih odlomaka nezamislivih u cjelokupnoj književnoj tradiciji. Međutim, njihova jedinstvenost osniva se na vokabularu, sintaksi, kompoziciji; a to su kategorije stilske a ne 1ogičke prirode. Postupci u Joycea i srodnih autora isprva zbunjuju čitatelje, prisiljavajući ih da tekstu pristupe osobito koncentrirano, pa i sa spremnošću na odgonetavanje. Zagonetke francuskog pisca – to treba posebno istaknuti – kriju se u prozi koja svojim pripovjednim načinom ni po čemu nije izazovna; štoviše, ona je u stilskom pogledu tradicionalna – recimo, bliža Flaubertu nego nadrealistima. O logičkoj problematici bit će još govora. Ponajprije je potreban detaljan osvrt na fabularne linije romana.

Djelo bi se moglo u najširem smislu svrstati u tip roman o umjetniku ili umjetnicima, kakvi su u europskoj književnosti bogato zastupljeni, osobito u devetnaestom stoljeću, od Novalisa do Wildea i mladog Gidea. Tradicija je kod Houellebecqa zamjetljiva i u pripovjednoj strukturi: u grupiranju svih osoba oko glavnog lika, fotografa i slikara Jeda (franc. izgovor: Žed) Martina. Tradicionalno rečeno, na čelu pratećih likova fikcionalizirani je autor „Karte i teritorija“, dok pretežno epizodno agiraju Jedov otac, zatim Jedova ljubavnica, pa likovni stručnjaci, a naposljetku (u Trećem dijelu romana) policijski službenici koji istražuju okolnosti piščeve smrti. Posebnu kategoriju tvore osobe koje se spominju samo usput. Među svim suvremenim romanima „Karta i teritorij“ vjerojatno je u tom pogledu najnapućenije djelo. U njemu sve vrvi od imena sadašnjih i bivših političara i publicista, likovnih umjetnika, književnika, kritičara, novinara i drugih osoba iz javnog života. (U tome podsjeća na Flaubertov posljednji roman, „Bouvard i Pécuchet“, 1881.) Kako tekst romana dakako ne

sadrži bilješke, Houellebecq zahtijeva vrlo dobro obaviještenog čitatelja. Svakako je našoj prevoditeljici pripala znatna informacijska uloga; uspjelo joj je da čitatelju prvog stupnja prokrči put prema poziciji drugog stupnja. Savjesno se potrudila da čitatelju pruži podatke za odgonetavanje mjesta u tekstu gdje se autor služi samo aluzijama. Ako se dodaju piščevi tekstualni osvrti na francuske i inozemne gradove i veće ili manje poslovne tvrtke (od kojih, poput Michelina, u romanu pripada znatno mjesto) naslov „Karta i teritorij" može shvatiti i kao označitelj presjeka kroz suvremeno društvo u kulturnom, industrijskom i političkom pogledu. Poentirano bi se moglo ustvrditi da je u naslovu romana sadržano i svojevrsno kartografiranje suvremene javnosti i društvenog života. U to obilježavanje može se uključiti i mnoštvo podataka s područja fotografske tehnike i informatike, pojedinosti koje Houellebecq, po struci informatičar, dakako dobro poznaje. Nisu rijetka mjesta poput ovoga (Prvi dio, III) „Okrenuvši leđa klasičnoj fotografiji kojom se dotad isključivo služio, kupio je Betterlight 6000-HS, za file-ove 48 bits RGB u formatu 6000 do 8000 piksela."

Jedov likovni razvojni put vodi od fotografije do slikarstva, zapravo povratku slikanju, jer mu je prva poduka bila slikarska. Kao fotograf malokad je stvarao objekte koji odgovaraju pojmu individualne sklonosti i senzibilnosti; mahom je snimao kamerom uporabne predmete u reklamne svrhe, naručene portrete, građu za plakatiranje. U prvom dijelu romana Jed je pretežno zastupnik primijenjene umjetnosti i vještine, osoba koja je znakovita za svijet suvremene tehnologije. Stoga je osobito karakteristična njegova duhovna zaokupljenost zemljovidima gradova, pokrajina, cestovnih mreža i srodnih predmeta. Utvrdili smo: karta i teritorij, kao naslov romana i kao junakova fascinacija.

