

Filip Gasparini

AUTONARACIJA

Autofikcija

Reč koju je smislio Serž Dubrovski dovela nam je u vidno polje književni kontinent, a mi smo dosad primećivali tek nekoliko njegovih razbacanih ostrvaca: kanonske autobiografije pripadnika književnog panteona (Ruso, Šatobrijan, Žid, Sartr), poverljive autoistraživačke eseje (Leri, Perek, Klod Morijak), autobiografske romane opterećene poricanjem (na primer, nakon 1945, one koje su pisali Miler, Sandrar, Selin, Žene, Ledik, Keruak, Rot, Aragon, Oe, Simon itd.). Legitimisala je pisanje, ohrabrila objavljivanje i podstakla čitanje tekstova smeštenih na granice autobiografije.

Takođe, što je svakako bio preduslov njenog uspeha, zavarala je kritiku. Najpre, kao svi pojmovi koji bi da unesu revoluciju u umetnost dvadesetog veka, autofikcija je nastupila kao činilac i znak neospornog napretka. Pisanje o sebi uvodila je u modernu eru. Objavljujući novu estetiku, njen promoter implicitno je doveo u pitanje sve ranije kriterijume suđenja i kritičarima nije ostavljao drugog izbora osim da prihvate ili odbiju njene avangardne propozicije. Stoga se niko nije potrudio da istraži poreklo, genealogiju tog pojma. Za opšti stav da je tu reč o običnoj trenutnoj modi u najvećoj meri je odgovorna ta kritička lenjost, podeljena na dva jednako nemarna stava: na poricanje novine ili na dozvoljavanje da nas ona zaslepi. Ako se taj žanr, uprkos svemu, ipak upisao u neke književne rodoslove, ostvario je to isključivo igrom intertekstualnih referenci koje su prizvali sami pisci. Svaka teorija autofikcije imaće stoga kao preduslov da iznova uspostavi istoričnost praktične strategije i narativnih sredstava koje ovaj termin pokriva.

Ovaj neologizam pokazao se kao prepreka teorijskom promišljanju iz još jednog razloga: usled svoje višeznačnosti ili, bolje rečeno, usled svoje semantičke viskoznosti. Ovo istraživanje pruža tek bledu predstavu o raznolikosti i neusklađenosti značenja koja mu pripisuju teoretičari, novinari, urednici, pisci i čitaoci. Dubrovski je pokušavao da istakne njegovo davnašnje postojanje, Lekarm i Ženi da podeli autofikcionalne tekstove u dve kolone, Blankeman u tri kategorije, a Kolona u četiri – ništa nije uspeo. Taj „otkriveni“ kontinent sastoji se od toliko heterogenih teritorija da nijedna poetika neće biti moguća dok ne uspemo da im odredimo granice i da ih, s uzajamnom saglasnošću, imenujemo.

Ta višeznačnost ima poreklo u dvosmislenosti koja prati reč „fikcija“, koja čas označava, u opštem smislu, izlaganje imaginarnih činjenica, a čas, prema skorašnjem i varljivom značenju, pripovest s literarnim pretenzijama. Razume se, ova zabuna nije posledica slučaja niti nespretnosti. To što je reč *autofikcija* skovao Dubrovski, a ne neko drugi, to što sad ta reč označava veliki deo književne produkcije, to je zato što je bila najpogod-

nija da podrije razliku između fikcije i autobiografije. Dozvoljavajući pisanje o sebi bez obaziranja na pojam istine, ona je učinila izlišnim pojam ugovora o čitanju. Naime, još je Filip Ležen ukazao na to da se ne može promišljati o spisima o sebi bez definisanja ugovora o komunikaciji koji tim spisima upravlja. Stoga, ako autofikcija obnavlja pisanje o sebi, za njeno razumevanje potrebna je definicija njene praktične strategije.

Pomoću ta tri načela, istoričnosti, žanrovske diferencijacije i prvenstva kriterijuma prakse, pokušaću da raspletom zamršeno klupko značenja koja se pridaju ovom neologizmu Dubrovskog. Nije uopšte reč ni o kakvoj definitivnoj teoriji, jer linije nisu postojane, tekstovi koji se pojavljuju dovode u pitanje sva rešenja, ovaj fenomen je još daleko od toga da bude definitivno opisan.

Autofabulacija

Prvo značenje reči autofikcija koje je važno da istaknemo, i možemo to relativno lako učiniti, jeste ono koje joj pripisuju Filip Ležen, Žerar Ženet i naročito Vensan Kolona, naime – „fiktionalizacija samog sebe” ili, drugim rečima, projektovanje autora u imaginarne situacije. S jedne strane, taj narativni postupak predstavlja jednostavnu praktičnu konfiguraciju, jer odbacuje svaku brigu o verovatnosti i oslanja se na nedvosmislen fiktionalni ugovor. S druge strane, legitimnost ne temelji na modernosti, već naprotiv, na dugoj istoriji u koju Kolona uvrštava Lukijana i Apuleja, u drugom veku, pa Dantea, Siranoa, Gombroviča, Borhesa i druge.

Ponovo u skladu sa semantičkim sklopom te složenice, ovo značenje ne opisuje žanr, nego narativni postupak, figuru koja tek retko upravlja celinom romana. Žerar Ženet, koji je inspirisao Koloninu tezu, na kraju će to prihvatiti:

U svakom slučaju, korpus na koji je primenjujem jeste kvantitativno mali u poređenju s korpusom autofikcije u smislu koji je sada tekući, pa se čak i preliva, kao što se kaže za reku ili za izliv nafte u more. Ali iznenada, taj korpus (moj) više nema imena. Načas sam pomislio na jednako protivrečan koncept neautorizovane autobiografije, ali nisam siguran da odgovara i radije ću ga sačuvati za drugu priliku. (Genette, 2006: 136–137)

Knjiga Manuela Alberke omogućila nam je da utvrdimo da korpus autofiktionalizacije može, u nekim kulturnim kontekstima, zadobiti značajne dimenzije. Stoga ne treba zanemariti ovu figuru zbog njene retkosti ili zastarelosti. Ali takođe je potvrdila da to pseudopisanje o sebi donosi novi tip književne komunikacije tek kad odbaci autobiografsku satiru da bi se upustilo u potragu za istinom.

Da bismo izbegli zabune, bilo bi poželjno da smestimo autorske projekcije u imaginarne situacije u kategoriju „autofabulacija”. Kolona u mnogo prilika koristi taj termin kao sinonim za „fantastičnu autofikciju”. Dubrovski ga preuzima, pa se od njega ograđuje u tekstu u *Književnom magazinu* posvećenom autofikciji:

Bila bi neprihvatljiva greška da je pripojimo, kao Vensan Kolona, autofabulaciji, u kojoj subjekt, pod imenom autora, sebi izmišlja imaginarnu egzistenciju, kao što je Dante pripovedao o svom silasku u pakao ili Sirano o svom letu na mesec. (Doubrovsky, 2005: 28)

Eto, ako postoji konsenzus, problem rešen.

Autobiografski prostor

Drugi primeri korišćenja reči autofikcija javljaju se na relativno homogenom horizontu očekivanja koji je Filip Ležen 1975. godine nazvao „autobiografski prostor”. Uzimajući primer iz Žida, pokazao je kako se u njegovom dnevniku, u prepisci, esejima, autobiografskim i romanesknim tekstovima pojavljuje slika autora „kroz najraznolikije književne igre”. U toj praktičnoj perspektivi žanrovske granice se zamagljuju: fiktionalna dela pojavljuju se kao „fantazme i projekcije u autobiografskoj sferi”, dok autobiografija u pravom smislu reči, *Ako zrno ne umre*, odaje „dvosmislenost [...] u pogledu pozicije naratora u odnosu na ono što pripoveda” (Lejeune, 1975: 163–196).

Dakle, autobiografski prostor sačinjava arhižanr koji stoji nasuprot onom drugom, romanesknom, fiktionalnom prostoru. Ta dihotomija funkcioniše po umirujućoj binarnoj logici. Sve se komplikuje kad moramo priznati da taj autobiografski arhižanr zapravo sadrži dva tipa praktične politike: pakt o istini, koji upravlja autobiografijom, pismima, novinama – i strategiju dvosmislenosti svojstvenu autobiografskom romanu, koja kombinuje dva suprotna modusa komunikacije. U Židovom opusu, kao i kod Kolet, Oea, Garija, Nurisjea, Modijana, Filipa Rota, da spomenemo samo njih, tekstovi koji pripadaju ovim dvema kategorijama uklapaju se u istu dinamiku pisanja o sebi, izvedenog u različitim oblicima. Oni se međusobno odzivaju i čine sistem.

