

АУТОБИОГРАФИЈА/ИСТИНА/ ПСИХОАНАЛИЗА¹

„Глуп покушај који је имао да се прикаже сам...” Чувена је Паскалова примедба о Монтењу, оштра и горка. Пројекат модерне аутобиографије (овај пројекат је историјски, тек постепено почињемо пратити његову историју) не би се састојао толико у жељи да неко себе наслика, колико да се напише – дајући том појму значење које је могао имати још од Малармеа. У сваком случају, ради се, наравно, о томе да се искористе ресурси језика како би се у њему одразио сам субјект говора, да се празнини граматичког показатеља *ја* подари лични облик и печат, тако да међу свим могућим *ја* та заменица на крају не може означавати ништа друго доли једно једино властито име. Ја – Монтењ, Ја – Русо. Ради тога, класични писац одмах надовезује оно што се може видети на оно што се може прочитати. „Средње сам висине, слободног и складног стаса. Тена сам тамног, али уједначеног...” У свом чувеном аутопортрету, Ларошфуко прилази себи одмах као слици: „Управо сам се опипао и погледао у огледало да бих сазнао како стојим са собом.” Ево га пред својим листом, као Рембрант између огледала и штафелаја. Као што се каже и у сликарству, ово је заиста студија: „Довољно сам се проучавао да бих себе добро упознао.” Физички изглед (што важи и за једнако чувени аутопортрет госпођице Де Скидери) јесте приоритетан: он одређује темеље субјекта, утврђује његов духовни профил, „квалитете” и „недостатке”, све до лако уочљивих контура; он пружа сидриште нејасноћи и току мисли у прецизном и стабилном *Gestalt*-у. *Ја* није неко други, то је заиста *ја*... Различитост, расцеп два различита реда стварности ублажени су суптилним прелазима из једног регистра у други, неочекиваним подударностима: „Као што тамна црта коју имам на лицу доприноси томе да делујем још резервисаније него што то јесам” (опет Ларошфуко). У тој сопственој слици спајају се *res extensa* и *res cogitans*,² конвергирајући још сигурније него у Декартовој епифизи, уместо управо писма-огледала.

Пошто из принципа одбацује свако самозадовољство („Драго ми је што ме не сматрају ни лепшим него што се приказујем, ни боље расположеним него што се опишујем, ни духовитијим и разумнијим него што ћу рећи да јесам”), класични аутопортрет, прекраћујући свако нарцисистичко уживање, има само једно оправдање: своју функцију *исшине*. „Игра истине” у то време је друштвена забава, што је довољно да јој ограничи дomet. Слику о себи коју Ларошфуко ствара и преноси нама одмах оспорава кардинал Де Рец у својим *Мемоарима*, и то по кључној тачки, која је и осовина целе замисли. Речима „Довољно сам се проучавао да бих себе добро упознао” оног првог супротставља се одлучна изјава овог другог: „Много би боље

¹ Скраћена верзија објављена у часопису *L'Esprit créateur*, „Autobiography in 20th-Century French Literature”, јесен 1980.

² *Res extensa*, *res cogitans* (лат.) – Декартови појмови, протежна супстанца, то јест материја, тело и мислећа супстанца, то јест дух. (Прим. ђрев.)

било да је заиста себе познавао”, јер се све човекове несреће приписују недостатку самоспознаје, и тешко је замислити како би књижевникова намера могла да остане неокрњена тиме. Још од класичних почетака, непремостив јаз раздваја оно што ће се три века касније назвати субјектовим *бићем за себе* од његовог *бића за групу*. У тој заблуди тријумфално се настављује зловна реч Селименина, која сурово испра-вља, у чувеној сцени „портрета” у *Мизантропу*, искривљену слику коју свако има о себи. Та злоба, која се више не јавља у друштву, већ у собној интимности удвоје, постаће реч аналитичара који ће, надамо се, лишен селименског нарцисизма, говорити зло да би учинио добро.

Паскал, дакле, има право, а покушај да неко прикаже себе је глуп, јер је, у ствари, немогућ, пошто *моја* истина у великој мери зависи од *ваше*. Ако је *моја* истина говор Другог (што поново лепо илуструје сцена портрета у *Мизантропу*), како да говорим о себи истинито? Ово је неизбежно питање, а Русо га поставља већ од првих речи у *Исповестима*: „Желим својим ближњим да покажем човека у целој истини природе; а тај човек, то ћу бити ја.” Путем лукаве вештине, субјект исповедног говора задржава апсолутну контролу над својом *истином* – јединствен је („Само ја”), његови „ближњи” слични су му само по изгледу: „Разликујем се од свих које сам видео; усуђујем се да верујем да се разликујем од свих који постоје.” Једини који може да каже истину о Русоу јесте Русо. Ова радикална претпоставка је основа сваке аутобиографије или, боље рећи, аутографије, у ширем смислу, без обзира на начин дискурса, било да је то портрет или прича. Ово уверење је у исто време потпуно узалудно (Паскал је то знао, а боље него ико Ларошфуко са својим „самољубљем”), али је ипак неуништиво, суштински важно, на неки начин, за пројекат писања о себи. Немам намеру нити претендујем да опишем историју тог пројекта; једноставно га призивам у уводу, од великих предака, да покушам да ситуирам, да ту ситуирам, оно што се данас дешава.

