

UDK 811.163.4'28(497.5)

Izvorni naučni rad

**Marko EK (Osijek)**

Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku

marko.ek@gmajl.com

**Tina VARGA-OSWALD (Osijek)**

Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku

tvarga@ffos.hr

### NÁDASEV DOPRINOS „RETORICI POSTMODERNE“ U ROMANU *DIVNA POVIJEST FOTOGRAFIJE*

Suvremeni mađarski pisac Péter Nádas (1942.) svojim književnim radom pripada generaciji „nove proze“ koja poetikom jezika ruši dotadašnje književne konvencije tradicionalnog pisanja. Roman *Divna povijest fotografije* (1995.) istodobno otvara prostor dvjema umjetnostima, književnosti i fotografiji, kojima uspijeva odgovoriti na suvremena postmodernistička pitanja, ali i uspostaviti inovativan postupak u mađarskoj književnosti. Poput Prousta, jer se roman nakon pada realizma okrenuo ironiji, Nádaseva zamisao o životu koji se ne može vratiti u sjećanje „vremenskim aparatom“ osim ako glavni likovi ne dožive svoj krah, a tada se ni ne mogu ničega sjećati, u romanu nije apsurdna, nego paradoksalna. Traganje za vlastitim identitetom načeto motivima Kunderinih *Smiješnih priča* dobiva svoj vrhunac u odnosu na Calvinov roman *Ako jedne zimske noci neki putnik*. Paradoksi koji pri tome nastaju, od komedija do tragedije u kontekstu *lake i teške književnosti*, sažeti su u značenju fotografije. U trenutku kada čitatelj napusti horizont očekivanja „velikih priča“, kada gledatelj napusti horizont očekivanja studije o fotografiji, nastaje nova retorika.

Ključne riječi: *Péter Nádas, mađarska književnost, postmodernizam, fotografija, Roland Barthes, 'laka i teška književnost', Italo Calvino, Milan Kundera, Jorge Luis Borges*

## 1.

U mađarskoj književnoj povijesti<sup>1</sup> Péter Nádas (1942.) uz Pétera Esterházyja (1950.) zauzima prostor „nove proze“ utemeljen već krajem sedamdesetih godina XX stoljeća novom poetikom jezika koja ruši dotadašnje konvencije tradicionalnog modernog pisanja. Linearno pripovijedanje zaokruženo cjelinom zamijenjeno je novom fragmentarnom tehnikom bez naglašenog uvoda ili završetka. Pri tome je svaki pojedinačni fragment jednako vrijedan upravo zbog svoje simultanosti čime se zapravo želi ukazati na novu književnu preokupaciju tekstem karakterističnu za razdoblje postmodernizma. Ugledajući se na njemačkog književnika i prevoditelja Arnoa Schmidta spoznaju o tome u svojim književnim djelima prema mađarskom povjesničaru i teoretičaru Szabóu Ernőu Kulcsáru u mađarsku književnost prvi donose upravo Nádas (*Knjiga memoara*, 1986.) i Esterházy (*Uvod u lijepu književnost*, 1986.).

Suvremeni mađarski pisac Péter Nádas svoje je književno stvaralaštvo započeo zbirkama priča *Biblija* (*A Biblia*, 1967.) i *Traženje ključa* (*Kulcskereső játék*, 1969.) u kojima se prisjetio svoga djetinjstva i iskustava koje je tada stekao. Njegov prvi roman *Kraj obiteljskoga romana* (*Egy családregény vége*, 1977.) u kojemu je riječ o sukobu generacija u staljinističkoj Mađarskoj dugo je bio zabranjivan od mađarske vlasti. Godine 1986. objavljuje monumentalni roman *Knjiga sjećanja* (*Emlékiratok könyve*), kojim je stekao međunarodni ugled. Riječ je o psihološkom romanu koji je nastao slijedeći tradiciju Marcela Prousta i Thomasa Manna. Nádas je *Knjigu sjećanja* pisao 11 godina, a namjera mu je bila opisati svijet kao sustav odnosa među ljudskim tijelima. Treba spomenuti i njegove poznate knjige eseja *Igralište* (*Játéktér*, 1988.) i *Papirići i ostali napisi pronađeni i pomiješani* (*Talált cetli és más elegyes írások*, 1992.), romane *Godišnjak* (*Évkönyv: Ezerkilencszáznyolcvanhét, ezerkilencszáznyolcvannyalc*, 1989.) i *Divna povijest fotografije* (*A fotográfia szep története*, 1995.) te zbirku priča *Minotaur* (*Minotaurus*, 1997.).

Mnogi Nádasevi romani prevedeni su na brojne svjetske jezike, što potvrđuje njihovu uspješnost<sup>2</sup> i priznatost u svijetu. Nádas je dobitnik brojnih nagrada, među kojima su najznačajnije Milán Füst, Nagrada za mađarsku umjetnost, Austrijska državna nagrada za europsku književnost, Nagrada Kossuth,

---

<sup>1</sup> Szabó Ernő Kulcsár. *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1993.; radni prijevod Tina Varga-Oswald.

<sup>2</sup> Primjerice, roman *Kraj obiteljskoga romana* preveden je na švedski jezik 1979. (*Slutet på en familjeroman*), na norveški 1980. (*Slutten på en familjeroman*), na poljski 1983. (*Koniec pewnej rodzinnej Sagi*), na francuski 1991. i 1994. (*La fin d'un rimski de Famille*), na finski 2000. (*Erään sukuromaenin loppu*), na ruski jezik 2004. (*Konyec szemejnovo Romana*) itd.

