

UNIVERZITET U SARAJEVU - FILOZOFSKI FAKULTET
KOMPARATIVNA KNJIŽEVNOST I INFORMACIJSKE NAUKE

PRIPOVIJEDATI NIHILIZAM:
THOMAS BERNHARD I MICHEL HOUELLEBECQ
Završni diplomski rad

Mentorica: prof. dr. Ajla Demiragić

Student: Tarik Alimanović

Sarajevo, 2023.

SADRŽAJ

SAŽETAK	2
UVOD	3
NIHILIZAM	6
NIHILIZAM I HISTORIJA	8
NAPREDAK, TEHNO-NAUKA, KRIZA	10
RASPAD VRIJEDNOSTI	13
ISTINA	16
PRIPOVIJEDATI NIHILIZAM: THOMAS BERNHARD I MICHEL HOUELLEBECQ	18
MICHEL HOUELLEBECQ	19
THOMAS BERNHARD	24
KOMPARATIVNA ANALIZA ROMANA THOMASA BERNHARDA I MICHELA HOUELLEBECQA	28
MASA I IZUZETNOST	29
PORODICA	34
NARCIZAM KAO IZRAZ DUHA VREMENA	36
NEMOGUĆNOST LJUBAVI, SEKSUALNA EKONOMIJA I KULT MLADOSTI	37
UBISTVO I SAMOUBISTVO KAO MOGUĆE RAZRJEŠENJE	42
NEMOGUĆNOST UTOPIJA	43
KONSTRUIRANJE I RAZARANJE ISTINE	45
PROTIV AUTORITETA	50
BOLEST I NORMALIZACIJA KAO SIMPTOMI OPADANJA	53
NIŠTAVNOST UMJETNOSTI	57
ZAKLJUČAK	60
ABSTRACT	63
BIBLIOGRAFIJA	63

SAŽETAK

U radu će biti ukazano na uzroke i okolnosti koji su doveli do pojave nihilizma kao jednog od termina koji se u okviru kritike duha vremena koristi da opiše krizu modernog svijeta, posebno se zadržavajući na Nietzscheovom shvaćanju nihilizma, njegovim korijenima, manifestiranjima, tipologiji, kao i na procesima koji su doveli do savremenih zaoštavanja pitanja koja je pokrenuo Nietzsche, te su redefinirali naš svijet i aktualnu stvarnost.

Polazeći od toga, na primjerima romana Thomasa Bernharda i Michela Houellebecqa bit će istražena, kako na nivou samog teksta, tako i na vankontekstualnoj ravni, manifestiranja krize odnosno nihilizma u književnosti.

Ključne riječi: nihilizam, kriza, kritika duha vremena, kulturni pesimizam, raspad vrijednosti, Michel Houellebecq, Thomas Bernhard, Friedrich Nietzsche

UVOD

S propadanjem moralnog tumačenja svijeta s pozicija kršćanstva, te promjenama koje je izazvalo prosvjetiteljstvo i Francuska revolucija, od sredine 18. stoljeća u Evropi se širi opći osjećaj uznemirenosti zbog tadašnje duhovne i kulturne situacije iz kojeg se razvija kritika doba odnosno duha vremena, koja se na različite načine manifestira u književnosti, filozofiji, umjetnosti i koristi različite termine da opiše krizu odnosno stanja i procese unutar kulturalne atmosfere epohe. Jedan od tih termina jeste termin nihilizam.

Na Nietzscheovo pitanje otkuda nam dolazi taj najstrašnji od svih gostiju (Nietzsche, [1883 - 1888] 2012:45), ni danas kada nam nihilizam više nije pred vratima, već tumara našom kulturom pustošeći sve pred sobom, nije moguće dati jednoznačan odgovor, no sigurno da je pojava koju je Nietzsche nagovijestio opisujući ono što dolazi u sljedeća dva stoljeća, potpuno preobrazila zapadnu kulturu i čovjeka, a posljedice njenog prodora vidljive su od ekonomije, politike, filozofije, teologije, nauke, umjetnosti i književnosti, do svakodnevnog života koloniziranog sveopštom atmosferom rastrojstva i beznada.

Već od prvih artikulacija krize, odnosno nihilizma u modernoj filozofiji¹, uporedo se javljaju njegova manifestiranja i u umjetnosti i književnosti i traju sve do savremenog doba. Turgenjevlev roman *Očevi i djeca* iz 1862. godine, u kojem se pojavljuje lik nihiliste Bazarova, smatran je prvim romanom u kojem se uvodi termin nihilizam, no sam termin je, kako ukazuje Franco Volpi u svojoj studiji *Nihilizam* ([1996] 2013: 7-12), bio prisutan i ranije, kako u samoj Rusiji, tako i drugim zemljama, ali ga je Turgenjev popularizirao kao kategoriju društvene kritike. Pored Turgenjeva, jedan od začetnika problematiziranja nihilizma u

¹ Polazeći od same etimologije termina – od nihil, ništa – Volpi nihilizam vidi kao mišljenje opsjednuto ništavilom i njegovu prisutnost pronalazi posvuda unutar historije zapadnjačke filozofije, te u tom smislu prvim nihilistom smatra Gorgiju (oko 483 – oko 376. god. st. e.), antičkog filozofa i jednog od utemeljitelja prve generacije sofista, koji je tvrdio da „ništa ne postoji; a kad bi i postojalo, ne bi se moglo spoznati; a kad bi se i moglo spoznati, ne bi se moglo priopćiti.” (2013 : 3-4)

modernoj ruskoj književnosti jeste Dostojevski. U njemačkoj književnosti to je u prvom redu Thomas Mann i njegov koncept “demonskog”, ali se javljaju i drugi autori koji se kritički odnose prema posljedicama uspostavljanja kulta nauke i racionalizma u 19. stoljeću, te kroz književnost tragaju za alternativama i ističu je kao putokaz. U Francuskoj ovu tendenciju možemo pratiti od Markiza de Sadea, koji je radikalno poricao sve dotadašnje vrijednosti i moralne zakone, te otvorio put autorima koji su kasnije tragali za prevazilaženjem posljedica prodora racionalizma i nauke kako u širi društveni i kulturni kontekst, tako i u estetski diskurs, što se u književnosti ogledalo posebno kroz realizam i naturalizam. Svijest o krizi prisutna je u zapadnim književnostima kako tokom 20. tako i 21. stoljeća i ona se iskazuje na različite načine, a sa širenjem globalne dominacije tehno-naučne slike svijeta, tehnologije i zapadne kulture, ona postaje prisutna i u drugim kulturama. Ovdje je potrebno naglasiti da problematiziranje krize odnosno nihilizma u književnosti nije uvijek bilo tek eho-rasprava iz područja filozofije, već je taj odnos bio uzajaman, književnost je često predvodila otvaranje i sagledavanje pitanja nihilizma i krize, propadanja mitske i uspostavljanja racionalističke i tehno-naučne slike svijeta, ostvarujući i svoj uticaj na filozofiju, poput Hölderlina koji je značajna pojava za Nietzscheovu, a posebno Heideggerovu misao, čija je kritika Nietzscheovog shvaćanja nihilizma kasnije otvorila brojna pitanja o metafizici, tehnici i krizi modernog svijeta.

Zbog međusobnih uticaja između književnosti i filozofije, nihilizam odnosno krizu nije moguće razmatrati odvojeno samo u književnosti ili samo u filozofiji, stoga ni u ovom radu nije moguće izbjeći da se sagleda širi kontekst, kako onaj filozofski, tako i općenito kulturni i društveni, koji je doveo do pojave krize odnosno nihilizma i njihovog progresivnog zaoštavanja sve do danas. Uzimajući u obzir navedeno, za razumijevanje krize odnosno nihilizma nužno je ukazati na Nietzscheovu razradu ovog problema, prije svega u knjizi *Volja za moć: pokušaj preocjenjivanja svih vrednosti* (2012), iako se Nietzsche pitanjima nihilizma odnosno krize modernog svijeta bavio i u svojim drugim djelima.

Rastakanja jedinstvenog poimanja historije neraskidivo su vezana sa tim što kriza jeste i čini se najpodesnijim za razumijevanje krize odnosno nihilizma kao jednog od termina koji se vezuje za krizu, upravo krenuti od te tačke, stoga će biti ukazano na osporavanja linearnog koncepta historije odnosno ideje napretka, te na Nietzscheov historijski relativizam kao polazišnu tačku daljih kritičkih promišljanja o ovom pitanju.

Nadalje, za razumijevanje društvenog i kulturnog konteksta u kojem su mogući Houellebecqovi i Bernhardovi romani kojima će se baviti ovaj rad, posebno je značajno ukazati na procese koji su doveli do situacije čije posljedice ovi autori artikuliraju. U prvom redu, to je pojava nauke i tehnike kao metafizičkih kategorija i njihovo pretvaranje u tehno-nauku koja zauzima poziciju koja je ranije pripadala mitskom² odnosno religijskom, te rastakanje do tada postojeće slike svijeta.

Uporedo s pretvaranjem tehno-nauke u metafizičku kategoriju, zaoštava se proces raspada vrijednosti koji je Nietzsche označio kao temeljno određenje nihilizma.³ U radu će se ukazati na Nietzscheovo shvatanje ovog procesa, te odnos prema vrijednostima i njihovom urušavanju kroz prizmu likova u Bernhardovim i Houellebecqovim romanima.

Za analizu romana kojima će se baviti ovaj rad, a posebno Bernhardovih romana, posebno je značajno istaknuti pitanje istine i istinitog, zbog čega će biti prikazan Nietzscheov odnos prema ovoj kategoriji, te njegovi uticaji na Bernharda i Houellebecqa, koji također istini i istinitom pristupaju kao jezičkoj konstrukciji.

Thomas Bernhard i Michel Houellebecq autori su čije gotovo cjelokupne književne opuse obilježava svijest o krizi i njenim posljedicama kako na književne likove, tako i društveni i kulturni kontekst u kojem su smješteni.

Manifestiranjima krize u romanima Thomasa Bernharda i Michela Houellebecqa mora se pristupiti selektivno, prije svega zbog ograničenosti ovog rada, no to ne znači da su ona druga, kojima se nećemo baviti, manje značajna. Pažnja će se posvetiti njihovom konstituiranju unutar kulturnog polja⁴, a u kontekstu nihilističkog društvenog i kulturnog ozračja, te će se kroz komparativnu analizu karakterizacije likova u odabranim romanima i odnos prema

² Roland Barthes s svojom knjigom *Mitologije* analizira mitsko u svakodnevnicima francuskog građanskog društva sredinom 20. stoljeća poput vina i mlijeka, striptiza, plastike, Citroen automobila (Barthes, [1957] 2009:57-59; 108-110; 111-112; 125-127), itd. te ukazuje kako savremeno društvo mitove stvara posredstvom medija, popularne kulture, itd, što je značajno za razumijevanje procesa urušavanja i fragmentacije vrijednosnih sklopova i općenito duha vremena kasnog kapitalizma. Ovi barthesovski mitovi su prisutni i u romanima Michela Houellebecqa, poput mistificiranja automobila i drugih različitih upotrebnih predmeta.

³ „Šta znači nihilizam? - Da najviše vrednosti gube svoju vrednost.” (Nietzsche 2012: 47)

⁴ Francuski sociolog Pierre Bourdieu razvija teoriju polja i vidi ih kao prostore borbi organizovanih oko specifičnih formi kapitala. U svakom od polja vode se borbe između dominantnih i podređenih u kojima se teži osvajanju položaja, te svako od polja dijeli zajedničke atribute sa drugim poljima, ali i svoje specifičnosti, unutar kojih važe posebne zakonitosti. (Bourdieu, 1993)

kategorijama kao što su seksualnost, bolest, porodica, odnos prema utopijskom, odnos prema autoritetima, umjetnosti, itd. pokazati kako se nihilizam odnosno kriza manifestiraju kod jednog i drugog autora.

NIHILIZAM

Termin nihilizam nije ni danas do kraja izveden pojam i tokom historije upotrebljavao se u različitim kontekstima, te je imao različita značenja, no u drugoj polovici 19. stoljeća, uporedo s razvojem nauke i tehnologije, te stvaranjem masovnog društva, postaje jedna od važnih tema u raspravama koje su se vodile unutar zapadnjačke filozofije, ali se tako problematizira i u književnosti. Tokom 20. stoljeća, sa zaoštavanjem raspada vrijednosti i posljedicama tog procesa po svakodnevni život, postaje jedan od ključnih termina unutar filozofije, književnosti, umjetnosti, ali i u drugih humanističkih područja, kojim se nastoji objasniti ili iskazati kriza modernog odnosno postmodernog svijeta, kao i njeni uzroci i posljedice. Termin nihilizam prisutan je i u prvim dekadama 21. stoljeća, no preokupacije koje su se vezale uz njega, preuzimaju i druge struje u zapadnom mišljenju, prije svega kulturni pesimizam koji nastaje također unutar ozračja nihilističke misli, te su njegova ishodišta također u kritičkom preispitivanju kulturnih i društvenih pretpostavki koje su dovele do raspada vrijednosti i nestanka čvrstih i pouzdanih oslonaca unutar zapadne kulture.

Nihilizam u zapadnoj kulturi, postaje prvi put predmetom sveobuhvatne filozofske analize u Nietzscheovoj knjizi *Volja za moć: pokušaj preocjenjivanja svih vrednosti* (2012), koja se nametnula kao nezaobilazna u svakom kasnijem promišljanju ove pojave. U svojim bilješkama, na temelju kojih je posthumno objavljena knjiga, Nietzsche artikulira historijsku svijest o najudaljenijim korijenima nihilizma, u platonizmu i kršćanstvu, te ukazuje na mogući put njegovog prevladavanja. Razrađujući svoju koncepciju nihilizma, on razlikuje dva značenja nihilizma: nihilizam kao znak povećane duhovne snage - aktivni nihilizam i nihilizam kao znak propadanja i opadanja duhovne snage - pasivni nihilizam. (2012:49) Pasivni ili umorni nihilizam ne napada i on je znak slabosti, te jedna vrsta odbrambene reakcije koja se očituje kroz preobrazbu i asimilaciju budizma u zapadnu filozofiju, što je prisutno posebno u

romantizmu i Schopenhauerovoj filozofiji:

„(...)njegov najčuleniji oblik je budizam: kao pasivni nihilizam, kao znak slabosti: duhovna snaga može biti zamorena, iscrpljena, tako da joj više ne odgovaraju dotadašnji ciljevi i vrednosti i da im se više ne veruje - tako da se raspada sinteza vrednosti i ciljeva (na kojima počiva svaka jaka kultura) i pojedinačne vrednosti ratuju među sobom: *raspad*, to će reći sve što oživljuje, vida, umiruje, tupi, stupa napred, u različitom *ruhu*, religioznom ili moralnom, ili političkom ili estetskom itd." (2012: 56)

S druge strane, potpuni ili aktivni nihilizam manifestira se kao znak rasta duhovne snage koja se očituje kroz ubrzavanje procesa razaranja. Njegov konačni oblik je krajnji nihilizam koji ne samo da razbija tradicionalne vrijednosti odnosno moralni pogled na svijet i samu vrijednost istine, već i ono transcendentalno mjesto koje su te vrijednosti zauzimale. Nietzsche ga definira na način da bi „krajnji oblik nihilizma bilo mišljenje da je svaka vera, svako držanje nečega za istinito po nužnosti lažno, jer ne postoji istinski svet.” (2012: 53)

Nietzsche smatra da nihilizam nije samo razmišljanje o uzaludnosti i ubjeđenje da sve zaslužuje da propadne; već i aktivno individualno djelovanje kroz razaranje:

„To je, ako se baš hoće, *nelogično*., ali nihilist ne veruje u potrebu da bude logičan (...) To je stanje jakih duhova i volja; a takvima je nemoguće da se zadovolje negativnim sudom: negacija delom potiče iz njihove prirode. Uništenje sudom potvrđuje i uništenje rukom.” (2012: 56)

Iz krajnjeg nihilizma proizilazi nihilizam u kojem se njegovo negativno obilježje kreće ka jednoj vrsti pozitivnog i ono omogućava novo pozicioniranje vrijednosti temeljeno na volji za moć, a njega može podnijeti samo nadčovjek, onaj koji nadilazi tradicionalnog čovjeka time što prestaje s starim vjеровanjima i vrijednostima i ima snagu proizvesti nove kroz prevrednovanje svih vrijednosti. Prevrednovanje svih vrijednosti suprotstavlja se nihilizmu i prevazilazi ga time što stvara nadčovjeka kao onoga ko prihvata vječno vraćanje i vodi se isključivo voljom za moć, odbacujući platonističko-nihilističko viđenje svijeta. (2012:74)

NIHILIZAM I HISTORIJA

Svijest o krizi izrodila se iz rascjepa između dvije koncepcije historije, jedne antičke, cikličke historije, koja se produžava u novi vijek, a zatim ide dalje do Schopenhauera, Nietzschea i Spenglera, s jedne strane, dok s druge strane stoji progresistička koncepcija historije koja se temelji i nastavlja na kršćanskoj linearnoj koncepciji historije, a s prosvjetiteljstvom doživljava svoju punu afirmaciju. Upravo je prosvjetiteljstvo presudno uticalo na skup težnji koje su se u 19. stoljeću i ostvarile, te izrasle u ono što u širem smislu zovemo modernom kulturom.

Autori koji su se kasnije s različitih pozicija bavili problemom krize, osporit će prosvjetiteljske ideje i u prosvjetiteljskom snu o sreći odnosno vjeri u razum, nauku i napredak, koja je zauzela transcendentalno mjesto koje je ranije pripadalo kršćanstvu, vidjeti jednu od pretpostavki za zaoštavanje nihilizma u zapadnoj kulturi od 19. stoljeća do danas.

Naime, progresistički koncept historije polazi od pretpostavke da ona jeste progresivni slijed ljudske emancipacije, shodno čemu ono što jeste novo, naprednije, što se suprostavlja tradiciji, predstavlja vrijednost samo po sebi. On polazi od pretpostavke da je historija jedinstvena i cjelovita, te podrazumijeva jedno središte oko kojeg se u linearnom slijedu nižu događaji, a to središte je ono što jeste kulturni krug Zapada konstituiran od strane njegovih vladajućih klasa, te iskućuje sve ono što jeste izvan, oznaćavajući to kao smetnju ideji napretka.

Uporedo s dominantnim, linearnim konceptom historije, javlja se i njegovo osporavanje i ono zapoćinje sa Schopenhauerom i nastavlja s Nietzscheom i Spenglerom razvijajući se u razornu kritiku moderne civilizacije, te presudno utiće na misao o krizi koja se može pratiti kako kroz filozofiju i humanistićke nauke, tako kroz književnost i umjetnost.

U ogledu *O koristi i štetnosti historije za život* ([1874] 2004), Nietzsche odrećuje tipologiju historije, monumentalistićku, antikvarnu i kritićku. Monumentalistićki odnos prema historiji odrećuje okrenutost uzorima iz prošlosti. To je karakteristićno za ranije krize kulture koje su bile obnoviteljske, u njima se uvijek težilo povratku na ideal starog, poput postavljanja antike u 16. i

17. stoljeću za ideal. Nietzsche u tome vidi opasnost, jer takav pogled vodi ka negaciji sadašnjosti, koja se predstavlja kao bezvrijedna u odnosu na ranija iskustva, ali takav pogled jednako isključuje i onu prošlost koja ne spada u monumentalnu. S druge strane, antikvarni odnos prema historiji donosi opasnost od njegove sposobnosti samo za čuvanje ranijih iskustava, ali ne i za stvaranje novih. Za razliku od ova dva odnosa, kritički odnos prema historiji razara i razrješava prošlost da bi čovjek mogao živjeti, na način da je stavi pred sud, strogo je ispita i na kraju osudi iz pozicije samog života. (2004: 19-26)

Prema historiji Nietzsche zauzima kritičan stav koji se temelji na historijskom relativizmu. On polazi od različitih prikaza ustrojstva svijeta u prošlosti i postavlja pitanje o pouzdanosti aktualnog ustrojstva odnosno njegove ispravnosti, te zauzima stav da mogu postojati isključivo nesavršena tumačenja, ali nikad konačne istine o svijetu. Nietzsche se svojim promišljanjima o historiji suprostavlja do tada vladajućem historicizmu, te odbacuje ideju napretka, koncept linearne historije, a historiju vidi kao diskontinuitet koji se realizira kroz njegov koncept nadčovjeka. Jednako tako, Nietzsche odbacuje krajnji smisao historije i kroz svoj često nejasan i proturječan koncept "vječnog vraćanja" tok historije vidi u velikim krugovima koji se ponavljaju.

Govoreći o mijeni s moderne na postmodernu, Gianni Vattimo primjećuje da kraj moderne nastupa onda kada postaje nemoguće govoriti o historiji kao nečemu unitarnom, dok s rastakanjem ideje historije kao jedinstvenog toka ostaju samo slike prošlosti osvijetljene s različitih gledišta, bez nekog cjelovitog, sveobuhvatnog gledišta. (2008: 12-13) Vattimo ukazuje da kriza ideje historije sa sobom donosi i krizu ideje napretka; ako ne postoji jedinstveni tok događaja ne može se smatrati ni da se one kreću prema nekom cilju. On smatra da nemogućnost posmatranja historije kao jedinstvenog toka dovodi i do kraja moderne, čemu su doprinijeli, između ostalog, i problematiziranje jedinstvenog koncepta historije od strane koloniziranih naroda, a još više vladavina masovnih medija u kojoj se ostvaruje Nietzscheovo proročanstvo da će stvarni svijet postati fikcija⁵. (2008: 14-19)

⁵ U prilog tome, značajana su Baudrillardova zapažanja o simulaktumu i simulaciji, te Debordova kritika društva spektakla.

NAPREDAK, TEHNO-NAUKA, KRIZA

Od druge polovice 18. stoljeća počinje da prevladava naučni i tehnološki optimizam odnosno vjera u bezuslovni napredak vođen naukom i tehnikom i ona se počinje razvijati pod okriljem progresističkog humanizma, koji je računao sa distinkcijom između nauke i tehnike. Moderna nauka se u počecima temeljila na jasnoj diferencijaciji u odnosu na tehniku na što se gledalo kao na dvije ljudske djelatnosti podređene različitim redovima: teorijskom i praktičnom redu. Nauci se pripisivala vrijednost sama po sebi, a tehnika je shvaćana kao neutralna, odnosno vjerovalo se da je ovisna od toga kako je upotrebljavamo. Na osnovu toga, na nauku i tehniku se gledalo kao na ključne faktore za ljudsku emancipaciju, te su i doživljavane kao vrijednosti same po sebi. Načela koja iz toga proizilaze jesu da one imaju neograničenu slobodu u istraživanjima i primjeni, te da moraju biti u službi općeg dobra. Ipak, nauka se podređuje tehnici, transformira se u instrument moći i iz toga nastaje ono što se naziva tehnološka nauka, koja se pretvara u vrhovni princip, u novu religiju koja zauzima mjesto kršćanstva. Danas su nauka i tehnika zaštićene ovim načelima i ne priznaju nikakve granice izuzev onoga što je njima dosegljivo, te se na tom mjestu sukobljavaju sa progresističkim humanizmom pod čijim okriljem su izrasle.

