

Алисон Џејмс

ФИКЦИОНАЛНО У АУТОФИКЦИЈИ

На први поглед, аутофикција као да је у супротности са теоријама прозе и фикционалности. Првобитна дефиниција аутофикције Сержа Дубровског, наведена на полеђини књиге *Fils* (1977), наизглед се ослања на широко постмодерно или постструктуралистичко схватање фикционалног статуса самонарације: чак и када су догађаји и чињенице које се препричавају „потпуно стварни”, „авантура” језика је та која производи фикцију.¹ Насупрот томе, и семантичке и прагматичке теорије прозе и фикционалности, нарочито оне након деведесетих година прошлог века, углавном потврђују темељну разлику између фикционалних и нефикционалних наратива, са циљем прецизног успостављања граница, односно аутономије – „изузетности”, како то формулише Дорит Кон (1999) – фикције. Иако овај привидни сукоб између аутофикције, са једне стране, и теорије прозе, са друге, захтева одређена појашњења (више о томе касније), он свакако доприноси неразумевању које се јавља у расправама о аутофикцији, аутобиографији и аутобиографској фикцији. Људима који и даље инсистирају на разлици између чињеничког и измишљеног, аутофикција делује као роба са грешком, док заговорницима фикције (видети: Petit, 1999), она делује као нарцисистички неуспех имагинације, а онима који заговарају референцијалност књижевности која се ослања на чињенице (видети: Lejeune, 2007: 3), аутофикција представља изговор за немаран однос према истини. У први мах, исте карактеристике које су омогућиле да аутофикција постане широк, флуидан, готово бесконачно велик појам, такође је чине предметом спора – можда прикладним за социолошко проучавање, како тврди Жан-Луј Жанел, али отпорним на књижевно-теоријску анализу (2013: 226).

У покушају да распетљам ову теоријску петљу, размотрићу тезу да теорије прозе и фикционалности заиста могу да осветле аутофикцију, и обрнуто. Прво ћу истражити на које начине се примери аутофикције у књижевности баве теоријским приступима аутобиографији и фикцији, пре но што поставим питање да ли аутофикција може да се објасни постојећим дефиницијама фикционалности. Ослањајући се на прагматичке, нараторолошке и реторичке теорије фикционалности, покушаћу да пронађем моделе чињеничног и фикционалног унутар конкретних текстова и да укажем на то како они функционишу на нивоу формалних средстава или наративних оквира да би истакли снагу референцијалности или процес фикционализације. Намера овог текста јесте да унесе дозу прецизности у наше разумевање фикционалног у аутофикцији, али и да, у исти мах, разјасни недоумице које се јављају у рецепцији. На крају, закључићемо да аутофикционални текстови омогућавају остварење низа различитих односа између чињенице и фикције, док теорија може да нам помогне да препознамо одређена места и примере фикционалног или чињеничног унутар конкретног дела. Са друге стране, због двосмислене и хибридне природе аутофикционалних текстова, они могу да постану користан емпиријски

¹ „Фикција саткана искључиво од стварних догађаја и чињеница” (Doubrovsky, 1977).

оквир за испитивање различитих теорија прозе које се заснивају на наративима и ентитетима који су одавно потврђени као фикционални (овде су изузетак реторичке теорије фикционалности, о којима ће бити речи касније, а које налазе трагове фикционалности унутар нефикционалног дискурса [Walsh, 2007; Nielsen, Phelan, and Walsh, 2014]). Овај дијалектички приступ измешта теорије прозе из познатих оквира романа, док истовремено покушава да разјасни нејасноће које се појављују у вези са аутофикцијом.

Теоријске авантуре аутофикције

Аутофикционални текстови нам показују да постоји јаз између теорије и праксе, као и различита схватања границе чињеничног и измишљеног. Дубровски је дао назив овом жанру махом као одговор на ново интересовање за жанр аутобиографије у академским круговима, посебно се ослањајући на утицајни рад Филипа Лежена – што Дубровски потврђује у писму које му упућује, истичући жељу да испуни „празне квадрате” у његовој анализи (према: Lejeune, 1986: 63). Лежен је 1975. године навео да основну поставку аутобиографског текста представља идентитет аутора, наратора и јунака. Тај идентитет може, али не мора, да буде потврђен недвосмисленим „аутобиографским усаглашавањем” унутар текста (Lejeune, 1996: 26). Осим уобичајеног примера где налазимо и име и недвосмислено усаглашавање (познати модел Русових *Исјовесџи*, односно Леженов пример 3b), могуће је, унутар Леженове шеме, да се пронађу: „неодређени” случајеви код којих ни име ни усаглашавање не дозвољавају уопштено препознавање (пример 2b); усаглашавања у којима се имена не помињу (пример 2c); идентитет личних имена без директног аутобиографског усаглашавања (пример 3a) (Lejeune, 1996: 28–30). Међутим, чини се да није могуће приметити отворено разилажење идентитета и усаглашавања, што оставља два празна квадрата у Леженовој шеми аутодијегетичких наратива (1996: 28). Овај проблем није само емпиријског карактера (чак иако га Лежен у почетку, услед недостатка примера, представља тако), већ и логичког, јер је за Лежена управо идентитет аутора, наратора и јунака основ аутобиографског усаглашавања. Ипак, Дубровски инсистира на овој разлици у роману *Fils*. Са једне стране, приповедач се недвосмислено зове „Серж Дубровски”, и он је универзитетски професор у Сједињеним Америчким Државама, док је, са друге, поред чувене напомене о „аутофикцији” на полеђини, на предњој корици наведена ознака „роман”. Појам аутофикције тако настаје у оквирима занимљивог и контрадикторног теоријског експеримента који истовремено испуњава један од празних квадрата у шеми Филипа Лежена, али и поткопава прагматичну основу разлика које он дефинише.

