Naslov originala:
HOW FICTION WORKS
James Wood

Copyright © 2008, 2018, James Wood. All rights reserved
Copyright © 2023, Kontrast izdavaštvo. Sva prava zadržana.

Za izdavača:
Vladimir Manigoda

Glavni i odgovorni urednik:
Ivan Isailović

Izvršna urednica:
Tamara Sokić

Prevod:
Maša Tomanović

Saradnici na prevodu:
Brana Miladinov, Nikola Matić

Lektura i korektura:
Tamara Sokić

Dizajn korica:
Viktorija Čeliković

Prelom:
Ivan Isailović

Štampa:
F.U.K. d.o.o. Beograd

Tiraž:
1000

Izdavač:
Kontrast izdavaštvo
Terazije 35, Beograd
info@kontrastizdavastvo.rs
kontrastizdavastvo.rs
glif.rs

Džejms Vud

KAKO SE GRADI PRIČA

Prevela s engleskog:
Maša Tomanović

KONTRAST
Beograd, 2025.

SADRŽAJ

Predgovor desetom jubilarnom izdanju / 11

Pripovedanje / 23
Flober i moderni narativ / 49
Flober i uspon flanera / 55
Detalj / 64
Lik / 88
Kratka istorija svesti / 114
Forma / 134
Empatija i kompleksnost / 145
Jezik / 153
Dijalog / 175
Istina, konvencija, realizam / 181

Bibliografija / 199

Za Normana i Elsu Raš
i za K. D. M.

Samo je jedan recept – držati se čvrsto kulinarskog zanata.

Henri Džejms

PREDGOVOR

Desetom jubilarnom izdanju

Godine 1857. Džon Raskin je napisao malu knjigu pod nazivom *Elementi crteža*. Ta knjiga je bukvar, uvod, kratka istorija; takođe je i osoben esej, strastven u svojoj pristrasnosti. Obraća se i običnom ljubitelju umetnosti i vrlo upućenom slikaru. Iznad svega, to je knjiga o gledanju. Raskin na početku ubeđuje svog čitaoca da proučava prirodu – da prouči list, na primer, a potom da ga prekopira na crtežu. Prilaže i sopstveni crtež lista. Sa lista prelazi na Tintoretovu sliku: pogledajte poteze četkicom, kaže on, pogledajte kako crta ruke, pogledajte kako obraća pažnju na senčenje. Raskinov autoritet ne potiče iz njegovog autoriteta kao tehnički izuzetnog crtača, već iz svega onoga što je njegovo oko videlo, toga koliko dobro je to videlo, i iz njegove sposobnosti da prenese tu viziju u prozi.

Postoji iznenađujuće malo knjiga sličnih toj, a da se bave umetnošću fikcije – onih koje bi se istovremeno obraćale i običnom čitaocu, i gladnom piscu, i studentu, a i naučniku. E. M. Forsterova knjiga *Aspekti romana* slavna je s razlogom, ali je napisana 1927. godine. Divim se kritičkim delima Milana Kundere, Rolana Barta, Viktora Šklovskog, ali u jednom drugom smislu, ovi pisci takođe frustriraju. Kundera je pisac i esejista mnogo više nego što je praktični kritičar; povremeno poželimo da su mu ruke malo mastiljavije od dodira sa tekstom. Šklovski i Bart, dvojica velikih dvadesetovekovnih kritičara narativne proze, izuzetno vešto se bave pitanjima stila, reči, forme, kodova, metafore,

kao i slike. Ali oni su razmišljali kao pisci koji su se donekle otuđili od kreativnog instinkta, no i dalje privučeni njime, kao kradljivi bankari, nastavljali su da pretresaju iznova i iznova sam izvor koji ih je održao – književni stil. Ovo je posebno tačno u slučaju Rolana Barta, koji je imao grešnu vezu punu ljubavi i mržnje sa romanesknim realizmom: bio je njegov najveći, vremenom sve više neprijateljski nastrojen anatom, koji nije mogao da prestane da se vraća na njegov izvor, kako bi iznova sebe podsećao na sve načine na koje je realizam prevarantski.

