

AUTOBIOGRAFIJA/ISTINA/ PSIHOANALIZA¹

„Glup poduhvat koji je imao da se naslika sam...” Poznata je čuvena Paskalova oštra i gorka primedba o Montanju. Projekat moderne autobiografije (ovaj projekat je istorijski, tek postepeno počinjemo pratiti njegovu istoriju) ne bi se sastojao toliko u želji da neko sebe naslika, koliko da se napiše – dajući tom pojmu značenje koje je mogao imati još od Malarmea. U svakom slučaju, radi se, naravno, o tome da se iskoriste resursi jezika kako bi se u njemu odrazio sam subjekt govora, da se praznini gramatičkog pokazatelja *ja* podari lični oblik i pečat, tako da među svim mogućim *ja* ta zamjenica na kraju ne može označavati ništa drugo doli jedno jedino vlastito ime. *Ja* – Montanj, *Ja* – Ruso. Radi toga, klasični pisac odmah nadovezuje ono što se može videti na ono što se može pročitati. „Srednje sam visine, slobodnog i skladnog stasa. Tena sam tamnog, ali ujednačenog...” U svom čuvenom autoportretu, Larošfuko prilazi sebi odmah kao slici: „Upravo sam se opipao i pogledao u ogledalo da bih saznao kako stojim sa sobom.” Evo ga pred svojim listom, kao Rembrant između ogledala i štafelaja. Kao što se kaže i u slikarstvu, ovo je zaista studija: „Dovoljno sam se proučavao da bih sebe dobro upoznao.” Fizički izgled (što važi i za jednako čuveni autoportret gospođice De Ski-deri) jeste prioritetan: on određuje temelje subjekta, utvrđuje njegov duhovni profil, „kvalitete” i „nedostatke”, sve do lako uočljivih kontura; on pruža sidrište nejasnoći i toku misli u preciznom i stabilnom *Gestalt*-u. *Ja* nije neko drugi, to je zaista *ja*... Različitost, rascep dva različita reda stvarnosti ublaženi su suptilnim prelazima iz jednog registra u drugi, neočekivanim podudarnostima: „Kao što tamna crta koju imam na licu doprinosi tome da delujem još rezervisanije nego što to jesam” (opet Larošfuko). U toj sopstvenoj slici spajaju se *res extensa* i *res cogitans*,² konvergirajući još sigurnije nego u Dekartovoj epifizi, umesto upravo pisma-ogledala.

Pošto iz principa odbacuje svako samozadovoljstvo („Drago mi je što me ne smatraju ni lepšim nego što se prikazujem, ni bolje raspoloženim nego što se opisujem, ni duhovitijim i razumnijim nego što ću reći da jesam”), klasični autoportret, prekraćujući svako narcisističko uživanje, ima samo jedno opravdanje: svoju funkciju *istine*. „Igra istine” u to vreme je društvena zabava, što je dovoljno da joj ograniči domet. Sliku o sebi koju Larošfuko stvara i prenosi nama odmah osporava kardinal De Rec u svojim *Memoarima*, i to po ključnoj tački, koja je i osovina cele zamisli. Rečima „Dovoljno sam se proučavao da bih sebe dobro upoznao” onog prvog suprotstavlja se odlučna izjava ovog drugog: „Mnogo bi bolje bilo da je zaista sebe poznao”, jer se sve čovekove

¹ Skraćena verzija objavljena u časopisu *L'Esprit créateur*, “Autobiography in 20th-Century French Literature”, jesen 1980.

² *Res extensa*, *res cogitans* (lat.) – Dekartovi pojmovi, protežna supstanca, to jest materija, telo i misleća supstanca, to jest duh. (*Prim. prev.*)

nesreće pripisuju nedostatku samospoznaje, i teško je zamisliti kako bi književnikova namera mogla da ostane neokrnjena time. Još od klasičnih početaka, nepremostiv jaz razdvaja ono što će se tri veka kasnije nazvati subjektivim *bićem za sebe* od njegovog *bića za drugoga*. U toj zabludi trijumfalno se nastanjuje zlobna reč Selimenina, koja surovo ispravlja, u čuvenoj sceni „portreta” u *Mizantropu*, iskrivljenu sliku koju svako ima o sebi. Ta zloba, koja se više ne javlja u društvu, već u sobnoj intimnosti udvoje, postaće reč analitičara koji će, nadamo se, lišen selimenskog narcisizma, govoriti zlo da bi učinio dobro.

Paskal, dakle, ima pravo, a pokušaj da neko prikaže sebe je besmislen, jer je, u stvari, nemoguć, pošto *moja* istina u velikoj meri zavisi od *vaše*. Ako je moja istina govor Drugog (što ponovo lepo ilustruje scena portreta u *Mizantropu*), kako da govorim o sebi istinito? Ovo je neizbežno pitanje, a Ruso ga postavlja već od prvih reči u *Ispovestima*: „Želim svojim bližnjim da pokažem čoveka u celoj istini prirode; a taj čovek, to ću biti ja.” Putem lukave veštine, subjekt ispovednog govora zadržava apsolutnu kontrolu nad *svojom istinom* – jedinstven je („Samo ja”), njegovi „bližnji” slični su mu samo po izgledu: „Razlikujem se od svih koje sam video; usuđujem se da verujem da se razlikujem od svih koji postoje.” Jedini koji može da kaže istinu o Rusou jeste Ruso. Ova radikalna pretpostavka je osnova svake autobiografije ili, bolje reći, autografije, u širem smislu, bez obzira na način diskursa, bilo da je to portret ili priča. Ovo uverenje je u isto vreme potpuno uzaludno (Paskal je to znao, a bolje nego iko Larošfuko sa svojim „samoljubljem”), ali je ipak neuništivo, suštinski važno, na neki način, za projekat pisanja o sebi. Nemam nameru niti pretendujem da opišem istoriju tog projekta; jednostavno ga prizivam u uvodu, od velikih predaka, da pokušam da situiram, da tu situiram, ono što se danas dešava.