Nekoliko je odlomaka u djelu koji s toga motrišta imaju posebno značenje. U Prvom dijelu (II) Jed na putovanju autom

nabavlja auto-kartu jednog departmana u središnjoj Francuskoj, proizvod poznate tvrtke Michelin, koja u svom programu ima bogatu ponudu zemljovida i vodiča kroz zemlje i gradove. Motreći kartu, fotograf doživljava trenutak koji se u tekstu naziva estetskim. „Karta je bila vrhunska; potresen, počeo je drhtati pred policama. Nikad nije gledao tako veličanstven predmet, tako bogat emocijom i smislom kao što je bila ova Michelinova karta 1/150 000 departmana Creuse, Haute-Vienne. Esencija modernog doba, znanstvenog i tehničkog shvaćanja svijeta, pomiješana s esencijom animalnog života. Crtež bijaše složen i lijep, apsolutne jasnoće, s ograničenim koloristićkim kodom.“ Opsjednutost zemljovidima, koji su se Jedu činili stvarnijima od samog objekta, dostiže vrhunac na njegovoj izložbi fotografija u jednoj pariškoj galeriji. „Ulaz u dvoranu bio je zapriječen velikim panoom, ostavljajući sa strane prolaze od dva metra, na koji je Jed jedno kraj drugog postavio satelitsku fotografiju okolice Guebwillerovog balona i povećanje Michelinove karte „Departmani“ za istu zonu. Kontrast je bio frapantan: dok se na satelitskoj fotografiji vidjela više-manje jednolična zelena juha posuta nejasnim plavim mrljama, karta bijaše razvila fascinantnu mrežu departmanskih cesta, slikovitih putova, vidikovaca, šuma, jezera i prijevoja. Iznad obaju uvećanja, crnim slovima, stajao je naslov izložbe: “KARTA JE ZANIMLJIVIJA OD TERITORIJA“.

Umjetnikova zaokupljenost kartografijom treba u duhu Houellebecqova romana shvatiti kao simbol tehničkog uma koji likuje nad prirodnom percepcijom zbilje. Nameće se pomisao da je ta tehnifikacija stvarnosti osebujan suvremeni nastavak esteticističke ideje iz devetnaestog stoljeća, koja je istaknutih predstavnika imala upravo u Francuskoj, na čelu s Baudelaireom i radikalnim simbolistima. Cijela civilizacija, piše Baudelaire u eseju o svom suvremeniku, francuskom slikaru Guysu, tvorevina je koja se svojom izvještačenošću

izdiže nad elementarnu prirodu te tako stvara vrijednosti visoke kulture. I zemljovid, morao bi reći Baudelaire, pobjeda je ljudskog duha i njegove konstruktivističke moći nad pukom materijom. Ne iznenađuje stoga Jedova napomena da najviše voli slikare poput Mondriana i Kleea, umjetnike kojima je sloboda strukture i igra intelekta stvaralačko načelo (pa poneke slike iz krugova De Stijla i Bauhausa podsjećaju na zemljopisne apstrakcije).

Svršetak Prvog dijela romana, međutim, sadrži bitan zaokret. Jed napušta primijenjenu vještinu fotografiranja pa i eksperimente kamerom – naglo, bez nekih temeljitih odluka o svom životu. Prolazeći jednog dana kraj trgovine slikarskog pribora, doživljava spontan duševni preobražaj. Osjeti potrebu da se vrati svojim likovnim izvorima, crtanju i slikanju. Taj zaokret u isti je mah signal u kompoziciji romana.

Njegov Drugi dio doista je središnja sastavnica, ne samo brojčano nego i misaono. Pripovijedanje se usredotočuje na susrete između Jeda i pisca Houellebecqa, koji nastupa u već spomenutoj dvostrukoj ulozi: kao lik koji pripada fikciji i kao autentičan autor romana, pisac koji ne propušta nijednu priliku da čitatelja uvjeri u to da je pred njima ličnost istovjetna s poznatim književnikom. Prvi Jedov posjet Houellebecqu zbiva se u Irskoj, gdje je pisac (autentični) živio u seoskoj osami nekoliko godina. Znalci autorova privatnog života potvrđuju da je u opisima susreta u Irskoj poslije povratka u domovinu, također u seosku osamu, Houellebebecq vjerno portretirao sam sebe. U tekstu čitamo da je Jed posjetio autora „Elementarnih čestica“ i „Platforme“, dakle stvarnih Houellebecqovih romana. Piščev samoopis nimalo nije uljepšan; naprotiv, on je u krajnjoj suprotnosti s svijetom blještavih industrijskih izložbi, zrakoplovnih luka, hotela i luksuznih trgovina. Piščev način života očituje pasivan prosvjed protiv konformizma što ga promiču reklamni časopisi i televizijski spotovi. Autor „Elementarnih čestica“ dočekuje Jeda nemar-

no odjeven, upozoravajući ga da je travnjak oko unajmljene kuće vjerojatno najzapuštenije tlo u Irskoj.