Šklovski i Bart su bili formalistički kritičari: oni su davali prednost formalnim pitanjima književnog dela u odnosu na politička, istorijska, ili moralna. Kao i formalista Nabokov, oni ponekad govore o književnosti kao da njen sadržaj – ono *o čemu je* roman – ima malo značaja. Bart upravo zaključuje da fikcionalni narativ, sa referencijalne tačke gledišta, zapravo *jeste* ni o čemu: „'ono što se zbiva' to je sama jezična djelatnost, jezična avantura čiji dolazak se uvijek slavi", napisao je 1966. godine.

Od 1950. godine, pojedini postmodernisti koji su bili u sličnoj meri neprijateljski nastrojeni prema empirijskim ili pozitivističkim pretenzijama realizma – koji su sebi za primer uzeli Floberov san o pisanju romana „ni o čemu", knjige bez teme, koja bi se držala samo na stilu – pretvorili su u praksu Bartove teoretske ukore.

Ipak, Virdžinija Vulf je mudro podsećala svoje čitaoce da pisac ne piše samo u rečenicima, već i u pasusima i poglavljima, čime je mislila da kaže da, kako se meni čini, romani ne mogu biti samo lepi sklopovi reči, ne mogu da uspeju ako su *samo* niske „lepih rečenica". Razumela je da fikcija takođe poseduje svoju etičku formu, kao i da se ova etika stvara i autorovim stilom i građom u romanu; ovako roman opravdava sebe kao vrstu moralne studije slučaja, kao ono što je Ford Medoks Ford nazvao „medijem istinski ozbiljnog istraživanja ljudskog udesa".

Po mom shvatanju književnosti, sve je u isto vreme i moralno pitanje i formalno pitanje (i tako je sigurno bilo i Raskinu, i

njegovom posvećenom čitaocu, Prustu). U idealnom slučaju, formalista je zainteresovan za pitanja sadržaja, budući da je odabir sadržaja uvek formalna dilema. Moralista bi, takođe, u idealnom slučaju bio veoma zainteresovan za sredstva forme, zato što postoje sredstva koja nisu samo lepa, nego su i nosioci istine. Fikcija nije samo muzika, iako odavno postoji estetska tenzija oko tog pomalo mučnog pitanja koliko bi muzička trebalo da bude. Koliko stilizovana *bi trebalo* da bude fikcija? Je li ona ogledalo ili muzika, kamera ili slika? Ajris Merdok je drugačije postavila ovu dilemu, podelivši savremenu fikciju na novinarsku i onu kristalne strukture – pri čemu je prva srdačna, bogata sadržajem, opuštena, izveštajna bezobličnost tradicionalnog realizma, dok je potonja samosvesnija stilizacija i artificijelnost modernog formalizma.

Nije da mene samog nisu mučila ova pitanja. Ipak, moj instinkt za rešavanje problema me je usmeravao ka sveobuhvatnom *i-i* pristupu u kom su oba tu, a ne ka isključivom *ili-ili* stanovištu. U ovoj knjizi više želim da promislim različita gledišta nego što želim da lepim etikete. Određeni roman, kao i određeni pisac, činiće se artificijelnim i beživotnim – u tim trenucima će moja kritika zvučati kao da potiče od ekipe srčanih novinara; drugi roman ili pisac pak neće biti dovoljno stilizovan, *dovoljno* artificijelan – u tim trenucima će moja kritika zvučati kao da pripada klubu onih koji zagovaraju estetiku kristalne rešetke. (Slično tome, primećujem da u razgovorima sa vernicima zvučim kao ateista, i da u razgovorima sa ateistima zvučim religiozno...) Ipak, pisac uvek mora biti oprezan sa konvencijom, putem koje sredstva romana blede u jednostavnu, lenju gramatiku, a pisanje podseća na neki grozni stari internat koji nikada nije video jedan razlog da promeni bilo koje svoje pravilo.