Pre Dubrovskog nije se moglo zamisliti da postoji i treća praktična konfiguracija u autobiografskom arhižanru. A upravo u taj prostor odmah se smešta autofikcija. Stoga se treba zapitati da li njegov koncept zapravo definiše jednu novu praktičnu strategiju u okviru tog prostora, i da li je pozvan da zameni jednu ili drugu od tih postojećih konfiguracija, ili obe. Da bismo ocenili njegovu legitimnost, istražićemo šta novo donosi u različitim oblastima u kojima se ispoljava specifičnost autobiografije i autobiografskog romana: identitet autor–junak–pripovedač, formalnu inovaciju, mesta iskrenosti, tretman vremena i autokomentar.

Identifikacija

Dva kriterijuma omogućavaju razlikovanje autobiografije od autobiografskog romana:

- ugovor o čitanju: autobiografija nudi pakt o istini u pravom smislu, dok je autobiografski roman zasnovan na strategiji dvosmislenosti istine/fikcije;
- identitet autor–junak–pripovedač je istaknut u autobiografiji, ali samo naznačen u autobiografskom romanu.

Sledeća tabela pokazuje da autofikcija Dubrovskog preuzima različite karakteristike od svakog od referentnih žanrova:

	Ugovor o čitanju	Identitet autor–junak
Autobiografija	pakt o istini	homonimija
Autobiografski roman	strategija dvosmislenosti	nagovešteni identitet
Autofikcija	strategija dvosmislenosti	homonimija

Autofikcija bi se, dakle, nalazila na pola puta između autobiografije i autobiografskog romana. Ako pretpostavimo da autobiografski roman meša u jednakim merama znake autobiografije i romana, možemo zamisliti autofikciju kao koktel koji sadrži tri mere autobiografije na jednu meru romana. Suprotno onome što joj naziv nagoveštava, a u skladu s onim što Dubrovski ponavlja, ona bi bila bliža autobiografiji nego autobiografski roman.

Ova prva aproksimacija dovodi do odbacivanja, odnosno održavanja u registru autobiografije tekstova zasnovanih na ugovoru o istini bez dvosmislenosti, kao što to zahteva Filip Ležen u vezi sa knjigom *V ili sećanje na detinjstvo*, ili Ani Erno u pogledu druge faze svog dela.¹ Međutim, ime Erno se ne pojavljuje nigde osim na koricama njenih knjiga. Suprotno tome, u autofabulaciji, homonimija upravlja radikalno fikcionalnim pripovedanjem. Stoga treba svakako priznati da identitet autor–junak–pripovedač nije ni neophodan niti dovoljan za uspostavljanje autobiografskog karaktera iskaza. Može da ojača autobiografski pakt, ali ne može, bez drugih garancija, da ga konstituiše.

Homonimija, dakle, ne menja fundamentalno status „romana” koji pokazuje znake autobiografije. Mnogi tekstovi koji se nazivaju autofikcijom, uostalom, ne poštuju ovaj uslov. U svim slučajevima, njihov prijem zavisi od toga kako čitaoci tumače znake autobiografije i fikcije koje oni raspoređuju jednako širokoruko kao i autobiografski romani nekada. Stoga autofikcija mora po drugim osobinama da se razlikuje od žanra od kojeg se nastoji odvojiti.

Stil, literarnost

Dubrovski je, kao što smo videli, uvek pridavao odlučujući značaj formalnoj inovaciji, „avanturi jezika”, „konsonantnom pisanju”, što je suprotstavljao „lepom stilu”, akademskom i prikladnom, tradicionalnih memoara. Ležen je, sa svoje strane, prvo primenio termin autofikcije na tekstove u kojima je u jeziku i kompoziciji uočio uticaj Selina, Mišela Bitora ili Kloda Simona. Kasnije, Loran Ženi je kao najvažnije karakteristike dubrovskijevske linije autofikcije istakao njeno „odbacivanje književnog stila” i „dobro uređenog pripovedanja života”.

Tri razloga, međutim, dovode do odbacivanja ovog kriterijuma razlikovanja autofikcije. Prvo, nemogućnost da se preciziraju, izmere ili kategorizuju stilski parametri.

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

Zatim, zato što bi se moglo pokazati da su autobiografija i autobiografski roman oduvek bili laboratorije za lingvističke i narativne inovacije. I konačno, zato što bujan razvoj onoga što nazivamo autofikcijom onemogućava bilo kakvo formalno uopštavanje. Umesto da ga karakteriše određeni tip pisanja ili konstrukcije, ovaj termin danas pokriva polje eksperimentisanja gde nalazimo veliku raznovrsnost stilova, od najjednostavnijeg (Erno, Kinkejd) do najbaroknijeg (Delom, Lobo Antuneš), od najrazgovornijeg (Ango) do najpismenijeg (Ruo, Mišon, Zebald), od najsirovijeg (Federman, Bukovski, Distan) do najpoetičnijeg (Defore, Žilije) ili najeruditskijeg (Rubo).

Međutim, složićemo se da od autofikcije, bez obzira na stav, zahtevamo minimum stilske originalnosti, verbalne inovacije i rada na jeziku. Kao što je pokazao Žak Le-karm, autobiografija je bila, i ostaje, prezreni žanr, ne samo kod poetičara, već i kod samih autobiografa (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1997: 13–17). Još više hendikepiran, autobiografski roman je nepriznat, sraman, žanr čije se ime ne izgovara (Gasparini, 2004: 306–313). Predstavljajući se radikalno inovativnom u epohi koja žudi za novinama, hipoteza Dubrovskog uspjela je da ukloni deo predrasuda kritike i otvori žanrovski prostor između autobiografije, koju je Filip Ležen nedavno rehabilitovao, i dominantnog romana mašte.

Filip Ležen je 1987. konstatovao da je autobiografskom tekstu vrlo teško da izađe izvan „uobičajenih formi” a da ne bude „optužen za trikove i izmišljanje” (Lejeune, 1988: 68), ali naše shvatanje verodostojnosti otad se značajno razvilo. Konačno smo spremni da priznamo, kao i Ruso, da je potrebno, kako bismo iskazali svoju jedinstvenost, ne „napraviti pažljivo napisano delo kao druga”, već „izmisliti novi jezik” (Rousseau, 1959: 1153). Ovaj preokret mišljenja omogućio je „novom” žanru da stekne književnu priznatost koja je gotovo uvek bila uskraćena njegovim prethodnicima.

Međutim, ovaj prijem u umetnički registar ne predstavlja kriterijum razlikovanja. Naprotiv, on bi trebalo da dovede do ponovne procene celog dela književne produkcije koji je dosad bio zanemaren: tad bi se uvidelo da su mnogi autobiografski tekstovi bili zasnovani na autentičnom umetničkom istraživanju.

Tematika

Na planu sadržaja, autofikcija u Francuskoj ima reputaciju egzibicionizma, nepri-stojnosti, seksualne opsesije, možda zbog uspeha knjige *Seksualni život Katherine M.*, zbog žestine Kristin Ango ili opscenosti Gijoma Distana. Ova medijska slika je iskrivljena usled dve greške u perspektivi. Prvo, ona ne prepoznaje rezervisanost, nežnost, poštovanje sebe i drugih, koji prožimaju ogromnu većinu savremenih autobiografskih romana.² Zatim, ona zaboravlja da su, u sličnoj formi, Elizen de Kren 1538. i predsednikovi-

² Na primer, kod Kriste Volf, Kenzabura Oea, Ani Erno, Imrea Kertesa, Pola Ostera, Alfreda Brajsa Ečeni-keia, Mišela Tremblea, V. G. Zebalda. Šarla Žilijeja, Borisa Šrajbera, Galsana Činaga, Žaka Ruboa, Fran-soe Vejergansa, Andreja Makina, Kloda Simona, Henrija Rota, Patrika Modijana, Pjera Bergunjua, Ža-

ca Feran³ 1689. godine objasnile kako su varale svoje muževe, ona zanemaruje seksualnu autobiografiju Žan-Žaka Bušara (1606–1641), izostavlja hvalisanja Kazanove, provokacije Kolet, sirovost Henrija Milera, iskrena priznanja Kristofera Išervuda i Violete Ledik, Ženeovu homoseksualnu mitologiju.

