

Филип Гаспарини

АУТОНАРАЦИЈА

Аутофикција

Реч коју је смислио Серж Дубровски довела нам је у видно поље књижевни континент, а ми смо досад примећивали тек неколико његових разбацаних острваца: канонске аутобиографије припадника књижевног пантеона (Русо, Шатобријан, Жид, Сартр), поверљиве аутоистраживачке есеје (Лери, Перек, Клод Моријак), аутобиографске романе оптерећене порицањем (на пример, након 1945, оне које су писали Милер, Сандрар, Селин, Жене, Ледик, Керуак, Рот, Арагон, Ое, Симон итд.). Легитимисала је писање, охрабрила објављивање и подстакла читање текстова смештених на границе аутобиографије.

Такође, што је свакако био предуслов њеног успеха, заварала је критику. Најпре, као сви појмови који би да унесу револуцију у уметност двадесетог века, аутофикција је наступила као чинилац и знак неоспорног напретка. Писање о себи уведила је у модерну еру. Објављујући нову естетику, њен промотер имплицитно је довео у питање све раније критеријуме суђења и критичарима није остављао другог избора осим да прихвате или одбију њене авангардне пропозиције. Стога се нико није потрудио да истражи порекло, генеалогiju тог појма. За општи став да је ту реч о обичној тренутној моди у највећој мери је одговорна та критичка лењост, подељена на два једнако немарна става: на порицање новине или на дозвољавање да нас она заслепи. Ако се тај жанр, упркос свему, ипак уписао у неке књижевне родослове, остварио је то искључиво игром интертекстуалних референци које су призивали сами писци. Свака теорија аутофикције имаће стога као предуслов да изнова успостави историчност практичне стратегије и наративних средстава које овај термин покрива.

Овај неологизам показао се као препрека теоријском промишљању из још једног разлога: услед своје вишезначности или, боље речено, услед своје семантичке вискозности. Ово истраживање пружа тек бледу представу о разноликости и неусклађености значења која му приписују теоретичари, новинари, уредници, писци и читаоци. Дубровски је покушавао да истакне његово давнашње постојање, Лекарм и Жени да поделе аутофикционалне текстове у две колоне, Бланкеман у три категорије, а Колона у четири – ништа није успело. Тај „откривени” континент састоји се од толико хетерогених територија да ниједна поетика неће бити могућа док не успемо да им одредимо границе и да их, с узајамном сагласношћу, именујемо.

Та вишезначност има порекло у двосмислености која прати реч „фикција”, која час означава, у општем смислу, излагање имагинарних чињеница, а час, према скорашњем и варљивом значењу, приповест с литерарним претензијама. Разуме се, ова забуна није последица случаја нити неспретности. То што је реч *аутофикција* сковао Дубровски, а не неко други, то што сад та реч означава велики део књижевне продукције, то је зато што је била најпогоднија да подрије разлику између фикције

и аутобиографије. Дозвољавајући писање о себи без обзирања на појам истине, она је учинила излишним појам уговора о читању. Наиме, још је Филип Лежен указао на то да се не може промишљати о списима о себи без дефинисања уговора о комуникацији који тим списима управља. Стога, ако аутофикција обнавља писање о себи, за њено разумевање потребна је дефиниција њене практичне стратегије.

Помоћу та три начела, историчности, жанровске диференцијације и првенства критеријума праксе, покушаћу да расплетем замршено клупко значења која се придају овом неологизму Дубровског. Није уопште реч ни о каквој дефинитивној теорији, јер линије нису постојане, текстови који се појављују доводе у питање сва решења, овај феномен је још далеко од тога да буде дефинитивно описан.

Аутофабулација

Прво значење речи аутофикција које је важно да истакнемо, и можемо то релативно лако учинити, јесте оно које јој приписују Филип Лежен, Жерар Женет и нарочито Венсан Колона, наиме – „фикционализација самог себе” или, другим речима, пројектовање аутора у имагинарне ситуације. С једне стране, тај наративни поступак представља једноставну практичну конфигурацију, јер одбацује сваку бригу о вероватности и ослања се на недвосмислен фикционални уговор. С друге стране, легитимност не темељи на модерности већ, напротив, на дугој историји у коју Колона уврштава Лукијана и Апулеја, у другом веку, па Дантеа, Сираноа, Гомбровича, Борхеса и друге.

Поново у складу са семантичким склопом те сложености, ово значење не описује жанр, него наративни поступак, фигуру која тек ретко управља целином романа. Жерар Женет, који је инспирисао Колонину тезу, на крају ће то прихватити:

У сваком случају, корџус на који је примењујем јесће квантитативно мали у поређењу с корџусом аутофикције у смислу који је сада шекући, ња се чак и прелива, као што се каже за реку или за излив нафте у море. Али изненада, тај корџус (мој) више нема имена. Начас сам помислио на једнако прошивречан концепт неауторизоване аутобиографије, али нисам сићуран да одговара и радије ћу га сачувати за групу прилика. (Genette, 2006: 136–137)

Књига Мануела Алберке омогућила нам је да утврдимо да корпус аутофикционализације може, у неким културним контекстима, задобити значајне димензије. Стога не треба занемарити ову фигуру због њене реткости или застарелости. Али такође је потврдила да то псеудописање о себи доноси нови тип књижевне комуникације тек кад одбаци аутобиографску сатиру да би се упустило у потрагу за истином.

Да бисмо избегли забуне, било би пожељно да сместимо ауторске пројекције у имагинарне ситуације у категорији „аутофабулација”. Колона у много прилика користи тај термин као синоним за „фантастичну аутофикцију”. Дубровски га преузима, па се од њега ограђује у тексту у *Књижевном маџазину* посвећеном аутофикцији:

Била би неприхватљива прешка да је пријојимо, као Венсан Колона, аутофабулацији, у којој субјект, под именом аутора, себи измишља имагинарну еџисџенцију, као што је

Данџе Ђурић поведао о свом силаску у Ђакао или Сирано о свом леђу на месец. (Doubrovsky, 2005: 28)

Ето, ако постоји консензус, проблем решен.

Аутобиографски простор

Други примери коришћења речи аутофикција јављају се на релативно хомогеном хоризонту очекивања који је Филип Лежен 1975. године назвао „аутобиографски простор”. Узимајући пример из Жида, показао је како се у његовом дневнику, у преписци, есејима, аутобиографским и романескним текстовима појављује слика аутора „кроз најразноликије књижевне игре”. У тој практичној перспективи жанровске границе се замагљују: фикционална дела појављују се као „фантазме и пројекције у аутобиографској сфери”, док аутобиографија у правом смислу речи, *Ако зрно не умре*, одаје „двосмисленост [...] у погледу позиције наратора у односу на оно што приповеда” (Lejeune, 1975: 163–196).

Дакле, аутобиографски простор сачињава архижанр који стоји насупрот оном другом, романескном, фикционалном простору. Та дихотомија функционише по умирујућој бинарној логици. Све се компликује кад морамо признати да тај аутобиографски архижанр заправо садржи два типа практичне политике: пакт о истини, који управља аутобиографијом, писмима, новинама – и стратегију двосмислености својствену аутобиографском роману, која комбинује два супротна модуса комуникације. У Жидовом опусу, као и код Колет, Оеа, Гарија, Нурисјеа, Модижана, Филипа Рота, да споменемо само њих, текстови који припадају овим двема категоријама уклапају се у исту динамику писања о себи, изведеног у различитим облицима. Они се међусобно одзивају и чине систем.

Пре Дубровског није се могло замислити да постоји и трећа практична конфигурација у аутобиографском архижанру. А управо у тај простор одмах се смешта аутофикција. Стога се треба запитати да ли његов концепт заправо дефинише једну нову практичну стратегију у оквиру тог простора, и да ли је позван да замени једну или другу од тих постојећих конфигурација, или обе. Да бисмо оценили његову легитимност, истражићемо шта ново доноси у различитим областима у којима се испољава специфичност аутобиографије и аутобиографског романа: идентитет аутор–јунак–приповедач, формалну иновацију, места искрености, третман времена и аутокоментар.