Leipziška nagrada, Nagrada Franz Kafka Republike Češke. Od 1993. godine član je mađarske Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia u Budimpešti, a visoki ugled uživa i u Njemačkoj, gdje često drži predavanja na Humboldtovu sveučilištu; u lipnju 2006. postao je članom i Akademie der Künste u Berlinu.

## 2.

Roman *Divna povijest fotografije*, izvorno *A fotográfia szep tortenete* (1995.), objelodanjen je u prijevodu Kristine Peternai 2005. godine u izdanju nakladničke kuće Fraktura. Riječ je o romanu koji ne propituje povijest fotografije, kako bi se pomislilo slijedeći značenje naslova, nego o romanu u kojemu se traga za smislom života te pronalaženjem identiteta. Akteri romana Kornelija, Barun, Carlo van der Woeld, Henrijeta i Primarijus kreću se unutar svojih unaprijed zadanih konvencija i pokušavaju dosegnuti višu razinu svoga postojanja čime se ispostavlja da tragaju za drugim Ja, odnosno za mijenjanjem svoje početne osnove. Glavna junakinja plemkinja Kornelija koja nakon „putovanja“ zračnim balonom doživljava šok i biva smještena u sanatorij; likovi vezani uz nju, u ljubavnom trokutu, zaručnik koji ju i financira, ljubavnik Carlo kojemu je ipak stalo do nje pa i sami liječnici koji se kreću unutar temata njezina ozdravljenja, u ulozi su naglašavanja njezinih osobina te ostvarivanju identitetnih spoznaja o samima sebi pa i drugima.

Tragom tih tematskih okosnica u romanu *Divna povijest fotografije* nižu se fotografije, jedna za drugom, nalik albumu. To nizanje fotografija i njezina važnost upućuje se već (u hrvatskom izdanju) naslovnicom romana na kojoj je prikazana slika u bidermajerskom okviru Bele Csikosa Sesije *Violinistica*. Osim toga, zaključuje se da je fotografija prioritet, način tumačenja identiteta, života uopće, no ne samo to nego i fotografski način promatranja vremena koje nezaustavljivo prolazi, prostora koji je relativan, ljudi koji prolaze jedni pokraj drugih te odnosa jedne fotografije s drugom, njihovo uzajamno značenje. Tomu u prilog ide i bilješka iz životopisa iz koje se saznaje da je Nádás pohadao tečaj fotografije te dugi niz godina radio kao fotograf, što potvrđuje njegovo zanimanje za taj medij. Treba dodati i da je roman ispričana fotografija ili više njih,<sup>3</sup> što uza se povlači određeni nivo nepravilnosti ljepote koja se kosi s naslovom romana *Divna povijest fotografije*, u kojem ipak nije riječ o divnoj ili možda lijepoj povijesti fotografije. Prema sposobnosti fotografskoga pisanja i preplitanja elemenata i motiva može se uočiti da je Nádás uistinu vješt fotograf koji umije povezati sve fotografije u jedan album/roman. Nizanjem fotografija kao u albumu prate se životi posve nepoznatih

<sup>3</sup> Usp. Péter Balassa. *Nádás Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997., str. 483.

pojedinaца, osoba koje su prikazane kroz maglu i čije se sjene preseljavaju u tekst. Na taj način fotografija funkcionira kao identitetno polazište priče. U takvom obliku odnosa vanjski je svijet posve ništavan i nema direktan odnos s tim „unutarnjim“. Isto se tumačenje može poistovjetiti i s kompozicijskim ustrojstvom romana.

Roman je podijeljen na uglavnom kraća poglavlja kroz koja se prikazuju određene situacije, prepričavaju odnosi i prenose osjećaji, uspomene i misli. Upravo takvo kompozicijsko rješenje podsjeća na fotografije/ slike koje se izmjenjuju jedna za drugom i daju na uvid čitatelju, što opet svakako podsjeća na listanje albuma. Svako je poglavlje i naslovljeno: *Vremenski aparat*, *Kraj romanse*, *Slika zemlje*, *Iznad svih oblaka*, *Izmjena slika*, *Poznajem ovog čovjeka*, *Nature morte*, *Grupna fotografija*, *Operacijsko uplitanje*, *Dvije slike iz prošlosti*. Na taj način autor podsjeća na dinamičnu izmjenu slika/ fotografija, a dodatno dobiva na fragmentarnoj strukturi koja se prepoznaje i u samomu sadržaju romana, koji je rascjepkan i često nelogično povezan, ali i u navedenom kompozicijskome smislu. I to je još jedan razlog zbog kojega treba istaknuti kako je riječ o vrsnom primjeru postmodernističkoga ostvarenja. Postmodernizam odlikuje sažetost, autori ponajviše pribjegavaju kratkim književnim vrstama jer književni tekst može djelovati samo ako se čita brzo i okretno, ako se lista kao album. Postmodernističko književno razdoblje karakteriziraju obilježja poput skepticizma, relativizma i eklekticizma. Takva književna djela propituju spoznaju o pojedincu i svijetu putem okoline i društva, uopće sumnju u vlastito postojanje, razinu vjerovanja u općeprihvaćene vrijednosti i moralne kriterije te preuzimaju i povezuju različite teorije, sustave i stilove, znanstvena ili politička uvjerenja i njihovo ugrađivanje u oslikavanje istoga. Navedeno se potvrđuje i u *Divnoj povijesti*. Tekst je kratak, sažet, radnja teče vrlo brzo, ne postoji mnogo deskriptivnih trenutaka koji plijene pozornost i zaustavljaju čitatelja, ali se svakako nudi subjektovo propitivanje smisla i svrhe te vjerovanje u smislenost života.