Isto tako, autofikcija po sebi nastala je u postšezdesetomaškom i postfrojdovskom kontekstu oslobađanja govora i morala. Važno je istaći da su ove dve težnje, individualnom izrazu i seksualnoj slobodi, za tu generaciju bile intimno povezane: kroz verbalizaciju, dekulparizaciju i revalorizaciju seksualnosti, pojedinac je trebalo da ponovo prisvoji jezik. Psihoanalitička teorija u tom smislu nudila je model objašnjenja koji se odmah mogao primeniti na pisanje. Koliko god uživala u novoj validnosti priznatoj individualnom govoru, posebno priči o seksualnoj inicijaciji, autofikcija je zakasneli proizvod ove dvostruke kulturne revolucije. I očigledno nije slučajno što ju je u Francusku uveo univerzitetski profesor koji je boravio u Sjedinjenim Državama, niti je čudno što je tamo našla plodno tle.

U ovom periodu osvajanja govora pojavili su se i drugi tipovi tekstova, uključujući feminističke eseje i svedočenja bez presedana. Međutim, bilo je potrebno da prođe određeno vreme da bi se formirala strategija izražavanja sposobna da pretoči ovaj slobodarski zamah u prepoznatljiv književni oblik. U međuvremenu, kao što je poznato, entuzijazam je opao pod udarcima naftne krize, nezaposlenosti, side i kraja utopija. Tako da je novi žanr – i u tome je njegovo bogatstvo – morao istovremeno da prenese želju za emancipacijom iz perioda 1968–1975. i razočaranja osamdesetih. Njegovo predstavljanje tela je emblematično za ovu dvostruku postavku, modernu i postmodernu: iako telo zaista nastanjuje autofikciju više nego što je to bio slučaj sa nekadašnjom autobiografijom, iako više nije osuđeno na neizgovorenost i krivicu, retko se raspušta u užitku. To telo, ispijeno kod Gibera, alkoholičarsko kod Bukovskog, bolesno kod Tomasa Bernharda, povređeno incestom kod Ango i pobačajem kod Ani Erno, iscrpljeno kod Nurisjea i Dubrovskog, više se ističe svojim ograničenjima, patnjama i hendikepima nego užicima.

Teme povezane sa poreklom, kolektivnim sećanjem i tugovanjem mnogo više karakterišu savremeno pisanje o sebi nego predstavljanje seksualnosti. Preci, otac, majka, deca, postaju heroji ovih knjiga koje se pogrešno optužuju za narcisoidnost.⁴ Sudbina pri-

na Ruoa, Pjera Mišona, Petera Handkea, Alena Boskea, Erija de Luke, Valeri Mrežen, Džamejke Kinkejd, Dž. M. Kucija, Katherine Kise, Havijera Marijasa, Martina Vinklera itd.

³ Predsednikovica Feran – Ana Belinzani Feran (*Anne Bellinzani Ferrand*; 1658–1740), francuska spisateljica poznata po epistolarnom romanu *Nova priča o ljubavima mlade Belize i Kleanta* (*Histoire nouvelle des amours de la jeune Bélise et de Cléante*, 1689), koji govori o nesrećnim brakovima, a zasnovan je na njenoj aferi s Lujem Nikolom le Tonelije de Bretejom. Bila je udata za Mišela Ferana, sudiju. Nadimak predsednikovica (*Présidente*) najverovatnije upućuje na sudsku funkciju njenog muža. Sačuvana je i objavljena njena prepiska s baronom De Bretejom, koja oslikava književne i društvene krugove njenog vremena. (*Prim. prev.*)

⁴ Na primer, kod Džona Fantea (*Bratstvo loze*), Pola Ostera (*Otkrivanje samoće*), Albera Koena (*Knjiga o mojoj majci*), Serža Dubrovskog (*Sin*), Alena Boskea (*Majka Ruskinja*), Kloda Simona (*Georgike*), Mišela Tramblea (*Hronike visoravni Mon Roajal*, u šest tomova), Ani Erno (*Mesto, Jedna žena, Stid*), Pjera Ber-gunjua (*Crvena kuća*), Rišara Milea (*Moj život među senkama*), Rišara Morgjeva (*Mali čovek viđen s leđa*),

jatelja (*Vitgenštajnov nećak* Tomasa Bernharda, *Austerlic* V. G. Zebalda, *Brzina svetlosti* Havijera Serkasa), lokalnih zvezda (*Mali životi* Pjera Mišona) ili potpune neznanke (*Dora Bruder* Patrika Modijana) takođe može da se odnosi na sudbinu pripovedača. Moktar Belarbi je predložio da se ovaj tip decentralizovanog pripovedanja, usmerenog na druge, nazove autoalterbiografijom (Belarbi, 2006: 151–166).

I ovde skorašnja rasprostranjenost ovog fenomena ne sme da sakrije njegovu starost. Memoari iz šesnaetog i sedamnaestog veka obično su sadržali genealoški deo. Žorž Sand je nastavila ovu tradiciju u delu *Povest moga života*, kao i Margerit Jursenar u *La virintu sveta*. Među tekstovima koji direktnije predskazuju povratak drugosti u savremenim spisima o sebi, mogu se izdvojiti oni koje je Kolet posvetila svojoj majci (*Sido*, 1930), Henri Miler *Kolosu iz Marusija* (1949), Žene kriminalcima (*Bogorodica od Cveća*, 1948, *Dnevnik lopova*, 1949) ili Selindžer svom bratu (*Simor, uvod*, 1959).

Na kraju, treća struja obnavlja podžanr romana – piščevog dnevnika koji su započeli Uismans i Žid. Havijer Marijas, Enrike Vila-Matas, Huan Gojtisolo, Paul Nizon, Magda Sabo, Filip Solers, Kristin Ango, Fransoa Vejergans na taj način postupkom slike u slici prikazuju svoj profesionalni položaj s više ili manje humora.

Naravno, raznovrsnost savremene autofikcije ne svodi se tek na ova tri motiva – telo, veza, pisac. Ali, bez obzira na temu o kojoj je reč, prenošenje poruke uvek je regulisano retoričkim imperativom: priča ne samo što mora da zanima čitaoca, već ga mora i uveriti u pouzdanost autopripovedača. Zato se savremena autofikcija najčešće ponovo bavi „mestima” u dragim starim autobiografskim romanima: poze osrednjosti, depresije, osećaja krivice, ispovedanja, demaskiranja i ljubavi ostaju najefikasnija sredstva za izazivanje čitaocve empatije.

Vreme

Ako pisac o sebi raspolaže relativno ograničenim repertoarom ugovora o čitanju (referencijalni/fikcionalni/mešoviti), načina izražavanja (ja/ti/on), likova, zapleta i tema, s druge strane, on može, kao muzičar, neograničeno stvarati nove ritmičke kombinacije. Vreme čini motiv i materiju, osnovu i formu njegove priče, tako da je način na koji ga obrađuje značajniji od onoga što eksplicitno kaže. Ono takođe prenosi njegovu nameru kao i očekivanja čitalaca i vrednosti – estetske, etičke, kulturne – koje su im zajedničke. Stoga ne može biti inovacije u autobiografskom žanru koja se ne odnosi ujedno, ili suštinski, na tretman vremena.

Žana Ruoa (*Polja časti*, *Slavni ljudi*, *Svet otprilike*, *Za vaše poklone*, *Na sceni kao na nebu*), Katrin Kise (*Porodična mržnja*), Fransoa Vejergansa (*Franc i Fransoa*, *Tri dana kod moje majke*), Pjera Pašea (*Autobiografija mog oca*), Džamejke Kinkejd (*Autobiografija moje majke*, *G. Poter*, *Moj brat*), Kamij Lorans (*Filip*), Martina Vinklera (*Anđelova pera*), Filipa Vilena (*Poslednja godina*), Mišela del Kastilja (*Zločin očeva*, *Ulica arhiva*), Filipa Foresta (*Večno dete*, *Cele noći*), Le Klezioa (*Revolucije*, *Afrikanac*), Martina Ejmisa (*Iskustvo*) itd.

U tom pogledu, generalno se smatra da se autofikcionista razlikuje od tradicionalnog autobiografa po tome što odbija da linearno prikazuje „istoriju svoje ličnosti”.⁵ On će, dakle, prekinuti hronologiju tog postojanja koristeći različite postupke. Najjednostavniji se sastoji u dramatizaciji samo jedne epizode tog života. Setićemo se da je, pred Bernarom Pivoom, 1989. godine, Dubrovski jednostavno definisao autofikciju poslom romaneskne selekcije i intenzifikacije. Je li to bilo dovoljno da se utvrdi njena novina? Od Dasusija do Selina, preko Misea, Hamsuna, Keruaka, japanskog šišosecua⁶ i većine tekstova kojima izdavači stavljaju podnaslov „Proza”, scenski prikazani isečak ličnog iskustva ima dugu književnu istoriju. Dubrovski i drugi savremeni autori obnavljaju ovu tradiciju tako što daju prikazanoj epizodi neobičnu vremensku složenost, presecaju je vraćanjima unazad, metadiskursom i citatima, stavljaju je da rezonira s drugim pričama. Dosad je taj niz bio pričan sam za sebe, kao zatvorena, nepropusna, apstraktna, alegorijska avantura. Tako su ga, na primer, tretirali Konstan, Loti ili Žid. Sad se, na veoma različite načine, odnosi na detinjstvo, adolescenciju, istoriju, socijalni kontekst, kulturne odrednice.⁷ Uključuje se u mrežu značenja koja ga sa svih strana nadilazi. Umesto jednoznačan, zatvoren, metaforički i transcendentan, postao je složen, otvoren, metonimijski i kontingentan.