Дакле, не као историчар, што нисам, већ као практичар аутобиографског писања, што понекад јесам, желео бих да изнесем сведочење и размишљање. У огромном таласу аутобиографских текстова који преплављује наше доба, природа и функција писања одмах успостављају радикалну дистинкцију. С једне стране, референцијални аспект језика производи документарну литературу. „Добро” или „лоше” написани, чак и кад су их написали други, ови текстови актера (историје, сцене или екрана) који су постали аутори, бележе, за уживање или поуку јавности, њихова дела и поступке. Писана комуникација (могла би бити и телевизијска) једноставно је средство да се другима пренесе истина о постојању које је конституисано и проживљено другде. Насупрот томе, поетска моћ језика, према Јакобсоновој терминологији, сама по себи представља место елаборације смисла; ако не поништава референцу, проблематизује је, у мери у којој подвргава регистар живота поретку текста. Познате су чувене слободе Шатобријана или других, које се могу квалификовати као поетске или лажне, у зависности од критеријума. Аутобиографски текст, од освита тог жанра до најнепосредније садашњости, и у својим супротним поступатима, вођен је врховним законом: рећи (о себи и, успут, о другима) *истину*, која је повезана са *стварношћу*, за разлику од, наравно, *фикције*. „Радило се о томе да кондензујем, у скоро сировом стању, скуп чињеница и слика које сам одбијао да

експлоатишем препуштајући их раду своје маште; укратко: негација романа.” Ова уводна изјава из књиге *L'Age d'homme* (Љугско доба) добро уписује најрадикалнији и најуспешнији покушај модерне ауто(био)графије у законе традиције, у струју онога што Мишел Лерис назива „фундаменталним правилом (рећи сву истину и само истину) којем је подвргнут творац исповести” (*ibid.*), чак и ако, као и тореадор, писац то чини по правилима. Нећемо бити превише изненађени ако приметимо да нас почетак дела *Љугско доба* – „Управо сам напунио тридесет четири године, пола живота. Физички, средњег сам раста, чак онизак. Имам кестењасту косу ошишану кратко...” – враћа на аутопортрет Ларошфукоа.

Суочен с том сликом самог себе која му неминовно долази као *груїи* и одмах раздваја објект гледања од субјекта виђења, како савремени писац разрешава класичну апорију „покушаја”, „глупог” јер је немогућ да се „прикаже сам”? Да ли је довољно, као код Лериса, окренути поглед ка агресивној бруталности инверзног нарцисизма? „Ужасавам се од тога да себе изненада угледам у огледалу, јер, пошто се нисам припремио, сваки пут изгледам себи понижавајуће ружно.” Или можемо, ригорозном употребом фотографије, избећи замке слике? „Замишљајући свој подухват као фото-монтажу и бирајући да се изразим што је могуће објективнијим тоном...” (*Љугско доба*). Верујем, међутим, да Лерисова оригиналност лежи негде другде, у овој наизглед безазленој реченици: „Направити књигу која би била чин, то је, у грубим цртама, циљ који ми се указао као пожељан када сам писао *Љугско доба*. Чин у односу на себе самог, јер сам желео, док сам писао, да разјасним, управо кроз саму ту формулацију, одређене још нејасне ствари на које ми је психоанализа, не учинивши их сасвим јаснима, скренула пажњу кад сам је искусио као пацијент.” Искуство психоанализе, могуће тек од Фројда, заиста је први напор или ефекат прекида са класичном дилемом самоспознаје која је одсечена од себе саме у својој димензији *груїої*, јер истина долази (настаје) из слушања *груїої* у говору у којем се субјект труди да себе ухвати. Али писање се не може свести на напоре/ефекте слушања: као „чин у односу на самог себе”, разјашњавајућа формулација онога што никада није у потпуности разјашњено анализом (која је бескрајна); Лерис упозорава на илузију чистог, транскриптивног, референцијалног, невиног писања.