Takvom postmodernističkom određenju romana treba pridružiti i motivsku strukturu romana na kojoj se temelji cjelokupni tekst. Motivacijska uloga u djelu zauzima najveći dio odgovornosti za izvrsnost teksta jer se preko nje uvedeni motivi uklapaju u zaokruženu cjelinu. Uvođenje svakoga motiva u tekst mora biti opravdano njegovom *umjetničkom* ulogom, ukoliko se motivi unose bez logična slijeda događa se raspad djela<sup>4</sup>. Tada je fabularnoj liniji osigurana čvrstoća prema kojoj se uključuju likovi i događaji. Najučestaliji prohodni motiv u romanu jest *aparat*. Riječ je o napravi uz koju je Kornelija

---

<sup>4</sup> Usp. Boris Viktorovič Tomaševskij. *Teorija književnosti: tematika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998., str. 24.

vezana i od koje se vrlo teško može rastati s obzirom na to da je fotografkinja. Aparatom roman započinje, i to naslovnom idejom poglavlja: *Vremenski aparat*, uz to se napominje njegova prisutnost u tekstu, ali i uz Korneliju. Nadalje se čita: *Fotografski aparat također podignu u oblak*.<sup>5</sup> Kornelija „putovanje“ zračnim balonom također označuje kao sastavnicu koju treba zabilježiti. Trenutak je kratkotrajan, prolazan pa i podložan zaboravu, dok se slikom potvrđuje zamrzavanje trenutka i njegovo preseljenje u stalnost. Treba istaknuti i ulogu aparata u širem kontekstu koji funkcionira kao polazište Kornelijina identiteta. Treba napomenuti i to da periodizacijski gledano u književnoteorijskom smislu, za razliku od modernizma koji naglašava krizu identiteta, razdoblje postmodernizma identitet određuje sinkronijski, vrednujući i razmatrajući dijakronijski tradiciju i kulturu unutar književnosti. S obzirom na to da postmoderni teoretičari ne žele priznati postojanje korpusa koji bi to potvrđivao, njemu valja pristupiti na implicitnoj razini, barem kada je riječ o traganju/ definiranju identiteta u romanu *Divna povijest*. Traganje za identitetom u romanu projicirano je kroz glavne likove, implicitno, no treba dodati da je na taj način prikazano i traganje za identitetom kolektiva, sukladno postmodernističkom vremenu u kojemu je sve upitno i relativno. To se primjerice potvrđuje ostvarivanjem Kornelijina identiteta kroz fotografski aparat i fotografiju. Materijalizacija identiteta ostvarena je kroz plošno opisan aparat koji zaokružuje priču cijeloga romana. S druge strane, može se govoriti i o autorovu identitetu, dok je Kornelijina slika identiteta dana kroz fotografiju, autorova je dana kroz tekst, dakle pisanje. Tako se potvrđuje isprepletenost dvaju medija koji u ovu primjeru ne mogu jedan bez drugoga.

U takvu tumačenju treba istaknuti da je glavno polazište Nádaseva teksta upravo oblikovanje identiteta, uključujući djelovanje osobne prošlosti likova koja je u međusobnoj povezanosti sa sadašnjicom. Pitanje gubitka identiteta ravno je onom gubitku književnosti odnosno tradicije koje prethodi odgovoru Šeherezadine uloge. S druge strane, tradicionalna potraga za cjelovitošću romana odnosno uokvirene kratke novele, sinkronijom i dijakronijom, diskursom koji posjeduje unutarnje zakonitosti, u postmodernističkom svijetu sasvim je neopravdana. *Tisuću i jedna noć*, sada već univerzalna metafora postmodernizma, zamjena je izgubljenom pripovjedačkom instinktu. Analogija strukturom i zadovoljstvom pisanja/ pričanja/ fotografiranja odnosi se na književni tekst/ fotografiju kao objekt pripovjedačeve požude i tekst kao subjekt pripovjedačeva identiteta. Ljubav prema književnosti upisana je u strukturu romana u obliku fragmentiranih tekstova o fotografiji, koji se u određenim trenucima približavanja i poistovjećivanja prekidaju, a napetost iščekivanja

<sup>5</sup> Péter Nádás. *Divna povijest fotografije*, Fraktura, Zagreb, 2005., str. 15.

moguće sinteze odnosno uporišta prelazi u potragu za paradoksom. Uokviravanjem novele/ romana zajedničkom metaforom ili njezinom samorefleksijom priča dobiva svoj kraj odnosno svoj početak. Tako određenje identiteta kao glavnoga motiva i pokretača priče ostvaruje poveznicu sa strukturnim i sadržajnim određenjem identiteta cjelokupne, ne samo mađarske, nego i srednjoeuropske književnosti, kojoj Péter Nádas i pripada.

3.

