

Tomo Virk



Postmodernizem? Prej bi rekli, da korak naprej ...

Da bo iz Flisarjevega najnovejšega romana marsikomu zadišalo po postmodernizmu, je več kot verjetno. Na tako recepcijo napeljujejo tako nekateri idejno-tematski momenti kot tudi formalni postopki, uporabljeni v *Opazovalcu*. Ta je, denimo, ne le “dvojno zakodiran” (na trivialno žanrsko podlago so nanese tehtne pomenske, filozofske plasti), temveč že od začetka tudi izrazito zaznamovan z medbesedilnostjo. Avtor si izposoja imena likov, posamezne prizore, nekatere zgodbene zaplete in zamisli pri drugih zgodbah, bodisi filmskih bodisi literarnih, nekaj podobnega pa tako ali drugače počne tudi večina likov v romanu, predvsem tisti z newyorškega dogajalnega prostora. A ne le to. Že samo v uvodnem odlomku je nagnjeno toliko značilnih indikatorjev postmodernizma, da bi lahko veljal za učbeniški primer. Tu velja najprej omeniti prijem, na katerega v spremni besedi k *Opazovalcu* opozarja že Lucija Stepančič: roman “*se začne s prizorom, ki ga poznamo že iz filma: Barton Fink, mladi dramatik, ves predan umetniškemu poslanstvu iz zaodrja spremlja premiero svojega prvenca*”. Se pravi: avtor snovi za svoje delo ne zajema iz svoje lastne, ustvarjalne domišljije, temveč si izposoja (like, zaplete, žanrske vzorce) iz že obstoječih del (Jančar v *Smrti pri Mariji Snežni* denimo iz *Bele garde* Bulgakova, Blatnik v *Plamenicah in solzah* iz *Stalkerja* Tarkovskega, Eco v *Imenu rože* iz Doyla, Borgesa itn.). Ta poteza, ki že sama po sebi problematizira *resničnost* resničnosti, saj potrjeno *fikcijsko* “realnost” izenačuje z domnevno *realno*, se nato še stopnjuje v smeri na videz radikalnega postmodernizma: študent Simon, ki si izposoja ime pri Bartonu Finku, napiše igro o mladeniču, ki je na smrt zbolel in ima pred seboj še leto dni življenja; ravno ko igro igrajo v amaterskem gledališču, izve, da je – natanko tako kot njegov dramski lik – zbolel tudi sam in ima pred seboj le še leto dni življenja. Če ne prej, bodo poznavalci postmodernističnih trikov poskočili na tem mestu; znana podoba: pisatelj

piše roman o pisatelju, ki piše roman o pisatelju, ki piše roman o pisatelju in tako naprej v mise-en-abimsko neskončnost. Realnost naše eksistence, ki jo čutimo kot táko (realno), je zgolj navidezna, fiktivna, nam sporočajo taki *neskončni regressi*. Morda se počutimo kot subjekti, ki pišejo zgodbe in usode sebi ter drugim likom, a v resnici smo vendarle tudi sami zgolj liki v zgodbi, ki nam ni razvidna in jo piše nekdo drug. Ta, nedvomno postmodernistična drža po vsem sodeč posebno poudarjeno velja prav za "junaka" Flisarjevega romana. Simon ves čas čuti, da je njegovo življenje urezano po meri zgodb drugih, želi pa ga živeti po scenariju, ki bi ga napisal sam. Želi si avtentične resničnosti, želi, kot izvemo iz njegovega pogovora z mladenko Virgo, "v času, ko življenje ne more več biti avtentično" in ko se resničnost (tako pravi na kavču pri dr. W. Allenu) "ne zdi več resnična", "doseči občutek, da je življenje resnično".

