

# Figura autora u autofikcijskim romanima postmodernizma

---

Čulić Matošić, Nora

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:046536>

*Rights / Prava:* [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-11**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Nora Čulić Matošić

Figura autora u autofikcijskim romanima postmodernizma

Završni rad

Mentorica: Maša Grdešić, dr.sc.

Kolegij: Feminizam i popularna kultura

Akadska godina 2019./2020.

Fenomen autofikcije postaje sve prisutnijim u suvremenoj književnosti, a pod tim terminom ovdje podrazumijevam pojavu lika autora imenom i prezimenom u vlastitim književno-umjetničkim djelima. Bitno mi je istaknuti „imenom i prezimenom“ ne samo kako bih smanjila područje analize kojom ću se baviti u ovome radu, već i zato što autorsku osobu možemo pokušati tražiti i među likovima koji ne nose njegovo ime. Također smatram kako je važno naglasiti da će biti riječ o književno-umjetničkim djelima pod čime najviše mislim na prozna fiksijska djela u što ne spadaju biografije ili autobiografije autora o kojima će biti riječ. Autofikcija je u pravilu žanr kojeg karakterizira dvostrukost sporazuma između autora i čitatelja: autobiografski koji od autora zahtjeva da istinito pripovijeda o svom životu i fikcionalni koji mu omogućava slobodu u tom istom pripovijedanju i oslobađa ga odgovornosti za izmišljanje. Specifičnost je žanra upravo u tom nerazrješivom paradoksu u kojeg se stavlja čitatelja koji ne može dokučiti istinitost teksta. Uz autofikciju povezujemo i pojam autodijegetičkog pripovijedanja (autodijegeze) koja podrazumijeva pripovjedača koji pripovijeda o samome sebi što u autofikciji nije uvijek slučaj osim ako pripovijedač nije u prvome licu. Većina romana s kojima sam se susrela ispričovijedana su u trećem licu što autoru omogućava dodatnu distancu od diskursa u kojem je i on sam akter (lik).

Ograničila sam se na književno-vremenski period postmodernizma iz razloga što se fenomen tada najviše pojavljuje i zato što sam osobno upoznata s najviše autofiksijskih romana iz razdoblja koje definiramo postmodernizmom (od 1980-ih sve do suvremenosti), ali će kroz tekst također biti riječ o djelima Marcela Prousta i Gertrude Stein, čije stvaralaštvo svrstavamo pod književnu epohu modernizma, obzirom da su se oni također okušali u pisanju autofikcije. O njihovim primjerima biti će riječ u teorijskom dijelu rada gdje ću prezentirati nekoliko teoretskih radova koji su usko povezani s mojom temom. Služeći se njima i njihovim teoretskim postavkama vjerujem kako ću jasnije objasniti svoj predmet interesa i postaviti čvrste temelje za analizu spomenutog književnog fenomena koji me zanima. Najviše prostora za analizu konkretnog književnog djela s elementom autofikcije dat ću romanu *I Love Dick* autorice Chris Kraus, a u nešto manjem obujmu *Karti i teritoriju* Michela Houellebecqa.

Započela bih s Gérard Genetteom i njegovom *Metalepsom* (2004.), knjigom koja se bavi istoimenim fenomenom koji se javlja u više vrsta umjetnosti: književnosti, kazalištu, filmu i televizijskim serijama. Metalepsu definira kao jezični postupak koji se „sastoji od zamjene izravnog izraza neizravnim, što znači objašnjenje jedne stvari drugom koja joj prethodi, za njom slijedi ili je prati, biva njezinom dopunom ili okolnošću, ili se pak samo uz nju veže ili na nju odnosi tako da je umah dozove u svijesti“ (Genette, 2006: 7). U nastavku

koristi pojam „metalepse autora“ koju objašnjava kao *namjerno prekoračenje praga uklapanja i prikazivanja u istom trenutku*, a pod prekoračenjem praga podrazumijeva prekoračenje granica među pripovjednim (dijegetičnim) razinama. Njegova tvrdnja: *“fikcija je samo figura shvaćena doslovno te obrađena kao stvarni događaj”* (ibid., 16) posebno je zanimljiva u slučaju autofikcijskih romana u kojima su figure stvarnih autora i, po mogućnosti, drugih stvarnih poznatih ličnosti stavljena u fikcijska zbivanja koja čitatelji doživljavaju kao stvarna. Uz dodatne motive stvarnih osoba koja se nalaze unutar fikcijskih događanja, čitatelji više nisu sigurni u fikcionalnost zbivanja zbog čega se nerijetko autofikcijski romani pretvaraju u „lov na istinu ili činjenice“ te uzimaju u obzir svaku radnju kao moguću postojeću: *“Ako se dakle autor može tako pretvarati da intervenira u radnju za koju se dotad pretvarao da je samo prenosi, on se isto tako može pretvarati i da u nju uvlači čitatelja”* (ibid., 19). Pod terminom „metalepsa autora“ razmatra se samo uzlazno prekoračenje, autor ulazi u svoju fikciju kao figura svog stvaralaštva dok je u obratnom slučaju, od autorove fikcije koja ulazi u njegov stvarni život naziva „antimetalepsom“ koja bi, banalno rečeno, bila svojevrsno proricanje ili predviđanje vlastite budućnosti te bi u tom slučaju ona bila zasigurno slučajna. Piše kako je metalepsa sablasna pojava jer:

