

**“THE MAP IS MORE INTERESTING THAN THE TERRITORY”
THE CASE OF THE NOVEL *THE MAP AND THE TERRITORY* BY MICHEL
HOUELLEBECQ**

Iva Šarić & Patrick Levačić
University of Zadar, Croatia

Article History:

Submitted: 12.06.2015

Accepted: 28.06.2015

Abstract:

In the novel *The Map and the Territory* (2011) by Michel Houellebecq the issue of merging the status of faction and fiction is present in all the poetic categories of the novel, i.e. in the plot and in the narration, the status of the narrator and characters, up to the narrative time-space continuum. The aim of this paper is to literary analyze and interpret this Houellebecq's work. Our approach is triple. First, we deal with the structure of the plot, the categories of characters and narrator, and then the narrative perspectives and spatial-temporal frame of the novel and its style. As a next step, our analysis is expanded to the interaction of mentioned narrative forms, i.e. their mutual relations are observed. Particular attention is put on the transformation of the metonymy to the metaphor. Finally, we complete this work observing the relations between the novel and "the real" in its sociological and historical meaning. In this way, the pragmatic level and the functioning of the novel outside of a strictly literary framework is problematized.

Key words: Houellebecq, *The Map and the Territory*, faction, fiction, metonymy, metaphor, irony

Apstrakt:

U romanu *Karta i teritorij* (2011.) Michela Houellebecqa u okviru svih poetičkih kategorija dolazi do mješanja statusa stvarnosti i fikcije. Možemo ga dakle pratiti od kategorije pripovjedača i fabule, preko pripovjedača i likova do vremena i prostora u djelu. U ovom ćemo radu analizirati i interpretirati spomenuti roman, pri čemu će pristup tekstu biti trostruk.

Prva razina analize odnosit će se na strukturu fabule, kategorije likova i pripovjedača te perspektivu pripovjedanja, prostorno-vremenski okvir djela i njegove stilske značajke, dok će na sljedećoj razini analiza biti proširena na interakciju navedenih naratoloških oblika, odnosno na njihove suodnose, pri čemu će poseban naglasak biti stavljen na prijelaz metonimije u metaforu. Naposljetku, ovaj će rad biti zaokružen problematiziranjem pragmatičke razine teksta, odnosno razmatranjem odnosa romana sa stvarnošću kao društveno-povijesnom zbiljom, drugim riječima, razmatranjem funkcioniranja proznog djela izvan isključivo književnih okvira.

Ključne riječi: Houellebecq, *Karta i teritorij*, stvarnost, fikcija, metonimija, metafora, ironija

1. Uvod

U ovom radu analizirat ćemo i interpretirati odnos stvarnosti i fikcije u romanu *Karta i teritorij*¹ (2011.) Michela Houellebecqa. Njihov odnos pratimo na nekoliko razina, ponajprije u vidljivoj strani teksta, preko romanu svojstvenih poetičkih kategorija (fabula, pripovjedač, likovi, vrijeme i prostor), a zatim preko njihovih suodnosa te napokon na razini implicitnog. Na toj ćemo se razini pak fokusirati na odnos metonimije i metafore u tekstu. Njihov odnos vidimo onako kako ga određuje Ricoeur, pri čemu se

Samo [...] metonimija može potpuno tretirati kao fenomen denominacije: jedna riječ na mjestu druge riječi; u tom smislu samo ona udovoljava teoriji supstitucije, jer samo ona ostaje u granicama denominacije. [...] Metafora se u stvari razlikuje od metonimije po tome što igra na dva registra: na registru predikacije i na registru denominacije [...] metafora u diskursu igra takvu ulogu koju metonimija nikad i nikako ne može dostići; njihova razlika u plodnosti pokreće složenije faktore nego što je obična razlika između dviju vrsta asocijacija. Metafora ima prevagu nad metonimijom ne zato što bi bliskost bila siromašniji odnos od sličnosti, ili zbog toga što su metonimijski odnosi izvanjski, zadani u stvarnosti, a metaforičke ekvivalencije stvara imaginacija, već zato što produkcija neke metaforičke ekvivalencije uvodi u igru predikativne operacije o kojima metonimija ništa ne zna. (Ricoeur, 152)

Nadalje, na razini tekstu implicitnog zanima nas i uloga ironije pri čemu je promatramo ne samo kao figuru, nego i kao svojevrsnu strategiju koja zastupa određeni pogled na svijet:

[...] ironija [je], ne samo kao figura, nego kao model i horizont relevantna tehnika postmodernizma, a pripovjedačeva intencija o otkrivanju pripovjedne tajne npr. time što se za pripovijedanje veli da je priča, vrhunac je pripovjedačeve "samosvijesti". Postmodernistička književnost je u tom smislu situacionistička, [...] , demontaža je iluzije sveznajuće pozicije visokog modernizma, te ne proizvodi u biti psihološko ja, biografsko ja, historijsko ja, nego artifično ja, a njen post-historicizam je u tome što ne samo intencionalno nego i imanentnom logikom postaje komentar (estetski) usvojenoga (historijata) žanra. [...] Postmoderna ironija, [...] postaje strategijska supstancija više nego dinamičko načelo i tako se krajnje reducira postajući "prvim" (narativnim) pokretačem. (Milanja, 62)