Dakle, ne kao istoričar, što nisam, već kao praktičar autobiografskog pisanja, što ponekad jesam, želeo bih da iznesem svedočenje i razmišljanje. U ogromnom talasu autobiografskih tekstova koji preplavljuje naše doba, priroda i funkcija pisanja odmah uspostavljaju radikalnu distinkciju. S jedne strane, referencijalni aspekt jezika proizvodi dokumentarnu literaturu. „Dobro” ili „loše” napisani, čak i kad su ih napisali drugi, ovi tekstovi aktera (istorije, scene ili ekrana) koji su postali autori, beleže, za uživanje ili pouku javnosti, njihova dela i postupke. Pisana komunikacija (mogla bi biti i televizijska) je jednostavno sredstvo da se drugima prenese istina o postojanju koje je konstituisano i proživljeno drugde. Nasuprot tome, poetska moć jezika, prema Jakobsonovoj terminologiji, sama po sebi predstavlja mesto elaboracije smisla; ako ne poništava referencu, problematizuje je, u meri u kojoj podvrgava registar života poretku teksta. Poznate su čuvene slobode Šatobrijana ili drugih, koje se mogu kvalifikovati kao poetske ili lažne, u zavisnosti od kriterijuma. Autobiografski tekst, od osvita tog žanra do najneposrednije sadašnjosti, i u svojim suprotnim postulatima, vođen je vrhovnim zakonom: reći (o sebi i, usput, o drugima) *istinu*, koja je povezana sa *stvarnošću*, za razliku, naravno, od *fikcije*. „Radilo se o tome da kondenzujem, u skoro sirovom stanju, skup činjenica i slika koje sam odbijao da eksploatišem prepuštajući ih radu svoje

mašte; ukratko: negacija romana.” Ova uvodna izjava iz knjige *L'Age d'homme* (*Ljudsko doba*) dobro upisuje najradikalniji i najuspešniji pokušaj moderne auto(bio)grafije u zakone tradicije, u struju onoga što Mišel Leris naziva „fundamentalnim pravilom (reći svu istinu i samo istinu) kojem je podvrgnut tvorac ispovesti” (*ibid.*), čak i ako, kao i to-reador, pisac to čini po pravilima. Nećemo biti previše iznenađeni ako primetimo da nas početak dela *Ljudsko doba*: „Upravo sam napunio trideset četiri godine, pola života. Fizički, srednjeg sam rasta, čak onizak. Imam kestenjastu kosu ošišanu kratko...”, vraća na autoportret Larošfukoa.

Suočen s tom slikom samog sebe koja mu neminovno dolazi kao *drugi* i odmah razdvaja objekt gledanja od subjekta viđenja, kako savremeni pisac razrešava klasičnu aporiju „projekta”, „glupog” jer je nemoguć, da se „naslika sam”? Da li je dovoljno, kao kod Lerisa, okrenuti pogled ka agresivnoj brutalnosti inverznog narcisizma? „Užasavam se od toga da sebe iznenada ugledam u ogledalu, jer, pošto se nisam pripremio, svaki put izgledam sebi ponižavajuće ružno.” Ili možemo, rigoroznom upotrebom fotografije, izbeći zamke slike? „Zamišljajući svoj poduhvat kao foto-montažu i birajući da se izrazim što je moguće objektivnijim tonom...” (*Ljudsko doba*). Verujem, međutim, da Lerisova originalnost leži negde drugde, u ovoj naizgled bezazlenoj rečenici: „Napraviti knjigu koja bi bila čin, to je, u grubim crtama, cilj koji mi se ukazao kao poželjan kada sam pisao *Ljudsko doba*. Čin u odnosu na sebe samog, jer sam želeo, dok sam pisao, da razjasnim, upravo kroz samu tu formulaciju, određene još nejasne stvari na koje mi je psihoanaliza, ne učinivši ih sasvim jasnima, skrenula pažnju kad sam je iskusio kao pacijent.” Iskustvo psihoanalize, moguće tek od Frojda, zaista je prvi napor ili efekat prekida sa klasičnom dilemom samospoznaje koja je odsečena od sebe same u svojoj dimenziji *drugog*, jer istina dolazi (nastaje) iz slušanja *drugog* u govoru u kojem se subjekt trudi da sebe uhvati. Ali pisanje se ne može svesti na napore/efekte slušanja: kao „čin u odnosu na samog sebe”, razjašnjavajuća formulacija onoga što nikada nije u potpunosti razjašnjeno analizom (koja je beskrajna); Leris upozorava na iluziju čistog, transkriptivnog, referencijalnog, nevinog pisanja.

