

PREGLEDNI RAD

Marinko KOŠČEC (Odsjek za romanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu)

NEHOTIČNI POSTMODERNIZAM JEANA ECHENOZA

UDK 821.133.1-31.09Echenoz,J.

Primljeno 17. 3. 2013.

Premda romanopisac Jean Echenoz odbija postmodernističku etiketu, studija nastoji demonstrirati da su za njegov rukopis konstitutivna brojna obilježja postmodernističkih poetika te da njegov tekst uprizzoruje ključne simptome postmoderne epohe. Konvergencija pripovjedno-stilističke i referencijsko-ontološke dimenzije promatrana je u autorovu ironijskom ili parodijskom pristupu tradicionalnim formama i modernističkim ciljevima, u njegovu ludičkom postupanju s jezičnom građom, zbivanjima i likovima. Posebna je pozornost posvećena ulozi i načinu predočavanja prostora, ljudskog tijela i pojedinih motiva paradigmatičkih za svijet tehnologije i spektakla. Postmodernistička obilježja također su razmatrana u filmičnosti Echenozova diskurza, njegovim metanarativnim i samoreferencijalnim naglascima.

Ključne riječi: Francuska književnost, Jean Echenoz, postmodernizam, novi roman, kolaž, ironija, tijelo, prostor

139

STANJE I STRUJANJE

Francuska i frankofone književne prakse nisu prigrllile pojmove postmoderne i postmodernizma. Premda ćemo postupke i obilježja koji se u teorijskim raspravama navode kao postmodernistički naći kod brojnih istaknutih autora već od šezdesetih godina 20. stoljeća, oni mahom ignoriraju tu paradigmu, smatrajući da je riječ tek o neprikladnoj, neodređenoj i zapravo šupljolj kovanici uvezenoj iz Amerike, ili čak etiketi s pejorativnim konotacijama, poput priznanja greške na robi – kao da prefiks »post« označava definitivnu propast i napuštanje nečega vrijednog, naime tekovina modernizma i avangarde kao njegova vrhunca, pa i koncepta »visoke« književnosti.¹

¹ Na vrlo različite načine postmodernizmu gravitiraju npr. M. Butor, M. Duras, J.-M. G. Le Clézio, P. Modiano, M. Tournier, P. Quignard, Ph. Delerm, J.-P. Toussaint, A.

Zašto je tako? S jedne strane, posrijedi je (razložno) defenzivna fronta prema globalizacijskom valjku, točnije totalitarizmu amerikanizacije. Takav je stav proistekao iz tradicije »francuske posebnosti«: kulture u kojoj je književnosti zajamčeno izdignuto i zaštićeno mjesto. Slično (ne) prolazi i pojam postkolonijalno, od kojeg se Francuzi brane frankofonijom, nastojeći održati načelo integracije različitosti u jezgru umjesto rasapa i prihvaćanja heterogenosti. Istodobno, treba uzeti u obzir tri desetljeća (od pedesetih do kraja sedamdesetih godina) energičnog, plodnog i suverenog francuskog modernizma, u kojem su se formirali mnogi autori, koji ga stoga u određenoj mjeri i danas nastoje perpetuirati. Razumljivo je što – fokusirajući se na neke od često zamjetnih aspekata kao što su eklekticism, rušenje vrijednosnih vertikalna, popuštanje masovnom ukusu i kič – brojni francuski pisci postmodernizam poimaju kao modernizmu antagonističnu i smrtonosnu struju, a ne kao njegovu mutaciju, evolucijsku prilagodbu ili kritičku reviziju.² Ova se studija, međutim, priklanja potonjem tumačenju i svojem će predmetu pristupiti u vizuri kontinuiteta, a ne rupture odnosno radikalne opreke.

Romanopisac Jean Echenoz upravo je ogledni primjer navedenih proturječja; ukorijenjen u modernizmu »novog romana«, odan inovacijskim, eksperimentalnim ambicijama, zazire od pojma i koncepta postmodernizma, koje je u jednom razgovoru ocijenio primjerenima arhitekturi, ali ne i književnosti.³ Unatoč tome, možda više nego kod ijednog frankofonog autora, u njegovoj se prozi očituju simptomi postmoderne kao društvenokulturalnog konteksta, kao epohe i stanja svijesti, a također i obilježja postmodernizma kao estetskog, ontološkog i epistemološkog usmjerenja (kojem, zbog nesuglasja u nastojanjima njegova definiranja, rubovi ostaju

140

Volodine, E. Chevillard, M. Darrieussecq, M. Houellebecq, a osobito R. Jauffret, koji mi je na upit o vlastitom pozicioniranju prema toj odrednici uzvratilo: »Što je to postmodernizam?«

² U članku naslovljenom »Postmodernizam u Francuskoj« G. Lernout ustvrđuje da »francuski pisci osjete potrebu upotrijebiti pojam postmodernizam jedino kada se obraćaju svijetu izvan Francuske (što je gotovo bez iznimke sinonim za Sjedinjene Američke Države)«. Razlog tome vidi u rasprostranjenosti uvjerenja da postmodernizam podrazumijeva kraj avangarde (1997: 353), odnosno da je uzrokom nestanka avangardnih aspiracija.

³ Echenoz tako odgovara na tumačenje da je njegovo kombiniranje raznorodnih sustava znakova postmodernističko te dodaje: »Čini mi se da je posezanje u različita područja, na različite katove, kako bi se rekonstruirao fiksijski svijet, najmanja od mogućih sloboda. Polazište mi, dakle, nije teorijska odluka, nego jednostavno načelo užitka u fikciji« (Lebrun 1996).

fleksibilni, propusni).⁴ Ova je studija stoga dvostruko usmjerena: razmatrat će konotacije odabranih motiva kao otiske postmodernog konteksta u tekstu, a također i postmodernističke tendencije Echenozova rukopisa. Pritom će nastojati potvrditi da su te dvije dimenzije konstitutivne i međusobno konvergentne, odnosno da je Echenozovo autorstvo uvelike (premda ne i isključivo) utemeljeno na njima.

Pojam postmoderne ili postmodernosti počeo se pojavljivati u Americi pedesetih godina 20. stoljeća u značenju kulturalne mutacije, dok se u književnoj kritici uvriježio u sljedećem desetljeću, označujući otklon proze i od socioloških preokupacija i od formalističkih eksperimenata. Unatoč njegovoj izvornoj neodređenosti i različitim protezanjima,⁵ studije I. Hassana i L. Hutcheon uvelike su pomogle da mu se utvrdi glavni sadržaj, odnosno tipični književni postupci (recikliranje, kolažiranje, preispisivanje, preusmjerenje, parodiranje) i najučestalija tekstovna obilježja (heterogenost, diskontinuiranost, meta- i hipertekstualnost), a postignuta je i poprilična suglasnost oko ključnih autora, američkih i ostalih.⁶ Problematično ostaje pitanje razgraničenja od modernizma, utoliko više što anglofoni teoretičari (npr. Lodge 1977, Barth 1981, Brooke-Rose 1981, Wilde 1981) gdjekad postmodernizmu pridružuju i francuski »novi roman«, pokret l'Oulipo i autore okupljene oko časopisa *Tel Quel*, premda ćemo kod svih njih naći bitna obilježja avangarde: potkrijepljenost teorijom, inovativnost, političku angažiranost, emancipacijski progresizam.⁷ No činjenica je da su avangardne

⁴ Pod zajedničkim nazivnikom postmodernizma naći ćemo toliko raznovrsnih, često i oprečnih poetika, konceptualnih polazišta, tematskih preokupacija i političkih ciljeva da bi, kao što to čini npr. F. Jameson (1991), možda primjerenije bilo govoriti o *postmodernizmima*. Sukladno tome, ova studija ne polazi od postmodernizma kao jedinstvene poetike, nego se poziva na otvoren skup *simptoma*, tj. osobito znakovitih pripovjednih, stilskih i misaonih očitovanja.

⁵ H. Blake potvrđuje da se ne radi o koherentnom književnom pokretu, utemeljenom na nekoj školi ili teoriji, te dodaje: »Bilo bi hrabro podastrijeti opis tipičnog primjera tog suvremenog pisma, jer takav ne postoji« (1977: 171). Različitost opisâ i tumačenjâ ukazuje da je jedno od obilježja postmodernističkih praksi upravo izmicanje teorijskom obuhvaćanju i sistematiziranju.

⁶ Hassan 1982, Hutcheon 1988. Od Amerikanaca najčešće se spominju Barth, Bellow, Bertheleme, Brautigan, Coover, Gass, Hawkes, Kosinski, Pynchon i Vonnegut, a od stranaca im najradije priključuju Borgesa, Calvina, Eca i Nabokova.

⁷ U eseju *L'Impureté* Guy Scarpetta poistovjećuje ključne simptome modernosti s obilježjima zajedničkim avangardistima, a to su: njihove evolucionističke premise, veliki mit o napretku koji je ustoličilo prosvjetiteljstvo, radikalizacija raskola i dogmatizam koji iz nje proistječe, skupne strategije, sklonost manifestima i sloganima, tendencija *izama*, politički

težnje – zbog svojeg elitizma, isključivosti te obraćanja sve užem sloju recipijentata – neodržive, odnosno u konačnici autodestruktivne.⁸ Francuski se avangardisti nakon svojeg zenita »spuštaju« prema popularnoj kulturi i pribjegavaju tekstualnim praksama koje se češće povezuju s postmodernizmom, poput kolaža (M. Butor),⁹ metatekstualnosti (R. Pinget), autobiografije i autofikcije (N. Sarraute, A. Robbe-Grillet, M. Duras), a to podupire tezu o poroznosti granice m/pm, odnosno o transgraničnosti mnogih aspekata.¹⁰

U Francuskoj je na postmoderno stanje, s dvadesetak godina kašnjenja, upozorio Lyotard (1979). Uslijedili su razni prijepori, počevši od načina na koji taj pojam treba pisati, s povlakom nakon prefiksa ili bez nje. Posrijedi je daleko više od pravopisne preferencije: prvo je složenica koja označava disjunkciju, vremenski i ideološki raskol,¹¹ a drugo neologizam koji razlabavljuje dijalektiku, ukazujući na volju da se, u izmijenjenim uvjetima, nađe primjena navodno dotrajalim sredstvima i ciljevima, da se nastavi djelovati unatoč objavljenjima sutona ili čak kraja (povijesti, metafizike, visoke umjetnosti, teleoloških mitova, velikih metapriča).¹² Neki se teoretičari, poput

karakter odnosno ideologiziranost, uz jednadžbu umjetnička revolucija = društvena revolucija (1985: 13). Prozaik i teoretičar M. Butor, jedan od ključnih autora »novog romana«, primjerice, od romana zahtijeva da bude prostor istraživanja, odnosno formalnih eksperimenata i propitivanja zadanih društvenih funkcija (1960: 11).

