

O pravilnoj upotrebi distopijskih prostora: Catherine Mavrikakis, Christian Guay-Poliquin i David Calvo

Više je radova u okviru kvebečke sveučilišne kritike posvećeno apokaliptičkoj tematici. Navedimo barem dva: *Krajevi i vremena. Granice imaginacije (Des fins des temps. Les limites de l'imaginaire*, Chassay i dr., 2015) i *Derivati kraja. Znanosti, tijela i gradovi (Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Chassay, 2008). Studije okupljene u ovim knjigama radove kvebečkih autora (Gaétan Soucy, Normand Charette, Nicole Brossard) stavljaju u opći kontekst (Graham Swift, Philip Roth, François Bon, Michel Houellebecq, Antoine Volodine itd.) bez inzistiranja na specifičnostima ili uvjetima u kojima je nastao kvebečki imaginarij. Upravo smo taj aspekt pokušali razjasniti u člancima u kojima smo se bavili autorima kao što su Marie-Claire Blais, Nicolas Dickner, Éric Dupont i Jocelyne Saucier, ukazujući posebice na poveznice između kolektivnog uvjetovanja i Kristove poruke u kvebečkoj katoličkoj tradiciji koje su sastavni dio apokaliptičkog imaginarija (Kyloušek 2017a, Kyloušek 2017b).

Čini se da distopije predstavljaju drugi produžetak tog apokaliptičkog imaginarija. Pa ipak, u kvebečkoj književnosti, uloga kulturnog pamćenja i funkcija “današnjeg svijeta” u distopijskim romanima razlikuje ih od apokaliptičkog narativa koji se više fokusira na sadašnjost ili prošlost, bez projiciranja u neko hipotetsko “drugdje”. Naime, distopijske su vizije karakteristične upravo po projiciranju izvan današnjeg vremena, koliki god bio odmak. Tako se radnja romana *Oscar de Profundis* (2016) Catherine Mavrikakis, djela koje na svojevrsan način preispisuje roman *Uz dlaku (À rebours)* Joris-Karla Huysmansa, odvija između 14. i 18. studenog neke nejasne godine koja bi, s obzirom na određene aluzije i iz njih izvedene zaključke, mogla biti 2084, kao odgovor na roman *1984*. Georgea Orwella. S druge strane, radnja *Toksoplazme* (2017) Davida Calva¹, cyberpunk distopije nadahnute, među ostalim, i filmovima Davida Cronenberga, smještena je bliže današnjem vremenu, kao što se može pretpostaviti iz aluzija na političku situa-

ciju – raspadanje Europe, radikalizacija desnice u SAD-u itd. – i iz izračuna dobi određenih likova koji su, pretpostavlja se, proživjeli 1950-e i 1960-e. Istu situaciju primjećujemo i u diptihu Christiana Guay-Poliquina *Nit kilometara (Le Fil des kilomètres*, 2013) i *Teret snijega (Le Poids de la neige*, 2017) u kojem odsutnost bilo kakvih datuma i inzistiranje na svakodnevnim predmetima od osnovne važnosti upućuju na neizbježnost katastrofe. Sve četiri pripovijesti poštuju nit događaja o kojima se pripovijeda bez značajnijih pomaka ili prekida u vremenskom slijedu. Jedino gustoća vremena u obliku kulture i kolektivnog ili individualnog pamćenja predstavlja zalag otpora s ključnim izazovom kako prisvojiti ili ovladati prostorom koji postaje opipljiv čuvar ljudske prisutnosti u kojem je pohranjeno obećanje jedne druge budućnosti.

Još se dvama razlozima može opravdati davanje prednosti prostornosti kao kriteriju usporedbe. Prvi proizlazi iz same riječi distopija: kao i utopija, riječ je o opisu nekog “drugog” mjesta u kojem se dalje razvijaju prostorna obilježja. Drugi se razlog oslanja na autoritet dosadašnje kritike koja prostornost vidi kao jedno od dominantnih obilježja kvebečke književnosti uopće. Govoreći o “navodnoj američnosti kvebečke književnosti”, Robert Melançon ustvrđuje da je “riječ o prostoru (materijalnom i kulturnom)” (Melançon 1990: 71). Naime, prostorno ustrojstvo na kojem se temelji pripovijedanje ponekad napreduje putem uspostavljenih, ponovljenih i izmijenjenih oblikovanja koja se razvijaju usporedno s književnom dinamikom. Moguće je čak i utvrditi dominantna prostorna obilježja nekolicine žanrova kao što su seoski roman i urbani roman. Isto vrijedi za specifične prostore kao što je Montréal (Nepveu i Marcotte 1992). Ponovno je prostornost sredstvo kojim se ukazuje na kolektivni identitet, kao što to pokazuje tematiziranje “upitne zemlje” kod Jacquesa Ferrona (Kyloušek 2005). Prostornost može ukazivati i na dinamiku transformacije individualnog pisma kao u slučaju Marie-Claire Blais čiji prostorni imaginarij prelazi iz parodije seoskog romana (*Jedno godišnje doba u Emmanuelovom životu / Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1965) u gradski roman (*Rukopisi Pauline Archange / Manuscrits de Pauline Archange*, 1968), amerikanizam (*Pierre*, 1986) i napoljetku u

¹ Nakon objavljivanja romana, David Calvo promijenio je ime te se sada zove Sabrina Calvo.

globalnu prostornost ciklusa *Žedi* (Soifs, 1995–2018) u kojem Québec sjaji svojom odsutnošću.

