



## ЏОНАТАН ФРЕНЗЕН И „ДРУШТВЕНИ РОМАН“<sup>1</sup>

### I

Уколико је неко још увијек чезнуо за великим америчким „друштвеним романом“, могуће је да су му догађаји 11. септембра 2011. утолили чежњу, подсећајући на своје-врсну асиметричност: да шта год да је роман имао на уму, „култура“ увијек може да га надмаши. Пепео поражава вијенце. Ако су актуелност, релевантност, репортажа, друштвени коментар, придиковање из угла данашњице и улична мудрост – укратко, савремени амерички роман у свом великом тријумфалистичком облику – одабрана дисциплина романа, прије или касније ће га престићи материјал којим се и сам надмеће. Роман можда јесте, како је писао Стендал, огледало што се носи по великом друму, али то би јадно стендаловско огледало експлодирало у одразима кад би га неко прошетао Менхетном. Тако, на примјер, један пасус са краја романа *Корекције* Џонатана Френзена о крају двадесетог (америчког) вијека, сада дјелује отужно архивски:

*Инид се чинило да су дошћични догађаји у целини узев много приушенији и бљушавији данас нею у њеној младосћи. Сећала се тридесетих година, из прве је руке видела шћа може да се деси једној земљи ако свейска економија скине своје рукавице... Али каћасирофе ѿих размера више се нису, чинило се, догађале у Сједињеним Државама. Мере предосћрожности поствљене су на пошребна месћа, као чећврћасћи комади јуме којима су данас пошлочана сва ирралишћа ради ублажавања ударца.<sup>2</sup>*

Без обзира на трапавост овог пасуса, Џонатан Френзен би се вјероватно сложио да роман не би требало да јури за мамцем друштвене информације. Френзен је прије пет година написао есеј, објављен у часопису *Харперс*,<sup>3</sup> у којем је изјавио како друштвени роман више није могућ. Текст је био толико паметан и дирљив (пун оног шарма и директности који су типични у цјелокупном Френзеновом опусу) и, изнад свега, толико дугачак, да је мало ко примијетио његову неповезаност. Френзен почиње тако што признаје недавну депресију, депресију због друштвеног романа, „очајања у по-

<sup>1</sup> James Wood, "Jonathan Franzen and the 'Social Novel'", *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, Picador, New York, 2004, стр. 195–209. Прва верзија овог огледа објављена је у часопису *Нју Рипаблик*, 15. октобра 2001. године, под називом "Abhorring a Vacuum". (Прим. прев.)

<sup>2</sup> Џонатан Френзен, *Корекције*, са енглеског превео Горан Капетановић, Лагуна, Београд, 2002, стр. 483.

<sup>3</sup> Вуд говори о Френзеновом есеју "Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels", *Harper's Magazine*, стр. 35–54, април 1995. Тај есеј објављен је у часопису *Поља*, бр. 490, стр. 98–127, у преводу Саше Сојкића. Дијелови Френзеновог есеја који се помињу у овом огледу дати су у оригиналном преводу Саше Сојкића, с мањим измјенама тамо гдје је то захтијевала како синтакса овог текста и логика аргументације, тако и субјективни став преводиоца. (Прим. прев.)

гледу могућности повезивања личног и друштвеног". Ниједан захтјевнији роман још од *Кваке 22*, пише он, није оставио тако дубок траг у култури. Као млади писац вјеровао је да ће „радња романа добити на богатству уколико се ликови поставе у динамично друштвено окружење". Роман би, како је раније сматрао, требало да донесе „друштвене вести, друштвено подучавање", требало би да се „позабави културом и мејнстриму објасни неке ствари". Роман је имао „одговорност да драматизује важнија питања данашњице".

Френзенев *Двадесет и седми траг* био је такав роман. Међутим књига је дошла и прошла, поприлично тихо, а Френзену је преостало да покуша разумјети „неуспех мог културно ангажованог романа да се ангажује око културе<sup>4</sup> коју сам хтео да испровоцирам. Уместо тога, добио сам шездесет рецензија у вакууму". Књига је била на турнеји, изашла му је фотографија на двије странице у магазину *Voї*, добио је позамашан аванс, али све то била је тек „утеха јер си, у погледу културе, постао занемарљив". Његов други роман се такође разликује по пијеску популарног. Књига је добила неколико добрих критика, „пристојне приходе и заглашујући мук безначајности". Чинило се да је друштвени роман био потпуно неупотребљив. Роман је изгубио своју централност, своју културну моћ, модерним технологијама као што је телевизија „друштвено подучавање боље иде од руке". Осим тога, како створити нешто трајно чија је тема – модерна култура – сама по себи кратког рока? Френзен је у праву када поставља то горуће питање, вјероватно и најмучније међу савременим романописцима: како написати роман који уједно показује и припадност једном времену и прикладан отпор према истом. „Како да постигнеш актуелну *релевантност*, а да се не послужиш речником икона и ставова који се мењају из минута у минут, и да, самим тим, још не потврдиш и потпомогнеш хегемонију застаривости преко ноћи, хегемонију коју си хтео да оспориш?"