U razgovoru, koji se kretao od tema kao što su odnos prema suhomesnatim proizvodima i pitanjima zahtjevne umjetnosti Jed je konkretizirao svoju molbu da mu Houellebecq napiše tekst za katalog izložbe. Pokazao mu je radove iz fotografskog razdoblja i novog slikarskog stvaralaštva. Houellebcqa je posebno zanimala Jedova zamisao da svoje slike stavi u tematski okvir, da ih osmisli kao ciklus. Neobičnost tih radova, mahom ulja, u tome je što sva prikazuju ljudska zanimanja, u široku rasponu od tradicijskih, poput obrtnika ili ugostitelja, do najnovijih, naprimjer stručnjaka za modernu tehničku opremu. Posebno je zanimljiv pokušaj spajanja lirskog ugođaja s prikazom poznatih ličnosti iz suvremenog života. Jedna od slika prikazuje kako „Bill Gates i Steve Jobs razgovaraju o budućnosti informatike", a rađena je posebno zelenim bojama „koje daju tako čaroban sjaj kalifornijskim borovim šumama koje se spuštaju prema moru ... "

Na tom susretu i u idućim razgovorima, od kojih su posljednji već u Francuskoj, nastaje između slikara i pisca obostran odnos, s rezultatom: Houellebecq napisao je tekst za izložbeni katalog, a Jed je portretirao pisca, i to na neobičan način. Budući da autor „Elementarnih čestica" i drugih romana nije imao nimalo volje da bude tradicionalni model, Jed se poslužio fotografijom kao medijem. Pripremu je izvršio tako što je mnoštvo novih fotografija svih vidljivih dijelova tijela, ako je likovni objekt odjeven, upotrijebio kao predložak za tehnički konvencionalan uljeni portret.

Znakovito je za ukošenu logiku „Karte i teritorija" da se i portretu pisca govori kao da fikcija želi preuzeti ulogu dokumentarnosti. Jedovo djelo tretira se kao da je realna činjenica u povijesti slikarstva. Šesto poglavlje Drugog dijela počinje ovako: „Na slici 'Michel Houellebecq, pisac', naglašava većina povjesničara umjetnosti, Jed Martin prekida s praksom rea-

lističnih pozadina koje je kroz cijelo razdoblje 'zanimanja' u cjelini obilježavala njegovo djelo. Prekida teško, i osjeća se da ga taj prekid stoji puno napora, da pomoću raznih umijeća nastoji, koliko god se to dade, zadržati iluziju neke moguće realistične pozadine. Na toj slici Houellebecq stoji pred radnim stolom prekrivenim ispisanim ili poluispisanim listovima. Iza njega, na udaljenosti koja se može procijeniti kao pet metara, bijeli je zid do kraja prekriven međusobno slijepljenim listovima rukopisa, bez i najmanjeg intersticija. Čini se da je Jed Martin u svome radu, ironično, naglašavaju povjesničari umjetnosti, pridaje golemu važnost tekstu, polarizira sve na tekstu odvojenom od svake stvarne reference. No, to potvrđuju svi povjesničari književnosti, ako Houellebecq i jest volio tijekom radne faze pričvršćivati na zidove svoje sobe razne dokumente, najčešće se radilo o fotografijama koje su prikazivale mjesta na koja je smiještao scene iz svojih romana; a rijetko o napisanim ili napola napisanim prizorima. Prikazavši ga međutim usred jednog papirnog univerzuma, Jed Martin vjerojatno nije želio zauzeti stav o pitanju realizma u književnosti; niti je nastojao približiti Houellebecqa kakvom formalističkom stavu koji je ovaj uostalom bio eksplicitno odbacio. (...) U svakom slučaju, malo je ljudi u času predstavljanja knjige obraćalo pažnju na pozadinu, zakrivenu nevjerojatnom ekspresivnošću glavnog lika. (...) Rasvjeta, s puno više kontrasta nego na Martinovim dosadašnjim slikama, ostavlja velik dio piščevog tijela u sjeni, usredotočivši se isključivo na gornji dio lica i ruke s grbavim, dugim prstima, mršavim poput nogu ptice grabežljivice. Pogled ima izraz koji se u to vrijeme činio tako neobičan da ga se, procijenili su tada kritičari, nije moglo usporediti ni s jednom postojećom likovnom tradicijom, nego prije sa slikama iz etnoloških arhiva snimljenim za vrijeme vudu-ceremonija."

