

REĆI SVE: PREDSTAVE O AUTENTIČNOSTI U AUTOFIKCIONALNOJ PROZI

Osoba prikazana u tom velikom delu može nas odbijati; međutim, pisac Rasprava ima veću vlast nad nama zato što je subjekt Ispovesti. Čovek je; patio je; bio je.
(Triling, 1990: 42)

Iako je nezamisliv trenutak u kojem bi književnost prestala da perpetuirati i iznova tematizuje samu sebe, autobiografska fikcija nam daje motiva za razmišljanje o prodoru stvarnosti u ovaj beskonačan autoreferencijalni sistem. Kako razumeti provalu nefikcionalnog u fokus pripovedne prakse poslednjih nekoliko decenija i da li je, najzad, reč o zamoru na kraju jedne epohe?

Savremena autofikcionalna proza otvara pitanja koja su kroz razdoblje postmoderne književnosti bila marginalizovana, možda čak i nepoželjna.¹ Jedno od njih je i da li se autor i pripovedač, nasuprot onome što su nas učili, mogu bez griže savesti identifikovati kao ista osoba ili to ostaje neprihvatljivo naivan, laički pristup? Izuzetak predstavlja Leženov autobiografski ugovor, koji jasno definiše sporazum sa čitaocem autobiografije: autor se obavezuje da će govoriti istinu, ili barem svoju verziju istine, kao i da potvrđuje svoju istovetnost s pripovedačem i likom. Krećući se kroz savremenu književnu produkciju, opažamo mnoštvo romana koji kreiraju jednu, uslovno novu pripovednu situaciju: ukidaju nesvodivost autora i pripovedača unutar romana. Postavljajući upravo ovaj odnos stapanja (neodređenog približavanja) narativnih instanci u središte svog pripovedanja kao pitanje identiteta u jednom, metaforički rečeno, ispovednom maniru, otkrivaju karakter moderne literarnosti. Određenje Jiržija Kosinskog da je autofikcija književni žanr „dovoljno darežljiv da dopusti autoru usvajanje prirode njegovih književnih junaka” (Hačion, 1996: 28) možda zvuči kao sofizam, ali ono ipak zalazi u zabranjene zone prvog lica jednine. Subjektivni pripovedač i razni vidovi (samo)istraživanja intimnog vraćaju se u novom kontekstu (ali primarnom značenju), a pri tome je sasvim jasno da, uprkos brojnim demografskim i biografskim podudarnostima između pripovedača i autora, ova dela ne možemo tretirati kao autobiografska. Međutim, Ležen možda i s pravom tvrdi da se „skoro sve autofikcije čitaju kao autobiografije” (Ležen, 2009: 44–54). Biografija autora svakako deluje u tekstu, ali ne na način na koji je to slučaj u memoarskoj ili autobiografskoj prozi gde autor, pre svega retrospektivno, upućuje na određene životne činjenice svoje ospoljene egzistencije. Autofikcija nastoji da progovori o *Ja* iz nekog drugog mesta, iz samog središta svesti, iz neponovljivog iskustva.

¹ Čini se da postmoderna književnost „stvarnost” dopušta samo kao koncept, posredovan različitim ideologijama.

Čini se da novo interesovanje za autofikciju započinje s iscrpljenošću postmoderne i čitalačkim zamorom pred zaokupljenošću postmodernog romana samim sobom, ideološkim paradigmatama i metafikcijom. Neki proučavaoci, poput Džonatana Sturdžena, smatraju da je savremena autofikcijska proza preuzela mesto postmodernog romana kao *eksperimentalnog žanra*.² Ovaj potencijal postmodernog romana se, u skladu sa dinamikom književnoistorijskih kretanja, kroz vreme trošio, formirajući jedan predvidiv obrazac pisanja i krug tema, ali primarno, postmoderni roman eksperimentiše književnim diskursima i narativnim perspektivama, dok se autofikcija bavi sadejstvom fikcije i faktografije u formiranju predstava o sebi i sopstvenom životu. Sam postmodernizam ima izrazit kapacitet tumačenja i impresivnu divergentnost, tako da, pišući o Kosinskom u svojoj kultnoj studiji *Poetika postmodernizma*, Linda Hačion autofikciju naziva postmodernom, paraliterarnom formom. Nije isključeno da ona u začetku predstavlja jedan rukavac subverzivne postmodernističke prakse otpora prema dominantnim temama i dominirajućim diskursima. Bilo kako bilo, ono što danas opažamo kao autofikciju razlikuje se od tipičnog postmodernističkog romana po mnogo čemu, mada odrednica *paraliterarno* zavređuje poseban osvrt.