Kada je ova knjiga po prvi put objavljena, 2008. godine, na nju se gledalo kao na odbranu klasičnog realizma. Nadam se da ova revidirana verzija, deset godina kasnije, čini stvari jasnijim, i pokazuje da sam, baš suprotno, ma koliko zazoran prema

konvencionalnom realizmu, upravo privučen dubokim realizmom, za koji verujem da prožima romanesknu tradiciju. Daleko od toga da želim da odbranim realizam – kome, u svakom slučaju, odbrana ne treba – želim da ga ispitam, da pokažem na koje je načine istovremeno prirodan i visoko artificijelan; želim da pokažem kako radi (i da poštujem one misterije koje se ne mogu objasniti). Naravno da je fikcija istovremeno patvorena i verodostojna, i svakako nije teško držati se obe ove mogućnosti istovremeno. *Kako fikcija radi*[1] zapravo nije bio naslov koji sam isprva zamislio; hteo sam da se knjiga zove *Stvar najbliža životu*, po jednom eseju Džordž Eliot o nemačkom realizmu, u kome kaže: „Umetnost je stvar najbliža životu; ona je način da se naše iskustvo uveća i da se naš odnos sa drugim ljudima proširi i na ono što je van granica naše lične sudbine." Sviđa mi se ova fraza zato što je velika viktorijanska realistkinja bila precizna. Umetnost nije isto što i život, ali mu je vrlo bliska, i ta naizgled mala distanca („najbliža stvar") u stvari je velika kao klisura – velika je distanca artificijelnosti.

Zato je ova knjiga vežba iz formalističke kritike *i* vežba iz etičke kritike. Uzbuđuju me pitanja stila (kako rade metafore, koji detalji su moćniji od drugih i zašto, kako funkcioniše tačka gledišta, i tako dalje) i jednako me uzbuđuju pitanja sadržaja (o čemu je ovaj roman, šta to govori o ljudskim motivima, o tome kako živimo), kao i književna metafizika (šta to čini književnog lika živim, kako roman uspeva da se ukaže kao stvaran, kakva je priroda fikcionalnog ispitivanja svesti, šta je, „stvarno", kako god razumeli taj pojam, i tako dalje). Mnoga od ovih pitanja su stara pitanja književnosti, ali se nadam da ću odgovoriti na njih praktično, onako kako je Raskin prišao listu i Tintoretovoj slici – ili, da to drugačije postavimo, želim da odgovorim na pitanja kritike odgovorima koje bi dao pisac.

---

[1] Doslovni prevod naslova originala (engl.) *How fiction works* glasio bi *Kako fikcija radi*, kako bi se razumelo na šta autor u predgovoru misli kada referiše na naslov, naslov je u predgovoru bukvalno preveden. – *prim. prev.*

A odgovora ima mnogo. Čitaocima se s pravom ne sviđa ni pomisao da im neko s visine govori „kako fikcija radi", kao da postoji samo jedna vrsta fikcije i jedna vrsta odgovora. Nije tako, zato što je istorija romana istorija izuzetaka, iliti knjiga koje su postale poznate zato što se *nisu uklapale.* Kako bi moglo biti drugačije, kada je u pitanju tradicija u kojoj je Tolstoj mogao da tvrdi da *Rat i mir* „nije roman"? Koliko je vidova fikcije, toliko je i načina (više ili manje zapetljanih i nedovršenih), pokušaja da se ti vidovi prikažu i da se rasklope na sastavne delove. Mogao sam isto tako i da nazovem knjigu *Kako neka fikcija koja mi se mnogo sviđa obično radi* (iako sam, bez sumnje, bio u iskušenju da je nazovem *Znao je da je u pravu*). Zbog toga sam namerno bacio sebe i čitaoca u oluju citata – u strane i strane primera. Ideja nije bila da zastrašim, već da pokažem, pokažem i pokažem; da odam počast ideji da je kritika, iznad svega, umetnost strastvenih ponavljajućih opisa; da opet i opet kažem čitaocu: „Ovde! Vidi! Ovako to izgleda. Ili ovako. Ili ovako." Ja ozbiljno shvatam ideal Valtera Benjamina: knjigu kritike sačinjenu samo od citata, izdašno pravljenu antologiju re-prezentacije. *Kako fikcija radi* nije udžbenik, niti je istorijski pregled; veoma je lično pisana, i pokazuje autorove sklonosti i ograničenja. Želeo sam da napišem esej sličan esejima kakve sam voleo da čitam kada sam ih prvi put otkrio, pre fakulteta – necelovit, pisan polemičkim tonom; pun argumenata, strastven, nekada i ekstatičan; onaj koji će zračiti životom a ne učenjem; onakav kakve su pisali Hazlit i Kolrdiž i Vulf i Ford Medoks Ford i Orvel. Udžbenik o romanu bi imao poglavlje o „zapletu". Pošto nisam imao ništa interesantno da kažem o zapletu (a uz to sam gajio predrasude prema teškim ili iskonstruisanim zapletima u fikciji), odabrao sam da to preskočim. Pa ipak, *Kako fikcija radi* sada je postala neka vrsta udžbenika na mnogim kursevima kreativnog pisanja i književnosti, pa se činilo važnim da iskoristim priliku da je popravim i revidiram ovde-onde. Dodao sam novo poglavlje o formi – o mogućnostima i upotrebama