Poslednjih godina, u autobiografskoj književnosti razvile su se i druge antihronološke tehnike: unutrašnji monolog koji funkcioniše preko asocijacija ideja,⁸ nizanje sekvenci proizvoljnim redom,⁹ interpolacija imaginarnih vizija,¹⁰ umetanje fotografija,¹¹ raspoređivanje po kategorijama,¹² abecedni red (varijanta prethodnog),¹³ liste i spiskovi,¹⁴ portret i biografija trećih lica,¹⁵ ne isključujući kombinacije ovih postupaka. Neke od ovih tehnika potiču iz romana, kao što je unutrašnji monolog, druge iz referencijal-

⁵ Lejeune, 1975: 14. „DEFINICIJA: Retrospektivna prozna priča koju stvarna osoba priča o svom sopstvenom postojanju, kada naglasak stavlja na svoj individualni život, posebno na istoriju svoje ličnosti.”

⁶ Japanski žanr ja-romana. (Prim. prev.)

⁷ Na primer, kod Ani Erno, Kriste Volf, Kristin Ango, Borisa Pahora, Gaoa Sindijana, Imrea Kertesa, Horhea Sempruna, Patrika Modijana, Volea Sojinke, Erija de Luke, Rašida Buđedre, Fernanda Valjeha, Antonija Loba Antuneša, Rejmonda Federmana, V. G. Zebalda, Petera Handkea...

⁸ Na primer, kod Filipa Rota (*Portnojev sindrom*), Kristin Ango, Nine Burauj, Rašida Buđedre.

⁹ Prethodnik: Mišel Leris. Zatim, prema različitim postupcima: *Nepokretno vreme* Kloda Morijaka, *Ostinato* Luj-Renea de Forea, *Drži se pravo* Frederika Rua, *Ostavljen za priču* Dubrovskog, *Iskustvo* Martina Ejmisa, *Otkinuti crepovi* Žan-Kristofa Bajia.

¹⁰ Prethodnici: Nerval (*Aurelija, Kćeri vatre*), Rilke (*Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*), Breton (*Nađa*), Beli (*Zapisi jednog čudaka*), Gombrovič (*Ferdidurke*). Dalje: *V ili uspomena na detinjstvo* Pereka, *Malroovi Antimemoari*, *Pogubljenje i Blanš ili zaborav* od Aragona, *Rob-Grijeove Romaneske*.

¹¹ *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Zebaldove knjige, kolekcija „Crte i portreti” izdavača „Francuski Merkur”, *Korišćenje fotografije* Ani Erno i Marka Marija, *Svetice i proročice* Nan Goldin.

¹² Žorž Perek (*Misliti/klasifikovati, Vrste prostora*), Žak Borel (*Priča o mojim starim odelima*). Prethodnici: Žerom Kardan (*Moj život*, 1576), Montenj, Šen Fu (*Priče jednog prolaznog života*, oko 1810), H. D. Toro (*Valden*, 1854).

¹³ *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, *Abecedarijum* Ervea Bazena, *Bardadrak* Žerara Ženeta.

¹⁴ *Misliti/klasifikovati, Rođen sam, Infraordinarno* od Pereka, *Ženetov Bardadrak*. Prethodnica: Sei Šonagon, *Zapisi pred san*, XI vek.

¹⁵ Up. str. 305.

nih žanrova, kao što su umetanje dokumenata ili abecedni red; tematska obrada bila je poznata biografima antike (Plutarh, Diogen Laertije, Svetonije) i ostaje svojstvena autoportretu od Montenja do Barta. Sve se, dakle, dešava kao da mešanje vremena priziva mešanje žanrova.

Uopšteno govoreći, ova formalna istraživanja obrađuju autobiografski tekst prema dva principa: fragmentaciji i heterogenosti. Što su ovi principi izraženiji, to se više udaljavamo od klasičnog modela autobiografije, narativne, naturalističke, hronološke, totalizujuće, eksplikativne, monodične, ozbiljne, i utoliko više stičemo utisak da imamo posla s drugim tipom pisanja o sebi. Istina je da strukturisanje autobiografskog narativa predstavlja svedočanstvo samo po sebi.

Autokomentar

Drugi kriterijum oko kojeg postoji opšte slaganje kad je u pitanju karakterizacija novog žanra jeste njegova intenzivna upotreba unutrašnjeg komentara. Naravno, metadiskurs nije nova pojava u oblasti pisanja o sebi. Filip Ležen je pokazao da se autobiografski pakt redovno ugovara uvodnim govorom kojim se traži naklonost i popustljivost čitaoca. Ova oratorska predostrožnost često sadrži kritiku žanra i autora koji su dotad pisali u njegovim okvirima, a zatim sledi izlaganje motiva koji su, uprkos svemu, autora podstakli da se u to upusti. Ali zatim priča uzima maha i, mada narator ponekad raspravlja o tačnosti neke činjenice, retko se dešava da pokaže i najmanju sumnju u legitimnost svog postupka.

Autobiografski roman je preokrenuo ovaj *topos* u korist svoje strategije dvosmislenosti, koristeći uvod kako bi odmah istakao neizvesnost u pogledu svog žanrovskog statusa. Tako počinje *Dejvid Koperfild*: „Hoću li postati junak sopstvene biografije, ili će to biti neko drugi, to će ova knjiga pokazati” – ili *Klodina u školi*: „Zovem se Klodina, živim u Montinijiju; tamo sam rođena 1884. godine [...] Definitivno ću početi da pišem dnevnik, ili skoro dnevnik.” Kod Selina, ove uvodne reči će poprimiti velike razmere, ali ćemo morati da sačekamo Aragona, Kloda Simona, Pola Otera i Žaka Ruboa da bi se autokomentar uvukao u telo teksta do te mere da pojede naraciju.¹⁶

Pored toga, autobiografski roman osoben je po tome što ne koristi samo eksplicitne komentare da postavi problem svoje referencijalnosti. On takođe, još od davnina, zna da postavi sopstveno izlaganje kao sliku u slici, prikazujući likove koji pričaju svoj život s više ili manje iskrenosti. Isto tako, on voli da citira druge tekstove, bilo romaneskne ili referencijalne prirode, u odnosu na koje predlaže čitaocu da ga situira. O davnini, učestalosti i raznovrsnosti ovih postupaka mogu samo da uputim na treće poglavlje knjige *Je li on ja?*.

Pomenute procedure igraju sve veću ulogu u strategijama žanrovske dvosmislenosti, ali one su takođe, već nekoliko decenija, prisutne i u književnoj autobiografiji. Tako ih, na primer, Žorž Perek, Andre Gorz, Tomas Bernhard, Henri Rot, Peter Handke, Er-

¹⁶ Up. Gasparini, 2004: 126–140.

ve Giber, Kristin Ango, V. G. Zebald i drugi koriste kao istraživačke alate koji omogućuju tekstu da u svakom trenutku razmišlja o granicama sopstvene validnosti.

Na tom planu, kao i u pogledu svoje narativne strukture, autobiografija je pozajmila omiljene postupke autobiografskog romana. Te pozajmice predstavljaju epistemološku kontaminaciju. One ukazuju na to da autobiograf sad deli sumnje romanopisca u pogledu mogućnosti prenošenja iskustva nizom reči. Pošto više ne može da tvrdi da pripoveda svoj život hronološki, on ga deli na sekvence koje ponovo proživljava, izokreće, upoređuje, meša, a da nikada nije siguran da ih uistinu razume.

Ova približavanja učinila su granicu između ta dva žanra još nejasnijom nego ranije. Narativne tehnike koje su im zajedničke postale su vidljivije od jaza koji ih u praksi razdvaja. Verovatno je bilo neizbežno da ta bliskost bude označena jednim žanrovskim pojmom koji omogućava da se obe kategorije podvedu pod zajednički naziv.

Definicije

Uzimajući u obzir prethodno rečeno, novi žanr mogao bi se najjednostavnije definisati na sledeći način:

Autobiografski i književni tekst koji sadrži mnogobrojne osobine usmenog govora, formalne inovacije, narativnu složenost, fragmentarnost, drugost, raznolikost i autokomentar, koje teže da problematizuju odnos između pisanja i iskustva.

