

РЕЋИ СВЕ: ПРЕДСТАВЕ О АУТЕНТИЧНОСТИ У АУТОФИКЦИОНАЛНОЈ ПРОЗИ

*Особа приказана у шом великом делу може нас одбијати;
међушим, йисац Расправа има већу власт над нама зашто
што је субјект Истивести. Човек је; йатио је; био је.*
(Triling, 1990: 42)

Иако је незамислив тренутак у којем би књижевност престала да перпетуира и изнова тематизује саму себе, аутобиографска фикција нам даје мотива за размишљање о продору стварности у овај бесконачан аутореференцијални систем. Како разумети провалу нефикционалног у фокус приповедне праксе последњих неколико деценија и да ли је, најзад, реч о замору на крају једне епохе?

Савремена аутофикционална проза отвара питања која су кроз раздобље постмодерне књижевности била маргинализована, можда чак и непожељна.¹ Једно од њих је и да ли се аутор и приповедач, насупрот ономе што су нас учили, могу без гриже савести идентификовати као иста особа или то остаје неприхватљиво наиван, лаички приступ? Изузетак представља Леженов аутобиографски уговор, који јасно дефинише споразум са читаоцем аутобиографије: аутор се обавезује да ће говорити истину, или барем своју верзију истине, као и да потврђује своју истоветност с приповедачем и ликом. Крећући се кроз савремену књижевну продукцију, опажамо мноштво романа који креирају једну, условно нову приповедну ситуацију: укидају несводивост аутора и приповедача унутар романа. Постављајући управо овај однос стапања (неодређеног приближавања) наративних инстанци у средиште свог приповедања као питање идентитета у једном, метафорички речено, исповедном маниру, откривају карактер модерне литерарности. Одређење Јиржија Косинског да је аутофикција књижевни жанр „довољно дарезљив да допусти аутору усвајање природе његових књижевних јунака” (Наџион, 1996: 28) можда звучи као софизам, али оно ипак залази у забрањене зоне првог лица јединине. Субјективни приповедач и разни видови (само)истраживања интимног враћају се у новом контексту (али примарном значењу), а при томе је сасвим јасно да, упркос бројним демографским и биографским подударностима између приповедача и аутора, ова дела не можемо третирати као аутобиографска. Међутим, Лежен можда и с правом тврди да се „скоро све аутофикције читају као аутобиографије” (Ležen, 2009: 44–54). Биографија аутора свакако делује у тексту, али не на начин на који је то случај у мемоарској или аутобиографској прози где аутор, пре свега ретроспективно, упућује на одређене животне чињенице своје оспољене егзистенције. Аутофикција

¹ Чини се да постмодерна књижевност „стварност” допушта само као концепт, посредован различитим идеологијама.

настоји да проговори о *Ja* из неког другог места, из самог средишта свести, из непоновљивог искуства.

Чини се да ново интересовање за аутофикцију започиње с исцрпљеношћу постмодерне и читалачким замором пред заокупљеношћу постмодерног романа самим собом, идеолошким парадигмама и метафикцијом. Неки проучаваоци, попут Џонатана Стурцена, сматрају да је савремена аутофикцијска проза преузела место постмодерног романа као *експерименталној жанри*.² Овај потенцијал постмодерног романа се, у складу са динамиком књижевноисторијских кретања, кроз време трошио, формирајући један предвидив образац писања и круг тема, али примарно, постмодерни роман експериментише књижевним дискурсима и наративним перспективама, док се аутофикција бави садејством фикције и фактографије у формирању представа о себи и сопственом животу. Сам постмодернизам има изразит капацитет тумачења и импресивну дивергентност, тако да, пишући о Косинском у својој култној студији *Поешика њосмодернизма*, Линда Хачион аутофикцију назива постмодерном, паралитерарном формом. Није искључено да она у зачетку представља један рукавац субверзивне постмодернистичке праксе отпора према доминантним темама и доминирајућим дискурсима. Било како било, оно што данас опажамо као аутофикцију разликује се од типичног постмодернистичког романа по много чему, мада одредница *паралитерарно* завређује посебан осврт.