*„više nije samo pripovjedačeva, nego uistinu i autorova [...] između svog vlastitog doživljena univerzuma, izvandijegetičnoga po definiciji, i unutar dijegetičnoga univerzuma njegove fikcije. Figura se ovaj puta shvaća doslovno, te se istodobno sama pretvara u fikcijski događaj. Po svemu sudeći, sablazan upravo potječe od te fantastične literalizacije onoga što je mudrima bio samo šaljiv način izražavanja, a što postaje načinom bivanja, zauzimanja prostora i provođenja vremena.“* (ibid., 25).

Na primjeru drame Petera Weissa *Marat-Sade*, koja prikazuje predstavu markiza de Sadea u njegovoj i redateljskoj nazočnosti kroz zadan vremenski period, Genette pokazuje kako izgleda postupak metaleptičnog prekoračenja na svome vrhuncu. Ovaj postupak metaleptičnog prekoračenja opisuje kao ozbiljnu didaktiku brechtovske distanciranosti te koristi sintagmu ontološke podvojenosti koju definitivno možemo primijeniti na slučaj autofikcije kako bi lakše „razdvojili“ autorovu stvarnu i fikcijsku osobu tj. autorova je prisutnost dvostruka: postoji kao stvarna osoba i kao fikcijski lik. Idući primjer koji autor navodi, a koji je za ovaj rad još zanimljiviji, primjer je pojave glumaca u filmu ili televizijskoj seriji koji nastupaju u „svojoj vlastitoj ulozi“ čime se u fikcijsku dijegezu uvodi izvanfikcijska prisutnost stvarne ličnosti. Vrlo slično tome piše na poledini romana *Karta i teritorij*: *„U toj zrcalnoj igri (naglasila N.Č.M.), Michel Houellebecq pojavljuje se u dvostrukom svojstvu*

*autora romana i književnog lika koji piše predgovor katalogu likovnog djela te bitno utječe na sva romaneskna zbivanja.*“ Genette će također naglasiti razliku između metalepse autora (autofikcije) i autobiografije književnika putem korištenja instance *ja*. Identitet *ja* teško se određuje zbog toga što se ista zamjenica može odnositi na *ja*-pripovjedač i *ja*-lik koja se tiče osoba čije se postojanje opravdava njihovim biografskim identitetom. Za razliku od zamjenice *ja*, ime je „rigidan označitelj“ „neosjetljiv na fizičke, psihološke ili funkcionalne promjene svoga nositelja“ (ibid., 84). Uvodi pojam autodijegetičnog pripovjedača koji u tekstu ima dvije funkcije: življenje i pripovijedanje svog života, što znači da se aktivnost lika prekida u trenutku kada započne s procesom pripovijedanja osim ako nije riječ o unutarnjem monologu u kojem lik istovremeno radi i opisuje svoju radnju. Ta razlika između instanci *ja*-lik i *ja*-pripovjedač sa sobom povlači razliku između dva univerzuma u kojem je svaka instanca zasebno smještena te je slučaj s autobiografskim pripovjednim tekstom prvog stupnja (stvarni i izvandijegetički pripovjedač) jednak kao i s djelima fikcije. Ta su dva svijeta u tekstu međusobno povezana upravo tim instancama koje mogu zauzimati više funkcija u književnom tekstu (autor = pripovjedač = lik?), a do metalepse dolazi „*onda kada prijelaz iz jednog „svijeta“ u drugi biva na neki način prikriven ili poremećen: tekstualno skriven [...] gdje ništa ne omogućuje čitatelju – koliko god bio pozoran ili obaviješten – da razabere u kojem trenutku (na kojemu mjestu u tekstu) [...] razlikuje „stvarnu“ dijegezu...*“ (ibid., 94). Genette to objašnjava na primjeru *Ispovijesti* Jean-Jacquesa Rousseaua; mi kao piščevi suvremenici možemo ga upoznati kao autora teksta, ali njegov predmet pisanja (u ovom slučaju životne ispovijesti) možemo spoznati samo preko teksta koji može biti istinit ili ne, što će biti slučaj i s romanom *I Love Dick* koji ima oblik epistolarnog romana memoarskog tona. Stoga, *ja* u autobiografskom iskazu, koje može biti stvarno, fikcijsko ili hibrid između dviju krajnosti ili pak neodređeno, dokle nam je god njegov status nepoznat, uvijek se identificira s *ja* iz iskaza teksta.