Postmodernistički se identitet ne potvrđuje kao institucija ili motivska učestalost nego kao obilježje aktera koji se unutar takva postmodernistički-ubrzanog sustava ne snalazi pa i pomalo gubi u kontekstu *lake i teške književnosti*.<sup>6</sup> Tako se svaki odnos u kojemu se dva subjekta nađu može opravdati ukalupljenim i već poznatim obrascima, točnije figurama. Francuski književni teoretičar Roland Barthes u svojoj knjizi *Fragmenti ljubavnog diskursa* upozorava na pojavu figura u književnim tekstovima: „Figure se jasno ocrtavaju kad u diskursu koji teče možemo prepoznati nešto što smo pročitali, čuli, doživjeli. Figura je omeđena (kao znak) i pamti se (kao slika ili priča). Figura je utemeljena ako barem netko može reći: ‘Kako je to točno! Prepoznajem taj jezični prizor.’“<sup>7</sup> Barthes figure prikazuje na primjeru ljubavnoga odnosa i zaljubljenoga subjekta, ali one se mogu uklopiti i u svako drugo tumačenje. Također, Barthes ističe da se figure „pojavljuju bez ikakvoga reda, jer uvijek ovise o slučaju (unutrašnjem ili vanjskom).“<sup>8</sup> To bi značilo da je njihovo pojavljivanje motivirano samim subjektivim stanjem, odnosno radnjom koja sama nameće razvoj figura. Tako se primjerice u poglavlju *Najmirnije poslijepodne u godini* prepoznaje figura Odsutan, prema Barthesovoj definiciji: „Svaka jezična epizoda koja iznosi na pozornicu odsutnost ljubljenog subjekta – kakvi god joj bili uzrok i trajanje (...).“<sup>9</sup> U takvoj figuri napose se razilaze osjećaji, mišljenja i prisnost, što se u odnosu između Kornelije i Carla vidi u sljedećoj rečenici: *I sad zaista nema više riječi, svatko završava svoj posao*.<sup>10</sup> Kada se između dviju osoba događa odsutnost nema više zajedništva, međutim, takva figura ne znači isključivost, što znači da se ponovna privlačnost ponovno može dogoditi. Malo kasnije Kornelija ipak privlači Carla i oni postaju prisni. U tome se trenutku prema Barthesovoj teoriji uključuje figura Potvrđi-

---

<sup>6</sup> Usp. Milivoj Solar. *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

<sup>7</sup> Roland Barthes. *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Pelago, Zagreb, 2007., str. 15.-19.

<sup>8</sup> Isto.

<sup>9</sup> Isto, str. 26.

<sup>10</sup> Péter Nádas. *Divna povijest fotografije*, Fraktura, Zagreb, 2005., str. 135.

vanje: „Unatoč i nasuprot svemu, subjekt potvrđuje ljubav kao vrijednost.“<sup>11</sup> U takvom se svjetlu shvaća povezanost dvaju aktera koji ipak posjeduju osjećaje jedno prema drugome, stanje se mijenja: *Beščutnost je ostala u prošlosti, sada je sućutan.*<sup>12</sup>

Između ljubavnika postoji tjelesna privlačnost. Tijelo kao simbol seksualnosti na takvome je tragu i u romanu, gdje se nailazi na položaj tijela u odnosu spram druge osobe: *Pogleda Korneliju. Oboje kimnu glavama. Počinje se svlačiti. Nag se razvali po krevetu, laktom podboči glavu. Kroz leću gledaju jedno u drugo. Gledajući se čekaju pogodan trenutak.*<sup>13</sup> U tome se može čitati figura Tijelo: „Svaka misao, svako uzbuđenje, svako zanimanje koje u zaljubljenom subjektu izaziva voljeno tijelo.“<sup>14</sup> Tijelo se u sličnome kontekstu pojavljuje na nekoliko mjesta u romanu, čime se figura dodatno potvrđuje. Također, jednakom se teorijskom razmatranju treba dodati i figura Slika. Riječ je o figuri koja svoje postojanje dijeli s motivskim nizom. Naime, slika je prohodni motiv cijelog romana, a u smislu figure okreće se samom njezinom smislu pa se pojavljuje i u naslovima poglavlja: *I ovo je jedna slika, Slika zemlje, Dvije slike iz prošlosti...* Tako je figura slike vezana uz ljubavnike i njihov odnos koji je umnogome zaokružen fotografskim aparatom, činom fotografiranja i slikom. Prema Barthesu: „Na ljubavnom polju najteže nam rane zadaje više ono što vidimo nego ono što znamo.“<sup>15</sup> U navedenim figurama uočava se da je identitet aktera romana dan upravo kroz njihove međusobne odnose, osjećaje i uloge. Na taj se način romanom kreću likovi koji potvrđuju svoje mjesto u društvu i pronalazak nove pozicije postojanja u kontekstu *lake i teške književnosti*.

#### 4.

Uz već spomenuti skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije, vjerojatno najznačajnija književna obilježja postmodernizma, ali i postmoderne kao kulturno-povijesnog fenomena, o kojima i o kojemu se raspravlja posljednjih četrdesetak godina, u književno-teorijskoj literaturi navodi se i niz drugih obilježja koja se uglavnom ne mogu obuhvatiti zajedničkim nazivnikom.

Jedna od takvih težnji sadržana je u knjizi književnog teoretičara i povjesničara Milivoja Solara *Retorika postmoderne* prema kojoj je i parafraziran naslov rada. U jednom od poglavlja navedene knjige *Prvo predavanje*:

<sup>11</sup> Roland Barthes, n. d., str. 33.

<sup>12</sup> Péter Nádas. *Divna povijest fotografije*, Fraktura, Zagreb, 2005., str. 136.

<sup>13</sup> Isto, str. 135.

<sup>14</sup> Roland Barthes. *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Pelago, Zagreb, 2007., str. 72.

<sup>15</sup> Isto, str. 121.