Према дефиницијама, које се углавном свде на парафразирање и цитирање самог Дубровског,³ аутофикција нас суочава с уделом фикције у фактографији – и само сопство (приповедачко *Ja*) настаје овим садејством фикције и чињеница. Удео фикције је незанемарљив већ у самом процесу опажања сопственог живота и замкама сећања јер нас чак и оно демантује: један од фактографских примера је феномен тзв. лажног сећања, несвесног кривотворења и дописивања прошлости, чија се лажност утврђује на основу неподударности са туђим сећањима на проживљено искуство, али би се, по психолошким индикаторима доживљаја, оно тешко могло одбацити као неаутентично. Када је реч о аутофикцији, проблем представља одсуство теоријског консензуса о садржају, употребљивости, па чак и оправданости самог појма и зато смо засад у трагању за њеном дефиницијом осуђени на аутопоетичке исказе који можда нису довољни за јасно теоријско упориште, али дају извесне координате.

У средишту аутофикције је излагање (огољавање) аутора које производи доживљај непосредног учешћа читаоца у његовој најдубљој интими кодираној језику. Таква читалачка идентификација делује као опште место – и сам естетски доживљај било које врсте могао би се слично описати. Приметно је, међутим, да читалачки доживљај аутентичности постаје императив ове прозе и да различити

² Уп. <https://thebaffler.com/authors/jonathon-sturgeon>

³ „Аутобиографија? Не. То је привилегија резервисана за знамените људе овога света на заласку живота, са све лепим стилем. Фикција саткана искључиво од стварних догађаја и чињеница; ако хоћете, аутофикција, ту је говор о авантури поверен авантури говора, с ону страну мудрости и с ону страну синтаксе традиционалног или новог романа. Сусрети, нити речи, алитерације, асонанце и дисонанце, писање које претходи књижевности или је следи, конкретно, што се каже, музичко писање. Или пак стрпљива онанија аутофикције, која сада прижељкује да подели своје задовољство са другима” (Душанић, 2012: 797–798).

наративни поступци управо служе његовом постизању, али остаје отворено питање како се аутентичност унутар аутофикцијског текста успоставља и манифестује: у односу на изванкњижевну стварност, наративни поступак или у односу на субјективитет? Будући да се аутофикција удаљује од референцијалне функције књижевности, представа о аутентичности коју ови романи евоцирају у различитим модалитетима помера се ка самом субјекту, начину конструисања представа о себи и свету. Ако је, како напомиње Старобински, пишући о стилу (Русоове и Шатобријанове) аутобиографије „савршенство стила бацало сумњу на садржај приче” (Starobinski, 1990: 43), с обзиром на неминовност дописивања и интерпретација, у аутофикционалној прози аутор одустаје од „доброг стила” и „аутотумачења”, задобијајући управо тиме најдубљи пристанак и поверење читалаца.

Разуме се да је наративна дефиниција Дубровског од које се обично полази у сваку дискусију о аутофикцији писана прилично заводљивим идиолектом, али није сасвим прецизна – она то и не покушава да буде. Нудећи више карактеристика које би се могле засебно тумачити, она демонстрира управо квалитет који дефинише: авантуру језика. У ближој прошлости у оквирима жанра или померајући његове, не сасвим јасне, границе, појавило се више дела која се упуштају у неку врсту тумачења одређених литерарних и друштвених релација и која се не би могла описати као позиционирана искључиво „с ону страну мудрости и синтаксе традиционалног или новог романа”, нити претежно као „сусрети, нити речи, алитерације, асонанце и дисонанце, писање које претходи књижевности или је следи”, а при томе нису фикционална. Сва ова дела имају ипак заједничко полазиште: амбицију да се каже „све” и на том начелу заснован неодољив доживљај аутентичности као део споразума с читаоцем.