forme (pretpostavljam da je to, na neki način, pisanje o zapletu bez pisanja o zapletu) i dodao sam nove pasuse i tumačenja jednog broja savremenih pisaca, uključujući, između ostalih, Dženi Ofil, Tedžua Kola, Ali Smit, Karla Uvea Knausgora, Elenu Ferante, Lidiju Dejvis i Alehandra Zambru.

Svi ovi pisci su pisali još od 2007, kada sam pisao prvo izdanje ove knjige, a njihovi novi radovi me uzbuđuju i intrigiraju. Fikcija je u ovoj deceniji oživela novom energijom koja se tiče pitanja realizma. Iznova i iznova su ozbiljni savremeni pisci izražavali svoj oprez i nezadovoljstvo, pa i odbojnost i zamorenost od romaneskne konvencije. Oni žele da slome formu, da urade nešto drugačije. Ova potreba nije nešto novo, pa ipak, teško je odbaciti je kao nešto čemu manjka novine. Tokom više od jednog veka, roman je bio okrivljavan u ponavljanim grčevima kritika, za okoštalu konvenciju, za rekvizite zapleta, rigidnu doksologiju „sukoba", razvoja, epifanije, postavljanja scene, dijaloga, itd., i za prevarnu očiglednost realizma. Ja to zovem liturgijom za konvencionalne načine pisanja – „novelizmom".

Ove korektivne energije rezultovale su interesantnim, briljantnim radom – kako spomenutih pisaca, tako i ljudi kao što su Šejla Heti, Nikol Kraus, Aleksandar Hemon, Džef Dajer, Ben Lerner, Zejdi Smit, Havier Marias i Dženi Erpenbek, među mnogim drugim. Možda su ovi pisci bili manje uvereni u tačan oblik svojih revolucionarnih rešenja nego što su to bili njihovi modernistički i postmodernistički prethodnici. Verovatno se ne osećaju kao revolucionari. Ipak, znaju šta ne žele da rade. (Tu na scenu stupa čuveni stih Seks Pistolsa: „Ne znam šta želim / Ali znam kako to da dobijem"). Ovih dana, najizrazitije nezadovoljstvo nabrojanih autora rezervisano je za polovnost ideje *make-believe*, usmereno na njeno oslanjanje na fabrikovanu drugost (što će reći, onu koja se oslanja na izmišljene likove, značajno drugačije od autora). Britanski pisac Dejvid Salaj daje glas toj savremenoj primedbi kada novinaru kaže: „Seo sam da razmislim o pisanju

nove knjige i prosto nisam video smisao toga. Šta je roman? Smisliš priču i onda tu priču ispričaš. Nisam shvatao zašto bi ili kako bi to bilo značajno." Kanadska spisateljica Šejla Heti kaže nešto slično: „Manje me zanima da pišem o fikcionalnim ljudima, zato što mi se čini zamornim da pravim lažnu osobu i da je vodim stazama lažne priče. Prosto – ne mogu to." Njeno rešenje bilo je da napiše nešto što je nazvala „romanom iz života"; u njenoj knjizi *How Should a Person Be?* (2010) korišćeni su transkripti razgovora i mejlovi iz stvarnog života. Neki delovi pisani su kao dramski tekst, ostatak je u formi eseja. Likovi su, kako se čini, uzeti direktno iz autorkinog kruga prijatelja i zadržana su imena iz stvarnog života. Salajev roman *All That Man Is* (2016) lišen je tradicionalnog zapleta i umesto toga daje grupu priča, labavo povezanu i intenzivnu u svojoj novinarskoj neposrednosti. Čitava knjiga je pisana u hitnom, prodornom sadašnjem vremenu.