У исти мах, намера Дубровског није да понуди дефиницију овог жанра, већ да опише одређене књижевне праксе – своје властите, које више нагињу ка одредници „ауто” него ка одредници „фикција”. Као што примећује Арно Шмит, термин који Дубровски намеће није добар јер „реч 'аутофикција' ставља акценат на нереферентни део личног дискурса, а текстови које он пише иду у супротном правцу” (2010: 126). Франк Ципфел примећује да Дубровски користи појам „фикција” само да би означио

специфичан облик нехронолошке и асоцијативне текстуалне конструкције, што, строго говорећи, не чини његов наратив фикционалним (2009: 299). Схватање аутофикције код Дубровског као „фикције која је саткана искључиво од стварних догађаја и чињеница” остаје блиско аутобиографији, док (макар у првобитном облику) укључује психоаналитичку димензију и фокусира се на језичку „авантуру” (видети: Gasparini, 2008: 19–31). У пракси, наравно, читаоци можда неће ни знати у којој мери се аутор држи чињеница. Дефиниције других теоретичара, које се фокусирају на одредницу „фикција” у термину „аутофикција”, захтевају отворен процес „самофикционализације” или „аутофабулације” (Colonna, 2004: 75), који повезује ономастички идентитет и јавно признање фикционалности. Међутим, аутофикција се такође посматра и као категорија „недокучивих” текстова (Bersani, Lecarme, and Vercier, 1982: 150–165) и као начин да се разлика између стварности и фикције у потпуности избрише (Vilain, 2005: 124–125).

Аутофикција дугује велики део свог успеха, али и вишезначности, семантичкој нејасноћи речи „фикција”, која се (и на енглеском и на француском језику) понекад поистовећује с наративном конструкцијом или литерарношћу као таквом. Ова двосмисленост можда постоји да би истакла сумњу према референцијалном дискурсу. Дубровски то признаје у интервјуу из 2005. године, где описује „аутофикцију” као постмодерну варијанту аутобиографије, прилагођену тренутку који више не верује у само једну истину историјских наратива (2005: 212). Други стручњаци из области аутофикције износе сличне тврдње, понекад на врло контрадикторан начин. На пример, Кетрин Касет прави разлику између искључиве чињеничне тачности и потраге писца за истином, тврдећи да „једину фикцију у аутофикцији представља рад на језику” (2012). Иако се потрага за разликама између живота и приче чини безопасном, она може да се доведе у везу с одређеним осећајем скептичности који одбацује појмове јединственог идентитета и транспарентног самооткривања (видети: Zipfel, 2009: 308), па чак и могућност референцијалног језика. Заузимањем овог скептичног става излажемо се опасности да проширимо појам фикције до тачке бесмислености, подводећи све исказе под ову категорију у складу с оним што Мари-Лоре Рајан (1997) назива „доктрином панфикционалности”.

Фикционалност и хибриднаост

Разне теорије прозе, са друге стране, имају за циљ да дођу до прецизне анализе прозе и фикционалности, иако на различите начине посматрају однос фикционалног и референцијалног наратива. На пример, према семантичким теоријама прозе, фикција зависи од структуре референце и онтолошког статуса именованих ентитета, а не од стилских фактора или начина конструкције наратива. У филозофским расправама о непостојећим ентитетима, властита имена фикционалних јунака – као што су Одисеј (Frege, 1948), господин Пиквик (Ryle, 1933) и Шерлок Холмс (Kripke, 1972; Lewis, 1978) – иду ка статусу парадигме, било да је закључак да та имена носе одређен смисао, али им фали референтни оквир (Frege), или оквир постоји у неком могућем свету (Lewis), било да се заговара „дискурзивно јединство”

фикционалних светова ван претпостављеног садржаја њихових сегмената (Pavel, 1986: 16).

Иако фикционални статус Шерлока Холмса или господина Пиквика није споран, кључно семантичко или онтолошко питање у аутофикционалном јесте присуство (или одсуство) референцијалне силе аутодијегетичког ја и властитог имена које је у вези са њим. Овде треба напоменути да се неколико дефиниција прозе ослања управо на статус говорника или субјекта. Тако Кете Хамбургер у *Логици књижевности* прави разлику између изјава о стварности које потичу од стварног „Ја-Ориго” – односно правог субјекта изјаве у „просторно-временском координатном систему” (1973: 67)² – и изјава које упућују на фиктивне „Ја-Оригинес” (1973: 73). На овој основи, она иде чак дотле да из категорије праве фикције искључује све наративе у првом лицу: због њиховог аутобиографског порекла у систему изјава (1973: 213), наративи у првом лицу могу да буду само „фингиране” изјаве о стварности (а не фиктивне творевине), док њихов „степен фингираности подлијеже управо варијабилитету” (1973: 328).³ Такође, са становишта односа говорника према говору, филозофи и наратолози касније почињу да разликују чињенице од фикције, иако не следе поделу Кете Хамбургер на Ја-Ориго и Ја-Оригинес. Џон Серл прави разлику између фикционалних исказа и тврдњи о истинитости користећи анализу „тобожњих илокуција” (1975: 326) – деловања у складу с конвенцијама које умањују уобичајене обавезе говорника према истинитости изреченог (питање није ко говори, већ да ли се говорник претвара да изговара одређене тврдње). У делу *Фикција и дикција*, Жерар Женет позива се и на Лежена и Серла док износи своју дефиницију фикције коју заснива на односу аутора и приповедача: док њихов „ригорозни спој [...] дефинише чињенички наратив”, „њихово раздвајање [...] дефинише фикцију, односно тип наратива чију веродостојност аутор не узима заозбиљно” (1993: 70). Питање се, као и код Лежена, своди на утврђивање идентитета или недостатка идентитета аутора и приповедача. Посматрана из овог угла, аутофикција може да представља једино логичку и прагматичку контрадикцију, сводећи се на изјаву: „То сам ја, а и нисам ја” (Genette, 1993: 77).

Дорит Кон, која дефинише фикцију као „књижевно неререференцијални наратив” (1999: 12), разликује се од Женета јер помиње постојање формалних „знакова фикционалности” који обележавају јединствену област фикције: „синхрони” модел наратије „на два нивоа” (прича и дискурс), одређени наративни модуси који су ослобођени референцијалних ограничења (на пример, технике описивања тока свести) и „удвајање наративног ентитета на аутора и приповедача” (1999: 130). Овај последњи критеријум поклапа се са Женетовим раздвајањем ова два појма и служи да дефинише нефикцију у смислу идентитета аутора и приповедача. Кон ставља аутофикцију, коју помиње само узгредно, у групу других „хибридних облика” који

² Наведено према: Hamburger, Kete. (1976). *Logika književnosti*. (S. Grubačić, prev.). Beograd: Nolit, 87. (Прим. прев.)