Питање које бих овде желео да поставим наставља се на оно које поставља Лерис: шта то у чину писања, самом својом формулацијом, преузима, објашњава „извесне још нејасне ствари” на које искуство психоанализе скреће пажњу субјекта? Најчешће, текстови анализираних, данас тако помодни, имају документарну сврху: они приповедају, репродукују, понекад не без успеха, гест који за сваког анализираног представља његова анализа; они у себе укључују „истине” већ разрађене на другом месту, на „сесијама”. Од бродског дневника до стилизованог наратива, писање има функцију преносиоца; оно не помера ни писца ни читаоца даље, у интимности бића, од тачке у којој се управо зауставила анализа. То је могућа и сасвим часна функција писања: „транскрипција” у причи анализираног је управо наличје, реплика „објашњења” у извештајима о случајевима које даје аналитичар. Употреба писања коју предлаже Лерис је другачија: она се, наравно, ослања на искуство анализе, али само да би га наставила, можда и превазишла; она се не налази у оквиру,

већ изван искуства говора које је постало (аутономно) искуство писања. У претходној студији (*Cahiers Confrontation*, 1, пролеће 1979, преузето у мојој књизи *Parcours critique*, 1980), „Писање своје психоанализе”, покушао сам да аутоанализирам поступке писања коришћене у мом роману *Fils* (*Син*),³ наиме, ресурсе консонантног домена замењене традиционалним синтаксичким и дискурзивним редом, како бих покушао да разрадим не *писање несвесној* (које га вероватно нема), већ за несвесно (што само аналитичко писање, без јасног знања, настоји да чини откако постоји). Желео бих да се вратим овом роману са друге тачке гледишта, из перспективе његове наративне стратегије, у односу на глобалну стратегију аутобиографског жанра, прецизније у односу на појам „истине” на којем се заснива, за разлику од сваке „фикције”. Онима који би се чудили што виде како аутор, као критичар, преживљава текст који је произвео као писац, одговорићу да је аутокритика (погледајте Жида, Барта, Рикардуа или друге) један од додатних облика модерне аутобиографије.

Принуђен сам да приметим – човек не може да уради ништа друго када себе поново чита – да мој аутопортрет, у најширем смислу те речи, почиње (или безмало почиње) по класичној норми писца у огледалу: „Добра нога, добро око. Добро очуван. Изглед. Две флуоресцентне цеви трепћу, испљују цикцак блесак, а затим се умире млазом бледог фосфора. *Id. Ego*. Моје лице. Одрратно... Лебдим, дух. Лутајућа слика, између два метална стуба, на огледалу” (Doubrovsky, 1977: 32). Овде ми се чини да је мање важно оцрњивање лица и сопственог тела, за чим субјект има потребу да би схватио своју стварност, а важније је управо оспоравање потоњег: „Веома тамна коса, добро набијена глава” (1977: 32), то је само „изглед”. Реалност самопосматрача је његова нестварност, његова чиста „слика”, која лебди, чак лута. Томе *ego* (видљивом у огледалу) супротставља се *id* (последње стварно, невидљиво), дајући овим двема речима сав могући постфрејдовски набој. Текстуални приоритет *id*-а дат је у самом редоследу излагања: низ децентрализованих, неповезаних сећања/фантазија се одвија на *грујој сцени*, пре него што се *ego* појави на површини и ухвати се у стварност слике. Читав увод у књигу („Слојеви”) изграђен је на опозицији присутног и фрагментисаног језгра (приповедач се буди, устаје, тушира се, ради гимнастику итд.), и на низу слојева сећања и фантазије који га обавијају и стискају. Овде препознајемо један од омиљених наративних процеса *Новой романа*; али, док у *La Jalousie* (*Љубомори*) или *La route des Flandres* (*Фландријском љуш*) постоји строга еквиваленција перцептивних, имагинарних, меморијалних искустава, толико да се њихов статус, на крајњој граници, не може разликовати (што елиминише опозицију стварност/фикција у поретку наратије), аутобиографски пројекат својом референцијалном димензијом подразумева разлучивање тих регистара. Субјект, скривен покровом фантазије, на крају ће морати да се појави у огледалу, ако не у правом огледалу, барем у суочавању с истином. Имплицитна резонанца зачуђеног узвика: *ego. Id.*, дакле, извлачи, у средњем и централном делу *Сина* („Снови”), терапеутско суочавање као место размрсивања, расплета и огољавања, односно као место истине. Шест делова те приче, „Слојеви”, „Улице”, „Снови”, „Месо”, „Проповедаоница”,

³ Сви бројеви страница поред цитата из романа *Син* наводе се на основу првог француског издања: Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Paris: Éditions Galilée. (Прим. прев.)

„Чудовиште”, распоређено је, у ствари, према троделној структури: пре истине (пре-аналитичко искуство), бојно поље истине (аналитичка сесија), после истине (постаналитичко искуство). Отуда баналност формуле „један дан у животу Ж. С. Д.”, професора француске књижевности на Универзитету у Њујорку, од буђења па закључно с поподневним предавањем, стиче симболичку вредност (изражену наративом о ефектима анализе), или чак митску димензију (секвенца живот–смрт–ускрснуће).

