

Изабел Грел

АУТОФИКЦИЈА

ТЕОРИЈЕ ПИСАЦА

Мало је писаца који се сами сврставају у категорију аутофикције. Да бисмо разумели гледишта најважнијих међу њима, морамо разликовати оне који прихватају, па чак и захтевају да им буде додељена етикета писца аутофикције од оних који то категорички одбијају.

1. „ПИШЕМ АУТОФИКЦИЈУ“

1.1. Писци који стварају „из себе” (школа Дубровског)

Пакт са читаоцем овде се не заснива само на писању у којем је осигурано тројство аутора/наратора/протагонисте из теорије Дубровског, већ и на уверењу да оно што је речено одговара истини, без жеље да се улази у илузорну дефиницију појма и компоненти онога што за сваког од ових писаца „истина” значи. У ову категорију посвећених писаца спадају аутори као што су Дубровски, Семпрун, Лоранс, Гибер, Резвани, Форест, Луко, Колет, Лаферијер, Кисе, Аркан, К. Миле, Голдшмит, Сиксу... Сви су они, у својим делима, теоретисали о списатељском и етичком поступку који их подстиче на размену кроз ја са другим. Ево неколико примера.

Камиј Лоранс

Аутофикција [...] не каже: „Ја сам”, већ: „Ја смо.”
(Laurens, 2013: 18)

К. Лоранс је већ писала романе пре него што се окренула аутофикцији, која се наметнула њеној осетљивој души након смрти сина Филипа, убрзо по његовом рођењу. Иако књига коју посвећује том трагичном догађају није аутофикционална, *Philippe (Филип)* (Laurens, 1995) јесте „аутобиографска прича”, она отвара пут аутофикцији, врсти писања која је од тада нераскидиво повезана са драмом губитка. „Измишљање прича, стварање ликова, ситуација, окружења деловало ми је испразно, узалудно и изнад свега немогуће: осећај преваре, неаутентичности, лажности, обузимао ме је чим бих покушала да пишем традиционални роман” (1995: 25 и даље). Узимајући у обзир дихотомију између *story* и *history*, К. Лоранс тврди да се у аутофикцији „прича коју приповедам заиста догодила, истинита је колико и историјске чињенице, и сведочим о њој јер сам била унутар тога, проживела сам је и осетила” (1995: 25 и даље). Од 1993. године она свесно користи термин аутофикција кад говори о својим делима, мада радије даје предност изразу „писање из себе”, а не „о себи”, који је усредсређенији на его, иако ју је овај термин више пута повредио, нарочито у свађи са Мари Даријесек коју је оптужила за „психолошки плагијат” након објављивања *Tom est mort (Том је мршав)*, текста који је замишљен и снажно

инспирисан делом *Philippe*. Она тада губи свог издавача *P. O. L.*, који је оптужује да оспорава писцу право на имагинацију, што је апсурдна замерка с обзиром на то да се увек пише кроз филтер имагинације. Као и многи писци аутофикције, К. Лоранс је такође критикована због описивања баналних, незанимљивих сцена попут брачне свађе у *Ni toi ni moi* (*Ни ти ни ја*). Где је ту имагинација? Такав суд свесно затвара очи пред поновном инсценирацијом, поновном аутофикционалном реимагинацијом расправе која се заиста догодила у тој кући: разлагање сценске сфере, умножавање наративних инстанци, премештање фокуса на невидљиве присутне посматраче (комшије, родитеље), па чак и филмске редитеље који режирају „филм”. Аутофикција је, за К. Лоранс, „путовање ка себи преко океана језика, са свим његовим струјама, таласима, неизвесностима” (Laurens, 2011: 114). Она каже да је њен модел писања „кубистички” – што значи да је њен текст конструисан попут Пикасовог платна, читљив у слојевима, где се фигура види и спреда и из профила – чиме успева да читаоца одведе у лавиринт „где ниједно ја није сигурно, где су сва ја подложна преиспитивању” (2011: 136). У њеним аутофикцијама је реч о представама „себе” које је немогуће фиксирати. Ја које пише јесте „[о]но ја које, као што је Пруст величанствено показао, тежи универзалности кроз крајњу индивидуалност. Показујући шта види, шта доживљава, писац досеже, како је Жорж-Артур Голдшмит умео да каже за швајцарског писца П. Низона, 'ону тачку себе у којој човек постаје анониман'”. Брисање сопства, његова сублимација, колико год то звучало парадоксално, суштински је услов за појаву истине. Управо те вишеструке варијације анонимног ја, као у *Passion nerveuse* (*Бурне сипраси*), доводе до удвајања ауторке у жену која носи право презиме К. Лоранс – Лоранс Руел. Ово удвајање се надовезује на игру огледала у којој је укључена и она друга. Сцене исприповедане из различитих углова, кроз гласове других ја, основни су наративни поступци истинитог романа код К. Лоранс. Аутофикција рефлектује свет у двоструком значењу те речи – она га и одражава (стилом, избором угла посматрања), и промишља (ангажовани чин). Лажни трагови, оптичке варке, променљиве идеје, шифроване поруке, књижевне референце – сви ти несигурни елементи одражавају живот.

Ако аутор аутофикције који, попут К. Лоранс, држи до везе истине која се успоставља између читаоца и текста, он ипак задржава право да изостави податке који немају места у причи. Драматизовање догађаја, њихово ширење, преувеличавање или, напротив, њихово сажимање, огољавање, прочишћавање – све је то неопходно за писање о ја, јер ако се неки детаљи мењају, премештају, понекад и измишљају, то је зато што писање то захтева. За К. Лоранс је важан „ментални пејзаж”, оно што се у њу утиснуло, „оставило утисак на мене” (Пруст), а не референцијална тачност. Немогуће јој је да одвоји живот од писања. Суштински јој је важно да речима и ритмом ухвати неухватљиво, да трага за собом и исприча своје ја другоме, читаоцу, да формира једно ми са њим, ја које чита и ја која живе у писању и кроз писање. Стога нема смисла користити фикцију да би се говорило о ономе што нас покреће и узбуђује: страх, болест, туговање, затвор, страсти, ниски ударци, стид, секс, жеље. Аутофикција је писање „из себе”, кључан је управо тај предлог „из”: не писати о себи, већ из себе, ангажовати сопствено тело субјекта да постане објекат. К. Лоранс не жели да држи стварност на дистанци, она читаоца увлачи право у њу снагом свог

ритма, израза, стилског приступа. Настоји да изгради мост између тебе и мене како би настало ми. „Ја смо.”

Филип Форест

Чишћава прича мој живоша садржана је у мојим књијама.
(Forest, 2011: 72)

L'Enfant éternel (Вечно *gešē*, 1997) и *Toute la nuit* (Цела ноћ, 1999), прве две Форестове аутофикције, настале су из немогућности да преболи смрт ћерке Полин, која је 1996. умрла од рака, у четвртој години живота. Колико год да су каснији списи били другачији, никада нису прекинули везу с овом основном драмом. *Sarinagara* (2004) води читаоца у Јапан, пратећи тројицу јапанских уметника који су прошли кроз идентично искуство. *Le Siècle des nuages* (Век облака, 2013) осветљава историју двадесетог века кроз причу о развоју авијације и нестанку фигуре оца, док се у *Le Roman infanticide* (Роман чедоморсшва, 2011), Ф. Форест враћа на тему жаловања и губитка детета кроз призму Достојевског, Фокнера, Камија и Малроа. *Toute la nuit* и *Le Nouvel amour* (Нова љубав, 2007) директно се баве искуством управо ове неизрециве боли која обликује Форестову мисао: „Књижевност је за мене суочавање са ненадокнадивим, неутешним, неизлечивим” (Forest, 2011: 86). Оваква књижевност може имати смисла једино ако непрекидно обнавља стварно постојање.