³ Кете Хамбургер прави разлику између појма „фиктивно”, који се односи на онтолошки статус измаштаних догађаја, ликова и ентитета, и „фикционалног”, који се односи на начин изражавања. Међутим, ова разлика се не користи у већини енглеских и француских критичких текстова које разматрам овде и стога је не пратим у својој анализи, већ се одлучујем за термин „фикционално”.

„усвајају контрадикторну праксу да фикционалним приповедачима из првог лица дају имена самих аутора, чиме се суштински губи разлика између фикције и нефикције у животима које приповедају сами протагонисти” (1999: 94). Приступ Дорит Кон, слично Женетовом, у складу је са Леженовим виђењем аутобиографског пакта – или онога што ће он касније назвати „пактом истине” – као покушајем да се иде на све или ништа, а у односу на такав став, појам „аутофикција” може само да изазове недоумице (Lejeune, 2005: 25–26).

Враћамо се, дакле, на већ поменути проблем због ког појам аутофикције не можемо да доведемо у везу са било којим озбиљним разматрањем фикционалности. Исто важи и за дефиницију фикције Кендала Волтона као „претварања” (1990), или Жан-Мари Шефера као „обостране лудичке варке” (2010: 138–139).⁴ У својој аристотеловској аргументацији за разликовање стварности и њене миметичке представе, те инсистирању на прагматичном оквиру који ствара услове претварања или лудичке варке, Шеферов приступ делимично се може ускладити са Серловим разматрањем „претварања” и, сходно томе, Леженовим пактом читања; тако Шефер говори о „прагматичном уговору” по ком фикција говори о себи као таквој (2010: 137). Што се тиче додатка који нуди Оливије Каира и по ком се категорија фикција проширује да би обухватила немиметичке, „аксиоматске” записе (попут игара с унапред одређеним правилима), он се и даље ослања на основну разлику између „документарне” и „фикционалне” комуникације, која се успоставља прагматичним „поступцима уоквиравања” (2011: 75).

Да би додатно нагласили проблем, ови приступи фикцији често наилазе на потешкоће приликом описивања књижевне нефикције. Женет је најексплицитнији по том питању, тврдећи да су фикције „конститутивно” књижевне, док статус чињеничних наратива зависи од „условног” критеријума „дикције” – односно од формалних карактеристика или субјективне процене естетске вредности (1993: 138). Наравно, ова искључивост сама по себи помаже нам да објаснимо успех аутофикције као стратегије за оправдање аутобиографског писања, како се иронично осврће списатељица Мари Даријесек: „Пошто је аутобиографија упитна и условна, а пошто је сва фикција књижевна, хајде да уведемо аутобиографију у поље фикције” (1996: 372–373). Другим речима, ова стратегија захтева од нас да прихватимо постмодерну, панфикционалистичку перспективу наратије („сва наратија је фикционална”) како бисмо обезбедили простор за фикцију унутар система књижевности.

Неки теоретичари су ипак успешно довели у везу разлике између чињеница и фикције из теорије књижевности с приступима аутофикцији. Арно Шмит се враћа на концепт Кете Хамбургер о „фингирању” (уместо на Шеферове идеје) како би дефинисао термин „самонаратија” („аутонаратија”), и користи га уместо термина „аутофикција”, описујући га као „недовољно референцијални књижевни жанр” (2010: 129) који омогућава да се приближимо стварности на различите начине (2007: 22), и ослања се на формалне ресурсе романа да би дао предност самоистраживању и самоизражавању над прецизношћу чињеница. Самонаратија представља

⁴ Наведено према: Šefer, Žan-Mari. (2001). *Zašto fikcija?*. (V. Kapor i B. Rakić, prev.). Novi Sad: Svetovi, 166. (Прим. ђрев.)

„софистициранији” (2010: 133) облик аутобиографије који је специфичан за двадесети век и модерно схватање сопства. Франк Ципфел нас уводи у своју рефлексију о аутофикцији дефинишући фикцију као говорни чин одређен правилима који производи наратив са „нестварном” причом која се прихвата уз одређену дозу „преварања” (2009: 289). Он потом истиче три концепта аутофикције: аутофикција као посебан облик аутобиографије који (наводно) повезује фикцију и наративну конструкцију (дефиниција Дубровског) (2009: 290); аутофикција као посебан тип фикционалног приповедања (што одговара термину „аутофабулација” Винсента Колоне), где измишљена фигура носи име аутора (2009: 302–303); и, на крају, аутофикција као мешавина фиктивног и аутобиографског пакта (2009: 304).

Недавни повратак „некомуникационим” теоријама прозе, попут приступа Силвије Патрон који се тиче „опционог приповедача” и повезује ставове Кете Хамбургер са ставовима Ен Банфилд и С.-Ј. Куроде (Patron, 2009), позива нас да преиспитамо питање говорника у чињеничним и фиктивним наративима. У том светлу, можда можемо да пређемо преко границе бинарног идентитета/неидентитета наратора и аутора, која не оставља простора за аутофикцију као трећи појам. У домену студија аутофикције, Шмитов повратак концепцији „фингирања” Кете Хамбургер указује на интригантне могућности, подсећајући нас на комплексну блискост прозе у првом лицу и аутобиографије. Не улазећи у ову проблематику у потпуности, фокусираћу се на питање мешовите читалачке рецепције, пратећи Шмитову аргументацију која одбија могућност „симултане перспективе” (2010: 128), као и Ципфелову тврдњу да читаоци заправо мењају режиме читања (2009: 306). Мартина Вагнер-Егелхаф⁵ и Александра Ефе и Алисон Гибонс⁶ такође говоре о променама у ставу читалаца према аутофикционалним текстовима. Такве промене, рекла бих, захтевају од нас да пажљиво пратимо промену гласа/гласова у одређеном делу. Говорећи о аутофикцији ван франкофоног говорног подручја, Карен Фереира-Мајерс указује да су читаоци „у великој мери способни да увиде и запамте границу између чињеница и фикције” (2018: 42). Франсоаз Лавока (2016: 522) говори о општој потреби за таквом демаркацијом, примећујући да начин на који разумемо modele по којима се фиктивно и чињенично спаја у књижевности не мора нужно да подразумева брисање оквира било које од те две сфере.