Сингуларност *Сина* није референцијалног типа: „аналитички наратив”, педантан дневник или постхумна реконструкција, постао је готово жанр, који би било занимљиво, штавише, проучавати, уз клиничку наратију, са друге стране кауча. Његова посебност пре би била текстуалног типа: како однос, не анализе већ *сесије*, функционише унутар текстуалне целине чије језгро или чвориште сачињава. За разлику од традиционалних студија случаја, „психоаналитички” текст стога чини само део укупног текста; за разлику, такође, од лерисовског пројекта, писање се не спроводи у постаналитичком простору, већ у самом простору анализе. Тачније, она покушава да отвори овај простор у самом тексту, стварајући по један с ове и с оне стране искуства у наративном ткиву. Немогуће ми је да овде испитам све ефекте овог специфичног средства: ограничићу се на покушаје да идентификујем, како ми то изгледа *a posteriori*, улог ове стратегије. У *Le Pacte autobiographique* (Аутобиографском пакту), Ф. Лежен је разликовао оно што он назива „романескни пакт” од „аутобиографског пакта” на основу критеријума истоветности или неистоветности имена аутора и лика, што га наводи, на крају учене и суптилне номенклатуре, да идентификује „слепе тачке”: „Може ли јунак романа, проглашен таквим, имати исто име као и аутор? Ништа не би спречило да таква ствар постоји, и то би можда била унутрашња контрадикција из које би се могли извући занимљиви ефекти. Али, у пракси, ниједан пример таквог истраживања не пада нам на памет” (1977: 31). У том погледу, све изгледа као да је *Син* написан да попуни ту слепу тачку! Зашто? Ако покушам да одговорим на то ретроспективно питање, навео сам „Роман” као поднаслов на корици, успостављајући тако романескни пакт кроз потврду фикционалности, једноставно зато што сам на то био приморан, упркос неуморној упорности историјских и личних референци. У овој књизи заиста се ради о *мени*, најпре присутном кроз моје иницијале, Ж. С. Д. (1977: 21), затим кроз моја пуна имена, *Жилијен Серж* (1977: 59), и најзад кроз моје презиме, *Дубровски* (1977: 68). Не само да аутор и лик имају исти идентитет, већ и наратор: у овом тексту, ја сам заиста ја. Као у правој и савесно састављеној аутобиографији, сви догађаји и радње у причи дословно су преузети из мог сопственог живота; места и датуми су опсесивно проверени. Измишљени део, који се назива романескним, своди се на обезбеђивање оквира и околности једне псеудодневне епизоде, која служи као складиште сећања. Чак и снови који се наводе и делимично анализирају јесу „прави” снови, бележени редовно у једну свеску. Сестрино писмо, које описује мајчину смрт, заиста је писмо моје сестре. И тако даље. Додатни идентитет писца и критичара омогућава ми да овде гарантујем истинитост референцијалног регистра. Зашто и како се аутобиографија, у мојим рукама, такорећи, претворила у оно што сам био принуђен да назовем аутофикцијом?

Белешка коју сам тада написао даје два разлога: „Аутобиографија? Не, то је привилегија резервисана за важне људе овог света, на заласку живота, и у лепом стилу. Фикција, догађаја и чињеница строго стварних; ако хоћете, *аутофикција* – јер сам поверио језик једне авантуре авантури језика...” Дакле, фикција би овде била варка приповедања; пошто по својим заслугама не припадам онима који имају право на аутобиографију, ја, као „обичан човек” какав јесам, морам да заведем неповерљивог читаоца и подвалим му свој стварни живот под престижнијим облицима измишљене егзистенције. Скромни, они који немају право на историју, имају право на роман. Други разлог тиче се самог писања: ако се напусти хронолошко-логички дискурс у корист поетског лутања, језика који тумара, где речи имају предност над стварима, где се претварају да јесу ствари, аутоматски се прелази из реалистичке наратије у свет фикције. Тада се успоставља једна чудна вртешка: лажна фикција, која је прича једног стварног живота, текст, самим кретањем свог писања, тренутно се измешта из недвосмислено стварног регистра.

Ни аутобиографија ни роман, дакле, у строгом смислу те речи, она функционише у међупростору, у непрекидном премештању, на једном немогућем и неухватљивом месту које постоји једино кроз само деловање текста. Текст/живот: текст, са своје стране, делује унутар једног живота, а не у празнини. Његова подела, његова расеченост, његова растрзаност управо структуришу и ритмизују постојање наратора, његово неодређено лебдење између две земље, два занимања, две жене, две мајке, два језика, два имена – несиметрични близанци, несложиве половине, непремостива дуалност. Непрестано се качећи за двосмисленост каламбура, клизећи у вечном покрету кроз стазе двојаког значења, стварајући сопствени, двосмислени, андрогини жанр, писање је измислила неуроza. Но, уз једну разлику: док контрадикција, с временом неиздржива, води подељени субјект у анализу (постављајући, да употребимо прустовску терминологију, „јунака” приче у позицију анализираног), „наратор” се, у обележавању тог поља, поставља на место аналитичара. Инстанца писања дели улоге, управља репликама, држи асоцијације под надзором, укратко, води игру. Тако се, баш на месту где покушава да је „излечи” или „разрешити”, поново успоставља сама пукотина субјекта, двострука, међусобно супротна поставка његове жудње: истовремено заузимање две антитетичне позиције. „Хоћу све. И тебе и њу. И једну и другу обалу. И један и други живот. И себе и себе. Не желим да себе распорим. Да се сведем” (1977: 20). Писање пружа тој фантазији, кроз фикцију коју успоставља, испуњење које јој стварност стално ускраћује. У једном необично зачараном кругу, под изговором или, боље, под маском извештавања о аналитичком искуству, писање омогућава субјекту да избегне суочење са кастрацијом, управо оно суочење које га је и довело у анализу! Тај вишак, то *изван* писања у односу на поље говора које му хронолошки претходи и које га подржава, отвара простор једног забрањеног и досад невиђеног уживања: заузимање две симетричне и неспојиве позиције, то јест обједињавање оба пола. „ЧУДОВИШТЕ, не напола мушко, напола женско, већ ПОТПУНО МУШКО И ПОТПУНО ЖЕНСКО” (1977: 462).