Čovjek koji je bio apstraktni konstrukt i predmet filozofskih spekulacija, iščupan je iz svog tradicionalnog okruženja i sveden u laboratorij gdje ga se modificira, gdje se moć nad njim povećava proporcionalno sa znanjem o njemu, dok progresistički humanizam ne odustaje od humanističko-kršćanske koncepcije čovjeka. Tu se počinju postavljati pitanja o neutralnosti tehnike, neutralnosti i spoznajnoj ulozi nauke, te one prestaju da se podrazumijevaju same po sebi, a to ide do toga da se traži uvođenje zabrana na određena istraživanja što je u direktnoj suprotnosti sa načelom neograničene slobode u istraživanjima, koje predstavlja jednu od temeljnih vrijednosti moderniteta.

S postmodernom se počinje govoriti o kraju humanizma, te se humanizam poistovjećuje s modernitetom, racionalnošću i progresističkim konceptom historije. Iz ovoga proizilazi jedna od karakteristika postmoderne, a to je odbacivanje tzv. velikih naracija u korist nelinearnosti, fragmentarnosti i relativizma.

Nietzscheova kritika nauke usmjerena je prema njenom pretvaranju u novu metafiziku. Kao ni jezik ni logika, tako ni nauka ne može polagati pravo na istinu, jer prema Nietzscheu, naučni zakoni i istine samo su proizvoljne konstrukcije koje se mijenjaju. Nauka je, kako kaže, sredstvo u „preobraženju prirode u pojmove, u cilju ovladavanja prirodom.” (2012: 357) Ona je proizvod prosvjetiteljstva, nadomjestak religiji i samo jedno od tumačenja svijeta koje neće uvijek čovječanstvu donositi nadu u izbavljenje.

Kritičko sagledavanje tehnike i nauke, njihovog mjesta u svijetu i odnosa spram čovjeka, jedna je od središnjih preokupacija filozofije kako tokom 20. stoljeća tako i danas, a unutar filozofije razvijaju se i filozofija nauke i filozofija tehnike kao posebne discipline. Tokom 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća dolazi do kulturne mijene od moderne ka postmoderni. Posebno značajna knjiga za ovaj proces jeste *Struktura naučnih revolucija* Thomasa Kuhna ([1962] 1974) u kojoj Kuhn baveći se velikim temama u nauci, pokušava naći odgovor na pitanje kakva ona zaista jeste. Njegov pojam naučne paradigme predstavlja ishodišnu tačku u stvaranju epistemološkog obrata i nastajanja onoga što se smatra postmodernim znanjem. Kuhn smatra da nauka ne otkriva stvarnost i istinu, već samo rješava zagonetke unutar već utvrđenih svjetonazora odnosno djeluje u okviru određene paradigme i tako konstruira stvarnost. Kuhnova istraživanja nauke dovela su u pitanje predodžbu o njoj kao o neutralnoj i progresivnoj.

Tokom industrijske revolucije prvi put se uspostavlja međuzavisni odnos između industrije i nauke i on traje do danas, šta više, živimo u epohi kada se većina naučnih istraživanja, kao nikada prije, odvija pod pokroviteljstvom kapitala i različitih institucija. Naravno, etička pitanja gube na svojoj relevantnosti pred "objektivnim istinama" koje nudi nauka.

Upravo je nastanak ideje napretka i onoga što se zove tehno-nauka jedan od glavnih faktora koji su doprinijeli urušavanju tradicionalnih vrijednosti i poredaka. Njihov uticaj u zapadnom svijetu od 20. stoljeća, može se porediti sa uticajem koji je kršćanstvo u Evropi imalo tokom srednjovjekovlja. Dok je tokom prošlosti religija bila sila koja je davala legitimizaciju postojećim porcima, u savremenom dobu njeno mjesto i ulogu preuzela je nauka koja je sebe proglasila superiornom u odnosu na sve druge puteve ka spoznaji, te dovela do toga da i sama religija svoje istine mora prilagoditi naučnim istinama. Vjera u napredak i naučna dostignuća predstavlja jedinu osnovu savremenog čovjeka, lišenog svih duhovnih i kulturoloških uporišta i ona poprima oblik transcendencije. Čovjeku više nije potreban Bog, stvoritelj, jer je čovjek postao sposoban da sam

sebe preoblikuje. Ono što je u kršćanskoj koncepciji predstavljalo sedam smrtnih grijehova, postaje pokretač koji čovjeka i društvo vodi ka emancipaciji i materijalnom blagostanju. Ideja napretka nametnula se kao jedini pokretač i tvorac ljudske historije i ona ima svoje korijene u historijskom iskustvu Zapada, ali i kršćanskoj eshatologiji, te je simptomatično kako primjećuje Karl Löwith (nav. prema Sachs, 2001: 159), da se ideal moderne nauke u ovladavanju prirodom i koncept pravolinijskog napretka ne javljaju nigdje u klasničnom dobu, niti na Istoku, već na kršćanskom Zapadu.

Nauka, tehnika i vjera u napredak koji su neraskidivo vezani, redefiniiraju našu stvarnost i bez sumnje predstavljaju najmoćniju silu u globalnom kontekstu, koja ne samo da intervenira u prirodu van čovjeka, namećući se ključnim za očuvanje našeg načina života i postavljajući se krajnje neprijateljskim prema svemu što predstavlja autentično i tradicionalno, već i radikalno mijenja i čovjeka kao biće, njegove biološke određenosti, njegove aktivnosti, rad, dokolicu, međuljudske odnose.

Liotard upozorava na opasnosti koje nosi savremeni kapitalizam i njegova želja za totalnom dominacijom uz posredovanje tehnologije, a sve u ime napretka, što dovodi do kulture koja se temelji na neljudskom. U svom najuticajnijem tekstu, *Postmodernost stanje* ([1979] 2005) ukazuje na to da su tehnike „podvrgnute načelu optimalizacije performansi – povećanje ishoda (dobivenih informacija ili promjena) uz smanjenje unosa (utrošena energija) da bi se one dobile. To su dakle igre kojih značaj nije ni istinito, ni pravedno, ni lijepo, itd. već učinkovito – neki tehnički “potez” je “dobar” kada dobro djeluje i/ili kada troši manje no neki drugi.” (2005: 64), što potpuno istiskuje pitanja etike i morala i dovodi nas do onoga što Lyotard vidi kao neljudsko.

Tehnologija i virtualna stvarnost stavljaju nas u poziciju Boga i nude nam kreiranje svjetova, stvari i pojava prema vlastitim projekcijama, te poprimaju transcendentalnu dimenziju uspostavljajući se, poput monoteističkog raja, kao prostori izbavljenja od determiniranosti čovjeka i svijeta.

Dakle, tehno-nauka izlazi iz okvira tradicionalne antropologije i dubinski preobražava čovjeka, kroz sve njegove aspekte, njegov prostor, koncepcije vremena, kulturu, stvarnost i ljudsku egzistenciju u najširem smislu, pri čemu za nju ne važe nikakva ograničenja.

Franco Volpi slikovito opisuje današnju situaciju:

„Tradicionalna uporišta - mitovi, bogovi, transcendencije, vrijednosti - nagriženi su činjenicom da je svijet otriježnjen. Znanstveno-tehnička racionalizacija proizvela je neodlučnost glede konačnih izbora na planu pukog uma. Rezultat je policentriizam vrijednosti i izostenija odluka, sušta glupost propisa i sušta beskorisnost zabrana. U svijetu upravljanom znanošću i tehnikom, uspješnost moralnih imperativa čini se jednakom uspješnosti kočnica od bicikla koje su postavljene na neki jumbo jet. Pod čeličnom kapom nihilizma nema više moguće kreposti ili morala.” (2013:246- 247)

Simptome krize odnosno raspada koji je zahvatio sve sfere života i neprestano se produbljuje bilo bi nemoguće pobrojati, jer se neprekidno uvećavaju i međusobno prepliću. Uprkos totalnoj dominaciji, vjera u spasenje koju su poticali zagovarači linearnog napretka i tehno - nauke, danas je kao nikad ranije dovedena u pitanje, a antagonizmi na relaciji tehno-nauka - humanističke nauke, zaoštrene su do krajnjih granica i prerastaju u otvorena osporavanja i neprijateljstva.

Savremena situacija ukazuje da je čovjek napustio teološke, metafizičke, pa čak antropološke okvire. U knjizi *S Nietzscheom o Europi* Mario Kopic piše: „Na mjestu prema kojemu je čovjek nekoć uzdizao pogled da bi bolje shvatio sebe i svijet oko sebe, vidio sebe u iskonskoj svjetlosti, danas više nema ničega što umiruje, krijepi, jamči” (2001: 13). Ni čovjek niti svijet ne mogu se sagledati samo s aspekta tehno-naučne proizvodnje, niti se može imati pouzdanja isključivo u razum i koncept napretka koji je obećavao čovječanstvu ostvarenje utopija, a donio mu je samo pokušaje njihovih realizacija i štetu nastalu usljed tih pokušaja, te nelagodu, dezorjentiranost, otuđenje, pustoš i nihilističko beznađe svakodnevnog života.

RASPAD VRIJEDNOSTI

Kategorija koji stoji u nerskadivom odnosu prema nihilizmu, jeste kategorija vrijednosti. Mario Kopic u knjizi *Sekstant: skice o duhovnim temeljima svijeta* (2010) navodi nekoliko glavnih skupina vrijednosti na kojima je formirana zapadna kultura: najprije, antičko-grčke odnosno sokratsko-platonističke vrijednosti među kojima je pravednost na samom vrhu, zatim starozavjetno-judaističke vrijednosti sažete u dekalog odnosno deset božijih zapovijedi. Nakon njih dolaze vjera, nada i ljubav, tri novozavjetne vrijednosti koje kršćanstvo proglašava vrlinama. Francuska revolucija proizvela je takozvane buržoaske odnosno građanske vrijednosti: sloboda, jednakost, bratstvo. (2010: 271) Socijalizam je uspostavio svoj sistem vrijednosti koji se temeljio

na kulturu rada, dok je kapitalistička utopija postavila potrošnju i profit kao svoje temeljne vrijednosti. Dalje, možemo govoriti o skupini vrijednosti, koje švicarski teolog Hans Kung naziva "Welthetos" odnosno svjetski etos, čije vrijednosti potiču od svjetskih kultura odnosno civilizacija, a tri su temeljne: svetost života, posvećenost mrtvih i autonomno ljudsko dostojanstvo. (nav. prema Kopic, 2010: 272)

Ovi veliki sklopovi vrijednosti ulaze u proces diferenciranja i fragmentiranja u sve manje, parcijalne vrijednosne sklopove na što ukazuje Hermann Broch u eseju *Zlo u vrijednosnom sustavu umjetnosti* ([1933] 2007: 25-52), razvijajući svoju teoriju i kritiku kulture i tipično za kasni modernizam, žalujući zbog gubitka jedinstva svijeta.

Iako je Broch prigovarao Nietzscheu da je uspio samo izokrenuti stare vrijednosti bez da je izašao iz njihove perspektive, odnosno da nije uspio stvoriti nove već je stare predložio samo u izokrenutom obliku (2007: 26-27), s njim je imao određeni stepen suglasja kada je u pitanju to da raspad vrijednosti predstavlja temelj za razumijevanje krize, te je smatrao da vrijednosni kaos koji nastaje na uzajamnoj borbi vrijednosnih sistema i njihovom uzajamnom nerazumijevanju i isključivanju vodi stvaranju neduhovne situacije.

Nasuprot modernisti Brochu, postmodernizam ne samo da se miri sa fragmentiranjem i stvaranjem mnogostrukih vrijednosnih sklopova, već vrijednosnu liniju koja je u modernizmu bila vertikalna, hijerarhijska, sa vrijednostima poslaganim jednim iznad drugih, polaže u horizontalni položaj i vrijednosti slaže jedne pored drugih, videći u tome najviše dostignuće liberalno-demokratskih društava Zapada i time otvara put vrijednosnom relativizmu karakterističnom za našu epohu.

Nietzscheovo shvaćanje nihilizma polazi od toga da najviše vrijednosti gube svoju vrijednost. On modernog čovjeka i moderno vrijeme vidi kao kraj svakog moralnog i duhovnog kretanja, kraj metafizike i kršćanstva, te svakog vrijednosnog suda, iz čega se nužno jedna epoha završava, jer gubi sve ono što ju je pokretalo:

„Moderni čovjek vjeruje eksperimentalno sad u ovu, sad u onu vrednotu, kako bi je potom napustio. Krug prevladanih i napuštenih vrednota sve je veći. Sve se više vidi praznina i bijeda vrednota. To kretanje nije moguće zaustaviti, premda su ga pokušali u velikom stilu usporiti. Naposljetku se čovjek usuđuje kritizirati vrednote uopće: priznaje njihovo porijeklo; zna dovoljno da ne vjeruje više ni u kakvu vrednotu; to je

patos, to je nova čežnja. Što pripovijedam, jeste povijest dvaju vijekova.” (nav. prema Galimberti, 2013: 29)

Nietzsche smatra da je smrt Boga presudno iskustvo za stvaranje svijesti o iščeznuću vrijednosti i ona postaje glavna nit vodilja zapadnjačke historije kao historije opadanja. To iščeznuće vrijednosti jeste svijest o kraju jednog svijeta.

Nietzsche piše: „Vrednosti i njihove promene stoje u odnosu prema porastu moći onoga ko ih određuje.” (2012: 56) Dakle, za njega su vrijednosti rezultat borbe za moć i one neminovno odražavaju društvene okolnosti u kojima su nastajale, pa tako kršćanstvo, koje je nastajalo među potčinjenim narodima u sebi sublimira potlačenost i osjećaj nemoćne mržnje i bijesa iz čega se razvija moral stada koji stavlja težište na poniznost, odricanje, slobodnu volju, krivnju, nagradu i kaznu, što stoji kao prepreka na putu stvaranja nove vrste čovjeka, te stvara troma i statična društva koja guše ljudski potencijal, a odgovaraju samo potrebama slabih i nesigurnih.

Nietzsche razlikuje vrednovanja na ona koja su originalna i ona su u rijetka i usvojena vrednovanja koja su najmnogobrojnija. Usvojena vrednovanja usvajamo iz straha i vjerujemo da je po nas bolje ako se pretvaramo da su i ona naša, dok autentična vrednovanja znače mjeriti neku stvar iz pozicije radikalne subjektivnosti odnosno prema onome koliko neka stvar u nama izaziva zadovoljstvo ili nezadovoljstvo. Prema Nietzscheu, moral stoji u snažnoj opreci prema životu. U spisu *Genealogija morala* ([1887] 2011) Nietzsche razotkriva nekoliko faza razvoja moralnih vjerovanja. Moralni obrasci se ispočetka nameću izvana uz pomoć prisile i pod prijetnjom kazne, da bi postepeno strah pojedinca od kažnjavanja doveo do usvajanja ličnog osjećaja odgovornosti, što se na kraju preobražava u savjest. Tako se pojedinci integrišu u društvo čije su moralne norme konstruirane tako da pojedinca učine jednoobraznim i poslušnim. (2011:202-206) Na ovom tragu i kasnije Foucault u sklopu predavanja iz 1974. i 1975. godine razvija svoju teoriju o "nenormalnima". ([1975] 2001)

No, ne rastaću se samo kršćanske vrijednosti već i vrijednosti koje su počele zauzimati njihovo mjesto, prije svega one koje počivaju na prosvjetiteljskim konceptima nauke i napretka, na što je opet, nedvojbeno, uticala kršćanska teologija. Descartes je naprimjer dokazivao postojanje besmrtnih duša, vječne istine koje izviru iz matematike i nauke ili Kant koji je dokazivao postojanje višeg transcendentnog svijeta, te svoju vjeru u racionalno mišljenje koristio kako bi podupro kršćanska vjerovanja.

Nietzsche je smatrao da će zbog traganja za transcendentnim istinama, kršćanstvo neumitno otvoriti put nauci i tako samo sebe uništiti, a kada nauka, koja je i sama ograničena metoda, postane nadomjestak za kršćanstvo i zauzme njegovo mjesto, te kad doživi jednaku sudbinu kao i kršćanstvo, što se i desilo s promjenama potaknutim prosvjetiteljstvom, a dovršenim u pretvaranju nauke u tehno-nauku, to će otvoriti put u stanje u kojem se nalazi zapadna kultura danas. Ili kako Nietzsche kaže: „Mi znamo da se rušenjem jedne iluzije još ne dobija istina, nego samo još jedan komad *neznanja*, proširenje našeg 'praznog prostora', porast naše 'pustinje'.“ (2012: 355)

Nasuprot kršćanskoj slici svijeta koja svijet i pojave objašnjava polazeći od Boga, prosvjetiteljstvo u središte stavlja čovjeka, vjeru u razum koji je univerzalan, objektivan i autonoman što je pretpostavka za napredak nauke i društva, prema čemu Nietzsche zauzima jednak kritički stav:

„Tako bi mogao neko izmisliti bajku, pa ipak ne bi dovoljno ilustrirao kako kukavno, kako sjeni nalik i prolazno, kako se bez svrhe i samovoljno unutar prirode ističe ljudski intelekt. Bilo je vječnosti u kojima ga nije bilo; kad opet bude s njime gotovo, ništa se neće dogoditi. Jer za taj intelekt nema daljnje misije, koja bi vodila nadljudski život. Nego je on ljudski, a samo ga njegov posjednik i tvorac uzima tako patetično kao da bi se u njemu okretale osi svijeta. No kad bi se mogli sporazumjeti s komarcem razabrali bismo da i on u sebi osjeća leteće središte ovoga svijeta. Ništa nije u prirodi tako neznatno i ništavno da se ne bi malim daškom one snage spoznavanja smjesa nadulo poput kakva mijeha.“ ([1872-1873] 1999: 7)

Dakle, vjera u napredak i nauku, jednako je opasna kao kršćanstvo i slom oba ova sistema vjerovanja doveo nas je do sveopćeg nihilizma, ispražnjenost i očaj.

ISTINA

Nietzsche se u svojim promišljanjima o nihilizmu također bavio kategorijom istine i ukazivao na njenu nestabilnost. U svom kratkom spisu *O istini i laži u izvanmoralnom smislu* (1999) Nietzsche ukazuje da je jezik metaforičan i da ne odgovara svijetu odnosno nikada ne

može biti doslovan u smislu da nam opiše stvarnost svijeta, te je ključan u procesu ljudskog samozavaravanja. Njime samo pojednostavljujemo i zamrzavamo nered svijeta i pojava. Pojmovi kao što su "istina" i "spoznaja" leže unutar samog jezika, te nam ne mogu ništa pouzdano reći:

„Što je dakle istina? Pokretna vojska metafora, metonimija, antropomorfizama. Ukratko: zbroj ljudskih odnosa, koji bivaju poetski i retorički stupnjevani, prevedeni, ukrašeni, te se nakon druge uporabe narodu čine čvrstima, kanoničnima i obvezatnima. Istine su iluzije za koje se zaboravilo da su to, metafore koje su postale istrošene i osjetilno slabe, kovanice koje su izgubile sliku na sebi, te sad u obzir dolaze samo kao kovina, a ne više kao kovanice." (Nietzsche 1999: 12-13)

Dakle, istina je isključivo utemeljena u jeziku, ne u stvarnom poretku stvari.

Nadalje, govoreći o porijeklu poriva za istinom Nietzsche piše:

„Još uvijek ne znamo otkuda potječe poriv za istinom. Jer do sada smo čuli samo o obvezi koju društvo postavlja da bi egzistiralo, naime toj da se bude istinoljubiv, tj. da se upotrebljavaju uobičajene metafore. Dakle, moralno izraženo, čuli smo o obvezi da se laže prema čvrstoj konvenciji, da se laže grupno, u stilu koji je obvezujući za sve. No čovjek, dakako, zaboravlja da s njime tako stoji. On dakle na naznačeni način laže nesvjesno i prema stoljetnim navikama te upravo tom nesvjesnošću, upravo tim zaboravom dolazi do osjećaja istine. Iz osjećaja obvezanosti da se jedna stvar označi kao crvena, druga kao hladna, treća kao nijema, budi se neko moralno uzbuđenje u odnosu na istinu: čovjek si iz suprotnosti lažljivca kojemu nitko ne vjeruje, kojega svi isključuju, demonstrira časnost, povjerljivost i korisnost istine.” (1999: 12-13)

Jednako tako, logika nema nikakve veze sa istinom na koju pretendira, ona počiva na različitim metafizičkim pretpostavkama, i tek služi za kreiranje stvarnosti koja odgovara ljudskim potrebama za nadziranje i vladanje svijetom.

PRIPOVIJEDATI NIHILIZAM: THOMAS BERNHARD I MICHEL HOUELLEBECQ

Ni književnost nije imuna na učinke procesa o kojima je bilo riječi u prethodnom poglavlju. To je posebno izraženo od druge polovine 19. stoljeća kada se počinje intenzivnije tragati za alternativom racionalnosti i prosvjetiteljskom naslijeđu, a umjetnost i književnost se nude kao jedini mogući izlaz.