Koji je položaj distopija ako ih promotrimo u tom svjetlu? Raznolikost odabranih romana zahtijeva da naš postupak istodobno bude općenit i prikladan svakom djelu zasebno te da ga se ne ograniči samo na jedan tematski registar. U našem će slučaju glavno pitanje biti ono o značenju prostora i strukturirajućih sastavnica koje sudjeluju u aksiologiji post-apokaliptičke distopije u kojoj civilizacijska katastrofa otvara put obnovi ili nadi. Nije potrebno ni napomenuti da je aksiologija uvjetovana subjektalnim polom pripovijedanja, odnosno konfiguracijom likova i položajem pripovjedača. Upravo se u njihovoj interakciji konkretan prostor obogaćuje konotacijama koje naposljetku tvore paralelnu pripovijest, svojevrsno prekoračenje prvotne pripovijesti. Pokušat ćemo, dakle, razriješiti pitanje prostornog ustrojstva i njegove interpretacije. U našim ćemo se analizama oslanjati na metodološke postavke Jurija Lotmana (1990). U analizi problematike književnog mita, glavne su nam reference Philippe Sellier (1984) i Pierre Brunel (2003).

DISTOPIJA KAO PARABOLA I MIT

Radnja dvaju romana Christiana Guay-Poliquina izgrađuje se oko pripovjednog Ja koje predstavlja središnju točku pripovijedanja s unutarnjom fokalizacijom. To pripovjedno Ja promatra civilizaciju kako se raspada: svijet bez struje, bez goriva, bez telefonskih komunikacija, bez radija i televizije; zajednice i grupe koje se, da bi preživjele, organiziraju autarkično, krađe, pljačke, grabež, samoproglašene milicije, obitelji i prijateljstva koja propadaju, egoizam, bježanje, prebjezi. Oko usamljenog pripovjednog Ja usredotočuju se likovi i percepcija prostora. Nakon što ga je napustila djevojka, zabrinut isprekidanim telefonskim razgovorima s ocem iz kojih svejedno naslućuje početak katastrofe, pripovjedač odlučuje da će se vratiti u rodno selo kako bi se ponovno našao s obitelji i s ocem s kojim je prije deset godina prestao komunicirati. Putovanje kroz zemlju u punom jeku raspadanja, u stilu romana *Cesta* (The Road, Grenier, 2017) Cormaca McCarthya, završava nesrećom koja zaključuje prvi roman, *Nit kilometara* (Le Fil des kilomètres), te ujedno otvara radnju *Tereta snijega* (Le Poids de la neige): zacjeljivanje teških lomova, oporavak i mukotrpno ponovno učenje hodanja koje fizički i simbolički označava početak novog životnog puta.

Diptih Christiana Guay-Poliquina može iznenaditi izostankom toponimskih referenci. Pa ipak, takva anonimnost ne sprečava lociranje. Prva knjiga, *Nit kilometara*, sastoji se od poglavlja koja se kreću od osam puta ponovljenih “0 kilometara” prije početka putovanja pa do triput ponovljenih “4736 kilometara” koji označavaju završnu točku na drugom kraju zemlje. Kanadski prostor između naftnih polja u

Alberti i bivšeg rudarskog sela u blizini Zaljeva svetog Lovre lako je odgonetnuti jer je označen uzastopnim etapama: rafinerije nafte na dalekom sjeveru, sela i benzinske crpke uzduž ceste, polja, šume, veliki grad u ruševinama koji možemo prepoznati kao Montréal.

Dok je prva knjiga napisana kao svojevrsni dinamični roman ceste (road novel), *Teret snijega* iznenađuje svojom statičnošću: pripovjedač-lik koji je prešao s jedne strane kontinenta na drugu, nalazi se nakon nesreće imobiliziran u osamljenoj kući na rubu sela pogođenog zimom i snijegom koji ne prestaje padati. Ovaj su put poglavlja označena brojevima koji ponekad ostaju isti, a ponekad rastu, sve do broja “Dvjesto sedamdeset tri” nakon kojeg se brojevi počinju smanjivati sve do završnog poglavlja “Sedam”. Malo je vjerojatno da je ovdje riječ o mjernim jedinicama vremena. Prihvatljivija je pretpostavka o napadanom snijegu koji se kasnije topi i koji označava simboličku mjeru udaljenosti ili blizine od okončanja Labirinta ili ponovnog pronalaska slobode.

Izostavljanjem toponimskih oznaka prostornost dvaju romana nadaje se još prikladnijom za sistematično i usporedno upisivanje mitema četiriju pripovijesti: dviju moljskih, to jest parabole o Izgubljenom sinu i Dobrom Samaritancu, te dviju dominantnih, nadahnutih mitovima o Labirintu i letu Dedala i Ikara. Raspodjela intertekstualnih aluzija u dvama romanima je komplementarna te obrće ili putem odjeka modificira značenje hipotekstova. Dok je u *Niti kilometara* povratak nezahvalnog sina motiviran skrblju koja je potrebna ostarjelom i amnezičnom ocu, *Teret snijega*, u kojem prevladava očinska figura Matthieua koji kao dobar Samaritanac njeguje pripovjedača za vrijeme oporavka, ponovno uvodi nerazriješen sukob oca i sina iz prethodnog romana: pripovjedač u drugačijem obliku ponovno proživljava edipovski konflikt kojeg se oslobađa nudeći Matthieu, sada bez svake nade u povratak kući, *quad* vozilo što ga je čuvao za vlastito putovanje. Tema darivanja, eksplicitno spomenuta na završetku romana (*excipit*, Guay-Poliquin 2017: 240) i pridružena paraboli o Izgubljenom sinu, obrće kako njezino, tako i značenje parabole o Dobrom Samaritancu.