⁸ Vrijeme dominacije visokog modernizma, koji u Francuskoj koincidira sa zvjezdanim trenucima »novog romana« i njegova teoretskog sidrišta, časopisa *Tel Quel*, G. Vattimo opisuje kao »epohu nadilaženja, novotarija koje odmah bivaju zamijenjene još novijim novotarijama, u nedovršivu kretanju koje obeshrabruje svaku kreativnost« (1987: 170).

⁹ Uz Butorov *Mobile* (1962) primjer je i *L'Année du Tigre* (1998) nekadašnjeg predvodnika *Tel Quela* Ph. Sollersa, koja čitanje pretvara u istinski *zapping*, jurnjavu razinama kolektivne svijesti.

¹⁰ L. Hutcheon smatra da postmodernizam nije ni radikalni raskol od modernizma ni njegov jednostavni produžetak, već potencijalno oboje i nijedno od toga (1988: 18).

¹¹ Uz Blakea i Habermasa, u Francuskoj npr. Meschonnic (1993). Prefiks s povlakom pritom zadobiva izrazito negativnu konotaciju nemoći da se imenuje i konceptualizira, kao i »nesposobnosti epohe da osmisli budućnost« (Dupas 1988: 36).

¹² Čak i J.-F. Lyotard upozorava na devaluaciju globalnih metanaracija u postmoderni, odnosno posljedičnu nevjericu prema svakom diskurzu (poput prosvjetiteljskog, marksističkog ili hegelijanskog) koji promiče znanje i vjeru u napredak (1979: 26). No kasnije objašnjava da pojmom postmoderne nikada nije označavao kraj moderne, već samo drukčiji pristup: »Postmoderna nije nova epoha, nego preispisivanje nekih aspekata moderne, ponajprije njezine težnje da utemelji svoj legitimitet na projektu emancipacije cjelokupnog čovječanstva pomoću znanosti i tehnologije« (1988: 202). Slično piše i L. Ferry, naglasak ipak stavljajući na *raskid* s prosvjetiteljstvom, odnosno s »poimanjem Napretka prema kojem znanstvena otkrića i, u širem smislu, racionalizacija svijeta *ipso facto* čovječanstvu donose emancipaciju« (1990: 329).

J. Bideta (1990) i H. Meschonnicca (1993), priklanjaju Habermasovu stavu da je postmoderna tek krinka regresije i neokonzervativnosti jer je moderna proces koji nije dovršen. Drugi pak, poput J.-C. Dupasa, smatraju taj pojam običnom himerom, odnosno toliko nepreciznim da se njime može pokrivati bilo što, te stoga neprimjerenim za izučavanje književnosti (cit. u 1988: 166). Neki ga stoga zamjenjuju vlastitim terminima, poput hipermoderniteta ili hipermoderne (*l'hypermodernité*, Lipovetsky: 1989), nadmoderne (*la surmodernité*, M. Augé: 1992) ili antimoderne (*l'antimodernité*, A. Compagnon: 1990). Ujedno, Compagnon nudi objašnjenje: »U Francuskoj postmoderna pobuđuje to više skepticizma što je nismo izmislili, a smatra se da smo stvorili modernu i avangardu, kao i ljudska prava« (1990: 146). F. Torrès pak navodi da spominjanje spornog pojma »najčešće izaziva iritaciju i uzrujane tvrdnje da takvo što ne postoji« (1988: 213).

Sukladno tome, u književnoteorijskim raspravama vjerojatno nećemo naći opis specifično francuskog postmodernizma (za razliku od, primjerice, ruskog ili latinskoameričkog), kao ni studiju koja nekog autora proglašava izrazitim i hotimičnim postmodernistom. To ipak ne znači da nema inventarâ i klasifikacija postmodernističkih tendencija u prozi. Primjerice, M. Gontard (2003) razlikuje tri »obitelji«, tj. poetičke i ontološke orijentacije. Prvoj bi osovini činilo načelo diskontinuiteta; iskustvo drugosti, fragmentiranog i hibridnog svijeta, paradoksalnih spajanja i kaosa. Druga se struja, kako navodi Gontard, oslanja nadasve na (parodijsko) citiranje, palimpsest, pastiš, meta- i hipertekstualnost. Treću okupljaju tendencije re-narativizacije i naglasaka na čitljivosti (kao odklon od avangardne hermetičnosti) te linearnosti, premda je ova posljednja često varljiva jer skriva podvalu, simulakrum, travestiju. Ova će studija, međutim, nastojati pokazati da romani Jeana Echenoza obuhvaćaju sve tri gornje skupine. Napomenimo također da Gontard artikulira navedena načela i postupke kao izričitu opreku modernizmu, a ovdje ćemo im pristupati bez težnje za čvrstim razgraničenjima, historističkim ili ideološkim; Echenozova postmodernistička nagnuća promatrat ćemo kao produžetak ili nadogradnju modernističkih zasada.

IZVORI I RAZMEĐA

Echenozovi su autorski izvori u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća, razdoblju bogatom formalističkim, retoričkim i stilističkim eksperimentima, sklonom križanju proze s lingvistikom, marksizmom, sociologijom

ili psihoanalizom. Sâm kraj desetljeća, međutim, kada Echenoz objavljuje svoj prvi roman *Grinvički meridijan* (upravo se te 1979. godine pojavljuje Lyotardova *La condition postmoderne*), obilježen je smirajem avangarde, koja je godinama vladala scenom i nametala prosudbene kriterije, ali i zamorila čitatelje visokointelektualiziranim, antinarativnim romanom te prevlašću teorije i politike nad fikcijom. Tome je osobito pridonio časopis *Tel Quel* i gravitirajući mu autori, odnosno njihovi konceptualni, militantni i hermetični tekstovi, bez interpunkcije ili na druge načine oprečni pitkoj, ugodni namijenjenoj prozi. Projekt »novog romana« već je arhiviran, a njegovi su dosezi uvelike obezvrjeđeni; preteže ocjena da je opustošio književni krajobraz hladnim fenomenološkim objektivizmom, svodenjem proze na opis pojavnosti i stvarnog svijeta.¹³ U Echenozovu je pismu zamjetno nasljeđe takvog opredjeljenja,¹⁴ ali ujedno i francuske tradicije krimića odnosno *roman noir*. Ako (modernističko) razgraničenje visoke od populističke i trivijalne književnosti taj žanr smješta među minorne, u postmoderni mu pripada punopravan položaj, zahvaljujući načelnom osporavanju vrijednosnih kategorija i njegovanju hibridnosti. Uostalom, sedamdesetih godina *roman noir* znatno se odmaknuo od svojih izvornih postulata, nadasve od suočenja sa zlom. U svojim kasnijim izdanjima on klizi prema okrutnosti, fatalizmu i cinizmu, a djelovanje pojedinca u korist dobra smjenjuje gorka, rezignirana kritika tiranije materijalizma i kapitala. Potom se pojavljuju i njegove postmodernističke inačice, utemeljene na eklektičkom i parodijskom kolažiranju, koje u tekst unose optimizam i ludičke elemente, ali i pomak prema burleski. Sve to svjedoči o revitalizaciji koliko i o krizi tog žanra, koji J.-P. Manchette, klasik i teoretičar francuskog krimića, smatra upravo »velikom moralnom književnošću naše epohe« (1996: 26) te »posljednjim izdankom romaneskne stilistike« (isto: 126). On je, međutim, ogorčen zbog zaokreta prema komičnom i postmodernističke »estetike recikliranja« (isto: 266). Echenoz, naprotiv, usvaja upravo takva usmjerenja, dodajući im refleksivnu dimenziju: u njegovoj izvedbi *roman noir* posve gubi kritičku oštrinu, a obogaćen je igrom i meditativnošću, metanarativnom koliko i onom koja je okrenuta svijetu.

¹³ A. Nadaud naziva razdoblje sedamdesetih »formalističkim zaleđenjem« (*glaciation*, 1987: 8).

¹⁴ M. Gontard ističe da se postmodernistička obilježja u Francuskoj ponajviše mogu naći kod autorâ koji su baštinili iskustvo »novog romana« i pitaju se kako pisati nakon njega (isto: 9).