Ф. Форест је проучавао и два важна теоријска проблема: однос романа према стварности, с једне стране, и питање личног ангажовања у писању, с друге стране. У својим есејима *Le Roman, le je* (Роман, ја, 2001) и *Le Roman, le réel* (Роман, стварносћ, 1999) он разликује „три стадијума” у процесу деперсонализације „кроз који се стварност све снажније пробија унутар фикције” (Forest, 1999: 37). Најпре осуђује оно што назива „неонатурализмом интима”, обликом „*eio*-књижевносћи”, као репрезентативног показатеља извесне регресије која, у ери „*talk-show-a*” и „ријалити телевизије” потчињава роман захтевима спектакла и нарцисистичког егзибиционизма. Его-књижевност се јавља тамо где се „ја представља као реалност (биографска, психолошка, социолошка, итд.), чију објективност потврђују сведочења, документи, животне приче – што претходи било каквом уобличавању кроз писање”. Реч је, дакле, о томе да се Јаство узима као објект и да Проживљено постаје извор сваког значења.

Од те „*eio*-књижевносћи” разликује се „*aušio*фикција”, која према Форесту представља напредак, јер означава „струју” у којој текстови попримају фикционалну композицију у приповедању у првом лицу. Форест сматра да аутори који се сврставају у овај правац, осим неколико изузетака (Ерно, Анго или Гибер), нису успели да превазиђу фазу „новог натурализма”.

И коначно, постоји „роман о ја”, или „хетерографија” у којој ја укључено у процес писања, иако се доживљава као фиктивно, настоји да се повуче како би направило места за непредвиђене упливе стварног, које се изражава јасно и без увијања. „Аутофикција – и управо се зато, упркос свим легитимним замеркама које изазива, изјашњавам као њен савезник – понудила је спасоносно порицање таквог пуританизма. Она ствари назива правим именом и оставља залуднима задовољство да их застиру песничким велом или прикладним алегоријама” (Forest, 2010: 135). За Фореста,

романескна истина, аутофикција, супротстављена на овај начин аутобиографији, признаје суштинску недовршеност сопственог исказа. То је и разлог зашто сваки „роман” неумитно призива следећи и нужно се пише у садашњем времену.

На теоријском плану, Форестов главни допринос састоји се у томе што је аутофикцију најпре промишљао као наставак великих књижевних авангарди двадесетог века, од надреализма до структурализма преко Новог романа и часописа *Tel Quel* – због чега, између осталог, придаје велики значај Жоржу Батају и појму „унутрашњег искуства” – а потом, што је тражио алтернативни модел модерној и класичној јапанској књижевности, посебно у правцу познатом као *watakushi-shôsetsu* (или „роман о ја”), како објашњава у *La Beauté du contresens* (Лейоша ѿоирешнои шымачења, 2005), а илуструје у роману *Sarinagara*. Форест своја дела гради под знаком „понављања”, појма преузетог од Кјеркегора, који га дефинише као „сећање унапред” – тако његови романи чине отворену серију која се стално враћа на искуства жеље и губитка. Међутим, сваки пут их обрађује на другачији начин, спајајући, на трагу позног Барта, роман и есеј, и преиспитујући главне жанрове романескног писма: путописни роман (*Sarinagara*), љубавни роман (*Le Nouvel amour*), породични и историјски роман (*Le Siècle des nuages*), или се чак окушава у експерименталним, спекулативним и поетским формама, као што је случај у *Le Chat de Schrödinger* (Шрединџерова мачка, 2013). Да би разбио илузију транспарентности и непосредности, његов текст – као и код К. Лоранс или С. Дубровског – одликују фрагментарност, недовршеност, разноликост регистара и гласова, карневализација проживљених искустава, присуство имагинарних ликова.

Уместо термина који је увео Дубровски, Форест више воли израз „роман о ја”, по узору на немачки *Ich-roman* и јапански *shi shôsetsu*, који смешта у континуитет авангарде шездесетих, али и Батаја, Сендрара, Селина. „Роман о ја” настоји да покаже да стварности можемо приступити само да би се у њој открио мањак који је немогуће лако превести у речи. „Требало би рећи: 'мој живот' постоји само под условом да је већ 'роман', а 'ја сам' постојим само под условом да сам одувек ту био као неки 'лик'.” Будући да заступа идеју да је сам живот роман који само роман може истински да изрази, Форест је понекад погрешно сврставан у табор тзв. фикционалиста. Међутим, иако његови текстови разоткривају неизбежну размену између фикције и стварности, он је одувек био одлучан критичар књижевности чисте имажинације и заговорник романа ослоњеног на стварност, заснованог на искуству, који, у духу писаца из прошлости на које се позива, књижевност доживљава као истраживање онога што Батај назива „немогућим” и што је задатак аутентичне књижевности да на поетски начин пренесе. Афирмација јаства не постоји – постоји само „вртоглавица која долази из губитка, из жудње [...] где се свака извесност да сте оно што јесте поништава, укида” (Forest, 2011a: 87).

1.2. Писци школе алузивне аутофикције

Мање рестриктивној школи аутофикције – оној која је индиректнија, понекад аноминална, где се користи само једно слово, „он” или скоро провидни псеудоним – припадају аутори попут Филипа Рота, Пола Остера, Куџија, као и бројни писци

„писања о ја” из Африке и бивших европских колонија, док се у Француској издвајају Солерс, Д. Ролен, П. Лоти, Малро, Сендрар, Перек, Рубо, Сименон, Модигано, Рене-Луј де Форс и други. Филип Вилен, са књигом *Défense de Narcisse* (*Огбрана Нарциса*, 2005), и Режијан Робен, са *Le Golem de l'écriture* (*Голем писања*, 1997), поставили су теоријске основе овог правца, иако га сваки од њих практикује на особен начин.

Филип Вилен

Са *L'Etreinte* (*Зајрљај*, 1997), првим романом који се односи на љубавну везу коју је имао са књижевницом А. Ерно, Вилен је написао класичну аутофикцију, иако је крај те приче измаштао, па самим тим и унапред предвидео. Насупрот томе, *La Dernière année* (*Последња година*, 1999), аутобиографски запис, описује очеву агонију и његове последње дане. Међутим, *Le Renoncement* (*Огрицање*, 2001) и *L'été à Dresde* (*Лето у Дрездену*, 2003) написани су у првом лицу, приповедач се зове Вилен и представља се као писац, чиме се неопрезан читалац лако може довести у заблуду. У наредним делима, посебно од *L'été à Dresde*, преко *Paris l'après-midi* (*Париз, по подне*, 2006), до *Faux père* (*Лажни отац*, 2008), Вилен полази од сопственог искуства, које му служи као почетна тачка у конструисању фикције. *Confession d'un timide* (*Исповест једног сћигљивца*, 2010) јесте аутобиографски есеј у форми исповести, док су *Pas son genre* (*Није њен шии*) (2011) и *La Femme infidèle* (*Неверна жена*) (2013) чисти романи писани у првом лицу.