Uticao Nietzschea na književnost nije ništa manji nego njegov uticaj na filozofiju, te se razvija cijela linija u modernoj, ali i postmodernoj književnosti, koja svoje polazište i utemeljenje nalazi u Nietzscheovoj misli, posebno u njegovoj analizi raspada vrijednosti, svijesti o krizi i shvaćanju života, historije i umjetnosti, na što ukazuje i Eriksen referirajući se na knjigu *Heirs of Dionysus: A Nietzschean Current in Literary Modernism* iz 1981. godine, (2014: 184-186) Johna Burta Fostera Jr. Foster primjećuje četiri konkretne Nietzscheove karakteristike kod modernističkih autora: dihotomično razmišljanje, psihološku percepciju slabosti, stvaralačke sposobnosti i zla, sliku kulturne krize i razmatranja o temama moći i života. (nav. prema Eriksen, 2014: 185) S druge strane Eriksen ukazuje i na Nietzscheovu dvostrukost i ne samo da ga se smatra temeljnim filozofom moderne, već i paradoksalno, začetnikom i postmoderne misli, s kojom, kako primjećuje, dijeli svoju fascinaciju obmanom, iluzijom, imaginarnim i zavodjenjem:

„U svojim utopijskim fantazijama, on je modernista, ali kada utopije otkrije kao fantazije, on počinje da se igra s njima, i tada pripada postmodernizmu. Kada se zalaže za istinu i snagu, on je čovek postmodernizma, ali sa prvim nagoveštajima rezigniranosti i paradoksa, on postaje predstavnik postmodernizma. Patos poštenja, istine i pravde, to je moderna, dok su igra pod maskama i skrivanje postmoderna.” (2014: 185-186)

Pitanja koja je pokrenuo Nietzsche ni danas nisu izgubila na svojoj aktuelnosti, čak štaviše, ta pitanja zaoštrila su se više nego u vremenu u kojem su nagoviještena, što je posebno počelo dolaziti do izražaja u epohi postmodernizma, za kojeg je svojstvena fragmentarnost i

odustajanje od istina i sveobuhvatnih pogleda na svijet. Postmodernizam odbacuje modernističko usmjerenje ka idealima i odustaje od traganja za univerzalnim istinama, te u njima vidi izvore za opasnosti poput totalitarizma i utopizma. Od početka 70-ih do kraja 80-ih počinje se govoriti o krajologiji, endizmu, o kraju historije, nauke, umjetnosti, kraju svih velikih pojmova i fenomena koji su obilježili modernu kulturu: Michel Foucault govori o diskusu kao izrazu moći i kraju subjekta, Francois Lyotard o kraju velikih naracija na kojima se temeljilo moderno znanje, Baudrillard o niveaciji vrijednosti kapitalom i medijskom ubijanju stvarnosti, Jacques Derrida govori o dekonstrukciji, Roland Barthes o smrti autora, itd.

Thomas Bernhard i Michel Houellebecq autori su koji pripadaju kulturnom ozračju postmoderne, ne toliko po korištenim narativnim postupcima, koliko po doživljaju svijeta karakterističnom za ovu epohu, koji je vidljiv ne samo u okviru same književnosti, već i kroz načine na koje se oba autora konstituiraju unutar kulturnog polja.

MICHEL HOUELLEBECQ

Tokom 18. stoljeća, u dobu najveće afirmacije prosvjetiteljstva i racionalizma, ali ujedno i s počecima urušavanja svih moralnih i vrijednosnih sistema na kojima je do tada počivala zapadna kultura, u okviru književnosti počinje se tragati za odgovorima na pitanja koja su racionalizam i prosvjetiteljstvo potpuno zanemarivali, kao što su pitanja o tome šta jeste nagon, ljudska želja, itd. Ova tendencija prisutna je i u francuskoj književnosti, a autor koji tokom 18. stoljeća najradikalnije dovodi u pitanje vrijednosti kako prosvjetiteljstva i racionalizma, tako i vrijednosti utemeljene na kršćanstvu, jeste Markiz de Sade, koji u svojoj književnosti u ime “poroka” i “prirode” odbacuje svaku vrlinu i moral.

U francuskoj književnosti s kraja 19. i iz prve polovine 20. stoljeća posebno su značajni autori kao Joris-Karl Huysmans, koji se nakon odustajanja od naturalističke poetike, posebno u svojim romanima *Nasuprot* i *Tamo* okreće tematiziranju dekadencije i Louis – Ferdinand Celine, koji opet u svojim romanima manifestira mizantropiju, nihilizam, prezir prema vladajućim normama, beznade i ogorčenost, te se ovi autori mogu uzeti kao preteče Michela

Houellebecq u francuskoj književnosti kada je u pitanju odnos prema duhu vremena.

Francuska proza, posebno roman kao dominantna forma, na prelazu između 20. na 21. stoljeće odustaje od svojih ranijih preokupacija i naglašene društveno-kritičke uloge književnosti. Ona je okrenuta sama sebi, lišena bilo kakve ambicije ka zahvaćanju totaliteta i promišljanju čovjekovog odnosa sa svijetom, zaokupljena je estetizacijom svog diskursa i zatvorena unutar svojih diskurzivnih posebnosti, sklona metanarativnosti i vlastitom preispitivanju, a na svoju poziciju vlastite društvene nemoći u pravilu gleda samoironijski.

Pojava Michela Houellebecqa unutar takve klime, u kojoj se, uzgred rečeno, objavljuje i do hiljadu romana godišnje, dodatno doprinosi da on u francuskoj književnosti djeluje gotovo kao kulturni skandal, što prate brojne polemike, osporavanja ili veličanja, a dio kritike ga nakon romana *Elementarne čestice* proglašava prorokom, predvodnikom novih strujanja, itd. što ubrzo počinju slijediti i brojni epigoni, kako u francuskoj, tako i u drugim književnostima. Ovome treba dodati i činjenicu da Houellebecq u književnost ulazi sa društvene margine, oštećen i kao pojedinac, te sklon dugim stanjima depresije, sa obrazovanjem u oblasti tehničkih nauka, s čime se jedan dio etabilirane književne scene u francuskoj teško mirio, a što je također izazivalo različite kontroverze.

Od romana *Elementarne čestice* Michel Houellebecq u Francuskoj i šire figurira u prvom redu kao medijska zvijezda, pozvana da iznosi svoje stavove o najširim društvenim pitanjima, te se u svrhu postizanja tržišnog uspjeha vješto služi medijima žednim senzacionalizma, privlačeći ih svojim imidžom čudaka i svojom fizičkom pojavom, istina nesvojstvenom za medijske zvijezde, kao što nisu ni njegovi medijski istupi, koji su najčešće introvertni, lišeni zavodljivosti i šarma, sa govorom koji je često obilježen dugim pauzama, sa nezainteresiranošću za dojam koji će ostaviti, te su bliži antipodu onoga što bi bila slika medijske zvijezde.

Također, s temama koje otvara služeći se masovnim medijima, proizvodi brojne intrige i skandale koji postaju tržišno potentna medijska roba, dodatno skrećući pažnju na sebe politički nekorektnim govorom, koji često zalazi i u otvorenu mizantropiju, rasizam, mizoginiju i ksenofobiju, zbog čega je bio i predmet više sudskih tužbi koje su medijski popraćene, što je iskoristio u svrhu vlastite promocije. Događaji koji su se desili u Parizu u 2015. godini i napad na redakciju lista *Charlie Hebdo*, na čijoj je naslovnici izašao Houellebecq, dodatno su

doprinijeli da njegov ionako kontroverzni roman *Pokoravanje* dobije još veću pažnju, te da sam autor učvrsti svoj proročki status ukazujući kako u *Pokoravanju*, tako i u ostalim romanima, na moguće ishode krize i opadanja zapadnog svijeta.

Houellebecq se u medijskom prostoru predstavlja kao reakcionar i mizantrop, zagovarač kraja ljudske vrste ili njenog poboljšavanja uz pomoć genetskog inženjeringa, kao rasist, ženomrzac i anti-feminist, promotor prostitucije i seksualnog turizma, prorok nadolazećih katastrofa, mrzitelj liberalizma i ljevičarskog humanizma, mrzitelj ideje slobode, on eksploatira strahove i frustracije savremenog zapadnog čovjeka, kao što su strah od smrti, strah od fizičkog propadanja, starenja, bolesti, samoće, strah od islama i imigranata, ukazuje na nestabilnosti identiteta, a u isto vrijeme, njegov tržišni uspjeh raste i predstavlja više medijski, sociološki i izdavački fenomen, dok sam tekst pada u drugi plan.

S jedne strane, književna kritika često je proglašavala Houellebecqove romane bezvrijednim, pamflemističkim, dok ih je, s druge strane, uglavnom, novinska, tekuća kritika, iz finansijskih, ideoloških ili drugih razloga, veličala. Istovremeno, sam autor, svojim medijskim istupima, kontroverznim stavovima i raspravama koje vodio, doprinio je popularizaciji romana.

Houellebecq u romanu *Karta i teritorija* ugrađuje i lik pisca Michela Houellebecqa i njegovog brutalnog ubistva, a također vješto koristi popularnu kulturu zarad vlastite promidžbe, pa tako uz podršku pratećeg benda snima pop-album, glumi u filmovima, režira filmove, po njegovim tekstovima drugi snimaju filmove ili pop-albume, itd.

U javnosti ga smatraju reakcionarom, populistom, fašistom, islamofobom, mizantropom, nihilistom, no on čvrsto ne drži ni jednu ideološku poziciju, već često sebe i pozicije koje zauzima dovodi do proturječnosti, igrajući se i prebacujući s jedne na drugu, i tako iznevjeravajući očekivanja čitalačke publike i šire javnosti, čime i dalje potiče svoju intigantnost. Naime, nakon islamofobnih ispada u medijima, tužbe koju su protiv njega pokrenule muslimanska udruženja u Francuskoj zbog romana *Platforma*, Houellebecq nakon terorističkog napada na list *Charlie Hebdo*, suprotno očekivanjima, daje pomirljive izjave o islamu za kojeg tvrdi da je religija mira, tolerancije i ljubavi, jednako tako, brani ideju slobode na koju se toliko puta do sada obrušio. Ovakva pozicija iz koje je dopušteno sve relativizirati moguća je samo u vrijeme u kojem nema uspostavljenih čvrstih vrijednosnih sistema, što zapravo i jeste postmoderni stav u kojem je vrijednosna vertikala položena i preko koje se

moguće kretati birajući kao u supermarketu čas jednu, čas drugu vrijednost relativizirajući ih, a da to zapravo ne ostavlja nikakve posljedice.

Ovo svojevrsno podilaženje medijima i široj javnosti, rezultira time da Houellebecq sa izdavačima potpisuje višemilionske ugovore, na kojima bi mu pozavidjele holivudske ili nogometne zvijezde, i to unaprijed, kao u slučaju romana *Mogućnost ostrva* koji još nije bio ni napisan. Sve to doprinosi da ga se smatra paradigmom književnog uspjeha, što nadilazi francuski kulturni kontekst i postaje jedna vrsta globalnog fenomena, još kad se tome pridodaju i književne nagrade poput *Goncourta*, koje istina danas nisu nikakva potvrda književne vrijednosti, već su uslovljene različitim izvanknjiževnim razlozima, s pravom se može reći da je njegov status unutar kulturnog polja status superzvijezde.

Iako simbolički potencijal književnosti još od druge polovine 18. stoljeća pada u drugi plan, te se postupno pretvara u tržišnu kategoriju, navedeno, između ostalog, pokazuje da uspjeh pojedinačnog književnog teksta ili autora danas više nego ikada ranije ne zavisi toliko od unutarknjiževnih razloga i književnokritičke reprezentacije, koliko od izvanknjiževnih razloga i slike koju o tekstu ili autoru izgrađuju masovni mediji, popularna kultura, izdavačka industrija okrenuta profitu, koji se postavlja kao jedino mjerilo književnog vrednovanja, tako da je vrijednost nekog umjetničkog teksta svedena isključivo na njegovu tržišnu vrijednost: vrijednost nekog romana vrijedi koliko i ostvareni profit.

Houellebecq ostvaruje veliki tržišni uspjeh romanima u kojima kritizira tržište i liberalizam, te bi mu se zbog toga mogla prigovoriti nedosljednost, ali u svijetu u kojem više ne postoje stabilne kategorije i vrednosna vertikala, dosljednost nikoga ne obavezuje. Jedini kriterij je novac i on otvoreno progovara o njegovoj moći i privilegijama koje se mogu ostvariti njegovim posredstvom.⁶

⁶ Jose Ortega y Gasset ukazuje da se novac u masovnom društvu nameće kao jedino sredstvo uspostavljanja hijerarhija među ljudima i ono dobija na svojoj važnosti samo u vremenima kriza, kada druge vrijednosti izgube na svojoj snazi: "Ovo je vrijeme doba krize: stare su povlastice izgubile vrijednost. Društvenim životom i srcem mnoštva ne vladaju ni vjera ni moral. Intelektualna i umjetnička kultura vrijede manje nego prije dvadeset godina. Ostaje samo novac." ([1930] 2003: 220)

Ne ulazeći u sferu njegovog privatnog života, čime su se bavili autori kao što je Denis Demonpion (2005), već ostajući u sferi javnog, za Houellebecq se može reći da u javnosti podražava mnoge elemente koji proizilaze iz duha vremena. Po tome je blizak liku Daniell iz romana *Mogućnost ostrva* koji uživa sve materijalne povlastice koje je stekao grubo izvirgavajući ruglu svijet kojem pripada. Na određeni način, njegova pojava u javnosti, utjelovljuje i neke druge likove iz njegovih romana, cinične, proturječne, otuđene, apatične i prazne.

Houellebecq je očito svjestan da za pridobijanje publike očito nisu dovoljni književni razlozi, da je književnost sama po sebi nemoćna da utiče na društvene tokove, već je potrebno jednako ovladati i drugim teritorijama i za to se služi provokacijom, skandalom i šokiranjem, lažiranjem svojih biografskih podataka, izazivajući lavine reakcija u javnosti, što doprinosi popularizaciji njegove proze, a s druge strane donosi i profit autoru, izdavačima, medijima i drugima koji su uključeni u reprezentaciju njegovih književnih tekstova.

Sam odabir tema kojima se bavi kako u svojim romanima tako u poeziji i drugim tekstovima, poput kritike liberalizma i tržišnog totalitarizma, te ukazivanja na njihovu povezanost sa seksualnošću i tekovinama maja 1968, ogoljavanja prirode zapadnjačkog seksualnog turizma u zemljama tzv. Trećeg svijeta, propadanja tradicionalnih vrijednosnih sistema i obrazaca življenja poput braka i porodice, opadanja moći Katoličke crkve, a na kraju gotovo i sam nestanak katoličanstva u Francuskoj, uspon new age sekti i tehno-nauke koje zauzimaju mjesto katoličanstva, pa čak uspon političkog islama kroz politički prevrat izveden demokratskim putem, što je prikazao u romanu *Pokoravanje*, u kojem eksploatira strah od islama, na osnovu kojeg se između ostalog, kako je ukazao Jean Delumeau (1987), konstituirala Evropa kao zaseban kulturni i politički entitet, zatim razobličavanje kulta zdravlja, zdrave ishrane i mladosti, problematiziranje uloge imigranata u francuskom društvu, problematiziranje pitanja ljudskih identiteta i osporavanje mogućnosti realizacije vječne ljudske težnje o besmrtnosti kroz posredovanje tehno-nauke, poglavito bioinženjeringa, insistiranje na naličju posredovane stvarnosti, na ružnoći, surovosti, bolesti, depresiji, samoći i izolaciji, na odsustvu etičkog i na nemogućnosti ostvarenja ljudskih težnji za ljubavlju i srećom, sve to govori da je Houellebecq sa svojom književnosti duboko ukorijenjen u duh vremena, te da poseže za eksploatacijom različitih simptoma krize izazvanih raspadom vrijednosti, te preokupacija i težnji, strepnji i strahova, ekonomski i tehnološki visokorazvijenih zapadnih društava.

Houellebecq, s druge strane, književnost vidi kao djelatnost koja stoji na jednoj vrsti suprotnog pola društva, te vješto bira njegova najosjetljivija uporišta i slabe tačke da bi ukazao na njegovo naličje. Ovakav pristup književnosti i sam izlaže u svom poetičkom manifestu *Ostati živ*:

„Društvu u kojem živite cilj je da vas uništi. Oružje kojim će se ono služiti jeste nezainteresiranost. Vi sebi ne možete dopustiti da zauzmete isti stav. Prijedite u napad! Svako društvo ima svoje slabije točke, svoje rane. Dirnite ranu i jako pritisnite. Produbljujte teme o kojima nitko ne voli slušati. Naličje dekora. Ustrajte na bolesti, agoniji, ružnoći. Govorite o smrti, i o zaboravu. O ljubomori, o nezainteresiranosti, o frustraciji, o izostanku ljubavi. Budite gadljivi, bit ćete istiniti. Ne pristajte ni uz što. Ili pak pristanite, i onda odmah izdajte. Nikakvo teorijsko prihvaćanje ne smije vas dugo zadržati. Borbenost usrećuje, a na vama nije da budete sretni. Vi ste na strani nesreće; vi ste tamna strana.” (2007a: 115)

Houellebecqovo književno i vanknjiževno djelovanje bez sumnje proizilazi iz usmjerenja ka popularnoj kulturi i masovnoj publici, te se on u svom pozicioniranju unutar kulturnog polja služi jasno osmišljenim subverzivnim strategijama⁷, kojima osporava standarde koji važe unutar polja. Odnos prema važećim standardima unutar polja vidljiv je i u njegovoj studiji studiji o Howardu Phillipsu Lovecraftu (2006c), te eseju *Izaći iz XX stoljeća* (2007: 77-82), u kojima Houellebecq osporava i podređeni položaj žanrovske književnosti, te redefinira njen status, pri čemu u naučno-fantastičnoj književnosti vidi najveći potencijal da govori o savremenom svijetu.

THOMAS BERNHARD

Krajem posljednjih dekada 20. stoljeća kulturni pesimizam, za koji Žarko Paić tvrdi da nije ništa drugo do “stadij nihilizma u njegovom silaznom hodu” (2000: 21), uspostavlja se kao jedno od mjesta kritičkog promišljanja o modernizmu u širem značenju termina i danas

⁷ Bourdieu u konstituiranju unutar kulturnog polja prepoznaje konzervativne strategije, strategije sukcesije i subverzivne strategije. Konzervativnim strategijama se služe oni koji zauzimaju pozicije moći u poljima, sukcesivne strategije su one kojima se služe oni koji slijede već uspostavljena pravila u pokušaju da dođu do dominantnih položaja u poljima, dok se subverzivnim strategijama služe oni koji ne mogu doći do dominantnih pozicija unutar polja slijedeći postojeća pravila, te se njima osporavaju legitimnosti dominantnih grupa da uspostavljaju pravila. (1993)

predstavlja jedan prilično fluidan i raspršen pojam, čiji se *ressentiment* za cjelovitošću često vezuje i za pokušaje obnove predmoderniteta s neokonzervativnih pozicija, te ga se ponekad dovodi u vezu sa desnim političkim spektrom, posebno takozvanom neodesnicom, iako autori koji djeluju s ovih pozicija gotovo bez izuzetka nadilaze ove danas anahrone političke podjele, te svojim uvidima zahvaćaju širu sliku svijeta i duha vremena.

Autor koji se smatra začetnikom kulturnog pesimizma jeste Hermann Broch i on je u svojim kritičkim esejima kritizirao raspad vrijednosti i svijet koji dolazi. Pored Brocha i drugi autori s prelaza iz 19. u 20. stoljeće poput Karla Krausa, Huga von Hofmannsthal, Roberta Musila, jednako nagovještavaju drugačiju kritiku duha vremena od dotadašnje. Njihovo zajedničko i temeljno polazište bio je raspad vrijednosti, kako je to definirao Broch (2007), koji je razvio svoju kritiku i dijagnozu moderne. Kulturni pesimizam vezuje se za težnju za obnovom cjeline umjetnosti i filozofije, dok se modernost svodi na to da se umjetnost i filozofiju koristi kao sredstva za postizanje drugih ciljeva, te da se sve duhovno svodi na kulturalno. U tom smislu, Broch govori o neduhovnoj situaciji koja je doba ne-stila, estetskog kiča, vladavine čovjekamase, totalitarne politike i ideologije, te dominacije pozitivističkog duha u nauci. (2007: 25-52)

Brochova radikalna kritika pomasovljavanja kulture i umjetnosti, čije posljedice su vulgarizacija, kič, ispraznost i raspadanje vrijednosti, dovršava se u dobu postmoderne u kojoj se brišu granice između visoke i masovne kulture i gdje umjetnost i književnost više nemaju nikakvu snagu imaginacije i stvaranja mitskog, već se prazne i najčešće odustaju od svakog vrijednosnog kriterijuma koji nije tržišni.

Linija koja vodi do Thomasa Bernharda, počinje upravo od ovih autora, posebno od Brocha i Karla Krausa, koji su svojom kritikom kulturne prakse i duha vremena otvorili put beskompromisnom mislećem pojedincu.

Također, specifično za austrijsku književnost i kulturu općenito, kako na prelazu 19. na 20. stoljeće, tako i poslije, jeste izrazita kritičnost, posebno prema građanskoj tradiciji koja se u književnosti artikulirala kroz tzv. *Bildungsroman* u kojem su likovi klasno determinisani i čiji razvojni put uz sve izazove vodi ka ostvarenju moralnih očekivanja koja pred pojedinca postavlja društvo, klasa i kultura. U drugoj polovini 20. stoljeća najznačajniji predstavnici ovih tendencija u austrijskoj književnosti svakako su Thomas Bernhard i Elfriede Jelinek. I

Bernhard i Jelinek radikalno zadiru u samu srž normi na kojima počiva austrijsko građansko društvo i porodica kao njegov temelj, te propituju i nacional-socijalističko naslijeđe i njegove veze sa vrijednostima austrijske kulture. Njihova radikalna kritika ostavila toliko snažan uticaj na austrijsku kulturu da se za njih i autore koji su im bliski počeo koristi izraz koji označava one koji “prljaju vlastito gnijezdo”.

Bernhardovo pozicioniranje unutar kulturnog polja u Austriji slično je Houellebecqovom u Francuskoj. On također proizvodi brojne kontraverze u javnosti, brutalno napada austrijsku državu, društvo i dominantne vrijednosti. Kritički se odnosi prema historiji, nacionalsocijalističkom naslijeđu, katoličanstvu koje je u Austriji ništa drugo do naličje nacional-socijalizma, ali ne pristaje ni na socijalizam na koji se posebno obrušava u romanu *Podrum*, već i njega ogoljava kao samo još jednu ideološku formu kroz koju se uništava pojedinac. Pored toga, unutar kulturnog polja za njega se vežu brojni skandali, sukobljava se sa austrijskim političkim i kulturnim establishmentom, a neke od njih je opisao i u tekstovima objavljenim u zbirci pod naslovom *Moje nagrade*.

Pored romana, Bernhard jednako beskompromisno napada austrijsko društvo, njegovo nacional-socijalističko i katoličko naslijeđe, malograđanski mentalitet, porodicu i u svojim dramama od kojih se posebno ističe drama *U mirovini* i *Trg heroja*. Ova druga je proizvela brojne skandale u Austriji i percipirana je kao otvoreni napad na austrijsku državu; ispred pozorišta u kojem se izvodila Bernhardova drama, organizovane su demonstracije, visoko pozicionirani političari i sa desnog i sa lijevog političkog spektra predvodili su brutalnu kampanju protiv Bernharda koja je išla čak do zahtjeva da ga se progna iz Austrije. Sve to dovelo je do toga da je Bernhard stavio zabranu za izvođenje njegovih dijela u zemlji u kojoj je djelovao sve dok važe prava na njih. Naravno, posljedica ovakvih reakcija je da je pozorište u kojem se izvodila drama *Trg heroja*, ostvarilo značajan komercijalni uspjeh, a sam Bernhard, kao i u slučajevima ranijih sukobljavanja i kulturnih skandala, ogromnu pažnju javnosti.