Echenoz se, dakle, zatječe na razmeđu etičkih i estetičkih paradigmi; svoje prve korake ispisuje kao produžetak tradicijske, a i avangardne brazde, ujedno se nastojeći od njih udaljiti. Veže se uz nakladničku kuću *Minuit* koja je udomila autore »novog romana« te njeguje specifične poetičke poveznice. Također, usvaja baštinu novoromaneske »škole pogleda«, pisma koje deložira psihološke introspekcije u korist izvanjskih promatranja, biheviorističkih i socioloških. S druge strane, ako poseže za obrascima žanrovske književnosti, uokvirujući svoje pismo kodovima detektivskog (*Cherokee*, 1983), pustolovnog (*Malezijska ekspedicija*, 1986) ili špijunskog romana (*Jezero*, 1989), od tih klasičnih obrazaca zadržava samo vanjske konture, dok su građa i karakter teksta parodijski;¹⁵ likovi su uglavnom svedeni na nekoliko (pretežito karikaturalnih) crta, događaji su karnevalizirani, radnja je prošarana slijepim rukavcima i kapricioznim obratima. Ova će studija, primjerima iz cijelog Echenozova opusa, demonstrirati žrtvovanje vjerodostojnosti u korist igre, fantazije, raznovrsnih prekomjernosti, nadasve u hiperrealističkoj posvećenosti detaljima. Razmatrat će kako deskriptivno preobilje zagušuje narativni tijek, kako označiteljska razbarušenost skriva što god čini *označeno* tih romana, a metanarativnost istiskuje mimetičnost.¹⁶

SAMORAZGRAĐUJUĆE SLAGALICE

U *Grinvičkom meridijanu* znanstvenika Byrona Cainea zaokuplja enigmatični izum koji je predstavljen najprije kao naprava još neodređene namjene, »svojevrsan kolaž, konglomerat recikliranog otpada« koji izumitelj spaja »prema proizvoljnom, no strogom načelu ždrijebanja« (GM: 222). Osim što su ovdje navedeni neki od ključnih pojmova postmodernističkih poetika (kolaž, konglomerat, recikliranje, proizvoljnost), posrijedi je očita parodija koncepta rada u nastajanju, odnosno autorskog poigravanja materijalom bez vizije cilja i upotrebne vrijednosti. Još nepostojeći mehanizam, doznajemo, na prvi pogled šokira svojom nedovršenošću, »no njegova je nedovršenost tako neporeciva i tako savršena u svojoj nedovršenosti da bi se moglo

¹⁵ L. Hutcheon (1988: 11) parodiju smatra savršenim vidom postmodernizma »jer paradoksalno inkorporira, a ujedno i izaziva ono što parodira«.

¹⁶ Na Echenoza se može primijeniti formulacija da »novi roman« ne opisuje pustolovine, već je posrijedi pustolovina pisanja (Ricardou 1967: 111) ili dramska inscenacija vlastita funkcioniranja (isto: 178).

zaključiti kako čini samu srž stroja, kako je nedovršenost njezina svrha« (GM: 100). Hotimice ili ne, ta figura uprizoruje ironijski otklon od modernističke vjere u tehnologiju, napredak i emancipaciju. Već bi ostvarivost zadatka koji je pred sebe postavio »izumitelj«, odnosno mogućnost da se nešto usavrši i dovrši, bila utješna; no kao odgovor na težnju za ostvarenjima projekata Echenozov roman objavljuje da bi se jedino poboljšanje na mehanizmu (u kojem ćemo, prema želji, prepoznati metaforu npr. romana kao književne vrste, književne ili umjetničke djelatnosti, društvenih ili ontoloških sustava) »nadalje moglo odnositi na usavršavanje njegove nedovršenosti« (GM: 100). Naposlijetku otkrivamo da posrijedi nije više od šekspirovske »tvari od koje su sačinjeni snovi« (MG: 245), odnosno da su izumiteljske pretenzije samo paravan za drugu stvarateljovu aktivnost, spajanje komadića slagalice koja prikazuje jedino slike koje prikazuju druge slike – u čemu je čitljiva karikatura spisateljske autoreferencijalnosti. Roman se u cjelini temelji na postupcima ironične montaže koja stvara dojam proizvoljnosti odabira i ukazuje na krizu autorske originalnosti, kao i na krizu subjekta u suvremenom kaosu, odnosno na prazninu koja iznutra razara subjekte unatoč površinskoj prezasićenosti znakovima.

146

Grinvički meridijan pun je ironičnih migova, postupaka *mise en abyme* poput navedenog, lažnih tragova i drugih praznih znakova, počevši već od naslova: ta izmišljena crta od koje se računa vrijeme nijednom se ne pojavljuje u tekstu i možemo jedino naslućivati da podsjeća na relativnost vremena i proizvoljnost ljudskih mjerila. Echenozova proza redovito obiluje pleonazmima, zastajkuje na očiglednom i u prvi plan dovodi upravo elemente siromašne semantičkim sadržajem. Čitatelja sustavno navodi u slijepe ulice, uskraćuje mu rješenje zagonetki koje postavlja ili umjesto žuđenih saznanja podmeće lažne tragove i irelevantne marginalije.¹⁷ Moglo bi se reći da odbija pripovijedati; fabulu često zamjenjuje logorejom metafora i sintaktičkih pirueta koje prekrivaju komunikacijsku prazninu, ili pak ističu upravo nemogućnost riječi da postanu više od »krhkih mostića nad provalijom« (MG: 35) koja zjapi između sudionika u razgovoru. Echenozov tekst njeguje »delirijske« otklone od diskurzivnih normi.¹⁸ Viškom informacije u

¹⁷ Ilustrirajmo to samo jednim od mnoštva takvih slučajeva: premda nam psihe dvaju protagonista romana *Odlazim* ostaju gotovo potpuno nedostupne, doznajemo koji od njih u podzemnoj željeznici radije sjeda na klupe, a koji na sklopive stolčice.

¹⁸ Analiza Echenozovih kršenja retoričko-pragmatičkih pravila komunikacije (zahtjeva kooperativnosti s primateljem, odnosno ekonomičnosti, iscrpnosti, jasnoće i pertinentnosti) temelji se na popisu koji navodi C. Kerbrat-Orecchioni (1986).

diskurz unosi određenu demenciju, izglobljava stvarnosnost; perifrastičkim precioznostima i ukrasima decentrira i raspršuje pripovjednu logiku.¹⁹ U tekstu se roje lirske, ultrasofisticirane koliko i nebulozne elaboracije, te neologizmi, naročito oni koji su nastali izobličenjem dijelova prihvaćena jezičnog inventara.²⁰ Tekst je prožet raznovrsnim vidovima »pobune« protiv normalizirana diskurza: njegova očuđenja, fantazijske dogradnje, oslobađanja riječi od robovanja komunikacijskom pragmatizmu. Primjerice, jedna je fontana uprizorena kao »nekakva modernistička sfiga koja ustrajno povraća usku traku negazirane vode«, a kanalizacijski odvod kao »otrovni Stiks«; barovi »oprizemljaju« (*rez-de-chaussent*) zgrade; britvica na obrazu »kosi slobodne strijelce«; jedno sjećanje izaziva »kratku osjetilnu magmu od prepletenih krikova i tišina, ekstremnih hladnoća i vrućina koje neshvatljivo koegzistiraju, ukratko emociju«; pri služenju interfonom protagonist »u školjku polaže svojevrsnu rečenicu jednosložne pojavnosti, a zatim baca kružni pogled na četverokutni prostor u iščekivanju da jednosložje procvate«. I najbanalnije radnje kod Echenoza zadobivaju meditativnu, alegorijsku ili mističnu dubinu, kao što stvari nikada nisu svedene na svoju funkciju, već pod pripovjedačevim pogledom otkrivaju neslućen ludički ili lirski potencijal. Osobitu pozornost pripovjedača zaokupljaju prijevozna sredstva, uz koja se veže topologija suvremene opsesije mobilnošću i globalnog ubrzanja. Automobili su katkad saveznici, proteze ega, pokretni produžeci domova i simboli pojedinačne prilagodivosti imperativu pokretljivosti, a katkad postaju bučnim, čudovišnim, zlokočnim napravama koje poput »gonjene stoke, dašćući dioksid« kruže oko grada, braneći pristup otpadnicima.

Mnogo je prostora u tekstu posvećeno svakodnevnim predmetima. Echenozovi su likovi sljedbenici tehnološkog dogmatizma koji je u postmodernom svijetu pregazio sve ideologije i vjere.²¹ Njihovo je postojanje tijesno

¹⁹ »Normalnom« se smatra lakonska deskriptivnost, a ako tekst krši pravilo »drakonskog odabira«, stvara paradoksalan učinak ne-stvarnosti. Upravo kao i informacijski manjak, višak inhibicijski djeluje na zbivanja, dakle odvodi u tjeskobu, štoviše, u mahnitost, piše C. Kerbrat-Orecchioni (isto: 220).

²⁰ Taj postupak prerade postojećeg materijala (*détournement*, što doslovno znači preusmjeravanje, ali i zloupotreba, krađa, otmica) u konceptualnom je smislu jedno od generativnih načela postmodernističke umjetnosti: recikliranje građe, njezino otimanje kulturnoj baštini i transplantiranje u drukčiji kontekst, bilo u parodijskoj mijeni ili jednostavno u duhu eklekticizma. Prisivajući žanrovska obilježja i klasične romaneskne elemente, Echenoz ih nadasve stavlja u funkciju jezične igre.