Prema definicijama, koje se uglavnom svode na parafraziranje i citiranje samog Dubrovskog,³ autofikcija nas suočava s udelom fikcije u faktografiji – i samo sopstvo (pripovedačko *Ja*) nastaje ovim sadejstvom fikcije i činjenica. Udeo fikcije je nezamisliv već u samom procesu opažanja sopstvenog života i zamkama sećanja jer nas čak i ono demantuje: jedan od faktografskih primera je fenomen tzv. lažnog sećanja, nesvesnog krivotvorenja i dopisivanja prošlosti, čija se lažnost utvrđuje na osnovu nepodudarnosti sa tuđim sećanjima na proživljeno iskustvo, ali bi se, po psihološkim indikatorima doživljaja, ono teško moglo odbaciti kao neautentično. Kada je reč o autofikciji, problem predstavlja odsustvo teorijskog konsenzusa o sadržaju, upotrebljivosti, pa čak i opravdanosti samog pojma i zato smo zasad u traganju za njenom definicijom osuđeni na autopoeitičke iskaze koji možda nisu dovoljni za jasno teorijsko uporište, ali daju izvesne koordinate.

U središtu autofikcije je izlaganje (ogoljavanje) autora koje proizvodi doživljaj neposrednog učešća čitaoca u njegovoj najdubljoj intimi kodiranoj jezikom. Takva čitalačka identifikacija deluje kao opšte mesto – i sam estetski doživljaj bilo koje vrste mogao bi se slično opisati. Primetno je, međutim, da čitalački doživljaj autentičnosti postaje imperativ ove proze i da različiti narativni postupci upravo služe njegovom postizanju, ali ostaje otvoreno pitanje kako se autentičnost unutar autofikcijskog teksta uspostavlja i manifestuje: u odnosu na izvanknjiževnu stvarnost, narativni postupak ili u odnosu na su-

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

³ „Autobiografija? Ne. To je privilegija rezervisana za znamenite ljude ovoga sveta na zalasku života, sa sve lepim stilom. Fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica; ako hoćete, autofikcija, tu je govor o avanturi poveren avanturi govora, s onu stranu mudrosti i s onu stranu sintakse tradicionalnog ili novog romana. Susreti, niti reči, aliteracije, asonance i disonance, pisanje koje prethodi književnosti ili je sledi, konkretno, što se kaže, muzičko pisanje. Ili pak strpljiva onanija autofikcije, koja sada priželjkuje da podeli svoje zadovoljstvo sa drugima” (Dušanić, 2012: 797–798).

bjektivitet? Budući da se autofikcija udaljuje od referencijalne funkcije književnosti, predstava o autentičnosti koju ovi romani evociraju u različitim modalitetima pomera se ka samom subjektu, načinu konstruisanja predstava o sebi i svetu. Ako je, kako napominje Starobinski, pišući o stilu (Rusoove i Šatobrijanove) autobiografije „savršenstvo stila bacalo sumnju na sadržaj priče” (Starobinski, 1990: 43), s obzirom na neminovnost dopisivanja i interpretacija, u autofikcionalnoj prozi autor odustaje od „dobrog stila” i „autotumačenja”, zadobijajući upravo time najdublji pristanak i poverenje čitalaca.

Razume se da je narativna definicija Dubrovskog od koje se obično polazi u svaku diskusiju o autofikciji pisana prilično zavodljivim idiolektom, ali nije sasvim precizna – ona to i ne pokušava da bude. Nudeći više karakteristika koje bi se mogle zasebno tumačiti, ona demonstrira upravo kvalitet koji definiše: avanturu jezika. U bližoj prošlosti u okvirima žanra ili pomerajući njegove, ne sasvim jasne, granice, pojavilo se više dela koja se upuštaju u neku vrstu tumačenja određenih literarnih i društvenih relacija i koja se ne bi mogla opisati kao pozicionirana isključivo „s onu stranu mudrosti i sintakse tradicionalnog ili novog romana”, niti pretežno kao „susreti, niti reči, aliteracije, asonance i disonance, pisanje koje prethodi književnosti ili je sledi”, a pri tome nisu fiktionalna. Sva ova dela imaju ipak zajedničko polazište: ambiciju da se kaže „sve” i na tom načelu zasnovan neodoljiv doživljaj autentičnosti kao deo sporazuma s čitaocem.