Houellebecqovo djelo nadalje se uklapa u dugu tradiciju političkog korištenja ironije koja postoji u Francuskoj „[...]“, i kod neangažiranih autora, kao i kod onih koji najotvorenije

prakticiraju ideološke ili političke oblike književnosti. To je stoga što ironija, kao i ideologija, ima vrijedonosnu dimenziju "kuđenja preko pohvale", [...]!“² (Denis)

2. Glavni lik i njegov odnos s drugim (likovima)

Houellebecqovi romani smatraju se uprimjerenjem „[...] bešćutnog liberalizma, robno-informacijskog terora, rasapa obiteljskih veza i društvene kohezije, tobože hedonističkog nadmetanja egoizama, gubitničke osuđenosti na samoću i depresiju [...]“, a njegovi „Protagonisti su u trajnoj ambivalenciji potrebe za ljubavlju i nemogućnošću da se voli ili bude voljen, psihičkog rasula i pridržavanja društvenih pravila, sudjelovanja u nametnutoj borbi i izvjesnosti poraza.“ (Koščec, 24, 195) Analizu romana *Karta i teritorij* stoga ćemo početi na njegovoj sadržajnoj razini koja prati životnu priču vizualnog umjetnika Jeda Martina od njegova djetinjstva, koje je obilježeno samoubojstvom majke i očevim radom u vlastitom arhitektonskom studiju, pri čemu Jean-Pierre Martin baš i ne provodi mnogo vremena sa sinom, te školovanjem u internatu kod Isusovaca, da bi potom Jed studirao fotografiju, pronašao prvi posao i nešto kasnije postao priznati umjetnik na pariškoj, ali i svjetskoj likovnoj sceni. Glavni fabularni tok romana koncentriran je na Jedovo postizanje uspjeha, njegov umjetnički proboj, odnosno na razdoblje od nešto više od deset godina, od 2010. do 2020. Roman međutim zahvaljujući analepsama i prolepsama obuhvaća veliki vremenski raspon tako da sveznajući pripovjedač donosi događaje ne samo prije 2010., već i one nakon 2020., dakle događaje iz budućnosti, sve od otprilike 2060. godine i Jedove smrti.

Jedovi djedovi bili su obrtnici, no obojica su se izdigla nad puku reprodukciju. Jedan je djed bio fotograf, a drugi zlatar, u njihovu radu prisutna je dakle umjetnička komponenta. Jedov otac je pak arhitekt koji je želio biti umjetnik, on se, kako sam kaže:

Poslije mature upisao sam se na parišku Umjetničku akademiju. Moju majku je to pomalo zabrinjavalo, htjela je da radije upišem fakultet za inženjera; ali od tvog djeda sam dobio veliku podršku. Mislim da je on imao umjetničku ambiciju, kao fotograf, ali nikada nije imao mogućnost da snima što drugo osim vjenčanja i pričesti. [...] "Da, i ja sam htio biti *umjetnik*..." [...] "Ali nisam uspio [...]. (KT, 197)

Cijelog života odnos Jeda s ocem je distanciran, ne uspijevaju se zbližiti. Jed oca posjećuje tek jednom godišnje, na Badnjak, no ni tada ne zna o čemu bi zapravo s njim razgovarao. Do prekretnice dolazi u trenutku kada mu otac počinje pričati o svom radu i svojim propalim životnim ambicijama. Međutim, Jed predosjeća da taj preokret znači vjerojatno i posljednji susret s ocem: „Jed je nakratko [...] osjetio da su ušli u novu etapu svojih odnosa, ili da se više

nikad neće vidjeti.“ (KT, 207) Star i bolestan otac će se naposljetku bez Jedova znanja odlučiti za eutanaziju u Švicarskoj.

Jed je odrastao bez majke, a ni sa drugim ženama ne uspjeva upostaviti bliski odnos. Tijekom studija djevojka mu je kolegica Genèvieve koja je escort-dama koja ga napokon ostavlja zbog bivšeg klijenta. Kasnije Jed upoznaje Olgu, upješnu rusku poslovnu ženu koja mu pomaže u karijeri, no nakon njezina povratka u Rusiju ta je veza okončana, a ne uspjeva je obnoviti ni deset godina kasnije kad će se Olga vratiti u Pariz, premda ga ona voli.