²¹ Virilio (1989) piše o »tehnološkim redovnicima«, koji umjesto blaženstva i uznesenja postižu apatiju i ravnodušnost u svojoj pustinji izobilja i iskušenja, vrtoglavih brzina i prostorne

vezano uz predmete; za njih se drže grčevito poput brodolomaca, premda nije zamjetno da im pružaju imalo blagostanja, a kamoli sreće. Učinak je upravo suprotan: doima se da su ta ljudska bića pretrpjela postvarenje, postala dijelom vlastita tvarnog inventara. Telefon je, kako ukazuje ranije navedeni primjer, ambivalentan fetiš. Protagonisti u njega polažu gotovo vjerske nade jer kao prijenosnik glasa na daljinu (teoretski) služi svladavanju prostora i razdvojenosti. Istodobno, pristupaju mu sa strahom zbog njegove sposobnosti da objavi ono najgore, tj. neku fatalnu vijest. Također, kao krajnji izdanak neopisivo složenog, nevidljivog sustava komunikacije telefon materijalizira proizvoljnost i nedokučivost koje započinju odmah iza granica čovjekove neposredne percepcije. Sâm je uređaj daleko više od banalna predmeta kakvi se nabavljaju u supermarketima: pod pripovjedačkim pogledom telefoni više sliče rijetkim dragocjenostima ili živim bićima. Jednako je znakovit predmet televizor, koji utjelovljuje egzistencijsku paradigmu: »Na pročelju velike susjedne zgrade svaki je drugi prozor bio zakriven satelitskom antenom: kada je bilo sunca, ti su mu tanjuri zacijelo onemogućivali da ude, umjesto njega ugošćujući slike namijenjene televizoru koji je tako zamjenjivao prozor« (O: 219). Riječ je o gravitacijskom središtu bogata semantičkog polja koje uključuje spektakl, zasićenost duha slikovnim porukama, vizualni konzumerizam kao zamjenu za tjelesne doživljaje, odnosno u širem smislu za život, voajerističku osamljenost kao naličje tele-vizijske dostupnosti svakog zakutka planeta. Ujedno, primatelj televizijske poruke i sâm je apsolutno dostupan, transparentan i podložan manipulaciji; njegove su reakcije programirane, inkodirane u sliku.²²

Ludička usmjerenost Echenozova pisma ogleda se i u parodiranju različitih diskurza i žargona, npr. znanstvenog, poslovnog ili reklamnog, koji postaju izgovorom za stilske vježbe, kao u slučaju policajca koji umjesto rutinskog pozdrava izgovara vratolomnu litaniju birokratskih formulacija (O: 209). U svakom je romanu skriven pokoji citat književnih klasika, npr. Flaubertova, Beckettova ili Manchetteova rečenica, prerađena i usađena u

bezgraničnosti. Potrošačka je opsesija odgovor na odsutnost i prazninu, a ulogu svetinje u takvom je svijetu zauzeo magnetski pol savršenstva kojem se tobože približavaju novi proizvodi.

²² Baudrillard je pisao o invazivnoj, »taktilnoj« prirodni slikovne komunikacije, odnosno u širem smislu vizualnog društva, u kojem dvosmjerne odnose zamjenjuje upravljački »kontakt« s telegledateljem: »Posvuda vas testiraju, opipavaju, metoda je taktička, sfera komunikacije je 'taktilna' (...) Uloga poruka više nije da informiraju, nego da testiraju i sondiraju te u konačnici da nadziru« (1976: 100).

tkivo.²³ Tekst rado citira i sebe sama: u romanu *Za klavirom* u sporednoj se ulozi pojavljuje protagonist *Visokih plavuša* te bez ikakve motivacije izjavljuje *Ne volim visoke plavuše*. Suprotno tome, lik koji je u *Godini dana* prisutan samo u prvoj rečenici, i to kao mrtvac kojeg u krevetu nalazi supruga, u sljedećem romanu, *Odlazim*, postaje nositeljem zbivanja. Također, tekst je neprestano zaokupljen svojom zvučnom slikom, ritmom i intonacijom; rado se služi aliteracijama, rimama, cezurama, sinkopama, modulacijama glasa i fonetskim ekstravagancijama. Ako se tome doda poigravanje pripovjednim gledištem te forsiranje sintaktičkih i gramatičkih začudnosti, nameće se analogija ovog rukopisa s džezističkom improvizacijom. Sâm je autor usporedio sustav gramatičkih vremena s mjenjačem brzina u automobilu (Lebrun 1996). Njegovu posvećenost tekstovnoj mehanici možda nije pogrešno povezivati s inženjerskim obrazovanjem, odnosno analitičko-konstruktivnim težnjama. No tekst samo simulira nastojanje da se konstituirao kao koherentna, zaokružena cjelina, vektorski usmjerena prema odgovoru na neko od ključnih pitanja; čitatelj će na kraju spoznati da je posrijedi podvala, tj. parodija takvog cilja.

U kompozicijskom pogledu Echenozovi su romani složene, sofisticirane, inteligentne građevine, no krhke jer im je narušena statika: težište nije na zbivanjima, nego na usputnim zapažanjima, refleksijama, dočaranom ugodaju, ključni su podaci često izostavljeni, a slijed zbivanja redovito je isprevrtno vremensko-prostornim skokovima. Predstavljajući protagonista romana *Za klavirom*, primjerice, pripovjedač nam najavljuje nasilnu smrt koja će ga zadesiti dvadeset i dva dana kasnije, potom se vraća u prezent, a u nekoliko redaka proklizuje najprije u blisku pa u dalju prošlost, poigravajući se narativnim ritmom upravo kao da mu je u ruci mjenjač brzina. Pritom se vrtoglavo smjenjuju scenografije: junaka pratimo pariškim ulicama, na putovanjima, u opuštanju pred televizorom, u sentimentalnim prizorima iz djetinjstva, u svojevršnom čistilištu gdje boravi nakon smrti, u amazonskoj prašumi kamo je poslan s novim identitetom. Ujedno u nekoliko koraka prelazimo veliku udaljenost od realističke vjerodostojnosti do humorističke fantastike.

Grinvički meridijan pastiš je neurotično fragmentarne, kronično neozbiljne radnje koja, premda puna obrata i tajanstvenih signala, ne vodi nikakvim konkretnim otkrićima, već na kraju jedino samu sebe razotkriva

²³ Za razliku od modernista – npr. Joycea ili Mahlera – koji su jednostavno citirali, piše Jameson, postmodernisti materijale inkorporiraju u supstanciju (1991: 144).

kao farsu. Dok gliserom kruže oko otoka koji je ujedno njihovo utočište i zatvor, protagonisti su prispodobljeni

standardiziranim plastičnim figuricama, odlivenim prema istom kalupu i strojno lakiranim, minijaturnim likovima nautičara, vijcima pričvršćenim za maketu brodića s vanjskim motorom koji punim gasom kruži osmerokutnim bazenom Luksemburškog parka. (GM: 185)

U tom – amblematično postmodernističkom – toposu koncentrične vrtnje oko praznog središta, odnosno odsutnosti smisla, lako je prepoznati još jednu *mise en abyme*: kružna plovdba bazenom analogna je čitateljevu uzaludnom traganju za rješenjem lažne zagonetke, kretanju oko jezgre značenja koje se odbija materijalizirati. Sliku dopunjava ironičan autoportret Echenozova pisma: kapetan plovila frivolno se zabavlja iscrtavajući površinom vode »široke parafe, divovske monografe, koristeći se gliserom kao nalivperom da ubilježi svoje morsko ime kratkotrajnim i pjenušavim slovima, tako potpisujući Pacifik« (GM: 186). To je ujedno primjer tagiranja – u značenju ostavljanja efemerne, hermetične ili semantički prazne poruke – što se također smatra tipično postmodernističkom praksom.

150

SLIJEPI TRAGAČ I DETALJI VEĆI OD CJELINE

U tumačenja književnog teksta uvijek je ugrađena određena doza proizvoljnosti, a njihovi su dosezi, kao i smjerovi, neizvjesni. Interpretativni odnosi koje čitatelj uspostavlja s tekstom na ironičan su način personificirani u liku protagonista Russela: on je ujedno privatni istražitelj (tj. egzeget, tragač za znakovima i njihov tumač) i plaćeni ubojica (ono što je književniku potencijalno kritičar), inteligentan, pretenciozan koliko i groteskan. U središtu je fabule jedan nestanak te detektivovo nastojanje da enigmu riješi (kao što je čin čitanja u načelu posezanje za znanjem koje nedostaje). On je gotovo slijep, no ne osjeća se time hendikepiran, jer se pri iščitavanju tragova oslanja na druga sredstva (kao što je u Echenozovoj prozi uzaludno tražiti fabulu, ali je nadoknađuju drugi sadržaji). Čak i kada se ta sredstva pokažu varljivima, to ga ne brine jer vlastite zablude prihvaća kao pojedinačne odraze općeg stanja stvari.²⁴ Toliko je uživljen u ulogu istražitelja da se ne obazire što

²⁴ A. Wilde (1981: 166) razlikuje modernističku ironiju, koju naziva »disjunktivnom« jer nastoji zauzimanjem izvanjskog i nadređenog položaja ovladati kaotičnim, zbrkanim

usput uzrokuje smrt drugih osoba, pa i vlastitu. Premda je iznimno pronicav kada su u pitanju detalji, kratkovidna zagledanost u njih onemogućuje mu da sagleda situaciju, odnosno vlastitu tragikomičnost, te stoga ostaje slijepi izvršitelj nametnute mu funkcije. Načelno, postmodernističko je pismo skeptično prema jasnim uvidima, čvrstim i odgovornim opredjeljenjima, jednoznačnim i trajnim istinama, determinističkoj uvjetovanosti te mogućnosti da se teorijom uokvire znanja; tome suprotstavlja topose slabosti osjetila i nedostatnosti znanja, perspektivističkog relativizma, neodlučivosti, nespoznatljivosti i semantičke entropije.

I u romanu *Jezero* pojavljuje se motiv tumača nemoćnog da nadide enigmatičnost znakova, baš kao što čitatelj, unatoč dramatičnosti teksta i izobilju zbivanja koja tvore zaplet, ostaje zakinut za njegovo razrješenje. Protagonist Franck Chopin parodija je tajnog agenta. *Nomen est omen*: vjerodostojnost je potkopana već imenom koje amalgamira dva skladatelja, dajući naslutiti posvećenost kompozicijskim postupcima, odnosno sintaksi i gramatici fikcije, a ne njezinu sadržaju. To potvrđuje zanimanje kojim se Chopin služi kao fasadom: entomolog je, posvećen izučavanju muha. Ujedno je karikatura obična postmodernog čovjeka, skućenog unutar tijesnih koordinata vlastitih profesionalnih interesa, svojeg narcizma i nerazumijevanja ostatka svijeta, odnosno nesposobnosti za panoramske, integralne uvide.²⁵ Svjestan da je samo kotačić u sustavu koji njime upravlja, Chopin je zarobljenik svoje svakodnevice i naloženih mu zadataka, sposoban tek »neodređeno razmišljati o svojoj ulozi pješaka, statista, jer je kratkovidan kao krtica ukopana u rodno tlo« (J: 188). Označiteljski vatromet u romanu kompenzira odsutnost označenog: ispod tragova koje iščitava protagonist nema ničega, kao što je postmoderni svijet sveden na pojavnost simulakruma ispod kojeg je nestalo supstancije.