До краја свог огледа, Френзен је закључио да има „нешто погрешно у целом том моделу друштвено ангажованог романа" и признао да је „уверен да доношење *важних вест* није више толико одређујућа функција романа колико његов узгредни производ". Чинило се да је рјешење у естетици.

„Очекивати да роман понесе терет целог једног акутно поремећеног друштва – да нам помогне да решимо савремене проблеме – то ми изгледа као једна карактеристично америчка суманута идеја. Писати реченице, реченице тако аутентичне да могу да послуже као уточиште: није ли то доста? Није ли то много?" Френзеново естетско рјешење друштвеног романа – „реченице као уточиште" – јесте, по мом мишљењу, исправно или макар једно од исправних рјешења, али разлози који су га довели до таквог закључка су погрешни утолико да бацају сумњу на његову убјеђеност у то исто рјешење. За почетак, његов је оглед толико заражен аутобиографским моментима да су му аргументи клонули у субјективност. Предвидљиво, управо је ова аутобиографска бољка оно што се медијима допало када су објављене *Корекције*, тако да се његов оглед све више чита као да се Френзен просто пожалио на слабост једне специфичне

<sup>4</sup> У овом, као и у Френзеновом, огледу ријеч „култура" има шире значење и односи се на идеје, обичаје и друштвено понашање америчког друштва уопште, а не на „високу културу" или умјетност као манифестацију људског интелекта. (Прим. њев.)

врсте америчког романа и потом одлучио да, са *Корекцијама* – измисли један снажан жанр и напише књигу коју људи заиста желе. У часопису *Тајм* су увидјели да би управо једна од Френзенових дефиниција о томе колико озбиљно култура схвата прозу могла да буде објављена као репортажа о једном романописцу. Опрали су руке критиком романа која се експлицитно свела на: *Корекције* мора да су важан роман кад му је критика изашла у *Тајму*.

И Френзен је, међутим, дјелимично одговоран за идиотизам ове репортаже, управо зато што његов оглед прибјегава личном како би ријешио проблеме нимало личне природе. Читамо о његово очајању, његовом „депресивном отуђењу од мејнстрима“, његовој „глади за већом публиком“, његовој „изолацији“. Штавише, он у једном тренутку каже како је разочаран у роман јер се он – Френзен – и сам сувише изоловао. Стога је одлучио да се врати у друштво, мало се позабави новинарством, посјети неколико књижевних вечери, напише понешто за *Њујоркер*, и тако даље – и наједном се много боље осјећао по питању романа! Као резултат овог аргументативног програма у дванаест корака, није било сасвим јасно да ли је Френзен прогласио друштвени роман мртвим просто зато што су *његови* друштвени романи умрли.

Но још важније: иако његова рјешења можда и јесу естетска, да би објаснио колико је тешко наставити с писањем друштвених романа, он прибјегава друштвеним разлозима, не естетским. Френзен ни у једном тренутку не испитује да ли су актуелност, релевантност, велика публика и мејнстрим нешто чему роман уопште треба да се удвара, он напросто закључује да је удварање било безуспјешно. Ни у једном тренутку није размотрио могућност да „друштвено подучавање“ и доношење „вести“ можда и немају баш много везе с умјетношћу. Као и Делило којег је цитирао у свом огледу, Френзен успоставља неку врсту надметања између романа и друштва, готово и еквиваленције. Роман некако мора да достигне ниво свакодневне културе, да изједначи снаге. А како роман очито не може тако нешто да учини, то мора да значи да је он на неки начин слабић који је изгубио битку, па би сад требало да се угоди. У есеју објављеном 1997. године под називом „Моћ историје“, Делило је изнео тврдње, по мом мишљењу поприлично шокантне, да је „проза, у својој суштини, једна врста религијског фанатизма с елементима опсесије, празновјерја и страхопоштовања. Ове одлике ће прије или касније показати свој непријатељски однос према историји“. (Замислите како би Толстој реаговао на ову несувислост.) Френзен је дошао до много прихватљивијег закључка – да роман треба да престане да се претвара да је култура која га окружује и да се, како је долично, окрене естетици.

Међутим, без обзира на ову разлику, Френзенова премиса, као и Делилова, заправо ласка култури којој роман треба да се опире. То је тако због претпоставке да култура има моћ о којој се треба друштвено побринути, а не само естетски је заобићи. Френзен жали због „неуспеха мог културно ангажованог романа да се ангажује око културе коју сам хтео да испровоцирам“. Међутим, када Френзен каже „ангажује око културе“, зар то не представља његов став да би та култура заправо требало да се заузврат ангажује око романа? Не постаје ли онда та култура и судија том ангажману, његов контролор, баш како је и часопис *Тајм* одлучио? У њему је, напослијетку, објављено да је Френзенов „културно ангажовани роман успио да нас ангажује, а доказ

томе је да смо овдје да ти то и кажемо и да се заузврат ангажујемо према теби". Стога би Френзенове ријечи заправо једино могле да значе – „Неуспех мог културно ангажованог романа да *испровоцира одговор* културе коју сам хтео да испровоцирам." Изгледа да је напосред испровоцирао одговор који је тражио.