Идентификација

Два критеријума омогућавају разликовање аутобиографије од аутобиографског романа:

- уговор о читању: аутобиографија нуди пакт о истини у правом смислу, док је аутобиографски роман заснован на стратегији двосмислености истине/фикције;
- идентитет аутор–јунак–приповедач је истакнут у аутобиографији, али само назначен у аутобиографском роману.

Следећа табела показује да аутофикција Дубровског преузима различите карактеристике од сваког од референтних жанрова:

	Уговор о читању	Идентитет аутор–јунак
Аутобиографија	пакт о истини	хомонимија
Аутобиографски роман	стратегија двосмислености	наговештени идентитет
Аутофикција	стратегија двосмислености	хомонимија

Аутофикција би се, дакле, налазила на пола пута између аутобиографије и аутобиографског романа. Ако претпоставимо да аутобиографски роман меша у једнаким мерама знаке аутобиографије и романа, можемо замислити аутофикцију као коктел који садржи три мере аутобиографије на једну меру романа. Супротно ономе што јој назив наговештава, а у складу с оним што Дубровски понавља, она би била ближа аутобиографији него аутобиографски роман.

Ова прва апроксимација доводи до одбацивања, односно одржавања у регистру аутобиографије текстова заснованих на уговору о истини без двосмислености, као што то захтева Филип Лежен у вези са књигом *Вили сећање на дејинџсво*, или Ани Ерно у погледу друге фазе свог дела.¹ Међутим, име Ерно се не појављује нигде осим на корицама њених књига. Супротно томе, у аутофабулацији, хомонимија управља радикално фикционалним приповедањем. Стога треба свакако признати да идентитет аутор–јунак–приповедач није ни неопходан нити довољан за успостављање аутобиографског карактера исказа. Може да ојача аутобиографски пакт, али не може, без других гаранција, да га конституише.

Хомонимија, дакле, не мења фундаментално статус „романа” који показује знаке аутобиографије. Многи текстови који се називају аутофикцијом, уосталом, не поштују овај услов. У свим случајевима, њихов пријем зависи од тога како читаоци тумаче знаке аутобиографије и фикције које они распоређују једнако широко руко као и аутобиографски романи некада. Стога аутофикција мора по другим особинама да се разликује од жанра од којег се настоји одвојити.

Стил, литерарност

Дубровски је, као што смо видели, увек придавао одлучујући значај формалној иновацији, „авантури језика”, „консонантном писању”, што је супротстављао „лепом стилу”, академском и прикладном, традиционалних мемоара. Лежен је, са своје стране, прво применио термин аутофикције на текстове у којима је у језику и композицији уочио утицај Селина, Мишела Битора или Клода Симона. Касније, Лоран Жени је као најважније карактеристике дубровскијевске линије аутофикције истакао њено „одбацивање књижевног стила” и „добро уређеног приповедања живота”.

Три разлога, међутим, доводе до одбацивања овог критеријума разликовања аутофикције. Прво, немогућност да се прецизирају, измере или категоризују стилски параметри. Затим, зато што би се могло показати да су аутобиографија и

¹ Уп. Jeannelle, J.-L., Viollet, C. (dir.), 2007: 143–147. и 166–168.

аутобиографски роман одувек били лабораторије за лингвистичке и наративне иновације. И коначно, зато што бујан развој онога што називамо аутофикцијом онемогућава било какво формално уопштавање. Уместо да га карактерише одређени тип писања или конструкције, овај термин данас покрива поље експериментисања где налазимо велику разноврсност стилова, од најједноставнијег (Ерно, Кинкејд) до најбарокнијег (Делом, Лобо Антунеш), од најразговорнијег (Анго) до најписменијег (Руо, Мишон, Зебалд), од најсировијег (Федерман, Буковски, Дистан) до најпоетичнијег (Дефоре, Жилије) или најерудитскијег (Рубо).

Међутим, сложићемо се да од аутофикције, без обзира на став, захтевамо минимум стилске оригиналности, вербалне иновације и рада на језику. Као што је показао Жак Лекарм, аутобиографија је била, и остаје, презрени жанр, не само код поетичара, већ и код самих аутобиографа (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1997: 13–17). Још више хендикепиран, аутобиографски роман је непризнат, сраман, жанр чије се име не изговара (Gasparini, 2004: 306–313). Представљајући се радикално иновативном у епохи која жуди за новинама, хипотеза Дубровског успела је да уклони део предрасуда критике и отвори жанровски простор између аутобиографије, коју је Филип Лежен недавно рехабилитовао, и доминантног романа маште.

Филип Лежен је 1987. констатовао да је аутобиографском тексту врло тешко да изађе изван „убичајених форми” а да не буде „оптужен за трикове и измишљање” (Lejeune, 1988: 68), али наше схватање веродостојности отад се значајно развило. Коначно смо спремни да признамо, као и Русо, да је потребно, како бисмо исказали своју јединственост, не „направити пажљиво написано дело као друга”, већ „измислити нови језик” (Rousseau, 1959: 1153). Овај преокрет мишљења омогућио је „новом” жанру да стекне књижевну признатост која је готово увек била ускраћена његовим претходницима.

Међутим, овај пријем у уметнички регистар не представља критеријум разликовања. Напротив, он би требало да доведе до поновне процене целог дела књижевне продукције који је досад био занемарен: тад би се увидело да су многи аутобиографски текстови били засновани на аутентичном уметничком истраживању.

Тематика

На плану садржаја, аутофикција у Француској има репутацију егзибиционизма, непристојности, сексуалне опсесије, можда због успеха књиге *Сексуални животи Каџерине М.*, због жестине Кристин Анго или опсцености Гијома Дистана. Ова медијска слика је искривљена услед две грешке у перспективи. Прво, она не препознаје резервисаност, нежност, поштовање себе и других, који прожимају огромну већину савремених аутобиографских романа.² Затим, она заборавља да су, у

² На пример, код Кристе Волф, Кензабура Оеа, Ани Ерно, Имреа Кертеса, Пола Остера, Алфреда Брајса Еченикеа, Мишела Тремблеа, В. Г. Зебалда. Шарла Жилијеа, Бориса Шпрајбера, Галсана Чинага, Жака Рубоа, Франсоа Вејерганса, Андреја Макина, Клода Симона, Хенрија Рота, Патрика Модижана, Пјера Бергунја, Жана Руоа, Пјера Мишона, Петера Хандкеа, Алена Боскеа, Ерија де Луке, Валери Мрежен, Џамејке Кинкејд, Ц. М. Куција, Катерине Кисе, Хавијера Маријаса, Мартина Винклера итд.

сличној форми, Елизен де Крен 1538. и председниковица Феран³ 1689. године објасниле како су варале своје мужеве, она занемарује сексуалну аутобиографију Жан-Жака Бушара (1606–1641), изоставља хвалисања Казанове, провокације Колет, синовост Хенрија Милера, искрена признања Кристофера Ишервуда и Виолете Ледик, Женеову хомосексуалну митологију.

Исто тако, аутофикција по себи настала је у постшездесетосмашком и постфројдовском контексту ослобађања говора и морала. Важно је истаћи да су ове две тежње, индивидуалном изразу и сексуалној слободи, за ту генерацију биле интимно повезане: кроз вербализацију, декулпабилитацију и ревалоризацију сексуалности, појединац је требало да поново присвоји језик. Психоаналитичка теорија у том смислу нудила је модел објашњења који се одмах могао применити на писање. Колико год уживала у новој валидности признатој индивидуалном говору, посебно причи о сексуалној иницијацији, аутофикција је закаснила производ ове двоструке културне револуције. И очигледно није случајно што ју је у Француску увео универзитетски професор који је боравио у Сједињеним Државама, нити је чудно што је тамо нашла плодно тле.