Да бисмо разумели те оквире, можемо да се подсетимо Ричарда Волша који описује фикционалност као „истакнуто реторичко средство које директно постаје део прагматике озбиљног разговора” (2007: 1). Такви „реторички” приступи, који разликују фикцију као жанр и „фикционалност као одлику нечега или фиктивни дискурс као модел обраћања” (Nielsen, Phelan, and Walsh, 2014: 62), доводе до разлике између „локалне” и „глобалне” фикционалности, тако да нефиктивни текстови могу да садрже и „фикционалне пасаже” (2014: 67). У пракси, о чему ће касније бити речи, локално и глобално не могу да се потпуно одвоје: на пример, одређене формалне одреднице које функционишу као „знакови фикционалности” у фиктивном контексту могу да доведу до другачијих ефеката у тексту који је заснован на чињеницама.

⁵ Видети: Wagner-Egelhaaf, 2022: 21–40.

⁶ Видети: Effe and Gibbons, 2022: 61–82.

Ипак, када се примени на аутодијегетичке наративе, разлика између локалне и глобалне фикционалности омогућава нам да разматрамо теорију различитих облика хибридности који не бришу границу између стварног и фиктивног, нити захтевају истовремену употребу контрадикторних режима читања. Аутофикционални текстови помажу нам у разјашњавању тих разлика, сами дефинишући врсту и степен фикционалности. Да бих то показала, осврнућу се на неколико специфичних примера. Наравно, ови примери не обухватају све врсте односа између стварности и фикције, нити сав дијапазон аутофикционалних пракси. Они, међутим, служе да илуструју деловање и утисак фикционалног и чињеничног на нивоу приповедног гласа и ангажованости читалаца, а уз то представљају разноврсност аутофикционалних текстова у англофоним, франкофоним и скандинавским књижевностима.

Ја / Не ја

Тврдња „То сам ја, а и нисам ја”, која за Женета представља суштинску контрадикцију аутофикције (1993: 77), заправо се често јавља, како у фикционалним, тако и у аутодијегетичким наративима заснованима на чињеницама. Укратко, ова тврдња не мења текст на прагматичном, већ на тематском нивоу, и то како би изразила нејединствен концепт сопства. Међутим, није увек лако раздвојити наративни глас од идентитета, посебно када је у питању не само однос *ја* које приповеда и *ја* о ком се приповеда, већ и експеримент с новим употребама првог лица. Француска књижевница Ани Ерно, на пример, описује своје употребу „надличног *ја*” као покушај да опише друштвену и породичну стварност: „Мени се чини да то *ја* које користим представља неки нелични облик, једва родно одређен, понекад више исказ неког 'другог', него 'мене': надлични облик, укратко. Тај облик се не користи да би се у тексту конструисао идентитет или да бих ја постала предмет фикције [*de m'auto-fictionner*]” (Ernaux, 1993: 221; превод А. Џ.).

Ерно одбацује термин *аутофикција*, непрестано инсистирајући да се она педантно држи чињеница. Њена дела након романа *Месио* (1983) никако не могу да се сматрају фикцијом у смислу који подразумева „обострану лудичку варку”, како то Шефер дефинише. Ипак, овај цитат илуструје очигледан јаз који она отвара унутар самог *ја*. У фрази „то *ја* које користим”, да ли су оба примера те заменице надличног карактера? Или лично *ја* (ауторово *ја*) одобрава употребу тог надличног облика (нараторкиног *ја*)? Ова врста метадискурзивног коментара која уводи раздор унутар првог лица такође је присутна у прози Ани Ерно. Ако постоји било какво померање референцијалне основе њених текстова, оно се сигурно крије у истовременој немогућности и неопходности овог „Ја-Ориго” (користећи термин Кете Хамбургер). Експерименти Ани Ерно са *ја* доводе до вишезначног простора пројекције који се налази између индивидуалног и колективног. У делу *Године* (2008), она проширује овај експеримент на друге заменице: безлична заменица “*on*”, треће лице јединине “*elle*” и прво лице множине “*nous*”:

За десерт смо мењале шањире, љомало ушучене шћо фонди бурџињон није дочекан с чешћишћкама којима смо се надале, нећо с радозналошћу уз љримедбе које су нас разочарале

– с обзиром на то колико смо се намучиле да сјравимо умаке – и биле помало снисходљиве. (Ernaux, 2017: 91; 2008: 97)⁷

Начелно, роман *Године* је, по свом наративном опсегу и паратекстуалном апарату, дело нефикције. Ипак, Ани Ерно, поигравајући се заменицама, нарушава „Ја-Ориго” које носи деиктичко значење у одређеном времену и простору. На пример, у наведеном одломку, у француском оригиналу након безличне заменице следи придев у женском роду, док несвршени облик предиката сугерише радњу која се понавља и која није у складу са конкретном сценом спремања неуспелог фонди бургињона. Читаоци се позивају да учествују у нечему што није лудичко претварање, већ интерпретација која претвара конкретну сцену и лични осећај у уопштени сценарио и ширу друштвену појаву, при чему се и даље одржава тензија између појединачног и колективног.

И други писци такође експериментишу првим лицем једнине без директног преиспитивања темеља аутобиографског пакта. Роман *Гошове је с Едијем Беллелом* Едуара Луја (2014) већ насловом изражава жељу за насилним раскидом између детета Едија Белгела (и његовог друштвеног миљеа) и наративног субјекта, аутора Едуара Луја. Ова ономастичка подела, заједно са назнаком „роман” на насловној страни књиге, може да објасни чест опис овог дела (и других Лујових дела) као аутофикције, али, у смислу начелне чињеничности, чини се да аутобиографски пакт није доведен у питање. Као и Ани Ерно, Луј у својим делима бежи од отворене фикционализације, ослањајући се на референцијалну снагу саморазоткривања као почетну тачку за заразно осећање стида који читаоца суочава с насиљем друштвених и сексуалних норми.