Kao što posljednji dio romana, koji sadrži krvavo razrješenje, u čitatelja izaziva već spomenuti spoznajni šok, tako au-

tor i svojim fiktivnim portretom upućuje izazov, jer portret je zapravo autoportret. Stvarni Houellebecq upotrebljava fikcionalni medij da predoči čitatelju kako on sebe sam vidi – ili kako bi ga javnost trebala vidjeti. To pitanje ostaje zagonetno. Dakako, jer Houellebecq želi uzdrmati uobičajenu logiku pripovijedanja. Moglo bi se i reći da autor unosi u roman svoj pokušaj da se predstavi kao slikar, svojim autoportretom kao i svim smišljanjem motivskih, oblikovnih i koloristićkih vrijednosti što i povjerava svom romanesknom liku. Umjetnik koji u svom djelu stvara umjetnika, to je najkraći opis tog postupka. Takvih je zamisli bilo i u romantizmu, no razmjerno najbliži primjer nalazimo u posve posebnom književnom djelu, u romanu „Doktor Faustus“ Thomasa Manna (1947), koji je dakle objavljen dvadesetak godina prije nego što su se pojavili prvi glasovi o postmoderni. Autor (u suradnji s filozofom i muzikologom Th. W. Adornom) opisao je u pojedinim poglavljima, dijelom potanko, skladbe svog junaka, kompozitora Adriana Leverkühna. Ono što su kod Houellebecqa linije i boje, to su u Mannovu romanu zvukovni slog, kompozicijski oblici i instrumentalna obilježja, a u oratorijskim djelima i pjesnička misao. (Ponekad se Adornov udio precjenjuje; Mann je naime već i u pojedinim prethodnim romanima, u „Buddenbrookovima“ i „Čarobnoj gori“, pokazao kako suvereno umije riječima dočarati stvarnu (u „Čarobnoj gori“) i fiktivnu glazbu (u „Buddenbrookovima“).

U čemu je, međutim, razlika između intermedijskih postupaka dvaju pisaca? Mann pripada onoj pripovjednoj tradiciji moderne koja ne eksperimentira raznovrsnim kodiranjem narativnog akta, nego se drži načela prikazbene distancije kao i Kafka, Musil, Gide, V. Woolf, pa i Proust, unatoč temeljnoj subjektivnoj perspektivi. (Proust je uostalom također prikazivao glazbena djela.) Pomak, koji se može nazvati postmodernim, Houellebecq postiže tako što primjenjuje ne samo dvostruko nego čak i trostruko kodiranje. Autorova taktika

može se shvatiti kao igra s pripovjedačkom ulogom, zatim kao stvarna narativna konfesija, dakle kao uvid u privatni život, i naposljetku kao namjera da se i autoportret ironizira. A ovo posljednje bi značilo da Houellebecqov tekst iskazuje da sve u životu može biti i fikcija i zbilja u isti mah. Granice su prividne – pogotovo u doba kad i u javnost prodire spoznaja da ulazimo u „postfaktično" razdoblje, u kojemu realni mediji proizvode manipuliran privid. Međe se slijevaju do neodređenosti.

Posljednji razgovor što ga je Jed vodio s piscem, u njegovoj kući u francuskom pokrajinskom selu, tiče se djela i zamisli danas manje poznatoga engleskog likovnog umjetnika i pisca Williama Morrisa, za kojega je Houellebecq iskazavao neobično zanimanje. Neobično već stoga što je riječ o idejama Britanca iz druge polovice devetnaestog stoljeća, zastupnika nazora koji su u oštroj suprotnosti s tehnificiranim svijetom, s kojim su se dijelom poistovjetili i francuski autor i njegov glavni lik. Morris je u doba nagle industrijalizacije veličao likovno stvaralaštvo predindustrijskih razdoblja, s proizvodnjom u umjetnom obrtu koja je iskazivala samobitan, neserijski pečat kreativnog zanosa i ponosa. Neotuđen rad dakle prema pojmovlju sociologije. Jedov otac, koji se kao arhitekt zalagao za posebnost, usprkos funkcionalističkoj rutini, našao se, nenazočan, u neobičnu suglasju s Houllebecqom, koji je u kućnoj biblioteci također imao Morrisova teoretska djela. Kod slikara naslućuje se skrivena veza između Britančevih zamisli i Jedove sklonosti prema njegovanju uspomena na elementarne obrte. Od te večeri Jed je mogao samo sačuvati sjećanje na pisca. Portret je ostao u kući autora „Elementarnih čestica".

U trećem dijelu romana njega više nema medu živima. Inače se ne bi, kao dominantni likovi, pojavila dva policijska službenika. Oni istražuju okolnosti stravične Houllebecqove (ili „Houellebecqove") smrti. Slikar je u tom dijelu prisutan

više portretom, posredno, djelom kojemu će u spletu okolnosti također pripasti sablažnjiva uloga. Rad dvojice policajaca prikazan je pretežno na način što ga zahtijeva rutina struke, međutim, pripovijedanje obuhvaća i digresije o pojedinostima iz njihova privatnog života, detalje koji su prema shemama kriminalističkih romana posve nefunkcionalni. Vidljiva je autorova namjera da istakne nepredvidljivost i slučajnost ljudskih situacija, u kojima važno može postati nevažno, i obratno. Naprimjer, životna aleatorika može uključiti poduži policajčev razgovor sa suprugom o suvremenim gospodarskim problemima, koji se nimalo ne tiču piščeve smrti, ali nalaze logično mjesto u autorovim mnogobrojnim narativnim ekskursima o političkom, kulturnom i ekonomskom položaju Francuske u Europi.