Опасност овакве врсте аргументације лежи у њеном утилитаризму. Размислимо шта би то, према Френзену, био правоснажан доказ да се његов роман заиста ангажовао око културе. Двјеста приказа и четрдесет чланака о писцу? Шта би, по дефиницији, био роман који није објављен „у вакууму"? Није ли онда тачно да ће и *Корекције* на крају бити објављене „у вакууму", роман који је већ бестселер и који је Опра Винфри ставила на листу читања свог књижевног клуба? Једини успјех јесте естетски, а „култура" неће никада вредновати естетски успјех, никада се неће „ангажовати" око истог. И, изнад свега, *ми* нећемо бити ти који ће просудити о крајњем успјеху романа: доктор Џонсон је предложио тест од стотину година: књига која успије да га преживи доказала је своју естетску моћ. Естетски успјех мјери се дужином потомства. У овом смислу сваки је велики роман објављен у вакууму: он проповиједа празном простору око себе. *Мучнина* и *Сџранац*, на примјер, не представљају велике романе који су се успјешно ангажовали око егзистенцијалне културе, већ велике романе који су културу научили егзистенцијализму.

Стога, када Френзен посеже за аутономијом умјетности – новим моделом романа који ће се окренути „уточишту у реченицама" – тај је гест слаб утолико што се чини да он сам не вјерује у аутономију умјетности. Чини се да Френзен вјерује у друштвеност умјетности. Осим тога, какво се то „уточиште" може пронаћи у естетици из које су исцијеђени сав морал и мјеродавност? Ево шта Френзен пише по питању морала: „Не могу да сварим идеју да је озбиљна књижевност *гобра за нас*, јер не верујем да свему оном што је лоше у свету има лека." (Прочитајте поново ову реченицу и убрзо ћете увидјети да је пред вама школски примјер *non sequitur*<sup>5</sup> логике.) Ево шта има да каже на тему естетске хијерархије: „Одбијам, најзад, идеју о књижевности као неком вишем, племенитом позиву, јер се елитизам коси с мојом америчком природом, и јер би ми... моја вера у лепо понашање отежала покушај да свом брату, обожаваоцу Мајкла Крајтона, објасним да је мој рад једноставно *бољи* од Крајтоновог." (Обратите пажњу како се опет окренуо личном у моменту кад је логика почела да заказује.)

Естетика која не вјерује ни у моралност ни у могућност расправе о естетским разликама – најкраће речено, естетика лишена љепоте и истине – осиромашена је и сведена управо на то „уточиште" понеке аутентичне „реченице" ту и тамо. С обзиром на ову измождену естетику, није ни чудо да је већина Френзенове аргументације социолошке и аутобиографске природе. На оваквој врсти естетике било би немогуће утемељити аргументе против друштвеног романа а у корист једне другачије врсте америчке књижевности. Унутар овакве врсте естетике једино нам још преостају гесте или, радије, оно што је Френзен покушао у свом огледу: једна полемика у којој има помало свега – помало естетике, помало социологије, помало прагматизма и помало аутобиографског правдања.

<sup>5</sup> Лат. недосљедне, контрадикторне. (Прим. њрев.)

## II

Френзен је нашироко жалио због немогућности писања друштвеног романа утолико да се чини како он заправо чезне да се оно изнова омогући. Чини се да се он разочарао тек у немогућност писања такве књиге, али не и у њену привлачност: Френзен је још увијек напола заљубљен у друштвени роман. И баш као што се његов оглед истовремено осврће и на друштвено и на естетско, тако је и његов нови роман<sup>6</sup> попут једног од оних чамаца са провидним дном кроз које можеш да проматраш разнолике струје савремене америчке књижевности: ту је породични реализам (једна породица са америчког средњег запада); ту је анализа друштва и културе (једна опака биотехнолошка фирма из Филаделфије, право из Делила); ту је универзитетска фарса; ту је тај широки дикензијанизам који је у превише америчке прозе струнуо у тврдокорност; ту је и „иронија паметног младића“ каква нам је већ позната од Рика Мудија и Дејвида Фостера Воласа (доскочице на тему корпорацијских башти, политике кулинарства, црно тржиште Литваније); а, с времена на вријеме, ту је и лако новинарство наративног стила.

Но, да будемо фер према *Корекцијама*, има ту и знатне милости, снаге, комедије и љепоте. Ове врлине излазе на површину нарочито онда када Френзен остаје вјеран људскоме, када изложи запушену динамику фикцијске породице Ламберт у свој њеној голотињи. При томе не мислим на ону слабашну антиинтелектуалну хвалу према којој је Френзен најутицајнији кад тек „прича причу“, када се држи даље од теоретисања и амбициозности. Напротив, сматрам да је он на врхунцу задатка онда када је амбициозан па чак и када теоретише о људској души, када истражује свијест и проналази, хтио – не хтио, да је та свијест истинско стендаловско огледало које беспомоћно одражава насумичне углове нашег доба.