Čak i ozbiljne autobiografije mogu, kako piše Genette, koristiti zabavnu dvosmislenost koju nudi pisanje književnog teksta. Autor time dobije više identiteta koje koristi kako bi se igrao s čitateljima. Teško je odgonetnuti prirodu „*ja*“ koje piše. Iz tog razloga neodređenost zamjenice *ja* (to može biti i vlastito ime koje je zajedničko pripovjedaču i protagonistu autobiografije) smatra operatorom metalepse: „*Najmanji spomen sebe, upućen do sebe sama, pa bio on u prezentu, poput onog najbanalnijeg [...] koristi tu dvojnost instanci koja skriva, ili bolje, koja poriče (pro)nominalno jedinstvo...*“ (ibid., 88) te se iz tog razloga metaleptičnim može smatrati svaki iskaz o sebi, a prema tome i svaki diskurs što uključuje

bilo koji pripovjedni tekst koji razvija takav tip iskaza. Genette tvrdi kako je taj oblik metalepse manje fantastičan od ostalih koje je prethodno naveo, ali je još podmukliji jer je „*u srži svega za što vjerujemo da možemo reći ili misliti o samima sebi, ako je istina – zato što je istina – da je ja uvijek i jedan drugi.*“ (ibid., 89). Zato nam se čini kako je razborito, ali paradoksalno, o sebi uvijek pisati u trećem licu kako bi se izbjegla razračunavanje s vlastitim identitetom sebe kao autora. Ovdje se navodi primjer Gertrude Stein i njezine *Autobiografije Alice Toklas* čiji je naslov paradoksalan jer si proturječi od samih korica time što je navedeno njezino ime. Stein glumi distanciranost tijekom pisanja tako što prepušta pripovijedanje svog života svojoj partnerici Alice koja je ionako zaokupljena nezanimljivim brigama svakodnevnice, a njezino svjedočanstvo upravo piše sama Stein. Instanca „ja“ u ovom slučaju označava samo svjedokinju Alice Toklas spisateljice Gertrude Stein koja se pod krinkom Toklas predstavlja kao vlastiti pisac iz sjene (*ghost writer*).

Genette dovršava knjigu tvrdnjom kako je svaka fikcija satkana od metalepsa, referenci na stvarni svijet iz bilo koje vremenske pozicije i citatima iz drugih književnih, ali i ostalih umjetničkih djela. Aludira na poststrukturalističku ideju velike Knjige u kojoj je napisano sve što može biti napisano, bilo fikcijskog karaktera ili stvarnog:

“*Dakle, knjiga – sveta, ne znam, beskonačna, pomalo sumnjam u to – u kojoj nas netko (ali tko?) bez prestanka piše, a kadšto nas, isto tako, i uvijek na kraju, briše. To možda znači nerazborito natovariti običnoj figuri malo više od onoga što je mislila, no zna li se ikad doista na što misli jedna figura?*“ (ibid., 106-107).

Kada proučavamo i analiziramo pripovjedni tekst rijetko možemo sa sigurnošću tvrditi kako znamo točno značenje i ideju koja se krije iza svake riječi ili motiva u tekstu kao što je to slučaj u realističkim romanima 19. stoljeća ili tekstovi sa sveznajućim pripovjedačem, a kakva se tek igra istine odvija u autofiksijskim romanima još ćemo vidjeti.

Tekst *Autobiografski sporazum* Philippea Lejeunea bavi se odnosima instance zamjenice *ja*, autorom i pripovjedačem u kontekstu rasprave o razlici između biografije i autobiografije. Važno mi je ovdje predstaviti njegove tvrdnje jer Lejeune dio prostora svoje analize ostavlja i romanesknim djelima čija je usporedba s (auto)biografijama interesantna za čitanje. Započinje s definicijom autobiografije: “*Retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život, a osobito povijest razvoja svoje ličnosti.*“ (Lejeune, 1999: 202) te navodi njezine sastavne elemente po kategorijama kao što su upotreba jezika, tema, pozicija autora i pripovjedača i popis žanrova.

Odlučujući razlikovni kriterij biografije i autobiografije je identičnost autora i pripovjedača te pripovjedača i glavnog lika: „*Ovdje nema ni prijelaznog oblika ni širine. Identičnost postoji ili ne postoji.*“ (ibid., 203.). Autobiografija pretpostavlja identičnost pripovjedača i glavnog lika što se najčešće naznačuje upotrebom prvog lica odnosno autodijegetskom naracijom, iako postoje i pripovjedni tekstovi u prvom licu u kojima pripovjedač i glavni lik nisu ista osoba pa je u tom slučaju riječ o homodijegetskoj naraciji. Postoje pripovjedni tekstovi s identičnošću pripovjedača i glavnog lika, a da su pisani u trećem licu. Govor o sebi u trećem licu može implicirati poniznost ili ponositost. Bezobzira na razloge i učinke koji se postižu time, pripovjedač se prema liku odnosi koji je nekada bio, držeći objektivnu distancu s koje prikazuje sebe.