Циљ Виленове теорије аутофикције, проистекле из властите праксе писања, јесте да прецизира теорију Дубровског, који не узима у обзир аутофикције у којима се ја не именује (које Дубровски назива квазиаутофикцијама, као у *Љубавнику* М. Дирас), као и да разликује текстове који су строго аутобиографски. За Вилена, аутофикција је дефинисана као „хомонимна или аноминална фикција коју појединац прави о свом животу или делу тог живота” (Vilain, 2009: 74). Њено проширено дефинисање омогућило би аутору не само да преузме ставове и мисли свог наратора, идући у правцу безличности и неутралности који би могли да превазиђу једноставну интроспективну потрагу и омогуће приступ универзалној димензији, већ пре свега да учини ја приступачним већем броју аутора. Однос замагљености и недискриминације између фикције и стварности, који Вилен успоставља већ у *Le Renoncement* – иако се увек ради о потврђеном наративном идентитету који кроз романи, есеје и приче непрекидно разматра и анализира, понавља и муца своју емотивну историју – не може ступити у стварни пакт са читаоцем. Вилен намерно обмањује читаоца дајући фикционалном наратору своје име. Он није слеп за проблем који тиме ствара: „[То] представља недостатке за читаоца (попут тога да не чита потпуно истиниту причу).” Ипак, тај поступак „дистанцирања” омогућава му да се упише у надличну димензију, да се раствори у множину, а не у једину. „Да ли кажете 'роман' или не, то је напослетку ствар која се тиче читалаца. Читање је роман” (2009: 58). Аутофикција, у Виленовом смислу, служи да сакрије властити живот, да га заштити од погледа, да се прави да је изложен тако што износи лажну, привидну верзију, коју истовремено јасно и без двосмислености представља као аутофикцију. Тако развија читаву реторику признања (признања лажних сећања,

симулација присећања, лажне референце) и реторику фикције (прави се да фикционализује догађај или чињенице). Постаје својеврсни кријумчар прича. Док писци аутофикције покушавају да се ослободе, Вилен се лажно приказује, фалсификује, прикрива кроз поступак маскирања, практикује „*ensecrètement* (за~~ш~~ајивање) себе”.¹

Режин Робен

Р. Робен, ауторка романа *Québécoite* (Robin, 1983), експерименталне приче састављене од три дела која смешта нараторку у три различите четврти Монтереала, млађа је од Дубровског једанаест година. Светска путница попут њега, одувек се препознавала у идеји да су „прави Јевреји” они које је Исак Дојчер називао „нејеврејским Јеврејима”, односно они који се стално питају о сопственом идентитету а никада не добијају сигурне одговоре, увек историјски дислоцирани, што постаје темељ приче која се креће између стварности и фикције. Аутофикција као рекреација представља и другачији начин говора о немогућности да човек буде идентичан самом себи. Уосталом, како каже у *Le Golem de l'écriture* (1997), утопијска подударност са афирмисаним *ја* била би основни разлог за писца да призна да је обузет фантазмом свемоћи, односно жељом за самокреацијом (Robin, 1997: 31) кроз текст у којем измишљене родбинске везе могу заменити праве. Заправо, било да је реч о делу *L'immense fatigue des pierres* (Замор камења, 1999) или некој од прича из *Cybermigrances* (Сајбермиграције, 2004), или о лику који се непрекидно умножава, нестаје, заказује лажне састанке, узима ваш идентитет, па га опет мења, затим се поново фиктивно појављује између Париза, Буенос Ајреса и Ванкувера, увек се ради о поигравању са несталношћу и аутофикцијом кроз умножавање идентитета. Фасцинирана је колективним и личним памћењем, културом и идентитетом, као и интернетом, помоћу кога се могу правити различити аватари, сакрити идентитет као и узети неки други, што и постаје друго поље за писање њене колективне аутофикције. Колективна је зато што, као и њена колегиница К. Делом, Р. Робен позива читаоце да одиграју своје *ја* и помешају их с њенима. Пројекат „Аутобио, Аутобус, Аутомејл: аутобиографски експеримент на вебу” (Robin, www.er.uqam.ca) подсећа на Перекову идеју, јер премешта *аушо*, *био* и *трафију* у виртуелно (Фикцију) и нуди својим сапутницима разбацани аутобиографски експеримент на вебу. Овде, у игри разних *ја*, која је забележена као фотографија у квадрату или правоугаонику рачунара

¹ Одсутан у најбољим речницима, термин *ensecrètement* означава, у општем смислу, правило тајности којем се подвргавају (или су се подвргавали, с обзиром на то да термин пада у заборав) чаробњаци, мађионичари и илузионисти који се, у принципу, заклињу да своје процесе не откривају ван професије. Ово је древна традиција: у петнаестом веку, компликовану машинерију мистерија регулисали су „господари тајни” који су већ положили ову заклетву. „Тајне” су тада, технички, биле скуп система ужади и опруга помоћу којих су машине и анимиране статуе радиле. У посебном смислу, међу луткарима, термин *ensecrètement* означава операцију којом уметник подешава конце своје лутке, регулише њихову дужину и напетост и контролише их: одлучујућу операцију која инертни објекат претвара у покретни објекат и на неки начин му даје „живот”. <https://wepa.unima.org/fr/ensecretement/> (Прим. џреп.)

или мобилног телефона, лежи једина могућност да се поврати суштина, поновно исприча *ја*, и да се сретне² други.

1.3. Аутофикција као лабораторија за *ја*

Клое Делом

„Зовем се Клое Делом. Ја сам измишљени лик. Моје тело је рођено у Ивлину 10. марта 1976. године, дуго сам чекала да ми ту постане удобно” (Dealume, 2010: 5). Године 2000, К. Делом објављује свој први роман *Les Mouflettes d'Atropos* (*Айпроине девојчице*), а 2001. године *Le Cri du sablier* (*Крик њешчаној саџа*), у којем приказује девојчицу из предграђа Париза: „Имала је две смеђе плетенице, оца и мајку. Касно поподне отац је у кухињи пуцао из близине. Мајка је пала прва. Отац је потом на- нишанио у дете. Али се предомислио, клекнуо и убио се. Девојчици се на леви образ залепи комадић његовог мозга.” Дете је било немушто девет месеци. Натали Дален³ (1973–1999), тог 30. јуна 1983. „оболева од болести смрти” (Dealume, 2009: 127). Драма је изазвала потребу да „пише да би убила *ја*” (2009: 9), јер то *ја*, трауматизовано сироче, не верује више „ни у шта, осим у Реч, њену свемоћ и способност да преобликује неочекивано” (2009: 6). Сироче се зато повлачи у „кућу аутофикције” коју ће бранити целим својим бићем. У њеној трећој књизи, *La Vanité des somnambules* (*Ташџина месечара*, 2003), први пут ћемо прочитати следећи рефрен: „Зовем се Клое Делом. Ја сам измишљени лик.” Свој псеудоним преузела је од јунакиње Бориса Вијана, „Клое” из *Пене гана*, а презиме из *L'Arve et l'Aume* (*Арв и Аум*) Антонена Артоа.

К. Делом захтева све од аутофикционалног чина – то је политички чин *par excellence* и темељи се на ономе што је *исправно*: „Нисам у праву, али и не грешим, трудим се да говорим исправно, а то се не постиже говором, већ речју, истинитом речју, можда чак и *џарезијом*. Прави тон, прави запис.” И жели да каже све, без задршке.