Stvaranje fikcije deluje kao napor, kao ograničenje i prepreka, zato što naše doba karekteriše jaka „glad za realnošću", da pozajmim naziv manifesta[2] Dejvida Šildsa, objavljenog iste godine kad je izašao roman Hetijeve. Šilds se suprotstavlja konvenciji književne artificijelnosti u korist onoga što naziva umetnošću „baziranoj na realnosti". „Smatram da su gotovo svi postupci tradicionalnog romana neverovatno predvidljivi, zamarajući, nepotrebno komplikovani, i suštinski besciljni", piše on. On nema vremena za imena likova, razrade zapleta, blokove dijaloga i tome slično. Više voli eseje, memoare, fragmente, kratke priče. Ako mora da čita romane, bira one u kojima se autor oseća kao autobiografsko prisustvo: mišljenjem, raspravama, stavovima. Šilds u tome nije sam. Književni esej, koji svakako jeste zadobio prestižni status u kome je nekada roman uživao, zajedno sa određenim konvencijama fikcije, trenutno je vrlo živa vrsta: mnogo je pisaca koji rade zanimljive stvari u graničnim područjima fikcijskih i nefikcijskih žanrova.

[2] David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto* (2010).

Ipak, zašto ne bi pokušali da zadovoljimo istovremeno glad za realnošću i glad za fikcijom? Na kraju krajeva, jedna je stvar odbaciti tradicionalni roman, ali je sasvim druga odbaciti fikcionalnost *tout court*, onako kako to čini Šilds. Ja takođe volim da čitam knjige fragmenata, aforizama, filozofiju, eseje pisaca koji se kreću između fikcije, autobiografije i kritike – Ničea, Pesou, Barta, Siorana, *Periodni sistem* Prima Levija, Knausgora, *The Argonauts* Megi Nelson, i tome slično. Kod ovih pisaca oseća se poseban naboj, nešto neposredno i lično i savremeno. Knausgor ih razume kao „deo književnosti koji se ne bavi pripovedanjem, koji nema nikakvu radnju, već se sastoji samo od glasa, glasa jedne ličnosti, jednog života, lica, pogleda s kojim se čitalac susreće."[3] Ali zar nije takođe divno ponekad susresti se sa materijom koja je izmišljena, videti s druge strane ne neko poznato lice, već sliku nečega napravljenog ni iz čega? Često pomislim dok otvaram neki novi roman: *pre nego* što *je ovaj roman postojao, nije bilo ničega*. Neko ga je stvorio. Ni iz čega. Osećam da stvaranje ni iz čega u sebi ima nešto sveto. Fikcionalna forma takođe može posedovati kvalitet „duhovne" (i samim tim, moralne) vežbe. S pravom smo umorni od toga da gledamo izmišljene karaktere u predvidivim romanima, u kojima ih, kako Šejla Heti kaže, vode „putanjom lažne priče". Ipak, pritisak formalnog testa u idealnom slučaju proizvodi i moralni pritisak, takođe. Izmišljene dileme – koje su suština onoga što fikcija jeste – mogu biti neobično značajne upravo zato što nekoga vode putanjama koje nisu njegove sopstvene, i čije *postojanje nema razlog*. Budući da nemaju razlog da postoje, ove izmišljene dileme moraju opravdati, estetski, izum sebe samih, čime s ovih fikcionalnih putanja vode ka daljim etičkim putanjama. Kada mi, čitaoci, postavimo to važno estetsko-etičko pitanje, koje ćemo sigurno postaviti – „Šta je ovde, u moralnom smislu, na kocki? Da li ovaj roman zavređuje svoje postojanje? Verujem li u njegovu

[3] Karl Uve Knausgor, *Moja borba*, drugi tom, Booka, Beograd 2016, prevod Radoša Kosovića.

estetiku, da li mu priznajem pravo da postoji?" – mi teramo fikciju da položi sopstveni test. U tom smislu, fikcija je hipoteza koja uvek testira sebe samu.