Pitanje koje bih ovde želeo da postavim nastavlja se na ono koje postavlja Leris: šta to u činu pisanja, samom svojom formulacijom, preuzima, objašnjava „izvesne još nejasne stvari” na koje iskustvo psihoanalize skreće pažnju subjekta? Najčešće, tekstovi analiziranih, danas tako pomodni, imaju dokumentarnu svrhu: oni pripovedaju, reprodukuju, ponekad ne bez uspeha, gest koji za svakog analiziranog predstavlja njegova analiza; oni u sebe uključuju „istine” već razrađene na drugom mestu, na „sesijama”. Od brodskog dnevnika do stilizovanog narativa, pisanje ima funkciju prenosioca; ono ne pomera ni pisca ni čitaoca dalje, u intimnosti bića, od tačke u kojoj se upravo zaustavila analiza. To je moguća i sasvim časna funkcija pisanja: „transkripcija” u priči analiziranog je upravo naličje, replika „objašnjenja” u izveštajima o slučajevima koje daje analitičar. Upotreba pisanja koju predlaže Leris je drugačija: ona se, naravno, oslanja na iskustvo analize, ali samo da bi ga nastavila, možda i prevazišla; ona se ne nalazi u okviru, već izvan iskustva govora koje je postalo (autonomno) iskustvo pisanja. U prethodnoj studiji (*Cahiers Confrontation*, 1, proleće 1979, preuzeto u mojoj knji-

zi *Parcours critique*, 1980), „Pisanje svoje psihoanalize”, pokušao sam da autoanaliziram postupke pisanja korišćene u mom romanu *Fils (Sin)*,³ naime, resurse konsonantnog domena zamenjene tradicionalnim sintaksičkim i diskurzivnim redom, kako bih pokušao da razradim ne *pisanje nesvesnog* (koje ga verovatno nema), već za nesvesno (što samo analitičko pisanje, bez jasnog znanja, nastoji da čini otkako postoji). Želeo bih da se vratim ovom romanu sa druge tačke gledišta, iz perspektive njegove narativne strategije, u odnosu na globalnu strategiju autobiografskog žanra, preciznije u odnosu na pojam „istine” na kojem se zasniva, za razliku od svake „fikcije”. Onima koji bi se čudili što vide kako autor, kao kritičar, prežvakava tekst koji je proizveo kao pisac, odgovoriću da je autokritika (pogledajte Žida, Barta, Rikardua ili druge) jedan od dodatnih oblika moderne autobiografije.

Prinuđen sam da primetim – čovek ne može da uradi ništa drugo kada sebe ponovo čita – da moj autoportret, u najširem smislu te reči, počinje (ili bezmalo počinje) po klasičnoj normi pisca u ogledalu: „Dobra noga, dobro oko. Dobro očuvan. Izgled. Dve fluorescentne cevi trepću, ispljuju cikcak blesak, a zatim se umire mlazom bledog fosfora. *Id. Ego*. Moje lice. Odvratno... Lebdim, duh. Lutajuća slika, između dva metalna stuba, na ogledalu” (Doubrovsky, 1977: 32). Ovde mi se čini da je manje važno ocrnjivanje lica i sopstvenog tela, za čim subjekt ima potrebu da bi shvatio svoju stvarnost, a važnije je upravo osporavanje potonjeg: „Veoma tamna kosa, dobro nabijena glava” (1977: 32), to je samo „izgled”. Realnost samoposmatrača je njegova nestvarnost, njegova čista „slika”, koja lebdi, čak luta. Tome *ego* (vidljivom u ogledalu) suprotstavlja se *id* (poslednje stvarno, nevidljivo), dajući ovim dvema rečima sav mogući postfrejodovski naboj. Tekstualni prioritet *id*-a dat je u samom redosledu izlaganja: niz decentralizovanih, nepovezanih sećanja/fantazija se odvija na *drugoј sceni*, pre nego što se *ego* pojavi na površini i uhvati se u stvarnost slike. Čitav uvod u knjigu („Slojevi”) izgrađen je na opoziciji prisutnog i fragmentisanog jezgra (pripovedač se budi, ustaje, tušira se, radi gimnastiku itd.), i na nizu slojeva sećanja i fantazije koji ga obavijaju i stiskaju. Ovde prepoznajemo jedan od omiljenih narativnih procesa *Novog romana*; ali, dok u *La Jalousie (Ljubomori)* ili *La route des Flandres (Flandrijskom putu)* postoji stroga ekvivalencija perceptivnih, imaginarnih, memorijalnih iskustava, toliko da se njihov status, na krajnjoj granici, ne može razlikovati (što eliminiše opoziciju stvarnost/fikcija u portretu naracije), autobiografski projekat svojom referencijalnom dimenzijom podrazumeva razlučivanje tih registara. Subjekt, skriven pokrovom fantazije, na kraju će morati da se pojavi u ogledalu, ako ne u pravom ogledalu, barem u suočavanju s istinom. Implicitna rezonanca začuđenog uzvika: *ego. Id*, dakle, izvlači, u srednjem i centralnom delu *Sina* („Snovi”), terapeutsko suočavanje kao mesto razmrsivanja, raspleta i ogoljavanja, odnosno kao mesto istine. Šest delova te priče, „Slojevi”, „Ulice”, „Snovi”, „Meso”, „Propovedaonica”, „Čudovište”, raspoređeno je, u stvari, prema trodelnoj strukturi: pre istine (preanalitičko iskustvo), bojno polje istine (analitička sesija), posle isti-

³ Svi brojevi stranica pored citata iz romana *Sin* navode se na osnovu prvog francuskog izdanja: Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Paris: Éditions Galilée. (*Prim. prev.*)

ne (postanalitičko iskustvo). Otuda banalnost formule „jedan dan u životu Ž. S. D.“, profesora francuske književnosti na Univerzitetu u Njujorku, od buđenja pa zaključno s popodnevnim predavanjem, stiže simboličku vrednost (izraženu narativom o efektima analize), ili čak mitsku dimenziju (sekvenca život–smrt–uskrснуće).