Контролисање неконтролисаног, управо то желе, према њеном мишљењу, противници аутофикције, а неконтролисано је неизрециво: „Проституција, убиство, психоза, туга, самоубиство [...] туге, силовања, абортуси, болести, смрт, инцест. [...] Аутофикција често скрива трагедију, и управо због тога сви желе да је искључе из заједничког биотопа” (Dealume, 2010: 66, 71). За К. Делом, као и за А. Ерно или А. Таја и друге, „фикционализација сопства је чин отпора” (2010: 58) колективним фикцијама претпостављене „нормалности”. Одговарајући на питање зашто је одбацила класични роман, ауторка је одговорила: „Делимично зато што у класичном роману постоји та буржоаска димензија и то ми политички смета, јер за мене је однос према аутофикцији заиста поновно присвајање *ја* како би се супротставило растакању појединца у колективној фикцији” (Dealume, 2009а: 23). Ради се о томе да се, кроз преиспитивање сопства у свету, побегне од хетеронормативних вредности и образаца, што она и чини у *Une Femme avec personne dedans* (*Жена без икоја унутра*, 2012),

² Игра речима – на француском глаголи *recentrer* (вратити у средиште, центрирати), *re-conter* (поново испричати) и *rencontrer* (срести, упознати некога); префикс *re* увек означава да се нешто поново ради. (Прим. ђрев.)

³ Име је први пут званично дато у: Delaume, 2009.

позивајући на промишљен живот, отпор, слободу која је увек повезана са другима: „Мој лајтмотив: да кад се књига затвори, читалац помисли да је његова сопствена на- рација расточена и да је време да се поново позабави њоме. То је једина порука коју желим да пренесем. То је поновно присвајање слободне воље” (Dealume, 2012: 23). Са делом *La nuit je suis Buffy Summers* (Ноћу сам Бафи Самерс, 2007), „колективном ауто- фикцијом”, читалац несвесно прихвата властито растакање у телевизији.

У својој идеји укрштања сопстава, она ће отићи толико далеко да напише „ауто- фикцију у четири руке” са Данијелом Шнајдерманом, *Où le sang nous appelle* (Где нас крв зове, 2013), поводом првог повратка у земљу порекла, коју је напустила када је имала пет година. За К. Делом реч је о преиспитивању сопственог ја, али и оног другог, као и легитимитета радикалности (личне или политичке), будући да је њен ујак Жорж Ибрахим Абдалах, наводни вођа Либанских револуционарних оружа- них фракција, одговоран за низ крвавих напада у Француској 1985–1987. године, осуђен на доживотну казну због терористичких дела. Јасно је да су, од самих по- четака књижевности, писци усмеравали своја искуства ка ја и његовој субверзији. Аутофикција је данас постала крајња тачка те субверзије: лабораторија деконструк- ције, распршивања, френетичног умножавања ја. Али та лабораторија није она лудог научника: експерименти који се ту изводе надилазе књижевност. У њима се про- мишља револуционарна политика. Та политика револуцијâ ја постала је главна естетска преокупација К. Делом. Њено писање постаје „експериментални жанр”, „формално истраживање” које се заправо састоји у „удвајању ја” и игри с језиком.

2. ЈА НЕ ПИШЕ АУТОФИКЦИЈУ...

Ани Ерно

Када је Флобер 1861. године изјавио да је све учињено да се „аутобиографија пробије кроз роман, али без претеривања или излагања личности” (Flaubert, 1991), можда је предвидео управо такво писање из себе какво практикује А. Ерно, која себе радије дефинише као „неког ко пише”, „ко ствара књиге”, него као списатељи- цу, јер њене књиге више подсећају на „радионице” једне „ауто-социо-биографије” (Ernaux, 2003: 21). Између „ауто” и „биографије”, морфема „социо” указује на то да се лично сведочење уклапа у социјални и историјски контекст којем доприноси, ако не разјашњењем, онда барем описом. Тумачећи појам *фикције* не као рад на стилу неопходан за обликовање проживљеног, или као постфрејдовски увид (по којем је сваки наратив дефакто фикционалан), већ као измишљање, дакле не-истину, А. Ерно одлучно одбацује било какву повезаност с аутофикцијом, одбијајући чак и да стави реч „роман” на корице својих књига: „Немам ништа с аутофикцијом. Желим то да кажем! У аутофикцији има много фикције, а управо то ми није циљ. То ме не занима! Књижевност је интересантна онда кад говори о свету. Ни реч 'ауто' ни реч 'фикција' ме не занимају. На крају, више волим да се држим термина 'ауто- биографија', иако ми је тешко да га користим” (Ernaux, 2008). Ауторка је нарочито везана за дистанцирану истину, социолошку или чак етнолошку. Уосталом, она је исковала термин „аутоетнолошко писање”, јер себе не доживљава „као јединствено

биће у апсолутно сингуларном смислу, већ као збир искустава и одређења – друштвених, историјских, родних, језичких – која су непрекидно у дијалогу са светом (прошлим и садашњим), а све то, наравно, обликује јединствену субјективност. Али користим своју субјективност да пронађем, разоткријем општије, колективне механизме или феномене” (Ernaux, 2003: 44). За њу је циљ да се превазиђе нарцисоидна фаза писања о себи како би се достигла нека врста универзалности. Због тога је за своје текстове увела и термин „трансперсонални наратив”.

Писање је за А. Ерно животна потреба. Али морала је да пронађе начин изражавања у складу са својим радничким пореклом, што ју је усмерило ка концепту „безличне аутобиографије” (Ernaux, 2008a: 240). За ову књижевницу, која долази из социјално мање привилегованог окружења, писање не значи само спасавање проживљеног искуства од заборава, већ и поновно откривање, у свакој ситуацији, истинског сећања „садашњости” тренутка, које још није асимиловано у прошлост. Роман *Месџо* (2010) говори о животу њеног оца, док *Једна жена* (1988) тематизује животне околности мајке. Овај оригинални приступ достиже врхунац у књизи *Године* (2008), „романсираној аутобиографији”, заснованој на личним белешкама, дневницима (које води још од младости) и фотографијама које обележавају њен живот: живот жене од шездесетих година прошлог века до данас, жене која је проживела друштвене потресе женске еманципације и осетила трагове тих промена на својој судбини. За разлику од класичне аутобиографије, њени текстови не прате хронолошку и телеолошку наратију. Уместо тога, они су резултат *једној* пажљивог тематског избора, а не исцрпни прикази једног живота, и произилазе из књижевног и естетског истраживања, па стога, са строго формалног становишта, не одударају од онога што је Дубровски називао „романескна интензивност”. И у том смислу, посматрани искључиво из формалног угла, ипак се могу сврстати у аутофикцију.

Кристин Анго

Кристин (Шварц) Анго има прецизно одређено име и датум рођења: 7. фебруар 1959, како је наведено у *Sujet Angot* (Случај Анго, 1998), *Quitter la ville* (Напуштајући град, 2000) и *Les Autres* (Други, 1997). Њено место рођења је такође познато – Шатору. Како примећује Т. Клер у *Les Écrits personnels* (Лични списи): „Њено писање је потрага за истином и идентитетом” (Thomas, 2001: 72). Док је за Ани Ерно проширено значење речи „лаж” унутар неологизма *аутофикција* оно што је удаљава од таквог писања о ја, код Кристин Анго то чини лексема „лик”: „Термин аутофикција уопште ми не одговара. Кад се каже аутофикција, то подразумева постојање лика. Код мене тога нема” (Angot, 1999). Анго кроз разоткривање саме себе (тешкоће мајчинства у младости, разни љубавни односи, било хомосексуални или хетеросексуални, инцест, суровост друштва које одбацује писца који износи истину), жели да прикаже, оживи особу са телом, гласом, полом, искуством, а никако неки измишљени лик. Ипак, размишљајући о ја приказаном у тексту, о његовој истинитости, она изјављује: „Аутофикција се ослања на употребу ја. Ако је то ја оно из огледала, онда не пишем аутофикцију. Ако се призна да се то ја може обликовати кроз имагинацију, онда да – пишем аутофикцију.” А. Женон зато предлаже да се њен приступ *ауто, био и графију*

назове „трансфикционалном аутобиографијом”, јер се „говор о себи остварује кроз говор другог, али се такође прелама кроз фикционални филтер, у мери у којој субјект, текстуализујући се, долази до тога да сам себе фикционализује” (Arnaud, 2013: 21). Али тада се ипак враћамо лику... Са наратолошког становишта – да, али у ангоовском поимању, заправо не, јер: „Желим да ме сви интимно упознају. Никад ни сам била способна да ишта измислим” (Angot, 1998). Следећи идеолошки правац Ани Ерно, али са мање заокупљења потребом да говори о друштвеном, о Историји, ауторка књиге *Sujet Angot* не износи читаоцу свој живот као такав, већ га преводи у књижевно искуство, које је стилски одмах препознатљиво по немогућности да се изгради истински однос са другима – ни с окружењем, ни с породицом, а посебно не у љубави. Остаје још само читалац.