Језик нипошто није извансексуалан. Он је додатна инскрипција сексуалности. Далеко од тога да та симболика произлази из отуђујуће имагинације, она у њој функционише, изнова и изнова, барем када је реч о књижевном дискурсу. Питање

йола, када је у питању писање, такође структурише и жанр. Ако наставимо претходни цитат:

ПОТПУНО МУШКО И ПОТПУНО ЖЕНСКО сујрошностии које нису расйодељене у две одвојене йоловине већ су сйроіо коекстйензивне с целокуйношћу свој бића заузимајући чийаву њејову шеришорију не осйављајући субјектйу буквално НИКАКВО ДРУГО МЕСТО никакву слику у којој би моіао да йрегсйави Оца или Жену (1977: 462)

довољно је заменити реч *биће* речју *шексй*, пошто је текст уједно и *биће* писања, да бисмо овде имали тачну аутодефиницију књиге. Немогућност наратора да се усидри, како смо већ видели, у слику сопственог тела, која лута и лебди по огледалу (1977: 32), објашњава се, унутар самог текста, тиме што је та слика унапред украдена или је испарила кроз две слике које су се сукцесивно појавиле: кроз слику љубавнице/мајке са ДОЈКАМА истакнутим типографски, и кроз слику Оца, убице мачака (1977: 11–12). За разлику од класичног аутопортрета, сопствена слика је погођена ништавношћу, или бар неизвесношћу. Аутоперцепција субјекта не може носити никакву истину. *Ego. Id.* Да би призвао свој *ego*, који му *id* краде и обавија га (упадљива је упорност с којом се истичу значења магле, измаглице итд. на самом почетку), наратор ће стотину страница касније потрчати код свог „психића”: оно што ће тамо видети, осим једног баналног типа који сиса бомбону у кошуљи без сакоа (то је Америка), јесте једна *груја* слика, слика из сна, у којој морско чудовиште, с главом крокодила и телом корњаче, излази из воде. Та померена слика (која функционише *умесйо* класичне аутослике, јер субјект очајнички покушава да се у њој види, да у њој обезбеди своје *биће*, после десет узастопних интерпретација, а сигурно их има још десет) повезује у немогућу (чудовишну) целину две одвојене слике, Жену, Оца, с почетка; она их *заменејује*. Али *месйо* субјектйа у тој слици остаје дефинитивно блокирано: у сну се појављује са својом сачмарицом, узалуд покушавајући да пуца на животињу. Рећи ћемо: ловна слика није „ликвидирана”, јер анализа није „завршена” (наратор је пажљиво инсценирао „једну” сесију, наводно међу стотинама других, за разлику од ретроспективних прича о целовитим случајевима). То је могуће. Али важно је, по мом мишљењу, разумети како се та фантазија остварује управо у тренутку кад се судара с немогућношћу интерпретативног растварања слике, кроз функцију, кроз само деловање писања.

Сећамо се да је Леви-Строс у легенди о Едипу видео „логички инструмент” за успостављање моста између почетног проблема: „Да ли се рађамо од једног, или од двоје?”, и изведеног проблема: „Да ли се исто рађа из истог, или из другог?” (*Сйруктурална анйројолоија*, стр. 239). Класична аутобиографија верује у писану партогенезу: субјект се тамо рађа из једног јединог. Сопствени поглед на самог себе, сопствено приповедање о самом себи: исто се увек рађа из истог. Та контрадикција коју сваки мит покушава да прикрије појављује се овде од самог почетка сасвим огољено: претензија самоспознаје на истину, Ларошфукоовим речима: „Довољно сам се проучавао да бих себе добро упознао”, одмах бива оповргнута Рецовим судом: „Много би боље било да је заиста себе познавао.” Али како себе упознати, ако самоспознаја мора да прође кроз признавање *грујоі*? Тај круг, уочен још у седамнаестом

веку и раније, у својој нужности и немогућности (отуда и „глупост“, како каже Паскал), двадесети век коначно успоставља: у простору психоаналитичке сесије. Та чувена *two-body psychology*⁴ коначно *осишварује сан (мој сан): двојлави орао, шакорећи, самосиознаја у љару*. Није ни чудо што се Едип, у начелу, тамо решава, јер сам процес разрешава Едипову дилему: *један* се тамо *рађа из двоје*, исто настаје из истог и из *грујої*.