Pri tome, Bernhard se vješto poigrava sa svojom pozicijom u austrijskoj kulturi, te gradi sliku o sebi kako ukazuje Miguel Sáenz u Bernhardovoj biografiji, kao o “ukletom pjesniku” (2014: 15); s jedne strane odbija da se fotografiše i daje intervju, s druge strane, prisutan je u brojnim medijima kako u Austriji, tako i u inostranstvu, živi povučeno, ali prima književne nagrade čije dodjele mistificira i od njih proizvodi skandale, mistifikuje svoju bolest i svoju biografiju, svoju književnu autobiografiju falsificira i poigrava se na način da navodi stvarne činjenice, koje

ovjeravaju njegove iskaze, potom uvodi izmišljene elemente, dok u javnom životu, posredstvom medija, kao i Houellebecq, gradi sliku sebe i kroz druge brojne proturječnosti.

U Bernhardovoj biografiji Sáenz ukazuje na različite i često proturječne aspekte njegove ličnosti odnosno nesklad između stvarnih biografskih fakata i onoga kako ih je sam Bernhard predstavljao u javnosti. On je brojne činjenice o svom životu podvrgnuo falsificiranju, gradeći jednu vrstu mistifikacije u kojoj se potpuno gubi granica između onoga što je fakcija i onoga što je izmišljeno. U romanu *Podrum*, jednoj od njegovih autobiografskih knjiga, Bernhard piše:

„Sve saopšteno može da bude samo krivotvorenje i iskrivljavanje, dakle, uvek se saopštavaju samo krivotvorine i iskrivljenja. Volja za istinom je, kao sve drugo, najbrži put do krivotvorenja i iskrivljavanja nekog stanja stvari. A opisati jedno vreme, jedan životni, egzistencijalni period, svejedno na kojoj je razdaljini i svejedno koliko je dugačak ili kratak bio, jeste zbiranje stotina i hiljada i miliona krivotvorina i iskrivljenja koje su onome koji opisuje i koji piše sve poznate kao istine i ništa drugo nego istine. Sećanje se tačno drži događaja i drži se tačne hronologije, ali ono što iz toga izađe sasvim je nešto drugo nego što je zaista bilo. Opisano pojašnjava nešto, što doduše odgovara volji za istinom onoga koji opisuje, ali ne istini, jer istina uopšte nije saopštiva.”⁸ ([1976] 2010: 105)

Tek zahvaljujući nekolicini istraživača, Bernhardova biografija u godinama nakon njegove smrti biva preispitana i osvijetljena na način da se razdvoje činjenice od onoga što je što sam Bernhard iskonstruirao, ali i drugi o njemu koje je on svojim djelovanjem i javnim istupima na to potaknuo. Zanimljiv je Bernhardov rad u *Demokratische Volksblattu*, glasilu Socijalističke partije u kojem je pisao sudske hronike, o čemu piše Sáenz, što je neosporno ostavilo uticaj na njegovu zbirku kratkih priča *Imitator glasova*. Mnoge njegove izjave o radu u pomenutim novinama, opovrgnute su, ali posebno je zanimljiva Bernhardova izjava Kristi Fleischmann:

„Uvek sam pomagao izvestan uspeh lista, tako što sam pisao vesti u kojima sam lagao i preterivao. Kada bi neka kuća bila zapaljena, ne bi rekao 'jedna kuća', nego 'šest kuća, u kojima je bilo na stotine svinja'. Onda bi oni rekli: 'fali nam svinjarija' i ja bih napisao 'leševi su bili ugljenisani, a miris se rasprostirao u radijusu od dvadeset kilometara’”. Herbert Moritz, tadašnji redaktor lista, odbija ove Bernhardove tvrdnje. (nav. prema Saens, 2014: 73-74)

⁸ Iz nav.g možemo čitati ne samo Bernhardov odnos prema istini i istinitom, već i njegov odnos prema konceptu linearne historije.

U njegovim autobiografskim romanima, koje je sam proglasio svojim biografijama, gotovo da je nemoguće razlučiti istinito od lažnog, tačno od netačnog. Ne samo vlastitu biografiju, Bernhard je falsificirao i biografije nekih svojih likova, poput Glenna Goulda u romanu *Gubitnik*. Sáenz se pita:

„Čemu ovakvi falsifikati? Delimično, Bernhard menja stvarnu Guldovu biografiju da bi je prilagodio svojoj [...] ali Bernhard falsifikuje činjenice iz Guldovog života i da bi od njega načinio zaratustrijanskog Übermensch-a (natčoveka) umetničke volje i moći... Jer, Bernhardu je trebao Glen Guld, trebao mu je 'život Glena Gulda'. Bilo bi iluzorno pretvarati se da se Glen Guld iz Gubitnika, podudara s onim iz stvarnosti. U suštini, roman odlično oslikava Bernhardov pristup izložen u *celom* njegovom narativnom korpusu: s jedne strane koristi pojedine činjenice sa rigoroznom preciznošću, a s druge ih falsifikuje kako mu volja.” (2014: 132)

Njegova pozicija unutar austrijske kulture i društva dvostruka je, složena i proturječna, s jedne strane on je omraženi pisac, s druge strane pridaje mu se značaj kao autoru koji je dosegao najviše književne vrhunce u austrijskoj književnosti nakon Drugog svjetskog rata, no nesumnjivo, i za Bernharda kao i za Houellebecqa izuzetno je važno graditi sliku o sebi kao ličnosti i uticati na javnu percepciju svoje osobnosti, što asocira na neke od tendencija u savremenoj umjetnosti u kojima i sam umjetnik postaje umjetničko djelo.⁹

Samoprezentiranja Bernhardovih i Houellebecqovih osobnosti u javnosti posredstvom strategija na koje je ukazano, često dolaze u prvi plan, nerijetko zasjenjujući i sam njihov umjetnički rad.

KOMPARATIVNA ANALIZA ROMANA THOMASA BERNHARDA I MICHELA HOUELLEBECQA

Između romana Thomasa Bernharda i Michela Houellebecqa postoje brojne razlike i one ne proizilaze samo iz narativnih postupaka već zahvaćaju i druge aspekte konstruiranja

⁹ Za navedene umjetničke tendencije posebno je značajan Joseph Beuys (1921-1986), koji je i sam izmišljao svoju biografiju i svoju umjetničku poziciju gradio kroz brojne proturječnosti, te je smatrao da je svaki čovjek umjetnik, a svaki čin umjetničko djelo, čime je radikalno uticao na percepciju toga što zapravo umjetničko djelo jeste.

književnog teksta, no temeljna odrednica za oba autora jeste visoko izražena svijest o krizi i raspadu vrijednosti.

Houellebecqovi romani, okrenuti svijetu, društvenim i ontološkim pitanjima, više nego sami sebi, oslobođeni imperativa inovacije unutar romaneskne strukture, funkcioniraju kao jedna vrsta dijagnoze naše epohe, kao svjedočanstvo o potpunom urušavanju svih vrijednosnih sistema i tradicionalnih pretpostavki na kojima se gradila i držala zapadna civilizacija.

Forma i jezik njegovih romana, ma koliko postavljao pitanja koja izazivaju nelagodu, nisu hermetična, već komuniciraju sa širokim krugom čitatelja naviknutih na konzumaciju sadržaja koje im plasiraju masovni mediji. Sam jezik uglavnom je siromašan, banalan, te često oponaša ili uključuje u tekst stil popularnih časopisa i masovnih medija, stil reklama ili pseudonaučni diskurs kao u romanima *Elementarne čestice* i *Mogućnost ostrva*, dok su njegovi opisi seksa uglavnom sirovi i bliski pornografskom diskursu, a seksualni činovi koje prikazuje gotovo da su mehanički činovi.

Houellebecq se kako u svojim romanima tako i poeziji pita o održivosti čovjeka u svijetu bez etike i moralnih zakona, bez onog nadiskustvenog, transcendentalnog. Za razliku od Bernharda koji razara različite kategorije vrijednosti unutar austrijskog društva i kulture, temeljene u prvom redu na obmani i hipokriziji, što ga približava aktivnom nihilizmu, kako ga je definirao Nietzsche, Houellebecq ne zauzima aktivni stav i njegovi likovi su bliski pasivnom nihilizmu. Houellebecq nije razaratelj, on je dijagnostičar bolesti koja je zahvatila zapadnu civilizaciju. Njegov gotovo opsesivni motiv je potraga za srećom i izbavljenjem iz svijeta koji je ništa drugo do patnja, a izbavljenje može doći samo kroz čvrsti vrijednosni okvir i transcendentalno koje je u Houellebecqovom svijetu odsutno i nedostižno.

MASA I IZUZETNOST

Iako Nietzsche uspon masa uočava još i u dobu prije Francuske revolucije, te smatra da ona donosi sumornost duha, moralnu hipokriziju i zadovoljstvo da se pripada velikoj zajednici, (2012: 79), tek krajem 19. i početkom 20. stoljeća masa potpuno preuzima društvenu moć, što predstavlja događaj koji je jedna od ključnih prekretnica unutar moderne historije čije su

posljedice značajno doprinijele rušenju do tada važećih poredaka.

Knjiga *Pobuna masa* Jose Ortege y Gasset (2003) među prvim je i najzačajnijim pokušajima s početka 20. stoljeća da se sagleda ono što Jaspers zove duhovnom situacijom vremena ([1931] 1998) i ona stoji na istoj liniji koja je započela s Nietzscheom, te se uz Brochov esejistički opus smatra jednom od onih koje su začele kulturni pesimizam. Ortega y Gasset kao najvažniji događaj s početka 20. stoljeća smatra dolazak masa do potpune društvene moći, čemu je doprinijelo više faktora, između ostalih porast stanovništva što je direktan uzrok dejstva tehnike, naučnog eksperimentiranja i industrijalizma¹⁰. liberalne demokratije odnosno hiperdemokratije koja masi omogućava ulazak u polje historije i potpunu vlast nad svijetom. (2013: 38) Istovremeno, tokom 19. stoljeća, mase su podučavane jedino tehnikama modernog života, daleko od svega što je duh, te otuda njihova odbojnost prema duhu, ali i prihvatanje svijeta kao idealnog, bez ikakvog uticaja prošlosti. (2013: 61-62) Nakon što ga je izrodilo i obdarilo prohtjevima i sredstvima kojima ih može zadovoljiti, 19. stoljeće čovjeka – masu prepušta samom sebi, on se zatvara u sebe i izrasta u "neposlušnu masu" (2013: 74), koja odbija da slijedi bilo što izuzev svoje najniže prohtjeve, te joj je svojstveno nasilno nametanje svojih viđenja. (2013: 75-81) Nasuprot masi stoji manjina, odnosno izuzetni pojedinci, ali nije riječ o podjeli na društvene klase, već na tipove ljudi, te ih je stoga pogrešno izjednačavati sa hijerarhijom društvenih klasa. Ortega y Gasset to ilustruje primjerom da je uobičajeno sresti i među radnicima, koji važili za primjer onoga što se zove "masa", izuzetne duhove, dok među tradicionalno shvaćanim tzv. "probranim grupacijama" možemo naći najgore primjere "čovjeka-mase" (2013: 36-37).

Glavni likovi u romanima Thomasa Bernharda, izuzetni su pojedinci suprotstavljeni društvu, masi, dominantnim vrijednostima i obrascima ponašanja i ne libe se ići do kraja u tom suprostavljanju, iako ih to odvodi u propast, te su bliski Nietzscheovom konceptu natčovjeka.

S druge strane, Houellebecqovi likovi su normalizirani i prosječni predstavnici društva kojem pripadaju, oni su funkcije koje unutar društvenog i ekonomskog sistema i izvršavaju dodijeljene im zadaće, čak i tipični predstavnici ekonomske klase kojoj pripadaju. Takav je Bruno u *Elementarnim česticama*, to je Florent-Claude Labrouste u romanu *Serotonin*, itd. Njihova odstupanja od dodijeljenih im uloga uglavnom su na nivou sitnih postupaka ili politički nekorektnog govora. Ovdje možemo jedino izdvojiti lik Michela Djerzinskog, koji nije tipični lik kakvima Houellebecq naseljava svoje romane, prije svega zbog svoje izuzetnosti, odsustvu

¹⁰ Njihova posljedica je i porast izobilja, životnog standarda, te potreba. (2013: 64)

nagona i afektivnog, te posvećenosti ideji, on je antipod svom polubratu Brunu, te je po tome blizak Bernhardovim likovima, koji su u radikalno predani ideji i, nasuprot prosječnosti, njenoj savršenoj realizaciji, te zbog nemogućnosti da je ostvare stradaju, bilo bolešću, ludilom, ubistvom ili samoubistvom.

U tekstu *Aktivizam sjećanja* (2013) Mario Kopic primjećuje da čovjek zaslijepljen iluzijom da može postati više nego čovjek, postaje ne “ne-ljudski uništavatelj i drugih i samog sebe”. Takavi su glavni lik Konrad u romanu *Krečana* i narator u romanu *Beton*. U romanu *Beton*, narator govori o toj težnji i suprostavljenosti onome što je najniže, a svojstveno je za masu, za one prosječne čije vrijednosti su dominantne u društvu i kulturi u kojoj Bernhardovi likovi obitavaju:

„Još jednom je isplivala moja bolesna težnja perfekciji. Činjenica je da uvek zahtevamo ono najviše, najdublje, najtemeljitiše, najneobičnije, tamo gde je pak potrebno ustanoviti samo najniže i najpovršnije i najobičnije, jeste nešto od čega se zaista oboleva. Čoveka to ne unapređuje, to ga ubija.” ([1982] 2014: 66)

S druge strane, Houellebecqovi likovi uz izuzetak Djerezinskog sušta su suprotnost ovom konceptu, oni su predani zadovoljenju svojih potreba, kako onih koje su temeljne, stvarne potrebe, kao što je potreba za ljudskom bliskošću, tako i onih koje su proizvedene potrebe putem kojih se ostvaruje društvena kontrola. Oni su ništa drugo do ono što Ivan Illich naziva *homo miserabilis*, tj. jedinice koje su toliko otuđene i posredovane industrijskim društvom da je njihov život samo beskrajni ciklus stvaranja i ispunjenja potreba (nav. prema Sachs, 2001)

Likovi u Bernhardovim romanima, iako sami podložni stanjima i raspoloženjima kojima su podložni i Houellebecqovi likovi, najčešće nastupaju s pozicija aktivnog nihilizma, te snagom svog duha i intelekta, vrijednostima i idejama čiji su nosioci, razaraju postojeće i proizvode svoje vlastite vrijednosne sisteme, koji također nisu stalni, već im je imanentno samorazaranje, te se izdižu iznad svoje sredine, iznad mase, oni su izuzetni i uvijek drugačiji, suprostavljeni su osrednjosti i onome što je Ortega y Gasset definirao kao vladavinu masa.

Ortega y Gasset s Nietzscheom dijeli prezir prema masama i plebejstvu, politici i demokratiji koja vodi ka tiraniji većine, odbija ideju revolucije i posmatra historiju kao ciklički proces, te u njoj vidi samo dvije epohe koje se smjenjuju epohu aristokratije i epohu dekadencije aristokratije. Nasuprot tome, Ortega y Gasset kao i Nietzsche postavlja izuzetnog pojedinca kojemu je svojstven heroizam, te vjeruje da društvo moraju voditi samo oni izuzetni.

Bernhard slijedi ovu podjelu na masu i manjinu i likovi u njegovim romanima izdižu se iznad svoje sredine, iznad mase, bez obzira na cijenu koju plaćaju za svoje nepristajanje. Kada je u pitanju klasa, ona Houellebecqove likove potpuno determinira, određuje im i vanjski i unutrašnji život, njihovu svakodnevnicu i životne ishode, dok kod Bernharda ona ne igra gotovo nikakvu ulogu.

Ortega y Gasset smatra da nije riječ o podjeli na društvene klase, već na tipove ljudi, te ih je stoga pogrešno izjednačavati sa hijerarhijom društvenih klasa i to ilustruje primjerom da je uobičajeno sresti i među radnicima, koji su važili za primjer onoga što se zove "masa", izuzetne duhove, dok među tradicionalno shvaćanim tzv. "probranim grupacijama" možemo naći najgore primjere "čovjeka-mase". (2003: 63-73)

Bernhard je tokom svog života dolazio u kontakt s oba društvena sloja i u njegovim romanima nalazimo i primjere gdje se likovi koji imaju radničko porijeklo, izdižu iznad mase, poput Irziglera u romanu *Stari majstori*, koji je prikazan na sljedeći način:

„Da, Irzigler, pre nego što je naletio na mene, nije imao, recimo, pojma o muzici, ni o kakvoj muzici, u stvari ni o čemu, čak ni o svojoj gluposti. A sad, Irzigler je otišao dalje od svih tih istoričara umetnosti koji ovde iz dana u dan dolaze i probijaju ljudima uši sa istorijskoumetničkim gluparijama. Irzigler je odmakao ispred tih istorijskoumetničkih svinja govornjivaca koje svakodnevno, svojim brbljarijama, uništavaju gomile učenika koje ganjaju pred sobom.” ([1985] 2001: 27)

Za Bernharda su, kao što je već rečeno, klasa i klasna pitanja potpuno irelevantni. U svakoj klasi se može naći masa i manjina odnosno prava elita, jednako kao i prostota, izopačenost, baš kao što se isto može naći u gradu poput Salzburga i na selu, kao u njegovom prvom romanu *Mraz*. Elitu sačinjavaju pojedinci ili manje grupe pojedinaca koje se u nečemu posebno ističu. Oni tvore elitu, ali da bi ona nastala, svaki pojedinac koji joj pripada, prije toga se mora ostvariti individualno odnosno izdvojiti se iz mnoštva, a tek poslije se udružuje sa ostalima koji se jednako ne podudaraju sa većinom. Takvi pojedinci su ti koji od sebe uvijek traže više, slobodnom voljom se stavljaju u službu nekom cilju koji ih prevazilazi i uvijek teže izaći iz okvira. Oni su jedna vrsta asketa i vlastiti život spoznaju tek kada ga stave u službu nekog višeg cilja i on tada postaje, kako Ortega y Gasset kaže, 'plemeniti život', a ta plemenitost se definiše po 'zahtevima i obavezama, nikako po pravima'. (2003: 63-73)

U romanu *Beton* pripovjedačev cilj je završiti rad o Mendelssohn-Bartholdyju i njegove težnje

da prevaziđe svoja ograničenja, sklonost ka duhovnom i intelektualnom radu suprostavljene su preduzetničkom duhu njegove sestre i društva kojem pripada, te ga to čini elitom u smislu kako je Ortega y Gasset definira.¹¹

U romanu *Brisanje raspad*, izuzetnost predstavlja pripovjedačev stric koji je suprostavljen svojoj porodici i sredini iz koje potiče, izuzetnost predstavlja i pripovjedač koji je također suprostavljen porodici i sredini iz koje potiče, a koja utjelovljuje sve ono što je karakteristično za čovjeka-masu, mišljenje, ponašanje, svjetonazore, onako kako ih je prepoznao i Ortega y Gasset. Otac, majka, sestre, brat, stoje kao opozit svim vrijednostima koje njeguje propovjedač i njegov stric, čiji je uticaj na pripovjedača temeljan, na njegovu otvorenost ka svijetu koja stoji nasuprot provincijske zatvorenosti i uskogrudosti njihove porodice, na sklonost umjetnosti i intelektualnom i duhovnom životu. Roditeljski svijet je privid, opsjena, zavaravanje i samozavaravanje. Oni imaju veliku biblioteku iz koje ne uzimaju knjige da bi ih čitali, oni posjećuju muzeje i ne razumiju, već čak mrze umjetnost. Njihove vrijednosti su samo ekonomske i nominalno kršćanske. S druge strane stoji stričev svijet, koji se temelji na vrijednostima duha, te na intelektualnom životu.

Čovjek-masa kao nijedan tip čovjeka do njega, uspostavlja pravo na prosječnost i prostotu i njih proglašava vrlinama, iako do kategorija vrline uopće ne drži. Pri tome, nikad se stvarno ne poredi s drugima, jer sebe smatra savršenim, ima odgovore na sve i u sebe nikada ne sumnja. Masa je, kako ukazuje Ortega y Gasset, uvijek agresivna, teži za uniformnim svijetom i svoje težnje uspijeva ostvariti na način da 'cijeli svijet' s kojim se poistovjećuje, pretvara u svijet mase. Ona ne prihvata nikakve norme i vjeruje da ima pravo nametnuti svoje svjetonazore cijelom svijetu, miješati se u svako pitanje, te uništiti sve što nije ona, svakoga onoga ko na bilo koji način odstupa od 'svih ostalih' (2013: 73-80), što naravno, s manje ili više uspjeha i čini.

¹¹ Ortega y Gasset shvata plemstvo tako da ga suprostavlja nasljednom plemstvu. Plemstvo za njega predstavlja „sinonim života provedenog u radu i stalnom ulaganju napora da čovek prevazilazi samog sebe, da nadmaša ono što je i trudi se da dosegne ono što je sebi postavio kao viši cilj. Tako se plemeniti život suprostavlja običnom životu, učmalom, koji se trome zatvara u sebe, osuđen na večitu zakopčanost, kao da ga nikakva spoljna sila ne nagoni da iz sebe istupi. Zato tu vrstu ljudi ne nazivamo masom po tome što je tako mnogobrojna, već stoga što je troma". (2013: 73)

PORODICA

Promjene koje se dešavaju u epohi raspada vrijednosti, posebno su vidljive na primjeru porodice kao jedne od ključnih kategorija na kojima je počivalo građansko društvo, te im i Bernhard i Houellebecq posvećuju značajnu pažnju, ali je bitno različit njihov odnos prema porodici i njenom propadanju.