Lejeune se, kao i Genette, pozabavio analizom funkcije zamjenice „ja“ i koju instancu ona označava koristeći se analizama jezikoslovca Émile Benvenistea. Prvo se lice definira na razini referencije – „ja“ se odnosi na onog koji govori i kojeg tako identificiramo, i na razini iskaza – „ja“ označava identičnost subjekta iskazivanja i subjekta iskaza. Kada je komunikacija govorna nemamo problema identificirati „ja“ kao onog kojeg govori jer je on naš sugovornik, a mi smo slušatelji. Međutim, u slučaju pismene komunikacije osobne zamjenice samo ispunjavaju svoju funkciju upućivanja na ime ili entitet koji se može označiti imenom. Lejeune piše:

*„U tiskanim tekstovima, svo iskazivanje na sebe preuzima osoba koja obično svoje ime stavlja na naslovnu stranicu knjige, kao i na unutrašnju naslovnu stranicu, iznad ili ispod naslova knjige. U tom se imenu sažimlje svo postojanje onoga što nazivamo autorom: jedina oznaka u tekstu nekog nedvojbenog izvantesktualnog područja, koja upućuje na zbiljsku osobu, koja pak na taj način zahtijeva da je smatraju neopozivo odgovornom za iskazivanje cijelog napisanog teksta.“* (ibid., 211),

prisutnost se autora u tekstu samo svodi na to ime na koricama tiskanog teksta, ali dodjeljuje mu se odgovorna obaveza stvarne osobe koja nije zanemariva. Postojanje autorske osobe moguće je provjeriti putem njegovih osobnih podataka koji su dostupni široj javnosti. Autor je, dakle, osoba koja piše i objavljuje, netko tko je stvarna, društveno odgovorna osoba i stvaratelj diskursa. Čitatelj, iako ne mora poznavati stvarnu osobu, vjeruje u postojanje autora i može ga zamišljati na temelju njegova stvaralaštva. Stoga se možda, prema Lejeuneu, autorom uistinu postaje tek s drugom objavljenom knjigom – „*kada osobno ime ispisano na koricama knjige postaje „zajednički faktor“ barem dvaju različitih tekstova i pruža pojam o*

*osobi koja se ne može svesti ni na jedan od svojih tekstova posebno, te koja, budući da ih može još stvoriti, sve te tekstove nadilazi.“ (ibid., 212).*

Čitatelji nerijetko imaju dojam kako priča koju pripovijeda glavni lik čije je ime različito od imena autora, odgovara stvarnim iskustvima autora te bi takvi fikcionalni tekstovi u kojima čitatelji imaju razloga sumnjati kako su autor i lik identični (iako to autor nije ili neće potvrditi) Lejeune kategorizirao kao „autobiografske romane“ jer „*junak može koliko god hoće sličiti na autora, sve dok ne nosi njegovo ime, de facto se ne zbiva ništa.*“ (ibid., 214). Poznato nam je kako je roman književna vrsta koja ima sposobnost oponašati i uključiti u sebe sve ostale književne vrste pa tako i autobiografiju. Iz tog je razloga važan autobiografski sporazum – potvrda identičnosti autora, čije ime piše na koricama knjige, s glavnim likom i/li pripovjedačem te u tom slučaju čitatelji mogu osporiti sličnosti, ali ne i identičnost. Lejeune uz pomoć dvaju faktora: tipom sporazuma koji se uspostavlja između autora i čitatelja i identičnošću imena autora i glavnog lika, pravi tablicu s mogućim kombinacijama romanesknih i autobiografskih žanrova. Zadržat ću se na jednoj od praznih mjesta koje se u tablici javlja – autobiografija s romanesknim sporazumom čiji glavni lik nosi autorovo ime. O takvoj mogućnosti Lejeune piše ovo:

*„Ništa ne može spriječiti takvu mogućnost, pa se možda radi o unutrašnjoj kontradikciji koja bi mogla proizvesti interesantne učinke. Ali u praksi nijedan primjer takvog iznalaska ne pada mi na pamet. Ako i padne, čitateljev dojam je da se radi o grešci. [...] U oba slučaja, kada bi autor svojevolumeno izabrao unutrašnju kontradikciju, vidimo da joj posljedicom nikada ne bi bio tekst koji bi se čitao kao autobiografija niti kao pravi roman, nego bi to bila pirandellovska dvosmislena igra. Koliko ja znam, takva se igra nikada ne igra ozbiljno.“ (ibid., 221).*