Jed nema prijatelja. Koliko-toliko prijateljsko-poslovni odnos uspjeva održavati sa svojim galeristom Franzom Tellerom. Odnos najbliži prijateljskom pak uspostavlja s piscem Michelom Houellebecqom. Autor romana Michel Houellebecq uvodi dakle u roman lik Michela Houellebecqa kojeg bismo mogli bismo smatrati i metonimijom Houellebecqa autora. Houellebecq lik pak piše predgovor za katalog Jedove izložbe, dok će Jed portretirati pisca i taj mu portret, koji će dosegnuti cijenu u stotinama tisuća eura, kasnije pokloniti. Dvojica umjetnika raspravljaju o svome radu, a umjetničke su im koncepcije slične. Postavljaju se pitanja o funkciji umjetnosti danas i njezinoj komercijalizaciji. No, ne samo da Jed Martin i Michel Houellebecq imaju sličan pogled na umjetnost, već među njima postoje i drugi paralelizmi – *lifestyle* im je blizak (Houellebecqova kuća u Irskoj bez namještaja i prepuna neraspakiranih kutija i neurednog travnjaka svojevrstni je preslik Jedova pariškog stana, improviziranog namještaja, zapuštenog i neodržavanog, obojica se nezdravo hrane – Houellebecq je ljubitelj suhomesnatih proizvoda, a Martin pakiranja hrane što se podgrijavaju u mikrovalnoj pećnici, primjerice), obojica nisu u stanju ostvariti kontakt s drugima (Houellebecq ima dva propala braka i djecu s kojom se ne viđa, prijatelja nema dok su Jedovi obiteljski i ljubavni odnosi promašeni), danima žive u samoći (Houellebecq živi samotno, dani su mu isprazni i ne zna kamo bi sa samim sobom, dok Jed mjesecima ni s kim ne razgovara, osim što blagajnici u samoposluživanju odgovara s „ne“ na njezino pitanje o posjedovanju kartice vjernosti trgovačkom lancu). Do preokreta u Houellebecqovom životu dolazi kad se vraća u rodni kraj, kad kupuje rodnu kuću i nabavlja psa koji mu postaje vjerni prijatelj, no na kraju će ipak skončati tako da nitko danima neće znati da je mrtav. (Još će jednom liku iz romana, inspektoru Jasselinu, pas biti vjeran drug.) Jed će se pak i sam kasnije preseliti na selo, u kuću djeda i bake u kojoj je kao dijete provodio praznike, no i njegov će život biti obilježen samoćom. Kako možemo pročitati u tekstu, od svih odnosa koje Jed ima, kao prijateljski bi se mogao opisati onaj s vlastitim bojlerom koji ga godinama nije iznevjerio, i čijim kvarom započinje roman: „Zapravo se vrtio u krugu, barem se to moglo reći. Toliko je bio besposlen da je, prije par tjedana, počeo razgovarati s bojlerom. A najozbiljnije je bilo što

je sada – preksinoć je postao svjestan toga – očekivao da mu bojler odgovori. [...] Sve u svemu, to mu je bio najstariji drug.“ (KT, 362) Jed dakle nije u stanju uspostaviti odnose s drugim ljudima, podbacio je i kao sin, i kao ljubavnik i kao prijatelj. Likovi dvojice umjetnika u zrcalno su simetričnom odnosu, jednog možemo smatrati *alter egom* onoga drugoga.

3. Struktura fabule

Jedova je karijera međutim besprijeekorna. Njegovo umjetničko stvaralaštvo počinje u srednjoškolskim danima fotografiranjem željeznih predmeta starim fotografskim aparatom koji je naslijedio od djeda, fotografa, da bi na studiju tu svoju aktivnost proširio i na fotografiranje ostalih metalnih predmeta: „Tako se Jed otisnuo u umjetničku karijeru bez ikakvog drugog projekta osim projekta – čiju iluzornu narav je vrlo rijetko naslućivao – da objektivno opisuje svijet.“ (KT, 44), a „Povjesničari umjetnosti, vještiji baratanju jezikom, poslije su zabilježili da se to prvo pravo Jedovo ostvarenje već bilo pokazalo, i to u istom smislu kao i sva sljedeća te usprkos raznolikosti materijala, kao *hommage* ljudskom radu.“ (KT, 44) Jednog dana Jed iznenada shvaća da je s fotografiranjem predmeta gotovo. Slučajno pak, dok s ocem odlazi na selo na pogreb baki, Jed na benzinskoj crpki kupuje Michelinovu kartu departmana Creuse Haute-Vienne te doživljava „estetsko ukazanje“ (KT, 46):

Karta je bila vrhunska; potresen, počeo je drhtati pred policama. Nikad nije gledao tako veličanstven predmet, tako bogat emocijom i smislom kao što je bila ova Michelinova karta 1/150 000 [...]. Esencija modernog doba, znanstvenog i tehničkog shvaćanja svijeta, pomiješana s esencijom animalnog života. Crtež bijaše složen i lijep, apsolutne jasnoće, s ograničenim kolorističkim kodom. (KT, 46/47)

Po povratku u Pariz, Jed kupuje sve Michelinove karte koje uspjeva naći te ih počinje fotografirati. Tako nastaju printevi poput onog departmana Creuse:

Upotrijebio je jako nagnutu vizuru, trideset stupnjeva od horizontale, s maksimalnom dubinom polja. Tada je ubacio zamućenost daljine i plavkasti efekt na obzoru, služeći se Photoshopom. U prvom planu bilo je jezero Breuil i selo Chatelus-le-Marcheix. [...] U dnu i na desnoj strani slike, kao da je izvivala iz maglovitog rastera, još se razaznavala bijelo-crvena vrpca autoceste A20. (KT, 56/56)

Ovaj ispis označava početak Jedovog uspjeha koji će biti okrunjen samostalnom izložbom:

Ulaz u dvoranu bio je zapriječen velikim panoom, ostavljajući sa strane prolaze od dva metra, na koji je Jed jedno kraj drugog postavio satelitsku fotografiju okolice Guebwillerovog Balona i povećanje Michelinove karte "Departmani" za istu zonu.