Френзенев оглед у *Харџерсу* заправо је предложио један ублажени делилоизам. Он од Делила задржава свеобухватну амбицију, напор да се суочи са цијелом једном згрченом културом. Жалостан је утицај те делиловске идеје романописца као некаквог забављача из Франкфуртске школе који се дијалектичким враголијама бори с културом. Тој ће идеји бити потребно доста времена да замре. Ових дана, свако ко посједује лаптоп сматра се неуморним генијем. И Френзен донекле посједује ову врсту преносне теоријске „бриљантности“ и „памети“ и то зна да умара. Међутим, противно овоме, учтиво је наговјестио да Делилов најамбициознији роман друштвене критике, *Погземље*, пати од тоталног недостатка дубине ликова, док су *Корекције* (без обзира на Делилову похвалу на корицама) замишљене као исправка Делила у корист људског. Ово је добродошло. И више него добродошло, ово је горући задатак савремене америчке прозе чији су карактеристични производ књиге пуне личне освијешћености без имало личног у њима. То су романи загрижени у знатижељу, романи који знају на хиљаде ствари: Како припремити најбољи индонезијски рибљи кари! Соничност тромбона! Нарко- тржиште Детроита! Историја стрипа! Укратко, романи који знају све, а не познају ниједно људско биће.

<sup>6</sup> *Корекције*. (Прим. њев.)

Роман *Корекције* је, дакле, корекција, и као такав он је изванредно успјешан. У свом топлом центру – а чињеница да једна мрачна књига може да се учини топлом говори много о Френзеновом списатељском шарму – јесу Инид и Алфред Ламберт, пензионери који живе у измишљеном граду у Канзасу – Сент Џуду. Они припадају амбициозној средњој класи: Алфред је старомодни ауторитет који је провео живот радећи као инжењер за *Мигленд Ђасифик*, велику жељезничку компанију на средњем западу. Инид, која је за то вријеме била код куће, провела је већи дио свог живота усмјеравајући њихов успорени друштвени успон. Тврдоглав, потиснут и склон самоодрицању, Алфред је једна врста непопустљивог патријарха који је за своју дјецу одувijek представљао камен спотицања, било у виду примјера или лекције. Инид је онај тип гласне, драматичне мајке која своју дјецу гуши амбицијом. Превише тога жели за њих, но њихове се жеље разликују. Френзен нуди лијеп примјер једног од њених „раскошних двоседмичних писама” свом сину Чипу у којем га преклиње да батали своју докторску дисертацију: „Гледам твоје старе трофеје са научних сајмова... и мислим шта би све један способни младић као што си ти могао да учини за друштво као доктор медицине, ал’ опет, знаш, тата и ја смо се одувек надали да смо подигли децу која мисле на друге, а не само на себе.”

Међутим родитељски ауторитет се распада: Алфред има Паркинсонову болест и губи контролу како над тијелом тако и над сјећањем. Инид, принуђена да му постане његоватељица, јењава унутар Алове слабости. Све је више набуситости у њеном односу према својој дјечи. Френзен интелигентно истражује засјењене животе то троје одрасле дјеце. Гери, банкар из Филадельфије, за разлику од својих брата и сестре, једини има жену и дјецу. Чип, некадашњи академик, траћи своје вријеме на Менхетну у покушајима да напише сценарио за филм. И Дениз која је, као успјешна куварица, отворила модеран нови ресторан у Филадельфији. Задивљујућа дужина ове књиге омогућава Френзену да до суштине дође постепено и упорношћу тако да можемо да стекнемо утисак о сваком члану породице Ламберт понаособ. То је нарочито случај са дјецом Ламбертових који, без обзира на то што живе животе успјешних одраслих особа, и даље остају заточени у наметнутим улогама дјеце. Свјесно или не, све одлуке морају да прођу кроз руке родитеља и стога су дјеца Ламбертових заправо само у почасној функцији одраслих, као и већина нас, *ex officio*.

Породица је један велики детерминизам. Један од најпрефињенијих и најдирљивијих аспеката Френзенове махом промишљене књиге јесте начин на који он развија идеју „корекције” као борбе против овог детерминизма, борбе осуђене на пропаст. У најједноставнијем смислу, ради се просто о идеји да дјеца често вјерују како својим животом заправо коригују животе својих родитеља. Френзен пише да је Герију „цели живот био постављен као корекција очевог живота”. Исто би се могло рећи и за Дениз и Чипа, на нешто другачији начин. С друге стране, и родитељи могу да замисле своју дјецу као нову корекцију себе самих те да, попут Инид, жуде да посредно живе кроз њих. А опет, ова жудња обећава патњу, јер је болно исправљати самог себе. Инид очито прогања сазнање да је њена дјеца коригују сувише оштро и сувише јавно. Због чега, пита се она тугаљиво, њена дјеца не желе исто што и дјеца њених комшија? Због чега јој дјеца живе тако далеко и зашто се упуштају у таква чудна занимања као што су писање сценарија и кување?



Наравно, овај је сан о кориговању привидан јер породични детерминизам тежи да корекцију претвори у репетицију. Дениз у недоглед наслеђује мајчин немир и очеву тугу. Гери у недоглед наслеђује очево незадовољство. Када Гери оптужи свог оца да је депресиван, Алфред му одговара да је, напротив, његов син тај који је депресиван. На ове ће ријечи Гери прснути: „Мој живот је изграђен на фундаментално другачијем темељу од твога!” Породична илузија оволике величине и заблуде једна је од великих књижевних тема (два модерна примјера гдје је живописно обрађена јесу *Буденброкови* и *Зенова савијесџ*). Она је извор како комедије тако и патоса, и управо је тај осјећај за комедију оно што чини врхунац Френzenовог подвига.