Za razliku od Bernharda, koji napada porodicu i druge temelje građanskog poretka, Houellebecqovi likovi žaluju za njihovim slabljenjem i nestajanjem u visoko razvijenom kapitalističkom društvu. U romanu *Elementarne čestice* suprotstavljeni su s jedne strane Brunovi i Michelovi roditelji, te s druge strane Anabelini roditelji, čiji brak je bio višedecenijski i u potpunom skladu. S druge strane, Anabela se na ljetnom raspustu upušta u seksualne odnose, bez ikakve naklonosti prema svom usputnom partneru, podvrgava se abortusu u sedamnaestoj godini života. U romanu *Elementarne čestice* detaljno se opisuje promjena koja se desila unutar porodice i koja je dovela do odumiranja braka kao institucije. S jedne strane, tradicionalni koncept braka iz interesa, čija je svrha bila čuvanje porodične baštine kao što je slučaj kod Bernharda, odumirao je tokom 50-ih godina prošlog stoljeća pred sve većom zaposlenošću i ekonomskim napretkom, te se umjesto njega nametnuo "brak iz ljubavi" što su podržavale jednako i Katolička crkva i Komunistička partija, dok s druge strane uporedo javlja američki koncept potrošnje radi zadovoljenja libida i njegov prodor se ostvaruje prije svega posredstvom popularne kulture i industrije zabave, što za posljedicu ima razvod kao masovnu pojavu i raspadanje braka i porodice kao ključnih tradicionalnih institucija.

Christopher Lach u knjizi *Narcistička kultura: američki život u doba smanjenih očekivanja* smatra da prevladavajući društveni uvjeti preobražavaju porodicu koja formira temeljnu strukturu ličnosti. Lach navodi da „nije vjerojatno da će društvo koje se plaši da nema budućnosti posvetiti mnogo pažnje potrebama narednih naraštaja, a stalno prisutan osjećaj povijesnog prekida - zloslutnost našeg društva - pogubno razara obitelj.” ([1979] 1986: 57)

Porodica je ta unutar koje su proturječnosti savremenog načina života temeljenog na ideologiji ličnog oslobođenja i takmičenja došle svog krajnjeg izražaja, u romanu *Elementarne čestice* kroz odnos Bruna i Michela s jedne strane i njihove majke i očeva s druge. Houellebecq prikazuje raspad porodice iz koje potiču ova dva lika, te kao uzrok vidi odbijanje odgovornosti

nespojive sa idealom lične slobode koji je uzimao zamah u drugoj polovici prošlog stoljeća. Majka Michela i Bruna, koja pripada generaciji 68, pridružuje se Di Meolinoj zajednici i porodične prilike iz kojih ova dva lika potiču, značajno oblikuju Michela i Brunu. Odsustvo empatije i propast porodičnih veza možemo pratiti i kroz odnos njihove majke prema svojoj majci i njih dvojice prema svojoj, posebno na njenoj samrti.

U porodici koja predstavlja jednu od temeljnih vrijednosti evropskog i građanskog i katoličkog čovjeka kod Bernharda se uvijek javlja onaj koji odstupa, koji ima funkciju razobličavanja njenih vrijednosnih sklopova: u *Wittgensteinovom nečaku* to su likovi Paula i Ludwiga Wittgensteina, u Bernhardovom posljednjem romanu *Brisanje-Raspad*, to je lik pripovjedača i njegovog strica, u njegovom prvom romanu *Mraz*, to je lik slikara Štrauha, u romanu *Beton* lik pripovjedača. Oni su uvijek likovi koji nasutupaju s pozicija aktivnog nihilizma i odabiru akciju i razaranje umjesto pasivnosti i povlačenja, čak kada biraju i obrazlažu eskapizam ili samoubistvo, dajući prednost svom vlastitom doživljaju koji se gradi na razgrađivanju vrijednosnih sklopova na kojima počiva porodica. U romanu *Gubitnik* prikazano je suprostavljanje normama unutar pripovjedačeve porodice i na osnovu tog suprostavljanja formiranje pripovjedača kao ličnosti:

„Ne mogu danas uopšte da kažem kako sam počeo da se bavim muzikom, svi su u mojoj porodici bili nemuzikalni, neumetnički nastrojani, celog života nisu ništa toliko mrzeli koliko umetnost i duh, ali je to, verovatno, presudilo da se jednog dana zaljubim u klavir koji sam najpre mrzeo, i da stari porodični erbar zamenim za uistinu divan stenvej, kako bi omrznutoj porodici pokazao da ću krenuti putem koji je na nju od početka delovao užasavajuće. Nije umetnost, nije muzika, nije sviranje na klaviru bilo razlog, već samo suprostavljanje mojima, pomislih. (...) Sada su imali umetnika za sina, nekog ko je sa njihovog stanovišta bio dostojan najdubljeg prezira.” ([1983] 2011a: 19)

A nešto dalje u romanu *Gubitnik* nalazimo opet nalazimo osporavanje porodice i same vrijednost ljudskog života, kao jedne od temeljnih vrijednosti Weltethosa:

„Niko nije svoju rodbinu prikazao u gorem svetlu od Verthajmera, a opisao ih je kao ništarije. Oca, majku sestru je mrzeo, svima je prebacivao za svoju nesreću. Neprekidno im je zamerao što je morao da postoji, što su ga ubacili u užasnu egzistencijalnu mašinu iz koje je izašao sasvim uništen. Da se brani, to nije ništa vredelo, govorio je. Dete je u otvor ove egzistencijalne mašine ubacila majka, otac je doživotno držao u pogonu ovu egzistencijalnu mašinu koja je sina sistematski komadala. Roditelji znaju sasvim dobro da nesreću koju sami predstavljaju u svojoj deci nastavljaju, okrutno postupaju kada prave decu i ubacuju ih u egzistencijalnu mašinu, govorio je, pomislih, obuhvatajući gostinsku sobu pogledom.” ([1983] 2011a : 39)

U romanu *Beton* narator također dovodi u pitanje porodicu, porodične veze i porodično naslijeđe: „ (...) roditeljske kuće su smrtonosne, svako roditeljsko nasleđe je smrtonosno, i ko za to ima snage treba te nasleđene roditeljske kuće i roditeljsko nasleđe čim prije da odbaci i da ih se ratosiljajer mu samo stežu vrat i u svakom slučaju sprečavaju njegov razvoj.” (2014: 69)

Još je Nietzsche u *Volji za moć* ukazao na propast porodice kao jednu od tačaka u historiji modernog raspadanja. Porodica je za Bernharda uvijek mjesto normalizacije u Foucaultovskom smislu, dakle povlašteno mjesto očitovanja disciplinskog problema podjele na normalno i abnormalno. Ona je uvijek prostor neduhovnog, mjesto koje normalizuje, guši, nivelira u odnosu na društvene i svoje vlastite vrijednosne sklopove i norme koje su obično komplementarne sa društvenim i u pravilu uslovljene moralnom hipokrizijom, uglavnom malograđanski uskogruđe sa korijenima u katoličanstvu, ali vrlo često i nacional-socijalizmu, sto je za Bernharda jedno, samo lice i naličje kada je u pitanju austrijsko društvo.

NARCIZAM KAO IZRAZ DUHA VREMENA

Prelaženje čovjeka iz pojedinačne u masovnu egzistenciju predstavlja jednu od temeljnih odrednica moderne, no s druge strane, Žarko Paić u eseju o Béli Hamvasu *Apokalipsa bez kraja: Béla Hamvas: otvorenost iskonske predaje* (2005: 211) ukazuje na dvoznačnost projekta moderne, jer se uporedo dešava i uspostavljanje kulta individualizma koji se dovršava u postmoderni s uspostavljanjem narcizma subjekta.

Zajedničko likovima na kojima Houellebecq i Bernhard grade svoje romane, jeste snažna, narcistička usmjerenost na sebe i najčešće odsustvo empatije prema drugima, koja izvire iz individualizma kao dominantne doktrine unutar savremenog kapitalističkog poretka. Ona se manifestira na različite načine, kod Bernharda najčešće kao vjerovanje u vlastitu posebnost i posebnost ideja koje zastupaju likovi, dok se kod Houellebecqa ona najbolje ogleda u narcističkoj seksualnoj potrošnji, kao nadomjestku za autentične međuljudske odnose.

Lach tvrdi da se lik savremenog narcisa najbolje snalazi u poslovnom okruženju u kojem se najviše cijeni pojavnost i u kojem se razvija posebna vrsta doktrine temeljene na surovom konkurentskom nadmetanju. On u socijalnim promjenama, kao što su rast birokratije, kult potrošnje, promjene unutar porodičnog života, vidi uzroke narcizma u savremenom društvu, te primjećuje da “oslobođene ličnosti našeg doba” odlikuje između ostalog pseudosvijest o vlastitoj situaciji, promiskuitetna panseksualnost, nesposobnost za žalovanjem i panični strah od starosti i smrti. ([1979] 1986: 57)

Vattimo ukazuje na emancipatorski učinak pluralizacije kultura i fragmentiranja vrijednosnih sklopova, kroz razvijanje svijesti o drugome¹², te u Nietzscheovim i Heideggerovim promišljanjima o nepodudaranju bitka sa onim što je stabilno i čvrsto, vidi putokaz da kroz osciliranje postmodernog svijeta možda „konačno postanemo ljudi”. (2008: 23)

Kod Bernharda i kod Houellebecqa, svijest o drugome u smislu prihvatanja razlike, gotovo i da ne postoji. Suprotno tome, u romanu *Mogućnost ostrva*, imamo obrnuti proces, odnos klonova prema ljudskoj vrsti nije ništa drugo do preslikani odnos evropskog centra prema ostatku svijeta, prije svega prema onim kulturama koje imaju iskustvo kolonizacije.

NEMOGUĆNOST LJUBAVI, SEKSUALNA EKONOMIJA I KULT MLADOSTI

Jedna od bitnih preokupacija u Houellebecqovim romanima jeste odnos ljubavi i žudnje, te nemogućnost ostvarivanja ljubavi u svijetu u kojem više transcendentalno nije nadređeno imanentnom. Također, uporedo s uspostavljanjem liberalne ekonomije i američkog modela potrošnje, radikalno se mijenja i odnos prema starima, te se posredstvom masovnih medija i industrije stvara slika poželjnih tijela i uspostavlja kult mladosti.

¹² Vattimo tvrdi da „ako iskazujem svoj sustav vrijednosti - vjerskih, estetskih, političkih, etničkih - u ovom svijetu pluralnih kultura, imat ću također i jasnu svijest o povijesnosti, slučajnosti, ograničenosti svih tih sustava počevši od moga.” (2008: 21)

Houellebecq smatra da se ljubav u savremenom dobu više ne može ostvariti¹³, ali ideal ljubavi niti se smanjio niti je nestao, jer je kao i svaki ideal smješten izvan vremena. Taj rascjep između ideala i stvarnosti, jeste jedan od najsnažnijih izvora patnje. Umjesto ljubavi, likovi posežu za ostvarivanjem seksualne želje kroz narcističko nadmetanje i potrošnju:

„Glavni je cilj njegova života bio seks; više to nije bilo moguće promijeniti. Bruno je po tome bio ogledni primjer svojeg vremena. U njegovoj mladosti, neumoljivo tržišno nadmetanje koje je već dva stoljeća obilježavalo francusko društvo, donekle se ublažilo. Društvenoj se svijesti sve više nametalo uvjerenje kako je normalno da gospodarski uvjeti teže određenoj jednakosti. Kako političari, tako i direktori poduzeća, često su navodili model švedske socijaldemokracije. Bruno se stoga nije osjećao osobito potaknutim da se ekonomskim uspjehom izdigne nad svojim suvremenicima. Na profesionalnoj razini - vrlo razumno - jedini mu je cilj bio utopiti se u toj ‘širokoj srednjoj klasi bez čvrstih granica’, kako ju je kasnije opisao predsjednik Giscard d'Estaing. No ljudsko je biće sklono uspostavljati hijerarhije, ono se žarko želi osjećati nadmoćnim sebi sličnima. Danska i Švedska, koje su europskim demokracijama služile kao uzor na putu gospodarskog izjednačavanja, također su im pružile primjer *seksualne slobode*. Neočekivano, usred te srednje klase kojoj su se postupno priključivali radnici i činovnici - ili, točnije, kod potomaka te srednje klase — stvorilo se novo područje za narcističko nadmetanje.” (2006a: 62-63)

S druge strane, ljubav, seksualnost i seks, gotovo da su potpuno odsutni u Bernhardovoj književnosti. Pripovjedač u romanu *Mraz* čak na jednom mjestu seksualnost označava „bolešću koja po prirodi ubija” ([1963] 2015: 19). Ova odsutnost je potpuno netipična ne samo za evropsku književnost 20. stoljeća, tačnije one književnosti koje su smatrane tzv. velikim evropskim književnostima, već i za evropsku književnost dva stoljeća unazad. Pod uticajem metafizičke tradicije, zapadna misao je počevši sa antičkim filozofima gotovo ignorisala seksualnost, koja je u skladu sa platonističkim dualnim podjelama na materijalno i nematerijalno, na tijelo i dušu, tretirana kao nedostojna ili čak štetna. Ovakav odnos prema seksualnosti preuzimaju kršćanski filozofi i teolozi, a kasnije pitanja povezana sa seksualnošću problematiziraju se tek u okviru rasprava o moralu i pravu. Tek u 18. stoljeću s Markiz de Sadeom nastaje prekid s ovom tradicijom, te on odbacujući do tada važeće ideje o seksualnosti, otvara put promjenama koje će u drugoj polovini 20. stoljeća preobraziti zapadnu kulturu.

Njegovi romani u kojima je seksualnost tretirana bez moralnih ograničenja epohe te kao

¹³ U Houellebecqovoj zbirci poezije “Potraga za srećom” u tri stiha od kojih se sastoji pjesma artikulira se nemogućnost ljubavi u savremenom svijetu i ona je konačna: Zašto mi nikada ne možemo, / Nikada, / Biti voljeni? (Houellebecq, 2007b: 145)

sredstvo ličnog oslobođenja od kulturnih i društvenih stega, doprinijeli su tome da se ona stoljećima vezivala za emancipaciju, te joj se pridavao subvezivni i oslobodilački značaj. Ove predodžbe o seksualnosti kao sredstvu emancipacije, teorijski su nadograđene u drugoj polovini 60-ih godina prošlog stoljeća u okviru francuske psihoanalitičke, feminističke i poststrukturalne teorije, te su snažno uticale na kontrakulturne pokrete kako u Francuskoj, tako i šire, no ove predodžbe Houellebecq ruši tako što nam nudi njihovo naličje i seksualnost predstavlja kao sastavni dio liberalne ekonomije i potrošnje, te sredstvo, ne ličnog oslobađanja, već porobljavanja pojedinca, između ostalog kroz proizvodnju želja koje ne mogu biti realizirane bez posredovanja tržišta i kapitala, te kroz narcisoidno nadmetanje i borbu za uspostavljanje moći. Dok se ranije diskurs o seksualnosti kreirao unutar medicinskog, kazneno-popravnog i psihijatrijskog diskursa, na što je ukazivao Foucault ([1989] 1990), seksualnost je u savremenim razvijenim kapitalističkim društvima prerasla u ekonomsku kategoriju i pri tome nije riječ samo o seksualnom turizmu opisanom u romanu *Platforma*, već o cijeloj industriji usmjerenoj na proizvodnju seksualne želje.

Seksualna želja je kreirana ne samo posredstvom pornografskog diskursa, već i neumoljivom društvenom selekcijom, te društvenim procesima koji su zahvatili Francusku i razvijena zapadna društva tokom 60-ih godina prošlog stoljeća, a imaju svoje korijene kako smo već pokazali u prosvjetiteljskom naslijeđu. Ona je usmjerena na konstruirana poželjna tijela, realizuje se kroz seksualni turizam, kao u romanu *Platforma* ili čisto seksualno nadmetanje, koje u romanu *Proširenje područja borbe* završava ubistvom. Seksualna želja usmjerena je na mlada tijela, koja su se prometnula u jednu vrstu socijalnog i ekonomskog kapitala, na tipove koji su unutar ekonomskog i šireg društvenog sistema kreirani kao poželjni i privlačni.

Kako navodi narator u romanu *Elementarne čestice*:

„Seksualna želja prenosi se uglavnom na mlada tela i postepeno ovladavanje poljem zavodjenja od strane mladih devojaka bilo je u suštini samo povratak na normalu, povratak na istinu željenog koji je analogan onom povratku na istinu o cenama koja prati abnormalno berzansko pregrijavanje.” (2006a: 103)

U romanu *Mogućnost ostrva* narator prikazuje odnos jednog od likova prema ljubavi i seksualnosti, te se referira i na Nietzschea i poredeći njegov odnos prema ideji samilosti sa ljubavlju:

„Za Esther je, kao i za većinu djevojaka tog naraštaja, seksualnost bila ugodna zabava, kojom ravnaju privlačnost i erotičnost; ona u njihovim očima nije podrazumijevala osobit emocionalni angažman; ljubav je, kao i Nietzscheova samilost, vjerojatno puka sentimentalna izmišljotina, koju su slabiji smislili da bi jakima nametnuli osjećaj krivnje i ograničili njihovu urođenu surovost i slobodu. Žene su nekoć bile slabe, osobito kad su rađale, u početku su trebale okrilje snažnoga zaštitnika i stoga su izmislile ljubav, no sad su postale jake, nezavisne i slobodne, te su prestale izazivati i osjećati tu emociju za koju više nije bilo istinskoga opravdanja. Tisućljetni muški plan, koji se u naše doba savršeno očituje u pornografskim filmovima i čiji je cilj lišiti seksualnost svake sentimentalnosti i svesti je na čistu zabavu, napokon se u ovom naraštaju i ostvario. Ti mladi ljudi nisu mogli osjetiti, pa čak ni potpuno pojmiti ono što sam osjećao, a i da su mogli, to bi u njima izazvalo samo nelagodu, poput nečeg smiješnoga i pomalo sramnoga, poput stigme iz nekog drugog doba. Nakon nekoliko desetljeća truda i psihološkog uvjetovanja, napokon su uspjeli iz svoga srca iščupati jedan od najstarijih ljudskih osjećaja i sad je bilo gotovo, ono što je uništeno ne može se više obnoviti, kao što se krhotine razbijene šalice ne mogu same od sebe slijepiti, postigli su svoj cilj: ni u jednom trenutku u životu neće iskusiti ljubav. Bili su slobodni.” (2006b: 334-335)

S obzirom da je usmjerenost na narcističko seksualno zadovoljenje jedini životni cilj, neuspjeh u realizaciji ove želje nužno vodi u patnju, a patnja bez svoje svrhe, potpuno je uzaludna. „Uvećavati želju sve dotle dok ne postane neizdrživa, i u isto vreme, činiti njeno ostvarenje nemogućim, to je bio jedinstveni princip na kome je počivalo zapadnjačko društvo.” (Houellebecq, 2006b: 67)

U svom poetičkom manifestu *Ostati živ* (2007a) Houellebecq svakom činu pisanja kao ishodište vidi patnju, a njenu artikulaciju tek kao sredstvo da se život izvede do svog kraja. S druge strane, kršćanska koncepcija po kojoj je patnja neizostavni dio spasenja, u Houellebecqovom svijetu ne funkcionira¹⁴, jer svijetu bez Boga, svijetu u kojem transcendentalno više nije nadređeno imanentnom, u kojem su poljuljani temelji kršćanskog tumačenja svijeta, spasenja nema, nema ni Boga u čijoj bi blizini bili mučenici, pa stoga oni nemaju moć ni da iskupe druge, već ostaje samo patnja koja potvrđuje ništavnost i apsurdnost ljudske egzistencije svedene na čistu biološku determiniranost. Patnja ne donosi spasenje, ona je apsurdna kao i cijela ljudska egzistencija. Nietzsche smatra da čovjeku nije teško ni da podnosi patnju, koliko mu je strašna njena besmislenost, a patnja, lišena smisla, koji joj je

¹⁴ Pitanjima mogućnosti vjerovanja i pozicijom katoličanstva u savremenom svijetu bavili su se autori tzv. *slabe misli* (il pensiero debole) koja se razvija u Italiji pod uticajem Nietzscheove i Heideggerove filozofije, a čiji je najznačajniji predstavnik Gianni Vattimo (vidi, Vattimo, 2009)

davalo kršćanstvo, jeste samo besmisleno trpljenje, čiji izlaz jeste samoubistvo, koje je također u svojoj suštini negiranje kršćanskih vrijednosti.

Također, u Houellebecqovim romanima, naglašava se antagonizam između starosti i mladosti koji je u direktnoj vezi sa konstituiranjem moći u savremenim zapadnim društvima, a kako to narator u romanu *Elementarne čestice* vidi, ta promjena nastala je kao direktna posljedica “godine `68.” Vrijednosti koje je stvorila ta generacija, realizirajući liberalne i anarhističke ideale, s vjerom u ostvarivanje individualnih sloboda i emancipaciju, preokrenule su se u svoje naličje:

„Istodobno, žene kojima je u vrijeme »šezdesetih« bilo dvadeset godina, našle su se u neugodnom položaju napunivši četrdesetu. Uglavnom razvedene, nisu mogle računati na bračno utočište — bilo ono puno topline ili ogavno - jer su mu nestanak same ubrzale kako su najbolje znale. Pripadajući generaciji koja je — prva u tolikoj mjeri - proglasila nadmoć mladog nad zreloom dobi, nisu se trebale čuditi što ih je prezirala generacija koja je naslijedila zadatak da ih zamijeni. Naposljetku, kult tijela čijem su stvaranju same snažno pridonijele mogao ih je, kada je put splasnula, dovesti jedino do sve jačeg gađenja prema sebi - gađenja čiji su odraz, uostalom, mogle pročitati u tuđim pogledima.” (2006a: 234)

U romanu *Elementarne čestice* Houellebecq ukazuje da su se i muškarci srednje i starije dobi nalazili u istom položaju, usmjereni isključivo na mlada tijela i bez ikakve solidarnosti prema ženama njihove dobi. Ovaj motiv se provlači i u drugim Houellebecqovim romanima.

O odnosu prema starima u (distopijskoj) Francuskoj i modernim, tehnološki razvijenim zemljama, narator u romanu *Mogućnost ostrva*, hladnim tonom izvještavanja, konstatuje da je specifičnost tretiranja staraca kao “smeća” svojstvena za tehnološki visokorazvijene zemlje, a ne one u kojima su se još održale tradicionalne vrijednosti, te ukazuje na razvoj eutanazije, koja je kako je prikazao i u drugim romanima, postala industrijski sektor. Lach smatra da je strah od starosti, jedan je od simptoma društvenih promjena, te s obzirom da je pozicija starih u savremenom društvu postala beskorisna, prezrena (uzroke treba tražiti između ostalog i u njihovoj ekonomskoj neeksploativosti), narcisoidna jedinka ne želi biti ona koju se smatra beskorisnom. ([1979] 1986: 237)

UBISTVO I SAMOUBISTVO KAO MOGUĆE RAZRJEŠENJE

Motivi ubistva bez povoda i samoubistva prisutni su i kod Bernharda i kod Houellebecqa i njih je bitno posmatrati u kontekstu vremena u kojem moralna načela nemaju nikakav značaj, niti postoji bilo kakvo uporište za čovjeka. U knjizi *Neugodni gost: nihilizam i mladi*, Umberto Galimberti (2013) ukazuje na iracionalno nasilje kao simptom epohe zahvaćene nihilizmom i navodi primjere iz konkretnog života u Italiji.