Kontrast je bio frapantan: dok se na satelitskoj fotografiji vidjela više-manje jednolična zelena juha posuta nejasnim plavim mrljama, karta biješe razvila fascinantnu mrežu departmanskih cesta, slikovitih puteva, *vidikovaca*, šuma, jezera i prijevoja. Iznad obaju uvećanja, crnim slovima, stajao je naslov izložbe: "KARTA JE ZANIMLJIVIA OD TERITORIJA" (KT, 72)

„Jedov studij bio je čisto književni i umjetnički, pa on nikada nije imao prilike meditirati o kapitalističkim misteriju par excellence: misteriju *formiranja cijena*.“ (KT, 83) Jed preko specijalizirane mrežne stranice prodaje svoje printove po cijeni koja se ustalila na 2000 eura za format 40x60. No ova faza umjetnikovog rada ubrzo završava. Kad se njegova djevojka Olga, koja ga je na neki način lansirala zahvaljujući svojim vezama, vrati u Rusiju, Jed će uništiti svoje radove, mjeseci i godine rada. Za Jeda biti umjetnik znači biti *poslušan*, odnosno slušati svoju *intuiciju*. „Te poruke mogle su podrazumijevati da uništiš neko djelo, odnosno cijelu skupinu djela, da bi se uputio u radikalno novom smjeru, a katkada i bez ikavog smjera uopće, ne raspolažući nikakvim projektom, ni najmanjom nadom u nastavak.“ (KT, 96) Jed pati bez Olge, no „U takvim okolnostima zbio se u njegovom životu "povratak slikarstvu" koji će biti predmetom tolikih komentara.“ (KT, 106) Jed počinje slikati ulja na platnu i time se bavi sljedećih desetak godina. Nastaje takozvana „serija jednostavnih zanimanja“:

Jed Martin ne prikazuje manje od četrdeset dvije tipske profesije, nudeći tako posebno širok i bogat analitički spektar za proučavanje uvjeta proizvodnje u društvu svog vremena. Sljedeće dvadeset dvije slike, usredotočene na suočavanja i susrete, klasično nazvane "serija kompozicija poduzeća", kane dati relacijsku i dijalektičku sliku funkcioniranja ekonomije u cjelini. (KT, 108/109)

Po riječima samog Jeda: „U zadnjih deset godina pokušavao sam prikazati ljude iz svih društvenih slojeva, od mesara za konjetinu do generalnog direktora multinacionale.“ (KT, 157) Njegov rad smještaju u tendenciju „povratka slikarstvu“, o čemu Jed kaže:

Povratak slikarstvu, ili skulpturi, odnosno povratak predmetu. Ali to je po mom mišljenju, najviše zbog komercijalnih razloga. Lakše je uskladištiti i preprodati predmet ili instalaciju, ili performans, ali čini mi se da imam nešto zajedničko s tim. Iz slike u sliku pokušavam izgraditi jedan umjetni, simbolički prostor u kojem bih mogao prikazivati situacije koje imaju neki smisao za grupu. (KT, 135)

Od te će izložbe Jed Martin zaraditi 30 milijuna eura.

4. Od stvarnosti do metametafore

Roman je koncipiran u tri velike cjeline koje završavaju epilogom. Prva cjelina romana analepsa je, odnosi se na život Jeda Martina u razdoblju koje je prethodilo onom u kojem se proslavio, a o čemu čitamo u drugoj cjelini romana. Ta cjelina pak završava Jedovim posjetom Houellebecqu u njegovoj kući u Francuskoj kad mu poklanja svoje platno. Međutim, treća cjelina romana svojevrsni je preokret u naraciji jer radnja više primarno ne prati Jedov život, već je koncipirana kao krimić. Netko je naime ubio Michela Houellebecqa, a policija, na čelu s inspektorom Jasselinom i njegovim pomoćnikom Ferberom, ljubiteljem Nervalove *Aurélie*, traži ubojicu. Jed se pojavljuje kao svjedok koji je posljednji Houellebecqa vidio živog i koji će konstatirati kako su ostaci pisca i njegova psa raspoređeni poput Pollockova djela. Piščeva trauma tako je na prvoj razini, razini priče, a zatim i na drugoj razini, metaforički, pretvorena u umjetničko djelo. Jed pak saznaje da mu je otac otišao na eutanaziju u Švicarsku, po prvi je put sasvim sam na Badnjak. Epilog romana koji slijedi pak donosi odgovore na neriješena pitanja. Slučaj Michela Houellebecqa slučajno je riješen nakon tri godine, kad se uspostavilo da je pisac ubijen kako bi bio ukraden njegov vrijedan portret koji je naslikao Jed Martin. Jed pak seli u Creuse, u kuću djeda i bake te kupuje velike parcele zemlje koje okružuju njegovo imanje te sve opasuje visokom, trometarskom žičanom ogradom. Ne izlazi, nema kontakata s ljudima. Nastaju djela iz njegove posljednje faze opusa kada kamerom iz dana u dan snima rast biljaka.