Reći sve

„Baka, kao i uvijek, sjedi na kuhinjskoj stolici, razgovara s unucima, smušena i mučaljiva, dok se pod njom na podu širi žuto-smeđa barica.” Ovo se u prvom tomu Moje borbe nekoliko puta ponovi. Drugi pisac, onaj koji nije Knausgaard, spomenuo bi baku, stolicu i unuke, opisao bi njeno duševno stanje, ali prešutio bi žuto-smeđu baricu. Ili bi se, što je također čest stilsko-tematski zahvat, koncentrirao na žuto-smeđu baricu, opisivao je sve dok u čitatelju ne stvori osjećaj odvratnosti, čime bi, tom odvratnošću, ispunio jedan od ideala postmodernoga proznog eskapizma. U oba slučaja mogla bi to biti autobiografska proza, ili autofikcija, čija bi literarna vrijednost zavisila od autorskog talenta, od ideje i od izvedbe, ali bi pisac ostao zaštićen od posljedica ovakvog fiktionaliziranja. U prvom bi ga slučaju štitila činjenica da je prešutio drastični detalj: to da se baka nesvjesno pomokrila (ili tačnije: upišala). U drugom slučaju bio bi zaštićen pretjerivanjem. Publika bi prihvatila grotesku, kao što je prihvaća već nekoliko stotina godina, ili, možda, duže od dva tisućljeća, i uživala bi u svom gađenju, kao što se uživa u privlačno odvratnom okusu tartuifa. (Jergović, 2015).⁴

Ovaj Jergovićev pasaž otkriva želju koja svakako nije nova, ali ima veze s jednim određenim vidom zamora od monumentalne književnosti, koji, kako sada već možemo da tvrdimo, paradoksalno, proizvodi novu monumentalnost – višetomne romane i cikluse zasnovane na konceptu odbacivanja manirizma, književne poze i konvencije. Ako su

⁴ Jergović dalje navodi da Knausgor „ne ispisuje monumentalnu autobiografiju, kao što mu se pripisuje. Nije to umilna autofikcija na temu porodičnih i društvenih trauma. On, naprosto, piše roman o – iskustvu. Roman o doživljenom životu, koji se razlikuje od svakoga drugog života” (Jergović, 2015).

dva puta kojim bi u citiranom pasažu Knausgor mogao da izbegne rizik autentičnosti o kojem govori Jergović, i sâm autor autofikcionalne proze, u korist, s jedne strane, prećutivanja i stilizacije sopstvene prošlosti, a s druge dovodenja do groteske kao bekstva u manir ili bezbedni modalitet pripovedanja (koji, opet, vodi utabanim stazama književne recepcije), kako bismo mogli da razumemo odluku autora da prikaže jedan očigledno degradirajući detalj porodične istorije s takvom pripovednom lakoćom, „bez uplitanja”, bez interpretacija? Da li nas Knausgor uvodi u novi voajerizam kroz minimalizovanje udela narativnog posredovanja u sopstvenom pripovedanju i ogoljavanje njenog predmeta, oslobađanje od neodređenog udela tumačenja? Ili predmet postaje sama svest o predmetu? Narativno posredovanje je svakako određeno književnim modelima i za njih karakterističnim tipovima naracije. Iako smo prilično udaljeni od epohe sveznajućeg pripovedačkog glasa koji nam tumači stvarnost, postoji „nešto” u statusu autofikcionalne proze što ne može da se svede isključivo na otklon od tradicionalnog modela pripovedanja i posredovanja značenja.