Singularnost *Sina* nije referencijalnog tipa: „analitički narativ“, pedantan dnevnik ili posthumna rekonstrukcija, postao je gotovo žanr, koji bi bilo zanimljivo, štaviše, proučavati, uz kliničku naraciju, sa druge strane kauča. Njegova posebnost pre bi bila tekstualnog tipa: kako odnos, ne analize već *sesije*, funkcionirše unutar tekstualne celine čije jezgro ili čvorište sačinjava. Za razliku od tradicionalnih studija slučaja, „psihoanalitički“ tekst stoga čini samo deo ukupnog teksta; za razliku, takođe, od lerišovskog projekta, pisanje se ne sprovodi u postanalitičkom prostoru, već u samom prostoru analize. Tačnije, ona pokušava da otvori ovaj prostor u samom tekstu, stvarajući po jedan s ove i s one strane iskustva u narativnom tkivu. Nemoguće mi je da ovde ispitam sve efekte ovog specifičnog sredstva: ograničiću se na pokušaje da identifikujem, kako mi to izgleda *a posteriori*, ulog ove strategije. U *Le Pacte autobiographique* (*Autobiografskom paktu*), F. Ležen je razlikovao ono što on naziva „romaneskni pakt“ od „autobiografskog pakta“ na osnovu kriterijuma istovetnosti ili neistovetnosti imena autora i lika, što ga navodi, na kraju učene i suptilne nomenklature, da identifikuje „slepe tačke“: „Može li junak romana, proglašen takvim, imati isto ime kao i autor? Ništa ne bi sprečilo da takva stvar postoji, i to bi možda bila unutrašnja kontradikcija iz koje bi se mogli izvući zanimljivi efekti. Ali, u praksi, nijedan primer takvog istraživanja ne pada nam na pamet“ (1977: 31). U tom pogledu, sve izgleda kao da je *Sin* napisan da popuni tu slepu tačku! Zašto? Ako pokušam da odgovorim na to retrospektivno pitanje, naveo sam „Roman“ kao podnaslov na korici, uspostavljajući tako romaneskni pakt kroz potvrdu fikcionalnosti, jednostavno zato što sam na to bio primoran, uprkos neumornoj upornosti istorijskih i ličnih referenci. U ovoj knjizi zaista se radi o *meni*, najpre prisutnom kroz moje inicijale, Ž. S. D. (1977: 21), zatim kroz moja puna imena, *Žilijen Serž* (1977: 59), i najzad kroz moje prezime, *Dubrovski* (1977: 68). Ne samo da autor i lik imaju isti identitet, već i narator: u ovom tekstu, *ja* sam zaista *ja*. Kao u pravoj i savesno sastavljenoj autobiografiji, svi događaji i radnje u priči doslovno su preuzeti iz mog sopstvenog života; mesta i datumi su opsesivno provereni. Izmišljeni deo, koji se naziva romanesknim, svodi se na obezbeđivanje okvira i okolnosti jedne pseudo-dnevne epizode, koja služi kao skladište sećanja. Čak i snovi koji se navode i delimično analiziraju jesu „pravi“ snovi, beleženi redovno u jednu svesku. Sestrino pismo, koje opisuje majčinu smrt, zaista je pismo moje sestre. I tako dalje. Dodatni identitet pisca i kritičara omogućava mi da ovde garantujem istinitost referencijalnog registra. Zašto i kako se autobiografija, u mojim rukama, takoreći, pretvorila u ono što sam bio prinuđen da nazovem *autofikcijom*?

Beleška koju sam tada napisao daje dva razloga: „Autobiografija? Ne, to je privilegija rezervisana za važne ljude ovog sveta, na zalasku života, i u lepom stilu. Fikcija, doga-

đaja i činjenica strogo stvarnih; ako hoćete, *autofikcija* – jer sam poverio jezik jedne avanture avanturi jezika...” Dakle, fikcija bi ovde bila varka pripovedanja; pošto po svojim zaslugama ne pripadam onima koji imaju pravo na autobiografiju, ja, kao „običan čovek” kakav jesam, moram da zavedem nepoverljivog čitaoca i podvalim mu svoj stvarni život pod prestižnijim oblicima izmišljene egzistencije. Skromni, oni koji nemaju pravo na istoriju, imaju pravo na roman. Drugi razlog tiče se samog pisanja: ako se napusti hronološko-logički diskurs u korist poetskog lutanja, jezika koji tumara, gde reči imaju prednost nad stvarima, gde se pretvaraju da jesu stvari, automatski se prelazi iz realističke naracije u svet fikcije. Tada se uspostavlja jedna čudna vrteška: lažna fikcija, koja je priča jednog stvarnog života, tekst, samim kretanjem svog pisanja, trenutno se izmešta iz nedvosmisleno stvarnog registra.

Ni autobiografija ni roman, dakle, u strogom smislu te reči, ona funkcioniše u međuprostoru, u neprekidnom premeštanju, na jednom nemogućem i neuhvatljivom mestu koje postoji jedino kroz samo delovanje teksta. Tekst/život: tekst, sa svoje strane, deluje unutar jednog života, a ne u praznini. Njegova podela, njegova rasečenost, njegova rastrzanost upravo strukturišu i ritmizuju postojanje naratora, njegovo neodređeno lebdjenje između dve zemlje, dva zanimanja, dve žene, dve majke, dva jezika, dva imena – nesimetrični blizanci, nesložive polovine, nepremostiva dualnost. Neprestano se kačeći za dvosmislenost kalambura, klizeći u večnom pokretu kroz staze dvojakog značenja, stvarajući sopstveni, dvosmisleni, androgini žanr, pisanje je izmislila neuroza. No, uz jednu razliku: dok kontradikcija, s vremenom neizdrživa, vodi podeļjeni subjekt u analizu (postavljajući, da upotrebimo prustovsku terminologiju, „junaka” priče u poziciju analiziranog), „narator” se, u obeležavanju tog polja, postavlja na mesto analitičara. Instanca pisanja deli uloge, upravlja replikama, drži asocijacije pod nadzorom, ukratko, vodi igru. Tako se, baš na mestu gde pokušava da je „izleči” ili „razreši”, ponovo uspostavlja sama pukotina subjekta, dvostruka, međusobno suprotna postavka njegove žudnje: istovremeno zauzimanje dve antitetične pozicije. „Hoću sve. I tebe i nju. I jednu i drugu obalu. I jedan i drugi život. I sebe i sebe. Ne želim da sebe rasporim. Da se svedem” (1977: 20). Pisanje pruža toj fantaziji, kroz fikciju koju uspostavlja, ispunjenje koje joj stvarnost stalno uskraćuje. U jednom neobično začaranom krugu, pod izgovorom ili, bolje, pod maskom izveštavanja o analitičkom iskustvu, pisanje omogućava subjektu da izbegne suočenje sa kastracijom, upravo ono suočenje koje ga je i dovelo u analizu! Taj višak, to *izvan* pisanja u odnosu na polje govora koje mu hronološki prethodi i koje ga podržava, otvara prostor jednog zabranjenog i dosad neviđenog uživanja: zauzimanje dve simetrične i nespojive pozicije, to jest objedinjavanje oba pola. „ČUDOVIŠTE, ne napola muško, napola žensko, već POTPUNO MUŠKO I POTPUNO ŽENSKO” (1977: 462).