*paradoks* Solar upozorava na pokušaj odgonetanja i opisivanja postmoderne na neki način „iznutra“. Njemu se čini „kako se bit postmoderne ne može razabrati niti opisati drugačije nego jedino ako pretpostavimo da se ona može ‘zrcaliti’ čak i u samo jednoj rečenici.“<sup>16</sup> A ta njegova rečenica glasi: „Ova je rečenica lažna.“ Istaknutim paradoksom koji bitno određuje postmodernizam Solar raspravu o postmoderni prenosi s područja znanosti i filozofije na područje retorike. Pri tome napominje: „ako je obzor jezika jedini okvir i uvjet unutar kojih se možemo sporazumijevati, ako nema referencije ni ikakva uporišta u spoznaji, načelno je čitav jezični sustav autoreferencijalan, a tada je paradoks egzemplarni primjer.“<sup>17</sup>

Različita priroda/ tehnika zapisivanja koju Nádás suprotstavlja u svome romanu *Divna povijest fotografije* nalaže različite uvjete strukturiranja umjetničke fotografije odnosno teksta. Ipak, temeljni problem odnosa fotografije i teksta svodi se na izbor ovih ili onih elemenata/prizora svijeta oko sebe, kao i na njihovu konačnu percepciju i interpretaciju. Stoga je književni tekst, a posebice postmodernistički o kojemu je ovdje riječ, prisiljen birati arbitrarnu interpretaciju, za razliku od fotografije – dokumenta – koja prema uvriježenom mišljenju vješto izmiče pred njom. Isto tako, valja naglasiti možda očito, ali ipak, da se utvrđena ograničenja sukcesivnog narativnog teksta u odnosu na Nádasev postmodernistički roman kompenziraju fotografijom koja podrazumijeva vlastitu simultanost prizora.

Vrlo sličan model pronalaska identiteta, uvođenja humora, odnosa među likovima i društvena stanja uvodi i češki pisac Milan Kundera. Iako je riječ o autoru koji je književno mnogo ranije djelovao, može se uočiti njegovo nasljedstvo prema određenim sadržajnim pa i kompozicijskim zakonitostima. Zbirka priča *Smiješne ljubavi* (1963.) izazvale su radikalni otpor od općeprihvaćenih i očekivanih normi društvene publike i zbog toga su se razlikovale od dotadašnjih tekstova. Kundera svoje *Smiješne ljubavi* određuje kao *roman slobodne forme*,<sup>18</sup> iako je riječ o pričama, što se može primijeniti i na Nádasevu roman u kojemu također egzistiraju priče koje su odvojive, ali i povezane u cjelinu. Struktura romana *Smiješne ljubavi* sastoji se od sedam priča koje svojim jedinstvenim naslovom ukazuju na množinu raznolikih pojedinačnih iskustava i ljubavnih izraza temeljenih na *motivu nesporazuma* – paradoksa. Nesporazum nastaje zato što je ljudsko doživljavanje i promatranje istih situacija i zbivanja uvijek različito – subjektivno. Suprotstavljanje dva različita svijeta izazvano nesporazumom, bilo na intelektualnoj, dobroj, estetskoj, religioznoj, tjelesnoj ili emotivnoj razini, u

<sup>16</sup> Milivoj Solar. *Retorika postmoderne: ogledi i predavanja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 11.-12.

<sup>17</sup> Isto, str. 15.

<sup>18</sup> Milan Kundera. *Osamdeset devet riječi*, Republika, 1987., br. 5-6, str. 502.



pričama aludira i na različite vrste i naravi ljubavi. Opozicije koje pri tomu nastaju istina-laž (*Nitko se neće smijati*), mašta-stvarnost (*Zlatna jabuka vječne čežnja*), intimno-javno (*Lažni autostop, Simpozij*), prošlost-sadašnjost-budućnost (*Neka stari ustupe mjesto mladim mrtvima*), lijepo-ružno (*Doktor Havel poslije deset godina*), vjera-sumnja (*Eduard i Bog*) najjasnije dolaze do izražaja upravo u erotskim/ ljubavnim aluzijama. Polazeći od iskonskog nagona za seksom (spolnosti) iz kojeg proizlaze navedene opozicije suvremenog društva, uloga zajedničkog odnosa u službi je razotkrivanja identiteta. „Kundera spolnost uzima kao jednako određujuću za ukupnost, jednako vrijednu za njegove likove kojima je često i energijski izvor, ponegdje prenaplašen, uvijek individualno modeliran, uvijek sudbinski vezan za pojedinu osobu, kratkorečeno evidentiran i priznat.“<sup>19</sup> Slično se događa i u *Divnoj povijesti*, priča je zasnovana na temeljnim motivima koji se provlače cijelim tekstom, motiv seksualnosti je također prisutan kao i jedan oblik suprotnosti i opozicije. Nadalje, smijeh kao dominantan motiv u *Smiješnim ljubavima* pojavljuje se i u Nádasevu romanu *Divna povijest fotografije*; riječ je o prikrivenom humoru, intelektualno obilježenom, koji se krije ispod površine priče. Taj oblik humora i smijeha može se tumačiti i u Kundere i u Nádasa kao lijek pomoću kojega se svakodnevnica može liječiti. Njihov smijeh okrenut je akterima priče i kao takav ukazuje na nesavršenstvo individualne ljudske osobnosti koja se mijenja u svakom pojedincu. Čak i sam roman *Divna povijest fotografije* završava rečenicom *Finita la commedia*<sup>20</sup>, što može značiti da je sve prethodno napisano/ oslikano komično i samim time upitno.