Ono što ostaje neimenovano, a naslućeno u Jergovićevom osvrtu na Knausgorovu prozu jeste narativni kvalitet koji bismo mogli da opišemo kao iskrenost, doslednost svom opažanju drugih i sopstvenog *Ja* „bez cenzure”, spremnost da se saopšti istina sopstvenog iskustva bez bilo kakvog eskapizma. Ako je klasična književnost devalvirala iskrenost kao pojam iz repertoara naivnog, laičkog pristupa, s obzirom na estetički stav da se u samom kreativnom procesu biografsko *Ja* prazni od svakog značenja i nestaje u korist mistifikovanog identiteta umetnika (što je proces koji u autofikciji otkrivamo na inverzan način), zapažamo da iskrenost u savremenoj literaturi dobija novu težinu. Možda i samo u vidu žudnje savremenog čitaoca da dospe u dodir s autentičnim bićem i, samim tim, autentičnim životom, što je predstava koju autobiografska fikcija proizvodi. Otcepljivanje biografskog *Ja* od ličnosti umetnika u tradicionalnoj književnosti motivisano je estetskim kriterijumom i povezano s izvesnim strahom od banalizacije ukoliko bi se njen smisao iscrpljivao u pozitivizmu i uočavanju (nedvosmislenih) sličnosti između književnih likova i autora dela. Danas, međutim, opstaje utisak da je prisustvo i izlaganje autorskog *Ja* u tekstu, makar i samo u vidu flerta s čitaocem, znak autentičnosti dela kao autorskog izraza koji zbacuje sa sebe književne konvencije fabuliranja i zadire u intiman prostor doživljenog. Međutim, ne radi se više o sličnosti, niti o pozitivizmu već o predstavi da nam autofikcija nudi „mogućnost prisvajanja bića (u obliku istine, autentičnosti, prirode i sl.) kao prisustva” (De Man, 1985: 182). Subjekt autofikcije je rešen da ispolji svoju iskrenost, ali ne, kao u slučaju autobiografije, koja je gotovo uvek povezana s određenim društvenim statusom (danas su tipični autori autobiografija najrazličitiji tipovi uspešnih ljudi iz javnog života), da bi mu se čitaoci divili i verovali na reč, već zato što je to njegov umetnički imperativ: on ne može da izloži ništa osim sebe. Daljim svodenjem predmeta na prisvajanje sopstvenog iskustva, koje se ne svodi na faktografiju ali je ne izuzima, pripovedač/autor/lik otkriva specifičan oblik (proces) pisanja sebe.

Ovde se neminovno moramo zapitati u čemu je subjektivitet subjekta autofikcije. Dubrovski, tvorac samog termina, izlaže viđenje po kojem se tradicionalni pojam subjektivnosti u autofikciji gubi u korist delovanja jezika: objavljivanje knjige je iščezavanje

autora. [...] Ako je pojam „autora” ili „stvaraoca” jedan mit, to je iz prostog razloga što pisac ne misli svoj jezik, već jezik misli u njemu (Dubrovski, 1981: 341–342)

Čitav repertoar estetskih predstava o stvaraocu, po Dubrovskom, postao je suvišan i neuverljiv jer u sebi nosi staru kreacionističku sliku oblikovanja (jezičke) materije, oslobađanja iz nje neke željene forme na osnovu sopstvene autorske zamisli. Međutim, ono što onemogućuje opstojavanja ove predstave jeste čisto iskustvo delovanja jezika na biće, njegovu percepciju i način njegovog postojanja u jeziku. Da li je ova pojava o kojoj Dubrovski piše „nulti stepen subjekta” i da li je cilj autobiografske fikcije da dokaže da druge „autobiografije” i nema osim iščezavanja u vlastitom tekstu? Ipak, biće autora ukorenjeno je u izvesnu egzistenciju koju je, do određene mere, moguće saopštiti drugom, što pomenuti autori neštedimice čine.

Ja, Ti i oni

Imperativ potpune iskrenosti, bez uzmicanja pred tabuima konformizma, u autofikcionalnoj prozi ostvaruje se na različite načine, u zavisnosti od sadržaja ovog pojma za različite autore. Primer autofikcije koja pomera granice žanra dalje od kategorija intimnosti, idiolektu i zarobljenosti bića u jeziku, ka književno i društveno presudnim temama jeste roman Havijera Serkasa *Hohštapler*. Ovde pripovedač, koji je teško razdvojen od autora, priznaje čitaocu:

Ja nisam želeo da napišem ovu knjigu. Nisam tačno znao zašto nisam želeo da je napišem, ili sam znao, ali nisam hteo to da priznam, ili se nisam usuđivao da priznam; bar ne u potpunosti. Činjenica je da sam duže od sedam godina imao snažan otpor da napišem ovu knjigu... Ili je možda ova knjiga bila ta koja je na svoj način pisala mene. (Serkas, 2018: 9).