Ontološka negotovost ni le travma, s katero se spopada Simon, temveč je vanjo vpleten tudi bralec romana, ki podobno kot osrednji protagonist težko povezuje niti v pripovednem svetu nenehnih dogajalnih suspenzov, navideznih identitet, igranja vlog, insceniranih prizorov itn. Psihiater Woody Allen je na pogled natanko takšen, kakršen je znani filmski igravec, in mu je, kolikor je bralcu sploh omogočen vpogled vanj, podoben tudi po psihičnih motnjah. Značilna postmodernistična izposoja že obstoječega lika? V določeni meri gotovo, le da še dodatno zapletena in potujena. Psihiater ve, čigava kopija je; ker so ga ljudje venomer zamenjevali s filmskim igralcem, je, "da bi bila stvar enostavnejša", spremenil ime (prej je bil EHUD Zuckermann). Bralcu ne preostane drugega, kot da sprejme to razlago, čeprav, če dobro premisli, ni povsem jasno, zakaj bi bila stvar tako "enostavnejša"; a podobno nejasen ostaja status dobršnega dela Flisarjevih izposoj, citatov, aluzij. Simonov newyorški dobrotnik ima zunanji videz enega znamenitega filmskega igralca, glas drugega in ime lika, ki ga v znanem filmu (polnem citatov, aluzij, postopkov beganja gledalca) igra tretji itn. Vprašanje, kdo posnema koga, realnost fikcijo ali fikcija realnost, je povsem na mestu, in Paul Auster s svojim spraševanjem (v *Opazovalcu* je položeno v usta Virgo), do "kolikšne mere je avtor literarnega teksta izumitelj svojih likov in njihovih medsebojnih odnosov? In do velikšne mere je samo eden od likov v zgodbi [...]?", gotovo ni po naključju ena od osrednjih referenc Flisarjevih izrecnih medbesedilnih navezav v tem romanu. Druga, neizrecna, a, se zdi, povsem nedvoumna, je navezava na Fowlesovega *Maga*. Težko je spregledati podobnost med nerazvidno, varljivo, z erotiko nabito igro, ki poteka – tak je vsaj vtis – pod taktirko Vincenta Vege in v kateri poleg njega osrednje vloge igrajo Simon, Virgo in Ajsi Disi, ter iluzionističnim gledališčem, ki ga uprizarja

zagonetni Conchis na svojem grškem otoku in v katerem poleg njega – v podobni igri videzov, slepil, suspenzov, erotike kot pri Flisarju – nastopajo še Nicholas, Rose, Lily in Alison. Poanta obeh romanov (oba jo tudi izrečeta s podobnimi besedami) je vsaj v tej točki jasna in bolj ali manj identična: *nič ni resnično, vse je le videz*.

Za postmodernistične stezosledce ponuja torej Flisarjev roman več kot dovolj gradiva. Kljub temu se zdi, da bi bilo *Opazovalca* nekoliko prena-gljeno takole na hitro odpraviti kot postmodernističnega. Prej bo držalo, da je korak naprej. Kar je postmodernizmu *cilj*, torej opozarjanje na svet ontološke negotovosti in izmuzljivih identitet, je pri Flisarju pravzaprav le *izhodišče*. Pa tudi tako je, da je tisto, kar avtor sam najbolj izrecno izpostavlja in “na ogled postavlja” – podobno kot tisto, kar se vselej zdi najočitnejše Simonu – največkrat zgolj kulisa, manever zavajanja, pisateljeve lastne igrive, a obenem resne igre. Romani Paula Austerja, *Barton Fink*, *Pulp Fiction*, *Tramvaj poželenja* in še bi lahko naštevali: vse to so jasne, izrecne medbesedilne navezave, ki jih Flisar prav nič ne skriva, temveč nanje opozarja kar sam, tako da jih bralec ne more zares spregledati. Da pri konstituciji pomena *Opazovalca* gotovo igrajo pomembno vlogo, o tem ne more biti prav nobenega dvoma. Vendar *Opazovalec* ni roman tiste vrste, ki bi vse povedal v obliki jasnih poant ter napotkov za razumevanje in ne bi tistega najzanimivejšega pravzaprav prihranil za branje med vrsticami. Trivialni žanr (trilerja, recimo), ki ga je Flisar izbral tokrat, utegne sicer – podobno kot nekdanja žanrska podlaga *Čarovnikovega vajenca* (ob tem romanu se je pokazalo, da tako imenovano “dvojno zakodiranost” precej raje priznamo kakemu tujemu piscu, na primer Ecu, kakor slovenskemu) – marsikaterega bralca zapeljati v branje tistega zgolj očitnega, transparentnega, z avtorjevim peresom brez kakršnih koli maškarad v usta protagonistov položenega. Toda s takim branjem bomo prišli pač do trilerja, kaj dosti dlje ali globlje pa ne. No, morda še do značilne, a zdaj vsaj na Slovenskem vendarle že nekoliko zapoznele, zastarele postmodernistične literarne igre.