Рећи све

„Бака, као и увијек, сједи на кухињској столици, разговара с унуцима, смушена и мучаљива, док се њод њом на њоду шири жушо-смеђа барица.” Ово се у првом њому Моје борбе неколико њуша њонови. Дрући њисац, онај који није Кнаусгаард, њоменуо би баку, столицу и унуке, оњисао би њено душевно сњање, али њрешуњио би жушо-смеђу барицу. Или би се, шњо је њакођер честњ сњилско-њемајски захвањи, концентњрирао на жушо-смеђу барицу, оњисивао је све док у чњишашељу не сњтвори осјећај одврањности, чњме би, њом одврањношћу, исњунио један од идеала њосњмодерноња њрозноњ ескањизма. У оба случаја моњла би њо бињи ауњобиоњграфска њроза, или ауњофикција, чњја би њињерарна вриједностњ зависила од ауњорскоњ њаленња, од идеје и од изведбе, али би њисац, осњао зашњићен од њосљењица оваквоњ фикционализирања. У првом би ња случају шњињила чњњеница да је њрешуњио драстњични дењаљ: њо да се бака несвјесно њомокрила (или њачније: уњишала). У другом случају био би зашњићен њрешњеривањем. Публика би њрхвашњла њроњеску, као шњо је њрхвашња већ неколико сњоњина њодина, или, можда, дуже од два њисућљећа, и уживала би у свом њађењу, као шњо се ужива у њривлачно одврањном окусу њарњуфа. (Јерговић, 2015).⁴

⁴ Јерговић даље наводи да Кнаусгор „не исписује монументалну аутобиографију, као што му се приписује. Није то умилна аутофикција на тему породичних и друштвених траума. Он, напротив,

Овај Јерговићев пасаж открива жељу која свакако није нова, али има везе с једним одређеним видом замора од монументалне књижевности, који, како сада већ можемо да тврдимо, парадоксално, производи нову монументалност – више-томне романи и циклусе засноване на концепту одбацивања маниризма, књижевне позе и конвенције. Ако су два пута којим би у цитираном пасажу Кнауслор могао да избегне ризик аутентичности о којем говори Јерговић, и сâм аутор аутофикционалне прозе, у корист, с једне стране, прећуткивања и стилизације сопствене прошлости, а с друге довођења до гротеске као бекства у манир или безбедни модалитет приповедања (који, опет, води утабаним стазама књижевне рецепције), како бисмо могли да разумемо одлуку аутора да прикаже један очигледно деградирајући детаљ породичне историје с таквом приповедном лакоћом, „без уплитања”, без интерпретација? Да ли нас Кнауслор уводи у нови воајеризам кроз минимализовање удела наративног посредовања у сопственом приповедању и огољавање њеног предмета, ослобађање од неодређеног удела тумачења? Или предмет постаје сама свест о предмету? Наративно посредовање је свакако одређено књижевним моделима и за њих карактеристичним типовима наратије. Иако смо прилично удаљени од епохе свезнајућег приповедачког гласа који нам тумачи стварност, постоји „нешто” у статусу аутофикционалне прозе што не може да се сведе искључиво на отклон од традиционалног модела приповедања и посредовања значења.