Već i sam naslov romana najavljuje postmodernistima dragu temu poigravanja statusom zbilje i fikcije. Ne zaboravimo da se referira i na slavnu rečenicu „Karta nije teritorij“, poljskog inženjera Alfreda Korzbyskog (1879.-1950.), utemeljitelja opće semantike. Riječ je dakako o razlici između stvarnosti i njezinog prikaza.³ Tekst romana obilježava suodnos realnog, fiktivnog i imaginarnog (Iser). Naime, zbilja je prisutna u fikcionalnom tekstu, međutim ona je ondje fingirana, drugim riječima roman se pretvara ili hini, simulira stvarnost, roman *kao da* je stvarnost. Stvarnost se prenosi u tekst, odnosno znak za nešto drugo, takozvanim *činovima fingiranja* (Iser). Taj postupak naziva se *irealiziranjem*, a činovi fingiranja podrazumijevaju tri irealizacije: *selekciju* elemenata iz realnog svijeta, kombinacije elemenata teksta i njihovo podvrgavanje novoj kontekstualizaciji, odnosno njihovo *relacioniranje*, te napokon razotkrivanje fikcionalnosti pri čemu se semantički prostori teksta čine analognima realnom svijetu, odnosno postaju egzemplifikacija svijeta. Razotkrivanje fikcionalnosti vrši se pomoću signala jer između autora i čitatelja postoji ugovor, a jezik pritom nije ključni signal za prepoznavanje fikcije, nego su to književni rodovi koji imaju funkciju koda i usmjeravaju

obzor očekivanja čitatelja. Dakle, „Ako se fingiranje ne može izvesti iz reproducirane zbilje, tada u njemu dolazi do izražaja imaginarno koje se povezuje s realnošću koja se reproducira u tekstu.“ (Iser, 312/313) Priroda književnog djela kao istovremenog spoja realnog, fiktivnog i imaginarnog stoga jednako ovisi kako o svome tvorcu, tako i o svome čitatelju. I dok je čitatelj kao takvu treba prepoznati, autor je kao takvu treba stvoriti – poštujući pritom određene sheme, kodove, odnosno koristeći strategije koji se iznova ponavljaju: „Sva ta obilježja teme, likova, kompozicije, vremena, prostora, te, razumije se, i samog pisma, sačinjavaju neku vrstu realističkog koda. Taj kod usmjerava imaginarno pripovjedača koji nastoji [...] fikciji dati privid stvarnosti.“ (Mitterand, 5) Dakle, pisanjem ne samo da realnost postaje fikcija, nego kretanje ide i u suprotnom smjeru, fikciji se daje privid realnog.

Houellebecq pribjegava postupcima ozbiljenja fikcije datiranjem događaja, realnim toponimima, uvođenjem u fabulu poznatih francuskih javnih osoba te napokon, kao krunom svoga postupka, i samoga sebe. Naravno, time se istovremeno fikcija defikcionalizira i potkazuje kao svojevrсно poigravanje ili šala s čitateljem – Michel Houellebecq je ubijen, što kao da je vijest iz crne kronike. S problematiziranjem odnosa zbilje i fikcije u skladu je i naslov djela – karta i teritorij – karta kao otklon od stvarnosti, i teritorij kao sama stvarnost. No, Jed Martin, dakle umjetnik, pokazuje kako teritorij postaje karta, a karta umjetničko djelo. Karta bi trebala biti neka vrst dokumenta, ona je neka vrst metonimije stvarnosti, no istovremeno i fikcija – sjetimo se primjerice nesrazmjera rubova i središta karte, ili nenavođenja određenih mjesta na karti, iako ona u stvarnosti naravno postoje. Karta tako dobro ilustrira umjetnički postupak selekcije elemenata iz stvarnosti i njihovu transpoziciju, odnosno relacionizaciju, simbolizaciju i napokon metaforizaciju. Karta se pak kod Houellebecqa dodatno fikcionalizira fotografiranjem, novom obradom, novom selekcijom, novom simbolizacijom, čime postaje meta-metafora. Od metonimije karta se dakle prevodi u metaforu da bi opet bila metonimizirana i metaforizirana. Time roman dolazi na poziciju ukazivanja na to kako se metafora zapravo može, u okviru određenog koncepta, svesti na metonimiju, odnosno da „Kada se te doktrine racionaliziraju koncepcijama o nekoj duhovnoj supstanciji i sličnom, onda se metafora prevodi na metonimijski jezik i "objašnjava". Ali takva objašnjenja žestoko mirišu na intelektualnu smrtnost i iščezavaju prije ili kasnije, dok se prvobitna metafora ponovo javlja, beskompromisna kao i uvijek.“⁴ (Fry, 84) Stoga se meta-metafora karte napokon može promatrati kao realizirana metafora romana kao žanra koji polazište ima u stvarnosti koja se međutim višestruko irealizira.