Štaviše, u određenim umetničkim delima, drugost fikcionalne forme jeste dragocena stvar. Pesme koje traju tri minuta, koje čujemo na radiju i kasnije slušamo na telefonima jesu deo tempa naše svakodnevice, iskrvare u život i krvare iz njega (*fade-out* je savršeni formalni amblem ovog krvarenja); one su u kontinuitetu sa našim minutima i satima i deo su njih otkako smo tinejdžeri. Nikada ih nećemo napustiti. Ali tu su i umetnička dela koja insistiraju na sjajnoj, ili gotovo spektralnoj autonomiji; preplavljeni smo njihovom čistom, veličanstvenom različitošću, njihovom odvojenošću: pesme Luiz Glik, Betovenova sonata za klavir ili Bartokov treći klavirski koncert, Bresonovi filmovi, Ondačeovi, Kavabatini, Zebaldovi romani, romani Margerit Diras. Znate kakvu retku autonomiju opisujem: onu koja je u vezi sa invencijom, ako ne upravo sa fikcionalnošću. Takva dela nećemo tako lako povezivati sa sopstvenim životima. Autor nije sređen za gledanje ili slušanje; nema poznatog pogleda na stvari. Oni nemaju ništa da kažu o Donaldu Trampu, bogu hvala! U diskontinuitetu su sa našim vremenom. Možda se čak namerno od nas odmiču.

S druge strane, šta bi značilo zastupati „stvarnost" naspram fikcionalne patvorenosti? Meni se dopada upravo *realnost* fikcionalnosti. Fikcija kojoj se vraćam, godinu za godinom, u sebi već ima ogromnu moć realnosti: glad i sposobnost da zadovolji glad. (Mislim na Dostojevskog, Hamsuna, Čehova, Virdžiniju Vulf, Pavezea, Kristinu Sted, V. S. Najpola, Sparkovu, Beloua, Lidiju Dejvis, Tomasa Bernharda. Dopišite ovde i svoje izbore.) Čiji rad odiše većom „glađu za realnošću" nego Šekspirov? Šta je sa realnošću *Čarobnog brega*? Ili *Zamka*? Ne pada mi na pamet nijedno delo koje ima lepšu glad za realnošću od romana *Kuća za gospodina Biswasa* (U stvari, evo jednog: proždrljiv, pustošeći roman Kristine Sted *The Man Who Loved Children*). Zar ne bi upravo Tolstoj, možda i najveći romanopisac, mogao takođe biti nazvan najvećim

„umetnikom realnosti"? Tolstoj se verovatno nije šalio kada je rekao da mu je nedostajalo mašte – i zaista je veliki deo prepisivao iz života. Kada prvi put čitate Tolstoja, osećate se kao da vas neko oslobađa iz tesne odeće. Oslobađate se jedne po jedne devetnaestovekovne romaneskne konvencije: slučajnosti, prisluškivanja, ljubaznih dobrotvora, nađenih beba, nečije surove volje, itd. Nema nijedne. U tome je njegov „efekat realnosti". Možda nema većeg dela umetnosti realnosti od *Smrti Ivana Iljiča* – mučnog izveštaja na sedamdeset strana o bolesti i sporoj čovekovoj smrti, kome i dalje ne parira ništa od fikcionalne ili nefikcionalne književnosti.

„Glad za realnošću" slučajno je pogodan izraz, budući da istorija romana zapravo pokazuje da je romaneskni realizam perpetualno gladan, kao i to da on uvek pokušava da iznađe nove načine – otprilike svakih pedeset godina – da provali u ostavu, kako bi ukrao još malo hranljive stvarnosti. Pisci koji su u potrazi za „životom", koji pokušavaju da pišu „iz života" ostaju nespokojni, zato što nijedna forma ne može biti dovoljno stvarna. Ova glad je zajednička većini pisaca, ne samo onima koji neprijateljski gledaju na konvenciju. Poslednjih par godina, dva pisca (čiji sam rani rad, kako ispada, ja proglasio šampionskim) dominiraju diskusijama vezanim za fikciju, njene mogućnosti i zadovoljstva: Elena Ferante i Karl Uve Knausgor. Obično se spominju zajedno, iako su, svakako, sasvim različiti. Knausgorova *Moja borba* je šestotomni autobiografski roman, više autobiografija nego roman, projekat koji nastoji da detonira mnoge pretpostavke tradicionalnog stvaranja fikcije. U njemu, autor je konstantno autobiografsko prisustvo; ispripovedane činjenice, iako su, svakako, mešavina prisećanja i izmišljenog, bliske su autorovom životu; umesto tradicionalnog zapleta, Knausgor poseže za najmanjim jedinicama realnosti. Sličan nekom dementnom, hrabrom antifloberovcu, on se ne boji banalnosti, naivnosti, klišea, sentimentalnosti i loše proze. Feranteova, s druge strane, piše pod pseudonimom, i relativno konvencionalno. Njena napuljska tetralogija bavi se pričama o izmišljenim likovima, pa iako ostavlja prostora za autorsku