Оно што остаје неименовано, а наслућено у Јерговићевом осврту на Кнауслорову прозу јесте наративни квалитет који бисмо могли да опишемо као искреност, доследност свом опажању других и сопственог *Ја* „без цензуре”, спремност да се саопшти истина сопственог искуства без било каквог ескапизма. Ако је класична књижевност девалвирала искреност као појам из репертоара наивног, лаичког приступа, с обзиром на естетички став да се у самом креативном процесу биографско *Ја* празни од сваког значења и нестаје у корист мистификованог идентитета уметника (што је процес који у аутофикцији откривамо на инверзан начин), запажамо да искреност у савременој литератури добија нову тежину. Можда и само у виду жудње савременог читаоца да доспе у додир с аутентичним бићем и, самим тим, аутентичним животом, што је представа коју аутобиографска фикција производи. Отцепљивање биографског *Ја* од личности уметника у традиционалној књижевности мотивисано је естетским критеријумом и повезано с извесним страхом од банализације уколико би се њен смисао исцрпљивао у позитивизму и уочавању (недвосмислених) сличности између књижевних ликова и аутора дела. Данас, међутим, опстаје утисак да је присуство и излагање ауторског *Ја* у тексту, макар и само у виду флерта с читаоцем, знак аутентичности дела као ауторског израза који збацује са себе књижевне конвенције фабулирања и задире у интиман простор доживљеног. Међутим, не ради се више о сличности, нити о позитивизму већ о представи да нам аутофикција нуди „могућност присвајања бића (у облику истине, аутентичности, природе и сл.) као присуства” (De Man, 1985: 182). Субјект аутофикције је решен да испољи своју искреност, али не, као у случају аутобиографије, која је готово увек

пише роман о – искуству. Роман о доживљеном животу, који се разликује од свакога другог живота” (Јерговић, 2015).

повезана с одређеним друштвеним статусом (данас су типични аутори аутобиографија најразличитији типови успешних људи из јавног живота), да би му се читаоци дивили и веровали на реч, већ зато што је то његов уметнички императив: он не може да изложи ништа осим себе. Даљим свођењем предмета на присвајање сопственог искуства, које се не своди на фактографију али је не изузима, приповедач/аутор/лик открива специфичан облик (процес) писања себе.

Овде се неминовно морамо запитати у чему је субјективитет субјекта аутофикције. Дубровски, творац самог термина, излаже виђење по којем се традиционални појам субјективности у аутофикцији губи у корист деловања језика: објављивање књиге је ишчезавање аутора. [...] Ако је појам „аутора” или „ствараоца” један мит, то је из простог разлога што писац не мисли свој језик, већ језик мисли у њему (Dubrovski, 1981: 341–342)

Читав репертоар естетских представа о ствараоцу, по Дубровском, постао је сувишан и неуверљив јер у себи носи стару креационистичку слику обликовања (језичке) материје, ослобађања из ње неке жељене форме на основу сопствене ауторске замисли. Међутим, оно што онемогућује опстојавања ове представе јесте чисто искуство деловања језика на биће, његову перцепцију и начин његовог постојања у језику. Да ли је ова појава о којој Дубровски пише „нулти степен субјекта” и да ли је циљ аутобиографске фикције да докаже да друге „аутобиографије” и нема осим ишчезавања у властитом тексту? Ипак, биће аутора укорењено је у извесну егзистенцију коју је, до одређене мере, могуће саопштити другом, што поменути аутори нештедимице чине.

Ја, Ти и они

Императив потпуне искренности, без узмицања пред табуима конформизма, у аутофикционалној прози остварује се на различите начине, у зависности од садржаја овог појма за различите ауторе. Пример аутофикције која помера границе жанра даље од категорија интимности, идиолекта и заробљености бића у језику, ка књижевно и друштвено пресудним темама јесте роман Хавијера Серкаса *Хохштаплер*. Овде приповедач, који је тешко раздвојив од аутора, признаје читаоцу:

Ја нисам желео да напишем ову књију. Нисам тачно знао зашто нисам желео да је напишем, или сам знао, али нисам хтео то да признам, или се нисам усуђивао да признам; бар не у њој уносности. Чињеница је да сам дуже од седам година имао снажан оштор да напишем ову књију... Или је можда ова књија била та која је на свој начин писала мене. (Serkas, 2018: 9).