Iako kolebanje autora možemo shvatiti kao njegov otpor uznemirujućoj i „politički nekorektnoj” identifikaciji s jednim ovejanim „hohštaplerom”, Enrikom Markom, ipak je jasno da je ova autofikcija o traganju za istinom o (tuđim i sopstvenim) lažima roman pisan sa dvostrukom oštricom: u istoj meri u kojoj je predmet pod lupom, pod lupom je i sam pripovedač koji nemilosrdno beleži svaku svoju misao i osećanje, ma koliko nekonvencionalni ili „kompromitujući” bili sa stanovišta društvenih očekivanja. Ni u kom slučaju autor za sebe ne obezbeđuje povlašćeno, superiorno mesto. Kroz ceo roman prisutna je njegova jasna namera da se drži pozicije ekstremne iskrenosti prema sebi i čitaocu, koja u određenim pasażima liči na nekakvu literarnu (samo)inkviziciju. Metafora inkvizicije možda zvuči preterano, ali sasvim dobro opisuje Serkasov metod: autor podiže ispitivanje svesti o sebi i o prošlosti na novi nivo, pri čemu se muke podrazumevaju. Isledništvom nad samim sobom i predmetom svog pripovedanja, oličenog u istorijskoj ličnosti Enrika Marka, čoveka koji je izmislio sopstvenu prošlost, Serkas vrši više manevara pomeranja u ovom „romanu bez fikcije”. Centralna tema romana, do koje se ne dolazi frontalno, već kroz proces koji sam autor prikazuje analogijom s ljuštenjem glavice luka, mogla bi se, zapravo, definisati kao problem odnosa fikcije i faktografije unutar književ-

nosti, ali i istorije, kao i ljudskog znanja uopšte. Očigledna i eksplicirana ambicija je traganje za istinom (o Marku) i prisutan je performativ da će autor čitaocu reći sve: sve informacije koje pronade tokom višegodišnjeg traganja, sve što pomisli u tom mukotrpnom procesu, sve o prirodi fikcije i sebi u književnosti. Kod Serkasa ipak postoji nekakav konkretan predmet naracije, istina zamršenog identiteta, koji bi se donekle mogao odvojiti od pripovedačkog subjekta, ma koliko da on zapravo služi da reflektuje autora, i ne samo njega, već i svakog konformiranog pojedinca, kao i samo društvo.

O iščezavanju u sopstvenoj prozi kao vrhuncu približavanja čitaocu piše Katrin Kise, autorka autofikcionalnog romana *Uživati*:

Šta je „istina“? U kontekstu autofikcije nazvala bih „istinom“ kapacitet da se ponovo uđe u emociju, da se izbriše sve anegdotsko [...] što bi je samo razvodnilo, s namerom da se čitaocu ponudi ogoljena forma, oslobođena od svega previše idiosinkratičnog... Kada pisac dosegne dovoljno dubok nivo emocije, to postaje svačija emocija: nešto univerzalno. Paradoksalno, „Ja“ pisca autofikcije je sve pre nego egocentrično. Ono nije fokusirano na sebe, nego briše sebe kako bi učinio da se pojavi istina prošlih emocija. (Cusset, 2013)