Jezik nipošto nije izvanseksualan. On je dodatna inskripcija seksualnosti. Daleko od toga da ta simbolika proizlazi iz otuđujuće imaginacije, ona u njoj funkcioniše, iznova i iznova, barem kada je reč o književnom diskursu. Pitanje *polo*, kada je u pitanju pisanje, takođe strukturiše i *žanr*. Ako nastavimo prethodni citat:

POTPUNO MUŠKO I POTPUNO ŽENSKO suprotnosti koje nisu raspodeljene u dve odvojene polovine već su strogo koekstenzivne s celokupnošću svog bića zauzimajući čitavu njegovu teritoriju ne ostavljajući subjektu bukvalno NIKAKVO DRUGO MESTO nikakvu sliku u kojoj bi mogao da predstavi Oca ili Ženu (1977: 462)

dovoljno je zameniti reč *biće* rečju *tekst*, pošto je tekst ujedno i biće pisanja, da bismo ovde imali tačnu autodefiniciju knjige. Nemogućnost naratora da se usidri, kako smo već videli, u *sliku* sopstvenog tela, koja luta i lebdi po ogledalu (1977: 32), objašnjava se, unutar samog teksta, time što je ta slika unapred ukradena ili je isparila kroz dve slike koje su se sukcesivno pojavile: kroz sliku ljubavnice/majke sa DOJKAMA istaknutim tipografski, i kroz sliku Oca, ubice mačaka (1977: 11–12). Za razliku od klasičnog autoportreta, sopstvena slika je pogođena ništavnošću, ili bar neizvesnošću. Autopercepcija subjekta ne može nositi nikakvu istinu. *Ego. Id.* Da bi prizvao svoj *ego*, koji mu *id* krade i obavi ga (upadljiva je upornost s kojom se ističu značenja magle, izmaglice itd. na samom početku), narator će stotinu stranica kasnije potrošiti kod svog „psihića”: ono što će tamo videti, osim jednog banalnog tipa koji sisa bombonu u košulji bez sakoa (to je Amerika), jeste jedna *druga slika*, slika iz sna, u kojoj morsko čudovište, s glavom krokodila i telom kornjače, izlazi iz vode. Ta pomerena slika (koja funkcioniše *umesto* klasične autoslike, jer subjekt očajnički pokušava da se u njoj vidi, da u njoj obezbedi svoje biće, posle deset uzastopnih interpretacija, a sigurno ih ima još deset) povezuje u nemoguću (čudovišnu) celinu dve odvojene slike, Ženu, Oca, s početka; ona ih *zamenjuje*. Ali *mesto subjekta* u toj slici ostaje definitivno blokirano: u snu se pojavljuje sa svojom sačmaricom, uzalud pokušavajući da puca na životinju. Reći ćemo: lovna slika nije „likvidirana”, jer analiza nije „završena” (narator je pažljivo inscenirao „jednu” sesiju, navodno među stotinama drugih, za razliku od retrospektivnih priča o celovitim slučajevima). To je moguće. Ali važno je, po mom mišljenju, razumeti kako se ta fantazija ostvaruje upravo u trenutku kad se sudara s nemogućnošću interpretativnog rastvaranja slike, kroz funkciju, kroz samo delovanje pisanja.

Sećamo se da je Levi-Stros u legendi o Edipu video „logički instrument” za uspostavljanje mosta između početnog problema: „Da li se rađamo od jednog, ili od dvoje?”, i izvedenog problema: „Da li se isto rađa iz istog, ili iz drugog?” (*Strukturalna antropologija*, str. 239). Klasična autobiografija veruje u pisanu partenogenezu: subjekt se tamo rađa iz jednog jedinog. Sopstveni pogled na samog sebe, sopstveno pripovedanje o samom sebi: isto se uvek rađa iz istog. Ta kontradikcija koju svaki mit pokušava da prikrije pojavljuje se ovde od samog početka sasvim ogoljeno: pretenzija samospoznaje na istinu, Larošfukoovim rečima: „Dovoljno sam se proučavao da bih sebe dobro upoznao”, odmah biva opovrgnuta Recovim sudom: „Mnogo bi bolje bilo da je zaista sebe poznavao.” Ali kako sebe upoznati, ako samospoznaja mora da prođe kroz priznavanje *dru-gog*? Taj krug, uočen još u sedamnaestom veku i ranije, u svojoj nužnosti i nemogućnosti (otuda i „glupost”, kako kaže Paskal), dvadeseti vek konačno uspostavlja: u prostoru

psihoanalitičke sesije. Ta čuvena *two-body psychology*⁴ konačno ostvaruje san (moj san): dvoglavi orao, takoreći, samospoznaja u paru. Nije ni čudo što se Edip, u načelu, tamo rešava, jer sam proces razrešava Edipovu dilemu: jedan se tamo rađa iz dvoje, isto nastaje iz istog i iz drugog.