Čeprav je v romanu res veliko opornih točk, ki prepričljivo podpirajo taka branja, pa se zdi, da je bila avtorjeva intenca vendarle nekoliko drugačna. Seveda, strogo gledano avtorjeva namera za naše razumevanje *Opazovalca* – tudi če bi jo poznali iz prve roke – ne more biti zares relevantna. Pomembno je to, kar bralcu “sporoča” samo besedilo, ne pa nameni, ki jih je imel z njim avtor. Ti so ponavadi zanimivi predvsem zato, da lahko ugotavljamo, kako zelo so se avtorju (največkrat na srečo, včasih pa tudi na žalost) ponesrečili. Kljub tveganju očitka animizma je zato morda bolj upravičeno govoriti o *nameri besedila*. Če storimo to, kaj

hitro opazimo, da *Opazovalec* nikakor ne “želi” biti zgolj triler, temveč – podobno kot *Čarovnikov vajenec*; sklicevanju na to besedilo se pač ne moremo izogniti – prej filozofski roman. Pa ne toliko zaradi svoje dialoške oblike, ki ga močno zaznamuje, saj dialoškost ni na primer le lastnost Diderotevega *Rameaujevega nečaka*, ki bi ga verjetno lahko označili za filozofski roman, temveč tudi dramatike, se pravi, tiste literarne vrste, ki je Flisarju precej blizu. Pač pa zaradi svojih idejno-filozofskih prvin, ki – kljub spretni kamuflaži v podobi trilerja – vendarle prevladujejo.

Ob vseh zapletenih narativnih obratih in begajočih identitetah je osnovno vprašanje, ki ga zastavlja roman, povsem preprosto. Izhaja iz dveh življenjskih položajev oziroma problemov, ki sta pravzaprav en sam, saj je drugi le zgoščena različica prvega. Toliko želja in zamisli ima človek, govori v mottu navedena pesem Johna Rawlesa, pa nima dovolj časa, da bi jih izpolnil. Ali če povzamemo različico tega problema z začetka romana: Simonu zdravniki povedo, da ima pred seboj le še leto dni življenja; znajde se pred vprašanjem, kako ta prekratki čas čim bolj izpolniti z življenjem.

Vprašanje se zdi skoraj preveč preprosto, nemara že kar banalno, celo trivialno (pisateljevanja večji avtor ga je prav zaradi tega videza ironično ovil v trivialni žanr, s tisto značilno distanco, ki jo izkazuje Eco v svojih *Postillah k Imenu rože*). A je pravzaprav vse prej kot to. Vprašanje, kaj bi storil, če bi imel pred seboj le še leto dni življenja – tako trivialno se nam zdi zato, ker se vprašanja tega tipa pojavljajo, denimo, na lepotnih tekmovanjih –, je pravzaprav vprašanje o tem, kaj je v življenju najbolj dragoceno. Kako težko je nanj odgovoriti nebanalno in netrivialno, je razvidno iz odgovorov skoraj vseh oseb, ki jim ga Simon zastavi (tudi odgovor Vincenta Vege, njegova zamisel združbe na smrt obsojenih morilcev, ki bi rešili planet največjih škodljivcev, je hoté, kot kontrast, *žanrsko* trivialen). Vprašanje, kako – še posebno v dobi ontološke negotovosti ter spoznavne in vrednostne relativizacije – odgovoriti drugače, je vsekakor trd oreh celo za pisatelja Flisarjevega kova, ki je (vsaj s *Čarovnikovim vajencem*) že dokazal, da zna spretno vijugati med čermi trivialnosti, literarne spretnosti, filozofske globine in življenjske modrosti.

Da bi nam bil način, kako na to odgovarja Flisarjev *Opazovalec*, čim bolj razviden, bomo opozorili še na eno izmed tistih *izbirnih sorodnosti* romana, ki niso označene izrecno, iz razvidnega citiranja ali sklicevanja, temveč so implicitne in napotujejo na branje med vrsticami. Tudi ta prikrita medbesedilna navezava je – kakor mnoge druge v *Opazovalcu* – s področja filma. Tako ljubljanski nenavadno učeni in modri berač kot tudi newyorški beraški “zen budizem” bodisi samega Simona bodisi berača

rastafarijanca, ki Simona nazadnje poveže z Vincentom Vego, asociirajo na film Michaela Jeterja *The Fisher King*, in ne po naključju. Kajti nemara prav zgodba o Gralu, tokrat kot smislu življenja, podana skoz trivialni žanr, polna suspenzov, nepojasnjenih skrivnosti in namigov o skitem smislu oziroma smotru, najbolje zarisuje kontekst, ki zajema filozofsko vsebino *Opazovalca*. S tem romanom, tako se zdi, Flisar še vedno ostaja zvest paradigmi *poti*, literarizirani ne le v številnih potopisnih romanih, temveč literarno obdelani tudi v njenih filozofskih, duhovnih, metaforičnih razsežnostih v *Čarovnikovem vajencu*. Kaj drugega je v strukturnem pogledu odisejada Simona kot ponovitev vitezov, iskalcev Grala, ki so se odpravili na lov za kamnom modrosti in resnice o življenju v daljne kraje, prestajali težke preizkušnje, doživljali vzpone in padce, na koncu pa dosegli spoznanje, ki jim ga je ponudil Gral? (S to razliko, dodajmo, da se Simon v nasprotju z njimi kot novoveški, psihološki subjekt med svojim iskanjem tudi osebnostno izgrajuje, zori ter na koncu dozori, in zato *Opazovalec* pripada tudi žanru romana omike.)