Ovaj je odlomak zanimljiv za čitanje s današnje vremenske pozicije kada se ovakav postupak u identičnosti imena glavnog lika i autora pojavljuje sve češće te kako se kod čitanja takvih djela stvara dojam greške. Ne mogu sa sigurnošću tvrditi na kakvu grešku Lejeune pritom misli, vjerojatno na čitateljev dojam kako se na mjesto imena autora trebalo nalaziti neko drugo ime. Također je zgodna doskočica s Pirandellom i njegovom „neozbiljnom“ igrom licima u dramskim tekstovima gdje se često i nonšalantno prelazi baš ona granica između fikcijskih razina. Iz toga se nalaže zaključak kako autofikcijske romane ne možemo shvatiti ozbiljno odnosno, iako postoje poveznice sa stvarnim svijetom, romani nisu „*dojam stvarnog, nego slika stvarnog*“ (ibid., 226).

Problemom razlikovanja fikcije od stvarnosti bavi se i Dorrit Cohn u svojoj knjizi *The Distinction of Fiction*, a ovdje ću se posvetiti drugom i četvrtom poglavlju. Drugo je poglavlje



naslovljeno *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Bordeline Cases* u kojem poput Lejeunea radi podjelu književnih djela preko kategorija domene pripadanja sadržaja (povijest ili fikcija) te tipa pripovjedača koji se koristi (Cohn u tekstu to naziva „režimom“). Tako su u domenu povijesti smješteni žanrovi biografije i autobiografije te pod domenom fikcije romani pisani u trećem ili prvom licu, hetero-/homodijegetični odnosno fikcionalne biografije i autobiografije (usp. Cohn, 1999: 19)<sup>1</sup>. Pišući o režimu trećeg lica, Cohn ističe umiranje i smrt kao najdramatičniju razliku između biografije i romana obzirom da biograf nema toliku slobodu koliku ima romanopisac. Zahvaljujući fikciji, autoru je omogućeno prikazati iskustvo koje ne može koristeći se „prirodnim“ diskursom. Cohn svoju tvrdnju proširuje na cjelokupno iskustvo čitanje i korištenjem jezika tijekom pisanja fikcije; opisi umiruće svijesti junaka u romanu smatramo logičnima i oni nas ne začuđuju dok ih čitamo. Jezik se u književnosti podređuje drugačijim normama od onih u izvanknjiževnom kontekstu – sva epistemološka ograničenja svakodnevnog života su uklonjena, književnost je domena u kojoj se prošlo vrijeme ne odnosi nužno na prošlost u smislu vremena događanja, perfekt može referirati na ono što se odnosi sada u književnom tekstu; to je svijet u kojem onaj tko govori (pripovjedač) može reći točno što likovi misle, osjećaju, pamte i planiraju bez da su to naglas ikome rekli (ibid., 25). Nadalje, navodi primjere romana koji se ponašaju kao biografije tj. fikcionalnih biografija ili „svjedočanstva“ (*witness biographies*) u čijem se diskursu fikcijom oživljavaju povijesne figure, a povijesnim se diskursom oživljavaju fikcionalne figure. Takvo što postiže Houellebecq u *Karti i teritoriju*: koristeći se stvarnim poznatim osobama, uključujući i samog sebe, čini roman više stvarnim i uvjerljivim dok pripovijeda o životu izmišljenog likovnog umjetnika Jeda Martina. Referentnost fabule sa stvarnošću snažna je sve do trenutka kada u trećem dijelu romana opisuje svoje ubojstvo i sprovod koji se kasnije odvija.

U režimu prvog lica položaj pripovjedača postaje još zamršenijim. Ako je riječ o domeni povijesti, onda se radi o autobiografiji, referencijalnom žanru čiji se diskurs odnosi na prošlost stvarne osobe. Prema tome su romani prvog lica fikcionalne autobiografije koje namjerno stvaraju artificijelnu simulaciju referencijalnog žanra tj. autobiografije pa je tako glavna razlika koja se postavlja između stvarne i fikcionalne autobiografije pitanje ontološkog statusa pripovjedača odnosno govori li se o životu stvarne ili izmišljene osobe. Pripovjedači u prvom licu se često nazivaju nepouzdanima iz razloga što postoji mogućnost kako pripovjedač ne

---

<sup>1</sup> Parafraze iz *The Distinction of Fiction* vlastiti su prijevod zbog nedostatka službenog hrvatskog prijevoda.

govori uvijek istinu pri čemu je čitatelj ostavljen da sam donese svoj sud o onome što čita i kome vjerovati u književnom tekstu.