Pa ipak, taj je dio romana unatoč takozvanoj realističnoj naraciji (ili upravo zbog nje) sav prožet ozračjem nestvarnosti i groteskних domišljaja, gotovo nadrealističkim nabojem. S jedne strane tekst obiluje egzaktnim tehničkim podacima o kamerama, filmova i specifičnom papiru, s druge pak pojedinostima u čiju je vjerojatnost teško povjerovati. Atmosferu zagonetnosti stvara iskošen modus neodređenosti između mogućega ali jedva vjerojatnoga. Autor zbunjuje čitatelja pripovijedanjem koje se kreće na rubovima fiktivne uvjerljivosti i neuvjerljive realnosti. Autor time lomi staru pripovjednu konvenciju prema kojoj postoji zakonitost tipičnosti. Svakako će se svaki bar donekle upućen čitatelj osjećati zbunjen kad pročita da policijski inspektor u kratkoj stanci u istraživanju na mjestu zločina čita zahtjevne novele iz devetnaestog stoljeća, ili kad se spominje da u ovećem selu u francuskoj pokrajini postoje ulice Immanuela Kanta i Martina Heideggera.

Autorova umjetnost pripovijedanja iskazuje se u stilskom modusu koji objedinjuje sve suprotnosti: u groteski. Ona dopušta da policajac čita romtičku prozu, dok su misli u isti

mah zaokupljene stravičnim zločinom. U kući pisca „Elementarnih čestica“ nađeno je njegovo monstruozno unakaženo tijelo, odnosno što je od njega ostalo. Potreban je poduži citat koji će nas podsjetiti na jedinstven književni problem što je bio polazište razmatranja. Jednostavno rečeno: Houellebecq je u tekstu romana ubio Houellebecqa.

U trećem poglavlju Trećeg dijela čitamo: „Policajac rezonira polazeći od tijela, tako je tvrdila njegova naobrazba, uvježban je da zabilježi i opiše položaj tijela, povrede na tijelu, stanje očuvanosti tijela; ali ovdje tijela, u pravom smislu riječi, nije bilo. Okrenuo se i vidio da su se dva tehničara iz Pravosudne identifikacije počela klatiti i ljuljati oko svoje osi, potpuno isto kao i žandari iz Montargisa. Glava žrtve bila je netaknuta, odrubljena čisto, položena na jednu od fotelja ispred kamina, na tamnozelenom veluru oblikovala se lokvica krvi; nasuprot njoj, također odrubljena čisto, na kauču je stajala glava crnog, velikog psa. Ostalo je bio pokolj, bezumno masakriranje, komadi, trake tkiva razasute po podu. Ni glava muškarca ni glava psa nisu međutim bile imobilizirane u izrazu užasa, nego prije u izrazu nevjerice i srdžbe. Među izmiješanim komadima ljudskog i životinjskog tkiva, nedirnut, pola metra širok prolaz vodio je do kamina punog kostiju za koje su još prijanjali ostatci mesa. Jasselin oprezno pođe njime, misleći da je taj prolaz vjerojatno napravio ubojica, i okrene se; leđima prema kaminu, zaokruži pogledom kroz dnevnu sobu, koja je mogla imati šezdesetak četvornih metara. Cijela površina tepiha bila je išarana krvavim bojama, koje su mjestimično tvorile složene arabeske. I sami komadi mesa, čije je crvenilo na nekim mjestima vuklo na crno, nisu izgledali kao da su stavljeni nasumično nego prema teško odgonetljivim motivima, činilo mu se da stoji pred puzzleom.“

Odlomak je posebno znakovit jer pokazuje kako autor (koji je književno žrtvovao svoj vlastiti lik) postupa sa stilskom

koncepcijom groteske. Dva se pogleda posebno ističu: objektivna policajčeva rutina, koja je u suprotnosti s ponašanjem njegovih suradnika, još nenaviklih, emocionalno, tjelesno pogođenih. Međutim, tekst sadrži kao drugu sastavu groteske element što ga razumski analitični pogled inspektora zacijelo ne opaža: naime esteticističku stilizaciju užasa, kad opis obuhvaća neobične figuracije prostora i arabeske na tepihu. (Usput rečeno, ti se estetski elementi doimlju poput citata iz djela što ga i silno načitan autentičan Houellebecq vjerojatno nije poznavao pišući taj roman: pjesničku zbirku njemačkog simbolista Stefana Georgea, bliskoga pariškom krugu oko Mallarméa, „Algabal“ (1892), gdje stravični prizori iz života rimskog cara također sadrže dekorativne šare (Peta i sedma pjesma). Iz tijela odrubljene glave lokve krvi tvore arabeske.)