Класична аутобиографија, дискредитована на алетичком плану (бог зна колико пута су већ избројане грешке и лажи код Русоа или Шатобријана), уступа место, у постфрејдовској епохи, двојма врстама приповедања, расподељеним према два интерсубјективна пола: написан из угла сазнања о субјекту од стране другог (аналитичара), приказ случаја постаје посебан облик биографије; ако се пак пише из угла самог субјекта, излагање (од стране анализираног) јесте нова врста једног старог жанра, аутобиографије. Суштинска новина састоји се у радикалном нарушавању романтичне усамљености, оног Русоовог „само ја“: бивши анализирани сада исувише добро зна да се исто не рађа из истог, да је његов аутопортрет у ствари хетеропортрет, који му се враћа са места *грујої*. Тај други је овде именом уведен на сцену: тако, у *Les Mots pour le dire* (Речима *га се каже*) Мари Кардинал даје значајно место мудрости „малог човека“, код кога одлази толико година, у излагању сопственог живота, који тиме бива враћен својој истинској логици. Та мудрост је нерањива, јер се налази изван текста: „он“ остаје, не баш на маргини, али на прагу књиге, дајући, на стратегијским тачкама приповедања, из свог шкртог и плодног повлачења, тачно онолико знања колико је потребно да аутобиографија напослетку постане самоспознаја без заваривања, односно да обухвати хетероспознају. У тако уобличеном систему, аутобиографија/истина/психоанализа, психоанализа је регулаторна инстанца, господарица преостала два елемента која споља осигурава њихов правилан рад.

То је управо тај механизам који Син изопачава, припајајући аналитичко искуство самом тексту, то јест претварајући процес откривања истине у фикцију. Под фикцијом треба, у њеном основном смислу, подразумевати „причу“ која се, ма колико да обилује референцама и колико год оне биле тачне, никада није „заиста догодила“ у „стварности“, већ је њен једини стварни простор управо дискурс у којем се развија. Наравно, историчност/фиктивност представљају само половине једне идеалне опозиције, попут „нормалног“ и „абнормалног“. Довољно је истицано колико имагинације прожима једну историју у Мишлеовом стилу, или, обрнуто, колико тога светови једног Балзака или Флобера непосредно позајмљују из своје сопствене биографије или епохе. Једноставна критика сведочења већ је довољна да покаже несводиви удео „фикције“ у сваком покушају да се установе „чињенице“, од самог часа њиховог приповедања. „Треба изабрати: живети или приповедати“, говорио је Сартров Рокантен, управо у тренутку када је одлучио да нам исприча свој живот, као тобоже истиниту фикцију „интимног дневника“. Да бисмо ипак успоставили неопходну разлику на емпиријском плану, можемо се позвати само на природу „пакта“ који, према анализи Филипа Лежена, везује аутора и читаоца, на

⁴ *Two-body psychology* (енг.) – двотелесна психологија. (Прим. прев.)

текстуалне сигнале који поручују: „Пажња, ово је измишљена прича”, или: „Овако се заиста догодило.” Тај уговор о читању је једини критеријум који, зависно од типа читаоачеве рецепције текста, може да разликује и разграничи романескни жанр од аутобиографског жанра. За разлику од традиционалног „аутобиографског романа”, који приказује (више или мање) истиниту причу као фикцију, нарочито прикривајући стварна имена, *Син* нуди аутентичну причу и права имена, али под ознаком „роман”. Сетимо се да је Мишел Лерис дефинисао аутобиографски приступ управо кроз одбијање да се машти допусти да обрађује чињенице, дакле, „у основи: порицање романа”. Преокрет који се овде догађа нипошто није безазлен.