Jednaka komplementarna raspodjela odnosi se i na dva grčka mita koji, označeni kurzivom i paralelno raspoređeni u zasebnim poglavljima, zajedno tvore pripovjednu cjelinu. Prvi se roman nalazi u znaku Labirinta, a drugi u znaku Dedala i Ikara. Kao i u slučaju biblijskih parabola, dvije grčke mitske pripovijesti upućuju jedna na drugu. Prostorni kontrast između mita i prostora romana vrlo je upadljiv: paradoksalno, labirint je smješten u otvoreni prostor, u prostor romana ceste, dok je let Dedala i Ikara naznačen pričom o bolesniku zatvorenom u osamljenoj kući pod teretom snijega pod kojim se naposljetku i uruši. Efekt ovakvog kontrasta je dvojak: mitopoetska semioza romaneskne prostornosti zauzvrat preobražava smisao mitova tumačeći ih na nov način. Za primjer će poslužiti mit o Labirintu i prikaz prostornosti labirinta:

To je mjesto prostranije od svakog ljudskog života. Moguće je ondje lutati godinama a da nijednom ponovno ne kročiš na isto mjesto. To je mjesto u kojem sve izmiče rukama i pogledu. (...) To je mjesto neoznačeno, zaborav vanjskog svijeta u njemu je snažniji od svakog pamćenja. Hodnici, prostorije i raskrižja izgrađeni su tako da remete svaki osjećaj za orijentaciju. Svaki je hodnik nezamjetno zakrivljen, a luk svih tih isprepletenih zidova prati zakrivljenost Zemlje. Onaj tko misli da napreduje pravocrtno kreće se u velikim koncentričnim krugovima. Onaj tko se okrene natrag nikad se ne vraća istim putem. (Guay-Poliquin 2013: 11; kurziv u tekstu romana)

Teret snijega preuzima sve te karakteristike labirinta, ali pripovijest se usmjerava prema izlazu: “Nikakvo čudovište, nikakva gladna zvijer ne opsjeda ove labirinte. Ali unutra si uhvaćen u zamku. Ili čekaš da te poraze dani i noći. Ili si izradiš krila i pobjegneš vinuvši se u zrak” (Guay-Poliquin 2017: 11; kurziv u tekstu romana). Mitska pripovijest ispričovijedana Dedalovim riječima u šest sekvenci označava roman te, naposljetku, obrće odnos oca i sina, baš kao i u slučaju biblijske parabole o razmetnom sinu:

Tamo gore, sve će biti jasnije, sve će biti ljepše i napokon ću se moći prepustiti svjetlosti. Napokon, bit ću oslobođen mudrosti, mjere i dužnosti. Za to vrijeme, sine moj, ti ćeš mahati krilima. I kasnije, puno kasnije, pogledat ćeš za sobom. Srce će ti se sigurno stisnuti u grudima. Koliko se god osvrtao, nećeš me naći. (Guay-Poliquin 2017: 205; kurziv u tekstu romana)

Ikar je dakle taj čiji će život biti spašen, a Dedal će pobjeći od egzistencijalnog labirinta, doduše, u smrt.

Međusobno se kombinirajući, mitemi četiriju pripovijesti pripadaju banalnosti svijeta koji se urušava. Prikažimo postupak nekolicinom primjera koji se odnose na konfiguraciju likova. Pripovjedno Ja, odnosno Tezej, bori se protiv Minotaura koji je sastavni dio sjećanja očinske linije utjelovljene u više figura: bizon koji smrtno ranjava djeda i kojeg onda ubija sin (Guay-Poliquin 2013: 51), automobil koji u nezgodi ubija pripovjedačevu majku; smrt koju pak otac mehaničar osvećuje uništavanjem motora koji ju je skrivio (Guay-Poliquin 2013: 83–84). Minotaur – bizon/vozilo – utjelovljuje se u vjernoj životinji/automobilu koja pripovjedača dovodi u rodno selo. Naime, Tezej i Minotaur zapravo su jedno: “Koliko se god stvari odrekao, prošlost me progoni. Sa strašnom glavom, s rogovima i razjapljenih usta” (Guay-Poliquin 2013: 40). Dvosmislenošću je također obilježen i ženski, Arijadnin pol. Je li majčina smrt bila nesreća ili samoubojstvo? Je li se odlazak pripovjedačeve djevojke uistinu dogodio? Ili je možda riječ o još jednom samoubojstvu (Guay-Poliquin 2013: 66–67)? Monopol pripovjednog Ja nad pripovijedanjem onemogućuje nam prosuditi o tome što je istina. Tim više što se njegova anonimna “Arijadna”, koju pokupi na jednom stajalištu (Guay-Poliquin 2013: 85)

i koja ga u jednom trenu naizgled napušta da bi mu se kasnije neočekivano vratila (Guay-Poliquin 2013: 162), nakon tri dana nesanice preobražava u imaginarnu osobu. Putovanje završava na kobnom zavoju na kojem je umrla majka i na kojem vozilo/Minotaur pokosi lutajućeg amnezicnog oca dok je Tezej kojeg je udarilo vozilo/zvijer spašen u zadnji tren, zdrobljenih nogu. Četiri se mita sastaju u petom – Tezej postaje Edip otečenih nogu. Njegov oporavak i ponovno učenje hodanja opisani su u *Teretu snijega*.

Taj drugi dio diptiha uvodi petnaestak likova čija je važnost naznačena njihovim imenima: dok imena seljana koji čine zajednicu počinju slovom *j* (Jude – gradonačelnik, Jacques – poduzetnik, Joseph – čuvar, Jean – učitelj itd.), glavni su likovi označeni početnim slovom *m*: Marie, veterinarica koja kirurškim zahvatom spašava pripovjedača te njegov negovatelj, Matthias. Trokut u koji je, između ženskog i muškog pola, uhvaćeno pripovjedno Ja, čini se analogan onome iz prvog romana. Međutim, odnos oca i sina ponovno prevladava. Matthiasovo eksplicitno podsjećanje na parabolu o razmetnom sinu (Guay-Poliquin 2017: 240) ne umanjuje važnost teme dobrog Samaritanca ni dominantne mitološke paradigme Dedal/Ikar. Njihov je odnos konfliktan, veže ih nužnost: “Dok čeka, Matthias me njeguje i hrani. Znam da zapravo nema izbora. Mi smo jedan drugome zarobljenici” (Guay-Poliquin 2017: 64). Pripovjedno Ja vezano je uz krevet dok je Matthias, koji je u trenutku katastrofe zaglavio u selu, prisiljen taj zadatak prihvatiti u zamjenu za obećano mjesto u konvoju koji stanovnici sela pripremaju kako bi obnovili doticaje s ostatkom svijeta. Njihov se odnos razvija. Isprva, Matthias kao iskusan starac pun snage gospodari situacijom: pun brige posvećuje se pripovjedačevoj rehabilitaciji i socijalizaciji – razgovoru, igranju šaha, čitanju. Kasnije, sve lošije podnosi bolesnikovu samostalnost, gubitak autoriteta, činjenicu da sada on njemu duguje život. Ljubomora, sumnjičavost, sukobi – sva ta napetost završava sukobom koji se umalo za obojicu nije okončao tragično: ostakljena veranda napuštene vile u kojoj stanuju puca pod teretom napadanog snijega (Guay-Poliquin 2017: 167 i dalje). Prevladavanje sukoba i pomoć koju pripovjedač pruža Matthiasu suprotstavljeni su raspadanju seoske zajednice u kojoj prevlada egoizam i u kojoj se život zaustavlja.