Доказ компаративне слабости друштвеног романа лежи у Френzenовом неуспјелом покушају да тему корекције прошири на друштвени план. Он тежи да повеже корекцију и просперитет деведесетих са „корекцијом” тржишта која је услиједила након деведесетих; мукотрпно се труди да тему америчке овисности о антидепресивима представи као огромни национални покушај да „коригује” хемију мозга. „Сви покушавају да коригују своје мисли и унапреде своја осећања и раде на својим везама и родитељском умећу уместо да се једноставно венчају и подижу децу како им и следује”, сматра један од ликова. Френzen можда уопште не размишља на овај начин, но такав став свакако представља његов покушај да оснажи идеју корекције тако што је посматра на ширем нивоу: као општеамеричку бољку. Френzen је у неколико интервјуа истакнуо како су његови коментари о америчкој медицини и берзи заправо остаци претходне верзије романа у који је био натрпао поприлично друштвених података јер га је амбиција одвела у заблуду да мора да напише ремек-дјело друштвеног реализма. По свој прилици, када је почео да пише причу о Ламбертовима, и даље му је било тешко напустити првобитну амбицију. Но прича о остацима дјелује помало отрцано.

Кратко завршно поглавље, под називом „Корекције”, почиње овако: „Корекција, када је коначно стигла, није била брзометно пуцање мехура, него много нежније разочарање, једногодишње отицање вредности из кључних финансијских тржишта, сажимање сувише постепено да би изазвало наслове у новинама и сувише предвидљиво да би озбиљно повредило икога осим будала и запослене сиротиње.” Ова реченица мање-више описује и успорени крај и корекцију Ламбертових: Алфред одлази у старачки дом гдје полако вене, док се Инид и њена дјеца реорганизују у његовом одсуству.

Оно што овдје шкрипи јесте чињеница да нема потребе на овакав начин увеличавати тему. Та, има ли веће теме од вјечног кориговања породице? Како до тог тренутка Ламбертови нису овако очито били повезани са временом у којем живе, чини се помало очајним наједном тврдити да су њихове унутрашње исправке равне економским или друштвеним. Далеко од тога да Френzen подебљава ову везу, његово поређење чини се тек фигуративним, а кад се једном учини тек фигуративним, постаје ништа више до ствар естетике, метафоричког геста. Тако да се (у окрутној самоказни) снажан окрет ка друштвеној димензији заправо претвара у нешто налик на благи окрет ка естетској димензији.

Ово је, наравно, случај зато што друштвено ионако већ постоји, дубоко усађено у Ламбертове и њихова дјела. Усхићени Мајкл Канингем похвалио је роман рекавши да

Корекције могу да се упореде са *Буденброковима*. Међутим, дивна транспарентност потоњег романа лежи у Мановој јединственој и имплицитној намјери, те он стога никада експлицитно не указује на шири друштвени контекст пада ове породице. Френзеново колебање између естетског и друштвеног подсећа не неодлучност његовог огледа у *Харџерсу*, те га још чуднијим чине они дијелови његовог романа у којима је он савршено способан да поштује оно што је дато изнутра и не жури за експлицитношћу. Тема породичних корекција посједује у себи једну фину сугестивност, а Френзен се показао као интеллигентан манипулатор сугестивних образаца.

Узмимо за примјер један тренутак на почетку романа када се Алфред мучи да контролише своје руке; болест већ израћа на површину. У деликатном поређењу, Френзен повезује непослушне руке са дјецом и имплицира да је Алфред човјек којег срамотно „коригују“ његове сопствене руке. „Болест му је нарушила осећај поседништва. Те уздрхтале руке нису биле ничије до његове, а ипак су му одбијале послушност. Понашале су се као неваљала деца. Као неразумни двогодишњаџи у зловољи себичног јада. Што је строже наређивао, то су оне мање слушале и постајале су све јадније и неукротивије. Увек га је погађала детиња непослушност и несклоност зрелом понашању. Неодговорност и недисциплинованост биле су клетва његовог живота, те је, у још једној инстанци ђавоље логике, услед преране болести његово тело одбило да му се покорава.“

Тамо гдје има највише дубине, овај се роман одликује управо таквом прозом – јасном, директном, људском и пажљиво интеллигентном. Алфред, строг и поносан човјек, ужасно пати због недостојанства своје болести, но ријетко кад каже ишта више од укоченог: „Све више ми смета моја недаћа“, чак и онда када му дјеца, која су дошла кући за посљедњи породични Божић, мијењају доњи веш и бришу урин са пода. Но, још префињенији јесте ненаметљив начин на који Френзен тихо проширује ову слику Алфредових руку као непослушне дјеце. Касније у роману, Чип, у слабашном нападу бијеса, намјерно ће опржити руку цигаретом; још касније, Гери, у слабашном нападу бијеса, случајно ће посјећи руку моторном тестером; и још касније, Дениз ће групи незнанаца показати своје руке пуне ожилјака и опеклина, радне руке главне куварице. Може бити да је овај образац случајан, мада је вјероватније да је испланиран. Управо због овога форма романа и постоји, на тај начин роман оправдава своју жанровску различитост, тако зарађује своју жанровску плату. Ово је језик романа – језик имплицитног, сугестивног, формалног, фигуративног, музичког. Алфреда заиста коригују његове сопствене руке, роман нам показује на који начин. Његове га руке понављају.