Kada je riječ o postmodernističkim piscima, boljka narativnog teksta u vidu simultanosti jezika i više je nego očita. Kao prototip tomu za primjer valja navesti Borgesov *Aleph* (1949.) koji će ujedno poslužiti i kao uvodna smjernica Nádasevoj „retorici postmoderne“ u romanu *Divna povijest fotografije*:

*Sklopio sam oči, otvorio sam ih. Tada sam ugledao Aleph.*

*Evo me sada u neizrecivu središtu svoje pripovijesti; ovdje počinje moj spisateljski očaj. (...) Kako da drugima prenesem beskonačni Aleph što ga moje bojažljivo sjećanje tek ovlaš zahvaća? (...) Osim svega ostaje nerješivo središnje pitanje: nabranje, makar i djelomično, beskonačnog skupa. U tom divovskom trenutku vidio sam milijune ugodnih i grozomornih čina: ni jedan me nije osupnuo više od činjenice da su svi okupljeni u istoj točki, da se ne preklapaju i ne stapaju. Ono što su mi oči ugledale bilo je istovremeno; ono što budem zapisao bit će susljedno, jer je takva narav jezika.<sup>21</sup>*

<sup>19</sup> Albert Goldstein. „Milan Kundera – Mudrost neizvjesnosti“, u *Čuvari književnog nasljeđa I*, uredila Tea Benčić, Zagreb, 1999., str. 328

<sup>20</sup> Péter Nádas. *Divna povijest fotografije*, Fraktura, Zagreb, 2005., str. 139.

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges. *Aleph*, preveo Milivoj Telećanin, Globus media: biblioteka Jutarnjeg lista XX. stoljeće, knj. 10, Zagreb, 2004., str. 118.

Pozivajući se na književnog teoretičara Claudea Lévi-Straussa u *Divljoj misli* Milivoj Solar u svojoj knjizi *Retorika postmoderne* ističe kako „*umanjen* ni model sam sobom izaziva estetski dojam jer omogućuje takav uvid u kojem cjelina prethodi dijelovima, pa se struktura razabire neometana slučajnostima onoga što je određenu predmetu zapravo nevažno.“<sup>22</sup> Uzimajući u obzir spornim ovdje iznositi sadržaj *Alepha*, u ovu svrhu ipak valja naglasiti kritiku pripovjedača: Daneri koji pokušava napisati spjev – visoko pozicioniran tradicionalni književni žanr – prisiljen je u opisu ići i do najsitnijih detalja koji vode do skladne cjeline. Takva cjelina zahtjeva zajednički temelj odnosno polazište sporazumijevanja, a pripovjedačeva je poruka upravo suprotna tomu:

*Svaki jezik tvori spisak simbola; da bi se njima baratalo, sugovornici moraju imati zajedničku prošlost.*<sup>23</sup>

Težnja za sveobuhvatom svijeta oko sebe, koja je u suprotnosti s težnjom za ograničavanjem svijeta oko sebe prikazanog u fragmentima brojnih podnaslova romana/ albuma, vodi paradoksu koji načelno može biti riješen jedino tako ako se u prostoru i vremenu uokviri *promjer Alepha (koji bi) mogao iznositi dva-tri centimetra*<sup>24</sup> ili *vremenski aparat*<sup>25</sup> kako slovi drugi u nizu podnaslova romana *Divna povijest fotografije*. Beskonačno vrijeme i beskonačni prostor sažeti su u objektivu fotografskog aparata i zaustavljeni fotografijom kao sredstvom svog izražavanja/ označavanja:

#### UHVAĆENI TRENUTAK

*Nepomični krovovi, gluh sumrak, nijeme mačje oči. Malen škljocaj. Zastvori se iris fotografskog aparata. Mačka produži dalje.*<sup>26</sup>

Ovako interpretiran paradoks omogućuje Nádasevom romanu/ albumu u svakoj fotografiji iščitavanje/ gledanje zapisa u kojemu se zrcali načelo cjeline. Međutim, konačna su rješenja uvijek varljiva i višeznačna pa valja ponovno imati u vidu i istaknuti sam kraj romana: *Finita la commedia*.<sup>27</sup>

Jezik odnosno fotografija tijekom Nádaseva romana, ne opisuje nikakvu zbilju niti objavljuje istinu, nego se kreće u navedenom paradoksu koji polazi od pretpostavke da je u sažetom svijetu fikcije sve moguće. Odnosi među likovima i događaji koji ih prate ukazuju na relativnost zbilje i fikcije, bilo da je riječ o fotografkinji Korneliji koja za vrijeme vožnje doživi šok i

<sup>22</sup> Milivoj Solar. *Retorika postmoderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005., str. 165.; navedeno iz Claude Lévi-Strauss, *Divlja misao*, prevela Jagoda Milinković, Golden marketing/ Kastmueller, Zagreb, 2001.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges. *Aleph*, preveo Milivoj Telećanin, Globus media: biblioteka Jutarnjeg lista XX. stoljeće, knj. 10, Zagreb, 2004., str. 118.

<sup>24</sup> Isto.

<sup>25</sup> Péter Nádas. *Divna povijest fotografije*, Fraktura, Zagreb, 2005., str. 8.

<sup>26</sup> Isto.

<sup>27</sup> Isto, str. 139.

završi u sanatoriju ili o njezinim intimnim odnosima s ljubavnikom, zaručnikom, liječnikom ili kuharom. Između ostalog u ovim se međuljudskim strastvenim odnosima, ovaj put Kornelije i Carla, daje naznačiti i moguće rješenje paradoksa:

*Moja misao nije ništa doli: vidim jedno lice koje je u svim crtama identično licu muškarca kojeg volim, a ne mogu ga vidjeti. Osim toga, vaš glas. Mogu li čuti onoga koga ne mogu vidjeti? Ili imati povjerenja u to što vidim iako njegovo ponašanje ne daje povoda za takvu vrst sigurnosti. Što da radim?*

(...)