Sukob je u romanu pojačan prostornim ustrojem. Za razliku od romana *Nit kilometara* koji se poigrava imaginarijem prostranosti otvorenog i neograničenog kanadskog prostora prošaranog naseljenim otočićima, *Teret snijega* radnju smješta u zatvoreni prostor strukturiran u obliku koncentričnih krugova: krevet, veranda, neposredno okruženje vile, selo, šuma, planine. Snijeg, koji istodobno predstavlja pročišćavajuću bjelinu i teret kazne ili pokore, zatvara prostor odozgora, poput neba koje se osvećuje, prije teći nadvijen nad zemljom:

Vlast snijega je neograničena. Vlada krajolikom, gazi planine. Drveće se klanja, svija prema tlu, iskrivljava kralježnicu. Samo se velike smreke odbijaju sviti. One stoje, uspravne i crne. Označavaju kraj sela, početak šume.

Blizu mog prozora dolaze i odlaze ptice, svađaju se i ključaju. S vremena na vrijeme, poneka nemirnim okom promotri mirnoću kuće. (...) Matthias u snijeg zabija velik kolac. Gotovo kao jarbol. Samo bez jedra i zastave. (...)

Dekor je bezizlazan. Planine zaklanjaju obzor, šuma nas okružuje sa svih strana, a snijeg bode oči. (...) Proučavam dugi kolac koji je Matthias upravo postavio na čistini. Primjećujem da ga je pažljivo namjestio.

To je mjerač visine snijega, objavljuje pobjedonosno. (...) Krasno, pomislim. Moći ćemo mjeriti svoj očaj. (Guay-Poliquin 2017: 13 i 18)

Zacijelo ne treba previše objašnjavati sve simboličke konotacije sadržane u ovom realističnom prikazu krajolika: antropomorfizacija drveća i ptice kao svjedoci, metafora broda bez jedara, egzistencijalni zatvor, zračni prostor i ptičji let kao jedini izlaz. Prelazak iz jednog u drugi krug, kao i svako prelaženje značajnih prostornih granica, ne utječe samo na radnju i na stanje lika-pripovjedača, već preobražava i značenje samih prostornih sekcija. Sve dok je pripovjedač vezan za krevet, nepristupačan prostor ostatka kuće predstavlja izvor mudrosti knjiga koje mu Matthias donosi iz knjižnice. Jednom kad stekne samostalnost u kretanju, pripovjedač s druge strane praga verande otkriva kućulabirint, skrovišta u kojima Matthias skuplja zalihe namirnica za svoj bijeg. Zbog tog otkrića dolazi i do sukoba koji završava urušavanjem verande pod tereotom snijega. Od tog će trenutka njih dvojica biti prisiljeni na dijeljenje preostalog prostora kuće, paleći u kaminu sve pokušstvo, pa čak i biblioteku kako bi preživjeli. Kultura i civilizacija moraju popustiti pred preživljavanjem. Istodobno, ovaj novi zajednički prostor uspostavlja novi odnos pun suradnje i razumijevanja te preobražava edipovski sukob između oca i sina. U šumi, drugom prostornom krugu, Ikar se pokazuje vještijim od Dedala. Također, od tog trenutka vanjski prostorni sektori prestaju suprotstavljati dvojicu likova te šuma od neprijateljske granice postaje mjesto koje im omogućuje da se prehrane i koje, dolaskom proljeća, otvara mogućnost odlaska. Kao i u prethodno citiranom ulomku, opisana je stvarnost nabijena simboličkim konotacijama. Rešetke unutarnjeg zatvora padaju, labirint se otapa, let postaje moguć. Dva se muškarca rastaju. Dok se Dedal/Matthieu s jedne strane pokušava vratiti u grad ne bi li ponovno pronašao svoju ženu, koja je za vrijeme nereda prouzročeni civilizacijskom katastrofom zasigurno umrla, pripovjedač s druge strane kreće put šume gdje je, nada se, njegova obitelj preživjela propast u obiteljskoj lovačkoj kolibi.

Dvojaku poruku diptiha Guay-Poliquina moglo bi se opisati ovako: otvorenost prostora koji je u *Niti kilometara* zamka za samog sebe i zatvorenost labi-

rinta koja u *Teretu snijega* vodi u oslobađajući let. Civilizacijska katastrofa pojedince stavlja na kušnju pred samima sobom te ih vodi prihvaćanju i nadilaženju vlastite ljudskosti.

ELEGIČNA DISTOPIJA

Dok toponimska neodređenost u romanima Guay-Poliquina naglašava temu individualnog i egzistencijalnog preporoda usred civilizacijske katastrofe, *Toksoplazma* Davida Calva i *Oscar de Profundis* Catherine Mavrikakis naglašavaju toponimske odrednice s njihovim posljedičnim kulturnim pamćenjem i kolektivnim angažmanom. Razumijevanje ovih dvaju romana pretpostavlja dobro poznavanje grada Montréal pa autori snalaženje olakšavaju preciznim označavanjem prostora, ulicu po ulicu, a David Calvo i prikazom karte Otoka na početku romana s naznačenim mjestima na kojima se odvija radnja (Calvo 2017: 8–9).