U tekstu „Granice autofikcije“, Katrin Kise dalje obrazlaže da termin emocija ne koristi u kolokvijalnom značenju spontanog osećanja već da se oslanja na etimologiju reči u kojoj otkriva pogodnije značenje za citirani (auto poetički) pasaž. Izvedena iz latinskog *emovere* – pokrenuti, emocija ovde znači ono što nas pokreće. Transparentnost prvog lica u autofikciji, po autorki, predstavlja zamku, postavljenu svakom čitaocu koji, ruku na srce, želi da bude ulovljen u snažni mehanizam identifikacije, gde na dnu najličnijeg materijala iz nečije intimne istorije on iznova pronalazi sebe. Izgleda da je vrsta istine koju autofikcija saopštava povezana s tom posrednom zajednicom u kojoj se najzad dolazi do jedne forme katarzične anonimnosti. U romanu *Uživati*, autorka se oslobađa fikcije kao književne i društvene konvencije unutar koje bi bilo bezbedno pisati, saopštavajući sopstvenu seksualnost kroz doživljaje i prakse „bez cenzure“. Ipak, ova ambicija da se kaže sve, fragmentarna je, prepuna rezova i inicijala koji očigledno imaju protektivnu svrhu – služe tome da zaštite faktografske identitete drugih upletenih u ovu intimnu erotsku istoriju, ali i da dezorijentišu čitaoca i skrenu pažnju s identiteta učesnika na sadržaj iskustva. Kako sam termin autofikcija odlikuje izvesna protivrečnost i odsustvo konsenzusa o njegovom opsegu, u tekstu o granicama autofikcije, Katrin Kise navodi tri instance koje omeđavaju autofikciju: *Ja* – teškoća samosagledavanja i jasnog razlikovanja između univerzalnog i partikularnog u sopstvenoj ličnosti, persone i bića; *Ti* – granice koje nam postavlja Drugi čije je pravo da ne želi da bude izložen usled tuđe neobuzdane iskrenosti; i treća, povezana s prve dve, jeste pitanje etike, odnosno dilema da li književno delovanje treba da bude određeno etikom.

Čineći jedan, u osnovi, nepredstavljivi totalitet predmetom svoje naracije, Karl Uve Knausgor prilazi problemu odnosa fikcije i faktografije kao obliku prisvajanja sopstvene istorije. U drugom tomu *Moje borbe* autor predočava čitaocu osnovu unutrašnjeg konflikta iz kojeg proizilazi naslov šestotomne autobiografske fikcije:

[...] nisam video vrednost bliskog života, već uvek čeznuo da se što više udaljim od njega, otkako znam za sebe. Stoga moj život nije bio moj. Pokušavao sam da ga prisvojim, bila je to moja borba, trudio sam se, ali nisam uspevaao, čežnja za nečim drugim uvek je obesmišljavala svaki moj postupak. (Knausgor, 2016: 71)

Na prvi pogled pripovedač zvuči paradoksalno, budući da nas je već suočio s necenzurisanom bujicom unutrašnje i opažene spoljne realnosti u kojoj nema mnogo pripovedne hijerarhije. Da li je moguće da taj totalitet života koji preplavljuje čitaoca proizilazi upravo iz doživljaja neposedovanja vlastitog iskustva? Očigledno je da za autora pisanje ne predstavlja samo mogućnost da prikaže doživljaj stranstvovanja iz vlastite sudbine već i posredan način da se ona prisvoji u jedinoj formi u kojoj je to moguće: simbolički. Interesantno je, u kontekstu rečenog, da Knausgor ne priznaje granice autofikcije koje predočava Katrin Kise i to se pokazuje kao mesto hibrisa (kad je reč o Knausgoru, primetno je da se različiti atributi epskog naprosto sami aktiviraju) u kojem se dešava biografski obrt: faktografski rečeno – autor gubi konstelaciju života koji možda nikada nije posedovao, ali ga je minuciozno saopštavao na hiljadama stranica. Momenat impresivnog obima Knausgorovog dela bio bi sasvim beznačajan podatak da nije tako izrazite popularnosti, umetničkog i komercijalnog uspeha koji ilustruje koindiciranje čitalačkih potreba sa zakonitostima epohe. Naizgled, takav stepen otvaranja i obim pripovedanja protivni su ultimatumima ekonomičnosti i brzine koje postavlja duh vremena, ali očigledno je da autor korespondira s neizlečivom, mada u savremenom dobu potisnutom, potrebom za samorefleksijom i uvidom u zamršenu pojavnost života. Knausgor se bez odbrane upušta u raskrivanja onoga što nas najdublje definiše kao individue i kao bića zajednice: odnos sa drugima. Niko od najprisnijih drugih nije pošteđen, kao što je i sam autor spreman da snosi konsekvence za svoju društveno opasnu iskrenost u prozi.