U kratkom, prvom romanu Michela Houellebecqa *Proširenje područja borbe*, jedan od likova, emocionalno otupljen i lišen bilo kakvog etičkog poimanja svijeta, vođen gotovo isključivo animalnim nagonima poseže za afektivnim vidom nasilja čineći ubistvo. U romanu *Karta i teritorija*, nalazimo na bizarno ubistvo lika Michela Houellebecqa. Iracionalno nasilje odnosno ubistvo bez stvarnog motiva kojeg je moguće racionalno objasniti nalazimo i u Bernhardovom romanu *Krečana*, a također, kod oba autora prisutan je i motiv samoubistva, čime se bavio Galimberti kao simptomom duha vremena. Još je Nikolaj Berdjajev 30-ih godina prošlog stoljeća, ukazivao na masovnu pojavu samoubistava među Rusima, posebno među ruskom emigracijom, te je uzroke vidio upravo u promjenama koje su nastupile raspadom vrijednosnih sistema o čemu je pisao Nietzsche, a koji su čovjeka do tada držali usidrenog:

„Samoubistvo je po svojoj prirodi negiranje tri najveće hrišćanske vrline - vere, nade i ljubavi. Samoubica je čovek koji je izgubio veru, Bog je za njega prestao da bude realna sila dobra koja upravlja životom. Isto tako, to je čovek koji je iznad svega izgubio nadu i pao u greh potištenosti i očajanja. Najzad, to je takođe čovek koji nema ljubavi, on misli na sebe i ne misli na druge, na bližnje.” ([1931] 2002: 16) Berdjajev također odbija da je samoubistvo duhovno stanje, te govoreći o psihologiji samoubistva navodi da je samoubica uvijek “egocentrik - za njega više ne postoji Bog, ni svet, ni drugi ljudi, već samo i jedino on sam. Psihologija samoubistva ne zna za izlaz iz sebe ka drugima, za nju sve gubi vrednost. U čovekovoju dubini, pak, ona ne vidi Boga, već mračnu prazninu.” ([1931] 2002: 12)

Motivi mržnje prema životu, promišljanja o samoubistvu i radikalnog otklona od života samoubistvom, što čine i Bernhardovi i Houellebecqovi likovi, kod Bernharda su toliko prisutni da se pod uticajem njegove književnosti i njegovih javnih istupa, izgradila slika o njemu kao potencijalnom samoubici, tako da se neposredno nakon njegove smrti proširila i glasina da je

počinio samoubistvo. Roman *Beton* se npr. završava sa “suicidiom”, u romanu *Stari majstori* Reger govori o Austriji kao o zemlji samoubica: “Svi su više ili manje depresivni, znate li, a s Mađarskom, uostalom, imamo najviši stepen samoubistava u čitavoj Evropi. Često sam pomišljao da odem u Švajcarsku, ali Švajcarska bi za mene bila još gora.” itd. (2001: 237)

Iako je samoubistvo vjerovatno kao pojava postojalo oduvijek, u epohi raspada tradicionalnih vrijednosti no postaje i socijalni i kulturološki fenomen, čiji su uzroci višestruki, no u osnovi stoji odsustvo čvrstih uporišta koje bi egzistenciji dale smisao.

NEMOGUĆNOST UTOPIJA

Problematiziranje utopija i nemogućnosti njihove realizacije zauzimaju značajno mjesto u Houellebecqovom prikazivanju duha vremena. U romanu *Elementarne čestice* nalazimo na krah utopijskih ideja nastalih tokom 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća, te nagovještaj nestanka ljudske vrste. I u *Mogućnost ostrva*, koji je svojevrsni nastavak *Elementarnih čestica*, Houellebecq nam pruža zastrašujuću sliku tehno-naučne utopije nastale na kloniranju, koja se jednako pokazuje u svom distopijskom naličju. Utopijski prostor u romanu *Pokoravanje* jeste Francuska u bliskoj budućnosti u kojoj islam preuzima dominantnu ulogu, te nudi drugačiju, čak “preporoditeljsku” perspektivu ne samo Francuskoj, već i Evropskoj uniji, no pokazuje se da i islam funkcioniра samo kao sredstvo za postizanje vrlo konkretnih svjetovnih ciljeva. U romanu *Platforma* egzotične destinacije na kojima cvjeta seksualni turizam funkcioniraju kao utopijski prostori za prosječnog zapadnjaka, no i ta slika se raspršuje nakon terorističkog napada.

U romanu *Elementarne čestice* Houellebecq prikazuje dekadenciju i raspad vrijednosti koje su nastajale u okviru kontrakulturnih pokreta, te poslije postajale i dominantne unutar razvijenih zapadnih demokratija, u prvom redu raspad ideologije seksualnog liberalizma i vrijednosti koje su iz nje proistekle s nadom da će oslobođena seksualnost donijeti čovjeku sreću, kroz opise nekadašnjih hipijevskih komuna koje su pretvorene u turističke centre u koje zalaze ispražnjeni prosječni ljudi, *yuppiji*, u potrazi za takozvanim individualnim oslobođenjem i zadovoljavanjem seksualnih poriva, te međusobne odnose među likovima i njihove odnose sa svijetom i idejama. U *Elementarnim česticama* nalazimo opis takvog mjesta:

„ (...) No Mesto nije bilo neka nova zajednica; cilj je bio skromnije rečeno - o stvaranju mesta za odmor, odnosno mesta u kome bi simpatizeri pomenutog procesa imali priliku da se tokom letnjih meseci konkretno suoče sa primenjivanjem predloženih principa; radilo se i o tome da se pokrenu sinergije, stvaralački susreti, a sve to u humanističkom i republikanskom duhu; radilo se, po rečima jednog od osnivača, i ‘o dobrom tucanju’.” (2006a: 93-94)

Ideje koje su u početku trebale doprinijeti odbacivanju represivnih mehanizama i seksualnom oslobođanju, na kraju su se prometnule u najsurevije socijalno i seksualno isključivanje, te pojedince koji ne zadovoljavaju kriterije poželjnog, gurnule u duboku nesreću.

Uporedo s odumiranjem uticaja kršćanstva, te preslikavanjem tržišnih odnosa na sve sfere života, prazninu koja nastaje popunjavaju new age sekte, s kojima se Houellebecq posebno bavi u *Elementarnim česticama* i *Mogućnosti ostrva*:

„Prve su se radionice polureligioznog nadahnuća u Mjestu pojavile 1987. Razumije se, kršćanstvo nije dolazilo u obzir;” (...) Ukratko, Mjesto je u nekoliko godina - kao i toliko drugih mjesta diljem Francuske i zapadne Europe - postalo relativno pomodnim *New Age* centrom, premda je zadržalo svoja hedonistička i razvratnička obilježja koja su više pripadala sedamdesetima, a koja su mu na tržištu jamčila posebnost.” (Houellebecq, 2006a: 104)

U romanu *Mogućnost ostrva* Houellebecq koristeći formu naučno-fantastičnog romana nudi prikaz visokotehnoške utopije u kojoj se uz pomoć genetskog inženjeringa, stvaraju klonovi članova new age elohmitske sekte koji su lišeni seksualnosti, ljubavi, želja, svega onoga što Houellebecq smatra izvorima ljudske patnje, no taj utopijski pokušaj kao i u drugim Houellebecqovim romanima preokreće se u svoje distopijsko naličje.

U Bernhardovim romanima utopijski prostori su konkretna mjesta, male individualne eskapističke utopije, kreirane kao utopije od samih likova, no i one se također preokreću u svoje naličje. Jedan takav primjer jeste krečana u istoimenom Bernhardovom romanu, kojim je glavni lik romana opsjednut i čini višegodišnje napore da dođe u njen posjed, jer smatra da je to jedini prostor u kojem može završiti rad na svojoj studiji, no kada to i ostvari, pokazuje se da je njegova vjera i opsjednutost krečanom bila samoobmana, koja se raspršava ubistvom koje je počinio. Slično je i sa selom u koje se povlači slikar Štrauh u romanu *Mraz*, koje se pokazuje ništa manje užasnim kao i sredina iz koje je pobjegao.

Kao i Bernhardovim romanima, tako i kod Houellebecqa, nema stvarnog razrješenja, već kao jedina naznaka razrješenja nameće se ili potpuno odbacivanje života ili odbacivanje života unutar društva i kulture u kojima obitavaju njihovi likovi. Likovi kod oba autora su rascijepljeni između htijenja i mogućnosti. Dominantna psihološka stanja u romanima oba autora su samoća, sumornost, depresija, nezadovoljstvo, osjećaj bezizlaza, posezanje za iracionalnim nasiljem, afekat žalosti. Umberto Gallimberti u članku *Epoha afekta žalosti* (2009) ukazuje da to više nije toliko kriza pojedinca, nego više refleks društvene krize na pojedinca.

KONSTRUIRANJE I RAZARANJE ISTINE

Kao što je rečeno, Nietzsche zastupa stav da kategorije poput saznanja, istine, vjere, morala itd, nemaju nikakvih utemeljenja u onome što je stvarni i istinski život.

Nietzscheovo shvaćanje nihilizma jeste dvojako; s jedne strane odnosi se na historijski proces platonističko-kršćanskog obezvrijeđivanja života koje je dovelo do nestajanja ili prelaženja stvarnih, u životu utemeljenih vrijednosti u onostrano, dok s druge strane, pojam nihilizam koristi kako bi opisao sopstveno razotkrivanje lažnih vrijednosti i napad na njih, što naziva aktivnim nihilizmom.

U Bernhardovim romanima možemo naći i elemente prvog i elemente drugog tipa nihilizma, no on neke od postupaka koje koristi u književnim tekstovima, primjenjuje i u svom pozicioniranju unutar književnog polja, te u konstruiranju svoje biografije, koja je i za njega jednako bitna kao i za Houellebecqa.

Iz Bernhardovog razobličavanja opsjena, što je, s pravom se može reći, i osnovno polazište njegove poetike, proističe i njegov specifičan smisao za humor, čije su ishodište jednako kao i kod Houellebecqa, žarišta društvenog i kulturnog urušavanja. Njihov humor izvire iz nesklada između onoga što je površina, što je ustaljeno, laž i opsjena, i onoga što ostaje kada je se ogoli, ali i iz samog postupka pretjerivanja, kojim se oba autora služe da bi ogolili svijet, stvari i pojave do svog korijena.

Postupak pretjerivanja npr. u romanu *Brisanje raspad* izaziva smijeh kod Gambettija:

„(...) Može se reći da čovječanstvo nije ni na što navezano, ni za što ne prijanja i konačno ni o čemu ne ovisi više nego o fotografiji. Fotografija je njegov spas, Gambetti, rekao sam, na što se Gambetti nasmijao i nazvao me *prijepodnevnim fantastom*, primijenivši, dakle, izraz koji još nikad nisam čuo, što je s moje strane imalo za posljedicu smijeh kojemu se Gambetti samorazumljivo morao pridružiti, te smo u njemu neko vrijeme uživali s najvećim zadovoljstvom. Kad ne bi smo imali to svoje umijeće pretjerivanja, rekao sam Gambettiju, bili bismo osuđeni na užasno dosadan život, na egzistenciju koja više uopće ne bi bila dostojna egzistiranja. A ja sam svoje umijeće pretjerivanja razvio do nevjerojatno visoke razine, rekao sam Gambettiju. Hoteći nešto učiniti shvatljivim, moramo pretjerivati, rekao sam mu, jedino pretjerivanje čini zornim, pa nam ni opasnost da nas proglase budalom ne smeta u uznapredovalo starosti. Nema ništa bolje nego u poodmakloj dobi biti proglašen budalom.” ([1986] 2011b: 111–112)

Bernhard suprostavlja likove jedne drugima, pojave jedne drugima, stvari jedne drugima, a to suprostavljanje gradi na njihovoj razlici. Roman *Brisanje raspad*, započinje napadom na njemački jezik, njemačko mišljenje, njemčku kulturu, kojima pripovjedač suprostavlja romanske jezike i talijansku kulturu:

„Njemačko mišljenje kao i njemačko govorenje vrlo brzo malakšu pod čovjeka nedostojnim teretom njegova jezika koji sve mišljeno tlači još prije nego što se uopće izgovori; pod njemačkim se jezikom njemačko mišljenje tek teško moglo razvijati, nikad se u suprotnosti s romanskim mišljenjem pod romanskim jezicima ne razvivši u potpunosti, kako to dokazuje povijest višestoljetnih nastojanja u Nijemaca. Iako više cijenim španjolski, vjerojatno jer mi je poznatiji, Gambetti mi je ipak toga prijepodneva ponovo dao lekciju ležernosti, lakoće i beskonačnosti talijanskog jezika koji se spram njemačkoga nalazi u istom odnosu kao potpuno slobodno odraslo dijete iz imućne i sretne kuće spram potlačenoga, bijenoga i time razbijenoga djeteta iz siromašne i najsiromašnije kuće. (...) Pokušao sam pred njim izvesti usporedbu našoj dviju obitelji, suprostaviti njemački element moje talijanskom elementu njegove obitelji(...)” (2011b: 6-7)

Kvantitativna analiza Bernhardovih romana, bez sumnje bi pokazala veliku frekvenciju riječi s negativnim konotacijama, poput, *uništiti*, *mrziti*, *upropastiti*, itd. Na prvih desetak strana romana *Beton*, riječi *uništiti*, *upropastiti* i njihove izvedenice, ponavljaju se iznova i iznova.

U romanu *Brisanje raspad*, ali i u svojim drugim romanima, Bernhard niže jednu za drugom

oprečnosti i na njima, između ostalog, gradi svoje pripovijedanje. Tamo gdje govori o nečemu afirmativno, govori na način kako bi vrijednost nečega drugog negirao suprostavljajući mu to što ono nije. Duh je širok i svjetski, različit od neduha austrijske provincije, italijanski jezik je zvučniji od njemačkog, koji je divlji, grub, bezvrijedan, mediteranska kultura je suprostavljena srednjoevropskoj kulturi.

Kako za Nietzschea tako i za Bernharda, gotovo da nema pozdanih i stabilnih kategorija. Sve je podložno preispitivanju i ogoljavanju, ništa nije stalno i ništa stabilno. Za Bernharda je kategorija istine bliska Nietzscheovom shvatanju istine kao jezičkog konstrukta podređenog moći koji ne korendira sa stvarnošću, iako pretendira na stalnost i neupitnost. Ni za njega istina nema uporište u činjenicama i njegov odnos prema kategoriji istine, kategoriji istinitog, prema činjenicama, vidljiv je između ostalog i iz toga što je i u njegovoj autobiografskoj prozi teško razlučiti fankciju od izmišljenih elemenata koji su predstavljeni kao činjenice.

Bernhard kao i Nietzsche doводи u pitanje samu istinu, tako u romanu *Podrum* pripovjedač iskazuje nemogućnost da se uopće govori istina: „Želimo da kažemo istinu, ali ne govorimo istinu. Opisujemo nešto verno istini, ali opisano je nešto drugo nego istina“ ([1976] 2010: 106)

Ono što je važno istaknuti jeste da kod Bernharda likovi prema stvarima, pojavama, svijetu uglavnom nemaju jednosmjernan odnos. Samu strukturu njihovih iskaza, koji su iako na prvi pogled sigurni i čvrsti, određuje jedna vrsta subjektivne dezorijentiranosti, ponekad čak i relativizma, karakterističnih za raspad vrijednosnih sistema koji su čovjeka ostavili bez pouzdanih putokaza i oslonaca. Često u jednoj rečenici imamo izraženu afirmaciju i negaciju jedne stvari, tako npr. narator u romanu *Gubitnik* kaže: “Mrzeo sam Glenu u svakom trenutku, voleo sam ga istovremeno krajnjom doslednošću”. ([1983] 2011a: 68) Ovakvih primjera u Bernhardovoj prozi je mnogo.

Kako primjećuje Žarko Paić, Bernhard uvodi u tekst jezik razaranja prethodnog subjekta i njegove predstave o svijetu, koji nastaje kao konstrukcija istog tog subjekta, te pristupiti istini nije moguće polazeći od logike činjenica. (2014: 400-401). Riječ je o destrukciji jezika kao instrumenta i alata spoznaje. (2014: 409)

Fotografija kao medij, onako kako ju je opisao u romanu *Brisanje raspad*, može poslužiti kao metafora Bernhardovog svijeta, koji je samo opsjena, iluzija, konstrukcija načinjena od lažnog i iskrivljenog, ali ugodnog i prihvatljivog. Dok na površini postoji privid sklada, ispod je raspad, nered, duhovna bijeda, izopačenost. Bernhardovi likovi koji nastupaju s pozicija

aktivnog nihilizma, skidaju sloj po sloj, ispod čega ostaje ogoljena stvarnost, onakva kakva jeste:

„Oni bježe u fotografiju, objesno se smanjuju na veličinu fotografije koja ih u totalnoj krivotvorenosti pokazuje lijepima i sretnima, ili barem manje ružnima i manje nesretnima nego što jesu. Oni od fotografije zahtijevaju svoju željkovanu i idealnu sliku, te im je opravdano svako sredstvo, pa bilo to čak i najjezivije iskrivljenje, samo da na fotografiji uspostave tu željkovanu i idealnu sliku. (...) Živimo u dvama svjetovima, rekao sam Gambettiju: u zbiljskom koji je tužan i podao te u konačnici ubitačan, i u fotografiranom koji je skroz-naskroz lažan, ali je za golem dio čovječanstva željkovani i idealni svijet. Oduzmemo li danas čovjeku fotografiju, strgnemo li mu je sa zidova, rekoh tada Gambettiju, i uništimo li je jednom za svagda, oduzimamo mu danas više-manje sve. Sukladno tome, može se reći da čovječanstvo nije ni na što navezano, ni za što ne prijanja i konačno ni o čemu ne ovisi više nego o fotografiji.” ([1986] 2011b: 110-111)

Primjer Salzburga, koji je pored Beča jedan od bitnih toponima u Bernhardovoj prozi, dobra je ilustracija ove dvoznačnosti, lica i naličja svijeta, stvari i pojava. Salzburg predstavlja mjesto dvoznačnosti austrijske kulture, baš kao i fotografija: s jedne strane, grad Mozarta, grad visoke modernosti, otvoreni grad, dok je ispod te slike, provincijalan, konzervativan, izopačen ili kako se kaže u romanu *Gubitnik*: „Glen je bio opčinjen *čarolijom* ovog grada, a onda je iznenada video da je ta čarolija, kako je rekao, trula i da su ljudi u ovoj odbojnoj lepoti zli.” ([1983] 2011a: 14)

Iza zavodljivosti izgrađene na predodžbi o Salzburgu kao gradu kulture, stoji njegova mračna unutrašnjost, katolicizam koji se prožima sa nacionalsocijalizmom i obrnuto. Iza predodžbe o Salzburgu kao otvorenom gradu koji zauzima ključno mjesto na kulturnoj mapi Srednje Evrope, stoji njegova ksenofobija, rasizam i netrpeljivost. Žarko Paić primjećuje da Bernhardov Salzburg liči na refleksiju o Las Vegasu u Baudrillardovoj Americi: izvana lijepo, a iznutra jezovito, gdje se lijepo pritom odnosi na elemente prirode, a jezovitost na sudjelovanje čudovišnosti društvenih odnosa moći, koji tvore zlokobnu drugu prirodu. (2014: 402)

Kako navodi Miguel Sáenz, Bernhard u jednom intervjuu *Le Mondeu*, 7.1. 1983. za Salzburg kaže: „Uđite u bilo koji restoran u Salzburgu. Na prvi pogled ćete imati utisak da ste sreli sve sami fini svet. Ali oslušnite razgovor za susednim stolom i otkrit ćete da sanjaju isključivo o istrebljenju i gasnim komorama.” (2014: 43)

Ono što je za Bernharda Salzburg, za Houellebecqa su to mjesta koja su zamišljena za

konzumaciju zadovoljstva, poput turističkih destinacija, koje ispod svoje zavodljive površine, nude samo bijedu i patnju, ili mjesta koja su utemeljena na idejama egalitarnosti, ali su se transformirala u mjesta najsirovijeg isključivanja.

Dok kod Houellebecqa kršćanstvo odnosno katolicizam nemaju nikakvu snagu, i gotovo da su potpuno društveno i kulturno irelevantni, u Bernhardovim romanima katolicizam zauzima važno mjesto i njega karakteriše hipokrizija odnosno odsustvo same vjere i sveden je na čisto društveni, ekonomski i politički aspekt, te na manifestiranja religije kroz tradiciju i društveno i političko naslijeđe Austrije. Za Bernharda odnos austrijskog katoličanstva s nacionalsocijalizmom jeste odnos lica i naličja: katoličanstvo je zauzelo poziciju nacionalsocijalizma, ali u suštini sve je ostalo isto kao i u doba nacionalsocijalizma. Za njega u suštini nema razlike, nacionalsocijalizam se u poslijeratnoj Austriji manifestira kroz katoličanstvo, a oba su samo bolesti duha. Jednako je to i Socijalistička partija, koja kao i Katolička crkva, zloupotrebljava ljude: “Sada bih im pak, izbio iz glave sve ono do čega drže, do Socijalističke partije na primer, ili do Katoličke crkve, tih dvaju kao i uvek beskrupuloznih udruženja za zloupotrebljavanje ljudi.” (2014: 84)

Bernhard kako napada nacionalsocijalizam tako podjednako napada i austrijski socijalizam, koje i on kao i Ortega y Gasset vidi kao posljedice osvajanja moći od strane mase. Bernhard se ne zaustavlja samo na napadima na instituciju Crkve, već napada i odbacuje i same kršćanske vrijednosti. Kao i Nietzsche, pripovjedač u *Betonu* odbija i kršćanske vrijednosti, poput samilosti, nalazeći ih pokvarenim i licemjernim:

“Kukajući mole za pomoć i svakodnevno samo za oružje izbacuju milijarde kroz prozor a da se i ne stide. Ne, dati tom svetu ijedan *groš* jeste nešto što odlučno odbijam, jer takođe ne vapim tako zlorado ni za zahvalnošću kao moja sestra i takvi ljudi koji neprestano govore kako su spremni na svaku žrtvu i kako bez prestanka žrtvuju sve, napokon svoj život i tako dalje. Meni su najdunlje antipatični sveci koji na svoje žrtvovanje i na svoju spremnost za žrtvom navaljuju kao svinje na korito i kojih ima u svim zemljama i delovima sveta, nosili oni sva moguća i nemoguća imena, zvali se Albert Švajcer ili Majka Tereza. Ti ljudi nemaju na umu ništa drugo do lovorovo lišće kojim će ih zasuti, i ordenje kojim će ih natovariti na račun onih koje navodno tako dobro snabevaju i koji ih dozivaju ispruženih ruku tražeći pomoć. Te opasne, najegoističnije i najvlastoljubivije despote kojih od Franje Asiškog do Majke Tereze ima na milione i koji se u vlastitoj pomami za slavom samo muvaju iz dana u dan u bezbroj udruženja po celom svetu, od religioznih do političkih, prezirem iz dubine duše. Takozvani socijalni element o kome se neprekidno i do dodijalosti već stolicima govori, najpodlija je laž.” (2013: 36)

Kada govorimo o raspadanju cjelovite slike svijeta i fragmentiranju stvarnosti što je obilježje duha vremena, u romanu *Stari majstori* nalazimo primjer gdje se uspostavlja odnos između cjeline i fragmenta, te se kroz primjere čitanja, koje je čitanje fragmenata, nikada cjeline ili odnosa prema umjetničkom djelu koje se posmatra ne kao cjelina, već kroz njegovo destruiranje i fragmentiranje, ukazuje na nemogućnost istine i cjelovitosti u kontekstu svijeta zahvaćenog raspadom vrijednosti:

„Ja polazim od toga da savršenost, celina, ni ne postoji, i svaki put kad neko od tih navodno savršenih umeetničkih dela, okačenih ovde na zidu, prometnem u fragment, između trenutka kada sam krenuo u potragu za otežavajućom greškom na tom umetničkom delu, za presudnom tačkom umetnika koji je stvorio to delo, i trenutka kada sam je našao, učinio sam korak napred. (...) Tek kada prihvatimo, svaki put, da cjelina i savršenost ne postoje, data nam je mogućnost da nastavimo da živimo (...) Ali sada znam da ne smem totalno da čitam i da totalno slušam i da totalno posmatram i gledam, ako hoću da živim dalje.” ([1985] 2001: 35)

U epohi u kojoj ne postoji cjelovita slika svijeta, zahvaćanje totaliteta nije moguće i niti jedna od kategorija vrijednosti, pa tako ni istina, više ne može biti kohezivna sila koja će fragmente nastale kroz proces raspada vrijednosti držati na okupu.