У овом периоду освајања говора појавили су се и други типови текстова, укључујући феминистичке есеје и сведочења без преседана. Међутим, било је потребно да прође одређено време да би се формирала стратегија изражавања способна да преточи овај слободарски замах у препознатљив књижевни облик. У међувремену, као што је познато, ентузијазам је опао под ударцима нафтне кризе, незапослености, сиде и краја утопија. Тако да је нови жанр – и у томе је његово богатство – морао истовремено да пренесе жељу за еманципацијом из периода 1968–1975. и разочарања осамдесетих. Његово представљање тела је емблематично за ову двоструку поставку, модерну и постмодерну: иако тело заиста настањује аутофикцију више него што је то био случај са некадашњом аутобиографијом, иако више није осуђено на неизговореност и кривицу, ретко се распушта у ужитку. То тело, испијено код Гибера, алкохоличарско код Буковског, болесно код Томаса Бернхарда, повређено инцестом код Анго и побачајем код Ани Ерно, исцрпљено код Нурисјеа и Дубровског, више се истиче својим ограничењима, патњама и хендикепима него ужицима.

Теме повезане са пореклом, колективним сећањем и туговањем много више карактеришу савремено писање о себи него представљање сексуалности. Преци, отац, мајка, деца, постају хероји ових књига које се погрешно оптужују за нарцисоидност.⁴ Судбина пријатеља (*Вишњеницајнов нећак* Томаса Бернхарда, *Аусшерлиц*

³ Председниковица Феран – Ана Белинзани Феран (*Anne Bellinzani Ferrand*; 1658–1740), француска списатељица позната по епистоларном роману *Нова њрича о љубавима младе Белизе и Клеанџа* (*Histoire nouvelle des amours de la jeune Bélise et de Cléante*, 1689), који говори о несрећним браковима, а заснован је на њеној афери с Лујем Николом ле Тонелије де Бретејом. Била је удата за Мишела Ферана, судију. Надимак председниковица (*Présidente*) највероватније упућује на судску функцију њеног мужа. Сачувана је и објављена њена преписка с бароном Де Бретејом, која осликава књижевне и друштвене кругове њеног времена. (*Прим. ђрев.*)

⁴ На пример, код Џона Фантеа (*Брајсџво лозе*), Пола Остера (*Ошкривање самоће*), Албера Кое-на (*Књига о мојој мајци*), Сержа Дубровског (*Син*), Алена Боскеа (*Мајка Рускиња*), Клода Симона (*Георџике*), Мишела Трамблеа (*Хронике висоравни Мон Роајал*, у шест томова), Ани Ерно (*Месџо, Једна жена, Сџиг*), Пјера Бергунја (*Црвена кућа*), Ришара Милеа (*Мој живиш међу сенкама*), Ришара

В. Г. Зебалда, *Брзина свећлосћи* Хавијера Серкаса), локалних звезда (*Мали живоши* Пјера Мишона) или потпуне незнанке (*Дора Бругер* Патрика Модижана) такође може да се односи на судбину приповедача. Моктар Беларби је предложио да се овај тип децентрализованог приповедања, усмереног на друге, назове аутоалтербиографијом (Belarbi, 2006: 151–166).

И овде скорашња распрострањеност овог феномена не сме да сакрије његову старост. Мемоари из шеснаестог и седамнаестог века обично су садржали генеалошки део. Жорж Санд је наставила ову традицију у делу *Повесћ моја живоша*, као и Маргерит Јурсенар у *Лавириншу свећа*. Међу текстовима који директније предсказују повратак другости у савременим списима о себи, могу се издвојити они које је Колет посветила својој мајци (Cigo, 1930), Хенри Милер *Колосу из Марусија* (1949), Жене криминалцима (*Бојородица од Цвећа*, 1948, *Дневник лойова*, 1949) или Селинцер свом брату (*Симор, увод*, 1959).

На крају, трећа струја обнавља поджанр романа – пишевог дневника који су започели Уисманс и Жид. Хавијер Маријас, Енрике Вила-Матас, Хуан Гојтисоло, Паул Низон, Магда Сабо, Филип Солерс, Кристин Анго, Франсоа Вејерганс на тај начин поступком слике у слици приказују свој професионални положај с више или мање хумора.

Наравно, разноврсност савремене аутофикције не своди се тек на ова три мотива – тело, веза, писац. Али, без обзира на тему о којој је реч, преношење поруке увек је регулисано реторичким императивом: прича не само што мора да занима читаоца, већ га мора и уверити у поузданост аутоприповедача. Зато се савремена аутофикција најчешће поново бави „местима” у драгим старим аутобиографским романима: позе осредњости, депресије, осећаја кривице, исповедања, демаскирања и љубави остају најефикаснија средства за изазивање читаочево емпатије.

Време

Ако писац о себи располаже релативно ограниченим репертоаром уговора о читању (референцијални/фикционални/мешовити), начина изражавања (ја/ти/он), ликова, заплета и тема, с друге стране, он може, као музичар, неограничено стварати нове ритмичке комбинације. Време чини мотив и материју, основу и форму његове приче, тако да је начин на који га обрађује значајнији од онога што експлицитно каже. Оно такође преноси његову намеру као и очекивања читалаца и вредности – естетске, етичке, културне – које су им заједничке. Стога не може бити

Моргјева (*Мали човек виђен с леђа*), Жана Руоа (*Поља частии, Славни људи, Свећ ошћриликe, За ваше поклоне, На сцени као на небу*), Катрин Кисе (*Породична мржња*), Франсоа Вејерганса (*Франц и Франсоа, Три дана код моје мајке*), Пјера Пашеа (*Аутобиографија мој оца*), Џамејке Кинкејд (*Аутобиографија моје мајке*), Г. Пошер, *Мој браћ*), Камиј Лоранс (*Филиј*), Мартина Винклера (*Анђелова йера*), Филипа Вилена (*Последња йодина*), Мишела дел Кастиља (*Злочин очева, Улица архива*), Филипа Фореста (*Вечно дејше, Целе ноћи*), Ле Клезиоа (*Револуције, Африканац*), Мартина Ејмиса (*Искусство*) итд.

иновације у аутобиографском жанру која се не односи уједно, или суштински, на третман времена.

У том погледу, генерално се сматра да се аутофикциониста разликује од традиционалног аутобиографа по томе што одбија да линеарно приказује „историју своје личности”.⁵ Он ће, дакле, прекинути хронологију тог постојања користећи различите поступке. Најједноставнији се састоји у драматизацији само једне епизоде тог живота. Сетићемо се да је, пред Бернаром Пивоом, 1989. године, Дубровски једноставно дефинисао аутофикцију послом романескне селекције и интензификације. Је ли то било довољно да се утврди њена новина? Од Дасусија до Селина, преко Мисеа, Хамсуна, Керуака, јапанског шишосецуа⁶ и већине текстова којима издавачи стављају поднаслов „Проза”, сценски приказани исечак личног искуства има дугу књижевну историју. Дубровски и други савремени аутори обнављају ову традицију тако што дају приказаној епизоди необичну временску сложеност, пресецају је враћањима уназад, метадискурсом и цитатима, стављају је да резонира с другим причама. Досад је тај низ био причан сам за себе, као затворена, непропусна, апстрактна, алегоријска авантура. Тако су га, на пример, третирали Констанс, Лоти или Жид. Сад се, на веома различите начине, односи на детињство, адолесценцију, историју, социјални контекст, културне одреднице.⁷ Укључује се у мрежу значења која га са свих страна надилази. Уместо једнозначан, затворен, метафорички и трансцендентан, постао је сложен, отворен, метонимијски и контингентан.

Последњих година, у аутобиографској књижевности развиле су се и друге антихронолошке технике: унутрашњи монолог који функционише преко асоцијација идеја,⁸ низање секвенци произвољним редом,⁹ интерполација имагинарних визија,¹⁰ уметање фотографија,¹¹ распоређивање по категоријама,¹² абecedни ред (варијанта

⁵ Lejeune, 1975: 14. „ДЕФИНИЦИЈА: *Ретроспективна њрозна њрича коју сѡварна особа њрича о свом сѡсѡвеном њосѡјању, када најласак сѡавља на свој индивидуални живоѡ, њособно на исѡорију своје личности.*”

⁶ Јапански жанр ја-романа. (Прим. ѡрев.)