Иако колебање аутора можемо схватити као његов отпор узнемирујућој и „политички некоректној” идентификацији с једним овејаним „хохштаплером”, Енриком Марком, ипак је јасно да је ова аутофикција о трагању за истином о (туђим и сопственим) лажима роман писан са двоструком оштрицом: у истој мери у којој је предмет под лупом, под лупом је и сам приповедач који немилосрдно бележи сваку своју мисао и осећање, ма колико неконвенционални или „компромитујући”

били са становишта друштвених очекивања. Ни у ком случају аутор за себе не обезбеђује повлашћено, супериорно место. Кроз цео роман присутна је његова јасна намера да се држи позиције екстремне искрености према себи и читаоцу, која у одређеним пасажима личи на некакву литерарну (само)инквизицију. Метафора инквизиције можда звучи претерано, али сасвим добро описује Серкасов метод: аутор подиже испитивање свести о себи и о прошлости на нови ниво, при чему се муке подразумевају. Иследништвом над самим собом и предметом свог приповедања, оличеног у историјској личности Енрика Марка, човека који је измислио сопствену прошлост, Серкас врши више маневара померања у овом „роману без фикције”. Централна тема романа, до које се не долази фронтално, већ кроз процес који сам аутор приказује аналогично с љуштењем главице лука, могла би се, заправо, дефинисати као проблем односа фикције и фактографије унутар књижевности, али и историје, као и људског знања уопште. Очигледна и експлицирана амбиција је трагање за истином (о Марку) и присутан је перформатив да ће аутор читаоцу рећи све: све информације које пронађе током вишегодишњег трагања, све што помисли у том мукотрпном процесу, све о природи фикције и себи у књижевности. Код Серкаса ипак постоји некакав конкретан предмет нарације, истина замршеног идентитета, који би се донекле могао одвојити од приповедачког субјекта, ма колико да он заправо служи да рефлектује аутора, и не само њега, већ и сваког конформираниог појединца, као и само друштво.

О ишчезавању у сопственој прози као врхунцу приближавања читаоцу пише Катрин Кисе, ауторка аутофикционалног романа *Уживајши*:

Шта је „истина”? У контексту аутофикције назвала бих „истином” капацитет да се поново уђе у емоцију, да се избрише све анегдотско [...] што би је само разводило, с намером да се читаоцу понуди олоњена форма, ослобођена од свега превише идиосинкратичног... Када писац досегне довољно дубок ниво емоције, што постоје свачија емоција: нешто универзално. Парадоксално, „Ја” писца аутофикције је све пре него емоционално. Оно није фокусирано на себе, него брише себе како би учинио да се појави истина прошлих емоција. (Cusset, 2013)

У тексту „Границе аутофикције”, Катрин Кисе даље образлаже да термин емоција не користи у колоквијалном значењу спонтаног осећања већ да се ослања на етимологију речи у којој открива погодније значење за цитирани (аутопоетички) пасаж. Изведена из латинског *emovere* – покренути, емоција овде значи оно што нас покреће. Транспарентност првог лица у аутофикцији, по ауторки, представља замку, постављену сваком читаоцу који, руку на срце, жели да буде уловљен у снажни механизам идентификације, где на дну најличнијег материјала из нечије интимне историје он изнова проналази себе. Изгледа да је врста истине коју аутофикција саопштава повезана с том посредном заједницом у којој се најзад долази до једне форме катарзичне анонимности. У роману *Уживајши*, ауторка се ослобађа фикције као књижевне и друштвене конвенције унутар које би било безбедно писати, саопштавајући сопствену сексуалност кроз доживљаје и праксе „без цензуре”. Ипак, ова амбиција да се каже све, фрагментарна је, препуна резова и иницијала

који очигледно имају протективну сврху – служе томе да заштите фактографске идентитете других уплетених у ову интимну еротску историју, али и да дезоријентишу читаоца и скрену пажњу с идентитета учесника на садржај искуства. Како сам термин аутофикција одликује извесна противречност и одсуство консензуса о његовом опсегу, у тексту о границама аутофикције, Катрин Кисе наводи три инстанце које омеђавају аутофикцију: *Ја* – тешкоћа самосагледавања и јасног разликовања између универзалног и партикуларног у сопственој личности, персоне и бића; *Ти* – границе које нам поставља Други чије је право да не жели да буде изложен услед туђе необуздане искрености; и трећа, повезана с прве две, јесте питање етике, односно дилема да ли књижевно деловање треба да буде одређено етиком.