V filmu *The Fisher King* je v nekem prizoru na kratko povzeta zgodba o Kralju ribiču (ali Kraljevem ribiču, kot je slovenski naslov filma). Ta je čuvar Grala, a ga zaradi napake izgubi; zboli ter pošilja viteze v svet, da bi ga našli. Obišče ga Parcival in mu da piti iz čaše, za katero se izkaže, da je sveti gral. Kralj ribič presenečeno vpraša Parcivala: "Kako si prišel do te kupe? Poslal sem najdrznejše in najspodobnejše viteze, da bi jo našli, a je niso." Parcival, imenovan tudi *norec*, se zasmije in reče: "Pojma nimam. Videl sem le, da si žejen."

Na podobno "zenovski" način odgovarja, se zdi, na tvegano vprašanje o smislu življenja tudi Flisar. Simon si ničesar ne želi bolj, kot živeti po scenariju, ki bi ga napisal sam, in ne drugi zanj. Skupaj z njim imamo tudi mi vtis, da je zgolj igračka v rokah spretnega, nevidnega režiserja, predvsem Vincenta Vege. Toda v resnici od prve strani romana naprej na smrt bolni (tako vsaj misli) mladi avtor drame o na smrt bolnem mladeniču že živi prav po scenariju, ki si ga je zamislil sam, resda ne izrecno zase. Le da tega, čeprav je ravno *opazovalec*, ne *opazi* (morda je tako zaradi "krize identitete", zaradi katere se tudi identificira z namišljenim likom Bartonom Finkom; Lacan bi ob okoliščini, da se že od malega identificira z drugimi in da nima spolnih odnosov, bržkone vedel povedati kaj o nepredelani imaginarni fazi). Ne opazi tistega, kar mu ponuja že sama "situacija", temveč si, slep za očitno, prizadeva sestaviti svoj lastni scenarij, po katerem bi živel tisto malo življenja (tako namreč misli), kolikor mu ga je še preostalo. Ta nenavadna slepota za očitno, ki tepe Simona, je v nekem pogledu genealoške narave. Simon je v mnogih potezah – s svojo poudarjeno, skoraj pretirano naivnostjo, s svojimi

vmesnimi, začasnimi "spoznanji" na poti k dokončnemu, s svojimi *faux pasi*, s svojo nepremišljenostjo nesporni (čeprav v vseh pogledih tretjeosebni) dedič Egona iz *Čarovnikovega vajenca*.

Problemski lok, ki ga začenjajo Rawlesovi verzi in domnevna Simonova obsojenost na zgolj leto dni življenja (ta na koncu romana postane realna), se zaokroži v sklepnem odlomku. Na vprašanje, kaj bi storil, če bi izvedel, da ima samo še leto dni življenja, Simon (v podobnem slogu kot sklepa *Kandida* Voltaire ali *Foucaultovo nihalo* Eco) odgovarja takole:

"Skrbel bi za svoje najdražje. Pospravljaj bi, kuhal, pral in postiljal. Pripovedoval bi jim zgodbe in pravljice, ki ne vsebujejo ne vem kakšnih modrosti, so pa zabavne. Morda bi ublažile bolečino ob misli, da ne bom dolgo z njimi. Na strešni terasi bi vsak dan pred sončnim zahodom pripravil piknik. Potem bi skupaj opazovali tisto čudežno zlato svetlobo, ki se vedno pojavi tik pred mrakom. Obnovili bi posušeni vrt, da bi znova cvetel. In ko bi napočil čas, bi počasi, zadovoljen, da nisem bil nič posebnega, utonil v temo."

Resnica je vselej preprosta. Tudi ta, ki se razodene iskalcu grala. In tudi ta, ki se je razodela Simonu. Če je ta bratranec Egona iz *Čarovnikovega vajenca* že po tem, da sta oba zavezana paradigmi *poti*, s preprekami posutega iskanja Smisla, je to še bolj po spoznanju, ki mu je na koncu dano: to, kar iščeš, vselej že imaš, le da tega paradokсно ne opaziš, ker si *opazovalec*. Smisel življenja je življenje *sámo*. Živeti ga je treba, ne opazovati, ne šele iskati.