⁷ На пример, код Ани Ерно, Кристе Волф, Кристин Анго, Бориса Пахора, Гаоа Синѡијана, Имреа Кертеса, Хорхеа Семпруна, Патрика Модијана, Волеа Сојинке, Ерија де Луке, Рашида Буѡедре, Фернанда Ваљеха, Антонија Лоба Антунеша, Рејмонда Федермана, В. Г. Зебалда, Петера Хандкеа...

⁸ На пример, код Филипа Рота (*Порѡнојев синдром*), Кристин Анго, Нине Бурауј, Рашида Буѡедре.

⁹ Претходник: Мишел Лерис. Затим, према различитим поступцима: *Неѡкреѡно време* Клода Моријака, *Осѡинаѡо* Луј-Ренеа де Фореа, *Држи се ѡраво* Фредерика Руа, *Осѡављен за ѡричу* Дубровског, *Искусѡво* Мартина Ејмиса, *Оѡкинуѡи цреѡови* Жан-Кристофа Бајиа.

¹⁰ Претходници: Нервал (*Аурелија, Кѡери ваѡре*), Рилке (*Зайиси Малѡеа Лауригса Бриѡеа*), Бретон (*Наѡа*), Бели (*Зайиси једној чудака*), Гомбрович (*Фердигурке*). Даље: *В или усѡиомена на деѡињсѡво* Перека, *Малроови Анѡимемоари*, *Поѡубљење и Бланш или заборав од Арагона*, *Роб-Гријеове Романеске*.

¹¹ *Ролан Барѡ ѡо Ролану Барѡу*, Зебалдове књиге, колекција „Црте и портрети” издавача „Француски Меркур”, *Кориѡење фѡѡѡрафије* Ани Ерно и Марка Марија, *Свеѡице и ѡророчице* Нан Голдин.

¹² Жорж Перек (*Мислиѡи/класификовати, Врсѡе ѡросѡора*), Жак Борел (*Прича о мојим сѡарим оделима*). Претходници: Жером Кардан (*Мој живоѡ, 1576*), Монтењ, Шен Фу (*Приче једној ѡролазној живоѡа, око 1810*), Х. Д. Торо (*Валген, 1854*).

претходног),¹³ листе и спискови,¹⁴ портрет и биографија трећих лица,¹⁵ не искључујући комбинације ових поступака. Неке од ових техника потичу из романа, као што је унутрашњи монолог, друге из референцијалних жанрова, као што су уметање докумената или абecedни ред; тематска обрада била је позната биографима антике (Плутарх, Диоген Лаертије, Светоније) и остаје својствена аутопортрету од Монтења до Барта. Све се, дакле, дешава као да мешање времена призива мешање жанрова.

Уопштено говорећи, ова формална истраживања обрађују аутобиографски текст према два принципа: фрагментацији и хетерогености. Што су ови принципи израженији, то се више удаљавамо од класичног модела аутобиографије, наративне, натуралистичке, хронолошке, тотализујуће, експликативне, монодичне, озбиљне, и утолико више стичемо утисак да имамо посла с другим типом писања о себи. Истина је да структурисање аутобиографског наратива представља сведочанство само по себи.

Аутокоментар

Други критеријум око којег постоји опште слагање кад је у питању карактеризација новог жанра јесте његова интензивна употреба унутрашњег коментара. Наравно, метадискурс није нова појава у области писања о себи. Филип Лежен је показао да се аутобиографски пакт редовно уговара уводним говором којим се тражи наклоност и попустљивост читаоца. Ова ораторска предострожност често садржи критику жанра и аутора који су дотад писали у његовим оквирима, а затим следи излагање мотива који су, упркос свему, аутора подстакли да се у то упусти. Али затим прича узима маха и, мада наратор понекад расправља о тачности неке чињенице, ретко се дешава да покаже и најмању сумњу у легитимност свог поступка.

Аутобиографски роман је преокренуо овај *шойос* у корист своје стратегије дво-смислености, користећи увод како би одмах истакао неизвесност у погледу свог жанровског статуса. Тако почиње *Дејвид Којерфилг*: „Хоћу ли постати јунак сопствене биографије, или ће то бити неко други, то ће ова књига показати” – или *Клодина у школи*: „Зовем се Клодина, живим у Монтињију; тамо сам рођена 1884. године [...] Дефинитивно ћу почети да пишем дневник, или скоро дневник.” Код Селина, ове уводне речи ће попримити велике размере, али ћемо морати да сачекамо Арагона, Клода Симона, Пола Остера и Жака Рубоа да би се аутокоментар увукао у тело текста до те мере да поједе нарацију.¹⁶

Поред тога, аутобиографски роман особен је по томе што не користи само експлицитне коментаре да постави проблем своје референцијалности. Он такође, још од давнина, зна да постави сопствено излагање као слику у слици, приказујући ликове који причају свој живот с више или мање искрености. Исто тако, он воли да

¹³ Ролан Барџ ио Ролану Барџу, *Абедцедаријум* Ервеа Базена, *Бардаграк* Жерара Женета.

¹⁴ *Мислићи/класификовашти, Рођен сам, Инфраординарно* од Перека, Женетов *Бардаграк*. Претходница: Сеи Шонагон, *Зайиси пред сан*, XI век.

¹⁵ Уп. стр. 305.

¹⁶ Уп. Gasparini, 2004: 126–140.

цитира друге текстове, било романескне или референцијалне природе, у односу на које предлаже читаоцу да га ситуира. О давнини, учесталости и разноврсности ових поступака могу само да упутим на треће поглавље књиге *Је ли он ја?*.

Поменуте процедуре играју све већу улогу у стратегијама жанровске двосмислености, али оне су такође, већ неколико деценија, присутне и у књижевној аутобиографији. Тако их, на пример, Жорж Перек, Андре Горз, Томас Бернхард, Хенри Рот, Петер Хандке, Ерве Гибер, Кристин Анго, В. Г. Зебалд и други користе као истраживачке алате који омогућују тексту да у сваком тренутку размишља о границама сопствене валидности.

На том плану, као и у погледу своје наративне структуре, аутобиографија је позајмила омиљене поступке аутобиографског романа. Те позајмице представљају епистемолошку контаминацију. Оне указују на то да аутобиограф сад дели сумње романописца у погледу могућности преношења искуства низом речи. Пошто више не може да тврди да приповеда свој живот хронолошки, он га дели на секвенце које поново проживљава, изокреће, упоређује, меша, а да никада није сигуран да их истину разуме.

Ова приближавања учинила су границу између та два жанра још нејаснијом него раније. Наративне технике које су им заједничке постале су видљивије од јаза који их у пракси раздваја. Вероватно је било неизбежно да та блискост буде означена једним жанровским појмом који омогућава да се обе категорије подведу под заједнички назив.

Дефиниције

Узимајући у обзир претходно речено, нови жанр могао би се најједноставније дефинисати на следећи начин:

Аутобиографски и књижевни текстови који садржи мноштво особине усменог говора, формалне иновације, нарастивну сложеност, фрагментарност, грубост, разноликост и аутокоментар, које теже да проблематизују однос између писања и искуства.

Ове особине представљају показатеље, а не строге критеријуме. Није нужно да се све појаве, али што их је више, што су разноврсније и оригиналније, то ће се текст јасније разликовати од традиционалне аутобиографије и аутобиографског романа. Да бисмо неки текст сврстали у ту нову категорију, не можемо се ослонити на изјаве аутора или издавача – потребно је анализирати саме поступке писања, што захтева нешто више критичког рада. Такво испитивање показало да најиновативније књиге нису нужно оне које су најновије нити најпознатије.

Како назвати ову нову категорију? Видели смо да је реч *аутофикција* стекла противречне дефиниције јер је компонента *фикције* нарушавала разумевање самог појма. Иако је ризично уводити још један термин у већ пренатрпано поље, чини ми се да је неологизам који је сковао Арно Шмит прикладан за разјашњење ситуације.

Године 2005. он је први пут, поводом дела *Милост и рубе стире* Хенрија Рота, предложио замену термина аутофикција термином аутонарација.