Ове примере можемо да упоредимо са махом фикционалним наративима у првом лицу који се понекад описују као аутофикција и посвећују пажњу интересубјективном и надличном колико и Ани Ерно. У трилогији романа *Обрис* (2014), *Транзиш* (2017) и *Похвале* (2018) Рејчел Каск, нараторка је присутна само током односа са другим јунацима.⁸ Основна нит свих романа представљена је у првом од њих, у *Обрису*, као тренутни *mise en abyme* – не гласом нараторке, већ јунакиње Ен која описује разговор са човеком који седи поред ње у авиону:

у свему што је рекао о себи она је у својој љирологи љрејознала суљројношћ, нељашић. Тај анишиојис, у недосћаићку боље речи да се то објасни, осликао је све што она није. Док та је слушала, љочела је да разазнаје себе као обличје, обрис, око којеј су сви дејшаљи љолако долазили на своје местш док је оно унућра ошћажало љразно. Али на основу ље конћуре, иако јој је љена унућрашњосћ ошћажала нељознашја, љрви љућш након инцигеншја љочела је да схвашја ко је она сада. (Cusk, 2014: 239–240)⁹

⁷ Наведено према: Erno, Ani. (2023). *Godine*. (J. Stakić, prev.). Beograd: Štrik, 92. (Прим. љрев.)

⁸ Повезујући роман *Обрис* Рејчел Каск с аутофикционалним текстовима франкофоне књижевности, Мег Џенсен (2018: 65–66) доводи аутофикцију у везу са брисањем сопствене личности чим се фокус премести са ја, а долази се до „новог типа субјекта, чија међу-субјективност (ја, мене, нас) рађа једну нову врсту естетске интимности” (2018: 69–70).

⁹ Наведено према: Kask, Rejčel. (2018). *Obris*. (A. Milajić, prev.). Beograd: Booka, 169. (Прим. љрев.)

Нараторка, списатељица по имену Феј (њено име наводи се по једном у свакој од три књиге), описује Енину теорију крхке самосвести пасивношћу којом бележи утиске и идеје других јунака. Иако Феј очигледно дели неке карактеристике са Рејчел Каск (биографски детаљи који служе као „оператори идентификације”, као у примерима које анализира Арно Шмит), наша жеља да их растумачимо проистиче пре свега из пажљивог и пријемчивог, премда несигурног става на који нас наратив наводи тако што више пажње посвећује Фејином унутрашњем свету него јасно артикулисаним открићима других јунака о себи. Субјект у првом лицу који се налази у средишту текста више се бави спољашњем испољавањем мисли него сопственом наратијом, а људи око нараторке нуде рефлексије о свакодневном животу, људским односима и људском стању у маниру обимних монолога.

Ова трилогија доводи до нечега што бисмо могли да назовемо „аутофикционалним ефектом”, упркос недостатку ономастичке везе ауторке и јунакиње. Овај ефекат надраста прилику да ове текстове читамо као фикционализоване аутобиографије (ако посматрамо Феј као неку верзију Рејчел Каск), иако је то свакако једна од могућности читања. То се односи на ефекат двосмислености и nelaгодности који Каск ствара подривајући уобичајене приповедне стратегије за приказивање унутрашње свести јунака. Можемо да се подсетимо да идеја „знака фикционалности” Дорит Кон препознаје, пре свега, технике којима се представља свест јунака. Каск изврће овај принцип јер нараторка једноставно слуша говор у ком други јунаци износе своје мисли. У метанаративном детаљу на крају трећег романа, *Похвале*, ауторка отворено признаје употребу ове технике и опет је користи. Током вечере на сусрету писаца, жена по имену Софија говори о браку, материнству, разводу, односу према мушкарцима и осећају идентитета, док је њеној публици „видно nelaгодно” због таквог изношења детаља из личног живота (Cusk, 2018: 162). Једна друга списатељица касније примећује да су „ствари постале прилично интензивне” (2018: 164). Ова сцена истиче технику писања Рејчел Каск у форми неприкладне исповести фикционалних писаца, што доводи до nelaгодних питања у вези са тим ко се заправо обраћа у монолошким секвенцама ових романа. Каск у сва три дела задржава интензитет вишеструке субјективности која се не обликује пред читаоцима, већ просто лучи пред њима. Она потиче из појединачности, док у исто време представља безличну, измењену или пројектовану верзију нараторкине властите свести.

Ово искуство читања можемо да упоредимо са још једним случајем у ком измештено ја управља вишеструко фикционалним наративом. Роман *Crudo* Оливије Лејнг описује се као роман, како у поднаслову дела, тако и у напомени издавача који се на почетку књиге одриче одговорности: „*Crudo* је дело фикције. Догађаји, дијалози и ликови, осим одређених јавних и историјских личности, дело су ауторкине маште или се употребљавају на фикционалан начин”. Учесталост оваквих одрицања одговорности у савременој литератури сама по себи је симптоматична и указује на присуство не само фикције, него и фикционализације. Особа која се користи у фикцији није баш фикционални лик већ фигура која нас уводи у домен контрафактичког (видети: Gallagher, 2018; Prendergast, 2019). Уводни сегмент романа успоставља врло специфичан романескни оквир:

Кети се, односно ја, угавала. Кети је, односно ја, управо сјила авионом из Њујорка. 13. мај 2017, 19:45. Унапређена је у бизнис-класу, осећала се ошмено, кућила је две боце шампањца у наранџастим кућијама у фри-шоју, шако ће се од сада понашати. Кети је на аеродрому дочекао мушкарац с којим је живела, који ће ускоро пошати њен муж, а заштим, претпошваљамо, човек који је пошшо њен муж, и шако до смрти. (Laing, 2018a: 1)

До каквог померања значења и самосвести долази у првој реченици? На кога се односи ја? Да ли Кети представља Лејнг, вандијегетичког аутора? Да ли се замењеница „она” односи на Кети или Лејнг? Или се односи на ја, у процесу јасног удаљавања интрадијегетичког наратора, заједно са сопственим обликом самоироничног индиректног дискурса („тако ће се од сада понашати”)?