Ove osobine predstavljaju pokazatelje, a ne stroge kriterijume. Nije nužno da se sve pojave, ali što ih je više, što su raznovrsnije i originalnije, to će se tekst jasnije razlikovati od tradicionalne autobiografije i autobiografskog romana. Da bismo neki tekst svrstali u tu novu kategoriju, ne možemo se osloniti na izjave autora ili izdavača – potrebno je analizirati same postupke pisanja, što zahteva nešto više kritičkog rada. Takvo ispitivanje pokazaće da najinovativnije knjige nisu nužno one koje su najnovije niti najpoznatije.

Kako nazvati ovu novu kategoriju? Videli smo da je reč *autofikcija* stekla protivrečne definicije jer je komponenta *fikcije* narušavala razumevanje samog pojma. Iako je rizično uvoditi još jedan termin u već prenatrpano polje, čini mi se da je neologizam koji je skovao Arno Šmit prikladan za razjašnjenje situacije.

Godine 2005. on je prvi put, povodom dela *Milost grube struje* Henrija Rota, predložio zamenu termina autofikcija terminom autonaracija.

Pripovedati sebe, autonarativno govoriti o sebi znači prebaciti svoju autobiografiju u književno polje. Izraziti sebe, svakako, ali uz svu složenost koja je svojstvena romanu i njegovim modalnim, perspektivnim i stilskim varijacijama. Drugim rečima, autonaracija znači govor o sebi kao u romanu, doživeti sebe kao lik, čak i kad je referencijalna osnova sasvim stvarna. Ira je Henrijev autonarativni dvojnik. (Schmitt, 2005: 181–196)

On je primetio da se u Roberovom rečniku naracija definiše kao „pisani i detaljni prikaz niza događaja, u književnom obliku”. Istorijski rečnik upućuje na indoevropski koren *gne-* ili *gno-* – „znati”, koji je opstao i u reči „ignorisati”. Izvedena iz *narrare*, latinska reč *narratio* označavala je čin pripovedanja. U retorici sedamnaestog veka, *narratio* je bio „deo izlaganja u kojem se iznose činjenice slučaja”. Evo, dakle, izraza koji je savršeno prikladan da označi književnu, saznavnu i retoričku prirodu tekstova o kojima je reč. U kombinaciji s prefiksom *auto* (na engleskom *self*), on omogućava da se kvalifikuje tekst koji prenosi „niz događaja” vrednih saopštavanja jer ih autor intimno *poznaje* i iznosi kao deo svojevrsnog govora *pro domo sua*.¹⁷

Pojam *autonaracije* ne označava jedan određen žanr, već savremeni oblik jednog arhižanra – autobiografskog prostora. On obuhvata strogo autobiografske tekstove, koji podležu istoimenom paktu, kao i autobiografske romane, koji se oslanjaju na više ili manje zamršenu strategiju žanrovske dvosmislenosti.

U prvoj kategoriji nalaze se, na primer, autoreferencijalna dela Šarla Žilijeja, Žaka Ruboa, Filipa Foresta, Armana Gatija, Katherine Kise, Ani Erno.¹⁸ Izraz *autobiografska proza* mogao bi se koristiti za razlikovanje ovih fragmentarnih i uglavnom meta-diskurzivnih dela od linearnih i neupitnih memoara. Poznato je da je u izdavačkoj praksi podnaslov „Proza”, mimo svake logike, suprotan romanu, iako roman može postojati samo kao naracija. Dodajući reč *autobiografska* uz reč *proza*, dobijamo relevantnu etiketu koja se istovremeno može suprotstaviti i *romanu* i *autobiografiji* u uobičajenom smislu.

U ovoj hipotezi, pojam *autofikcija* ponovo dobija semantičku koherenciju za označavanje tekstova koji pripadaju drugoj kategoriji *autonaracije*, pri čemu komponenta *fikcija* jasno ukazuje na to da je određene elemente *auto*-pripovedanja autor izmislio ili preradio. *Autofikcija* će onda označavati upravo *savremeni autobiografski roman*. Među eminentno modernim autorima koji zastupaju, sugerišu ili priznaju ovu intervenciju mašte u *autonarativni* proces, mogu se navesti Žene, Aragon, Diras, Modijano, Solers, Federman, Rob-Grije, Ango, Vilen, Delom.¹⁹ A šta je sa Dubrovskim? Svrstao bih ga u drugu kategoriju, *autofikciju*, sve do *Slomljene knjige*, a zatim u prvu, kada počinje da koristi izraz *postmodernistička autobiografija*. Međutim, razume se po sebi da svaki čitalac formira svoje mišljenje o svakom tekstu na osnovu sopstvenih kriterijuma ocenjivanja.

Ova nova ideja ne teži da zamagli žanrovske granice, kao što je to mogla činiti *autofikcija* u širem smislu, već da uvede jedan drugačiji nivo razumevanja. Kad je reč o autoreferencijalnom pripovedanju, autobiografija i autobiografski roman ostaju jedine praktične kategorije, to jest one koje se zasnivaju na posebnom čitalačkom ugovoru, bilo jed-

¹⁷ Lat. u svoju korist, u svom interesu, u svoju odbranu. (*Prim. prev.*)

¹⁸ Van francuskog govornog područja: Tomas Bernhard, Dž. M. Kuci, Imre Kertes, Henri Rot, Horhe Semprun, Fernando Valjeho, Džamejka Kinkejd...

¹⁹ Van francuskog govornog područja: Džek Keruak, Filip Rot, Čarls Bukovski, Havijer Marijas, Antonio Lobo Antuneš, Alfredo Brajs-Ečenike, Hanif Kurejši. Mnogi autori, sledeći Židov primer, pisali su u oba registra: Nurisje, Oe, Rezvani, Ruo, Gao Sindijan itd.

nostrukom ili dvostrukom. Pojam *autonaracije* omogućava da se, unutar tog autobiografskog prostora, izdvoje zaista moderni (ili postmoderni) tekstovi, oni koji tematski obrađuju sopstveni praktični status pomoću originalnih umetničkih sredstava. On stoga podrazumeva jednu privremenu poetiku, koja književnost pisanja o sebi vezuje za njenu sposobnost da dovede u pitanje sopstvenu validnost.

Ovo aksiološko shvatanje ne rešava sudbinu savremenih tekstova koji su, po datumu objavljivanja, novi, ali su, po načinu pripovedanja, arhaični, to jest hronološki, linearni, demonstrativni i lišeni svake sumnje u svoju sposobnost naturalističkog predstavljanja. Nema sumnje da se među tim spisima mogu naći priče koje su prijatne za čitanje, čak i dirljive. U svakom pogledu, bilo bi poželjno klasifikovati ih u skladu sa delima koja im služe kao uzor, kao autobiografije ili autobiografske romane, u zavisnosti od njihove žanrovske strategije, bez obzira na želju izdavača.

Pojam *autonaracije* ima jednu ozbiljniju manu, precizno određuje način iskaza koji neki tekstovi odbacuju. Kao što sam već primetio, mnogi pisci koji pišu o sebi ne veruju naraciji, koju sumnjiče da neizbežno sklizne u fikciju. Zbog toga pokušavaju da smanje njen uticaj. S jedne strane, suprotstavljaju joj druge oblike iskaza: poeziju,²⁰ autoportret,²¹ opis,²² nabranje,²³ meditaciju,²⁴ naučni prilog,²⁵ dnevnik,²⁶ putopis,²⁷ pismo,²⁸ intervju.²⁹ S druge strane, fragmentišu tekst u delove različitih registara, sve dok ne počne da liči na kolaž.³⁰ U znak poštovanja prema Montanju, ove posebne postupke mogli bismo svrstati pod naziv „autoeseji”. Time bismo dobili koncept koji omogućava da se u obzir uzme

²⁰ Up. *Ostinato* Luj-Renea de Forea, *Krik peščanog sata* Kloe Delom.

²¹ Up. autobiografsko delo Mišela Lerisa.

²² Up. *Povratak* Žaka Borela, *Petlju* Žaka Ruboa.

²³ Up. *Sećam se* Žorža Pereka, *Jednostavna strast* Ani Erno.

²⁴ Up. *Izdajnika* Andrea Gorza, *Mars Frica Zorna*, *Veliki londonski požar* Žaka Ruboa, *Tajne misli* Paskala Kinjara. Prethodnici: Tomas Karlajl (*Život i shvatanja her Toffeldsdreka*, 1834), H. D. Toro (*Valden*, 1854), Niče (*Ecce homo*, 1888), Prust, koji tako malo prati hronologiju i kod koga ima toliko esejističkih stranica.