Treći dio romana završava s neriješenim kriminalističkim slučajem. Autor je zagonetku „Houellebecqove smrti“ smjestio u „Epilog“, posebno poglavlje, koje zaokružuje gotovo sve teme romana. Razumljivo je da je čitatelju stalo do toga da sazna rješenje istraživanja. S toga je gledišta „Karta i teritorij“ u završnici donekle srodan tradicionalnom tipu kriminalističkog romana (u francuskom jeziku „roman policier“). Houl1ebecq je roman napisao godine 2009. a točno četrdeset godina ranije objavio je američki kritičar Leslie A. Fiedler, uostalom u reviji „Playboy“, svoj poznati članak „Prijeđimo granicu – premostimo jaz“ (Cross the Border – Close the Gap), gdje se autor u duhu postmoderne zalaže za ukidanje strogo povučenih načelnih granica između zahtjevne i takozvane trivijalne književnosti. (O poetici toga kritičara bilo je u raspravi o postmoderni već potanje govora.) Houellebecq je već i nekim svojim ranijim djelima pristao uz taj model postmoderne, no nikad tako dojmljivo, maštovito zagonetno kao ovdje. Tradicionalno je obilježje kriminalističkog (ili detektivskog) romana da se napetost u principu stvara

između trenutka zločina i razmjerno dugo odgođenog istražnog rješenja. Tim postupkom služi se i naš autor pa čitatelj saznaje motive piščeve smrti i sudbinu portreta. Međutim, suprotno klasičnom uzorku kriminalističkog romana rješenje nije rezultat pomne istrage, u kojoj likuje intelektualna kombinatorika istražitelja ili individualističkog detektiva; rješenje je posljedica slučaja. Trag jednog zločina u marseilleskom kraju, ubojstvo, čija je žrtva liječnik, specijalist za plastičnu kirurgiju, dovodi policiju u kuću tog liječnika te se ispostavlja da je on (bio) posebno perverzna osoba, sakupljač masakriranih dijelova ljudskih tijela. Zastupljeni su i dijelovi Houellebecqova trupla. Uz kirurgovu monstruoznu zbirku nađene su i umjetničke slike, među ostalima i Jed Martinov portret pisca. Iz toga proizlazi da je kirurg sam provalio, opremljen laserskim nožem, u književnikov stan, ili da je djelo izvršeno po njegovoj narudžbi.

Autentični autor napustio je dakle u kriminalističkom odlomku romana tradicionalne granice krimića (koje je Fiedler imao na umu). Izuzmu li se neki suvremeni pisci, napose skandinavski, uvelike još vrijedi konvencija da kriminalistički roman isključuje pripadnike određenih društvenih skupina, kao naprimjer svećenike, a prohibira i osobito okrutne, nastrane oblike ubojstva. Prividno je paradoksalno što je Houellebecq unatoč svojoj groteskoj koncepciji mnogo bliži policijsko-statističkoj realnosti negoli modelu krimića. Možemo zamisliti Fiedlera kao čitatelja „Karte i teritorija“, zadovoljnoga što se autor ironijski poigrao i s tradicijom „horora“, koja ima jedno od svojih uporišta u francuskoj književnosti osamnaestog stoljeća. Ali i ovdje nismo sigurni kako daleko seže odmak od žanrovskih uzoraka, a koliko je u prizorima užasa aluzija na mnoga nakaradna obilježja suvremenog svijeta.

Završnih desetak stranica romana po svojoj su naravi epilog epiloga. Dok su prethodni odlomci obavijesti o istrazi posve potisnuli glavni lik, Jeda Martina, u pozadinu, svršetak

sažima vrijeme koje je bolesnom slikaru još ostalo. Materijalnih briga u posljednjoj fazi života nije imao jer je portret, koji je postao – u satiričkom pogledu na suvremeno trgovanje slikama – glavna senzacija slučaja Houellebecq. Kako je cijena portreta vrtoglavo rasla, Jed se mogao prepustiti svojim stvaralačkim sklonostima. Kreativni život završio je kružnicom: fotograf iz mladih dana odao se potkraj života ponovno tehnicističkom pristupu zbilji. U tekstu romana sve su češći opisi poput ovoga: „Iako je raspolagao širokom lepezom objektiva, gotovo je uvijek upotrebljavao Schneider Apo-Sinar, koji je imao začudnu posebnost otvaranja na 1,9 maksimalnom fokusnom daljinom od 1200 mm ekvivalentno 24 x 36“. Izbor teme, međutim, nije odgovarao strogo razumskoj kombinaciji alata, nego je iskazivao spontanost, neodređenu želju da kamera zahvati sve što je svjedočanstvo života, ma koliko ono oprečno i nesređeno bilo. Ostavivši se slikarstva, umjetnik se ponovno povjerio kameri, ali bez one pragmatične, naručiteljske uloge. Na kraju puta, on je tehničke sprave pretvorio u neku vrstu slikarskog pribora, koji u ruci kreatora crpi iz neograničene mašte. „U svakom slučaju gotovo je uvijek upotrebljavao jako veliku fokusnu daljinu, usredotočivši se katkad na granu bukve 1juljanu vjetrom, katkad na busen trave, vrh koprivina grma, ili mekanu i natopljenu površinu zemlje. Kad bi obavio kadriranje, uključio bi camcorder na utičnicu upaljača u automobi1u, okinuo i pješice se vratio kući… „