Sâm naslov *Jezero* konotira dijalektiku fenomenologije i hermeneutike: površinskih bljeskova i (eventualne) dubinske enigme, koja u romanu ipak ostaje samo mit o dubinskom, vertikalno uslojenom značenju. Površina je jezera prikazana kao »zrcalo prošarano tanašnim zastranjivačima« (*dériveurs*, J: 90). Upravo tako na čitatelja djeluje Echenozov tekst: površinskom

svijetom, od postmodernističke, koju smatra »suspensivnom« jer takav svijet jednostavno prihvaća kao stanje stvari, prema njemu ne nastupa neprijateljski, nego poluozbiljno, ludički koliko i rezignirano.

²⁵ Kod Lipovetskoga (1983: 62) Narcis je simbolička figura suvremenosti. Prezasićen autoreferencijalnošću, subjekt gubi referencijska uporišta, ali i koherenciju vlastite psihe: postaje plutajućim, neodređenim entitetom.

spektakularnošću zaokuplja mu pažnju, održava ga u iluziji da čita roman klasično utemeljen na potrazi za elementom koji nedostaje (razrješenjem, značenjem, smislom) te da će njegov trud biti nagrađen. No umjesto toga pokazuje se da zrcali jedino (bljeskovima kamufliranu) odsutnost žudena sadržaja. Tekst se ne raspleće iz niti vlastitog zapleta, fiksijski svijet kao zamjena za stvarni ne zaživljava, već ostaje u sferi virtualnosti, obećanog, ali neostvarivog potencijala. Kao i Chopina, »zapletenog u mreži kompjutorskog listinga« (J: 38), čitatelja ostavlja usred svoje složene, guste, do nečitljivosti sofisticirane tekture: u labirintu lažnih tragova, suvišnih detalja i besplodnih radnji svojih likova. Kodovi klasičnog romana kod Echenoza su samo pre-tekst, izgovor za govor o generativnim mehanizmima teksta, o iluziji potrage za smislom, o nemogućnosti romana da zrcali više od ispraznosti svijeta.

152 Romanom *Jezero*, a to uvelike vrijedi i za druga Echenozova djela – što zacijelo nije bez povezanosti s novoromaneskom »školom pogleda« – dominira vizualna semantika: nastojanje da se nešto vidi i protumači te zapriječenost u tome; pogled kao instrument komunikacije, znanja, ali i nadzora; svijet kao spektakl, odnosno tekstura vizualnih znakova. U pretežito parodijskom modusu autor propituje pojmove vidljivog i čitljivog, naglašujući upravo slijepe točke: hijeroglifske, artificijelne i apsurdne aspekte pojavnosti suvremenoga svijeta, kič i stereotipe koje nameće apsolutizam spektakularnosti.²⁶ S time povezan sindrom voajerizma, afektivne opustošenosti i usamljenosti Echenoz ironično prikazuje kao izravnu posljedicu mehanizama koji svijet pretvaraju u supermarket vizualnih objekata, a čovjeka održavaju u sužanjstvu žudnji da vidi. Te se žudnje osobito uspješno križaju sa seksualnima, pa su erotski prizori odnosno slike razgolićenih tijela vrhunski domet kulture masovne potrošnje, a pripovjedački ih sarkazam uznosi do paradigme duhovnih stremljenja. Chopinova strast prema promatranju muha pri koitusu samo je jedna od parodijskih figura suvremene tiranije vizualne erotike.

U skladu s navedenim, Echenozovo pismo simulira filmski diskurz. Osim što daleko više pokazuje nego što pripovijeda, rado se poigrava promjenama motrišta: oštrim montažnim rezovima supostavlja heterogene sadržaje, panoramske i krupne planove, čak i mikroskopske uvide, relativizirajući time običnu ljudsku perspektivu. Na štetu psiholoških sadržaja, usredotočuje se

²⁶ Sve je u tom novovjekovnom okruženju, ističe Lipovetsky (isto, 63), otklizalo u opuštenu ravnodušnost: kolektivna je svijest *cool*, nehajna, telegledateljska, zaokupljena svime i ničime.

na gestikulaciju likova i njihovo ophođenje s okruženjem. Opisi tjelesne komunikacije pojavljuju se u rasponu od krajnje eliptičnih do onih koji svjedoče o nelagodi, inhibiranosti, nemoći da se premosti provalija među pojedincima. U najboljem slučaju, tjelesna žudnja omogućuje da se na pokoji trenutak nadide dubinska nedostupnost drugih bića:

Muškarac, ovlaš dotaknuvši djevojčinu ruku, žustro povuče svoju natrag te pritom još uzmakne (...) užasnut od dodira sa žicom pod visokim naponom, zaprepašten što ga je preživio (...) Sve to nije trajalo ni tri sekunde, a Personnetaz potom zakorači unatrag, lica najednom pobijeljelog od umora, (VP: 120)

Mnogo je pozornosti u tekstu posvećeno funkcioniranju organizama: razgledavano kao mehanizam, ljudsko je tijelo pod Echenozovim povećalom poprište čudnovatih zbivanja. Hiperrealistički fokusirani detalji doimaju se neovisnima o dekonstruiranoj, fragmentiranoj cjelini.²⁷ Pripovjedački pogled zadire i u unutrašnjost organâ; primjerice, zabavlja se razlikovanjem tipova aurikulo-ventrikularnih sindroma (O: 58), a otkucaje boležljiva srca prisposobljuje »signalima sonara, kratkim refulama silovitog vjetra, lajanju mucava buldoga ili dahtanju Marsovca« (O: 127). Naići ćemo i na ženu koja daje imena svojim organima: želudac zove Simon, jetra Judas, a pluća Pierre i Jean (J: 82). No umjesto udomaćenja u vlastitu tijelu, takvo njegovo komadanje pridonosi upravo distanciranju, tjeskobnom raskolu, razgradnji i raspršivanju identiteta. Sklonost razmatranju mehaničkih i kemijskih procesa organizama antitetična je oskudnosti Echenozovih psihičkih portreta: s jedne strane egzotična, fascinantna, gotovo mitska područja tijela, a s druge poharani, napušteni i korovom obrasli ostaci ljudskosti o kojima kao da se više nema što reći.

U POTRAZI ZA POČETKOM KRUGA

Kao što im pogled donosi tek isječke okruženja bez objedinjujućih uvida, Echenozovi likovi teško sami sebe percipiraju kao cjeline. Zrcala im izazivaju čuđenje, gnušanje ili histerične reakcije. Zatočeni tjelesnom ljušturom koju jedva prepoznaju kao vlastitu, udivljeni ili prestrašeni unutrašnjim

²⁷ Dodajući realizmu prefiks »hiper«, Baudrillard (op. cit.) dvosmisleno je označivao maksimalni stupanj mimetizma, ali i lažiranje, deformiranu sliku, pseudostvarnost.

organskim životom, a ujedno dezorijentirani preobiljem signala koje im odašilju okruženja suvremenoga svijeta, dodire s drugima doživljavaju kao opasnost i agresiju, u interakcijama pokazuju umor, obeshrabrenost i verbalno siromaštvo. Ponašanje im se uglavnom svodi na prazne rituale, gestikulacijsku sintaksu iz koje je ishlapio smisao. Njihovi stanovi, preveliki ili opsesivno napučeni predmetima, konkretiziraju i amplificiraju afektivnu oskudicu.²⁸ Echenozov je protagonist samac, ostavljen je ili nekoga ostavlja, ili pak živi tjeskobnu samoću u paru. Sanjari o obiteljskoj toplini, no ona ostaje dohvatljiva samo u ovakvim, lažiranim preslikama reklamnih letaka: »Posjećivao je prijateljske domove, tople, redovito ličene i usisavane domove, pastelno tonirane sjenilima svjetiljaka i obrazima djevojčica, sočnim povrćem i umirujućim biftecima, blistavim posuđem, svježim i baršunastim mirisima« (ME: 38). Suprotno tome, usud je Echenozovih junaka da poput mjesečara tumaraju urbanim labirintima, uzalud traže utjehu u tuđim krevetima ili razlog da nekamo otputuju ne bi li iskoračili iz svojih rutinskih, beskorisnih krugova. Gubitništvo središnjeg lika često udvaja kružna struktura romana, zaključni povratak na početnu situaciju. U tom je pogledu paradigmatički naslov *Odlazim*, a ta izjava ujedno otvara i zaključuje roman, naglašujući kronotopsku inerciju i cirkularnost. Galeristu Ferreru promjena pariške adrese donosi jedino ponavljanje bračnog fijaska, a nove selidbe izoštravaju osjećaj izgubljenosti i izgubljenosti; u svakom je od svojih boravišta, u paru ili sam, još malo više odsutan. Kao i niz drugih protagonista Ferrer se upućuje nakraj svijeta. Na odredištu putovanja doista pronalazi žudeno blago – antikvitete koji će ga obogatiti – no ostvarenje tog cilja ne prati nikakav psihički dobitak: čim ushićenje splasne, on ponovno propada u beživotnost, distanciranost od svijeta i vlastite egzistencije. U Echenozovu tekstu odlasci drugamo nikada ne postaju inicijacijskim korakom; zemljopisni pomaci zbivanja, kao i tumaranja likova unutar skućenih koordinata, ostaju repetitivna gestikulacija bez vjerodostojnog cilja i bez istinskog sadržaja.