Klasična autobiografija, diskreditovana na aletičkom planu (bog zna koliko puta su već izbrojane greške i laži kod Rusoa ili Šatobrijana), ustupa mesto, u postfrojdovskoj epohi, dvema vrstama pripovedanja, raspodeljenim prema dva intersubjektivna pola: napisan iz ugla saznanja o subjektu od strane drugog (analitičara), prikaz slučaja postaje poseban oblik biografije; ako se pak piše iz ugla samog subjekta, izlaganje (od strane analiziranog) jeste nova vrsta jednog starog žanra, autobiografije. Suštinska novina sastoji se u radikalnom narušavanju romantične usamljenosti, onog Rusoovog „samo ja”: bivši analizirani sada isuviše dobro zna da se isto ne rađa iz istog, da je njegov autoportret u stvari heteroportret, koji mu se vraća sa mesta drugog. Taj drugi je ovde imenom uveden na scenu: tako, u *Les Mots pour le dire* (Rečima da se kaže) Mari Kardinal daje značajno mesto mudrosti „malog čoveka”, kod koga odlazi toliko godina, u izlaganju sopstvenog života, koji time biva vraćen svojoj istinskoj logici. Ta mudrost je neranjiva, jer se nalazi izvan teksta: „on” ostaje, ne baš na margini, ali na pragu knjige, dajući, na strategijskim tačkama pripovedanja, iz svog škrtog i plodnog povlačenja, tačno onoliko znanja koliko je potrebno da autobiografija napokon postane samospoznaja bez zavaravanja, odnosno da obuhvati heterospoznaju. U tako uobličenom sistemu, autobiografija/istina/psihoanaliza, psihoanaliza je regulatorna instanca, gospodarica preostala dva elementa koja spolja osigurava njihov pravilan rad.

To je upravo taj mehanizam koji *Sin* izopačava, pripajajući analitičko iskustvo samom tekstu, to jest pretvarajući proces otkrivanja istine u fikciju. Pod fikcijom treba, u njenom osnovnom smislu, podrazumevati „priču” koja se, ma koliko da obiluje referencama i koliko god one bile tačne, nikada nije „zaista dogodila” u „stvarnosti”, već je njen jedini stvarni prostor upravo diskurs u kojem se razvija. Naravno, istoričnost/fiktivnost predstavljaju samo polove jedne idealne opozicije, poput „normalnog” i „abnormalnog”. Dovoljno je isticano koliko imaginacije prožima jednu istoriju u Mišleovom stilu, ili, obrnuto, koliko toga svetovi jednog Balzaka ili Flobera neposredno pozajmljuju iz njihove sopstvene biografije ili epohe. Jednostavna kritika svedočenja već je dovoljna da pokaže nesvodivi udeo „fikcije” u svakom pokušaju da se ustanove „činjenice”, od samog časa njihovog pripovedanja. „Treba izabrati: živeti ili pripovedati”, govorio je Sartrov Rokanten, upravo u trenutku kada je odlučio da nam ispriča svoj život, kao tobože istinitu fikciju „intimnog dnevnika”. Da bismo ipak uspostavili neophodnu razliku na empirijskom planu, možemo se pozvati samo na prirodu „pakta” koji, prema analizi Filipa Ležena, vezuje autora i čitaoca, na tekstualne signale koji poručuju: „Pažnja, ovo je izmišljena priča”, ili: „Ovako se zaista dogodilo.” Taj ugovor o čitanju je jedini kriterijum koji, zavisno od tipa čitaočeve recepcije teksta, može da razlikuje i razgraniči romaneskni žanr od auto-

⁴ *Two-body psychology* (eng.) – dvotelesna psihologija. (Prim. prev.)

biografskog žanra. Za razliku od tradicionalnog „autobiografskog romana”, koji prikazuje (više ili manje) istinitu priču kao fikciju, naročito prikrivajući stvarna imena, *Sin* nudi autentičnu priču i prava imena, ali pod oznakom „roman”. Setimo se da je Mišel Leris definisao autobiografski pristup upravo kroz odbijanje da se mašti dopusti da obrađuje činjenice, dakle, „u osnovi: poricanje romana”. Preokret koji se ovde događa nipošto nije bezazlen.