Френзен чини грешку када напушта овај пут и њушка за трагом старе му љубави – друштвеног романа. Кад год то учини, тон почиње да му се цијепа, а из прореза извирује Френзен паметни новинар, џепни теоретичар. Савремени роман толико чезне да буде паметан о толико животних елемената да на тренутке подсећа на човјека који похађа толико часова да нема времена да чита: приученост укида сву прибраност. Постоје, свакако, и они читаоци који ће уживати у чињеници да нас Френзен информише о универзитетској политици, литванским гангстерима, биотехнолошким патентима, хемијским процесима у депресији, итд. Мени се, међутим, чини да су такви људи заточени у кружници, будући да се њихова дефиниција романа који се „бави културом“ своди на роман који култури говори ствари које она ионако већ зна. Френзен је сигурно



довољно интелигентан да избјегне ову циркуларност, стога је понекад поразно видјети га како у њу упада.

Узмимо за примјер Френзеново увјерење да ће језик бити пун ироније уколико га медиализује онда када говори о разноразним расположењима својих ликова. То је његов начин да потврди, можда и да се одупре, језику психе који је засићен хемијом. То је, претпостављам, његова намјера. Резултат тога, како то у мимези обично бива, јесте да се читаоцу напросто поново представи та иста засићеност и то тако да се готово чини како у њој учествује. Тако сазнајемо да је „неурофактор покајања (Фактор 26) преплавио оне делове Геријевог мозга који су еволуцијом посебно подешени да одговоре на ову емоцију“, а касније увиђамо како му „глијалне ћелије предуду под том дивном првом лубрикацијом његовог пића“. Када се Дениз наљути, Френзен пише да је „љутња била аутономни неурохемијски догађај, без могућности да се заустави“. У суштини, оваква проза највише воли прилику да се мало хвалише својим техничким знањем. Дениз иритира „брадикинетички умор“ старе рерне њене мајке. Кад ју је изнервирао нови радник у кухињи њеног ресторана, читамо како „није требало да се кувари баве политиком. Кувари су били митохондрија људског рода; имали су своју сопствену ДНК, плутали су у једној ћелији и хранили је, али нису заиста били *гео* исте“. (У реду, кажемо сами себи, Френзен је доказао да зна шта је то митохондрија!) И на другим мјестима: „Крајници луче амонијску слуз када се иза њих скупе озбиљне сузе“; „плавичасто ковитлање нехомогеничности у његовом млеку“. И о Чиповој задужености према Дениз која му је посудила доста новца: „Живео је у недаћи свог дуга све док исти није попримио карактер неуробластома који се толико био замрсио у архитектуру његовог мозга да није био сигуран да ли би преживео кад би га неко уклонио.“

У оваквим тренуцима Френзен се претвара у ироничара културе, увијек по један уврнути придјев испред својих ликова. Најбољи примјер овога јесте тренутак када се Гери, безизражајни радник у банци, препире са својом сестром у центру Филадельфије. Он тада стоји на једном корпорацијском тргу који је прописно украшен редовима корпорацијског цвијећа. „Гери је одувек с уживањем гледао на корпорацијске баште као на позадину свечане поворке привилегије, као на метонимију размажењштине, но било је од виталне важности не тражити много од њих. Било је од виталне важности не долазити у те баште кад си у невољи.“ Овај кратки пасус и сам може да стоји као једна мала метонимија. Звучи као стотине других паметних америчких писаца који се упуштају у паметовање: оваква је проза малаксала од самозадовољног смјешкања. Ријеч „метонимија“ која је кул на књижевнотеоријски начин, слатки неологизам „размажењштина“, иронична шала усађена у идеју да се у *корпорацијску* башту долази у „невољи“. Чини се као добра проза на скоро три секунде. А онда се читалац подсјети да Гери никада не би размишљао на овакав начин, никада не би овако формулисао реченицу. Мисао је, дакле, Френзенова. Међутим, испразна је. Ко би икада тражио „много“ од корпорацијске баште? Несрећни резултат овога јесте тон који звучи као да се Френзен подсмјива Герију, као да је снисходљив према њему, или можда према читаоцу – што засигурно није био Френзенов циљ.

*Корекције* су велика књига стога ће и проза њеног дугог тока свакако ту и тамо наићи на плиткост и неупечатљивост. Али чим их упоредимо, овај језик паметног ко-

ментара запањујуће је површан наспрам језика истине који такође прожима књигу. Када Алфред незграпно одбија да своју болест назове било којим именом осим незгодном „недаћом“, то вриједи више од свих паметних пасуса о неуробластому, глијалним ћелијама, митохондријама и неурофакторима. Понекад једна једина реченица пробада срце својом јасном и оштром тачношћу. Френзен описује добро познат контраст у дјетињству Дениз: „Одлазила је у модерну, блиставу школу, а враћала се кући свакога дана у један старији, мрачнији свет.“ Да, помислићемо, ова нам је подијељеност позната. Или када Алфред, у потресном посљедњем призору, умире заробљен у свом кревету, очајно и узалудно покушавајући да одвеже каишеве који га вежу за постељу, Френзен дивно пише: „Био је попут особе од две димензије која трага за слободом у трећој.“ Могао би то бити и Алфредов епитаф.