Чинећи један, у основи, непредстављив тоталитет предметом своје наратије, Карл Уве Кнаусгор прилази проблему односа фикције и фактографије као облику присвајања сопствене историје. У другом тому *Моје борбе* аутор предочава читаоцу основу унутрашњег конфликта из којег произилази наслов шестотомне аутобиографске фикције:

[...] нисам видео вредношћ блиској живошћ, већ увек чезнуо да се што више удаљим од њега, ошћако знам за себе. Стога мој живошћ није био мој. Покушавао сам да га присвојим, била је то моја борба, шћудио сам се, али нисам успео, чежња за нечим другоим увек је обесмишљавала сваки мој јосћујак. (Кнаусгор, 2016: 71)

На први поглед приповедач звучи парадоксално, будући да нас је већ суочио с цензурисаном бујицом унутрашње и опажене спољне реалности у којој нема много приповедне хијерархије. Да ли је могуће да тај тоталитет живота који преплављује читаоца произилази управо из доживљаја непоседовања властитог искуства? Очигледно је да за аутора писање не представља само могућност да прикаже доживљај странствовања из властите судбине већ и посредан начин да се она присвоји у јединој форми у којој је то могуће: симболички. Интересантно је, у контексту реченог, да Кнаусгор не признаје границе аутофикције које предочава Катрин Кисе и то се показује као место хибриса (кад је реч о Кнаусгору, приметно је да се различити атрибути епског напросто сами активирају) у којем се дешава биографски обрт: фактографски речено – аутор губи констелацију живота који можда никада није поседовао, али га је минуциозно саопштавао на хиљадама страница. Моменат импресивног обима Кнаусгоровог дела био би сасвим безначајан податак да није тако изразите популарности, уметничког и комерцијалног успеха који илуструје коиндицирање читалачких потреба са законитостима епохе. Наизглед, такав степен отварања и обим приповедања противни су ултиматумима економичности и брзине које поставља дух времена, али очигледно је да аутор кореспондира с неизлечивом, мада у савременом добу потиснутом, потребом за саморефлексијом и увидом у замршену појавност живота. Кнаусгор се без одбране упушта у раскривања онога што нас најдубље дефинише као индивидуе и као бића заједнице: однос са другима. Нико од најприснијих других није поштеђен, као што је и сам аутор спреман да сноси консеквенце за своју друштвено опасну искреност у прози.

У следећем исказу Јиржи Косински⁵ назначава своје координате у начину употребе појма аутофикција:

Књију сам назвао „аутофикцијом”, а читаоцу препрећујам да оцени шта је истина, а шта је измишљено. Прве идеје за аутофикцију налазе се у белешкама из 1965. године за догађај Обојеној њици: може да се каже да писац узима изван себе само оно што би ионако могао да створи у својој уобразиљи. То је њиформа аутофикције. (цит. прем. Herman Sekulić, 2017: 212).

Цитирани одломак се ослања на две пресудне инстанце: одредница у поднаслову коју сам аутор даје усмерава читање, али није обавезујућа (и уноси двосмисленост у примарни споразум са читаоцем), а друга се, заобилазно, враћа на нераздвојивост фикције и фактографије. Како наводи Косински, удео фикције и њен садржај одређени су самеравањем с личношћу аутора, његовима темама и фантазмима. Овде субјект приповедања одређује меру аутентичности, која се очигледно не заснива нужно на фактографији, иако је не искључује. Косински заправо релативизује фикционални статус фикције – она мора да личи на сопственог аутора, а ако већ постиже тај квалитет, секундарно је што представља сублимацију, дописивање или кривотворење фактографије. Упркос томе, она је „истинита” у смислу доследности и унутрашње кохезије. Ово проширивање појма се ослања на начин на који функционише и процес самоопажања у којем је динамика фактографског и фикционалног неизбежна. И то је други пол налога *рећи све*.