refleksiju i mišljenja (npr. za feminističku teoriju), zaplet je tradicionalan i strukturiran. U prvom romanu iz tetralogije, *Moja genijalna prijateljica*, velika je količina spisateljskog lukavstva iskorišćena da se kreira fikcionalizovani Napulj pedesetih godina– efekat realnosti je bio toliko snažan da su prvi čitaoci (među kojima sam bio i ja) pretpostavili, verovatno pogrešno, da je pisac pod pseudonimom pisao o tome autobiografski.

Jedan od ovih pisaca je beskrajno mnogo intervjuisan, ispitivan i fotografisan, javno čita iz svojih dela svuda po svetu; drugi nije onaj za koga se izdaje, i ostaje potpuno nevidljiv (uprkos zabludelim novinarskim pokušajima da se „ona" razotkrije). Jedan od njih je *suštinski* autobiograf, drugi je *suštinski* romanopisac. Jedan piše o stvarnom čoveku, drugi o izmišljenoj ženi. Pa ipak često se o njima raspravlja kao da negde jesu deo iste stvari. Zašto? Najbliže istini bilo bi reći da je to zato što, čitajući oba ova pisca, čitalac oseća svežu, radikalnu nevinost, odlučnost da se pisanje koristi kako bi se otkrila istina, interesovanje za obnovu ili čak slamanje tradicionalih formi uprkos tome što se ne odustaje od tradicionalnog poduhvata realizma, zauvek pohlepnog kada je u pitanju život. Ova dva pisca ne vide razlog da biraju između gladi za realnošću i gladi za fikcijom (Knausgor je pun artificijelnosti, Feranteova puna realnosti). Njihova zamisao, njihov cilj, njihov plen jeste ono što Feranteova naziva „autentičnošću", što ona suprostavlja prostoj verodostojnosti.[4]

Metodi se razlikuju ali je rezultat isti: „medij istinski ozbiljnog istraživanja ljudskog udesa".

Avgust 2018.

[4] Elena Ferante, *Frantumaglia: A Writer's Journey* (2016): „Pravo srce svake priče leži u njenoj književnoj istini, koja ili jeste ili nije tu, a ako nije, nema te tehničke veštine koja će vam je pružiti. Pitate me za muške pisce koji autentično prikazuju žene. Ne znam na koga da vas uputim. Ima nekih čiji su prikazi verodostojni, što je međutim i dalje veoma drugačije od autentičnog prikaza." (Moj prevod – *prim. prev.*)

Pripovedanje

1.

Kuća fikcije ima mnoge prozore, ali samo dvoja ili troja vrata. Mogu da ispričam priču u trećem licu ili u prvom licu, i možda u drugom licu jednine ili u prvom licu množine, iako su uspešni primeri ova dva potonja slučaja zapravo retki.[5] I to je to. Verovatno ništa drugo neće mnogo ličiti na naraciju; biće bliže poeziji, ili poetskoj prozi.

2.

U realnosti, zaglavljeni smo u pripovedanju u trećem i u prvom licu. Uglavnom se smatra da postoji suprotnost između pouzdanog pripovedanja (sveznajućeg pripovedača u trećem licu) i nepouzdanog pripovedanja (nepouzdanog pripovedača u prvom licu, koji zna manje o sebi nego što sam čitalac razume o njemu). Na jednoj strani je, da kažemo, Tolstoj; na drugoj Hambert Hambert ili pripovedač Itala Zveva, Zenon Kosini, ili Berti Vuster. Ljudi pretpostavljaju da su prošli dani auktorijalnog sveznanja, kao i tog „beskrajnog, moljčanog muzičkog brokata", religije. V. G. Zebald mi je jednom rekao,

> Mislim da je pisanje fikcije koje ne priznaje nesigurnost samog pripovedača vrsta podvale koju veoma, veoma teško mogu da prihvatim. Bilo koja vrsta auktorijalnog pisanja pri

[5] Ove retke uspešne primere možete videti u *Dear Thief* (2014) Samante Harvi i u *A girl is a half-formed thing* (2013) Ejmara Makbrajda.