5. Od ironije do metaironije

Odnos zbilje i fikcije produbljuje uzmemo li u obzir tekstu implicitan odnos ironije i ideologije sa stvarnošću. Naime,

Između stvarnosti i ideologije postoji [...] čisti hijerarhijski odnos: zbiljsko, onako kako ga poima marksistička kritika ili znanost, kauzalna je istina ideologije, koja je mjesto iluzije, laži ili lažne savjesti. U slučaju ironije, također postoje dva sloja značenja: doslovni, prihvatljiv po sebi, no koji određeni indikatori vrlo različite prirode traže prevrednovati, kako bi se preradio izgrađeni smisao. U tom smislu, najklasičnija ironija čini očiglednim kontradikciju između idealnog, vrednovanog svijeta, i svijeta takvog kakav jest, potkazujući otklon između očaravajuće iluzije ideala, ili utopije, i stvarnosti. S tog stajališta vrijedonosni doseg ironije različit je od onog ideologije jer ona zahtijeva odvajanje vrijednosti i istine: nikada ironijsko prevrednovanje ne negira višu vrijednost predviđenog idealnog svijeta, pa čak ni kad razotkriva svoj iluzorni ili nemogući karakter u stvarnosti: dva sloja značenja zadržana su dakle, i to u nužnoj dvosmislenoj napetosti.⁵ (Denis)

Ton ovog Houellebecqovog romana prvenstveno je ironičan, a „[...] ironija [kao] određena vrst igre vrijednostima, vjerovanjima, stavovima i mišljenjima predloženim u djelu, te njezine detronizirajuće i desakralizirajuće funkcije utječu na preokretanje smisla čuvajući nas od jednodimenzionalnog i doslovnog shvaćanja.“ (Slabinac, 120). U romanu tako možemo iščitati kritiku francuske i svjetske umjetničke scene, kritiku komercijalizacije umjetnosti, no prvenstveno je riječ o auto-ironiji. Ironija je dakle dvostruka, s jedne je strane usmjerena na poslanje umjetnika (možemo li ga smatrati svojevrsnim plaćenikom koji radi za novac?), a s druge na samo umjetničko djelo. Stoga autor i uvodi samoga sebe u tekst kao jednog od likova, temeljeći svoj lik na metonimiji, poigravajući se dakle stereotipima o vlastitu liku (Houellebecq pijanica, Houellebecq koji orgija s prostitutkama na Tajlandu, Houellebecq pred bankrotom pa piše za 10 000 eura) i djelu (stvarni književni kritičari koji se pojavljuju u tekstu kao likovni kritičari Jedova rada) da bi napokon došlo do (iznenadne) „smrti autora“, točnije, „ubojstva autora“. Pa ako je Houellebecq lik metonimija *pravog* Houellebecqa, Houellebecqa pisca, ne bismo li mrtvog Houellebecqa mogli smatrati metaforom autora, odnosno metaforom za *smrt autora* ili, drugim riječima, za smrt same metafore, za *mrtvu metaforu*? Naime, poetski diskurs po Ricoeuru obilježava *živa metafora*, a spekulativni *mrtva*. Nadalje, oživotvoriti metaforu po Ricoeuru znači „dovesti spekulativnu misao u suglasje s pjesničkom riječi.“ (352) Nije stoga slučajno da je Houellebecq živio i da je ubijen u

filozofskim selu, odnosno selu u kojem svaka ulica ili trg, naravno metaforički, nose ime nekog filozofa. Naime, odnos shvaćanja i tumačenja za Ricoeura je komplementaran i dijalektički, a interpretirati metaforu zapravo znači metaforizirati metaforu. Zadaća spekulativnog diskursa potraga je za mjestom na kojem pojaviti se znači „rađanje onoga što raste“, što je zapravo metafora rascvata koja po principu repetitivnosti, kroz cikluse metonimija-metafora-metonimija i tako dalje, dovodi kako do nestanka autora, umjetnosti, tvorca, Boga, tako i do otpočinjanja novog ciklusa rođenjem autora, metaforike ... i njegova nastavljanja.