Poznato je da je značenje prostornosti neodvojivo od aksiologije koju autor putem likova ubacuje u tekst, koristeći se vlastitim pripovjednim strategijama. Ova su dva romana ispričovijedana u trećem licu što autorskom pripovjedaču omogućava da, putem unutarnje fokalizacije, bude prisutan u svojim likovima. Otud proizlazi važnost njihove konfiguracije.

Oscar de Profundis na aksiološku šahovnicu postavlja dvije veće i dvije manje figure koje se međusobno nadopunjuju. Protagonist Oscar de Profundis svjetski je poznat pjesnik i pjevač, dekadent koji putem umjetnosti i zahvaljujući nevjerojatnom bogatstvu pokušava spasiti kulturno blago u svijetu u kojem je svjetska vlada zabranila sve tiskane tekstove i sve kulturne reference. Oko Oscarovog lika nižu se aluzije na Wagnerovog *Parsifala*, Oscara Wildea, Baudelairea, Franka Lloyda Wrighta i filmografiju 20. stoljeća. Usprkos zabranama, na svojim američkim posjedima on uspostavlja svjetsku knjižnicu i golemo groblje slavnih pojedinaca, dok se posvuda drugdje mrtve pretvara u gnojivo, a groblja u njive. Kad za mjesto održavanja svog koncerta odabire centar Montréal, to čini kako bi se suprotstavio “prokletom gradu” (Mavrikakis 2016: 158) u kojem se rodio kao Oscar Méthot-Ashland (*nomen est omen*), u kojem je još kao dječak izgubio mlađeg brata, u kojem je proživio majčino ludilo. Umjetničko ime koje je odabrao za svoju karijeru je znakovito, a reference na Oscara Wildea i Baudelairea su očite (Selao 2016).

Cate Bérubé i njezini glavni pomagači – čuvarica muzeja Clarisse Bouthillette i posljednji knjižničar iz geta Sveučilišta McGill, Adrian Monk – pripadaju propadajućem svijetu čiju sunčanu stranu predstavlja Oscar. Cate, bivša liječnica, protiv svjetske vlade vodi očajničku pobunu za očuvanje ljudskog dostojanstva prosjaka koje se istrebljuje. Utjelovljeno u likovima Clarisse i Adriana, kulturno pamćenje sa svojim konotacijama na univerzalnost pojavljuje se da bi poduprlo i oplemenilo pothvat Cate Bérubé.

Glavni je izazov u romanu čišćenje centra Montréal koji je u novom poretku svjetske vlade postao geto okružen snagama sigurnosti u koji su smješteni svi društveni gubitnici: beskućnici, prosjaci, narkomani, bolesnici, ukratko, “pod-ljudi” (Mavrikakis 2016: 14). Kao što je u drugim glavnim gradovima već učinila, svjetska vlada želi u Montréalu pomoću epidemije istrijebiti prosjake kako bi se grad kasnije moglo ponovno naseliti. Radnja se odvija oko Oscara de Profundisa kojeg su oteli pobunjenici predvođeni Cate Bérubé, u pobuni koja je osuđena na propast, ali koja istovremeno predstavlja častan posljednji otpor i podsjetnik na ljudske vrijednosti koje pobunjenici žele pokazati medijima i svijetu.

Prostornost je u romanu ustrojena u jasno razdvojenim zonama koje potiču radnju: geto u centru grada s otopčima kulturnog i intelektualnog otpora u unutrašnjosti, krug koji tvore predgrađa – centri moći i represije – te, naposljetku, kozmos koji izdaleka zapečaćuje sudbinu civilizacije.

Promotrimo prostorne elemente kroz Oscarovu točku gledišta:

Dok se auto kretao (...) od aerodroma do onoga što je otac malenog Ashlanda uobičavao nazivati *downtown*, Oscar je uvidio koliko se grad zapravo raspada. Ostajao je bez zuba, više nije mogao stajati. Činilo se kao da ga je vrijeme više puta napastovalo te je ondje ležao, uplašen, ponižen. (...) Spomenici su popustili pod napadima ptičjeg i vjeveričjeg izmeta, različitim oštećivanjima i oskvrnućima (...). Vodokoci, ispražnjeni prije dolaska zime, izgledali su očajno. (...) I oni su se doimali kao da mole za dolazak snijega koji bi od grada skrio njegovu sramotu, koji bi mu naizgled vratio dobar ugled. (Mavrikakis 2016: 28–29)

Antropomorfizacija prostora najavljuje radnju koja će se u njemu odviti. Poniženost grada preobrazit će se u pobunu poniženih, tim bolje i što se u samom središtu uništenja nalazi čudom očuvana povijesna kuća Ormund – simbol ljepote usred propasti, slavljenja kulturnog pamćenja, istovremeno predmet želja i napada pobunjenika. Prostorno/aksiološko razgraničavanje prostora čini vrhunac radnje – prestupanje granica. Sam Oscar daje znak za početak. Naime, ovaj dekadentni pjevač odlučuje odsjesti u kući Ormund koju čuva gospođa Bouthillette. Također, upravo njegov, u centru grada organiziran koncert doprinosi privremenom ukidanju granica među zonama te služi kao okidač za pobunu, miješajući do tog trenutka odvojene prostore te budeći nadu koju su vladine akcije brzo ponovno zatomile:

Zaboravilo se na nijemo nasilje, svakodnevnu mržnju, neprestane udarce, krvavu represiju, želju za osvetom i nagomilana ubojstva. Bogati i siromašni išli su zagrljeni ruku pod ruku, kao da granice između dobro zatvorenih svjetova predgrađa i centra grada nikad nisu ni postojale. (Mavrikakis 2016: 20–21)