Echenozovi romani nižu figure samotnjačke neukorijenjenosti, nesposobnosti likova da se skrase i osjete pripadnost mjestu, a u njima je lako prepoznati simptome dekontekstualizacije pojedinca, čovjekova odvajanja

²⁸ S. Deramond (2003) razložila je koncentričnost prostorâ koji omotavaju i ujedno umnožavaju emotivnu prazninu Echenozovih likova, počevši od njihove kože i odjeće preko stanova i drugih prostorija u kojima borave pa do grada kao paradigmatičke kategorije postmoderne epohe. Deramond smatra da je grad kao prostor presijecanja geografskih, povijesnih, etničkih, kulturalnih, profesionalnih i drugih dimenzija »središnje mjesto potrage za smislom« u Echenozovu tekstu. No dojam je da on, među ostalim, problematizira upravo koncept potrage za smislom.

od okruženja. O protagonistu *Grinvičkog meridijana* Byronu Cainu doznajemo da živi

bez ikakvih opipljivih spona, bez posebnih sidrišta. Ne gubeći vrijeme ni na predmete ni na okruženje, prolazio je prostorom s iskrenom nepažnjom. Nikada se nije uspio udomačiti, prilagoditi se građanskoj obavezi privatnog, intimnog, prijanjajućeg mjesta. Od rodnog Patapscoa do trenutalnog Pacifika nikada nije prestao tvrdoglavo neutralizirati svoja kratkotrajna boravišta, u borbi do smrti protiv personalizacije – uz iznimku klinike Oil Cityja u kojoj je bio pošteđen tog napora, nepromjenjivog prostora namijenjenog zamjenjivim pojedincima, unaprijed i načelno neutralnog, koji je možda, odvratno, sramotno, upravo idealan prostor. (GM: 97)

Ta težnja za neutralizacijom, ništenjem svega intimnog i osebnog, ironična je inverzija nastojanja emancipiranog, kartezijskog subjekta da konstituiraju vlastitu osobnost kao zaokruženu, stabilnu i koherentnu cjelinu. Neki likovi ništa ne poduzimaju niti pokušavaju odlučiti, nego se pasivno prepuštaju sudbini. Victoria u *Visokim plavušama* stopira automobile i pušta da je odvezu bilo kamo. Itinerer njezina lutanja pripovjedač uspoređuje sa zupcima pile, potom s izlomljenim kretanjem muhe u zatvorenoj prostoriji. Kao odgovor na proizvoljnost kretanja, odsutnost orijentacijskih točaka i odredišta (pri konkretnim pomacima kroz prostor kao i u životnim putanjama), nudi se ubrzanje.²⁹ Echenozovi likovi teško podnose sporost i nepomičnost. Vreba ih dosada koja bolno razvlači vrijeme; potrošiti ga katkad je krupan problem, koji zahtijeva usredotočenost i brižljivu metodologiju:

Postojao je, ipak, način borbe s dosadom: rezati vrijeme kao kobasicu. Podijeliti ga na dane (D 7 do, D šest do, D pet do odredišta), ali i na sate (malo sam gladan: S 2 do ručka), na minute (popio sam kavu: obično 7 ili 8 do odlaska na zahod), pa čak i na sekunde (obilazim palubu: SK otpr. 30; između trenutka u kojem sam odlučio to učiniti i naknadnog razmišljanja o tome spasio sam minutu). (O: 35)

Suprotno nastojanjima »obična« čovjeka da živi što bogatije, odnosno da u svoje kratkotrajno vrijeme ugradi maksimum sadržaja, »spasiti« minutu ovdje znači što brže i što bezbolnije je potrošiti, pobjeći od sebe, izručiti se zaboravu. Echenozovi protagonisti ne uspijevaju svojem vremenu naći zadovoljavajuću primjenu. Oni su tipični postmoderni nomadi, opsjednuti

²⁹ Echenozovi likovi svjedoče o postmodernom sindromu koji je Lyotard opisao kao »rasap društvenog prostora i prelazak društvenih zajednica u stanje mase pojedinačnih atoma nagnanih u apsurdno brownovsko kretanje« (1979: 46).

kretanjem a izgubljeni, raspršeni, izjedeni nestabilnošću. Nemaju uporišta u prostoru koji odražava njihovu psihu jer i njime vlada neodređenost, heterogenost bez kohezijskih silnica ili bezličnost. U njihovim putovanjima ili premještanjima nema ničega šetalačkog, nimalo znatizelje ni užitka; vodi ih kompulzivnost koju stvaraju suvremeni imperativi mobilnosti i ubrzanja.

Sâm je autor istaknuo da se za razliku od povijesnih romana njegovi mogu smatrati geografskima.³⁰ To ne znači da su putopisni; ono što uprizoruju jest antiiegzotično, svjedočanstvo inflacije drugosti. Ubrzanje i apsolutna dostupnost poništavaju udaljenost, pa i raznolikosti mjesta. Putovanja se sve više svode na simulakrum; turistički su sadržaji gotovo isključivo krivotvorine. Kada su turisti ili se u njih prerašavaju, Echenozovi protagonisti putuju uglavnom amorfnim, repetitivnim prostorom, svjedočeći da se u okruženju nema što vidjeti niti se može išta naučiti iz usputnih iskustava. No posvetimo se najprije urbanim, nadasve pariškim scenografijama, jer one su ne samo polazište svih kretanja nego i semantičko žarište Echenozova teksta: arhitektura, strukture i sustavi na kojima grad počiva, pripadajući mu sadržaji, aktivnosti i ozračje. Grad konkretizira i prostorno realizira društvenu stratifikaciju, njezin kulturni i duhovni *patchwork*, njezinu simultanu heterogenost.³¹ Echenoz ga ne čita kao materijalizaciju povijesnog tijeka, već kao tkivo simultanog, zgusnutog, intenzivnog življenja: bezbrojnih, bezimernih mikropovijesti u svakodnevicu. Njegove su konture katkad više nalik na olupine povijesti, kao u opisu napuštenih zgrada čije

brodolomne slabine katkad omogućuju da se rekonstruira anatomija onih koji su se stisnuli jedni uz druge: to su velike šahovnice koje tvore nekadašnje stijenke kuhinja, spavaćih soba ili kupaonica, to je *patchwork* raznovrsno tapeciranih membrana, različito obloženih, opločenih, oličenih. Od manje ili više mlakih intimnosti koje su strujale među tim zidovima, a potom bivale iseljene, ostaje samo ljuska nedostupnih kvadratura ocvalih boja, izložena hladnoći, vjetru, svačijim pogledima. (J: 160–161)

³⁰ U tom su smislu opreka njegovu suvremeniku Brodskome (usp. 2000: 124–162), koji iz prostora iščitava nadasve povijesnu vertikalnu, a pojavnost zanemaruje u korist misaonosti. Iz Echenozove proze iščezla je dijakronija, zbivanja su u njoj locirana u plošnu sinkroniju suvremenosti, u fenomenološki prostor koji omogućuje samo horizontalno tumaranje.

³¹ Lyotard je pisao o gradu kao paradigmatičkom mjestu postmoderne nestabilnosti i semantičkog lutanja, jer vlastiti prostor stvara na samosvojan, kaotičan i nepredvidljiv način, izmičući teoriji. Evolucija je takvoga grada »diskontinuirana, katastrofična, nepopravljiva, paradoksalna« (1979: 97).

Tipična postmodernistička metaforika *patchworka* i kolažiranja heterogenosti ovdje je ujedno tematska i metanarativna: pismo uprizoruje vlastite kodove.

U opise gradskih ulica često je upisan osjećaj napuštenosti, zatočenosti u bezizglednom prostoru.³² U *Grinvičkom meridijanu* grad stvara »svojevrsnu vrtoglavicu (...) analognu onoj koju čovjek osjeti kad iskorači na palubu broda koji se nalazi posred mora, nakon lutanja njegovom mračnom utrobom« (GM: 84). U toj je figuri čitljiva analogija s mračnim pustolinama duha koje su zajedničke svim Echenozovim likovima, premda ih tekst ne eksplicira, već samo daje naslutiti putem scenografije. Njihova urbana prizorišta »pod određenim kutom promatranja pružaju postnuklearne vidike« (O: 147). No grad je također i simbolička instanca foucaultovskog, panoptičkog nadzora.³³ Paradigmatski je opis tržnice Rungis, »opasane rešetkama, načičkane kamerama zaduženim da izvješćuju središnji toranj« (J: 153). U toj se figuri preklapaju konotacije spektakla i nadgledanja, urbane koncentracije moći i urbanog koncentracijskog logora: društvo koje pasivizira subjekte, svodeći ih na vizualne potrošače, ujedno ih promatra i njima upravlja, drži ih u zatočeništvu i pokornosti.

NEČITLJIVI PROSTORI

Kada Echenozov pripovjedač iskorači izvan prstena prometnih arterija koje Pariz u užem smislu razgraničuju od predgrađa, počinje zona neodređenosti i neizvjesnosti, raz-gradnje i duhovnog rasapa. Za razliku od gradske organiziranosti i hijerarhijske uređenosti predgrađem vlada proizvoljnost, sve je privremeno i prepušteno sebi. U tom prijelaznom, nestabilnom prostoru nema objedinjujućih elemenata, nikakva urbanistička rješenja ne stvaraju kontinuitet. Posvuda je zamjetan semantički rasap i nečitljivost; automobili na autocestama postaju »neuhvatljivi bljeskovi, nečitljivi poput mutnih fotografija« (J: 144). Snalaženje u prostoru otežano je bezličnošću, nedostatkom karaktera: »Ispod prividne raznovrsnosti predgrađa sve su se stvari doimale

³² F. Jameson upozorio je na »zabrinjavajuću disjunkciju« između tijela i njegova izgrađenog okruženja: »postmoderni hiperprostor konačno je uspio nadići sposobnosti pojedinačna ljudskog tijela da se locira, da perceptualno organizira svoje neposredno okruženje i kognitivno odredi svoj položaj u određivu vanjskom svijetu« (1991: 148).