U sledećem iskazu Jirži Kosinski⁵ naznačava svoje koordinate u načinu upotrebe pojma autofikcija:

Knjigu sam nazvao „autofikcijom”, a čitaocu prepuštam da oceni šta je istina, a šta je izmišljeno. Prve ideje za autofikciju nalaze se u beleškama iz 1965. godine za dodatak Obojenoj ptici: može da se kaže da pisac uzima izvan sebe samo ono što bi ionako mogao da stvori u svojoj uobrazilji. To je platforma autofikcije. (cit. prem. Herman Sekulić, 2017: 212).

Citirani odlomak se oslanja na dve presudne instance: odrednica u podnaslovu koju sam autor daje usmerava čitanje, ali nije obavezujuća (i unosi dvosmislenost u primarni sporazum sa čitaocem), a druga se, zaobilazno, vraća na nerazdvojivost fikcije i faktografije. Kako navodi Kosinski, udeo fikcije i njen sadržaj određeni su sameravanjem s ličnošću autora, njegovima temama i fantazmima. Ovde subjekt pripovedanja određuje me-

⁵ Kosinskog, inače, Serkas pominje u romanu *Hohštapler* kao prevaranta. „Naravno, samo neki od hohštaplera dosegli su Markovu slavu, a neki su je nadmašili, veoma retki. Takav je slučaj Jiržija Kosinskog, čiji su lažni memoari deteta žrtve Holokausta, pod naslovom *Obojena ptica*, pozdravljeni kao jedna od najboljih osuda nacizma, postali ključni tekst o Holokaustu, prevedeni na mnogo jezika i preporučeni da se uvrste u školsku lektiru” (Serkas, 2018: 235).

ru autentičnosti, koja se očigledno ne zasniva nužno na faktografiji, iako je ne isključuje. Kosinski zapravo relativizuje fikcionalni status fikcije – ona mora da liči na sopstvenog autora, a ako već postigne taj kvalitet, sekundarno je što predstavlja sublimaciju, dopisivanje ili krivotvorenje faktografije. Uprkos tome, ona je „istinita” u smislu doslednosti i unutrašnje kohezije. Ovo proširivanje pojma se oslanja na način na koji funkcioniše i proces samoopažanja u kojem je dinamika faktografskog i fikcionalnog neizbežna. I to je drugi pol naloga *reći sve*.

Predstave o autentičnosti (autofikcionalne) proze najviše govore o nama kao čitaocima, kolektivnim fantazmima, kao i o meri neautentičnosti koju svakodnevno upražnjavamo. Činjenica je da u književnosti tragamo za važnom porukom o drugima, nama samima i načinu našeg postojanja, zato bi zahtev koji upućujemo književnoj praksi možda mogao, romantičarskim rečnikom, da se opiše kao „traganje za istinom”. I tu se odmah moramo pokolebati oko pozicioniranja navodnika: „traganje” za istinom; traganje za „istinom”, ili je za nas nemoguće da se oslobodimo navodnika? Nesposobnost da upotrebimo jedan pojam u njegovoj punoj specifičnoj težini, nelagodnost s kojom to činimo jasno nas smeštaju u neautentičnu poziciju raspolućenog subjekta. Ipak, da li je istina u književnosti samo performativ, ili nas savremena književnost nagoni na novo ispitivanje opsega i karaktera ovog pojma? Ostaje maglovito šta uopšte znači istina u književnosti, kao i da li savremeni pisac može da nam je ponudi, ali ono što je svakako u igri jeste doživljaj njegovog autentičnog ogoljavanja, uz garanciju (u vidu identiteta autora, pripovedača i predmeta naracije) da se neće svesno služiti lažima u cilju dopisivanja priče, intervencija i samoodbrane. Pošto odavno nema vaspitnu ulogu, autor može s većom lakoćom da odbaci konvencije i mimikriju kao društveno nametnute oblike predstavljanja ili društvene trgovine i rizikuje izlažući sebe. Ako je, kako navodi Derida, „razlika između sadržanog značenja, nominalne prisutnosti i tematskog izlaganja” (cit. prem. De Man, 1975: 187) diskrepanca tipična za autobiografije, u autofikciji ta razlika se ukida ili sažima u jedan odnos koji stvara predstavu neposrednosti i prisustva. I to čitalačko iskustvo nas tera da poverujemo da je ova književnost gotovo izbegla atribut književnog kao takav – i da je zato autentičnija od fikcije.