Ствари се додатно компликују на наредним страницама када сазнајемо да ће Кетин љубавник раскинути с њом јер сматра да двоје писца не би требало да буду у вези: „Кети је написала неколико књига – Велика очекивања, Крв и сузе у средњој школи, претпостављам да сте чули за њих. Њен партнер није написао ниједну књигу. Кети је била љута. Мислим, ја. Ја сам била љута” (Laing, 2018a: 1–2). Док служе као врста референцијалног „пунктума” (Barthes, 2002 (5): 809), наслови књига излазе из домена фикције и повезују јунакињу и нараторку са Кети Акер, преминулом ауторком романа Велика очекивања (1982) и Крв и сузе у средњој школи (1984). За неодлучног читаоца, фраза „претпостављам да сте чули за њих” служи као знак фикционалности (да адаптирамо израз Дорит Кон). Или прецизније, то је знак противљења чињеничном, чиме се једна могућа верзија Кети Акер, још жива, доводи у контекст Велике Британије после Брежита, где она живи живот који на неки начин подсећа на живот Оливије Лејнг. Ова поигравања са персоном ауторке/нараторке или референцијалним елементима не разграђује романескни оквир у потпуности: ја задржава идентитет фикционалне Кети или Кети Акер која се противи чињеницама. Ипак, не изненађује што се роман *Crudo* чита као аутофикција, упркос томе што сама Оливија Лејнг изражава аверзију према том термину (Laing, 2018b). Ова рецепција резултат је бројних фактора, посебно зато што се у уводу примећује драматично „деиктичко померање” које се често доводи у везу са фикцијом (Hamburger, 1973: 127–128). Када се знак фикционалности на овај начин ставља у први план, он постаје знак фикционализације, наглашавајући референцијалну несигурност у вези са наратором у првом лицу и подстичући аутофикционално читање, без обзира на намере аутора.

Аутофикција: роман

Књиге Рејчел Каск и Оливије Лејнг тврде за себе да су романи, али исто то чини и махом аутобиографски наратив Едуара Луја. Сама жанровска одредница – паратекстуални наговештај „роман” на предњој корици или насловној страни, често у маниру подналова – постала је изузетно непоуздана одредница фикционалности, иако и даље функционише као доказ књижевног престижа. Удаљавање од јасно аутобиографске дефиниције, у случајевима романа Рејчел Каск и Оливије Лејнг, и даље зависи од имена јунака, било да се она представљају мање или више јавно (тајновито

„Феј” код прве наспрам „Кети” код друге). Одредница „роман” се нарочито у франкофоним књижевностима често јавља уз широк спектар референцијалних ознака, што доводи до амбивалентне рецепције – чак и кад се ова дела преводе на друге језике, а нарочито кад долазе на англофона тржишта на којима постоји јаснија разлика између фикције и нефикције.

Још једно од дела које је означено као „роман” јесте и *La Cache* (2015) Кристофа Болтанског, аутобиографска прича о породици Болтански испричана у форми описа простора у породичној кући, укључујући „скровиште” – малу оставу у којој се ауторов деда Етијен Болтански крио током рата (Boltanski, 2017: 159). Ова прича о дому ауторових деде и баке фокусира се на то тајно место, мало и сигурно склониште унутар куће. То је такође прича о именима: личним именима која су промењена, одбачена или измишљена, и која више нису потпуно „лична” или „одговарајућа” (2017: 122), јер у себи носе проблематичан траг несигурног порекла, односно пута који је породицу Болт довео из Русије у Француску. Требало би овде напоменути да је презиме Болтански данас познато у француском интелектуалном и уметничком животу: Кристофов ујак је уметник Кристијан Болтански, а отац социолог Лук Болтански. Но, Кристоф Болтански истражује ствари које се крију иза јавног живота његове ексцентричне породице. У сваком случају, овај тип истраживања имена и идентитета (то истраживање је у овом случају у вези са стањем јеврејске дијаспоре у Европи) сам по себи не подрива аутобиографски уговор заснован на личном имену.

Где се, дакле, налази простор фикционализације у делу Болтанског? Структура књиге је нелинеарна и фокусира се на просторе (собе, али и аутомобил) који постају продужеци јунака, те књига улази у домен породичне митологије. Овај приступ може се упоредити с романима ауторове баке, која је, објављујући под псеудонимом „Ани Лоран”, и „заступала 'поетику диктафона', која се заснивала на верном записивању животних околности” (2017: 9). Болтански пак користи форму која не делује у потпуности документарно, већ прилагођава технике фикције. Размотрите следећу употребу „пенетративних” приповедачких техника за које Кон (Cohn, 1999: 16) тврди да су „недоступне нараторима који теже референцијалном (нефикционалном) писању”:

Није желела ни да њоново њроживи младосџ (Да њоново њроживи шџа? Наџушџање? Кришџену куму? Дечју њарализу? Раџ?), ниџи да сџречи сџаросџ. Хџела је да њобеџне ог времена као џаквоџ. Да нема ни њочешџак ни краџ. Да њред њом не сџоџи џуџи коџи је исџуњен њреџрекама коџе би џребало да избеџава. Хџела је да буде ванвременска. Сџање коџе није било ни деџиње, ни незахвално, ни младо, ни сџаро. Није џо било неко конкретџно сџање, веџ неџџо неогреџено или одсуџно. Волела би да џлуџа у неџасном џросџору. Вечиџо неџе измеџу. (Boltanski, 2017: 146)

Пред читаоцем овог одломка налазе се две могућности. Једна је да га чита као место локалне фикционализације унутар глобалне чињеничне наратије, приписујући мисли баке (Мари-Елис / Миријам / Ани Лоран) имагинативној спекулацији аутора. Друга опција води закључку да се ова белешка заснива на породичним архивима, разговорима и усменом наслеђу, али да ова документарна-исповедна основа

остаје имплицитна у самом тексту. Фокализација је двострука, на пола пута између унутрашње и спољашње. Приказ менталних стања баке служи као „преносник стапања”, да употребимо термин који Жан-Мари Шефер користи да опише „лудичке варке” које су „покретачи мимезиса којима се творци фикција служе да би створили фикционални свет и који омогућавају примаоцима да миметички реактивирају тај свет” (Šefer, 2001: 252). У овом случају, међутим, „лудичка варка менталних чинова” (2001: 253) не служи као улаз у фикционални свет; тачно је да не читамо књигу као фикцију, већ примећујемо разлику између *фикционалној* и *фикционализованој*, што одређује наше схватање показатеља форме. У сваком случају, управо референцијална основа књиге чини фикционализацију видљивом – у овом примеру, ради се о начину на који Болтански мења групу појединаца затворених за јавност и ексцентричну породицу у јунаке чије животе можемо да пратимо.