Прво (поновно) читање омогућило нам је да уочимо, у овој процедури, артикулацију система писања с динамиком фантазије која управља животом као и пером Ж. С. Д. Ово биће у сталном бекству и непрестаном удвајању поставља причу о сопственој личној историји у неугодан положај: „Ја сам птица, видите ми крила... / ја сам миш, живели пацови!” Аутобиографија? Фикција? Одговор је: аутофикција. Шта све може да значи ако индивидуалну тактику писца поставимо у оквир стратегије жанрова, коју дефинише тип читања који она настоји да индукује? На први поглед, уочили смо „лукавство приче”. Ако прихватимо, без могућности да овде улазимо у детаље комплексне анализе (напоменимо само узгред да у критици на француском језику нема еквивалента америчких истраживања о *оговору чињаноца*), да читање фикције која је намерно представљена као таква омогућава процесе учења, идентификације, идеализације итд., различите од оних у читању којим управља „принцип реалности”, двосмисленост регистра *Сина* има за циљ да игра на оба поља. Желите фикцију? Онда се успоставља нарцисоидни диспозитив могућег освајања читаоца, које удваја освајање писца, чинећи се „занимљивим” другима као и себи, у лику „јунака романа”. Ево, осредња личност је претворена том метаморфозом у лик. Али, заузврат, не желим да овај „лик” украде моју личност; не желим да ме читалац „присвоји”, да постанем он, пошто је, напротив, реч о томе да он, кроз идентификацију која осваја, буде ја. Да би се зауставила дезапропријација која је неодвојива од поновног читања, она Албертининова „постхумна неверност” које се плаши прустовски приповедач, фиктивни лик ће постати неразлучив од моје личности: имена, презимена, квалитети (и мане), сви догађаји и инциденти, свака мисао, макар била најинтимнија, све ће бити моје, магичним покретом чаробног штапића веродостојне референце.

У том смислу, *Син* завређује пажњу (остављам по страни нарцисистички аспект аутора, попут књижевног успеха, који није на мени да оцењујем) тиме што јасно, па чак и брутално, осветљава ово питање: *када њишемо, ко која јеже?* Добро знамо да страствени читалац „прождире” књигу. Али обрнути порив није ништа слабији: у вези са прустовском „мадленом”, с том Албертином за коју наратор са запрепашћеном открива да није „сасвим јестива”, био сам присиљен да испитам повезаност између најпрефињенијег писања и најпримитивнијег усменог изражавања. Управо тај регистар, најпре уочен (наравно) код неког другог, верујем, управља пројектом *Сина*. На тематском плану, ако „бол” који одводи наратора у психоанализу јесте чвор сукоба у односу с мајком, који отац никада није успео да прекине, и који је тек мајчина смрт нагло пресекала, онда се цела књига може читати као покушај

наратора, који је до тада био потпуно обузет мајком, да то коначно разреши путем писања. Цео део „сесије”, који имитира аналитичку „конструкцију”, од странице 229. до 289, покушава да укључи дословни мајчин говор у сам покрет текста, да га раствори у жељи/лудилу интерпретације у спором варењу. Слично томе, инкорпорирањем у само ткиво романа асоцијација и интерпретација, које чине основу сваке стварне сесије, још боље, коришћењем тих елемената као генеративног принципа наратије, аналитичко искуство постепено асимилује фикција, преузима га текст. Троделна наративна структура, коју смо раније идентификовали, „пре–током–после” сесије, и која је наизглед привилеговала саму сесију тиме што ју је постављала као средиште књиге, има и супротан ефекат: постављањем аналитичког искуства у срце књиге, текст се затвара над њим и прождире га.

„Ко кога једе?” – то је, у суштини, на нивоу несвесног, верзија хегеловске борбе међу свестима на живот и смрт, чувене борбе за „признање”. Ко је (од та два) *прави* људски субјект или субјект који носи *истину*? Аналитичка сесија, као и љубав, одвија се искључиво удвоје. Али наступање те истине, конструисане удвоје, остаје усамљено. Анализирани је сам у крајњем прихватању слике коју му, кроз другог, враћа тај круг, баш као што је аналитичар сам у прихватању властитог разумевања „случаја”, тог дугог пута с другим и кроз другог. Заједно/усамљен: у овом људском односу као и у сваком другом. Ако је кабинет место где смо заједно, а говор поље тог заједништва, писаћи сто је неизбежно место усамљености. И за анализираног и за аналитичара, та усамљеност је последица једног убиства: управо убиства *грујо*. Андре Грин је имао храбрости да то каже: „Ако прихватимо да увек пишемо реферишући на аналитичку праксу, у чину писања анализирани увек изостаје” (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, бр. 16, стр. 50). У значењу у којем, за Малармеа, реч представља убиство ствари, писање је, за аналитичара, убиство пацијента. Али не било какво убиство: као што се лепо каже, психоаналитичко писање се „храни” искуством. Пацијент није потиснут, већ сварен. Од производа тог варења аналитичар „прави” теорију. *Психоанализа: психоаналноси*. То је управо место где се смешта нагон за поседовањем: писање. Контрола, преузимање онога што је прошло кроз уста, писање управо јесте та обрада на другом крају. Изнад психичких улога, разрешења трансфера и контратрансфера, писање је освета говору кроз апсорпцију. Уметнуте у „клинички случај”, реченице анализираних бивају постављене у други контекст: у текст аналитичара. Жива реч је (изнова) исписана *из његове ѡерсијективе*. Борба на живот и смрт кроз писање постаје борба за наративну позицију. Ко кога прогута, тиме се одлучује ко има право на перспективу.