Исто је тако и са овим романом, који кривуда између различитих димензија, од којих су неке богатије и слободније од других. Ако можемо тврдити да ова књига не-свјесно представља чврст аргумент против одрживости једне врсте друштвеног романа, онда такође мора да се истакне да она сасвим лијепо говори у корист чилости књиге једне друге врсте – романа карактера. Ово јесте, или би требало да буде, оно на шта Френзен мисли када говори о проналаску уточишта у „аутентичности“ реченица. Лако је замислити да притисак модерности изузетно отежава аутентичност, да сви ми каснимо у својој изнимности. Али ово је свакако тек провинцијализам постмодерне и чини се да, дубоко у себи, ни Френзен не размишља на овај начин. Нисмо ми ништа посебно проклету усљед савремених прилика; уколико и јесмо, онда смо проклету на поприлично старомодне начине, познате Сервантесу, Стерну и Свеу. Проклету смо зато што људи вазда прелазе преко сопствених мета; њихове беспредметне, заузете душе запушене су стремљењем и чежњом. Ово је мрачна тема Френзеновог романа, ово је његова најискренија нота. Све остало су „друштвене новости“ и могу да се искључе, како и заслужују.

*(Са енглеској превела Лана Басшашић)*

**Найомена преводишелке:**

## ПОГОВОР КАО ОПРАВДАЊЕ

Под каквим би то шарлатанским утицајима преводилац требало да се нађе да одабере да преведе оглед написан прије једанаест година поводом романа објављеног прије тринаест у књижевној традицији која се од наше разликује по вертикалној, хоризонталној и свакој другој оси? Узмимо при томе и чињеницу да се горе поменути преводилац бућка у води непровјерене температуре, са више искуства у стварању сопствених, него превођењу туђих реченица. Имаћу образа да за темељ свог подвига предложим наше тврдоглаво каскање (не искључујем сопствене неуспјеле покушаје из те метафоре) за књижевним дијалогом који у овом тренутку води остатак свијета.

Пред вама је један наизглед изолован аргумент Џејмса Вуда (професора књижевне критике са Харварда и књижевног критичара који је посљедњих деценија стекао

кредибилитет пишући огледе за *Љујоркер*) поводом романа *Корекције*, америчког писца Џонатана Френзена, као и огледа тог аутора из 1995. године о могућностима писања друштвеног романа у Сједињеним Државама. Међутим, гледано из угла наше савремене књижевне сцене (синтагма која нас несумњиво све више своди на рубрику од стотињак ријечи у таблоидима), Вудов је аргумент и те како релевантан на ширем плану. Овај се оглед тиче једног дубоког кланца унутар америчке књижевне критике који је одваја на: а) оне који прозу посматрају као пуко стилизовано новинарство – писати значи бити актуелан и бавити се проблемима данашњице на крајње упућен начин, показати шта је морално, исмијати оно што није, убацити коју релевантну именицу (типа „Волмарт“, „гуглати“ или „инстаграм“ да покажемо како смо „од својега доба“) и опрати руке на крају дана у самозадовољном смјешку; и б) оне који књижевност и даље виде као могућност представљања безвремене истине о томе шта значи бити човјек данас кроз минијатурне, наизглед обичне покрете киста који се из даљине чине као неповезано шкрабање уличне луде, а изблиза говоре причу у којој се савременост препознаје у свом гњилом руху. (Чехов је знао понешто о томе.)

Овај је оглед стога релевантан и за постјугославенску књижевност у којој се аутор, прије или касније, неминовно мора суочити са историјским искуством Балкана и одлучити на који ће начин поставити предмет своје умјетности наспрам те стварности. Нажалост, чини се да је експлицитност у том смислу однијела побједу – све је више писаца који рат описују кроз силовану жену, порушену кућу, војника без ноге или с гелером међу ребрима, итд. (Нешто слично се десило и са првим покушајима геј романа у Србији и БиХ. Писати о ЛГБТ популацији јесте рећи нешто попут *Марко је љубио Дејана*.) Другим ријечима, рат је дводимензионални приказ дат између двије корице романа као унутар дебелог рама једне слике, ниједан ћошак није отворен. Сувишно је говорити о томе да не постоје многоструке интерпретације злочина: жртва је жртва, злочинац је злочинац. Но, одузимање могућности интерпретације умјетности јесте сакаћење како умјетничке вриједности (на нивоу форме) тако и банализирање тематике те умјетности (на нивоу садржаја). У експлицитној сцени порушене куће интерпретација нам је дата унапријед, читалац само треба да климне главом, затвори књигу и настави са својим животом као да се ништа није десило.