U to je doba dao intervju za medije u kojemu je novinarki rekao da želi svojim stvaralaštvom obuhvatiti i sve pojave i proniknuti u svijet. Umjetnički „dokumentirati“ zbilju, to je težnja kojoj više odgovara brza, pokretna kamera nego statičnost slikarskog stalka. No tako shvaćena kamera ipak je bliska ulju ili grafici jer je lutajuća slobodna fotografija tako reći larpurlartistički instrument.

Houellebecq možda nije čitao teoretske rasprave o odnosima između fotografije, filma i književnosti iz dvadesetih go-

dina prošlog stoljeća, ali Jedovi putovi prema fotografiji, slikarstvu i ponovno prema kameri nameću pomisao na esej „Književnost i kinematograf“ (1923), Viktora Šklovskoga, predvodnika u krugu takozvanih ruskih formalista u Sankt Peterburgu (Petrogradu, Lenjingradu) – a isto tako na studiju „Mala povijest fotografije“ (1931) Waltera Benjamina. Oba rada bave se među ostalim problematikom odnosa između strojne reprodukcije zbiljske građe, pomoću fotografije odnosno filmske kamere, i tradicionalne likovne umjetnosti. Autori, a osobito Benjamin, zaključuju da je kamera, u raznim uporabama, bitno pridonijela promjeni odnosa između likovnih fenomena. Fotografija je oslobodila slikarstvo mimetičkih obveza, posebno na području portreta. Usto je tehnička reprodukcija već od sredine devetnaestog stoljeća (sjetimo se samo francuskog fotografa Nadara i njegovih neobično sugestivnih portreta, naprimjer Baudelaireova) dosegla tako visoku razinu da je slikarstvo moglo odustati od mimetičkog natjecanja i moglo početi otkrivati nove prostore. Likovna apstrakcija je u određenom opsegu posljedica tih razvoja.

S poviješću slikarstva Jedove su fotografske strasti povezane i stoga što veći dio djela u razvoju likovne umjetnosti ne pripada tipu takozvanog angažiranog, politički motiviranog stvaralaštva. Dok su se njegove slike o zanimanjima, radovi drugog razdoblja, bile jasno društvenopovijesno obilježene, posljednje su fotografije, nakon razdoblja samoće u prirodi, na ekscentričan način spajaju ozračje samoće sa svijetom suvremene tehnike. U spomenutom medijskom razgovoru umjetnik je izjavio da ne može objasniti zašto se poslije desetak godina posvećenih prirodi, uglavnom flori, vratio prikazivanju industrijskih predmeta: „najprije mobitela, onda kompjutorske tastature, uredske lampe, mnogih drugih predmeta, u početku vrlo raznovrsnih, i da se onda malo-pomalo usredotoči gotovo isključivo na one s elektroničkom sastavnicom. Nesumnjivo najdojmljivije ostaju slike matičnih ploča odbačenih kompju-

tora, koje, snimane bez ikakve naznake mjerila, podsjećaju na neobične futurističke citadele. Te predmete snimao je u podrumu, na neutralnoj sivoj podlozi koja nestaje nakon prenošenja na video-snimke... Zatim je, i ovdje, prelazio na posao montaže, zadržavajući nekoliko fotograma u dugim intervalima; rezultat je posve drukčiji od običnog ubrzanja, po tome što se proces razgradnje, umjesto da bude kontinuiran, događa po razinama, kroz nagle udare."