> kom pripovedač postavi sebe iznad, kao scenskog radnika i režisera i sudiju i izvršitelja u tekstu, meni je na neki način neprihvatljiva. Ne mogu da podnesem da čitam ovu vrstu knjiga.

Zebald je nastavio:

> Ako pomislite na Džejn Ostin, onda mislite na svet u kome su postojali standardi ispravnosti, koji su bili univerzalno prihvaćeni. Budući da imate svet u kom su jasna pravila i u kom se zna kada su ona prekršena, mislim da je u tom kontekstu prihvatljivo biti pripovedač koji zna šta su pravila i koji zna odgovore na određena pitanja. Čini mi se da su nam, ipak, ove izvesnosti tokom istorije oduzete i da moramo da prihvatimo sopstveni osećaj neznanja i nedostatnosti u ovim pitanjima, te da pokušamo da pišemo u skladu s tim.[6]

3.

Za Zebalda, i mnoge njemu slične pisce, klasično pripovedanje u trećem licu je neka vrsta starinskog trika. Međutim, obe zavađene strane tretirane su s iskrivljenjima i preterivanjem.

4.

Zapravo, pripovedanju u prvom licu se češće može verovati nego što se ne može; i „sveznajuće" pripovedanje u trećem licu obično je pristrasnije i nepotpunije nego sveznajuće.

Pripovedač koji pripoveda u prvom licu uglavnom je vrlo pouzdan; Džejn Ejr, koja je primer vrlo pouzdanog pripovedača u prvom licu, priča nam svoju priču iz pozicije zakasnelog prosvetljenja (posle mnogo godina, sada kada je udata za gospodina Ročestera, ona može da sagleda čitavu svoju životnu priču, baš

[6] Intervju se može naći u *The New Brick Reader*, ur. Tara Kvin (2013).

kao što se vid gospodina Ročestera vraća do kraja romana.) Čak je i očigledno nepouzdan pripovedač češće pouzdano nepouzdan nego što nije. Pomislite na batlera u *Ostacima dana* Kazua Išigura, ili na Bertija Vustera, ili čak na Hamberta Hamberta. Znamo da je pripovedač nepouzdan zato što nas autor upozorava, vešto manipulišući, na njegovu nepouzdanost. U procesu smo slabljenja autorskog glasa; roman nas podučava kako da čitamo njegovog pripovedača.

Nepouzdano nepouzdana naracija je veoma retka, zapravo – retka je koliko i zaista misteriozan lik, karakter bez dna. Bezimeni pripovedač u *Gladi* Knuta Hamsuna stvarno je nepouzdan, i do kraja nespoznatljiv (tome pomaže i to što je lud); pripovedač kod Dostojevskog u *Zabeleškama iz podzemlja* bio je model Hamsunu. Zenon Kosini, junak Itala Zveva, možda je najbolji primer istinski nepouzdane naracije. On zamišlja da će time što nam pripoveda svoju životnu priču uspeti da psihoanalizira sebe (obećao je svom terapeutu da će to da uradi). Njegovo razumevanje sebe, kojim nam samopouzdano maše pred očima, komično je manjkavo, kao zastava izbušena mecima.

5.

S druge strane, sveznajuće pripovedanje je retko kada onoliko sveznajuće koliko se takvim čini. Za početak, auktorijalni stil uglavnom ima takav učinak da sveznanje u trećem licu deluje nepotpuno i modulisano. Auktorijalni stil teži da skrene pažnju na pisca, na artificijelnost autorske konstrukcije, i tako i na impresije samog autora. Odatle proističe i gotovo komičan paradoks Floberove čuvene želje da autor bude „bezličan", bogu sličan, odstranjen iz sveta, kada je suočimo sa njegovim vrlo osobenim stilom, tim izuzetnim rečenicama i detaljima, koji su ništa manje od božijih tragova u snegu, na svakoj strani: toliko o bezličnom autoru. Tolstoj je prišao najbliže ostvarenju kanonske ideje o autorskom