Писати о рату експлицитно испрва се чини као сигурна игра: та није ли то велики мотив? Нису ли пали војник и силована жена једнако потресни за све нас? Зар то нису релевантне теме? Но, ако се ствар погледа изблиза, лицемјерност оваквог приступа све више упада у очи. Читање и уживање у таквој књижевности даје нам једнако лажно прочишћење савјести као и гледање вијести о избјеглицама из Сирије. Види мене како сам освијештен, мисли такав читалац, како сам само на *Њравој сџрани*, пратим вијести о Сирији, промумљам *јагни људи* свако мало, купим дупли капучино са сојиним млијеком у *Сџарбаксу* зато што ми кажу да куповином тих 500 милилитара помажем дјечи из Сирије, а, осим тога, имам проблеме с лактозом. Попићу своју моку, одгледати вијести и то је све што, као савјестан грађанин, треба да учиним за добро људског рода. Какво олакшање!

Експлицитност нам тако дивно пере руке. Експлицитност нам даје експресну везу између туђег искуства и сопствене савјести. Експлицитна порука не мијења начин на

који размишљамо, већ нам говори *шѿа* и како да мислимо. Рат на Балкану није почео зато што је један зликовац убио једног хероја, нити зато што је један зликовац силовао неку славенску љепотицу. Рат је настао због специфичног начина размишљања према којем су људи сведени на њихове наслијеђене, урођене карактеристике, њихову неминовну *грујосѿ* и *грујојачносѿ*, њихове опште, неупитне и непромјењиве особине које их чине горим од нас, размишљање које се деведесетих у *Гласу срѿском* (касније *Гласу Срѿске*) оваплотило у рубрику Православље и репортаже о Муслиманима који ће нам ишчупати зубе да нанижу огрлице. Рат је настао јер су цијеле групе људи вјеровале у једну интерпретацију, у свијет који лежи на тој једној интерпретацији, у експлицитност. Управо зато говорити о рату на релевантан начин јесте одузети могућност једне интерпретације, отворити рам слике. Користити слике рата да бисмо пренијели поруку *раѿ је лош* је у друштвеном смислу узалудно, у моралном погрешно, а у умјетничком, најблаже речено, лијено.

Писати о рату значи испитати језик рата и поново, од гњецавог материјала који нам преостаје, стварати умјетност. Писати о рату може да се учини а да се и у једној реченици не помене ријеч *раѿ*, *меѿак* или *ѿранаѿа*. Писати о рату значи указивати, происпитивати и деконструисати један специфичан начин размишљања, јесте натјерати читаоца да размишља, да се нећка, да дозволи себи слободу да не буде увјерен. Инсистирати на једној интерпретацији умјетности значи посредно подржавати онај начин размишљања који је до рата и довео.

Сергеј Довлатов пише о тоталитарној Русији описујући свој кофер. Карл Уве Кнаусгард пише о савременом норвешком човјеку описујући како чисти прљаву кућу своје бабе и баца празне боце свог оца алкохоличара. Елена Феранте пише о Италији описујући једно напуљско насеље и борбу једне жене да га искоријени из свог идентитета. Наведени примјери имају много више да кажу о злочину, људској природи, подређености, борби, друштву и култури уопште, него све руске, норвешке или италијанске дневне новости заједно.

За крај, узмимо за примјер умјетничку слику на којој је приказан човјек како копа по контејнеру. Шта се то тачно постиже овим радом? Знање да постоје људи на рубу егзистенције? Знали смо то и прије. Заблуда да ће сликањем гладног човјека његова ситуација да се поправи? Телевизија нам дневно показује десетине, стотине или хиљаде људи у невољи, па свеједно ништа не чинимо поводом тога. Једино чему таква слика може да служи јесте: а) да се умјетник осјећа као добар човјек или б) да се посматрач слике осјећа као још бољи. То им је таман потребна доза алтруизма.

А сад погледајмо, на примјер, *Висѿлерову мајку* из 1871. године. Наизглед, потпуно прозаична тема: умјетникова мајка сједи у столици и гледа питај бога гдје. То је ниво интерпретације потребан за експлицитно читање, ниво на којем ће горе наведени читалац да остане, срчући своју дуплу моку између два напада зијевања. Међутим, ако допустимо себи који тренутак више са овим ремек-дјелом, врло брзо увиђамо да има нешто дубоко нелагодно у њему, нешто нас чини готово нервозним. Треба да уронимо много дубље од пуке површне интерпретације. Ноге Вистлерове мајке непропорционално су дугачке наспрам њеног тијела. Сукња јој излази из композиције, као да ће да извири из рама, из саме слике, и додирне стварност. Рам, који је сам Вистлер

одабрао, слаже се савршено са свјетлуцавом бурмом на њеним остарјелим прстима. Један од тих прстију чини се да се бијели до дубине самог нетакнутог платна. У сјенкама иза њених леђа крију се трагови црвене и плаве боје. Ова је жена подређена своме сину. Ова је жена подређена институцији. Ова жена не може да изађе из ове слике. Ништа, па чак ни црна боја, није оно што се испрва чини.

И то можда јесте тежи пут, дужи пут, болнији пут. Али то је једини пут који озбиљна књижевност може себи да дозволи: да малим кистом уноси ноту црвеног у црни, униформишући мрак.

*Л. Б.*