²⁵ Up. s pojmom „autosociobiografske proze” koji je razvila Ani Erno, s psihoanalitičkim promišljanjima koja Ž.-B. Pontalis sprovodi u svojim književnim tekstovima, s matematikom kod Žaka Ruboa, istorijom kod Modijana, Kloda Simona, V. G. Zebalda, Munjosa Moline, Horhea Sempruna itd. Dok većina svedočenja tvrdi da ima funkciju dokumenta za potrebe istorije, sociologije, antropologije ili psihologije, neka od njih prerastaju u istinski naučna istraživanja. Najbolji primer za to je Solženjicinov rad o gulagu.

²⁶ Up. A. O. Barabut Valerija Larboa, *Knjigu nemira* Fernanda Pesoe, *Nepokretno vreme* Kloda Morijaka, *Krajolike posle bitke* Huana Gojtisola, knjige Paula Nizona o kojima sam već govorio, knjige Petera Handkea, na primer *Moja godina u ničijem zalivu*, od skorašnjih izdanja *Povratak huligana* Normana Manee.

²⁷ Up. *Ponavljanje* Petera Handkea, *Saturnove prstenove* i *Vrtoglavicu* V. G. Zebalda, *Zaranjanje* Paula Nizona, *Planinu duše* Gaoa Sindijana. Prethodnici: Senankurov *Oberman*, *Lotijeva ženidba* i *Gospođa Hrizantema* Pjera Lotija, Rilkeovi *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*, *Zapisi jednog čudaka* Andreja Belog.

²⁸ Up. *Georgike* Kloda Simona, *Pismo za D. Andrea Gorza*.

²⁹ Up. *Intervju* Kristin Anjo, *Botanička bašta* Kloda Simona, *Dosije* K. Imrea Kertesa.

³⁰ Up. *Georgike* Kloda Simona, *Petlju* Žaka Ruboa, *Sefard* Antonija Munjosa Moline, *Lutajuću reč* Armana Gatija. Prethodnik: *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea* R. M. Rilke.

fenomen otpora autobiografije naraciji, i samim tim da se prouče njegovo poreklo, uzori, manifestacije, plodnost i razvoj.

Takva kategorizacija ne bi nas oslobodila potrebe da ispitamo praktičnu strategiju autora: Prust, Larbo, Rilke, Pessoa, Handke, Nizon ili Simon ne sklapaju nikakav ugovor o istinitosti sa svojim čitaocem, što ih dovoljno razlikuje od Lerisa, Pereka, Ruboa ili Ani Erno. Iz te perspektive, mogli bismo razlikovati dve vrste *autoeseja*, Senankurovog tipa, koji je fikcionalizovan, i Montenjevog tipa, koji je čisto diskurzivan, a oba se jasno razlikuju od narativnih žanrova, autobiografije i autofikcije, odbijanjem da pisanje o sebi potčine vremenskoj strukturi.

Sledeća tabela prikazuje poziciju koju ove kategorije zauzimaju unutar razmatranog žanrovskog prostora.

	FIKCIJA		STRATEGIJA DVOSMISLE- NOSTI	REFERENCIJALNOST	
	FANTASTIČNA	REALISTIČKA		NARATIVNA	SPEKULA- TIVNA
TRADICIJA					
AUTOR ≠ JUNAK	fantastični roman	naturalistički ro- man	istorijski roman	biografija	esej
AUTOR = JUNAK	autofabulacija		autobiografski roman	autobiografija	dnevnik
(POST)MODERNO DOBA					
AUTOR ≠ JUNAK	magijski realizam metafikcija	unutrašnji monolog Novi roman moderni roman	doku-fikcija		
AUTOR = JUNAK	lične mitologije (plastične umetnosti)		AUTONARACIJA		autoesej dnevnik
			autofikcija	autobiografska proza	

Ne treba zanemariti činjenicu da ove nove oznake, autofikcija, autonaracija, autoesej, dolaze u sukob sa starim. One sugerišu da nekadašnje kategorije ne odražavaju dovoljno umetničke ambicije koje pokreću današnje autore. One implicitno vraćaju autobiografiju u prošlost; svode je na status njenog heterodijegetičkog ekvivalenta, biografije, čija je osnovna funkcija pre svega informativna, forma linearna, a namera demonstrativna. Dela koja ostaju u toj dokumentarnoj poziciji tek u izuzetnim slučajevima bivaju književno priznata, i to zbog zasluga koje autor ima u oblasti lepe književnosti. Reklasifikovati savremene autobiografske tekstove kao autofikciju, autonaraciju ili autoesej znači istovremeno priznati prisustvo te „kondicionalističke” poetike³¹ i pokušati da se ona prevaziđe postavljanjem novih kategorija koje mogu legitimisati današnje pisanje o sebi. Ipak, nije reč o tome da se zameni periodično-aksiološka klasifikacija praktičnom karakterizacijom koja uspostavlja specifičnost pisanja o sebi, već da se ukrste ove dve analitičke metode.

³¹ Up. Genette, 1991: 26–40.

Poetika je uvek kombinovala naučni pristup i estetski sud, opisivanje i propisivanje. Kao nauka o književnosti, ona ne sme da se odrekne razumevanja pisanja o sebi kroz ugovore o komunikaciji. Bez obzira da li se to naziva autobiografija, autofikcija, autonaracija ili autoesej, bez obzira da li se podnaslovljava kao roman ili proza, diskurs o sebi uvek će biti čitan u skladu s angažovanjem autora u svom izlaganju, a kritika ne može da zanemari ovu etičku dimenziju. Tako će moći da shvati inovativnost savremene autonaracije u njena dva aspekta, estetskom i testimonijalnom. Jer treba prihvatiti činjenicu: daleko od toga da je širenje pisanja o sebi kojem prisustvujemo jednostavan modni fenomen, čija će se propast predviđati svake godine na književnoj sceni – ono se uklapa u jedan snažan trend naše književnosti, a time i našeg kulturnog okruženja.

Književni fenomen

Razvoj autonaracije od osamdesetih godina može se objasniti na dva načina koji se međusobno ne isključuju i koje ćemo razmatrati sukcesivno: čisto književna objašnjenja koja teže da uključe žanr u istoriju formi pisanja, i „spoljna” objašnjenja koja povezuju taj fenomen s razvojem društva u celini.

Već sam naglasio da su autobiografski roman i književna autobiografija odavno obrađivani procesom narativnog usložnjavanja, posebno u pogledu tretmana vremena, metadiskursa i intertekstualnosti. Dovoljno je ponovo pročitati Prusta, Džojlsa (*Portret umetnika u mladosti*), Rilkea (*Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*), Andreja Belog (*Zapisi jednog čudaka*), Kolet (*Rođenje dana*), Selina, Džona Fantea ili Henrija Milera da bismo se uverili da autonaracija nije sišla s neba sedamdesetih ili osamdesetih godina, već se postepeno izdvajala iz modela autobiografije, romana, dnevnika i eseja, tražeći originalnu sintezu.

Ostaje da se vidi kako je ova žanrovska linija iznenada identifikovana pod nazivom „autofikcija” u Francuskoj krajem dvadesetog veka. Ova kristalizacija se dogodila zahvaljujući neočekivanoj konvergenciji tri različite književne linije: egocentričke tradicije, formalističke avangarde i identitetskog svedočenja – uglavnom jevrejskog, feminističkog i homoseksualnog.

U francuskoj književnosti postoji egocentrička tradicija, koja potiče od Montenja, Rusoa, Šatobrijana i Stendala, ali je očigledno da su njene tehnike izražavanja stalno evoluirale, ponekad čak i brže nego one u fikciji. Tako su se osobine modernosti koje očigledno karakterišu današnju autonaraciju pojavile u autobiografskom romanu mnogo pre 1975. godine. Fragmentacija sekvenci, raskidanje hronologije, elementi usmenog jezika, metadiskurs, intertekstualnost, žestina ličnog izražavanja, sumnja u mogućnosti jezika – sve ovo se može naći ne samo u delima Selina i Ženea, već i u delima Violete Ledik, Romena Garija, Luja Kalaferta, Kloda Simona, Rašida Buđedre. U klasičnijem stilu, Dominik Rolen, Fransoa Nurisje, Patrik Modijano, Alen Boske i Erve Giber takođe su uveli u pisanje o sebi nov ton i postupke koji će ih kasnije povezati s autofikcijom, najpre preko Žaka Lekarma, a zatim i preko većine kritičara.