Овај пример такође показује колико је тешко прећи са локализованих ефеката фикционализације на дефиницију аутофикције као жанра. Могло би бити корисније да, као што смо већ видели на другим примерима, размотримо читав спектар стратегија и карактеристика текста које могу да доведу до аутофикционалних ефеката. Хибридне форме и однос између чињеничног и фиктивног варира на глобалном и локалном плану. Карл Уве Кнаусгор и његови минуциозни описи, рецимо, дечјег рођендана (Knausgaard, 2013: 21–59), кукурузних пахуљица (2013: 56–57) или спремања чаја (Knausgaard, 2014: 372), производе другачији ефекат фикције од тога како Болтански користи верно преношење разговора. Шест томова Кнаусгорове *Борбе* доносе у сферу самонарације сувишне детаље које Ролан Барт (Barthes, 2002 (3): 25) доводи у везу са „ефектом стварног” који се јавља у књижевности деветнаестог века. Међутим, када се користе у нефикционалном, аутобиографском контексту, они служе да забележе детаље свакодневног искуства и истакну планску употребу егалитаристичке, неподељене пажње (видети: Lerner, 2014). Чини се да је овај хиперреализам истовремено и феноменолошке и вештачке природне, јер такво минуциозно записивање очигледно премашује капацитете памћења. Ово је фикционализована реконструкција у служби аутобиографског пројекта.

Камиј Лоранс користи фикционализацију да би дошла до потпуно другачијег циља у роману *У шом зајрљају* (2000), који уводи истраживање сопства у фикционални оквир употребом мноштва исповедних разговора са психотерапеутом. Директно изражавање фикционалног пакта попримило је двоструки облик хипотетичког извештаја о будућој књизи коју пише неко ко личи на ауторку, али није исти као она: „Не бих желела да будем жена у овој књизи” (Laurens, 2004: 7). Да ли списатељица или нараторка замишља књигу (ову књигу)? Ова парадоксална тврдња можда нас приближава аутофикционалном пакту. Она такође ствара јаз који није у складу с интимним тематским садржајем књиге. Наиме, стратегије фикционализације Камиј Лоранс су неки облик самопомоћи: ауторка описује ове стратегије као покушаје да се заобиђу различити облици цензуре (од аутоцензуре до тужби за нарушавање приватности),¹⁰ те као начин да се читаоцима омогући да схвате

¹⁰ Разматрајући, између осталог, тужбу коју је бивши муж Камиј Лоранс поднео (и изгубио) због романа *У шом зајрљају*, Жизел Шапиро напомиње да фикционализација не представља увек

текст како они желе (2007: 224–225). Фикционализација се овде појављује као стратегија обмане, која омогућава Камиј Лоранс да истражи границе ствари које могу да се кажу, али и да избегне неке од ризика и ограничења истине.

* * *

Ове анализе могу само да загребу површину разноврсних примера који обликују територију аутофикционалног. Ипак, надам се да сам показала где можемо да почнемо да тражимо фикционално у аутобиографском писању или, обрнуто, чињенично у фикционалним наративима у првом лицу. Теорија књижевности, како примећује Гаспарини (Gasparini, 2008: 246), досад се сретала са потешкоћама у вези са хибридношћу, али она ипак може да нам дâ прилику да се суочимо с овим проблемом. Теорије прозе и фикционалности могу да нам помогну да избегнемо замке панфикционалистичке позиције која негира било коју специфичност аутофикционалног (поистовећујући сваки наратив са фикцијом), и пружају нам могућност да анализирамо текстуалне стратегије које доводе до одређених аутофикционалних ефеката. Аутофикционални текстови пак могу да, на пример, осветле кључне проблеме у теорији књижевности услед свог комплексног односа с различитим облицима деиктичког померања и другим показатељима фикционалности. Представљајући нам широк спектар односа чињеница и фикције, ова дела осветљавају природу и облике фикционалности и доказују да књижевна хибридност може да се јави на више начина. У том смислу, можда није могуће дефинисати само један хибридни облик који би представљао жанр аутофикције. Међутим, ако говоримо уопштено, аутофикционални текстови не представљају аутономне фикционалне светове, већ места фикционализације где се референтни оквир облика ја одржава у већој или мањој мери. Као последица тога, различити облици и нивои фикционалности присутни су у различитим деловима текста или као сегменти одређених аспеката дела, и доводе до конкретних резултата. Аутофикција такође доводи до сложене рецепције. Аутофикционални текстови представљају изазов теорији књижевности јер истичу разлику између онтолошких теорија и прагматичних приступа, односно између комуникацијских и некомуникацијских теорија прозног дискурса – поново постављајући, на пример, питање разлике између фикције и варке. На крају, иако не бришу све границе, ова дела скрећу пажњу на однос чињеничног и фиктивног. Док аутофикционално понекад изазива епистемолошку анксиозност и чак моралну осуду у такозваној ери постистине, савремени облици оваквог писања такође могу да се читају као одговор на свет у ком данас живимо, откривајући све јаснију свест писаца о улози и фикције и истине.

ИЗВОРИ:

- Acker, Kathy. (1982). *Great Expectations*. New York: Grove Press.
 Acker, Kathy. (1984). *Blood and Guts in High School*. New York: Grove Press.
 Barthes, Roland. (2002). *Œuvres complètes*. (Marty E, ed.). 5 vols. Paris: Seuil.

довољан услов да би се заобишли француски закони о приватности, иако она може да служи као доказ за одбрану (Sapiro, 2013: 107).