Odnos prema romanu kao žanru u romanu *Karta i teritorij* ironičan je, stoga ga određujemo kao roman o romanu, odnosno meta-roman. Uz (auto)ironičan stav autora prema umjetničkom stvaralaštvu – samom djelu i njegovu autoru, ironija je napokon usmjerena i na funkciju umjetnosti. „Po Barthesu, pravu odgovornost za pisca ne predstavljaju ideološke implikacije njegova djela, nego prihvaćanje književnosti kao promašenog angažmana [*engagement manqué*]“ (Denis), što je zapravo pozicija estetskog purizma, odnosno rada isključivo na jeziku. Jed Martin u analognoj je situaciji. U romanu čitamo kako se obogatio umjetnošću i više ne stvara za tržište. Jedov *motto* postaje: „Ne treba tražiti smisao ondje gdje ga nema.“ (KT, 360) On se povlači na svoje imanje i počinje svoj zadnji projekt snimanja rasta biljaka, takozvanih *videograma*. U posljednjem intervjuu koji je dao pred smrt „[...] govori – gotovo isključivo – o tehničkim postupcima koje je primjenjivao pri izradi onih neobičnih videograma [...]. [...] O značenju djela koje ga je zaokupljalo tijekom cijelog zadnjeg razdoblja života, on si ne dopušta nikakva komentar.“ (KT, 382) Drugim riječima, Jed se zatvara u svoju kulu bjelokosnu, a njegovo stvaralaštvo odvaja od konkretnog povijesnog trenutka odbacujući referenciju na stvarnost te društveni ili politički angažman, težeći univerzalnog i interpretaciji kozmosa, njegujući ideal nepristranosti (*impassibilité*) i kult forme u stvaralaštvu koje postaje autonomno u odnosu na zakone tržišta, znanost i moral, te napokon, elitističko, kao što se dogodilo i krajem 19. stoljeća kad „[...] se pisci udaljuju od svoje publike, koja više voli proizvodnju od kreacije“ (Tadić, 173). Jedova su djela zatvorena, odnosno hermetična, treba ih deširirati i u njima pronaći simboličko, on u nekom vidu *neolarpurlartizma* usvaja Gautierovu devizu po kojoj „Postoji samo lijepo koje ne služi ničemu, a sve što je korisno ružno je“ (Thérenty, 71). Umjetniku napokon preostaje tek gledati kako raste bilje, pa je tako Jed Martin

U to isto vrijeme, počeo [...] kamerom snimati fotografije svih ljudi koje je uspio upoznati, od Genèvieve do Olge preko Franza, Michela Houellebecqa, oca i drugih osoba, zapravo svih onih čije je fotografije imao. [...] Izložene naizmjenično kiši i

sunčevom svijetlu, fotografije su se napuhavale, na mjestima trunule, onda se raspadale u komadiće, i za nekoliko tjedana bile su potpuno uništene. [...] Tako se djelo koje je zaokupljalo posljednje godine Jeda Martina može gledati – to je najdirektnije tumačenje – kao meditacija o svršetku industrijskog doba u Europi, i još općenitije o prolaznoj i prijelaznoj naravi svakog ljudskog poslovanja.“ (KT, 387, 389)

Jed Martin stvara dakle djelo koje svjedoči o propasti jednog načina života i jedne civilizacije. U romanu Jedovo umjetničko djelo zapravo korespondira s krajem jednog svijeta, o čemu, na drugoj razini teksta, svjedoči sveznajući pripovjedač. Naime, jednom će prilikom Jed izaći sa svog imanja i uvidjeti koliko se Francuska u međuvremenu promijenila – proizvodne djelatnosti nestale su, Francuska je postala u prvom redu poljoprivredna i turistička zemlja koja prodaje svoje šarmantne hotele, parfeme i mesne doručke, ali i seks, pri čemu se mijenja jedino nacionalnost njezinih posjetitelja, dok imigracija nestaje sa zatvaranjem radnih mjesta u industriji.

6. Zaključak

Houellebecqovi romani specifični su „[...] po tome što podrivaju ne samo vladajuće sustave i predodžbe nego i vlastite građevine, na sve tri razine, *logosa*, *ethosa* i *pathosa*.“ (Koščec, 196) Ironijski skepticizam u tekstu rezultirat će poetskom samorefleksijom, odnosno pripovijedanje će u vidu meta-metafore postati predmetom narativnog diskursa, na što se će se nadodati postmoderna ironija ne samo kao „[...] sarkastično ironičan odnos [autora] prema suvremenoj kulturi i civilizaciji, [nego] i autoironična poetička poruka o nedoumici oko vlastita Izraza i poslanja.“ (Slabinac, 122) Pa što bi dakle bila funkcija umjetnosti? Neka vrsta angažmana u kojoj umjetnik ukazuje na stanje u svijetu? Ili bismo trebali umjetničko poslanje shvatiti kao udaljavanje od svijeta, u kojem, ako ćemo suditi po Jedovom primjeru, i tako nije moguće uspostaviti odnose s drugim(a)? Je li zaista, kako Houellebecq piše u posljednjoj rečenici svoga romana, „Triumf vegetacije [...] totalan.“? (KT, 389) Ili se pak radi o parodiranju nove verzije parnasovskih učenja, ironiziranju ironije, ironiji na drugu potenciju? Zbilja je naravno polazište za fikcionalni prozni tekst, a u samom tekstu nalazimo je prerađenu, simbolički posredovanu jezikom te metaforizanu i dohvatljivu na razini implicitnog. Implicitno u tekstu, koje se može manifestirati (i) kao ideologija ili ironija, ima pak povratan učinak na stvarnost. Naime, ironiju je moguće interpretirati samo unutar takozvane *interpretacijske zajednice* (Hutcheon), što znači da pripadnici te zajednice, kako bi uopće prepoznali da određena tvrdnja traži ironijsko prevrednovanje, moraju dijeliti relativno

velik broj vrijednosti i kodova. U procesu interpretacije ironije čitatelj pak dolazi do određenih zaključaka, on se može poistovjetiti s likom kojeg ironija cilja, može se od njega ograditi, propitati svoje vlastite vrijednosti i uvidjeti njihov ideološki karakter čime se zapravo na neki način i sam kompromitira, te napokon, nakon što mu književnosti *otvori oči*, promijeniti samoga sebe.