Приповедаћи себе, аутонаративно говорећи о себи значи пребацити своју аутобиографију у књижевно поље. Изразићи себе, свакако, али уз сву сложеност која је својствена роману и његовим модалним, њерсејективним и стилским варијацијама. Другим речима, аутонарација значи говор о себи као у роману, доживећи себе као лик, чак и кад је референцијална основа сасвим стварна. Ира је Хенријев аутонаративни двојник. (Schmitt, 2005: 181–196)

Он је приметио да се у Роберовом речнику нарација дефинише као „писани и детаљни приказ низа догађаја, у књижевном облику”. Историјски речник упућује на индоевропски корен *īne-* или *īno-* – „знати”, који је опстао и у речи „игнорисати”. Изведена из *narrare*, латинска реч *narratio* означавала је чин приповедања. У реторици седамнаестог века, *narratio* је био „део излагања у којем се износе чињенице случаја”. Ево, дакле, израза који је савршено прикладан да означи књижевну, сазнајну и реторичку природу текстова о којима је реч. У комбинацији с префиксом *ауто* (на енглеском *self*), он омогућава да се квалификује текст који преноси „низ догађаја” вредних саопштавања јер их аутор интимно *познаје* и износи као део својеврсног говора *pro domo sua*.¹⁷

Појам *аутонарације* не означава један одређени жанр, већ савремени облик једног архижанра – аутобиографског простора. Он обухвата строго аутобиографске текстове, који подлежу истоименом пакту, као и аутобиографске романе, који се ослањају на више или мање замршену стратегију жанровске двосмислености.

У првој категорији налазе се, на пример, аутореференцијална дела Шарла Жилијеа, Жака Рубоа, Филипа Фореста, Армана Гатија, Катерине Кисе, Ани Ерно.¹⁸ Израз *аутобиографска проза* могао би се користити за разликовање ових фрагментарних и углавном метадискурзивних дела од линеарних и неупитних мемоара. Познато је да је у издавачкој пракси поднаслов „Проза”, мимо сваке логике, супротан роману, иако роман може постојати само као нарација. Додајући реч *аутобиографска* уз реч *проза*, добијамо релевантну етикету која се истовремено може супротставити и роману и *аутобиографију* у уобичајеном смислу.

У овој хипотези, појам *аутофикција* поново добија семантичку кохеренцију за означавање текстова који припадају другој категорији аутонарације, при чему компонента *фикција* јасно указује на то да је одређене елементе *ауто*-приповедања аутор измислио или прерадио. *Аутофикција* ће онда означавати управо *савремени аутобиографски роман*. Међу еминентно модерним ауторима који заступају, сугеришу или признају ову интервенцију маште у аутонаративни процес, могу се навести Жене, Арагон, Дирас, Модигјано, Солерс, Федерман, Роб-Грије, Анго, Вилен, Делом.¹⁹ А шта је са Дубровским? Сврстао бих га у другу категорију, аутофикцију, све до Сломљене књије, а затим у прву, када почиње да користи израз *постмодернистичка*

¹⁷ Лат. у своју корист, у свом интересу, у своју одбрану. (Прим. прев.)

¹⁸ Ван француског говорног подручја: Томас Бернхард, Џ. М. Куци, Имре Кертес, Хенри Рот, Хорхе Семпун, Фернандо Ваљехо, Џамејка Кинкејд...

¹⁹ Ван француског говорног подручја: Џек Керуак, Филип Рот, Чарлс Буковски, Хавијер Маријас, Антонио Лобо Антунеш, Алфредо Брајс-Еченике, Ханиф Курејши. Многи аутори, следећи Жидов пример, писали су у оба регистра: Нурије, Ое, Резвани, Руо, Гао Синђијан итд.

ауџобиографија. Међутим, разуме се по себи да сваки читалац формира своје мишљење о сваком тексту на основу сопствених критеријума оцењивања.

Ова нова идеја не тежи да замагли жанровске границе, као што је то могла чинити ауџофикција у ширем смислу, већ да уведе један другачији ниво разумевања. Кад је реч о аутореференцијалном приповедању, аутобиографија и аутобиографски роман остају једине практичне категорије, то јест оне које се заснивају на посебном читалачком уговору, било једноструком или двоструком. Појам ауџонарације омогућава да се, унутар тог аутобиографског простора, издвоје заиста модерни (или постмодерни) текстови, они који тематски обрађују сопствени практични статус помоћу оригиналних уметничких средстава. Он стога подразумева једну привремену поетику, која књижевност писања о себи везује за њену способност да доведе у питање сопствену валидност.

Ово аксиолошко схватање не решава судбину савремених текстова који су, по датуму објављивања, нови, али су, по начину приповедања, архаични, то јест хронолошки, линеарни, демонстративни и лишени сваке сумње у своју способност натуралистичког представљања. Нема сумње да се међу тим списима могу наћи приче које су пријатне за читање, чак и дирљиве. У сваком погледу, било би пожељно класификовати их у складу са делима која им служе као узор, као аутобиографије или аутобиографске романе, у зависности од њихове жанровске стратегије, без обзира на жељу издавача.

Појам ауџонарације има једну озбиљнију ману, прецизно одређује начин исказа који неки текстови одбацују. Као што сам већ приметио, многи писци који пишу о себи не верују нарацији, коју сумњиче да неизбежно склизне у фикцију. Због тога покушавају да смање њен утицај. С једне стране, супротстављају јој друге облике исказа: поезију,²⁰ аутопортрет,²¹ опис,²² набрајање,²³ медитацију,²⁴ научни прилог,²⁵ дневник,²⁶ путопис,²⁷

²⁰ Уп. *Оштинашо* Луј-Ренеа де Форea, *Крик њешчаној саша* Клоe Делом.

²¹ Уп. аутобиографско дело Мишела Лериса.

²² Уп. *Поврашак* Жака Борела, *Пешљу* Жака Рубоа.

²³ Уп. *Сећам се* Жоржа Перека, *Једношавна сшрасш* Ани Ерно.

²⁴ Уп. *Издајника* Андреа Горза, *Марс* Фрица Зорна, *Велики лондонски њожар* Жака Рубоа, *Тајне мисли* Паскала Кињара. Претходници: Томас Карлајл (*Живош и схвашћања хер Тојфелдсгрека*, 1834), Х. Д. Торо (*Валген*, 1854), Ниче (*Ессе хото*, 1888), Пруст, који тако мало прати хронологију и код кога има толико есејистичких страница.

²⁵ Уп. с појмом „аутосоциобиографске прозе“ који је развила Ани Ерно, с психоаналитичким промишљањима која Ж.-Б. Понталис спроводи у својим књижевним текстовима, с математиком код Жака Рубоа, историјом код Модижана, Клода Симона, В. Г. Зебалда, Муњоса Молине, Хорхеа Семпруна итд. Док већина сведочења тврди да има функцију документа за потребе историје, социологије, антропологије или психологије, нека од њих прерастају у истински научна истраживања. Најбољи пример за то је Солжењицинов рад о гулагу.

²⁶ Уп. А. О. *Барабуш* Валерија Ларбоа, *Књиу немира* Фернанда Песое, *Нењокрешшо време* Клода Моријака, *Крајолике њосле бишке* Хуана Гојтисола, књиге Паула Низона о којима сам већ говорио, књиге Петера Хандкеа, на пример *Моја њодина у ницијем заливу*, од скорашњих издања *Поврашак хулијана* Нормана Манее.

²⁷ Уп. *Понављање* Петера Хандкеа, *Сашурнове ѡрсшенове и Вршшшавицу* В. Г. Зебалда, *Зарањање* Паула Низона, *Планину душе* Гаоа Синђијана. Претходници: Сенанкуров Оберман, *Пошшшјева женидба* и *Госшшшја Хризаншшша* Пјера Лотија, Рилкеови *Зайиси Малшша Лауригса Бриеа*, *Зайиси једној чудака* Андреја Белог.