Prvo (ponovno) čitanje omogućilo nam je da uočimo, u ovoj proceduri, artikulaciju sistema pisanja s dinamikom fantazije koja upravlja životom kao i perom Ž. S. D. Ovo biće u stalnom bekstvu i neprestanom udvajanju postavlja priču o sopstvenoj ličnoj istoriji u neugodan položaj: „Ja sam ptica, vidite mi krila... / ja sam miš, živeli pacovi!” Autobiografija? Fikcija? Odgovor je: autofikcija. Šta sve može da znači ako individualnu taktiku pisca postavimo u okvir strategije žanrova, koju definiše tip čitanja koji ona nastoji da indukuje? Na prvi pogled, uočili smo „lukavstvo priče”. Ako prihvatimo, bez mogućnosti da ovde ulazimo u detalje kompleksne analize (napomenimo samo uzgred da u kritici na francuskom jeziku nema ekvivalenta američkih istraživanja o *odgovoru čitaoca*), da čitanje fikcije koja je namerno predstavljena kao takva omogućava procese učešća, identifikacije, idealizacije itd., različite od onih u čitanju kojim upravlja „princip realnosti”, dvosmislenost registra *Sina* ima za cilj da igra na oba polja. Želite fikciju? Onda se uspostavlja narcisoidni dispozitiv mogućeg osvajanja čitaoca, koje udvaja osvajanje pisca, čineći se „zanimljivim” drugima kao i sebi, u liku „junaka romana”. Evo, osrednja ličnost je pretvorena tom metamorfozom u lik. Ali, zauzvrat, ne želim da ovaj „lik” ukrade moju ličnost; ne želim da me čitalac „prisvoji”, da postanem *on*, pošto je, naprotiv, reč o tome da *on*, kroz identifikaciju koja osvaja, bude *ja*. Da bi se zaustavila dezaproprijacija koja je neodvojiva od ponovnog čitanja, ona Albertinina „posthumna nevernost” koje se plaši prustovski pripovedač, fiktivni lik će postati nerazlučiv od moje ličnosti: imena, prezimena, kvaliteti (i mane), svi događaji i incidenti, svaka misao, makar bila najintimnija, sve će biti *moje*, magičnim pokretom čarobnog štapića verodostojne reference.

U tom smislu, *Sin* zavređuje pažnju (ostavljam po strani narcisistički aspekt autora, poput književnog uspeha, koji nije na meni da ocenjujem) time što jasno, pa čak i brutalno, osvetljava ovo pitanje: *kada pišemo, ko koga jede?* Dobro znamo da strastveni čitalac „proždire” knjigu. Ali obrnuti poriv nije ništa slabiji: u vezi sa prustovskom „madlenom”, s tom Albertinom za koju narator sa zaprepašćenjem otkriva da nije „sasvim jestiva”, bio sam prisiljen da ispitam povezanost između najprefinjenijeg pisanja i najprimitivnijeg usmenog izražavanja. Upravo taj registar, najpre uočen (naravno) kod nekog drugog, verujem, upravlja projektom *Sina*. Na tematskom planu, ako „bol” koji odvodi naratora u psihoanalizu jeste čvor sukoba u odnosu s majkom, koji otac nikada nije uspeo da prekine, i koji je tek majčina smrt naglo presekla, onda se cela knjiga može čitati kao pokušaj naratora, koji je do tada bio potpuno obuzet majkom, da to konačno razreši putem pisanja. Ceo deo „sesije”, koji imitira analitičku „konstrukciju”, od stranice 229. do

289, pokušava da uključi doslovni majčin govor u sam pokret teksta, da ga rastvori u želji/ludilu interpretacije u sporom varenju. Slično tome, inkorporiranjem u samo tkivo romana asocijacija i interpretacija, koje čine osnovu svake stvarne sesije, još bolje, korišćenjem tih elemenata kao generativnog principa naracije, analitičko iskustvo postepeno asimiluje fikcija, preuzima ga tekst. Trodelna narativna struktura, koju smo ranije identifikovali, „pre–tokom–posle” sesije, i koja je naizgled privilegovala samu sesiju time što ju je postavljala kao središte knjige, ima i suprotan efekat: postavljanjem analitičkog iskustva u srce knjige, tekst se zatvara nad njim i proždire ga.

„Ko koga jede?” – to je, u suštini, na nivou nesvesnog, verzija hegelovske borbe među svestima na život i smrt, čuvene borbe za „priznanje”. Ko je (od ta dva) *pravi* ljudski subjekt ili subjekt koji nosi *istinu*? Analitička sesija, kao i ljubav, odvija se isključivo udvoje. Ali nastupanje te istine, konstruisane udvoje, ostaje usamljeno. Analizirani je sam u krajnjem prihvatanju slike koju mu, kroz drugog, vraća taj krug, baš kao što je analitičar sam u prihvatanju vlastitog razumevanja „slučaja”, tog dugog puta s drugim i kroz drugog. Zajedno/usamljen: u ovom ljudskom odnosu kao i u svakom drugom. Ako je kabinet mesto gde smo zajedno, a govor polje tog zajedništva, pisci sto je neizbežno mesto usamljenosti. I za analiziranog i za analitičara, ta usamljenost je posledica jednog ubistva: upravo ubistva *drugog*. Andre Grin je imao hrabrosti da to kaže: „Ako prihvatimo da uvek pišemo referišući na analitičku praksu, u činu pisanja analizirani uvek izostaje” (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, br. 16, str. 50). U značenju u kojem, za Malarmeua, reč predstavlja ubistvo stvari, pisanje je, za analitičara, ubistvo pacijenta. Ali ne bilo kakvo ubistvo: kao što se lepo kaže, psihoanalitičko pisanje se „hrani” iskustvom. Pacijent nije potisnut, već svaren. Od proizvoda tog varenja analitičar „pravi” teoriju. *Psihoanaliza: psihoanalnost*. To je upravo mesto gde se smešta nagon za posedovanjem: pisanje. Kontrola, preuzimanje onoga što je prošlo kroz usta, pisanje upravo jeste ta obrada na drugom kraju. Iznad psihičkih uloga, razrešenja transfera i kontratransfera, pisanje je osvetla govoru kroz apsorpciju. Umetnute u „klinički slučaj”, rečenice analiziranog bivaju postavljene u drugi kontekst: u tekst analitičara. Živa reč je (iznova) ispisana iz *njegove perspektive*. Borba na život i smrt kroz pisanje postaje borba za narativnu poziciju. Ko koga proguta, time se odlučuje ko ima pravo na perspektivu.