ГЕНЕЗЕ

Онај ко открије неку њећину назива се њроналазачем. Такође се говори о „њроналаску” шела кад се открију њејови остаци. То је изворно значење њојма, које је веома различито од данашње, које значи „шворевина духа”. Открићу њећину, што не значи створити је, него њронаћи оно што већ постоји, што је било скривено. Овде се њолази од њрећипоставке да откривамо себе, а не да сами себе стварамо, као аутор. (Жан Руо)⁴

Дуго се дебата о аутофикцији тичала њене рецепције. Али *шта* је с њеном генезом, са стратегијама писања аутофикционалног *ја*? Да ли се рукописи, машински откуцани текстови аутора аутофикција разликују од оних који пишу чисте фикције или класичне аутобиографије? Како искористити језик као савезника у откривању тог феникса: одиграног *ја*? Како се писци носе са ограничењима која аутофикционални пројекат подразумева (аутоцензура због блиских особа, друштва, самог себе)? Од многих могућих приступа, три су кључна у генетској критици:

- *Одакле њолази њроцес њисања? (фаза њре самој њисања)*
- *Којим се језичким и стилским њосћујцима особа од крви и меса њрећивара у речи? (фаза њисања).*
- *Каквој врћи цензуре су изложени аутор и њејов шексћ? (фаза њисања и њредиздавачка фаза)*

1. ФАЗА ПРЕ ПИСАЊА

Пишем за, њишем од, њишем из: љубави. Пишем од Љубави. Писаћи: живећи, неодвојиво. (Елен Сиксу, La venue à l'écriture [Долазак до њисања])

Сваки писац, чак и онај који пише фикцију, пре него што се упусти у писање прикупља слике света који га окружује, реченице које је чуо или изговорио. Разликују

⁴ www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01050417.htm.

се два универзална процеса писања (*de Biasi*, 2010). Први је *структура у ходу*, у којој се текст развија како се пише (Сартр, Дубровски, Лоранс...) и опире се било каквом почетном нацрту, било каквом унапред осмишљеном плану. Други је „*сценаристички*” *план*, где писању претходи пажљиво планирање, кроз нацрте, синопсисе, белешке, скице, документарно истраживање, као код Флобера. Та два интелектуална поступка не могу се одвојити од једног чисто физичког чина: рука која пише по папиру, која куца по тастатури, припада телу, времену, одговара на неку жељу, потребу. Можемо, дакле, сматрати да постоје две позиције, како их дефинише психоаналитичар Пол Матис у *Le corps et l'écrit* (*Тело и написано*):

- Или се пише из, истражује се извор, порекло;
- Или се пише о, задржавајући дистанцу.

У аутофикцији се пише из. Јасно је да су аутофикција – њен термин и пракса, изникли из борбе за опстанак (Други светски рат), и аутофикције новијег датума – а овде треба изаћи из европског круга, такође проживљене и представљају покушај да се исказе неизрециво, губитак других (народа, родитеља, деце, ближњих...), нестак и усамљеност, више или мање разарајућа страст, распад животних снова, експлозија (лажних) сигурности. Оно што се изговара јесте *тајна*, неисказано, незванично. К. Лоранс подсећа да реч „тајна” (*le secret*) има исту етимологију као „секреција” (*la sécrétion*), и да, дакле, постоје „*secreta* тела и душе”. „*Secreta* тела: зној, сузе, сперма; *secreta* душе: снови, фантазије, жеље, туге, страхови. Шта је језик, ако не секреција – језик који долази из тела, из једног тела, јединственог као отисак прста.” Језик је секреција која омогућава да се каже тајна, али само делимично, јер ништа не може бити потпуно изречено, постоји и оно што је немогуће изрећи. Управо та тајна, тајна јединственог људског искуства, оно је чиме се аутофикционално писање бави: „[Н]ешто о себи за шта знамо да ћемо га, чим га изговоримо, промашати, али чему ипак тежимо да дамо облик, јер то јесте стварно” (Laurens, 2010: 29).

2. ФАЗА ПИСАЊА

Никад се не зна. Унапред. То је једно. Искусство. То или најређе. Или се заустави. Појешан смрт. Склиземо. Луго је. Моћор речи се изненада зајави. Не може да се покрене. Поново крећемо. Да одемо негде другде. То је једна. Авантура. Путовање. Бирамо неке речи. Као што се ошискујемо. (Le Monstre [Монструм], [Dubrovsky, 2014: 84])

Кад писац зна из које почетне тачке пише, мора да прионе на посао. Да сортира успомене, покуша неке да стави на папир, занемарује друге, чини слике читљивим, трагове живота чујним. Једна од најчешћих замерки аутофикцији јесте недостатак стила. Ево неколико конкретних примера.

Писци као што је А. Ернор користе двоструке, троструке, па и преклапајуће поступке писања и објављивања, мешајући непосредно писање (дневник), избор и преправку, померање времена и стварних наратива са „романескном”, аутофикционалном сврхом, а потом се опет враћа аутентичнијој верзији. Године 1991. излази *Једноставна страв*, у којој важну улогу има мушкарац по имену „А.”, према коме

је испољавала неумерену страст. Десет година касније, 2001. године, излази *Se perdre* (*Изгубиши се*), где се говори о истој причи о махнитој љубави, али сад се мушкарац зове „С.” (Gasparini, 2007: 149–173). Реч је најпре о причи која је проживљена пре него што је написана *Једноставна стјраси*, а затим о потреби да се та аутофикција удвостручи истинитим документом, тајним дневником вођеним од септембра 1988. до априла 1990. „На тим страницама била је 'истина' другачија од оне у *Једноставној стјраси*” (Ernaux, 2001: 42–44), објашњава А. Ерно у предговору *Se perdre*, претварајући овај дневник у претекст дела *Једноставна стјраси* и позивајући читаоца да провери истинитост „романсиране” верзије. Ако се преброје странице оба дела, *Se perdre* их заправо има три пута више (294) него *Једноставна стјраси* (77). Ово редуковање изворне стварне грађе, дневника (не ради се о брисању, јер су у питању два различита текста), врши се зарад трансформације сировог материјала у литеарни, „безлични” текст. Без психолошких анализа из дневника, без истраживања узрока те страсти. Хронологија такође није од значаја за причу. Радња је скраћена, објективизована, не да би се сажела, већ да би се стварност пренела кроз стил, што је типичан поступак аутофикционализације. Али годинама касније, А. Ерно, која је трагала за истинским тренутком у животу, не желећи да обмане читаоца, одлучила је, у трећем налету писања, да објави изворни документ.