писмо,²⁸ интервју.²⁹ С друге стране, фрагментују текст у делове различитих регистра, све док не почне да личи на колаж.³⁰ У знак поштовања према Монтењу, ове посебне поступке могли бисмо сврстати под назив „аутоесеји”. Тиме бисмо добили концепт који омогућава да се у обзир узме феномен отпора аутобиографије на рацији, и самим тим да се проуче његово порекло, узор, манифестације, плодност и развој.

Таква категоризација не би нас ослободила потребе да испитамо практичну стратегију аутора: Пруст, Ларбо, Рилке, Песоа, Хандке, Низон или Симон не склапају никакав уговор о истинитости са својим читаоцем, што их довољно разликује од Лериса, Перека, Рубоа или Ани Ерно. Из те перспективе, могли бисмо разликовати две врсте *аутоесеје*, Сенанкуровог типа, који је фикционализован, и Монтењевог типа, који је чисто дискурзиван, а оба се јасно разликују од наративних жанрова, аутобиографије и аутофикције, одбијањем да писање о себи потчине временској структури.

Следећа табела приказује позицију коју ове категорије заузимају унутар разматраног жанровског простора.

	ФИКЦИЈА		СТРАТЕГИЈА ДВОСМИСЛЕ- НОСТИ	РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТ	
	ФАНТАСТИЧНА	РЕАЛИСТИЧКА		НАРАТИВНА	СПЕКУЛА- ТИВНА
ТРАДИЦИЈА					
АУТОР ≠ ЈУНАК	фантастични роман	натуралистички роман	историјски роман	биографија	есеј
АУТОР = ЈУНАК	аутофабулација		аутобиографски роман	аутобиографија	дневник
(ПОСТ)МОДЕРНО ДОБА					
АУТОР ≠ ЈУНАК	магијски реализам метафикција	унутрашњи монолог Нови роман модерни роман	доку-фикција		
АУТОР = ЈУНАК	личне митологије (пластичне уметности)		АУТОНАРАЦИЈА		аутоесеј дневник
			аутофикција	аутобиограф- ска проза	

Не треба занемарити чињеницу да ове нове ознаке, аутофикција, аутонарација, аутоесеј, долазе у сукоб са старим. Оне сугеришу да некадашње категорије не одражавају довољно уметничке амбиције које покрећу данашње ауторе. Оне имплицитно враћају аутобиографију у прошлост; своде је на статус њеног хетеродијетичког еквивалента, биографије, чија је основна функција пре свега информативна, форма линеарна, а намера демонстративна. Дела која остају у тој документарној позицији тек у изузетним случајевима бивају књижевно призната, и то због заслуга

²⁸ Уп. Георијке Клода Симона, *Писмо за Д. Андреа Горза*.

²⁹ Уп. *Интервју* Кристин Анго, *Бошаничка башта* Клода Симона, *Досије* К. Имреа Кертеса.

³⁰ Уп. Георијке Клода Симона, *Пејџу Жака Рубоа*, *Сефард* Антонија Муњоса Молине, *Лушајућу* реч Армана Гатија. Претходник: *Зайиси Малшеа Лауриса Бријеа* Р. М. Рилке.

које аутор има у области лепе књижевности. Рекласификовати савремене аутобиографске текстове као аутофикцију, аутонарацију или аутоесеј значи истовремено признати присуство те „кондиционалистичке” поетике³¹ и покушати да се она превазиђе постављањем нових категорија које могу легитимисати данашње писање о себи. Ипак, није реч о томе да се замени периодично-аксиолошка класификација практичном карактеризацијом која успоставља специфичност писања о себи, већ да се укрсте ове две аналитичке методе.

Поетика је увек комбиновала научни приступ и естетски суд, описивање и прописивање. Као наука о књижевности, она не сме да се одрекне разумевања писања о себи кроз уговоре о комуникацији. Без обзира да ли се то назива аутобиографија, аутофикција, аутонарација или аутоесеј, без обзира да ли се поднасловљава као роман или проза, дискурс о себи увек ће бити читан у складу с ангажовањем аутора у свом излагању, а критика не може да занемари ову етичку димензију. Тако ће моћи да схвати иновативност савремене аутонарације у њена два аспекта, естетском и тестимонијалном. Јер треба прихватити чињеницу: далеко од тога да је ширење писања о себи којем присуствујемо једноставан модни феномен, чија ће се пропаст предвиђати сваке године на књижевној сцени – оно се уклапа у један снажан тренд наше књижевности, а тиме и нашег културног окружења.

Књижевни феномен

Развој аутонарације од осамдесетих година може се објаснити на два начина који се међусобно не искључују и које ћемо разматрати сукцесивно: чисто књижевна објашњења која теже да укључе жанр у историју форми писања, и „спољна” објашњења која повезују тај феномен с развојем друштва у целини.

Већ сам нагласио да су аутобиографски роман и књижевна аутобиографија одавно обрађивани процесом наративног усложњавања, посебно у погледу третмана времена, метадискурса и интертекстуалности. Довољно је поново прочитати Пруста, Џојса (*Портрет уметника у младости*), Рилкеа (*Зайиси Малтеа Лауригса Бриџа*), Андреја Белог (*Зайиси једној чудака*), Колет (*Рођење гана*), Селина, Џона Фантеа или Хенрија Милера да бисмо се уверили да аутонарација није сишла с неба седамдесетих или осамдесетих година, већ се постепено издвајала из модела аутобиографије, романа, дневника и есеја, тражећи оригиналну синтезу.

Остаје да се види како је ова жанровска линија изненада идентификована под називом „аутофикција” у Француској крајем двадесетог века. Ова кристализација се догодила захваљујући неочекиваној конвергенцији три различите књижевне линије: егоцентричке традиције, формалистичке авангарде и идентитетског свечочења – углавном јеврејског, феминистичког и хомосексуалног.

У француској књижевности постоји егоцентричка традиција, која потиче од Монтења, Русоа, Шатобријана и Стендала, али је очигледно да су њене технике изражавања стално еволуирале, понекад чак и брже него оне у фикцији. Тако су се особине модерности које очигледно карактеришу данашњу аутонарацију појавиле

³¹ Уп. Genette, 1991: 26–40.

у аутобиографском роману много пре 1975. године. Фрагментација секвенци, раскидање хронологије, елементи усменог језика, метадискурс, интертекстуалност, жестина личног изражавања, сумња у могућности језика – све ово се може наћи не само у делима Селина и Женеа, већ и у делима Виолете Ледик, Ромена Гарија, Луја Калаферта, Клода Симона, Рашида Буђедре. У класичнијем стилу, Доминик Ролен, Франсоа Нурисје, Патрик Модижано, Ален Боске и Ерве Гибер такође су увели у писање о себи нов тон и поступке који ће их касније повезати с аутофикцијом, најпре преко Жака Лекарма, а затим и преко већине критичара.

Поред ових аутора који су тихо развијали свој стил без претензија да унесу револуцију у књижевност, други су своју праксу аутонарације систематски пратили теоријским промишљањима која су служила као средство самолегитимизације. Раскидајући с дугом традицијом скромности и порицања, они су коначно отворили пут ка критичком признању овог жанра. Та склоност ка теорији, или њен „демон”,³² дошла им је из авангардних покрета из којих су потекли: Лерис (Leiris, 1946: 9–22) и Арагон (Aragon, 1980) из надреализма, Симон де Бовоар (Beauvoir, 1964), Жан-Пол Сартр (Sartre, 1952. и 1976, 133–226) и Андре Горз³³ из егзистенцијализма, Жорж Перек,³⁴ Жак Рубо и Ана Ф. Гарета из Улипоа,³⁵ Барт, Дубровски, Солерс и Форест из нове кришике, Маргерит Дирас, Ален Роб-Грије, Клод Моријак из *Новой романа*, Рејмонд Федерман из америчке метафикције.