Pisac u *Sinu* zauzima mesto analitičara, baš kao što lik pokušava da ponovo zauzme svoje mesto kod majke, što je tim logičnije jer analitičar upravo zauzima mesto te majke! Takvi su „konci”⁵ u koje se zapliće naracija: stalno ih treba razmrsivati, jer su istkani uvrtačenjem. Autofikcija se, bez sumnje, upravo tu smešta: slika o sebi u analitičkom ogledalu, „biografija” koju uspostavlja proces analize jeste „fikcija” koju će subjekt postepeno čitati kao „priču svog života”. „Istina” ovde ne može biti u rang verne kopije, i to s razlogom. Smisao jednog života ne postoji nigde, on jednostavno ne postoji. Nije nešto što treba otkriti, već izmisliti, ne ni iz čega, već iz svih tragova: on se mora *konstruisati*. Takva je upravo analitička „konstrukcija”: *finger*e, „dati oblik”, fikcija koju subjekt usvaja. Nje-

⁵ *Konci* – u francuskom originalu *fil*s, što se piše isto kao i reč koja znači „sin”. (Prim. prev.)

gova istina se testira kao presađivanje u hirurgiji: prihvata se ili odbacuje. Fiktivni implant, koji analitičko iskustvo nudi subjektu kao njegovu istinitu biografiju, postaje istinit ako „funkcioniše”, to jest, ako omogućava organizmu da (bolje) živi. Ako je netačan, nepotpun ili čak štetan, biće odbačen: vidi slučaj Dore kod Frojda i još mnoge druge. Kao što nijedna analiza nije „završena”, nijedna fikcija nije savršeno adekvatna. Sa svakim novim analitičarom dolazi nova fikcija (videti ovog puta Čoveka-vuka). Autofikcija je fikcija koju sam odlučio, kao pisac, da sebi podarim, da je napišem sam o sebi, ugrađujući u nju, u punom smislu te reči, iskustvo analize, ne samo kao temu, već kao način produkcije teksta. Da li je postanalitička autofikcija „istinitija” kao autobiografsko pisanje od klasičnog autoportreta koji smo pominjali na početku? U smislu podudarnosti sa nečim „stvarnim”, spoljnim u odnosu na priču i njen probni kamen, sumnjam. Ali je „istinitija” po tome što umnožava sam narativ, otvara i zamagljuje nove puteve, što komplikuje „sliku o sebi” koju subjekt juri kao svoju asimptotsku fantaziju. Romaneska istina ima isti status, na kraju krajeva, kao i analitička istina, onako kako ju je Frojd pri kraju života definisao: „garancija” analitičke „konstrukcije” nije ni odbacivanje ni pristanak subjekta, već stalni priliv, višak izražajnog materijala. U tom smislu, postanalitička autobiografija, u odnosu na klasičnu autobiografiju, ne može biti više „istinita” nego što je bogata. U istom smislu u kojem kažemo da je uran, putem *obrade*, takođe *obogaćen*. Ako nije obožavana, onda je jednostavno neuspešna.

U krajnjem preokretu, međutim, sva ta nova bogatstva na kraju se vraćaju u rečnik najstarijeg imaginarijuma: mita. Autoportretista/Narcis nema drugo ogledalo koje bi mu moglo vratiti njegovu sliku. Ako je istina jednog subjekta fikcija koja se strogo gradi iz njega, onda je istina jedne fikcije – fiktivna. Ili još, fiktivno je za subjekta u istom rangu kao stvarno. Fikcija nije fantazija: kao što nije lud onaj ko hoće, niko ne biva ni fiktivan tek tako, po želji. Za jednu određenu kulturu, i subjekte koji joj pripadaju, registrom fikcije upravlja sistem njenih mitova. Psihoanalitički poduhvat uvek na neki način nailazi na prepreku mita. Na najindividualnijem, najintimnijem nivou istraživanja *sopstvenih* snova, u toj najskrivenijoj oniričkoj autobiografiji, Frojd je iznenada bio prinuđen da uvede čudnu kategoriju *tipičnih* snova. Taj primer je za autobiografa neizbežan. Njegova pedantna ontogeneza iznenada se raspršuje u jednu hipotetičku filogenezu. To je bio put koji mi se sam nametnuo u „Čudovištu”, poslednjem delu moje knjige, gde zmaj-bik iz priče o Terameni kod Rasina dolazi kao nastavak krokodila-kornjače iz mog sopstvenog sna, i gde analiza Rasinovog teksta zauzima tačno isto mesto i sledi tok analize oniričkog teksta. Istina (moja istina) nalazi se tu negde, između dve analize. Nikada zapravo izrečena, niti verovatno uopšte izreciva: uvek između. Kruženje značenja koje je zauvek dvostruko, gde nikakvo zaustavljanje nije moguće, gde se sve što se izlije odmah vraća u suprotnom pravcu, jer mit je po svojoj suštini prikrivena kontradikcija čije je razrešenje nemoguće. Upravo zbog te nemogućnosti, svaki subjekt je mitološki, svako pripovedanje o subjektu takođe, čak i u „teorijskoj” formi. Edip–Hamlet, Eros–Tanatos. Moja fantazija je ista ona koja je već opsedala Rasinovu tragediju: profesionalna, jer pripada profesoru

književnosti. Povratno dejstvo teksta na čitaoca, dejstvo koje je već na delu kod Rasina, u epifaniji njegovog „čudovišta” koje je postalo moje. Svi „konci” *Sina*, svakog mog „auto” (biografija, fikcija, analiza, kritika), posle svih mojih brižnih pokušaja da ih strpljivo razmrsim u svom životu, u svom tekstu, u svemu onom što je „hetero” (heteroklitično ili heterogeno), opet se nerazmrsivo zapliću.

(Sa francuskog preveo Ivan Radosavljević)