- Bersani, Jacques; Lecarme, Jacques and Vercier, Bruno. (1982). *La Littérature en France depuis 1968*. Paris: Bordas.
- Boltanski, Christophe. (2015). *La Cache*. Paris: Stock.
- Boltanski, Christophe. (2017). *The Safe House*. (L. Marris, trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Caïra, Olivier. (2011). *Définir la fiction: Du roman au jeu d'échecs*. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Cohn, Dorrit. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Colonna, Vincent. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Cusk, Rachel. (2014). *Outline. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Cusk, Rachel. (2017). *Transit. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Cusk, Rachel. (2018). *Kudos. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Kask, Rejčel. (2018). *Obris*. (A. Milajić, prev.). Beograd: Booka.
- Cusset, Catherine. (2012). *The Limits of Autofiction*. Conference presentation, 2012. <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>
- Darrieussecq, Marie. (1996). "L'Autofiction: un genre pas sérieux". *Poétique* 107, 369–380.
- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Doubrovsky, Serge. (2005). "L'autofiction selon Doubrovsky. Interview by Philippe Vilain". *Défense de Narcisse*. (Vilain, P, ed.). Paris: Grasset, 169–235.
- Effe, Alexandra and Gibbons, Alison. (2022). "A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading". *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. (A. Effe, H. Lawlor, eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Ernaux, Annie. (1983). *La Place*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (1993). "Vers un je transpersonnel". *Autofictions & Cie*. (S. Doubrovsky, J. Lecarme, and P. Lejeune, ed.). *Cahiers RITM*, 6, 219–221.
- Ernaux, Annie. (1996). *A Man's Place*. (T. Leslie, trans.). New York, NY: Seven Stories Press.
- Ernaux, Annie. (2008). *Les Années*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (2017). *The Years*. (A. L. Strayer, trans.). New York, NY: Seven Stories Press.
- Erno, Ani. (2023). *Godine*. (J. Stakić, prev.). Beograd: Štrik.
- Ferreira-Myers, Karen. (2018). "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?". *Autofiction in English*. (H. Dix, ed.). Cham: Palgrave Macmillan, 27–40.
- Frege, Gottlob. (1892). "1948. On Sense and Reference". (M. Black, trans.). *The Philosophical Review* 57 (3), 209–230.
- Gallagher, Catherine. (2018). *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gasparini, Philippe. (2008). *Autofiction: Une aventure du langage. Poétique*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. (1993). *Fiction and Diction*. (C. Porter, trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hamburger, Käte. (1973). *The Logic of Literature*. (M. J. Rose, trans.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hamburger, Kete. (1976). *Logika književnosti*. (S. Grubačić, prev.). Beograd: Nolit.
- Jeannelle, Jean-Louis. (2013). "Le procès de l'autofiction". *Études: Revue de culture contemporaine* 419 (9), 221–230.
- Jensen, Meg. (2018). "How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction". *Autofiction in English*. (H. Dix, ed.). Cham: Palgrave Macmillan, 65–83.
- Knausgaard, Karl Ove. (2013). *My Struggle: Book 2: A Man in Love*. (D. Bartlett, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Knausgaard, Karl Ove. (2014). *My Struggle: Book 3: Boyhood*. (D. Bartlett, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kripke, Saul A. (1972). (1980). *Naming and Necessity*. Oxford: Blackwell.
- Laing, Olivia. (2018a). *Crudo: A Novel*. London: Picador.
- Laing, Olivia. (2018b). "Becoming Kathy Acker: An Interview with Olivia Laing. Interview by Chris Kraus". *The Paris Review*, Sept. 11, 2018. <https://www.theparisreview.org/blog/2018/09/11/becoming-kathy-acker-an-interview-with-olivia-laing>
- Laurens, Camille. (2003). *L'Amour, roman*. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. (2004). *In His Arms: A Novel*. (I. Monk, trans.). New York: Random House.
- Laurens, Camille. (2007). "(Se) dire et (s')interdire". *Genèse et autofiction*. (J.-L. Jeannelle and C. Viollet, eds.). Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 221–228.

- Lavocat, Françoise. (2016). *Fait et fiction: Pour une frontière. Poétique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Collection Points Essais. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (1986). *Moi aussi. Poétique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (2005). *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (2007). "Le Journal comme 'antifiction'". *Poétique* 149, 3–14.
- Lerner, Ben. (2014). "'Each Cornflake'. Review of My Struggle, vol. 3 by Karl Ove Knausgaard". *London Review of Books*, May 21, 2014. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>
- Lewis, David. (1978). "Truth in Fiction". *American Philosophical Quarterly* 15 (1), 37–46.
- Louis, Édouard. (2017). *The End of Eddy*. (M. Lucey, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan, and Richard Walsh. (2014). "Ten Theses about Fictionality". *Narrative* 23 (1), 61–73.
- Patron, Sylvie. (2009). *Le Narrateur: Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.
- Pavel, Thomas G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Petit, Marc. (1999). *Éloge de la fiction*. Paris: Fayard.
- Prendergast, Christopher. (2019). *Counterfactuals: Paths of the Might Have Been*. London: Bloomsbury Academic.
- Ryan, Marie-Laure. (1997). "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality". *Narrative* 5 (2), 165–187.
- Ryle, Gilbert. (1933). "Imaginary Objects". *Proceedings of the Aristotelian Society* 12, 18–43.
- Sapiro, Gisèle. (2013). "Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: Du réalisme à l'auto-fiction". *Revue critique de fixxion française contemporaine* 6, 97–110.
- Šefer, Žan-Mari. (2001). *Zašto fikcija?*. (V. Kapor i B. Rakić, prev.). Novi Sad: Svetovi.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2010). *Why Fiction?*. (D. Cohn, trans.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Schmitt, Arnaud. (2007). "La perspective de l'autonarration". *Poétique* 149, 15–29.
- Schmitt, Arnaud. (2010). "Making the Case for Self-Narration Against Autofiction." *A/b: Auto/Biography Studies* 25 (1), 122–137.
- Searle, John R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6 (2), 319–332.
- Vilain, Philippe. (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. (2022). "Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Auto-fictional". *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. (A. Effe, H. Lawlor, eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Walsh, Richard. (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Walton, Kendall L. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Zipfel, Frank. (2009). "Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?". *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. (S. Winko, F. Jannidis, and G. Lauer, eds.). Berlin: De Gruyter, 285–314.

(С енїлескої ıревео Драїан Бабић)