PROTIV AUTORITETA

U Bernhadrovim romanima gotovo da nema specijalizacije odnosno profesije i društvene uloge koja zauzima poziciju moći, a da ju nije brutalno razorio.

Ortega y Gasset (2003) vidi da obilježja čovjeka-mase najviše dolaze do izražaja kod djelimično kvalifikovanih ljudi, kakav je savremeni naučnik, za kojeg kaže da predstavlja najsuperiorniji dio buržoazije, koja je vladajuća klasa i stoga nameće kulturu svog duha vremenu. Njega specijalizacija pretvara u čovjeka-masu, u prostaka koji se zatvara sam u sebe, u svoju užu specijalnost, gubeći iz vida cjelovito tumačenje svijeta. Taj svoj hendikep, svoju

osrednjost i djelimičnu kvalifikovanost on proglašava vrlinom, a diletantizmom smatra svaki pokušaj da se svijet i pojave tumače cjelovito. U isto vrijeme, sebe proglašava sveznalicom i o svakom pitanju o kojem ništa ne zna iznosi svoj samouvjereni sud, drsko presuđuje, te se nasilno miješa u svako pitanje javnog života. Ortega y Gasset u djelimično kvalifikovanim ljudima koji većinom i sačinjavaju vladavinu masa, vidi najneposredniji uzrok evropske klonulosti:

„To odbijanje da se drugi sasluša, ta rešenost čoveka da se ni po koju cenu ne podvrgne ikakvom višem autoritetu - što sam već ranije označio kao bitna obeležja čoveka mase - dostižu vrhunac upravo kod tih delimično kvalifikovanih ljudi. Oni simbolišu i većinom sačinjavaju današnju vladavinu masa, a njihovo varvarstvo je najneposredniji uzrok evropske klonulosti.” (2013: 108-109)

U svojim romanima Bernhard se obrušava na različite specijaliste, na nastavnike, na historičare umjetnosti, umjetnike, na ljekare, itd. i vidi ih kao uništitelje duha, čovjeka, života, svijeta. Historičari umjetnosti uništavaju umjetnost, nastavnici uništavaju učenike, ljekari uništavaju pacijente. Polazeći od Nietzscheove tvrdnje da čovječanstvo više voli htjeti ništa, nego ništa ne htjeti, iz čega proizilazi aktivni nihilizam za kojeg je karakteristična volja za negacijom, te njegovog praznjenja koje prelazi u pasivni nihilizam, za kojeg je svojstvena negacija volje (više voljeti ništa ne htjeti, nego htjeti ništa), možemo primijetiti da Thomas Bernhard nastupa upravo iz prve pozicije, razarajući povlaštena mjesta različitih profesija unutar građanskog društva. Tako u romanu *Stari majstori* dovodi u pitanje poziciju umjetnika i historičara umjetnosti:

„Istoričari umetnosti su zapravo uništivači umetnosti. Istoričari umetnosti dotle brbljaju o umetnosti dok ih ne ubiju svojim brbljanjem. Istoričari umetnosti izbrbljavaju umetnost do smrti. (...) Kad slušamo nekog istoričara umetnosti, pripada nam muka, rekao je on, slušajući nekog istoričara umetnosti vidimo kako umetnost biva uništena pod brbljanjem istoričara umetnosti, umetnost malaksava i biva uništena. Hiljade, da, desetine hiljada istoričara umetnosti svojim brbljanjem uništavaju umetnost, rekao je. Istoričari umetnosti su prave ubice umetnosti i slušamo li nekog istoričara umetnosti, saučestvujemo u uništavanju umetnosti, tamo gde se pomalja istoričar umetnosti, umetnost biva uništena, eto istine.” (2001: 27-28) “Umetnici, takozvani veliki umetnici, tako kaže Reger, mislim, osim toga su najbezosećajniji od svih ljudi, još znatno bezosećajniji nego političari. Umetnici su najdvoličniji, još dvoličniji nego političari, dakle umetnici umetnosti su još dvoličniji nego umetnici države (...) (2001: 49)

Bernhard ne šteti ni one koji su se etablirali unutar filozofije, umjetnosti i književnosti kao neprikosnoveni autoriteti i u romanu *Stari majstori* razara predodžbu o Heideggeru kojeg Reger vidi kao “smešnog nacionalsocijalističkog malograđanina u pantalonama pumparicama:

„(...) Hajdeger je bio kič mozak, rekao je Reger, baš kao i Štifter, ali ipak još smešniji od Štiftera, koji je stvarno bio tragična pojava, za razliku od Hajdegera, koji je uvek bio samo komičan, podjednako malograđanin kao i Štifter, podjednako obuzet groznim ludilom veličine, taj slabašni podnoalpski filozof, stvoren, verujem, upravo za nemački filozofski ćup. (...) Hajdegerov lik je bio običan, bez ikakvog duhovnog obeležja, rekao je Reger, bio je skroz naskroz neduhovan čovek, lišen svake fantazije, lišen svakog senzibiliteta, pranemački filozofski preživar, večno presićena filozofska krava rekao je Reger, koja je pasla po nemačkoj filozofiji i decenijama po njoj sejala svoju koketnu balegu u Crnoj šumi. (...) Hajdeger je bio filozofski mešetar koji je na pijacu iznosio samo kradene stvari, sve što je od Hajdegera jeste iz druge ruke, bio je i ostao prototip mislioca parazita, kome je sve, ali baš doista sve nedostajalo za mišljenje iz sebe samog. (...) Hajdeger je sve što je veliko smanjivao dotle da postanemogućno za Nemce, razumete li, mogućno za Nemce, rekao je Reger. (...) Hajdeger je za nemačku mediokritetsku dušu neukusni, ali lako svarljivi puding lektire.” (2001: 68- 71)

Također, u *Starim majstorima* nalazimo na destruiranje pozicije umjetnika i razobličavanje historije zapadnjačkog slikarstva:

„Utoliko imamo posla samo s potpuno deprimirajućom katoličkom istorijom slikarstva, koje je svoje teme uvek nalazila i imala na nebu i u paklu, ali nikada na zemlji, rekao je on. Slikari nisu nikad slikali ono što bi morali da slikaju, nego jedino ono što im je naručivano ili ono što im je obezbeđivalo i donosilo slavu ili novac, rekao je. (...) “Tobožnji slobodan čovek jeste utopija, tobožnji slobodan umetnik uvek je bio utopija, ludilo, često tako kaže Reger. Umetnici, takozvani veliki umetnici, tako kaže Reger, mislim, osim toga su najbezosećajniji od svih ljudi, još znatno bezosećajniji nego političari. Umetnici su najdvoličniji, još dvoličniji nego političari, dakle umetnici umetnosti su još dvoličniji nego umetnici države, u ovom trenu ponovo čujem kako to Reger govori.” ([1985] 2001: 49-51)

Bernhardovi konflikti s austrijskom državom i austrijskim političarima u vanknjiževnom polju jednako se repliciraju unutar književnosti i obratno. Likovi u Bernhardovim romanima često koriste krajnje zaoštreni diskurs protiv Austrije, Austrijanaca, austrijske države i austrijskih političara. Takve primjere imamo u romanu *Stari majstori*:

“Austrijanac već stolicima živi u braku sa laži, sa svakom laži, tako je rekao Reger, ali

najtešnje i na prvom mestu s državnom laži. Austrijanci žive, po sebi razumljivo, svoj prostački i podli život kao Austrijanaca s državnom laži, rekao je Reger, i to je ono najodvratnije kod njih” ([1985] 2001: 185)

“Austrijsko pravosuđe je poslušničko pravosuđe u rukama austrijskih političara, rekao je Reger, sve drugo je laž.” ([1985] 2001:183)

“Doista je ova zemlja spala na najnižu tačku, rekao je Reger, i uskoro će ostati bez ikakvog razloga da postoji i bez ikakvog duha.” ([1985] 2001:164)

“Kada otvorimo novine, opet neki politički skandal, rekao je Reger, svakog dana skandal u kojem su upleteni političari ove države osakaćene do neprepoznatljivosti, političari koji su zloupotrebili svoju funkciju, koji su počinili kriminal.” ([1985] 2001: 183)

U primjerima koji su navedeni, pripovjedač nastupa s pozicija aktivnog nihilizma i otvorenim napadima na specijalizacije i kategorije poput države, umjetnosti, itd, razara predstave koje postoje o njima u okviru austrijskog građanskog društva u drugoj polovici 20. stoljeća, pri tome ne nudeći ni jednu stabilnu i pouzdanu kategoriju u čiju vrijednost čovjek može imati pouzdanja.

BOLEST I NORMALIZACIJA KAO SIMPTOMI OPADANJA

Bolest u Bernhardovom proznom opusu zauzima značajno mjesto, počevši od ludila, kao jedne od velikih tema u književnosti, te drugih psihičkih i fizioloških stanja. I sam Bernhard se tokom cijelog života borio s različitim bolestima koje su ostavile duboki trag na njega, između ostalog i s tuberkulozom, te prolazio kroz različite bolnice i kako ukazuje Miguel Sáenz u tumačenjima Bernhardovog književnog opusa, nužno je imati u vidu da ga je stvorio neko ko je svakodnevno bio prinuđen da se bori da bi uopšte disao. (2014: 58) Vlastita bolest bila je ishodište i drugih velikih romana svjetske književnosti, od Dostojevskog, Prousta, Hemingwaya, itd. *Dah i Hladnoća*, *Witgensteinov nećak*, *Beton*, sve su to Bernhardovi romani u kojima bolest i diskurs o bolesti zauzimaju značajno mjesto.

Oswald Spengler u *Propasti Zapada* [1918-1922] 1998-2000), odbacujući ideju opće historije koju karakteriše pravolinijski razvoj, tvrdio je se civilizacije mogu shvatiti kao organizmi zatvoreni u svoju vlastitu formu i da svaka ima u sebi početak i dovršenje svog životnog ciklusa, koji je određen ritmom sličnom ritmu pojedinca: rođenje, rast, propadanje i smrt. Prema Spengleru, zapadnu civilizaciju u fazu zalaska, dovest će njena prigušenost formama kulture, civilizacije i tehnike. Johan Huizinga ([1935] 2006), koristi sličnu metaforu da opiše stanje u kojem se nalazi zapadna kultura, te tvrdi da za društveno i kulturno stanje nema podobnije uporedbe od medicinske, pa tako kaže da kriza nije ništa drugo do hipokratski pojam i da naše vrijeme ima groznicu.

Pored uporišta u njegovom životnom iskustvu, tematizacija bolesti kod Bernharda može posmatrati kao književno problematiziranje opadanja civilizacije. Za njega je, kako kaže pripovjedač u romanu *Beton*, „i samo čovječanstvo bolesno i još jedino ga drži u životu hemija.”(2014: 68) Kao i za Novalisa i za pojedine istočnjačke tradicije, tako i za Bernharda, bolest je uvijek bolest duha. U romanu *Beton* pripovjedač vidi uzrok svoje bolesti u sukobu težnji pojedinca s jedne strane, i s druge strane ljudske prirode i svijeta u kojem živi, a koji je, najniži, najpovršniji, najobičniji:

„Činjenica da uvek zahtevamo ono najviše, najdublje, najtemeljitiše, najneobičnije, tamo gde je pak potrebno ustanoviti samo najniže i najpovršnije i najobičnije, jeste nešto od čega se zaista oboleva.” “ (...) I sebi samima postavljamo prirodno najviše i još više zahteve i pritom se ne obaziremo na ljudsku prirodu u celini koja za te najviše i vrhunske zahteve nije stvorena. Svetski duh takoreći precenjuje ljudski.” (2014: 66-67)

Pojedinac kojeg pokreće volja za moć odnosno koji teži onome što je Nietzscheov koncept natčovjeka, suočava se sa stvarnim ograničenjima ljudske prirode i tako otvara sebi put u bolest. Bolest je, kako za Bernharda, tako i za Nietzschea, Novalisa, Ciorana i mnoge druge filozofe, pjesnike, pisce, stanje koje je interesantnije od zdravlja i pogodnije za rast duhovnog i intelektualnog života. Zdravlje i zdravi ljudi u Bernhardovoj prozi se nigdje direktno ne spominju i s literarnog aspekta, za razliku od bolesti, koja je također jedna od velikih tema književnosti, motiv zdravlja gotovo da je neupotrebljiv.

S druge strane, Bernhard ogoljava mehanizme normalizacije i isključivanja posredstvom bolesti. Za njega je i cijelo čovječanstvo, kako kaže pripovjedač u romanu *Beton*, bolesno i upućeno na lijekove i samo zahvaljujući njima se održava.

I u savremenom dobu, bolest se označava kao društveno neprihvatljiva, nepoželjna, negativna,

dok je zdravlje poželjno, prirodno, pozitivno, ono je preduslov rada i produktivnosti, te možemo govoriti i o kultu zdravlja, kojeg prati cijela industrija usmjerena na njegovo poboljšanje i očuvanje, te o kultu mladih, zdravih, privlačnih tijela koja igraju važnu ulogu u socijalnom i kulturnom kontekstu u kojem obitavaju likovi Houellebecqovih romana.

Susan Sontag u knjizi *Bolest kao metafora* ([1978] 1983), ukazuje da se određene vrste bolesti, poput karcinoma i tuberkuloze, povezuju sa rezigniranošću i pomanjkanjem životnih sila, navodi primjere iz književnosti, poput Turgenjevljevog *Uoči novih dana* ili *Smrt Ivana Iljiča* L. N. Tolstoja, te primjećuje literarnu transfiguraciju bolesti poput tuberkuloze koja se javlja prije svega u romanima 18. i 19. stoljeća.

Foucault na tragu Nietzschea, koji je ukazao na ulogu moći u nauci, umjetnosti, moralu, smatra da nauka, razum i istina počivaju na odnosima moći i potiču od njih. Posebno je zanimljiv fenomen ludila, koje je ranije bilo, kako Foucault ([1961] 1980) pokazuje, samo tumačenje (ludilo kao centralna figura javlja se kod Shakespearea, Cervantesa, Erasma Roterdamskog i drugih), a s prevladavanjem razuma, objektivizacijom i pretvaranjem u duševnu bolest od strane psihijatrije, uklanja se kako bi se uspostavila slika cjelovite historije. Za razvoj moderne države i društva ključni je bio proces racionalizacije, te uspostavljanje poretka koji je razumom dosegljiv i objašnjiv, a da bi se to postiglo, morala se isključiti svaka smetnja, sve ono što je izlazilo iz okvira. Foucault ukazuje da je uspostavljanje moći razuma nad ludilom koje postaje radikalna suprotnost razumu i njegovog sortiranja pod okriljem medicine u duševne bolesti, ali i sa drugim kategorijama koje se označavaju nenormalnim, dio racionalizacije modernog svijeta i njegovog potčinjavanja racionalnom upravljanju i tehnološkoj kontroli. ([1961] 1980)

Za Foucaulta politička tehnologija tijela nije ništa drugo do mikrofizika moći i predstavlja određeno znanje o tijelu koje omogućava ovladavanje njime uz pomoć različitih strategija. ([1975] 1997) *Medicina i psihijatrija*, kako je pokazao Foucault u svojim knjigama *Rađanje klinike: arheologija medicinskog opažanja* ([1963] 2009), *Istorija ludila u doba klasicizma* (1980) i *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora* (1997) predstavljaju ključne naučne discipline uz pomoć kojih se proizvodi znanje, bez kojeg ne postoji odnos moći, niti zapravo postoji znanje koje istovremeno ne stvara i uspostavlja moć.

No nije samo tijelo to koje je mjesto upisivanja moći posredstvom kojeg se proizvodi duh, to je jednako i duh sam, kojeg se kao i tijelo tretira od strane medicinskih specijalista zaduženih za takozvane duševne bolesti, ali i od porodice, koja je za Foucaulta sredstvo onoga što on

naziva normalizacija, koja svoje ishodište nalazi u stilu života kao izvorištu prestupa. Nenormalni prijeti društvu, njegovim vrijednostima i normama, svojim načinom života. Zahvaljujući upravo razvoju psihijatrije, društvo razvija svoj odbrambeni mehanizam stavljajući pojedinca pod kontrolu i nivelišući ga sa svojim vrijednosnim okvirima. (1980) U *Starim majstorima* Bernhard piše: „U psihijatrijskim bolnicama zatočeni su ljudi koji samo jednom nisu digli ruku kada je trebalo da je dignu, rekao je Reger, koji su samo jednom umesto crno rekli belo, rekao je Reger, zamislite to.” (2001: 159)

U romanu *Wittgensteinov nećak* čitamo da kako se u paviljonu Hermann razara tijelo, tako se u paviljonu Ludwig, u kojem je zbog takozvane duševne bolesti smješten Paul Wittgenstein razara duh.

Ovdje treba napomenuti da je “politička tehnologija tijela” odnosno proces normalizacije, upravo ono što stoji u opreci prema vrijednosti “dostojanstvo čovjeka”. Čovjek se dakle uz pomoć političke tehnologije tijela i procesa normalizacije, pretvara u sredstvo odnosno zloupotrebljava se u ekonomske, ideološke i druge svrhe. To se postiže uz pomoć znanja koje proizvodi tehno-nauka, odnosno nauka kao sredstvo, lišena svih etičkih i moralnih ograničenja.

Dok je moderna medicina sebi priskrbila monopol nad diskursom o bolesti, Bernhard kroz svoje nepovjerenje prema institucijama, prema nauci, prema specijalizacijama, vraća moć tijelu i duhu da govore o bolesti.

Jedna od društvenih predodžbi o onima koji se bave intelektualnim i duhovnim radom, prisutna od kraja 18. i 19. stoljeća, a čiji odjeci se mogu čuti i danas, jeste da su filozofi, pisci umjetnici, označavani kao bolesni, suvišni, kao društveni paraziti, nesposobni za izvršavanje zadaća koje se stavljaju pred zdrave članove društva, kao što su rad, privrjedjivanje, itd. U Bernhardovom romanu *Beton*, pripovjedač boluje od bolesti *Morbus Boeck* i ona ga duboko određuje. Pokušava se baviti intelektualnim radom odnosno završiti svoju studiju o Mendelson-Bartoldiju, no njegov rad je jalov, a on u očima svoje sestre nesposoban, parazit i stalni objekat izrugivanja:

„Moj dragi mali brate, kaže, šta si dobio izučavajući sve te gluposti, razboleo si se od toga, gotovo si poludeo, ti si ružna, smešna figura, rekla je sinoć da bi me povredila. (...) Došla je ovamo, rekao sam sebi, ne samo da bi, kako je htela da me uveri, negovala bolesnika, možda neizlečivog, što ja verovatno zaista jesam, nego ludaka, ali se ipak nije usudila da to izgovori. Konačno, prema meni je postupala kao prema potpuno

ludom, tako se tretira samo luđak, poludeli, morao sam da kažem sebi, žvačući svoj hleb.”(2014: 17; 21)

Između pripovjedača i njegove sestre postoji vrijednosni rascjep. Ona u vrijednosnom smislu pripada potpuno svojoj epohi, naime njene vrijednosti su isključivo vezane za novac i on joj služi kako bi izgradila svoj društveni status i obratno, društveni status joj služi kako bi stekla novac. Ortega y Gasset u *Pobuni masa* ukazuje da novac dobija na svojoj važnosti i snazi u prelaznim vremenima i epohama kriza vrijednosti, kada načela na kojima počivaju društva izgube na svojoj važnosti, a nema drugih da ih zamijene. Novac tada uspostavlja hijerarhiju među ljudima. Odnos pripovjedačeve sestre prema njemu i prema novcu vidljiv je iz slijedećeg odlomka:

„Moja sestra priča po celom Beču, i upravo tamo gde to po mene ima najškodljivije dejstvo, da sam gubitnik. Uvek je čujem kako svim mogućim ljudima govori: *moj mali brat i njegov Mendelson-Bartoldi*. Bez ustezanja pred svima me naziva ludim. Neko u čijoj glavi nije više baš čisto, jasno mi je da ona tako priča o meni i tako mi obezbeđuje enormno rđav ugled. Ne preza ni pred čim da bi namakla novac i da bi, da tako kažem, sklopila svoje poslove; mene pritom svakojako naziva, samo da ne bi ugrozila svoje društvene odnose. Nema skrupula. I ume da bude priprosta.” (2014: 31)

S druge strane, pripovjedač i njegovi svjetonazori, vrijednosti do kojih drži, njegov način života, odstupaju od društvenih očekivanja i vladajućih vrijednosti, te je stoga on taj koji je šum i njega se bolešću i ludilom, proglašavajući ga nenormalnim u froulaulovskom smislu, nastoji diskreditirati i učiniti bezopasnim po poredak.