Pored ovih autora koji su tiho razvijali svoj stil bez pretenzija da unesu revoluciju u književnost, drugi su svoju praksu autonaracije sistematski pratili teorijskim promišljanjima koja su služila kao sredstvo samolegitimizacije. Raskidajući s dugom tradicijom skromnosti i poricanja, oni su konačno otvorili put ka kritičkom priznanju ovog žanra. Ta sklonost ka teoriji, ili njen „demon”,³² došla im je iz avangardnih pokreta iz kojih su potekli: Leris (Leiris, 1946: 9–22) i Aragon (Aragon, 1980) iz nadrealizma, Simon de Bovoar (Beauvoir, 1964), Žan-Pol Sartr (Sartre, 1952. i 1976, 133–226) i Andre Gorz³³ iz egzistencijalizma, Žorž Perek,³⁴ Žak Rubo i Ana F. Gareta iz Ulipoa,³⁵ Bart, Dubrovski, Solers i Forest iz *nove kritike*, Margerit Diras, Alen Rob-Grije, Klod Morijak iz *Novog romana*, Rejmond Federman iz američke metafikcije.

Ovi autori-teoretičari su došli do autonaracije kršeći sopstvenu prehodnu predstavu pisanja, bilo angažovanog ili formalističkog, koju su prethodno zastupali i otelovljavali. Smatrali su stoga neophodnim da opravdaju tu promenu poetike tako što su razvili teoriju svoje nove prakse. To je ono što se s pravom može nazvati palinodijom. Kao što je podsetio Antoan Kompanjon, „književna teorija razotkriva kôd i konvenciju tamo gde je a-teorija polazila od prirode” (Compagnon, 1998: 23). Njihov rad se, dakle, sastojao u dekonstrukciji konvencija koje su upravljale komunikacijom jednog žanra koji je već dva veka opstajao u nekoj vrsti praktične nesvesnosti, u njegovom „denaturisanju”. Tako su pisci koji su potekli iz avangarde trostruko legitimisali autonaraciju u očima kritike: dajući joj težinu svoje prestižne radikalnosti, stvarajući inovativne tekstove i oblikujući alate za jednu dosad neviđenu poetiku.

Da bi bio analiziran, objekat je najpre morao biti imenovan i identifikovan. Stare oznake, lični roman, autobiografski roman, autobiografiju, ovi inovatori su, naravno, odbacili, tvrdeći da izmišljaju novu književnu formulu. Otuda njihovi pokušaji žanrovske prekvalifikacije: „autobiografski eseji” (Leris [Leiris, 1966: 255]), „fikcija koja to nije” (Sartr [Sartre, 1976: 145]), „istina koja laže” (Aragon), „iskaz lika iz romana” (Bart [Barthes, 1975: 5]), „nova autobiografija” (Rob-Grije), „traktat o sećanju” (Rubo), „natfikcija” (Federman), „roman o ja” (Forest). Iz različitih razloga, koje sam pokušao da objasnim u ovoj knjizi, koncept autofikcije je jedini ušao u kritički rečnik, jedini je omogućio razjašnjenje zajedničke problematike autonaracija proizašlih iz egocentričke tradicije, avangardi pri kraju života i trećeg pravca, o kojem sad želim reći nekoliko reči.

Od sedamdesetih godina prošlog veka, knjige svedočenja koje osvetljavaju položaj potlačenih kulturnih grupa, ili onih koje su u opasnosti od nestanka, počele su da se umnožavaju. U većini slučajeva, njihova namera nije bila pre svega estetska, već fakto-

³² Up. Compagnon, 1998.

³³ Gorz, 1958; autobiografski, u suštini metadiskurzivni tekst, isto kao i *Le Vieillessement*, objavljen u *Les Temps modernes* 1962, a zatim kao pogovor u Gorz, 2005. i 2006.

³⁴ Perek, 1983 (prethodno objavljeno u listu *Le Figaro* 1977): 9–12; ali takođe i fragmenti iz te zbirke, u: *Vrste prostora, Infraordinarno, Sećam se, Vili uspomena na detinjstvo, Rođen sam*.

³⁵ U originalu *Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle)*, Radionica potencijalne književnosti, francuski književni serkl osnovan 1960. (*Prim. prev.*)

grafska, informativna. Ipak, tri kategorije svedoka su se uspešno poslužile književnim formama kako bi svojim iskazima dale dubinu i univerzalnost: preživeli iz nacističkih logora (Aharon Apelfeld, Imre Kertes, Horhe Semprun, Boris Pahor), feministkinje (Ani Leklerk, Šantal Šavaf, Mari Kardinal, Elen Siksu) i homoseksualci (Iv Navar, Erve Giber, Fernando Valjeho).

Naravno, tekstovi o Holokaustu, položaju žena ili homoseksualaca postojali su i pre sedamdesetih godina. Neki od njih su, uostalom, ponovo otkriveni zahvaljujući tom procvatu. Ono što je bilo novo jeste spoj povoljnog konteksta za slobodno izražavanje patnje, različitosti i identitetskih zahteva s horizontom očekivanja otvorenim za formalne inovacije. Te teme nisu bile prolazne, ostale su izuzetno prisutne u savremenoj autonaraciji.

Nemoguće je razumeti konvergenciju ova tri toka pisanja ako ih ne smestimo u širi istorijski, politički, društveni, jednom rečju kulturni kontekst. Naime, autonaracija nije samo književna kategorija, već i simptom, proizvod i rezonator svog vremena.

Kulturni fenomen

Kao i svi umetnički pokreti, autonaracija se uklapa u određeni kulturni kontekst. Ona je rezultat ideološke konfiguracije zavisne od okolnosti i, istovremeno, deluje povratno na društvo koje ju je proizvelo. Tokom njenog razvoja susretali smo se s tim uslovljenostima i razmatrali ih. Verovatno će biti korisnije da ih naknadno ponovo razmotrimo, s određenim teorijskim i istorijskim odmakom. Na mestu privremenog zaključka, želeo bih jednostavno da podsetim na te kulturne činioce, grupisane u pet kategorija: psihoanaliza, zločini protiv čovečnosti, seksualna revolucija, postmoderni zaokret i globalizacija.

Autofikcija je, kao što smo videli, u početku prizivala svoje psihoanalitičko poreklo. Iza postterapijskog pristupa kod Dubrovskog, ona zapravo odražava kasno usvajanje freudovske teorije u pisanju o sebi. Više autora, uključujući Lerisa i Pereka, već je usmeravalo svoju autobiografsku želju ka istraživanju problematičnih sećanja, slučajnih asocijacija i otkrivajućih zaboravljanja. Od šezdesetih godina nadalje, nijedan pisac dostojan tog imena ne može zanemariti to da nesvesni faktori upravljaju formiranjem njegovih sećanja. U tom svetlu, kako uopšte tvrditi da je moguće „rekonstruisati”, hronološki i prema definiciji koju daje Filip Ležen, „istoriju svoje ličnosti”? Značenje retrospektivnog rada moraće da se preokrene ka *dekonstrukciji* narativnog identiteta razvezivanjem uzročno-posledičnih veza koje ga prikivaju za previše čvrsto sklopljen scenario. Materijali sećanja, snovi, slike, osećaji, pretpostavke, dokumenti biće raspetljani, preispitani, analizirani, raščlanjeni i suočeni s protivrečnim svedočanstvima.

Isto tako, trebalo je sačekati sedamdesete godine da bi zapadna svest spoznala Holokaust i u potpunosti sagledala razmere tog zločina protiv čovečnosti. Kako to da su svedočenja bila tako retka i slabo poznata čak tri decenije? Nepoverenje prema pisanju o sop-

stvu delimično objašnjava tu dugotrajnu društvenu gluvoću.³⁶ Pripovedanja o dehumanizaciji morala su da pozajme ili izmisle književne postupke kako bi bila saslušana. Time su, međutim, uzdrmala kodove autobiografije. Jer preživele ne zanima da pričaju o svom životu, već o svom susretu sa smrću; ne beleže nastanak identiteta, već šok njegovog raspada, bol preživljavanja i istrajnost noćnih mora. Zato oni odustaju od praćenja lanca uzroka i posledica i umesto toga ponavljaju fragmente užasnih iskustava. To važi kako za preživele iz logora, tako i za one koji su jedva izbegli deportaciju, poput Jiržija Vajla, Dubrovskog, Federmana, Pereka; za one koji su osetili zavidljivost nacizma, kao što su Krista Volf, Andre Gorz ili Rob-Grije; i za one iz naredne generacije koji, poput Tomasa Bernharda ili Patrika Modijana, ostaju opsednuti onim što je u tom periodu ostalo neizrečeno. Svedočenja Kloda Simona o slomu iz 1940, Loba Antuneša o kolonijalnom ratu i Gaoa Sindijana o revolucionarnom terorizmu udaraju o iste granice – nemogućnost objašnjavanja, razumevanja i ponovnog uspostavljanja sebe kao autonomnog subjekta. Na izvestan način, i spisi Ervea Gibera suočenog sa sidom, kao i Filipa Foresta suočenog sa gubitkom deteta, nastavljaju tu težnju ka suočavanju sa nerazumljivom silinom smrti; prvi se, uostalom, poziva na Bernharda, a drugi na Prima Levija. Pod tim udarcima, autobiografski narativ poprima bolne, fragmentarne, paradoksalne, repetitivne, decentralizovane, probušene forme.