Представе о аутентичности (аутофикционалне) прозе највише говоре о нама као читаоцима, колективним фантазмима, као и о мери неаутентичности коју свакодневно упражњавамо. Чињеница је да у књижевности трагамо за важном поруком о другима, нама самима и начину нашег постојања, зато би захтев који упућујемо књижевној пракси можда могао, романтичарским речником, да се опише као „трагање за истином”. И ту се одмах морамо поколебати око позиционирања наводника: „трагање” за истином; трагање за „истином”, или је за нас немогуће да се ослободимо наводника? Неспособност да употребимо један појам у његовој пуној специфичној тежини, нелагодност с којом то чинимо јасно нас смештају у неаутентичну позицију распоућеног субјекта. Ипак, да ли је истина у књижевности само перформатив, или нас савремена књижевност нагони на ново испитивање опсега и карактера овог појма? Остаје магловито шта уопште значи истина у књижевности, као и да ли савремени писац може да нам је понуди, али оно што је свакако у игри јесте доживљај његовог аутентичног огољавања, уз гаранцију (у виду идентитета аутора, приповедача и предмета наратије) да се неће свесно служити лажима у циљу дописивања приче, интервенција и самоодбране. Пошто одавно нема васпитну улогу, аутор може с већом лакоћом да одбаци конвенције и мимикрију

⁵ Косинског, иначе, Серкас помиње у роману *Хохшпайлер* као преваранта. „Наравно, само неки од хохштаплера досегли су Маркову славу, а неки су је надмашили, веома ретки. Такав је случај Јиржија Косинског, чији су лажни мемоари детета жртве Холокауста, под насловом *Обојена њица*, поздрављени као једна од најбољих осуда нацизма, постали кључни текст о Холокаусту, преведени на много језика и препоручени да се уврсте у школску лектуру” (Serkas, 2018: 235).

као друштвено наметнуте облике представљања или друштvene трговине и ризикује излажући себе. Ако је, како наводи Дерида, „разлика између садржаног значења, номиналне присутности и тематског излагања” (цит. прем. De Man, 1975: 187) дискрепанца типична за аутобиографије, у аутофикцији та разлика се укида или сажима у један однос који ствара представу непосредности и присуства. И то читалачко искуство нас тера да поверујемо да је ова књижевност готово избегла атрибут књижевног као такав – и да је зато аутентичнија од фикције.

Аутобиографска фикција нам говори нешто о трансформацијама самог појма литерарности. Док је књижевност кроз епохе схватана као естетска пракса сублимације искуства, у савременом добу се открива потреба да се само искуство ослободи наноса стилизација и конвенција књижевног уобличења. У есеју „Реторика заслепљености”, Пол де Ман помиње Бисвангерово схватање уметничког дела као „ентитета у којем емпиријска искуства и њихова сублимација могу постојати упоредо захваљујући посредујућој снази ега, који својом еластичношћу обухвата и једно и друго” (De Man, 1975: 172), при чему је емпиријски субјект аутора несводив на приповедачко *Ја*. Очигледно је да је у аутофикционалној прози нарушено ово одређење и присутна потреба да се естетска сублимација искуства избегне као израз другачијег позиционирања аутора који жели да произведе утисак стапања, идентитета емпиријског с приповедним *Ја*. Приповедачки субјект у аутофикцији се максимално приближава читаоцу не као посредник нити као сведок већ, у мери у којој је то могуће, као језички ритам свести. Како наводи Катрин Кисе – императив у аутофикцији је заронити „довољно дубоко” у огољену емоцију да би се тамо, на самом дну неког најинтимнијег доживљаја, его приповедача изгубио отварајући пут универзалном књижевном искуству. Овако формулисан исход аутофикције и сам звучи као некакав естетски фантазам, али нам скреће пажњу на чињеницу да се крајња сврха ове екстремне субјективности налази изван себе саме и да она ипак мора бити у служби књижевности као праксе.