NIŠTAVNOST UMJETNOSTI

I Bernhard i Houellebecq problematiziraju položaj umjetnosti i umjetnika u savremenom svijetu, a pitanju umjetnosti Nietzsche je posvetio u okviru njegovih promišljanja o krizi, njenim refleksijama i njenom prevazilaženju značajnu pažnju.

Nietzsche smatra da su religija, moral i filozofija oblici dekadencije čovjeka, a da je

reakcija na njih umjetnost. On je umjetnost vidio kao jedinu metafizičku aktivnost koju nam život dopušta kako ne bismo potpuno propali zbog istine, te je smatrao da je samo ona sposobna odgovoriti na izazove života i pomoći nam da izdržimo svijet temeljen na vječnom vraćanju, okrutan, proturječan i besmislen.

Houellebecq u romanu *Karta i teritorija* problematizira umjetnost i položaj umjetnika unutar savremenog društva čija kriza je metastazirala, te umjetnost koju je Nietzsche vidio kao jedinu alternativu za prevrednovanje vrijednosti i stvaranje novih, kod Houellebecqa je u službi dekadencije, nipošto kao mjesto njenog prevazilaženja. Umjetnički uspjeh Jeda Martina, izoliranog umjetnika koji se počinje baviti fotografskim reprodukcijama *Michelinovih* karata, a potom i slikanjem ljudskih profesija, kao i recepcija njegovih radova, posredovani su i direktno zavise od medijske industrije i umjetničkog tržišta. Dok je u epohi srednjeg vijeka, u umjetnost i umjetničko djelo bio projiciran Bog, te se umjetnik podvrgavao vrijednosnom sistemu koji je uspostavila Crkva, umjetnost naše epohe podvrgava se onoj metafizičkoj kategoriji koja je zauzela mjesto koje je pripadalo kršćanstvu. Iz radova Jeda Martina odstranjena je svaka metafizička komponenta izuzev one koja proizilazi iz vrijednosnog sistema kasnog kapitalizma, a čije je izvorište u raspadu vrijednosti i metafizičkom obratu o kojem je bilo riječi u poglavlju o tehno-nauci, te oni kao takvi predstavljaju izraz duha vremena. Nakon što ostvari ogromni tržišni uspjeh, sam umjetnik biva na kraju opet gurnut u izolaciju i rezignaciju svijetom koji ga okružuje, te mu ni umjetnost, ni uspjeh na tržištu umjetnosti ne nude spasenje niti bilo kakvu vrstu utjehe, već naglašavaju ništavnost i umjetnika i umjetnosti same u dobu raspada vrijednosti.

Daghild Bartels u tekstu *Sumrak umjetnost* (1999) ukazuje na iscrpljenost savremene umjetnosti koja je nastajala pod pritiskom modernističkih ideja o raskidu s tradicijom, te na kreativni vakuum u kojem se nalazi. Dok se subverzivnim poduhvatima umjetničkih avangardi 20. stoljeća pružao otpor, s obzirom da su se još uvijek održavale kategorije izrasle u okviru modernizma, otpor u kontekstu savremene umjetnosti ne postoji, čak ni kada se umjetničke prakse služe subverzivnim metodama izraslim u okviru najradikalnijih avangadnih poduhvata, jer u sveopštem relativizmu i sinkretizmu više ne postoji ni jedna kategorija kojoj se može stajati nasuprot, niti postoji vjera u utopijski potencijal umjetnosti. Kao na primjeru Jeda Martina, umjetnost egzistira isključivo na tržištu, ona se tu ostvaruje i dokida kao relevantna.

Kod Bernharda, nalazimo na dvosmisleni odnos prema umjetnosti. Dok s jedne strane u romanu

Stari majstori prikazuje umjetnost samo kao još jednu obmanu, razarajući njenu poziciju, umjetnike kao pokvarene, umjetnost kič i besmislenu djelatnost u službi moći, s druge strane, u romanu *Gubitnik*, umjetnost ima snagu da radikalno preobražava likove.

Odnos prema umjetnosti u romanu *Stari majstori* možemo vidjeti na slijedećim primjerima:

„Zašto slikari zapravo slikaju kad već postoji priroda, opet se juče pitao Reger. Čak i najizuzetnije umetničko delo, ipak je samo jedan, sasvim nesuvisao i zaludan napor da se oponaša priroda, da se ona majmuniše, rekao je. (...) Nema ničeg odvratnijeg za mene, rekao je juče, od naslikane društvene elite. Slikarstvo elite, ništa drugo, rekao je. Fiksirati, govore ljudi, dokumentovati, ali to je ipak, kao što znamo, samo licemerje, neistina, to je samo neistinitost i obmana fiksirana i dokumentovana i visi na zidovima, samo neistina i obmana je u knjigama, koje su nam takozvani veliki pisci ostavili, samo neistina i obmana na slikama koje vise na ovim zidovima. Onaj koji visi tu na zidu, nije nikad onaj koga je slikar naslikao, rekao je Reger juče. Onaj koji visi na zidu, nije onaj koji je živio, rekao je. Naravno, rekao je, kazaćete, da je to vizija slikara koji je sliku naslikao, to je tačno, mada je to lažna vizija, to je, barem što se slika u ovom Muzeju tiče, uvek samo katolička državna vizija svakog pojedinog umetnika, jer sve što ovde visi nije ništa drugo nego katolička državna umetnost i otuda, moram da kažem, prosta umetnost, i može biti veličanstvena koliko god hoće, ona je samo prosta katolička državna umetnost.” (2001: 50-51)

“Decenijama savremeni austrijski umetnici proizvode samo kič smeće koje će, u stvari, zavisi li od mene, biti bačeno na smetlište. Slikari slikaju smeće, kompozitori komponuju smeće, pisci pišu smeće, rekao je on. Najveće smeće prave austrijski skulptori, rekao je on.” (2001: 168)

Bernhard napada i samu tradiciju unutar umjetnosti, gotovo sa pozicija modernističkih avangardi. Njegov odnos prema umjetnosti u *Starim majstorima* jeste rušilački, no ne i obnoviteljski i on ne nudi nikakve putokaze u kojima bi se umjetnost dalje mogla razvijati, niti inovaciju vidi mogući izlaz, čak šta više, u svojim romanima nigdje ni najmanjom naznakom ne pominje avangardne tendencije.

Dok u romanu *Stari majstori* ruši predstavu o umjetnosti i historiji umjetnosti, u romanu *Gubitnik*, susret likova pripovjedača i Wertheimera s umjetničkom snagom Glenna Goulda, temeljito mijenja njihove živote, te se odriču umjetnosti u ime same umjetnosti i vjere u nju, ne pristajući na prosječnost.

Razlika u odnosu prema umjetnosti u romanima *Gubitnik* i *Stari majstori* proizilazi iz

Bernhardovog nepristajanja ni na jednu čvrstu poziciju, jer za njega nema niti istinitog niti stabilnog.

ZAKLJUČAK

Iako prisutna i u ranijim epohama, svijest o krizi odnosno nihilizmu, prvi puta sveobuhvatno biva artikulirana od Nietzschea i ona se može pratiti kroz filozofiju, književnost, umjetnost, nauku, psihologiju, svakodnevni život, sve do naše savremenosti. Uporedo, s razvojem nauke i tehnologije te raspadom vrijednosti, kriza se progresivno zaoštrava i postaje sveprisutna u savremenom svakodnevnom životu, promijenivši potpuno postavke društvene i kulturne stvarnosti, pri tome se njene posljedice jednako odražavaju i na individualne egzistencije koje egzistiraju toj rastočenoj stvarnosti.

Nihilizam odnosno kriza manifestiraju se kako u romanima Michela Houellebecqa tako i u romanima Thomasa Bernharda kroz preokupacije koje su zajedničke obojici autora, ali i one koje su specifične za svakoga od njih. Razlika je u tome kako autori gledaju na simptome epohe zahvaćene krizom, te u vremenskoj distanci djelovanja ova dva autora.

U prvom redu, na vankontekstualnoj ravni, zajedničko obojici autora jeste da su pridavali važnost gradnji svojih pozicija unutar kulturnog polja, koristeći se najčešće subverzivnim strategijama, kako ih je definirao Bourdieu, kroz proizvodnju skandala, politički nekorektan govor, kroz falsificiranje činjenica, kroz napade na dominantne pozicije u kulturnom polju, svjesno pridajući važnost ulozi masovnih medija. Pored korištenja vankontekstualnih subverzivnih strategija, oba autora koriste specifične subverzivne strategije i na nivou samog teksta u svom pozicioniranju unutar kulturnog polja.

Za razliku od Houellebecqa, čiji su tekst i sama naracija jednostavni, linearani, Bernhard ogoljava i razara različite kategorije, vrijednosti i vrijednosne sklopove, i na nivou same sintakse, time pokazujući kako ni jedna od kategorija za koje vjerujemo da su stabilne, nije stabilna, te je njegova književnost za razliku od Houellebecqa, više usmjerena kompetentnoj čitalačkoj publici, čak se u odnosu na Houellebecqa kod kojeg jezik ima u prvom redu

komunikativnu ulogu, kroz same jezičke i književne postupke, čini hermetičnom.

Bernhardov odnos prema istini, stvarima, pojavama, vrijednostima i njegovim postupcima samorazaranja unutar jezika na koje je ukazano, proizilazi iz Nietzscheove koncepcije istine kao jezičkog konstrukta koji nam ne može opisati stvarnost svijeta, te je ključan u procesu samozavaravanja. Za razliku od složenog jezičkog ustrojstva Bernhardovih romana, kod Houellebecqa se problematiziranje stvarnosti ne odvija na nivou jezičkih postupaka, već prostih jezičkih iskaza i (ne)djelovanja likova koji pronalaze ili su bačeni u društvene i kulturne pukotine i iz njih se izvlači ono najnepodnošljivije čime se uspostavlja svojevrsna anameza raspada svijeta i stvarnosti.

U Bernhardovim romanima, s jedne strane imamo individualnu silu koja teži ostvariti svoje lične predodžbe o svijetu i sebi i to je moguće postići jedino kroz sukob sa silama koje su tim težnjama suprotstavljene i one su u prvom redu društvene i kulturne, dok potom dolazi i biološka determiniranost čovjeka, koja je također naglašena i kod Houellebecqa. Kod Houellebecqa se ova napetost uspostavlja na način da s jedne strane imamo težnju ka društvenom jedinstvu, socijalnoj inkluziji, težnju ka povratku izgubljenim vrijednostima¹⁵, dok je s druge strane suprotavljen društveni i moralni sunovrat i kao posljedice otuđenost, socijalna isključenost, izolacija, patnja i frustracija.

Zajedničko likovima u romanima oba autora jeste nemogućnost da se njihove individualne težnje ostvare u svijetu kakav jeste.

Na psihološkoj ravni, i kod Bernhardovih i kod Houellebecqovih likova prisutna su ista stanja poput rezignacije, osjećaja nemoći, odvojenosti, narcisoidnosti, promašenosti i uzaludnosti svih pokušaja za izbavljenjem i ona se protežu na cjelokupnu atmosferu romana oba autora, no ni kod jednog ni kod drugog nije riječ samo o individualnim svjetonazorima likova i njihovoj psihološkoj i socijalnoj situaciji, već o društvenom i kulturnom stanju koje se nezaustavljivo kreće silaznom putanjom, povlačeći sa sobom i pojedinca koji obitava u tom kontekstu i ne ostavljajući mu mogućnost za bilo kakvo izbavljenje.

U odnosu prema porodici, može se posmatrati zaoštavanje krize unutar vremenske razlike djelovanja ova dva autora. Naime, dok je kod Bernharda porodica i dalje bila snažna socijalna

¹⁵ U jednoj od Houellebecqovih pjesama, iskazuje se želja o povratku izgubljenim vrijednostima: „(...)Želimo se vratiti u staru kuću / u kojoj su naši oci živjeli pod krilom arkanđela/ Želimo ponovo pronaći onaj neobični moral / Koji je posvećivao život sve do posljednjeg trenutka.” (Houellebecq 2007: 179)

institucija, čiju disciplinsku funkciju vrijedi razarati, kod Houellebecqa je ona procesima koji su se dešavali u Evropi u drugoj polovini 20. stoljeća gotovo razorena i jedino što preostaje je žalovanje za njenim nestankom.

Slična razlika je i u odnosu prema katoličanstvu čije manifestacije kod Bernharda igraju bitnu ulogu, dok s druge strane, njegova je moć u kontekstu vremena i svijeta u kojem su smješteni Houellebecqovi likovi potpuno zanemariva. Metafizičku poziciju katoličanstva kod Houellebecqa zauzimaju tržište, tehnologija, new age sekte ili islam u romanu "Pokoravanje", i te pozicije su jednako podložne propadanju kao i katoličanstvo ranije.

Iz ovih razlika možemo uočiti koliko su se kategorije koje su se činile stabilnim, kroz kratki historijski period rastočile kroz procese o kojima je bilo riječi, te koliko su i kategorije koje su zauzele njihovo mjesto nestabilne.

I kod Bernharda i kod Houellebecqa nalazimo na raspad vrijednosti na koje je ukazao Nietzsche: ništa nije čvrsto, nije pouzdano, s protokom vremena ostaju samo napuštene vrijednosti i praznina na mjestima koja su one zauzimale. Ni nauka ni tehnologija koje su zauzele transcendentalno mjesto koje je pripadalo kršćanstvu, ne daju čovjeku nikakav oslonac, naprotiv, one ni kod Bernharda ni kod Houellebecqa ne mogu odgovoriti ni na jedan izazov epohe niti mogu pružiti čovjeku bilo koji vid utočišta. Čest motiv kod Bernharda je razaranje predstava o medicinskoj nauci, ali i ostalim kategorijama koje svoje utemeljenje nalaze u nauci i tehnici, no Bernhard, a ni Houellebecq ne štede ni umjetnost, filozofiju i ostale ljudske djelatnosti. Kod Houellebecqa nepovjerenje prema nauci i tehnologiji posebno vidljivo u romanima *Elementarne čestice* i *Mogućnost ostrva*. Iza svega, ostaje samo čežnja za utopijskim, koje je kako je prethodno ukazano, i kod Houellebecqa i kod Bernharda neostvarivo, te se predstave o njemu samorazaraju.

Kada je riječ o Nietzscheovoj tipologiji nihilizma, u Bernhardovim i Houellebecqovim romanima, prisutna su oba tipa nihilizma, i pasivni i aktivni, no ni kod jednog autora oni nisu sposobni prevladati situaciju odnosno društveni i kulturni kontekst u koji su smješteni i približiti se ekstremnom nihilizmu kao krajnjem obliku aktivnog nihilizma koji ne samo da razbija tradicionalne vrijednosti odnosno moralni pogled na svijet i samu vrijednost istine, već i transcendentalno mjesto koje su te vrijednosti zauzimale.

Nesumnjivo da romani Thomasa Bernharda i romani Michela Houellebecqa, pored svih razlika i sličnosti, imaju isto ishodište, a ono jeste u raspadu vrijednosti i krizi koju je prvi artikulirao

Nietzsche, a ona se dalje progresivno zaoštravala, čak i u vremenskoj distanci i između ova dva autora.

ABSTRACT

This work will attempt to reveal the causes of nihilism and the circumstances that led to its occurrence. Nihilism is one of the terms used to describe the crisis of the modern world within the frame of Zeitgeist. This work will put an emphasis on the understanding of nihilism according to Friedrich Nietzsche, the roots of nihilism, its manifestations and types, as well as the processes redefining the reality of our world and leading to the present growing tensions about answering the questions posed by Nietzsche.

Using the above said remarks as guidelines, this work will explore the manifestations of nihilism in literature, at both text-level and outside of its boundaries. The work will explore the examples of text from novels by Thomas Bernhard and Michel Houellebecq.

Key words: nihilism, crisis, criticism of Zeitgeist, cultural pessimism, the decay of values, Michel Houellebecq, Thomas Bernhard, Friedrich Nietzsche

BIBLIOGRAFIJA

Izvori:

Bernhard, T. 2001. Stari majstori: komedija. Novi Sad. Stylos.

Bernhard, M. 2003. Wittgensteinov nečak. Zagreb. Meandarmedia.

Bernhard, T. 2010. Autobiografski spisi: Uzrok. Podrum. Dah. Hladnoća. Dete. Novi Sad.

Futura publikacije : P. Heis.

Bernhard. T. 2011a. Gubitnik: roman. Beograd. Lom.

- Bernhard, T. 2011b. *Brisanje. raspad*. Zagreb. Meandarmedia.
- Bernhard, T. 2012. *Moje nagrade*. Beograd. Lom.
- Bernhard, T. 2014. *Beton: roman*. Beograd. Lom.
- Bernhard, T. 2015. *Mraz*. Zagreb. Meandar media.
- Bernhard, T. 2021. *Krečana: roman*. Lom. Beograd.
- Houellebecq, M. 2004. *Proširenje područja borbe*. Zagreb. Litteris.
- Houellebecq, M. 2006a. *Elementarne čestice*. 2. izd. Beograd. Plato.
- Houellebecq, M. 2006b. *Mogućnost ostrva*. Beograd. Plato.
- Houellebecq, M., 2006c. *H. P. Lovecraft: protiv svijeta, protiv života*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- Houellebecq, M. 2007a. *Lanzarote i drugi tekstovi*. Zagreb. Litteriss.
- Houellebecq, M. 2007b. *Sabrane pjesme: smisao borbe: potraga za srećom: preporod*. Zagreb. Litteriss.
- Houellebecq, M. 2011. *Karta i teritorija: roman*. Beograd. Plato.
- Houellebecq, M. 2013. *Platforma: roman*. Beograd. Booka.
- Houellebecq, M. 2015. *Pokoravanje: roman*. Beograd. Booka.
- Houellebecq, M. 2019. *Serotonin*. Sarajevo. Buybook.

Literatura:

- Berdjajev, N. 2002. *O samoubistvu. psihološka studija*. Beograd. Brimo.
- Barthes, R. 2009. *Mitologije*. Pelago. Zagreb.
- Bourdieu, P. 1993. *The field of cultural production : essays on art and literature*. New York. Columbia University Press.
- Broch, H. 2007. *Duh i duh vremena: eseji o kulturi moderne*. Zageb. Antibarbarus.
- Delumeau, J., 1987. *Strah na zapadu: (od XIV do XVIII) veka: opsednuti grad*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada [etc.].
- Demonpion, D. 2005. *Houellebecq neautorizirano: istraživanje jednog fenomena*. Zagreb. Naklada Ljevak.
- Eriksen, T. B. 2004. *Niče i moderna*. Loznica. Karpos.
- Foucault, M. 1980. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Beograd. Nolit.
- Foucault, M. 1990. *Predavanja : (kratak sadržaj) : 1970-1982*. Novi Sad. Barstvo-jedinstvo.

- Foucault, M. 2001. Nenormalni : predavanja na Kolež de Fransu, godina 1974-1975. Novi Sad. Svetovi.
- Foucault, M. 2009. Rađanje klinike: arheologija medicinskog opažanja. Novi Sad. Mediterran Publishing.
- Foucault, M. 2013. Povijest seksualnost. Zagreb. Domino.
- Foucault, M. 1997. Nadzirati i kažnjavati : nastanak zatvora. Sremski Karlovci : Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Galimberti, U., 2013. Neugodni gost: nihilizam i mladi. Zenica: Bosansko narodno pozorište; Pedagoški fakultet Univerziteta.
- Huizinga, J. U sjeni sutrašnjice: o dijagnozi zla od kojeg boluje naše vrijeme. Zagreb. Dom i svijet.
- Jaspers, K. 1998. Duhovna situacija vremena. Zagreb. Matica hrvatska.
- Kopić, M. 2001. S Nietzscheom o Europi. Zagreb. Jesenski i Turk.
- Kopić, M. 2010. Sekstant: skice o duhovnim temeljima svijeta. Beograd. Službeni glasnik
- Kuhn, T.S., 1974. Struktura naučnih revolucija. Beograd: Nolit.
- Liotard, J.-F., 2005. Postmoderno stanje: izvještaj o znanju. Zagreb: Ibis-grafika.
- Nietzsche, F. 1999. O istini i laži u izvanmoralnom smislu. Zagreb. Matica hrvatska.
- Nietzsche, F. 2004. O koristi i štetnosti historije za život. Zagreb. Matica hrvatska.
- Nietzsche, F. 2011. S one strane dobra i zla. Genealogija morala. Beograd. Dereta.
- Nietzsche, F. 2012. Volja za moć : pokušaj preocjenjivanja svih vrednosti. Beograd. Dereta.
- Ortega y Gasset, J., 2003. Pobuna masa. Zagreb: Golden marketing.
- Ortega y Gasset, J., 2013. Pobuna masa. 2. izd. ed. Beograd; Čačak: B. Kukić; Gradac K.
- Paić, Ž. 2000. Idoli, nakaze, suze: ideologijsko podjarmljivanje umjetnosti u XX stoljeću. Zagreb. Društvo hrvatskih književnika.
- Paić, Ž. 2005. Plemeski zavjet krvi: eseji. Ulcinj. Plima.
- Paić, Ž. 2014. Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost. Zagreb. Litteris.
- Sachs, W. ed., 2001. Rečnik razvoja: vodič kroz znanje kao moć. 1. izd. ed. Novi Sad: Svetovi.
- Sáenz, M. 2014. Bernhard. Beograd. Lom.
- Sontag, S. 1983. Bolest kao metafora. Beograd. Rad.
- Spengler, O. 1998. Propast Zapada: obrisi jedne morfologije svjetske povijesti, svezak prvi. Zagreb. Demetra.
- Spengler, O. 2000. Propast Zapada: obrisi jedne morfologije svjetske povijesti, svezak drugi. Zagreb. Demetra.
- Vattimo, G, 2000. Kraj moderne. Zagreb. Matica hrvatska.

Vattimo, G. 2009. Vjerovati da vjeruješ. Beograd. Fedon.
Vattimo, G. 2008. Transparentno društvo. Zagreb. Algoritam.
Volpi, F. 2013. Nihilizam. Zagreb. Demetra.

Časopisi:

Bartels, D. 1999. Sumrak umjetnosti. Europski glasnik. godište IV. br. 4. str. 287-298,

Mrežni izvori:

Galimberti, U. 2009. Epoha afekta žalosti (I). Peščanik. URL: <https://pescanik.net/epoha-afekata-zalosti-i/> (pristupljeno 2014-1.2)

Kopić, M. 2013. Aktivizam sjećanja. Peščanik. URL: <https://pescanik.net/aktivizam-sjecanja/> (pristupljeno 2014-1.2)