Četvrto poglavlje *Proust's Generic Ambiguity* bavi se Proustovim ciklusom romana *Traganja za izgubljenim vremenom* i dvosmislenom pozicijom autora koju ima u svojim autodijegetičkim tekstovima. Naime, poznato nam je kako se glavni junak *Traganja* zove Marcel, ali identičnost s autorom nam nikad nije eksplicitno potvrđena niti nam je poznat identitet pripovjedača. Cohn piše kako *Traganje za izgubljenim vremenom* nigdje nije paratekstualno identificirano bilo kao autobiografija ili kao roman, ne postoji nikakav podnaslov ili naznaka u tisku, iako Cohn sugerira kako naslov ciklusa romana nije posve neutralan jer sugerira „mentalni proces koji je tipičan za pisanje osobnih priča iz vlastitog iskustva“ (ibid., 61). Ako se *Traganje* čita kao autobiografija, onda nema sumnje u identičnost pripovjedača i autora, ali ako ciklus valja čitati kao fikciju, pripovjedač ne može pokazati bilo kakvo znanje o postojanju autora, još manje znanje njegovog imena što u *Traganju* nije slučaj. Pa se tako pripovjedačevo „ja“ u tekstu ne odnosi na konkretnu osobu, čiji život i misli oblikuje njegova individualna osobnost i specifične okolnosti, već se odnosi na apstraktno sebstvo koje je odvojivo od stvarnog sebstva te koje je stvarno samo na razini teksta. Iz tog razloga ne možemo pretpostavljati kako ideološki stavovi koji su izraženi u romanu nužno pripadaju autoru – nameće nam se pretpostavka kako je autor možda u tekst namjerno umetnuo glas nepouzdanog pripovjedača čiji je entitet nezavisan spram njegova tvorca, autora. Postoji mogućnost, prema Cohn, da je Proust namjerno stvorio takvog pripovjedača s namjernom da se diskurs čita kritički, s ironijom i maksimalnom distancom između pripovjedača *Traganja* i Prousta kao autora. Ovakvim se postupkom autor oslobađa ikakve odgovornosti za ideje koje pripovjedač iznosi, iako je danas takvo postizanje distance gotovo nemoguće kao što je slučaj s Houellebecqovim romanima. Njegovo je stvaralaštvo uvijek pod povećalom novinara i književnih kritičara zbog sadržaja koje koristi i likova koje gradi, a 2001. godine se našao na sudu zbog poticanja rasizma i govora mržnje koje je iznio u svom romanu *Platformi* (oslobođen je optužbi).

Kao primjer autofikcijskog postmodernog romana za kratku analizu izabrala sam *I Love Dick* (1997.) američke spisateljice Chris Kraus, a njezin se roman smatra jednim od najutjecajnijih romana autofikcije i feminističke književnosti. Naime, Kraus pripovijeda o ljubavnom trokutu u kojem se našla između svog supruga (u tekstu kasnije i danas bivšeg)

Sylevérea Lotringtona i „Dicka \_\_\_\_\_“<sup>2</sup> te koristi tu priču kako bi svoju osobu i svoje bližnje stavila u okvir umjetnosti da bi dobila reakcije od čitatelja:“

*(And sometimes I fell ashamed of this whole episode, how it must look to you or anyone outside. But just by doing it I'm giving myself the freedom of seeing from the inside out. I'm not driven anymore by other people's voices. From now on it's the world according to me.)“<sup>3</sup>*  
(Kraus, 2016: 65).

Kroz roman se izmjenjuje upotreba trećeg i prvog lica, a Kraus piše u formi pisma i dnevnika koje započinje sa „*Dear Dick*“ čime aludira na početak pisanja novog dnevničkog zapisa: „*Dragi dnevniče*“ („*Dear Diary*“). Pišući u formi pisama/dnevnika i potpisujući se na kraju svakog od svojih pisama, Kraus ostavlja jak dojam svoje prisutnosti u tekstu kao autorice, pripovjedačice i glavne junakinje jer nam je razina stvaranja diskursa vidljiva iz komentara na njezino pisanje koje imaju ona kao autorica što je svojevrsna autoironizacija, ali i komentara ostalih kojima daje na čitanje pisma koja piše Dicku kako bi dobila *feedback*: „*Chris: Ann thought it was a great project, more perverse than just having an affair. She thinks it'd make a good book! When Dick calls shall we tell him we're considering publication?*“ (ibid., 42). Njezina je ideja ljubavi i čina seksa kao nečeg konceptualnog, a to se u izvantekstualnoj zbilji upravo i odvija – Kraus u tekstu simulira ljubavnu aferu i taj je događaj stvaran samo na razini teksta i emocionalnih procesa koje proživljavamo čitajući. Važno je istaknuti kako Kraus piše u trećem licu u prvom dijelu i u posljednjem poglavlju drugog dijela romana odnosno kada se odvija komunikacija s Dickom preko njezina bivšeg supruga Sylevérea s čime Kraus ima problema jer se ljudi prema njoj odnose isključivo kao prema supruzi poznatog književnog teoretičara, ona je njegova pratnja i njezino vlastito stvaralaštvo ostaje u sjeni druge osobe, muškarca: „*'Who's Chris Kraus?' she screamed. ' She's no one! She's Sylvère Lotrington's wife! She's his 'Plus-One'!* No matter how many films she made or books she edited, she'd always keep being seen as no one by anyone who mattered so long as she was living with Sylvère.“ (ibid., 100). Samu sebe naziva ružnom djevojkom kojoj su muškarci uvijek govorili kako nije bitno što je ružna, ona je inteligentna što se u suvremenom društvu smatra važnijom karakteristikom žena nego ljepota. Kraus su kao umjetnici, intelektualci i supruzi akademskog profesora nametnute karakteristike s kojima se suočavaju žene sličnog položaja, preko čijih se leđa nastoji promijeniti slika uspješne žene koristeći se i feminizmom kao jednim od mehanizama. Autoricu se provlači kroz feminističke stereotipe: žena je koja puni četrdesetu