Могући закључак да постоје само аутофикције – у плуралу – и да је зато тешко доћи до егзактног одређења овог појма звучао би прилично постмодернистички, али можда би био најпрецизнији, мада је формулисан као одустајање од прецизности. У тексту писаном тридесет година након *Аутобиографској ујовора* (у којем су, узгред, дефинитивно препознатљиве одређене аутобиографске црте), Филип Лежен аутофикцију помиње као појам којим Серж Дубровски дописује теоријске маргине и који захвата „широко и конфузно поље” текстова чија је одлика да представљају неодређену мешавину романа и аутобиографије. Ипак, оно што у мноштву различитих рукописа делује као конститутивно за овај приповедни модалитет јесте представа о аутентичности коју, у овом контексту, аутофикција евоцира не само споразумом о истинитости садржаја већ и претпоставком ослобођења од књижевних конвенција и манира, од посредовања и интерпретација. И у томе препознајемо обресе савремене књижевности која себе изнова дефинише кроз ново осмишљавање непосредности контакта са читаоцем и разоткривања искуства, губећи, на тренутак, из вида основни (стари) парадокс, како пише Пол де Ман – да је управо књижевност „узрок и симптом одвајања за којим жали”.

ИЗВОРИ:

- Cusset, Catherine. (2013). "The limits of autofiction". <http://www.catherinesusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>
- De Man, Pol. (1975). *Problemi moderne kritike*. (Gordana B. Todorović, Branko Jelić, prev.). Beograd: Nolit.
- De Man, Paul. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Дубровски, Серж. (1971). *Зашто нова криџика*. (Бранко Јелић, прев.). Београд: Српска књижевна задруга.
- Dubrovski, Serž. (1981). „Kritika i egzistencija”. *Novi putevi francuske kritike*. (Dejan Đuričković, ur.). Sarajevo: Svjetlost.
- Душанић, Дуња. (2012). „Шта је аутофикција?”. *Књижевна историја*, 148: 797–810.
- Наџић, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma*. (Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, prev.). Novi Sad: Svetovi.
- Herman Sekulić, Maja. (2017). *Skice za portrete*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika – Službeni glasnik.
- Jergović, Miljenko. (2015). „Karl Ove Knausgaard: Živ upisan”. <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/karl-ove-knausgaard-ziv-upisan/>
- Kise, Katrin. (2004). *Uživati*. (Ivana Hadži-Popović, prev.). Beograd: Prosveta.
- Knausgor, Karl Uve. (2016). *Moja borba*, knj. 2. (Radoš Kosović, prev.). Beograd: Booka.
- Ležen, Filip. (2009). „Autobiografski sporazum dvadeset pet godina kasnije”. *Polja*. 459 (septembar/oktobar), 44–54.
- Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. (2014). (Dunja Dušanić, Adrijana Marčetić i Isabelle Grell, ur.). Beograd: Grad Beograd – Filološki fakultet – Agence universitaire de la Francophonie.
- Serkas, Naviyer. (2018). *Hohštapler*. (Biljana Isailović, prev.). Beograd: Arhipelag.
- Starobinski, Žan. (1990). *Kritički odnos*. (Ivan Dimić, prev.). Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Sturgeon, Jonathon. (2022). "The Enemies of the Many". *The Baffler*. No. 65 (October, 3). <https://thebaffler.com/authors/jonathon-sturgeon>
- Triling, Lajonel. (1990). *Iskrenost i autentičnost*. (Branko Vučićević, prev.). Beograd: Nolit.
- Zlatar Violačić, Andrea. (2009). „Autobiografija”, *Polja*. 459 (septembar/oktobar), 36–43. <https://www.xxzmagazin.com/sresti-se-sa-samim-sobom-kao-sa-nekim-drugim>