Код Дубровског, процес писања је без плана. Пише у ритму својих мисли, у ритму звука типки писаће машине, сваког јутра три-четири странице, а остатак дана заборави на текст: „Када не пишем, нисам писац” (Contat, 2005: 231–264). Нема дневника, мало бележака, истраживања, нема спискова, скица, забелешки о радњи. Нема претходне документације о сопственом животу, прављења досијеа, прикупљања сведочења, претраживања роковника (осим писама које повремено укључује у књиге или својих снова у делу *Fils – Син*) да би поткрепио своје памћење. Психичка разрада не оставља никакав траг у генетском архиву. Дубровски поново пише страницу чим дође до неке исправке (било да се ради о брисању, замени или премештању) и може изнова да искористи брисање неког дела (премешта параграф или неколико страница на друго место) и дода га тамо где текст то захтева. Рад на стилизовању проживљеног ја врши се кроз језик, алитерације, асонанце, игре речи. Речи се рађају једне из других, што он назива консонантским писањем. Исписивање сопственог живота огледа се у употреби сливеница, јер ако ЈА није ЈЕДНО, онда реч није реч. Дубровски обликује свој текст кроз рупе, белине, реченицу која се разбија, речи које прште. На тај начин поново ствара тренутне емоције.

За разлику од скриптуралног стила Дубровског, код Ф. Вилена, фаза писања захтева пажљив рад на преписивању првог, другог... петог завршног рукописа. Стилизација је за њега последњи корак у писању текста, фаза преписивања, дораде и поновног обрађивања. „Код мене је преписивање опсесивно. Обично све текстове преписујем између пет и десет пута да бих их потпуно изглачао, да бих их ослободио свих неравнина које би могле да ометају њихово читање” (Vilain, 2009a). Вилен додаје: „Стилизација има очигледну улогу у процесу аутофикционализације. Што више преписујемо, то више измишљамо, изобличавамо и поново обликујемо, на неки начин састављамо и растављамо реченицу, преображавамо је као што се и сами преображавамо. Фикција се организује сама од себе, природно, кроз ту прераду.

Стил помера, исправља, враћа на место, мења наративни ред, понекад и саму природу текста” (Vilain, 2007: 189). Тако се оквир приче поново измишља кроз процес преписивања. Белешке су често стенографске, лични језик чија правила само аутор познаје, посебно кад се ради о превише интимним сећањима. Ове исписане тајне, које чине саставни део првобитних списа, Ф. Вилен открива делимично и у читком писму тек кад „то ја из нацрта, мукотрпног рада, то нечитко ја, прецртано и такорећи неуспешно” (2007: 189) прође кроз стилизацију и постане прихваћено од стране озваниченог писца. Управо у том преласку од стенографског ја до прихваћеног ја, од Филипа до Вилена, од писаног до писца, „аутофикција налази своју дубинску оправданост” (2007: 190).

Да би „живот сам по себи постао роман” (Philippe, 2007a: 214), Ф. Форест испитује фикцију (или фикционализацију) сопствених генеза својих животно-књижевних дела (*L'Enfant éternel*, *Toute la nuit* и *Sarinagara*). Животни догађај: смрт Полин. Али *L'Enfant éternel* не почива на припремним белешкама, што се може наслути из релативно прецизних медицинских протокола који су описани. Форест је одбио да прави било какве белешке током болести ћерке, јер се прича пише тек кад је завршена, а писањем би унапред прихватио да ће смрт узети дете. Међутим, постоје отисци онога што је било „ткиво пре него што је постало реч”: рукопис, исписан у школској свесци. Само прво поглавље, снажно прецртано, с уметнутим реченицама, садржајем који је испреплетан, збуњујући, несигуран, пре него што је пребачен на рачунар. На крају, Форест ће преокренути своје писање, нарушити јединство наратива, „пореметити” тугу и тиме преправити непојмљиви догађај.

Процес стилизације сопственог живота код К. Лоранс – мање за књигу *Филиј*, коју је започела одмах након смрти сина, из апсолутне нужде – јесте процес дугог сазревања. Ова књижевница мора прво да пронађе назив за сегмент проживљеног, који ће касније интегрисати у сам текст и често пише последњу страницу пре свих осталих: „Сазревање идеје може трајати годину дана, током које 'видим' одређене сцене кроз реченице или неке изоловане речи. Постепено се гради нека врста путање лета, правца романа. Све обично почиње кад у глави напишем последње реченице!”⁵ Структура текста о животу који даје облик безобличном, хаосу, празнини – то је стил. Код К. Лоранс то често подразумева измишљање двојника (књижевне јунакиње или „стварног” двојника као што је Руел – њено право презиме – у *Romance nerveuse*), удвајање, игру огледала која омогућава наратију сцена из различитих углова. За *Romance nerveuse*, рад на претписању састоји се од набацаног мешања свега што жена чује (преко телефона, речи које изговарају други, музика...), види (позоришне представе, плес, догађаји на улици, у њеној кући...), чита (књиге, писма, телефонске поруке, интернет, новине, часописе...). Попут Золе или Пруста, К. Лоранс гомила доказе живота: мапа града који је посетила, карта за брод, улазница за представу, успомене, што за циљ има да се веродостојније сети нечега што је у одређеном тренутку било стварно. Фазе писања, бројне и више кружне него линеарне, представљају прилагођавање сећања књижевној форми, спајање тих делића слагалице, при чему неке делове који недостају треба измислити изнутра да би се

⁵ Одговор на необјављени упитник И. Грел.

створио текст који ће се читати у више слојева – оно што је Сартр називао „стилом” у смислу деконструкције представа о стабилној слици, субјекту, сувереном ја.

Да би написао аутофикцију, Ален Мабанку мора такође да прође кроз фазу „пријема”: „Морам да чујем нешто, ту прву реченицу из које ће све уследити. А та реченица касније може и да промени место. Могу је написати у неколико верзија док се не приближим стварном 'гласу', па чак и свом стварном 'путу’.”⁶ Колет Фелус пак каже: „Тон књиге је тај који прави одабир. Прикупљам тренутке, белешке, жеље, али како књига напредује, неки делови који су у почетку били мали сад заузимају много простора, док други које сам сматрала кључним нестају или остају само као реченица или детаљ.”⁷

Оно што се може закључити из проучавања различитих начина писања текста о самосвојном ја јесте да преписивање често утиче на „деинтимизацију” текста: снажни елементи, доживљени непосредно у животу, могу нестати или бити замењени уопштавањем онога што је ја проживело.

3. АУТОЦЕНЗУРА И ЗАКОНИ: ФАЗА ПИСАЊА И ПРЕДИЗДАВАЧКА ФАЗА

Ово што читате није живо, већ текст.
(Дубровски)

Да ли се све може рећи, све открити? Да ли је писац *секретар* стварности или треба да сачува неки *тајни део* и *прећући тајну*?⁸ Шта радити са тајном другог, чак и кад вам је та особа повери? Шта заправо значи Леженова изјава: „Ми смо суверени својих живота”?

Лична цензура

Готово сви писци аутофикција цензуришу текстове кад осете да су злоупотребили своју слободу израза у односу на блиске особе. Дубровски, који је већ писао *Le Livre brisé* (Сломљена књиџа) пред Илзиним очима, касније је, на „Њен” захтев, уклонио многе делове из *L'Après-Vivre*. К. Кисе је преписивала или одлагала објављивање својих истинитих романа на захтев мужа (“I don't want you to write about us” [Cusset, 2013: 51]). У *New York, journal d'un cycle* (Њујорк, дневник једног циклуса [Cusset, 2009]), књизи у форми фото-дневника, отворено помиње проблеме које Дубровски и други обрађују са бесом и иронијом, као што су сексуална импотенција, жеља за децом, без устежања у детаљима, баш као што су то радиле њене мушке колеге, с том разликом што је овде говорила жена. Тежина написаног и објављеног ја постала је очигледна неколико година касније у драматичнијим кључу: “I find out that written words could hurt, damage, and even kill, because they act like a mirror that sends another

⁶ Реч *voie* (пут) и *voix* (глас) су хомоними у француском језику. (Прим. прев.)