Ustvari, četvoro najvažnijih likova, okupljeni u kući Ormund, na kraju se romana nalaze na istoj valnoj duljini: Oscar je pristao uz svoje otmičare, Cate i njezini prijatelji svjesni su taštine svoje pobune kao što je i pjesnik-pjevač svjestan taštine svoje umjetnosti. Ton romana je elegičan, kao pjev civilizaciji koja će usprkos ljepoti nestati jer joj je presudila kozmička fatalnost, i sama prostorne naravi i antropomorfizirana. Jer se “Mjesec, debeo, blijed, još više udaljio od Zemlje” (Mavrikakis 2016: 9), od Zemlje koju je “nebo napustilo” (Mavrikakis 2016: 10). Poruku se može iščitati i u promatranju krajolika:

[Oscar] je ponovno promatrao rijeku [svetog Lovre] kod mjesta La Malbaie (...) Ondje, pred rijekom, (...) poželio je nestati u vodi, postati jedno s njenim tokom. Na trenutak je razmotrio vlastitu odsutnost (...) Da, još dok je bio dječak znao je da kultura ne predstavlja ništa posebno pred snagom kozmosa koji će se naposljetku osloboditi s lanca, to je bilo jasno. (...) Iskusio je taštinu postojanja, vlastitu konačnost. (Mavrikakis 2016: 215 i 216)

CYBERPUNK DISTOPIJA

Toksoplazma Davida Calva je roman manje rezigniranog, borbenijeg tona koji se otvara prema transcendentnom, mitološkom. Riječ je o potrazi za kolektivnim otkupljenjem putem revolucije: iako Montrealska komuna naposljetku podlegne napadima represivnih snaga Kraljeve vojske, nije sve izgubljeno, jer je put prema slobodi i dalje moguć.

Pitanje političke borbe između liberalnog društva i autoritarnog režima odvija se istodobno između revolucionara i vojske, hakera i režimskih informatičara, nekonformista i tehnokrata. Tri se različita prostora preklapaju: materijalni prostor grada, virtualni prostor informatike i videoigara, mitološki prostor skriven ispod grada Ville-Marie i brda Mont-Royal. Čvorišne su točke precizno smještene u prostoru, opisi su ponekad detaljni, ali najvažnije je međusobno preplitanje triju prostora te njihovo moguće ili provedeno stapanje. Ono se ostvaruje konfiguracijom likova, postupnim usustavljanjem fragmentarnog pisma koje preslikava postupno zblizavanje glavnih likova te zajedničkim zapletom koji se bavi rješavanjem zagonetke.

Likovi se udružuju u trijade koje se raspadaju i rekonfiguriraju kako bi se u trenutku završne katastrofe ujedinili u zajedničkom i usklađenom naumu pristupanja tajnom mjestu mitske šume Vimaire. Početak romana prikazuje suživot triju ženskih likova – Kim, disleksične Marokanke i vrhunske informatičarke i igračice videoigara; Nikki, podrijetlom Francuskinje, koja slijedi tajanstvene tragove na mjestima sadističkih ubojstava životinja i sanja neobične snove o tajanstvenoj šumi; te Mommy, bivše medicinske sestre koja je prisustvovala parapsihološkim iskustvima kod Indijanki, pogotovo kod onih

koje se nazivalo Trima Sestrama. Pucanje ove trijade dovodi do stvaranja "Tritogenije" hakera koju čine Kim, Indijanka Mei i de Jove. Cilj ove nove skupine jest napad na središnjicu društva Vestacrom da bi se domogli tajnih informacija u njihovom vlasništvu koje su hakerima slobodnog svijeta potrebne kako bi očuvali svoju slobodu. S druge strane, Nikki otkriva vlastite sposobnosti trbuhozborstva koje manifestira pomoću lutke-psa Finnegana te zahvaljujući njemu i Mommy uspijeva dešifrirati još jedan dio tajne o tajanstvenoj šumi. Napad Tritogenije propada, a vojska istodobno opsjeda Otok Montréal. Usred borbe, Nikki gubi svog pratitelja Finnegana, ali ponovno pronalazi Mei dok Kim pak vraća Finnegana i Mommy. Pod vodstvom Mommy, Mei provaljuje u Ravenscrag, tajni laboratorij parapsiholoških pojava u bunkeru smještenom u unutrašnjosti brda Mont-Royal. Nikki i Mei pak uspijevaju dešifrirati tajne simbole te, prema uputama, počinju slijediti totemske indijanske Arhonte – sjevernoameričke žabe bukače. Dok se Montréal urušava pod tenkovskom paljbom i nalezima tornada, Mei i Kim uspostavljaju komunikaciju pomoću tableta i mobitela te pokušavaju prijeći prozirani zid koji ih razdvaja – jednu u podnožju brda Mont-Royal, drugu na vrhu nebodera Ville-Marie – kako bi zajedno sa spašenim stanovnicima ušle u izvornu mitološku šumu Vimaire. Fonetska sličnost dvaju toponima pokazuje da je riječ o dvjema varijantama – indijanskoj i kršćanskoj – izvornog imena Montréala.

Trostrukoj raspodjeli prostora i likova odgovara trostruka diskursna raspodjela: romaneskno pripovijedanje, ubačene onirične vizije pisane kurzivom te jezik blogova i informatičarskih razgovora – sve to uokvireno jezikom političkih komentara slobodnog radija Komune. Kako četvrti registar prema kraju romana postupno nestaje, prva se tri međusobno približavaju.