³³ »Grad nas drži na oku«, piše također Certeau (1990: 156).

prožete istom težinom, istim okusom, nijedan oblik ni na jednoj pozadini nije tvorio smisao, sve je bilo neodređeno« (J: 188). U opreci prema gradskom treperenju od užurbanosti i blistanja, oku se ovdje nude »sivi, ugasli krajobrazi« (CH: 101), posvuda jednolični. Tvore ih neuspjeli arhitektonski eksperimenti novogradnji i pratećih gospodarskih sadržaja, koji generiraju nesreću svojih stanovnika; tim betonsko-plastičnim pustinjama dominiraju trgovački centri i gadljivi mirisi kojima odišu, a »rijetke ornamentalne izrasline koje su, možda, umirile arhitektovu savjest upravo naglašuju težinu tog okruženja, kao što glazba katkad udeseterostruči tešku tišinu umjesto da je izbriše« (CH: 153). U takvim se figurama očituje kritika modernističkog urbanizma, koji funkcionalnošću i golim, glatkim minimalizmom dokida životnost i u javni prostor unosi entropiju; ulice su tu leglo kriminala a noću poprište ubilačkih vrebanja, stanovi pak utočišta zlovoljnih, razdražljivih usamljenika ili pak obamrlih staraca koji se više nemaju čemu nadati.

158

Još su korak dalje u rasulo i zjapeću prazninu »neodređeno industrijska i polururalna područja«, kakvima obiluje Echenozova proza: kuće se ondje »doimaju sivima, njihovi psi nisu ni uz što vezani, ne znaju ni što čuvaju. Nekoliko prvih hangara, predgovora predgrađu, također je izgledalo kao da ništa ne sadrže« (ME: 78). Opisi takvih međuzona, koje su na pola puta između dvaju statusa ili funkcija, doprinose atmosferi kolebanja, neizvjesnosti, tjeskobe. Čak i vjerojatna ljudska prisutnost pokazuje se nevjerodostojnom: jedna četvrt slična »praznoj školjci«, potom »školjci punoj praznih školjaka« raspiruje pripovjedačevu nesigurnost: »izgledala mi je mutnom, poroznom, otrcanom, razvodnjenom« (NT: 121). Predgrađa su unatoč svojem sivilu i zlokobnosti ipak uprizorena sa sociološkim zanimanjem, dok se izvan urbanih područja ukazuje, primjerice, »nekakva slabo artikulirana, neodređeno industrijska zona. Na neobrađenim zemljištima, među odsutnim životinjama, ocrtavala se pokoja zgrada nepoznate tehničke namjene, vezana uz tvornicu bogzna čega« (GD: 10–11).

Brojni opisi poput toga govore upravo o manjku deskriptivnog materijala, nestanku svake osebnosti. Krajobrazi su banalni poput jeftinih slikarija, »beskućničkih panorama koje ne prikazuju ništa osim vlastite jednoličnosti« (GD: 12). Bretanja je svedena na monoton prizor raštrkanih sivih kuća (VP: 117). Mjestimično se ukazuju plaže, ali samo kao gola i beskorisna prostranstva. Zastaje se u tranzitnim mjestima poput motela bez osoblja nazvanog »gluhonijemom zgradom« (VP: 118). Sadržaji vezani uz topologiju autocesta – moteli, benzinske stanice i njihovi restorani – pridonose obezličanju, rasapu identiteta. Svedeni na golu i plošnu funkcionalnost, takvi su prostori paradigme neutralnosti, antiegzotike, te stoga i amblematična mjesta post-

modernoga svijeta.³⁴ U skladu s tendencijama ništenja identiteta i izvornosti, potpuno su odvojeni od geografskog konteksta, lišeni veza s okruženjem, jednostavno u njega umetnuti; istodobno, kao provizorne, instant-instalacije u dosluhu su sa zahtjevima brzine, protočnosti i fleksibilnosti.

Ako napuštanje gradske jezgre u Echenozovu tekstu donosi semantičko rasulo i osiromašenje, taj se dojam produbljuje u slučaju daljih putovanja, ruralnim područjima ili stranim zemljama: ona materijaliziraju još veće iskorake u bezizražajnost i odsutnost smisla. Pritom uloga amplifikatora pripada kolodvorima i zračnim lukama. Ta su mjesta vrhunske anonimnosti poput trampolinâ za iskorak u egzotično i nepoznato, te stoga prijelazna područja, međusvjetovlje domaćeg i stranog terena, a ujedno utjelovljuju provizornost, efemernu heterogenost bez identiteta: »Aerodrom ne postoji sam po sebi«, primjećuje Echenozov pripovjedač u romanu *Odlazim*:

To nije više od mjesta kojim se prolazi, rešeta, krhke fasade posred ravnice, vidikovca opasnog pistama kojima skakuću zečevi čiji dah bazdi po kerozinu, raskrižja opsjednutog zračnim strujama koje valjaju raznovrsne čestice bezbrojnih podrijetla – zrnca pijeska iz svih pustinja, ljuskice zlata i tinjca iz svih rijeka, vulkansku i radioaktivnu prašinu, cvjetni pelud i viruse, pepeo cigara i rižin prah. (O: 10–11)

159

Pri letu zrakoplovom prostor i vrijeme uzajamno se poništavaju uslijed prekoračenja vremenskih zona i boravka u visinama iz kojih je teško ili nemoguće razaznati osebnosti krajobraza.³⁵ Samo pak trajanje leta i čin putovanja zamorni su i rutinski; kao i autoceste i ultrabrzi vlakovi putnika lišavaju doživljaja i pasiviziraju, dovode u stanje tuposti, jer »uvijek je jednako, čeka se, jednim se dekoncentriranim uhom slušaju snimljene poruke, jednim se odsutnim okom prati demonstracija sigurnosnih postupaka« (O: 12). U produžetku Ferrerova leta, premda je svrha putovanja potraga za blagom, plovidba prema Sjevernom polu također je svedena na monotoniju i

³⁴ M. Augé uveo je pojam *nemjesta*, pod kojim navodi »zračne, željezničke i cestovne putove, pokretne komore zvane 'prometnim sredstvima' (zrakoplove, vlakove, automobile), zračne luke, kolodvore, svemirske postaje, velike hotelske lance, zabavišta, trgovačke centre i naposljetku složen splet kablskih i bežičnih mreža koje iskorištavaju izvanzemaljski prostor u svrhu komunikacije koja je tako tuđa da pojedinca često dovodi u vezu s pukom drugom slikom njega samoga« (2001: 74).

³⁵ Paul Virilio (1989) pisao je o brzini kao generatoru diskontinuiteta i »negativnom obzoru« koji nastaje vremenskim elipsama pri dugim putovanjima zrakoplovom, koja koherenciju i cjelinu krajobraza raspršuju i zamjenjuju svojevrsnim prostornim *zappingom*, odnosno teleksopiranjem kontinenata i civilizacija.

dosadu brodske svakodnevice. I u drugim romanima desublimaciju putovanja i onoga geografskog »drugdje« udvaja prozaično ponašanje protagonistâ. Ako i putuju ne bi li umakli skučenosti vlastita života i umrtvljenju, unatoč zemljopisnim pomacima posvuda nailaze upravo na svoje navike i tikove, oko sebe zapažaju jednake pojave ili se, nakon nelagodnih opipavanja terena, povlače u puževu kućicu hotelske sobe – još jednog *nemjesta*.

Echenozov prostor često utjelovljuje nadasve prazninu, poput pustog otoka u *Grinvičkom meridijanu*, samotne planine u *Cherokeeu* ili ledene pustinje u *Odlazim*. U ovom posljednjem krajobraz nepregledne bjeline Sjevernog pola u materijalnom je smislu sveden na tek pokoji opipljiv element, u emotivnom smislu konotira zaleđenost, sterilnost, odsutnost, a u metafizičkom rub ništavila. To je prostor ekstremne obezljudenosti: rijetki likovi koje protagonist susreće ne govore gotovo ništa ili su nijemi, poput upravitelja hotela u mjestu ironična imena Port-Radium. Tragovi civilizacije svode se na zagađenje, industrijsko ili duhovno, kao u slučaju Eskima koji se zabavljaju pornofilmovima; polarni kut ljudske zajednice uprizoren je kao njezino smetlište. Čak je i međuzvezdani prostor pod Echenozovim perom pretrpio demistifikaciju i desakralizaciju: astronauti u romanu *Nas troje* kratkotrajno su uzbuđeni bestežinskim stanjem, a zatim se ponašaju kao na banalnom profesionalnom zadatku. Pripovjedač ponižava svemirski brod, uspoređujući ga sa skuterom (NT: 172, 185), te obezvređuje svemirsku misiju, prikazujući je nimalo opasnijom ili složenijom od dačke ekskurzije (NT: 203). Ipak, blagodat je uzleta u orbitu pogled koji se kroz prozor otvara na planet. Zemlja se odatle nadaje protagonistima kao na televizijskom ekranu, u vidu kompendija prirodnih pojava i ljudskih aktivnosti:

Vidio je gigantsku oluju nad Srednjom Amerikom, zgusnute nimbuse odozdo osvjetljene munjama. Potom je Atlantik okrenuo stranicu i pojavio se Zapad, Bliski pa Daleki istok, plamenovi šuma i monsuna, tu i tamo štrcale su žute i crvene mrlje oružanih sukoba. Iz jednog opožarenog naftnog polja i jednog živčanog vulkana odizali su se pramenovi dima, dvije dugačke stabljike koje su se propinjale u stratosferu, gdje su cvala dva crna cvijeta. Nenašminkano oko ciklona, naposljetku, razaralo je Filipine. (NT: 200–201)

Prizori su dramatični, a predočeni hladnim konstatacijama: prirodne kataklizme i nasilje među ljudima promatrača ostavljaju ravnodušnim upravo kao i kolaži TV-dnevnika. Te informacijske slagalice, minimizirajući razliku između katastrofalnog i trivijalnog, planetarne važnosti i rasonode, na gledatelja imaju paradoksalan učinak udaljavanja od svijeta, jer on mu preko ekrana pristizhe umanjen, fragmentiran, virtualan. Iskorak u svemir

još jasnije razotkriva čovjekovu neprisutnost u vlastitu svijetu, odnosno samotnost, zapuštenost i beznačajnost zemaljskoga života. Takva obilježja drugdje proviruju u pojedinačnim slučajevima, a ovdje se ukazuju sintetički, kao globalni sindrom.