⁷ Одговор на необјављени упитник И. Грел.

⁸ Игра речима – *secrétaire* (секретар) / *secrète aire* (тајни део) / *taire le secret* (прећутати тајну). (Прим. прев.)

person a reflection of his or hers life's failures" (2009: 60). *Un brillant avenir* (Сјајна будућност), књига коју је ауторка у потпуности преуредила померајући личну брачну драму у породичну сагу у чијем је средишту њена свекрва Хелена, бивша млада румунска физичарка, новопридошла Американка, имала је мрачне последице које су кулминирале смрћу протагонисткиње у стварности.

На питање: „У својој потрази за истином, аутофикција приказује стварне особе, са свим што може бити насилно. Какав је ваш став према томе?“, К. Лоранс одговара: „То је питање које обавезно себи поставља свако ко пише: шта то значи за друге? Не да би се цензурисао, већ из осећаја да речи могу да униште. Не заборављам то. Дешава ми се да прећутим стварне чињенице кад могу да нашкоде, или да их пренесем у други контекст ако су неопходне за ток романа.“ И додаје: „Постоје ствари које не могу да изговорим, које се тичу туђе тајне, туђег срама. У тим тренуцима поступама како умет. Понекад мислим да постоје ствари које не бих смела да напишем, чак и ако имам право на то. Не знам све, и не желим да злоупотребим речи других. Не слажем се с писцима који кажу, као што је недавно учинио Јаник Енел у *Le Monde des livres* (14. јануар), да се морална питања не тичу романописца. То је можда очигледно у смислу малограђанског морала. Али писац мора имати етику, а она је нераскидиво везана за истину.“ А. Ерно на то узвраћа: „То питање читаоци стално постављају: шта мисле они око вас? Шта то њима значи? Увек на прво место стављам истину књиге коју пишем: она, њен облик, јесу то што заповеда“ (Laurens et Ernaux, 2011: www.lemonde.fr).

Свесни капацитета да нанесу штету, писци аутофикције најчешће прибегавају аутоцензури нарочито у другом, па чак и завршном стадијуму писања, оном који прекрива први рукопис, аутобиографски истинитији. Други пак дају предност књижевном стварању над лажном представом о моралу. „Не знам шта уништавам тиме што износим нашу причу, па макар и у облику романа. Ако овај текст буде објављен, можда ће то за њу бити разлог да ме мрзи. У том смислу, радим на нашој коначној пропасти. Писање је претња усмерена и против ње и против мене“ (Vilain, 1997: 111) – пише Вилен на крају свог првог романа, своје једине аутофикције у смислу Дубровског, *L'Etreinte*, помињући Ерно коју је упознао 1992. године. Анго у *Acte biographique* (Биографски чин) објашњава: „Кад су ми запретили тужбом,⁹ мислила сам да, ако изгубим, више нећу имати воље за животом, да бих могла да се убијем.“ За ову књижевницу не рећи „оно што јесте“ одузима писаној речи сваку вредност. Бити осуђена због тога што си видела и преточила у речи оно што је постојало, доживљава се као убиство. Њој се у схватању слободе писања придружује и К. Делом: „Аутофикција ствара лешеве откако је названа тако. Дубровски уводи тај појам, а затим пише *Le Livre brisé*; његова жена ће, прочитавши је, одузети себи живот. Отац К. Анго биће сахрањен неколико месеци након објављивања дела *L'Inceste* (Инцесџ), док ће банкар из романа *Сасџанак* доживети срчани удар пред излогом књижаре посвећеном тој књизи. Што се мене тиче, написала сам *Dans ma maison sous terre* (У мојој кући под земљом) с једином намером – да убијем своју баку. Било је

⁹ К. Анго и издавачка кућа *Flammarion* су осуђени да исплате 40.000 евра одштете Елиз Бидуа, која их је тужила због повреде приватности у роману *Les Petits* (Seuil, 2011).

веома ефикасно и знатно чистије од електричног ножа. Проблем је реакција на то, ефекат бумеранга. Једна читатељка је извршила самоубиство. [...] 'Морал', 'етика', 'границе'. Те речи које само позивају на аутоцензуру, најгорег непријатеља сваког писца. Књижевност има сва права, сви то понављају, нико то не заборавља. Писац се не дира, он је последње потпуно слободно биће, и било би глупо да се сам те слободе одрекне."

На то Форест одговара: „Писац мора да говори истину. Такав подухват неминуно производи штету око себе: повређује осећања – што понекад може бити сурово и жалосно – али такође открива табуе, заслепљености, порицања на којима почива друштвена лаж – то је неопходно и то је задатак романописца.” Али и додаје: „Уопште не верујем да писац има сва права, као по старом, помало застарелом митолошком схватању које уметника, на основу привилегије коју би једино он уживао, ставља у неки простор изван добра и зла, где више никоме не мора да полаже рачуне. [...] Не, естетика није независна од етике” (2013: *bibliobs.nouvelobs.com*).

Законска цензура

Писац, као и сваки грађанин, барем у Француској, ужива оно што се назива слобода изражавања. Свако политичко, друштвено, уметничко и лично мишљење може да се изрекне. Међутим, пред законом постоји и право на приватност. То укључује право на сопствени лик, анонимност, личну интиму и слободу избора у вези са приватним животом. Ако аутор угрози нечију репутацију (клеветом, дефamacијом, нарушавањем части и достојанства), та особа има право да поднесе тужбу и затражи да се књига повуче из продаје, забрани и да захтева одштету. Чак и ако аутофикција, истинити наратив, изађе под етикетом „роман” – што је својеврсни „принцип предострожности” (Vilain, 2009: 45), уведен како би се писац и издавач заштитили од тужби због повреде приватности – она ипак задире у нечији живот. Закон је, међутим, донекле нејасан, делимично зато што касациони суд често као основни принцип поставља то да слобода стварања и право на приватност имају исту правну тежину; једно не надвлађује друго. Од судија се очекује да реше оно што је у основи нерешиво: да у сваком појединачном случају утврде који легитимни интерес (пишчев или интерес „лика”) треба „жртвовати”. У оваквим судским споровима није реч о томе да се пронађу кривац и жртва, већ да се заштите, у најбољем случају, две потенцијалне жртве (писац чија је слобода изражавања угрожена и лик чија приватност није поштована). Судска пракса одређује, од случаја до случаја, жртву која заслужује већу заштиту. Оба права имају „истоветну нормативну вредност” и треба „дати приоритет решењу које најбоље штити најлегитимнији интерес”.