Znakovito je za „Kartu i teritorij" da autor na posljednjih nekoliko stranica još jednom sažima opreku cijelog romana: opreku između čovjeka, gotovo srasla s tehničkom civilizacijom, i iskonske, nagonske osnove ljudske naravi. Kratak finalni odlomak mogao bi se tumačiti i kao suvremena varijacija na temu slavne knjige Oswalda Spenglera „Der Untergang des Abendlandes", objavljene stotinjak godina prije Houellebecqova romana. Dijagnoza njemačkog filozofa također nagovješćuje kulturi zapadnog svijeta odumiranje i utapanje u nediferenciranoj duhovnoj pustoši. Tmuran završetak romana ide još korak dalje. Povijesnom tijeku autor suprotstavlja pogled na zbilju koji u svom radikalizmu naposljetku prelazi granice osnovne pripovjedne zamisli. Finalni odlomak pruža viziju kakva se često naziva katastrofičnom. Snimajući zapuštene ostatke industrijskih pogona iz devetnaestog stoljeća, Jed Martin suočava se duhovno s predodžbom o prolaznosti svih oblika civilizacije i konačnom pobjedom prirode – u obliku raslinstva, koje se nezaustavivo širi.

„Tako se djelo koje je zaokupljalo posljednje godine Jeda Martina može gledati – to je najdirektnije tumačenje – kao nostalgična meditacija o svršetku industrijskog doba u Europi, i još općenitije, o prolaznoj i prijelaznoj naravi svakog ljudskog poslovanja." Stvari tonu, ponekad se još otimajući, „a onda ih uguše naslage. Zatim se sve smiruje, ostaju još samo biljke što ih miče vjetar. Trijumf vegetacije je totalan."

Michel Houellebecq i Bertolt Brecht nemaju ništa zajedničko, tematski ni stilski. Pa ipak svršetak „Karte i teritorija“ budi pomisao na misaono središnju strofu iz Brechtove poetski čudesno dojmljive pjesme „Balada o jadnom B. B.-u“, s autorovim inicijalima. (Pjesma je sadržana u piščevoj prvoj zbirci lirike, „Hauspostille“, 1927.) Njemački dramatičar i liričar poslije je zastupao drukčije poglede, ali se balade o samom sebi, protuslovne: cinično-srdačne, nikad nije odrekao. U Francuza je elegični simbol raslinstvo, u Nijemca vjetar. Navodim u svom prijevodu sedmu strofu i početak osme: „Stanovali smo, živeći nemarno, u kućama koje su, kažu, bile nerazorive. / (Tako smo sagradili duge zgrade otoka Manhattana / i krhke antene, koje zabavljaju Atlantik.) / Od tih gradova ostat će: vjetar, koji je kroz njih prohujao!“

Čitatelj sklon teoretskim razmišljanjima zaklopit će knjigu zbunjen okolnošću što tekst ne pruža odgovore na pitanja od kojih smo pošli. Stoga se nameće potreba odgonetavanja literarne logike tog djela. Autor koji fikcionalno žrtvuje sam sebe izaziva niz problema na tlu tumačenja književnog statusa. U usporedbi s cijelom pripovjednom tradicijom, spomenuo sam, ovaj je roman unikum po svom ekscentričnom motivu ubojstva, koje je u književnokritičkom pogledu oblik samoubojstva, ali suicida pisca koji ne prestaje pripovijedati. Nužan zaključak glasi: Houellebecqov tekst izmiče baštinjenim sustavima naracijskih modela, koji se temelje na trojstvu autentičnog autora, pripovjednog medijatora i specifične naravi teksta.

Nameće se pitanje o tome kako funkcionira logika fikcije u sklopu piščeve posebno izazovne alogičnosti (koja dakako nije izraz nelogičnosti). Postmoderno obilježje tog romana u tome je što tekst stvara nov oblik igre fikcijom. On nije ni parodijski ni metafikcionalan, nego je pokušaj iskazivanja neograničene slobode motivskih kombinacija koje se kriju u jezičnoj tvorbi izmišljaja, sve do apsurdnosti.

Ako je sve moguće (što je, znamo, pojednostavljeno shvaćanje postmoderne krilatice), onda ne bi smjelo biti prigovora ni tumačenju prema kojemu je riječ „karta“ iz naslova romana ne samo kartografski pojam nego i aluzija na jedinicu iz kartaških igara, recimo preferansa. Takvo se tumačenje dakako opire općenitim pretpostavkama matematički utemeljenoj teoriji igara, koja traži kombinaciju s najvišim stupnjem predvidljivosti, to jest nade u mogućnost realizacije nekoga cilja. Houellebecq je odabrao oprečan put. Metaforički rečeno, autor je čitatelju podijelio samo gubitničke karte, s gledišta konvencija. Ubojstvo je za policiju kriminalistički slučaj, koji može biti riješen ili ostati neriješen. No Houellebecqova smrt nije kriminalistički slučaj, nego logička afera, u kojoj ne pomaže ni slučaj, kojemu se policija u zbilji eventualno može ponadati. „Karta i teritorij“ roman je koji predočuje svijet bez vjerojatnosti – jer postmoderna stanja mogu biti na svakom koraku varava.