Autobiografska fikcija nam govori nešto o transformacijama samog pojma literarnosti. Dok je književnost kroz epohe shvatana kao estetska praksa sublimacije iskustva, u savremenom dobu se otkriva potreba da se samo iskustvo oslobodi nanosa stilizacija i konvencija književnog uobličjenja. U eseju „Retorika zaslepljenosti”, Pol de Man pominje Bisvangerovo shvatanje umetničkog dela kao „entiteta u kojem empirijska iskustva i njihova sublimacija mogu postojati uporedo zahvaljujući posredujućoj snazi ega, koji svojom elastičnošću obuhvata i jedno i drugo” (De Man, 1975: 172), pri čemu je empirijski subjekt autora nesvodiv na pripovedačko *Ja*. Očigledno je da je u autofikcionalnoj prozi narušeno ovo određenje i prisutna potreba da se estetska sublimacija iskustva izbegne kao izraz drugačijeg pozicioniranja autora koji želi da proizvede utisak stapanja, identiteta empirijskog s pripovednim *Ja*. Pripovedački subjekt u autofikciji se maksimalno približava čitaocu ne kao posrednik niti kao svedok već, u meri u kojoj je to moguće, kao jezički ritam svesti. Kako navodi Katrin Kise – imperativ u autofikciji je zaroniti „dovoljno

duboko” u ogojenu emociju da bi se tamo, na samom dnu nekog najintimnijeg doživljaja, ego pripovedača izgubio otvarajući put univerzalnom književnom iskustvu. Ovako formulisan ishod autofikcije i sam zvuči kao nekakav estetski fantazam, ali nam skreće pažnju na činjenicu da se krajnja svrha ove ekstremne subjektivnosti nalazi izvan sebe same i da ona ipak mora biti u službi književnosti kao prakse.

Mogući zaključak da postoje samo autofikcije – u pluralu – i da je zato teško doći do egzaktnog određenja ovog pojma zvučao bi prilično postmodernistički, ali možda bi bio najprecizniji, mada je formulisan kao odustajanje od preciznosti. U tekstu pisanom trideset godina nakon *Autobiografskog ugovora* (u kojem su, uzgred, definitivno prepoznatljive određene autobiografske crte), Filip Ležen autofikciju pominje kao pojam kojim Serž Dubrovski dopisuje teorijske margine i koji zahvata „široko i konfuzno polje” tekstova čija je odlika da predstavljaju neodređenu mešavinu romana i autobiografije. Ipak, ono što u mnoštvu raznorodnih rukopisa deluje kao konstitutivno za ovaj pripovedni modalitet jeste predstava o autentičnosti koju, u ovom kontekstu, autofikcija evocira ne samo sporazumom o istinitosti sadržaja već i pretpostavkom oslobođenja od književnih konvencija i manira, od posredovanja i interpretacija. I u tome prepoznajemo obrise savremene književnosti koja sebe iznova definiše kroz novo osmišljavanje neposrednosti kontakta sa čitaocem i razotkrivanja iskustva, gubeći, na trenutak, iz vida osnovni (stari) paradoks, kako piše Pol de Man – da je upravo književnost „uzrok i simptom odvajanja za kojim žali”.

IZVORI:

- Cusset, Catherine. (2013). “The limits of autofiction”. <http://www.catherinecusset.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.
- Dubrovski, Serž. (1971). *Zašto nova kritika*. (Branko Jelić, prev.). Beograd: Srpska književna zadruga.
- Dubrovski, Serž. (1981). „Kritika i egzistencija”. *Novi putevi francuske kritike*. (Dejan Đuričković, ur.). Sarajevo: Svjetlost.
- Dušanić, Dunja. (2012). „Šta je autofikcija?”. *Književna istorija*, 148: 797–810.
- Hačion, 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.
- Preisпитivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. (2014). (Dunja Dušanić, Adrijana Marčetić i Isabelle Grell, ur.). Beograd: Grad Beograd – Filološki fakultet – Agence universitaire de la Francophonie.
- Serkas, Havijer. (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.
- Zlata Violić, Andrea. (2009). „Autobiografija”, *Polja*. 459 (septembar/oktobar), 36–43. <https://www.xxzmagazin.com/sresti-se-sa-samim-sobom-kao-sa-nekim-drugim>