*Umirit ću vas. I vas sam zamislio. Nije vas bilo, nema vas, a kako će vas biti, ne znam reći. (...)*

(...)

*(...) Što imate od jedne slike? Ništa. Svijet objašnjavate kroz djelovanje jednog stvoritelja, ali priznajte da za stvoritelja ne nalazite objašnjenje. (...)*

*Ali, ja vam upravo o tome pričam, nesretniče jedan. Slika prethodi tu-maćenju. Ne daje ono što ne želite. Riječ dolazi tek poslije i zbog toga imate želje.<sup>28</sup>*

Stoga trivijalna ljubavna priča, naravno prisutna i u Borgesovom *Alephu*, u Nádasevom romanu, istaknutim temeljnim postupkom paradoksa, više nije samo trivijalna, jer bilo koja njezina završna interpretacija može „uokviriti“ slučajnosti u prepoznatljive dijelove cjeline, bilo da se zaručnik Carl van der Woelde ubija u očaju svoje muškosti, a da se Kornelija povedena svjetlosti nebeskog svoda na tragu sanatorija izgubi u planinama i smrzne kao santa leda.

Ipak povezivanje se ovih fotografija/ fragmenata tekstova može opravdati tek navedenim trivijalnim očekivanjem unaprijed poznatog raspleta pa odgonetanje smisla cjeline valja tražiti, ovaj put ne u umjetnosti, povijesti, znanosti ili filozofiji, nego upravo u Nádasevom *doprinosu* retorici postmoderne. Ti su fragmenti tekstova povezani jednom okvirnom pričom – ljubavnom vezom Kornelije i Carla – ne tako novim književnim postupkom, kao što to nije ni isprekidana struktura fabule, a umjesto otkrivenja u Borgesovom *Alephu* Nádaseva *Divna povijest fotografije* odjekuje ironičnim tonom jer se u njoj ne očekuje pogled *iz svih točaka univerzuma* nego zamisao okvira fotografije cjelokupnog albuma: već spomenute *Finita la comedia*.<sup>29</sup> Kornelijin fotografski aparat proizvodi niz fotografija koje nisu međusobno povezane unutarnjom logikom razvoja događaja jer ih se ni ne može ujediniti zajedničkim nazivnikom očekivanim možda i u naslovu romana. *Divna povijest fotografije*

<sup>28</sup> Isto, str. 89.-90.

<sup>29</sup> Isto, str. 139.

naslov je koji govori o kronološkom slijedu razvoja događaja kroz povijest, koji prije svega, mogu biti baš kao što je to i sâm jezik isključivo susljedni. Fotografije su samostalni, simultani izvori informacija, dokumenti, koje kao takve ne čine nikakvu strukturu. Nizovi tih fotografija slični su podnaslovima koje iznutra ništa ne povezuje osim iznovljenog tumačenja fotografije koji podrazumijeva razaranje postojećih konvencija pripovijedanja odnosno opreku lake i teške književnosti. Analogija koja se pri tome javlja u odnosu na roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* (1979.) govori o tekstovima/ fotografijama koji se neprestano prekidaju, a njihova se veza uspostavlja tek uokvirenom pričom Čitatelja i Čitateljice koji naposljetku u bračnom krevetu čitaju upravo pročitani roman. U Nádasevoj *Divnoj povijesti fotografije* takvu ulogu imaju ovdje imenovani likovi Kornelija i Carl:

*Gotovo u istom trenutku spuštaju šalice, Kornelija se vraća svojim slikama, Carl van der Woelde papirima. Kornelija polako skuplja slike, Carl van der Woelde papire.*<sup>30</sup>

Komedija ili tragedija – *laka ili teška književnost* prema istoimenoj knjizi Milivoja Solara – podrazumijevaju ironiju koja je prepuštena isključivo čitatelju u nadi za prolaznom krizom institucije književnosti u kojoj se mašta onoga koji piše i napor onoga koji čita smatraju suprotnostima.

I pored ovog zaključka Nádasev doprinos nije do kraja razjašnjen, ako se ne uzme u obzir uvodno razmatranje odnosa fotografije i teksta kao i konačnog paradoksa u odnosu na ironiju.

Poput Prousta, jer se roman nakon pada realizma okrenuo ironiji, Nádaseva zamisao o životu koji se ne može vratiti u sjećanje „vremenskim aparatom“ osim ako glavni likovi ne dožive svoj krah, a tada se ni ne mogu ničega sjećati, ovdje nije apsurdna, nego paradoksalna. Uloga jezika odnosno fotografije koja ga vješto zamjenjuje na tragu je novoga doprinosa jer se njime odnosno njome ukazuje na vlastitu referencijalnost.

Teoretizirajući o fotografiji unutar područja semiotike u svojoj kulturnoj studiji *Svijetla komora: bilješka o fotografiji* (1980.), kao semiotičar, pisac i književni teoretičar, Roland Barthes izvodi zaključke o fotografiji i njezinom položaju unutar suvremene kulture. Njegova jezična igra paradoksom/ oksimoronom (mračna komora)<sup>31</sup> već u samome naslovu uspostavlja vezu između

---

<sup>30</sup> Isto, str. 134.