Da bismo prikazali stapanje mitologije, materijalnog i virtualnog prostora krenut ćemo od razine jezika. Urušavanje interneta i vlast koja kontroliranjem informacija želi osigurati svjetsku prevlast potiču hakere iz cyberpunk zajednice na pružanje otpora "cyber opresiji" (Calvo 2017: 86) putem stvaranja slobodne mreže koju nazivaju Rešetka. U želji da se ujedine, hakeri usvajaju enohijski jezik temeljen na "drevnom Unixu" sa zajedničkom terminologijom zasnovanom na grčkoj i rimskoj mitologiji: Apolon, Artemida, Hermes, Had, Tartar, daemon, Prorok, Tritogenija, Vesta itd. (Calvo 2017: 23 i dalje). Što se pak tiče triju prostora – stvarnog, virtualnog i mitološkog – iz jednog u drugi prelazi se pomoću različitih sredstava i pomagala: tajanstvenih simbola koje otkriva Nikki, pomoću njenih snova ili pak pomoću omiljenog cyberpunk pića "trupac", medovine napravljene od meda pčela iz šume podrijetla Vimaire. Trupac stvara zajedničku, instinktivnu svijest kojoj mačja toksoplazmoza služi kao metafora. Posljedično, isprepletanost vrsta javlja se kako na razini

mikropriče, tako i na razini konstrukcije zapleta. O tome svjedoči i proročanstvo koje Tritogenija traži od Pitije, smještene u javnu praonicu rublja na periferiji Montréala:

- Dolazim se savjetovati s Proročicom.
- Donijeli ste kolače s medom?
- Kim izvadi baklave kupljene u dućanu blizu njezinog doma. (...)
- Sve za nas, ali sačuvajte tri prinosa kod sebe u ruci.
- Stroj sedam, kaže druga starica uručivši joj sjajni zlatni žeton. (...)

Netko joj je bio rekao da je, pukom slučajnošću, arhitekt reproducirao točan plan aditona, prostorije u kojoj je Pitija iz Delfa donosila svoja proročanstva, sjedeći na golemom tronošću, iza zastora (...). U središtu udubine, tronožac nasuprot ožičenoj perilici rublja. Jedna crvenokosa u jednodijelnom sportskom kupačem kostimu, s fluorescentnim japankama na nogama, završava s punjenjem stroja besprijekorno bijelim plahtama. (...) Kim sjedne na tronožac i posljednji kolač stavi na poklopac stroja. Ubaci žeton u otvor perlice i usipa prašak u mali plastični spremnik. Svaki joj je pokret odmjeren, onako kako su je i naučili za dugih seansi drevnog Unixa kad su je podučavali izvornoj matrici svih komandnih linija (...). (Calvo 2017: 150–151)

Izbrazdan razlomljenim vektorima, u vrtlogu se pojavljuje hodnik. Kim napreduje pogledom, nesvjesna svojega tijela. Pare sredstva za pranje je začaraju, sposobna je vidjeti što se zbiva u među-svijetu (...). Oko nje, praonica je nestala, ostao je samo zaslon bubnja i neprestano pokretanje mjehurića, bubrenje, senzualno gibanje, neumoljivo okretanje. (Calvo 2017: 155)

Perilica za rublje stapa se sa zaslonom računala te se unaprijed pokazuje hodnik Ravenscraga koji će Kim kasnije, kao voditeljica Tritogenije, u trenutku vođenja hakerskog napada protiv Vestacromovog vatrene zida (Calvo 2017: 214 i dalje) vidjeti virtualno te, još kasnije, kad će u stvarnosti otkriti trupla jedinice slobodnih snaga kojoj će pristup u laboratorij-bunker prije toga otvoriti virtualno (Calvo 2017: 342 i dalje). Na mjestu na kojem islandski komandosi nisu uspjeli, Kim se probija prema tajni šume Vimaire, otvarajući tako prvi pristupni put za materijalizaciju izvornog mitskog prostora, dok će Nikki i Mei otvoriti drugi.

ZAKLJUČAK

Jedno od razlikovnih obilježja četiriju ovdje analiziranih distopija jest njihov potencijal da kanadski i kvebečki prostor predstave "drugačije", posebice u odnosu na apokaliptičke elemente nedavno objavljenih romana Marie-Claire Blais, Érica Duponta i Jocelyn Saucier, vezanih prvenstveno uz projekt kršćanske transcendencije u okviru "realističkog" pisma, smještenog u "današnji svijet".

Lako odrediti, ponekad i do najsitnijih detalja, prostori odabranih distopijskih romana nadaju se

različitim načinima obrade. Simbolička transcenden-
cija svaki put zahtijeva novi pristup. Christian Guay-
Poliquin tako briše toponimske oznake u korist pro-
stornosti koju tvore opći toposi otvorenog/zatvorenog
prostora, kojoj je usporedno pridružena otvorena i
zatvorena prostornost dvaju mitova – onoga o Labi-
rintu i onoga o Dedalu i Ikaru – te koja putem likova
obuhvaća i dvije biblijske parabole koje istodobno
prikazuju ljubav prema bližnjemu i konflikt koji iz
nje proizlazi. Edipov kompleks koji se na sve to nado-
vezuje podcrtava dvojnost ljudskog ponašanja dok
pripovijedanje u prvom licu naglašava spoznajni
aspekt odnosa Ega i Drugoga. Diptih Christiana Guay-
Poliquina može se u jednom smislu shvatiti kao
teološko propitivanje samoljublja i njegovih granica,
zatvora tijela i duha.

Mapiranje Montréala u romanu *Oscar de Pro-
fundis* tiče se prvenstveno kulturnog pamćenja. Grad
je podsjetnik na vrijednosti koje suvremeni čitatelj
još uvijek posjeduje, ali koje su osuđene na skori
nestanak. U prikazima prostora koji su raspodijeljeni
na likove i vezani poglavito uz Oscara i Cate, izmje-
njuju se ružnoća i ljepota. Takvo gotovo bodlerovsko
izmjenjivanje popraćeno je osjećajem neizbježnog
raspadanja koje ipak ne isključuje dostojanstvo i,
usprkos svemu, poziv na akciju. Estetizacija prostora
tako poprima etičku narav lucidne meditacije o ne-
minovnom kraju vremena. U tom smislu, opća slika
centra metropole usred raspadanja, ali u čijem se
središtu još uvijek uspijeva održati jedna referentna
točka – kuća Ormund – sama je po sebi vrlo znakovita.