U jednom će se trenutku u romanu *Jed, otuđeni Jed*, zapitati: „Je li on to bio na najboljem putu da ga svlada *osjećaj prijateljstva* prema Houellebecqu?“ (KT, 177) Nije li autor i ovdje autoironičan, pa nam pokazuje, upravo preko lika pisca Houellebecqa, da baš kontakt s umjetnikom i umjetnošću – ili *živom metaforom* (Ricoeur) – predstavlja jedini (i kakav takav) vid kontakta s drugim? Odnosno, kao što će to sam autor napisati u svojoj posljednjoj knjizi *Soumission*:

Samo vam književnost može pružiti osjećaj dodira s nekim drugim ljudskim duhom, ljudskim duhom u njegovoj cjelovitosti, njegovim slabostima i snagom, njegovim ograničenjima, uskogrudnošću, fiksnim idejama, vjerovanjima; sa svime što ga dira, zanima, uzbuđuje ga ili mu je mrsko.⁶ (S, 13)

Iako književnost dakle ne daje jednoznačne odgovore, upravo zbog inherentne joj višeznačnosti iziskuje stalno propitivanje. Nije li baš zato karta zanimljivija od teritorija?

¹ U ovom će radu za roman *Karta i teritorij* (Michel Houellebecq, Zagreb: Litteris, 2011.) biti korištena kratica KT, dok će za roman *Soumission* (Michel Houellebecq, Paris: Flammarion, 2015.) biti korištena kratica S.

² « [...] il y a en France une tradition bien établie d'un usage politique de l'ironie, tant chez les auteurs réputés les plus dégagés que chez ceux qui pratiquent les formes plus ouvertement idéologiques ou politiques de littérature. C'est que l'ironie, comme idéologie, possède une dimension évaluative (' le blâme par la louange '), [...] ! », preveli I.Š. i P.L.

³ Vidi KT, str.72., fusnota 45.

⁴ „Kada se te doktrine racionalizuju koncepcijama o nekoj duhovnoj supstanci i sličnom, onda se metafora prevodi na metonimijski jezik i "objašnjava". Ali takva objašnjenja žestoko mirišu na intelektualnu smrtnost i iščezavaju pre ili kasnije, dok se prvobitna metafora ponovo javlja, beskompromisna kao i uvek.“, preveli I.Š. i P.L.

⁵ « Entre la réalité et l'idéologie, il y a donc un rapport hiérarchique net : le réel, tel que le critique marxiste ou la science permettent de le saisir, est la vérité causale de l'idéologie, laquelle est le lieu de l'illusion, du mensonge et de la fausse conscience. Dans le cas de l'ironie, il y a également deux strates de significations : un sens littéral, acceptable en soi, mais que certains indices, de nature très variable, commandent de réévaluer, pour élaborer un sens construit. En ce sens, l'ironie la plus classique met en évidence une contradiction entre n monde idéal ou de l'utopie et la réalité. De ce point de vue, la portée évaluative de l'ironie est différente de celle de l'idéologie puisqu'elle postule un décrochage entre les valeurs et la vérité : jamais la réévaluation ironique ne nie la valeur supérieure du monde idéal envisagé, même si elle prend acte de son caractère illusoire ou impossible dans la réalité ; les deux couches de significations sont donc maintenues, et dans une tension nécessairement équivoque. », preveli I.Š. i P.L.

⁶ « Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petitesse, ses idées fixes, ses croyances; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne. », preveli I.Š. i P.L.

Bibliografija

Denis, Benoît: « Ironie et idéologie – Réflexions sur la responsabilité idéologique du texte », COnTEXTES [Online], <http://contextes.revues.org/180>, 2/2007, 16/02/2007, pristup 05/02/2015

Fry, Northrop (Fraj, Nortrop): *Veliki Kod(eks)*, Beograd: Prosveta, 1985.

Iser, Wolfgang: „Činovi fingiranja ili što je fiktivno u fikcionalnom tekstu“, u *Umjetnost riječi*, listopad-prosinac 1987.,

Houellebecq, Michel: *Karta i teritorij*, Zagreb: Litteris, 2011.

Houellebecq, Michel: *Soumission*, Paris: Flammarion, 2015.

Košćec, Marinko: *Michel H. – mirakul, mučenik, manipulator?*, Zagreb: Tvrđa, 2007.

Milanja, Cvjetko: „Postmoderni odmak“, *Republika* 49, 1993., 5/6,

Mitterand, Henri: *L'illusion réaliste*, Pariz: Presses Universitaires de France, 1994.

Paul Ricoeur, *Živa metafora*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981.

Slabinac, Gordana : „Metatekstualne funkcije ironije i groteske u avangardi“, *Republika* 9-10, 1990.

Tadié, Jean-Yves: *La création littéraire au XIXe siècle*, Paris: Armand Colin, 2011.

Thérenty, Marie-Ève: *Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*, Paris: Hatier, 2001.