<sup>31</sup> Mračna komora osnova je za sve današnje kamere (foto aparate, kino, video, ili digitalne kamere) štoviše, ona postoji u svim suvremenim kamerama, a predstavlja prostor između objektiva (otvora sa sustavom leća, kojim je zamijenjena rupica) i fotoosjetljive plohe na koju se snima. Plohe tog prostora suvremenih kamera ne smiju održavati svjetlosne zrake.

teksta i fotografije. Nekoliko je obilježja prisutno u samom odnosu među kojima Barthes prednost daje fotografiji, bilo da je riječ o njezinoj simultanosti – „ona smjesta pruža *pojednost*“,<sup>32</sup> bilo da je riječ o njezinoj dokumentarnosti odnosno „ovjeri onoga što se njome predstavlja“<sup>33</sup> ili pak disperziji – koja omogućuje da se „predmet (se) pruža u cijelosti. Ono što Barthesu predstavlja *svjetlosnu zraku* ravno je smrti odnosno prema književnom kritičaru Jošku Tomasoviću „ako je svaki fotografski portret minijaturno iskustvo smrti (prelazak iz subjekta u objekt, središnji noem fotografije prema Barthesu jest upravo to je bilo), ako je fotografija poput primitivnoga teatra, snažno vezana uz kult mrtvih, *Svijetla komora* može se smatrati, kako to tvrdi glavni urednik Eric Marty u uvodu sabranih djela, *ekstremno poetiziranim činom, silaskom Orfeja u carstvo sjena ili fikcija kojoj je theoria oslonac iskustva uskrsnuća*.“<sup>34</sup> Takvomu razmatranju zasigurno prethodi i esej naslovljen *Smrt autora* (1968.) u kojemu je Barthes istaknuo značenje i ulogu čitatelja: „rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora.“<sup>35</sup>

Ispreplitanjem intertekstualnih i intermedijalnih paradoksa Nádasev uvođi inovativan postmodernistički književni postupak kojim se mađarska nacionalna književnost može smatrati bogatijom u odnosu na svjetsku. Barthesova opaska u intervjuu u povodu knjige iskreno je priznanje vlastite nemoći pred *neprikazivom stvarnošću* fotografije, baš kao što je i Nádaseva *Divna povijest fotografije* samo povijest. U trenutku kada čitatelj napusti horizont očekivanja „velikih priča“, kada gledatelj napusti horizont očekivanja studije o fotografiji, nastaje nova retorika.

Treba li još samo dodati: „I onda, jedne večeri mjeseca studenog, malo nakon smrti moje majke, sređivao sam fotografije. Nisam se nadao da ću je ‘naći’, ništa nisam očekivao od ‘tih fotografija jednog bića pred kojima ga se slabije sjećamo nego ako se zadovoljimo time da mislimo na nj (Proust, III, 886).“<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Roland Barthes. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, prijevod Željka Čorak, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2003., str. 37.

<sup>33</sup> Isto, str. 108.

<sup>34</sup> [http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac441.nsf/AllWebDocs/Fotografija\\_kao\\_roman\\_svijeta](http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac441.nsf/AllWebDocs/Fotografija_kao_roman_svijeta)

<sup>35</sup> Roland Barthes. „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (prir.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999., str. 201.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, prijevod Željka Čorak, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2003., str. 81.

### Literatura

- Balassa, Peter. *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997.
- Barthes, Roland. „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (prir.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
- Barthes, Roland. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2003.
- Barthes, Roland. *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Pelago, Zagreb, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Aleph*, preveo Milivoj Telećanin, Globus media: biblioteka Jutarnjeg lista XX. stoljeće, knj. 10, Zagreb, 2004.
- Calvino, Italo. *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Globus media, Zagreb, 2004.
- Goldstein, Albert. „Milan Kundera – Mudrost neizvjesnosti“, u: *Čuvari književnog nasljeđa 1*, uredila Tea Benčić, Zagreb, 1999.
- Kulcsár, Szabó Ernő. *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Budapest, 1993.
- Kundera, Milan. „Osamdeset devet riječi“, *Republika*, br. 5-6, 1987.
- Nádas, Péter. *Divna povijest fotografije*, prevela Kristina Peternai, Fraktura, Zagreb, 2005.
- Solar, Milivoj. *Retorika postmoderne: ogleđi i predavanja*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.
- Solar, Milivoj. *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič. *Teorija književnosti: tematika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
- 14.[http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac441.nsf/AllWebDocs/Fotografija\\_kao\\_roman\\_svijeta](http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac441.nsf/AllWebDocs/Fotografija_kao_roman_svijeta)

**Marko EK & Tina VARGA-OSWALD**

**NÁDAS'S CONTRIBUTION TO POSTMODERN  
RHETORICS IN THE NOVEL *A LOVELY TALE OF PHOTOGRAPHY***

Through his literary work, the contemporary Hungarian writer Péter Nádas (1942) belongs to “new prose” generation, which uses poetics of language to part from former literary conventions of traditional writing. The novel entitled *A Lovely Tale of Photography* (1995) simultaneously creates space for two arts, literature and photography, managing to respond to contemporary postmodern issues, as well as to establish an innovative process in the Hungarian literature. Like Proust, because after the fall of realism the novel has turned to irony, Nádas's idea of life which cannot be restored in memory through a “time machine” unless the main characters experience a collapse, which is when they anyway cannot remember anything, is not absurd but paradoxical. It is at the moment when the reader leaves the horizon of expectations of a “great story”, when the viewer leaves the horizon of expectations of studies of photography, that a new rhetoric is created.

Key words: *Péter Nádas, Hungarian literature, Post-Modernism, photography, Roland Barthes, Italo Calvino, Milan Kundera, Jorge Luis Borges*