Glavno obilježje cyberpunk distopije *Toksop-
lazma* je individualna i kolektivna nada. Kolektivni
aspekt zajednice može se objasniti usustavljanjem
koje se u pripovjednoj strukturi odvija na više razi-
na: fragmentarna izmjena iskaza koja se postupno
usustavljuje u funkciji zajedničke teme, izmjena liko-
va koji teže istim ciljevima unutar trijada te, pogotovo,
integracija triju prostora – materijalnog, virtualnog i
mitološkog. Mitološki prostor služi kao dobar inte-
grator pogotovo zato što se u njemu sastaju različite
kulture, stvarajući tako novu složenu mitologiju
sastavljenu od Indijanskih i zapadnjačkih, grčkih i
rimskih elemenata učvršćenih modernitetom virtual-
nog svijeta. Od četiriju distopija, roman Davida Calva
pokazuje se najkolektivističkim te istodobno ludič-
kim do te mjere da odaje dojam videoigre u kojoj se
književna fikcija približava virtualnosti paralelnih
svjetova.

Jedna od karakteristika kojoj se u ovom radu o
prostornosti nismo mogli posvetiti zajednička je apo-
kalipsama i distopijama. Riječ je o temi odgovornosti
i otkupljenja koja se pojavljuje u liku pripovjednog
Ja Christiana Guay-Poliquina, ali i u liku Oscara de
Profundisa, traumatiziranog bratovom smrću i osje-
ćajem da je on trebao umrijeti mjesto njega. To se
odnosi i na Cate Bérubé u istom romanu, ili pak na
likove Mommy i Nikki u *Toksoplazmi*. Otkupljenje –
bilo da je izraženo nužnošću darivanja i praštanja

(*Teret snijega*), spašavanjem kulturnog pamćenja
usprkos svemu (*Oscar de Profundis*), ili angažmanom
u korist kolektiva kod Calva – jedno je od stalnih
mjesti aksiologije kvebečke književnosti.

S francuskog preveo
Jakob FILIĆ

LITERATURA

PRIMARNA

- Calvo, David, 2017. *Toxoplasma*. Clamart: La Volte.
Guay-Poliquin, Christian, 2013. *Le Fil des kilomètres*.
Montréal: Éditions La Peuplade.
Guay-Poliquin, Christian, 2017. *Le Poids de la neige*.
Montréal: Éditions La Peuplade.
Mavrikakis, Catherine, 2016. *Oscar de Profundis*.
Montréal: Héliothepe.

SEKUNDARNA

- Brunel, Pierre, 2003. *Le Mythe de la métamorphose*.
Paris: José Corti.
Chassay, Jean-François, Cliche, Anne Éline i Gervais,
Bertrand (ur.), 2005. *Des fins des temps. Les limites de
l'imaginaire*. Montréal: Université du Québec à Montréal.
Chassay, Jean-François (ur.), 2008. *Dérives de la fin.
Sciences, corps et villes*. Montréal: Le Quartanier.
Grenier, Daniel, 2018. "Sous la neige et le bombes".
U: *Voix & Images*, 42 (2), str. 161–167.
Kyloušek, Petr, 2005. "Le pays incertain de Jacques
Ferron". U: *Place and Memory in Canada: Global Per-
spectives / Lieu et mémoire: perspectives globales*. Kraków:
Polska Akademia Umiejętnoci, str. 249–258.
Kyloušek, Petr, 2017. "La tentation exemplaire de
Jocelyne Saucier". U: *Présences, résurgences et oublis du
religieux dans les littératures française et québécoise*. Ur.
Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler i Alessandra Ferraro.
Frankfurt am Main: Peter Lang, str. 177–186.
Kyloušek, Petr, 2017. "Apocalypses: entre Marie-
Claire Blais, Éric Dupont et Nicolas Dickner". U: *Trans
Canadiana. Polish Journal of Canadian Studies / Revue
Polonaise d'Études Canadiennes*, 9 (1), str. 365–379.
Leblanc, Julie, 1996. "La configuration spatiale de
Maria Chapdelaine ou Louis Hémon et l'expression
française de l'américanité". U: *L'Ouest français et la
francophonie nord-américaine*. Ur. Cesbron, Georges.
Angers: Presses universitaires d'Angers, str. 197–207.
Lotman, Yuri M., 1990. *Universe of the Mind: A Semi-
otic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana University
Press.
Melançon, Benoît, 1990. "La littérature québécoise de
l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie". U: *Études
françaises*, 26 (2), str. 65–108.
Neveu, Pierre i Gilles Marcotte, 1992. *Montréal ima-
ginaire*. Montréal: Fides.
Sealo, Ching, 2016. "La fin du monde, la fin d'un
monde". U: *Voix & Images*, 42 (1), str. 121–126.
Sellier, Philippe, 1984. "Qu'est-ce qu'un mythe litté-
raire?". U: *Littérature*, 55, str. 112–126.

SUMMARY

HOW TO USE DYSTOPIAN SPACES: CATHERINE MAVRIKAKIS, CHRISTIAN GUAY-POLIQUIN AND DAVID CALVO

In Québécois literature, dystopias seem to be an extension of apocalyptic narratives. Several common points are noticeable: a vision of the end of time; an axiology that oscillates between evil, redemption and salvation; an inquiry about the relationship between the individual and the social. However, the functioning of cultural memory and the role of the “actual world” are different from apocalyptic narratives. The fact is indicated by several recent dystopian novels: *Oscar de Profundis* (2016) by Catherine Mavrikakis, a kind of rewrite of Joris-Karl Huysmans’ *À rebours*; *Le Fil des kilomètres* (2013) and *Le Poids de la neige*

(2017) by Christian Guay-Poliquin, a diptych opposing the road novel to the *roman du terroir*; *Toxoplasma* (2017) by David Calvo, a cyberpunk dystopia, inspired among others by David Cronenberg’s films. The comparison will focus on spatiality, which exploits the specifically Québécois and Canadian connotations and whose organization and meaning seem to outweigh temporality. Mavrikakis’s aestheticization of Montréal space, Calvo’s mythologization of the city of Montréal and Guay-Poliquin’s theologizing transcendence of landscape and nature seem to offer three distinct aspects of the specificity of Québec dystopias.

Key words: Québécois literature, dystopian narratives, spatiality, Catherine Mavrikakis, Christian Guay-Poliquin, David Calvo