---

<sup>2</sup> Smatra se kako je riječ o britanskom teoretičaru medija i kulture Dicku Hebdigeu, Kraus na nekoliko mjesta u tekstu citira iz njegove knjige *Hiding in the light*.

<sup>3</sup> Citati iz romana *I Love Dick* ostavljeni su u originalu jer ne postoji službeni prijevod na hrvatski.

godinu života, nema djece i bavi se poslom koji nije tradicionalno „ženski“. No, svejedno vidimo kako ju se prikazuje prije svega kao suprugu poznatog intelektualca koji očito ima stalne prihode što Kraus kao ženi omogućuje da se bavi umjetnošću, iako nije uvijek uspješna u njoj. Sama Kraus raspravlja o tome kako se takvi „ženski“ problemi promatraju isključivo iz psihološkog ugla kao osobni problemi, ne društveni kao što je slučaj s muškarcima. Tu razliku pokazuje na primjeru glazbene industrije i samoubojstvima umjetnika gdje se na samoubojstvo muškaraca gleda kao rezultat raskalašenih života, a samoubojstvo žene postaje njezinom definicijom, rezultatom problema s kojima se suočavala tijekom svog života.

Korištenjem prvog lica Kraus postavlja pitanje tko ima pravo na prvo lice, tko govori u prvom licu i tko će biti prešućen ističući tako društveno-kulturnu poziciju žena kasnih devedesetih, a sama o pisanju u prvom licu piše: *“whenever I tried writing in the 1st Person it sounded like some other person, or else the tritest most neurotic parts of myself that I wanted so badly to get beyond. Now I can't stop writing in the 1st Person, it feels like it's the last chance I'll ever have to figure some of this stuff out.”* (ibid., 122.). Čitajući vidimo koliko je visoka samosvijest autorice da piše književni tekst kada raspravlja o ovako formalističkim postupcima, a takvo je što čest motiv u autofikcijskim romanima. Kraus također citira roman *Aliens & Anorexia* čije autorstvo pripisuje Dicku dok je u stvari riječ o romanu kojeg će Kraus objaviti 2000. godine. Kraus je tako citirala dijelove vlastitog romana (*Aliens & Anorexia*) koji u trenutku objavljivanja *I Love Dick* nije postojao u tiskanom formatu. Dick se u romanu slabo pojavljuje, o njemu se više piše i govori. On isprva pristaje sudjelovati u Chrisinim tekstovima i spavaju zajedno nekoliko puta da bi je kasnije u potpunosti odbijao i zahtijevao da ne objavljuje pisma ili barem cenzurira njegovo ime, a vrhunac su njegove optužbe za maltretiranje i uhođenje. Njihova korespondencija završava u pismima koje je Dick poslao njoj i Lotringeru koja su sadržajem gotovo identična gdje iskazuje više poštovanja prema njezinom bivšem suprugu nego njoj koju još k tome krivo imenuje kao „Kris“. Ispričava se za nesporazum i ograđuje se od ikakvog sudjelovanja u njezinoj „igri“ te zahtjeva svoje pravo na privatnost koju ne želi žrtvovati radi njezina talenta kao spisateljice.

*Karta i teritorij* (2010.) peti je po redu Houellebecqov roman kojeg bi prema sadržaju mogli svrstati u *kunstlerroman* jer se pripovijeda o životu umjetnika i njihovim odnosom prema umjetnosti iz perspektive sadašnjice. Za razliku od Kraus, roman je ispričovijedan isključivo iz trećeg lica iz perspektive glavnog lika slikara Jeda Martina koji se susreće s likom Houellebecqa da bi mu pisac napisao predgovor za katalog umjetnikovih likovnih djela. Houellebecq je u romanu opisan kao poznat pisac čiji romani brutalno iskreno opisuju

suvremeno društvo uz dodatne provokacije seksualnim sadržajima i ideološkim obračunima o kojima je ranije bilo riječ, a kao osoba je prikazan onakvim kakvim ga većina javnosti doživljava: kao cinika i osamljenika. Lik Michela upoznajemo izbliza preko lika Martina što čitatelju stvara dojam prilike da se s autorom upozna osobno i dobije mali uvid u to kakav je doista taj poznati pisac. Događaj ubojstva lika Houellebecqa neočekivan je obrat u priči te se ostatak romana polagano pretvara u tip krimića i trilera. Još kad uz to dodamo i detaljne opise pišćeve upute za sprovod koje je ostavio i sam događaj sprovoda, čitatelji se mogu zapitati jesu li to doista stvarne Houellebecqove upute za sprovod i zamišlja li ga on tako:

*„Pisac je u vezi s time ostavio vrlo precizne upute, ovjerene kod bilježnika, i svotu potrebnu za njihovu realizaciju. Nije želio biti kremiran, nego sahranjen vrlo klasično. 'Želim da moj kostur oslobode crvi.', precizirao je, dopuštajući si osobnu napomenu u tekstu vrlo službene naravi; 'Uvijek sam imao odlične odnose sa svojim kosturom, i radujem se što on može biti oslobođen od svog mesnog oklopa.'“ (Houellebecq, 2010: 290).*

U nastavku čitamo i o tome kakav nadgrobni spomenik autor želi: *„sve do toga da je skicirao svoj nadgrobni spomenik: jednostavnu ploču od crnog bazalta, u razini tla; inzistirao je na činjenici da ni u kojem slučaju ne bude podignuta, niti nekoliko centimetara. Ploča je nosila njegovo ime, bez datuma i ikakve druge naznake, te crtež Möbiusove vrpce.“ (ibid., 292).* Ovakvim raspletom događaja Houellebecq kao da pokušava sebi popraviti imidž i ironično uspijeva ostati skroman u prikazu sebe kao tužne i usamljene poznate osobe koja nema nikog sebi bližnjeg čiji život biva prerano okončan zazornim ubojstvom zbog krađe pišćevog portreta kojeg je naslikao Martin čija je vrijednost devetsto tisuća eura.

Neki od drugih autora koji su se okušali u autofikciji su Paul Auster, John Ballard i John Barth čija djela možemo grupirati pod žanrom krimića ili trilera čije pojavljivanje može proizvesti dodatnu napetost i intrigu kod čitatelja te Jean Genet čiji roman *Gospa od cvijeća* funkcionira na sličan način kao i *I Love Dick* u smislu zadovoljenja putem pisanja i ostvarivanja užitka iz događaja koji su stvarni samo na tekstualnoj razini. Susret s autofikcijom za čitatelja predstavlja iznenađenje i vrstu začudnosti, dojam „greške“ kao što Lejeune tvrdi. Ipak, od čitatelja se ne očekuje da se igra detektiva i pokušava otkriti ako je tekst što pred sobom čita fakt ili fikcija. Međutim, u slučajevima kao što je *I Love Dick* ne možemo si pomoći i ne pomisliti kako možda čitamo Krausine memoare o stvarnim događajima koji su se zbili u zbilji, ili možda Houellebecqove upute u slučaju njegove smrti. Osim problema odnosa fikcije i zbilje, referentnosti književnog teksta sa stvarnošću, u fokus više dolazi pitanje identiteta književnih instanci autora, pripovjedača i lika i njihova

međusobnog odnosa, pogotovo kada autori krše granice između pripovjednih razina. Postavljajući sebe u narativ postaju akteri diskursa kojeg su sami napisali čime iz perspektive čitatelja nose još veću odgovornost za napisano jer su dio zbivanja romana. Ustvari postupkom autofikcije paradoksalno čine sebe opipljivijima i bližima publici nego u bilo kojem drugom fiksijskom žanru, zavaravaju čitatelje u istinitost vlastita postojanja, preispituju što znači biti i što ih čini autorima. Autofikcija nije ništa drugo doli igra koju autor prvo igra u tekstu premrežavajući se sa svojim tekstom i tako postaje njegovim neizostavnim dijelom, a čitatelje bune nejasno određene granice, to što ne znaju i ne mogu dokučiti tekst koji svojim značenjem i idejama nikada ne može biti singularan – pa tako ne možemo ni autora svesti na samo jedan identitet ili jednu funkciju.

Bibliografski navodi:

Cohn, Dorrit. *The distinction of fiction*. 1999. The Johns Hopkins University Press. London

Genette, Gérard. *Metalepsa. Od figure do fikcije*. 2006. Disput. Zagreb

Houellebecq, Michel. *Karta i teritorij*. 2011. Litteris. Zagreb

Kraus, Chris. *I Love Dick*. 2016. Serpent's Tail. London

Lejeune, Philippe. *Autobiografski sporazum u Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja (str. 201-236). 1999. Svijetla grada: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet. Osijek