Ови аутори-теоретичари су дошли до аутонарације кршећи сопствену претходну представу писања, било ангажованог или формалистичког, коју су претходно заступали и отеловљавали. Сматрали су стога неопходним да оправдају ту промену поетике тако што су развили теорију своје нове праксе. То је оно што се с правом може назвати палинодијом. Као што је подсетио Антоан Компањон, „књижевна теорија разоткрива код и конвенцију тамо где је а-теорија полазила од природе” (Compagnon, 1998: 23). Њихов рад се, дакле, састојао у деконструкцији конвенција које су управљале комуникацијом једног жанра који је већ два века опстајао у некој врсти практичне несвесности, у његовом „денатурисању”. Тако су писци који су потекли из авангарде троструко легитимисали аутонарацију у очима критике: дајући јој тежину своје престижне радикалности, стварајући иновативне текстове и обликујући алате за једну досад невиђену поетику.

Да би био анализиран, објекат је најпре морао бити именован и идентификован. Старе ознаке, лични роман, аутобиографски роман, аутобиографију, ови иноватори су, наравно, одбацили, тврдећи да измишљају нову књижевну формулу. Отуда њихови покушаји жанровске преквалификације: „аутобиографски есеји” (Лерис [Leiris, 1966: 255]), „фикција која то није” (Сартр [Sartre, 1976: 145]), „истина која лаже” (Арагон), „исказ лика из романа” (Барт [Barthes, 1975: 5]), „нова аутобиографија”

³² Уп. Compagnon, 1998.

³³ Gorz, 1958; аутобиографски, у суштини метадискурзивни текст, исто као и *Le Vieillessement*, објављен у *Les Temps modernes* 1962, а затим као поговор у Gorz, 2005. и 2006.

³⁴ Peres, 1983 (претходно објављено у листу *Le Figaro* 1977): 9–12; али такође и фрагменти из те збирке, у: *Врће ђорџора*, *Инфраординарно*, *Сећам се*, *Вили усјомена на гешињство*, *Рођен сам*.

³⁵ У оригиналу *Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), Радионица потенцијалне књижевности, француски књижевни серкл основан 1960. (Прим. прев.)

(Роб-Грије), „трактат о сећању” (Рубо), „натфикција” (Федерман), „роман о ја” (Форест). Из различитих разлога, које сам покушао да објасним у овој књизи, концепт аутофикције је једини ушао у критички речник, једини је омогућио разјашњење заједничке проблематике аутонарација произашлих из егоцентричке традиције, авангарди при крају живота и трећег правца, о којем сад желим рећи неколико речи.

Од седамдесетих година прошлог века, књиге сведочења које осветљавају положај потлачених културних група, или оних које су у опасности од нестанка, почеле су да се умножавају. У већини случајева, њихова намера није била пре свега естетска, већ фактографска, информативна. Ипак, три категорије сведока су се успешно послужиле књижевним формама како би својим исказима дале дубину и универзалност: преживели из нацистичких логора (Ахарон Апелфелд, Имре Кертес, Хорхе Семпрун, Борис Пахор), феминисткиње (Ани Леклерк, Шантал Шаваф, Мари Кардинал, Елен Сиксу) и хомосексуалци (Ив Навар, Ерве Гибер, Фернандо Ваљехо).

Наравно, текстови о Холокаусту, положају жена или хомосексуалаца постојали су и пре седамдесетих година. Неки од њих су, уосталом, поново откривени захваљујући том процвату. Оно што је било ново јесте спој повољног контекста за слободно изражавање патње, различитости и идентитетских захтева с хоризонтом очекивања отвореним за формалне иновације. Те теме нису биле пролазне, остале су изузетно присутне у савременој аутонарацији.

Немогуће је разумети конвергенцију ова три тока писања ако их не сместимо у шири историјски, политички, друштвени, једном речју културни контекст. Наиме, аутонарација није само књижевна категорија, већ и симптом, производ и резонатор свог времена.

Културни феномен

Као и сви уметнички покрети, аутонарација се уклапа у одређени културни контекст. Она је резултат идеолошке конфигурације зависне од околности и, истовремено, делује повратно на друштво које ју је произвело. Током њеног развоја сусретали смо се с тим условљеностима и разматрали их. Вероватно ће бити корисније да их накнадно поново размотримо, с одређеним теоријским и историјским одмаком. На месту привременог закључка, желео бих једноставно да подсетим на те културне чиниоце, груписане у пет категорија: психоанализа, злочини против човечности, сексуална револуција, постмодерни заокрет и глобализација.

Аутофикција је, као што смо видели, у почетку призивала своје психоаналитичко порекло. Иза посттерапијског приступа код Дубровског, она заправо одражава касно усвајање фројдовске теорије у писању о себи. Више аутора, укључујући Лериса и Перека, већ је усмеравало своју аутобиографску жељу ка истраживању проблематичних сећања, случајних асоцијација и откривајућих заборављања. Од шездесетих година надаље, ниједан писац достојан тог имена не може занемарити то да несвесни фактори управљају формирањем његових сећања. У том светлу, како уопште тврдити да је могуће „реконструисати”, хронолошки и према дефиницији коју даје Филип Лежен, „историју своје личности”? Значење ретроспективног рада

мораће да се преокрене ка *деконструкцији* наративног идентитета развезивањем узрочно-последичних веза које га прикивају за превише чврсто склопљен сценарио. Материјали сећања, снови, слике, осећаји, претпоставке, документи биће распетљани, преиспитани, анализирани, рашчлањени и суочени с противречним сведочанствима.

Исто тако, требало је сачекати седамдесете године да би западна свест спознала Холокауст и у потпуности сагледала размере тог злочина против човечности. Како то да су сведочења била тако ретка и слабо позната чак три деценије? Неповерење према писању о сопству делимично објашњава ту дуготрајну друштвену глувоћу.³⁶ Приповедања о дехуманизацији морала су да позајме или измисле књижевне поступке како би била саслушана. Тиме су, међутим, уздрмала кодове аутобиографије. Јер преживеле не занима да причају о свом животу, већ о свом сусрету са смрћу; не бележе настанак идентитета, већ шок његовог распада, бол преживљавања и истрајност ноћних мора. Зато они одустају од праћења ланца узрока и последица и уместо тога понављају фрагменте ужасних искустава. То важи како за преживеле из логора, тако и за оне који су једва избегли депортацију, попут Јиржија Вајла, Дубровског, Федермана, Перека; за оне који су осетили заводљивост нацизма, као што су Криста Волф, Андре Горз или Роб-Грије; и за оне из наредне генерације који, попут Томаса Бернхарда или Патрика Модижана, остају опседнути оним што је у том периоду остало неизречено. Сведочења Клода Симона о слому из 1940, Лоба Антунеша о колонијалном рату и Гаоа Синђијана о револуционарном терору ударају о исте границе – немогућност објашњавања, разумевања и поновног успостављања себе као аутономног субјекта. На извештај начин, и списи Ервеа Гибера суоченог са сидом, као и Филипа Фореста суоченог са губитком детета, настављају ту тежњу ка суочавању са неразумљивом силином смрти; први се, уосталом, позива на Бернхарда, а други на Прима Левија. Под тим ударцима, аутобиографски наратив поприма болне, фрагментарне, парадоксалне, репетитивне, децентрализоване, пробушене форме.

У ближој прошлости, развој аутонарације је производ трећег историјско-културног тока који се у Француској обично означава датумом „мај '68“, али који се наставио целим током седамдесетих година и касније. Неуспех искључиво политичке борбе навео је протестни покрет на преусмеравање, с једне стране на идентитетске захтеве везане за положај жена, хомосексуалаца и мањина, а с друге стране на тежње ка „личном развоју“. Нове потребе за личним изражавањем, јавним и приватним, почеле су да излазе на видело у свим слојевима друштва. Поновно откриће писања о себи један је од ефеката тог снажног нагона за језиком који се испојио на различите начине, уметничке или не, током тог периода.

Пад комунистичких режима и глобализација убрзали су оно што теоретичари постмодернизма називају „процесом персонализације“ (Lipovetsky, 1983). Велике

³⁶ Сећамо се страшне реченице Маргерит Дирас поводом сведочанства Робера Антелма: „Написао је књигу о оном што верује да је доживео у Немачкој: *Људска врста*“ (Бол, текст настао 1945, објављен 1985). И она додаје: „Пошто је књига написана, завршена, објављена, он више није говорио о немачким концентрационим логорима. Он те речи не изговара. Никад више. Никад више чак ни наслов те књиге.“ Наравно.