Писац у *Сину* заузима место аналитичара, баш као што лик покушава да поново заузме своје место код мајке, што је тим логичније јер аналитичар управо заузима место те мајке! Такви су „конци”⁵ у које се заплиће наратија: стално их треба размрсивати, јер су исткани увртањем. Аутофикција се, без сумње, управо ту смешта: слика о себи у аналитичком огледалу, „биографија” коју успоставља процес анализе јесте „фикција” коју ће субјект постепено читати као „причу свог живота”. „Истина” овде не може бити у рангу верне копије, и то с разлогом. Смисао једног

⁵ Конци – у француском оригиналу *filis*, што се пише исто као и реч која значи „син”. (Прим. ѡрев.)

живота не постоји нигде, он једноставно не постоји. Није нешто што треба открити, већ измислити, не ни из чега, већ из свих трагова: он се мора *конструисати*. Таква је управо аналитичка „конструкција”: *fingeren*, „дати облик”, фикција коју субјект усваја. Његова истина се тестира као пресађивање у хирургији: прихвата се или одбацује. Фиктивни имплант, који аналитичко искуство нуди субјекту као његову истиниту биографију, постаје истинит ако „функционише”, то јест ако омогућава организму да (боље) живи. Ако је нетачан, непотпун или чак штетан, биће одбачен: види случај Доре код Фројда и још многе друге. Као што ниједна анализа није „завршена”, ниједна фикција није савршено адекватна. Са сваким новим аналитичаром долази нова фикција (видети овог пута Човека-вука). Аутофикција је фикција коју сам одлучио, као писац, да себи подарим, да је напишем сам о себи, уграђујући у њу, у пуном смислу те речи, искуство анализе, не само као тему, већ као начин продукције текста. Да ли је постаналитичка аутофикција „истинитија” као аутобиографско писање од класичног аутопортрета који смо помињали на почетку? У смислу подударности са нечим „стварним”, спољним у односу на причу и њен пробни камен, сумњам. Али је „истинитија” по томе што умножава сам нратив, отвара и замагљује нове путеве, што компликује „слику о себи” коју субјект јури као своју асимптотску фантазију. Романескна истина има исти статус, на крају крајева, као и аналитичка истина, онако како ју је Фројд при крају живота дефинисао: „гаранција” аналитичке „конструкције” није ни одбацивање ни пристанак субјекта, већ стални прилив, вишак изражајног материјала. У том смислу, постаналитичка аутобиографија, у односу на класичну аутобиографију, не може бити више „истинита” него што је богата. У истом смислу у којем кажемо да је уран, путем *обраде*, такође *обогаћен*. Ако није обогођена, онда је једноставно неуспешна.

У крајњем преокрету, међутим, сва та нова богатства на крају се враћају у речник најстаријег имагинаријума: мита. Аутопортретиста/Нарцис нема друго огледало које би му могло вратити слику себе. Ако је истина једног субјекта фикција која се строго гради из њега, онда је истина једне фикције – фиктивна. Или још, фиктивно је за субјекта у истом рангу као стварно. Фикција није фантазија: као што није луд онај ко хоће, нико не бива ни фиктиван тек тако, по жељи. За једну одређену културу, и субјекте који јој припадају, регистром фикције управља систем њених митова. Психоаналитички подухват увек на неки начин наилази на препреку мита. На најиндивидуалнијем, најинтимнијем нивоу истраживања *сојсшвених* снова, у тој најскривенијој ониричкој аутобиографији, Фројд је изненада био принуђен да уведе чудну категорију *шијичних* снова. Тај пример је за аутобиографа неизбежан. Његова педантна онтогенеза изненада се распршује у једну хипотетичку филогенезу. То је био пут који ми се сам наметнуо у „Чудовишту”, последњем делу моје књиге, где змај-бик из приче о Терамени код Расина долази као наставак крокодила-корњаче из мог сопственог сна, и где анализа Расиновог текста заузима тачно исто место и следи ток анализе ониричког текста. Истина (моја истина) наилази се ту негде, између две анализе. Никада заправо изречена, нити вероватно уопште изрецива: увек између. Кружење значења које је заувек двоструко, где никакво заустављање није могуће, где се све што се излије одмах враћа у супротном правцу, јер мит је по својој суштини прикривена контрадикција чије је разрешење

немогуће. Управо због те немогућности, сваки субјект је митолошки, свако приповедање о субјекту такође, чак и у „теоријској” форми. Едип–Хамлет, Ерос–Танатос. Моја фантазија је иста она која је већ опседала Расинову трагедију: професионална, јер припада професору књижевности. Повратно дејство текста на читаоца, дејство које је већ на делу код Расина, у епифанији његовог „чудовишта” које је постало моје. Сви „конци” *Сина*, сваког мог „ауто” (биографија, фикција, анализа, критика), после свих мојих брижних покушаја да их стрпљиво размрсим у свом животу, у свом тексту, у свему оном што је „хетеро” (хетероклитично или хетерогено), опет се не-размрсиво заплићу.

(Са француској превео Иван Радосављевић)