PODVALA S NEPREDVIDLJIVIM ISHODOM

Za ukupnost Echenozova djela može se reći da je u znaku dvojnosti: modernističkih zasada i ironičnog, parodijskog ili prijekorno kritičkog odmaka od njih. Također, eksperimentalne težnje prati usidrenost u tradicijsku baštinu, kojoj autor s jedne strane odaje počast reciklirajući pojedine elemente, a s druge joj se i podruguje razgrađujući ih. Ujedno se fokusira na detalje suvremene stvarnosti i ludičkim postupcima nadilazi ono što smatra »zamornom gestikulacijom« mimetizma (Lebrun 1996). Čitatelja intrigira i održava u napetosti, ali se i poigrava njegovim očekivanjima podvaljujući mu suvišne ili lažne informacije. Stvara dvosmislenosti, zbunjujuće sadržaje, (prividan) kaos. Komične piruete omotava melankoličnim tonovima, a potencijalno patetična mjesta puni ironijom. Umjesto da teži »miroljubivoj i sjedinjujućoj razmjeni« s čitateljem, podastire mu »disforične vizije komunikacije«. ³⁶ Ne pristajući na skromnu ulogu prenositelja značenja, zabavlja se miniranjem puta prema razumijevanju, štoviše, dekonstruira upravo koncept značenja kao odredišta tog puta, odnosno skrivenog blaga do kojeg bi trebao odvesti čitateljev napor dešifriranja tekstovnih znakova. ³⁷ No nehaj i lepršavost Echenozova diskurza ne umanjuju njegovu zaokupljenost ozbiljnim temama, ključnim sindromima postmoderne kao što su komunikacijske rupture i diskurzivna kakofonija, semantička fragmentiranost bez objedinjujućih uvida, afektivna i duhovna opustošenost, raspršenost identiteta i slično.

³⁶ Prema Kerbrat-Orecchioni (op. cit.: 198).

³⁷ M. de Certeau piše da mit o blagu skrivenom u tekstu, odnosno književnom djelu kao trezoru smisla, ukazuje na teatralizaciju čitanja. Društvene ustanove ovjeravaju kao doslovno značenje teksta ono koje mu učitavaju učeni, a isključuju kreativnu slobodu tumačenja (1990: 248). Ujedno, takva interpretativna praksa djelima nameće očekivanje da stvore blago i tako opravdaju svoj status. Kod Echenoza ga, međutim, nećemo naći: njegova proza ironizira romaneskni prostor kao autentičnu umjetničku vrednotu, a na mjesto skrivenog (blaga) smisla podmeće užitek (auto)ironije.

Zbir razmatranih obilježja ukazuje da je Echenozov tekst ujedno složen, precizan, suptilan mehanizam i prizorište raznovrsnih iracionalnosti, kariaturalnosti, nebuloza. Echenoz je katkad hiperrealist jer stvari prikazuje većima nego što su u prirodi, cjelini slike nadređujući pojedine detalje, koje predočuje u krupnom planu i s deskriptivnim preobiljem, ili pak realnost podriva parodijskim travestijama, iskorakom u ironiju ili fantaziju. On je također nadmodernist,³⁸ ako taj Augéov pojam primijenimo na tematsku zaokupljenost tiranijom tehnologije, spektakla i svih vidova informacije. U žarištu su Echenozova zanimanja upravo nuspojave globalnog ubrzanja i pragmatičkog redukcionizma, odnosno naličje naše epohe: sužavanje prostora kao posljedica apsolutne dostupnosti, fragmentacija i kondenzacija vremena, duhovna i emotivna pauperizacija, dezorijentiranost, gubitak ciljeva, rušenje vrijednosnih hijerarhija, inflacija skupnih projekata i društvenih poveznica, osjećaja solidarnosti i odgovornosti, pripadnosti lokalitetu, zajednici, povijesnom tijeku. U takvim razmatranjima bliži je ontološkim improvizatorima nego visokomodernističkim skeptičnim epistemolozima (McHale 1992: 34), a moglo bi ga se svrstati i među postkognitivističke autore, koji kognitivistička pitanja kao što su »Kako da tumačim svijet kojem pripadam? Što sam ja u njemu?« zamjenjuju skromnijima, poput »Kakav je ovaj svijet? Što s njime činiti? Koje ga od mojih *ja* tvori?« (Higgins 1978: 101). No Echenoz je uza sve to i izniman stilist, koji na navedene sindrome »stvarnosti« odgovara živopisnim i živahnim artefaktima, elokventnijim od svega što može zapisati kamera. Premda hini da se ograničuje na opise pojavnosti, njegovo je pismo ne transkribira, nego preispisuje u guščem i intenzivnijem izdanju od »prirodnog«; on je podriva, desublimira, trivijalizira, ali i estetizira do razine vrhunskog umjetničkog proizvoda.

Zaključimo ironičnim autoportretom Echenozova autorstva koji upravo o tome govori: ranije spominjani izumitelj Caine ponosan je na sebe jer je uspio, suprotno uobičajenoj praksi, autentičan predmet podvaliti kao krivotvorinu. Ujedno je »u sustav čija mu je opća logika ostala neshvatljiva unio parametar nepoznat autorima tog sustava, tajnu varijablu koja izmiče nadzoru, čije posljedice nitko ne može predvidjeti, ali koja upravo zbog toga može strukturno promijeniti zakonitosti cjelokupnog sustava (...) Na određen način Caine je tako postao autorom; slijepim autorom, ali ipak autorom« (GM: 219–220).

³⁸ M. Augé naš svijet naziva nadmodernim poglavito zbog događajne prekomjernosti i snažne koliko i neutažive gladi za odsutnim smislom (1992: 32).

KRATICE DJELA JEANA ECHENOZA

GM: *Grinvički meridijan (Le Méridien du Greenwich)*, Paris: Minuit, 1979)

CH: *Cherokee* (1983)

ME: *Malezijska ekspedicija (L'Equipée malaise)*, Paris: Minuit, 1986)

J: *Jezero (Lac)*, Paris: Minuit, 1989)

NT: *Nas troje (Nous trois)*, Paris: Minuit, 1992)

VP: *Visoke plavuše (Les Grandes blondes)*, Paris: Minuit, 1995)

GD: *Godina dana (Un an)*, Paris: Minuit, 1997)

O: *Odlazim (Je m'en vais)*, Paris: Minuit, 1999)

LITERATURA

Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.

Barth, John. 1981. »La Littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste«. U: *Poétique* 48, Paris: 395–504.

Bidet, Jacques. 1990. *Théorie de la modernité*. Paris: PUF.

Baudrillard, Jean. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.

Blake, Harry. 1977. »Le Post-modernisme américain«. U: *Tel Quel* 71–73. Paris: 171–182.

Brodski, Josif. 2000. *Posvećeno kičmi*. Zagreb: Meandar.

Butor, Michel. 1960. *Répertoire I*, Paris: Minuit.

Brooke-Rose, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge i New York: Cambridge University Press.

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.

Deramond, Sophie. 2003. »Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz«. Internet. 18. veljače 2013.

Dupas, Jean-Claude. 1988. »Le Post-moderne et la Chimère«. U: *Les Cahiers de philosophie* 6, Paris: 32–46.

Habermas, Jürgen. 1981. »La Modernité : un projet inachevé«. U: *Critique* 418, Paris: 950–967.

Higgins, Dick. 1978. *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*. New York: Printed Editions.

Ferry, Luc. 1990. *Homo Aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Grasset.

Gontard, Marc. 2003. *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. Hyper Article en Ligne – Sciences de l'Homme et de la Société. Internet. 18. veljače 2013.

Hassan, Ihab. 1982. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York i London: Routledge.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1986. *L'Implicite*. Paris: Armand Colin.
- Lebrun, Jean-Claude. 1992. *Jean Echenoz*. Paris: Rocher.
- Lebrun, Jean-Claude. 1996. »Jean Echenoz /L'image du roman comme moteur de la fiction«. U: *L'Humanité*. Internet. 10. veljače 2013.
- Lernout, Geert. 1997. »Postmodernism in France«. U: *International Postmodernism. Theory and literary practice*. Ur. Hans Bertens i Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company: 353–358.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide*, Paris: Gallimard.
- Lodge, David. 1977. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*, Paris: Minuit.
- Lyotard, Jean-François. 1988. »Réécrire la Modernité«. U: *Les Cahiers de philosophie* 5: 193–203.
- Manchette, Jean-Patrick. 1996. *Chroniques*. Paris: Rivages.
- Meschonnic, Henri. 1993. *Modernité Modernité*. 1988. Paris: Gallimard.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London i NewYork: Routledge.
- Nadaud, Alain. 1987. »Pour un nouvel imaginaire«. U: *L'Infini* 19: 3–13.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris: Grasset.
- Torrès, Félix. 1988. »Post-modernisme«. U: *Le Débat* 50: 204–213.
- Vattimo, Gianni, 1987. *La fine della modernità*. franc. prijevod Paris: Le Seuil.
- Virilio, Paul. 1989. *Esthétique de la disparition*. Paris: Galilée.
- Wilde, Alan. 1981. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore i London: Johns Hopkins University Press.

Abstract

JEAN ECHENOZ'S INVOLUNTARY POSTMODERNISM

Although the novelist Jean Echenoz rejects the postmodernist label, the study aims to demonstrate that his writing relies on numerous characteristics of postmodern poetics, and that it stages the key symptoms of the postmodern epoch. The convergence of the narrative and stylistic techniques with the referential and the ontological dimensions of the text are examined in the author's ironic or parodic approach to the traditional prose forms and modernist goals, in his playful treatment of the linguistic material, events and characters. Special attention is dedicated to the role and depiction of space, human body and some items of paradigmatic value for the world of technology and spectacle. Postmodernist characteristics are also considered in the cinematographic aspects of Echenoz's writing, in its metanarrative and autoreferential accents.

Keywords: French literature, Jean Echenoz, postmodernism, nouveau roman, collage, irony, body, space