наде у колективну еманципацију угасиле су се заједно с авангардама које су тврдили да показују пут ка том циљу. „Култура сопства“, како би рекао Мишел Фуко, заменила је снове о бољој будућности; хедонизам је заменио активизам, а приче о себи есхатолошке митове.

Аутонарација сведочи о тој еволуцији исто као и друге форме репрезентације, од којих се понекад тешко може разлучити. Чим је ослобођен табуа који су га дотад одређивали, простор интима масовно су заузели медији, нарочито телевизија, са свим добро познатим одбојним девијацијама. Ова такозвана ријалити телевизија захтева, наравно, режију и сценарио, који аутоматски претварају искреност у лажне исповести, истину у грубе симулакруме, а појединца у марионету. Ти забавни садржаји, сходно томе, хране економију звезда (стар-систем), засновану на фиктивној идентификацији. Многи уметници указују на те медијске манипулације развијајући пародичне „личне митологије”.³⁷ Парадоксално, док аутонарација тежи ослобађању од класичног наратива, изложбе ових визуелних уметника постају све наративније.³⁸ Филм, позориште, стрип, као медији који су и временски и визуелни, приступају аутобиографији час преко сирових докумената (дневници, породични филмови, видео),³⁹ час с одмаком режиране реконструкције.

Књижевна аутонарација остаје парадигматски облик тих експеримената, не само зато што им хронолошки претходи, већ пре свега зато што носи метадискурс, и унутрашњи и спољашњи, који настоји да их легитимизује. Међутим, то оправдање више се не може заснивати само на функцији огледала савременог егоизма. Чини ми се да је неопходно превазићи појам постмодерног и поставити овај феномен у контекст онога што се назива глобализацијом или мондијализацијом. Из те перспективе, аутонарација све више делује као уметнички одговор на процесе десубјективизације које производи диктатура економског система, као облик отпора.

Суочен с претњом отказа, исељења, искључења или миграције, неће ли се идентитет *homo oeconomicus*-а свести само на *curriculum vitae* – то јест, на *шрку кроз животи* – који потврђује да га је могуће запослити, да има употребну вредност? За Аксела Хонета, прихватање унапред дефинисаних евалуационих матрица од стране незапослених, поборника коучинга или корисника интернета захтева процес самопостваривања. Он у томе види знак истинског распада сопства, чије су онтолошке основе подривене тржишном експлоатацијом „људских ресурса” (Honnet, 2007: 89–106). Ђорђо Агамбен, с друге стране, анализира телевизију, мобилни телефон, евиденцију, видео-надзор као „диспозитиве”, техничке механизме који, поред осталих, ефикасно раде на „десубјективизацији” „доброг грађанина демократије” (Agamben, 2007: 47).

Ситуација је још мрачнија код фундаментализама, комунитаризама и ауторитарних режима који се противе постмодерном „процесу персонализације”. Засновани

³⁷ Уп. И. де Мезон Руж, *Личне митологије*, као и *Аутобиографију* Б. Стајнер и Џуна Јанга. Претходник ове струје је Енди Ворхол, а припадају јој Џеф Кун, Синди Шерман, Кристијан Болтански, Нан Голдин, Орлан, Ђина Пан, Анета Месаже, Софи Кал.

³⁸ Уп. приче Софи Кал, *Сесире*, *Светице* и *Пророчице* Нан Голдин; такође и ретроспективу под називом *Орлан: прича у Музеју модерне уметности* у Сент Етјену, 2007.

³⁹ Уп. *Проклештво* Џонатана Каоета.

на мрачњаштву, подређивању, конформизму и дрвеном језику, они обесхрабрују и кажњавају сваки облик личног изражавања.

Ове регресије враћају писању његову вредност уточишта. Занатско, тајанствено, споро, непредвидљиво, оно не престаје да фасцинира. Довољно је само посматрати, да бисмо се у то уверили, успех радионица креативног писања, сајмова књига, јавних читања, слема, блогова. Довољно је само пребројати славне личности које тврде да пишу и филмове чији је јунак писац.⁴⁰

Аутонарација двадесет првог века, изгледа ми, уклапа се у ову тежњу ка јединственом, слободном говору, независном од економских и политичких токова, аутономном. Насупрот форматирању понашања које захтева тржиште, она поставаља индивидуалну потрагу, упорну, кривудава, неизвесну, бескрајну. У какофонији лажне јавне расправе, она отвара унутрашње просторе ретроспекције, промишљања, комуникације – па чак и ћутања.

ИЗВОРИ:

- Agamben, Giorgio. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Roma, Nottetempo; (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. (M. Rueff, trans.). Paris: Rivages poche.
- Aragon, Louis. (1980). *Le Mentir-vrai*. Paris: Gallimard; rééd. coll. "Folio", 1997.
- Barthes, Roland. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Écrivains de toujours"; rééd. 1995.
- Belarbi, Mokhtar. (2006). "Auto-alterbiographie dans Les Géorgiques et Le Jardin des Plantes de Claude Simon". *Texte*, n° 41/42. *L'Autobiographique 2*. Toronto: Trinity College.
- Beauvoir, Simone de. (1964). Préface à *La Bâtarde*. Violette Leduc. Paris: Gallimard.
- Compagnon, Antoine. (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "La couleur des idées".
- Doubrovsky, Serge. (2005). "Ne pas assimiler autofiction et autofabulation". *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars, 28.
- Gasparini, Philippe. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique".
- Genette, Gérard. (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique"; rééd. coll. "Points Essais", 2004.
- Genette, Gérard. (2006). *Bardadrac*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Fiction & Cie".
- Gorz, André. (1958). *Le Traître*. Paris: Éd. du Seuil; rééd. coll. "Folio", 2005, avec *Le Vieillessement* en postface.
- Gorz, André. (2006). *Lettre à D*. Paris: Galilée.
- Honneth, Axel. (2005). *Verdinglichung*. Francfort: Suhrkamp Verlag; (2007). *La Réification*. (S. Haber, trans.). Paris: Gallimard, coll. "NRF essais".
- Jeannelle, Jean-Louis et Viollet, Catherine. (dir.) (2007). *Genèse et Autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. (1997). *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin; rééd. 2004.
- Leiris, M. (1946). "De la littérature considérée comme une tauromachie", préface à la 2^e édition de *L'Âge d'homme*. Paris: Gallimard; rééd. coll. "Folio", 2004.
- Leiris, Michel. (1966). *Fibrilles*. Paris, Gallimard.
- Jejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique"; rééd. coll. "Points Essais", 1996.

⁴⁰ Од марта до августа 2007. на француским екранима приказани су следећи филмови у којима је јунак (или један од јунака) писац: *Озлоглашен* Дагласа Макграта (други филм о Труману Капоту у две године), *Свегоци* Андреа Тешинеа, *Одеша* Тулемонг Ерика Емануела Шмита, *Анђео Франсоа Озона*, *Роман о железничкој сјаници* Клода Лелуша, *Погвала* Ласеа Халстрема, *Двошрука љубав* Клода Шаброта.

- Lejeune, Philippe. (1988). "Peut-on innover en autobiographie?", dans *L'Autobiographie*. (Michel Neyraut, dir.), 67–100.
- Lipovetsky, Gilles. (1983). *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Perec, Georges. (1983). "Note sur ce que je cherche". In: *Penser/Classer*. Paris: Hachette.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1959). *Confessions*. "Préambule du manuscrit de Neuchâtel". *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I.
- Sartre, Jean-Paul. (1952). *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (1976). "Autoportrait à soixante-dix ans". Entretien avec Michel Contat, dans *Situations X*. Paris: Gallimard.
- Schmitt, Arnaud. (2005). "Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* de Henry Roth". In: *L'Autorité en question*. (Y. C. Granjeat et Ch. Lerat, dir.). *Annales du CLAN*, n° 29, Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

(Са францускої ўререво Иван Рагосављевић)