Пре медијски испраћених судских процеса против К. Анго – *Les Petits* (Мали, 2013), Лионела Дироја – *Colère* (Бес, 2011) и Марселе Јакуб – *Belle et Bête* (Леџа и љуџа, 2013), треба поменути случај Жака Лонзмана – *Le Têtard* (Пунољавац, 1976), али и Солерса, Жуфроа и Резванија, које су њихови „ликови” тужили за клевету. Било је случајева као што су Патрик Повр Д'Арвор (против бивше љубавнице [Poivre d'Arvor, 2009]), Матје Линдон (против Ле Пен [Lindon, 1998]), Никола Фарг (против бивше

жене), Режиc Жофре (против породице Едуарда Стерна [Jauffret, 2010]) или К. Лоранс коју је бивши муж тужио због *L'Amour, roman* (Љубав, роман), и изгубио, јер је она успела да докаже да ју је муж претходно подржавао у њеном књижевном раду, па је суд одлучио да не може најпре да одређено време прихвата статус „музе“, а потом да га одбаци из разлога који би могли деловати као освета после раскида. Насупрот томе, бивша љубавница Патрика Повра Д'Арвора, која га је готово одмах тужила због повреде приватности, добила је процес. Марсела Јакуб је изгубила против Доминика Штрос-Кана: чинило се да имејл који је послала бившем љубавнику поткрепује тезу да њена књига *Belle et Bête* има корене у једној врсти намештаљке у којој је она била само један од пиона. Стога се испоставља да ако лик заиста не настоји да заштити своју приватност, а писац апсолутно не инсистира да заштити своју слободу изражавања, правосуђе их сматра неискренима, па њихов исказ остаје неуслишен. Граница између слободе креативног изражавања и поштовања приватности је зато танка. Уместо да се жртвује једна од две стране, „било би корисно, на пример, да се инспиришемо италијанском судском праксом, која штити интересе обе стране тако што захтева међусобне уступке“, сматра писац и адвокат, стручњак за ауторска права, Матје Симоне.

Издавачка цензура

Због поменутих правних разлога, издавачке куће данас готово увек траже мишљење адвоката специјализованог за ауторско право и могу да захтевају од аутора да промени назив места, име, датум или чак да одложи објављивање књиге на неколико година како би се избегле одређене оптужбе. Постоје и друге издавачке „цензуре“ које су повезане с економским питањима, законима тржишта, као што је био случај са делом *Monstre*, који није био комерцијално исплатив 1977. са својих 2599 страница, али га је издавачка кућа *Grasset* објавила 2014. године.

ИЗВОРИ:

- Angot, Christine. (1998). *L'Usage de la vie*. Paris: Stock.
- Angot, Christine. (1999). "Entretien avec Axelle Le Dauphin". *Têtu*, octobre.
- Arnaud, Genon. (2013). *Autofiction: pratiques et théories (Articles)*. Paris: Mon Petit Éditeur.
- Contat, Michel. (2005). *Portraits et rencontres*. Genève: Éd Zoé.
- Cusset, Catherine. (2009). *New York journal d'un cycle*. Paris: Mercure de France.
- Cusset, Catherine. (2013). "The limits of autofiction". In: Bishop, Tom & Laurens, Camille. *Autofiction, Literature in France today*. The Florence Gould Lectures, vol. XIII. Volume consultable à la N. Y. U.
- Delaume, Chloé. (2000). *Les Mouffettes d'Atropos*. Tours: Farrago.
- Delaume, Chloé. (2001). *Le Cri du sablier*. Tours: Farrago / Léo Scheer.
- Delaume, Chloé. (2003). *La Vanité des somnambules*. Paris: Evergreen.
- Delaume, Chloé. (2007). *La Nuit je suis Buffy Summers*. Alfortville: Éditions è®e.
- Delaume, Chloé. (2009). *Dans ma maison sous terre*. Paris: Seuil.
- Delaume, Chloé. (2009a). "Laboratoire de génétique textuelle". (entretien avec Thierry Richard). *Le Matricule des Anges*. n°100, février, 22–26.
- Delaume, Chloé. (2010). *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: PUF.
- Delaume, Chloé. (2012). *Une femme avec personne dedans*. Paris: Seuil.
- Delaume, Chloé avec Schneidermann, Daniel. (2013). *Où le sang nous appelle*. Paris: Seuil.

- Doubrovsky, Serge. (2014). *Le Monstre*. Paris: Grasset.
- Laurens, Camille. (1995). *Philippe, récit*. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. (2010). "Qui dit ça?". In: Burgelin, C., Grell, I., Roche, R.-Y. (dir.). *Autofiction(s)*. Lyon: PUL, 127–144.
- Laurens, Camille. (2011). "Dialogue entre nous, extrait". *Je & Moi*. (Philippe Forest, dir.). La NRF, n°598, octobre.
- Laurens, Camille. (2013). "Keynote Lecture". *Autofiction, Literature in France today*. Vol. XIII. N.Y.U. ou à Paris: ITEM, 13–35.
- Lindon, Mathieu. (1998). *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*. Paris: P. O. L.
- Ernaux, Annie. (2001). *Se perdre*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (2003). *L'écriture comme un couteau*, Paris: Stock.
- Ernaux, Annie. (2008). "Entretien avec A. par Christine Ferniot et Philippe Delaroché". *Lire*. Publié le 01/02/2008. http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html.
- Ernaux, Annie. (2008a). *Les Années*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, Gustave. (1991). "Lettre à A. Pechméjda, 16 janvier 1861". *Correspondance*. T. 3. Paris: Gallimard.
- Forest, Philippe. (1999). *Le Roman, le réel, un roman est-il encore possible?*. Nantes: Éditions Pleins feux.
- Forest, Philippe. (2001). "Auteurs en question". *Le Roman, le Je*. Nantes: Éditions Pleins feux.
- Forest, Philippe. (2007). "Allaphbed 3". *Le Roman, le réel et autres essais*. Paris: Éditions Cécile Defaut.
- Forest, Philippe. (2007a). "La vie est un roman". In *Genèse et autofiction*. (C. Viollet, J.-L. Jeannelle, dir.). Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 211–219.
- Forest, Philippe. (2010). "Post-scriptum: Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer". In: Burgelin, C., Grell, I., Roche, R.-Y. (dir.). *Autofiction(s)*. Lyon: PUL, 127–144.
- Forest, Philippe. (2011). *Décapage*. n°44. automne-hiver, spécial P. Forest.
- Forest, Philippe. (2011a). "Qu'on m'accuse de tout ce qu'on veut". *Le Magazine littéraire*. n°508. mai, 84–88.
- Gasparini, Philippe. (2007). "Annie Ernaux. De *Se perdre* à *Passion simple*". In: *Genèse et autofiction*. (Catherine Viollet et Jean-Louis Jeannelle, dir.). Paris: Academia, 149–173.
- Jauffret, Régis. (2010). *Sévère*. Paris: Seuil.
- Poivre d'Arvor, Patrick. (2009). *Fragments d'une femme perdue*. Paris: Grasset.
- Robin, Régine. (1983). *La Québécoise*. Montréal: Québec-Amérique. (1993) Montréal: Poche chez Typo.
- Robin, Régine. (1997) "Documents". *Le Golem de l'écriture*. Montréal: XYZ Éditeur.
- Robin, Régine. (1999, 2005). *L'immense fatigue des pierres*. Montréal: XYZ Éditeur.
- Robin, Régine. (2004). *Cybermigrations: Traversées fugitives*. Montréal: VLB éditeur.
- Robin, Régine. http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/HTML/index_rivka.html.
- Thomas, Clerc. (2001). *Les Écrits personnels*. Paris: Hachette.
- Vilain, Philippe. (1997). *L'Étreinte*. Paris: Gallimard.
- Vilain, Philippe. (2007). "L'Épreuve du référentiel". In: *Genèse et autofiction*. (C. Viollet, J.-L. Jeannelle, dir.). Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 185–195.
- Vilain, Philippe. (2009). *L'Autofiction en théorie: suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & P. Lejeune*. Chatou: Éditions de la transparence.
- Vilain, Philippe. (2009a). www.autofiction.org/index.php?post/2009/08/31/Entretien-inedit-d-Isabelle-Grell-avec-Philippe-Vilain.
- http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html
- <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20130318.OBS2281/non-l-ecrivain-n-a-pas-tous-les-droits.html>

(Са француској ђревели Бранкица Бранков)