U bližoj prošlosti, razvoj autonaracije je proizvod trećeg istorijsko-kulturnog toka koji se u Francuskoj obično označava datumom „maj '68“, ali koji se nastavio celim tokom sedamdesetih godina i kasnije. Neuspeh isključivo političke borbe naveo je protestni pokret na preusmeravanje, s jedne strane na identitetske zahteve vezane za položaj žena, homoseksualaca i manjina, a s druge strane na težnje ka „ličnom razvoju“. Nove potrebe za ličnim izražavanjem, javnim i privatnim, počele su da izlaze na videlo u svim slojevima društva. Ponovno otkriće pisanja o sebi jedan je od efekata tog snažnog nagona za jezikom koji se ispoljio na različite načine, umetničke ili ne, tokom tog perioda.

Pad komunističkih režima i globalizacija ubrzali su ono što teoretičari postmodernizma nazivaju „procesom personalizacije“ (Lipovetsky, 1983). Velike nade u kolektivnu emancipaciju ugasile su se zajedno s avangardama koje su tvrdile da pokazuju put ka tom cilju. „Kultura sopstva“, kako bi rekao Mišel Fuko, zamenila je snove o boljoj budućnosti; hedonizam je zamenio aktivizam, a priče o sebi eshatološke mitove.

Autonaracija svedoči o toj evoluciji isto kao i druge forme reprezentacije, od kojih se ponekad teško može razlučiti. Čim je oslobođen tabua koji su ga dotad određivali, prostor intime masovno su zauzeli mediji, naročito televizija, sa svim dobro poznatim odbojnim devijacijama. Ova takozvana rijaliti televizija zahteva, naravno, režiju i scenario, koji automatski pretvaraju iskrenost u lažne ispovesti, istinu u grube simulakrume, a

³⁶ Sećamo se strašne rečenice Margerit Diras povodom svedočanstva Robera Antelma: „Napisao je knjigu o onom što veruje da je doživeo u Nemačkoj: *Ljudska vrsta*“ (Bol, tekst nastao 1945, objavljen 1985). I ona dodaje: „Pošto je knjiga napisana, završena, objavljena, on više nije govorio o nemačkim koncentracionim logorima. On te reči ne izgovara. Nikad više. Nikad više čak ni naslov te knjige.“ Naravno.

pojedinka u marionetu. Ti zabavni sadržaji, shodno tome, hrane ekonomiju zvezda (starsistem), zasnovanu na fiktivnoj identifikaciji. Mnogi umetnici ukazuju na te medijske manipulacije razvijajući parodične „lične mitologije”.³⁷ Paradoksalno, dok autonaracija teži oslobađanju od klasičnog narativa, izložbe ovih vizuelnih umetnika postaju sve narativnije.³⁸ Film, pozorište, strip, kao mediji koji su i vremenski i vizuelni, pristupaju autobiografiji čas preko sirovih dokumenata (dnevnici, porodični filmovi, video),³⁹ čas s odmakom režirane rekonstrukcije.

Književna autonaracija ostaje paradigmatički oblik tih eksperimenata, ne samo zato što im hronološki prethodi, već pre svega zato što nosi metadiskurs, i unutrašnji i spoljašnji, koji nastoji da ih legitimizuje. Međutim, to opravdanje više se ne može zasnivati samo na funkciji ogledala savremenog egoizma. Čini mi se da je neophodno prevazići pojam postmodernog i postaviti ovaj fenomen u kontekst onoga što se naziva globalizacijom ili mondijalizacijom. Iz te perspektive, autonaracija sve više deluje kao umetnički odgovor na procese desubjektivizacije koje proizvodi diktatura ekonomskog sistema, kao oblik otpora.

Suočen s pretnjom otkaza, iseljenja, isključenja ili migracije, neće li se identitet *homo economicus-a* svesti samo na *curriculum vitae* – to jest, na *trku kroz život* – koji potvrđuje da ga je moguće zaposliti, da ima upotrebnu vrednost? Za Aksela Honeta, prihvatanje unapred definisanih evaluacionih matrica od strane nezaposlenih, pobornika koučinga ili korisnika interneta zahteva proces samopostvarivanja. On u tome vidi znak istinskog raspada sopstva, čije su ontološke osnove podrivene tržišnom eksploatacijom „ljudskih resursa” (Honnet, 2007: 89–106). Đorđo Agamben, s druge strane, analizira televiziju, mobilni telefon, evidenciju, video-nadzor kao „dispozitive”, tehničke mehanizme koji, pored ostalih, efikasno rade na „desubjektivizaciji” „dobrog građanina demokratije” (Agamben, 2007: 47).

Situacija je još mračnija kod fundamentalizama, komunitarizama i autoritarnih režima koji se protive postmodernom „procesu personalizacije”. Zasnovani na mračnjaštvu, podređivanju, konformizmu i drvenom jeziku, oni obeshrabruju i kažnjavaju sva ki oblik ličnog izražavanja.

Ove regresije vraćaju pisanju njegovu vrednost utočišta. Zanatsko, tajanstveno, sporo, nepredvidljivo, ono ne prestaje da fascinira. Dovoljno je samo posmatrati, da bismo se u to uverili, uspeh radionica kreativnog pisanja, sajмова knjiga, javnih čitanja, slema, blogova. Dovoljno je samo prebrojati slavne ličnosti koje tvrde da pišu i filmove čiji je junak pisac.⁴⁰

³⁷ Up. I. de Mezon Ruž, *Lične mitologije*, kao i *Autobiografiju* B. Stajner i Džuna Janga. Prethodnik ove struje je Endi Vorhol, a pripadaju joj Džef Kun, Sindi Šerman, Kristijan Boltanski, Nan Goldin, Orlan, Đina Pan, Aneta Mesaže, Sofi Kal.

³⁸ Up. priče Sofi Kal, *Sestre, Svetice i proročice* Nan Goldin; takođe i retrospektivu pod nazivom *Orlan: priča* u Muzeju moderne umetnosti u Sent Etjenu, 2007.

³⁹ Up. *Prokletstvo* Džonatana Kaoeta.

⁴⁰ Od marta do avgusta 2007. na francuskim ekranima prikazani su sledeći filmovi u kojima je junak (ili jedan od junaka) pisac: *Ozloglašen* Dagleasa Makgrata (drugi film o Trumanu Kapoteu u dve godi-

Autonaracija dvadeset prvog veka, izgleda mi, uklapa se u ovu težnju ka jedinstvenom, slobodnom govoru, nezavisnom od ekonomskih i političkih tokova, autonomnom. Nasuprot formatiranju ponašanja koje zahteva tržište, ona postavlja individualnu potragu, upornu, krivudavu, neizvesnu, beskrajnu. U kakofoniji lažne javne rasprave, ona otvara unutrašnje prostore retrospekcije, promišljanja, komunikacije – pa čak i ćutanja.

IZVORI:

- Agamben, Giorgio. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Roma, Nottetempo; (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. (M. Rueff, trans.). Paris: Rivages poche.
- Aragon, Louis. (1980). *Le Mentir-vrai*. Paris: Gallimard; rééd. coll. "Folio", 1997.
- Barthes, Roland. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Écrivains de toujours"; rééd. 1995.
- Belarbi, Mokhtar. (2006). "Auto-alterbiographie dans Les Géorgiques et Le Jardin des Plantes de Claude Simon". *Texte*, n° 41/42. *L'Autobiographique* 2. Toronto: Trinity College.
- Beauvoir, Simone de. (1964). Préface à *La Bâtarde*. Violette Leduc. Paris: Gallimard.
- Compagnon, Antoine. (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "La couleur des idées".
- Dobrovsky, Serge. (2005). "Ne pas assimiler autofiction et autofabulation". *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars, 28.
- Gasparini, Philippe. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique".
- Genette, Gérard. (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique"; rééd. coll. "Points Essais", 2004.
- Genette, Gérard. (2006). *Bardadrac*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Fiction & Cie".
- Gorz, André. (1958). *Le Traître*. Paris: Éd. du Seuil; rééd. coll. "Folio", 2005, avec *Le Vieillessement* en postface.
- Gorz, André. (2006). *Lettre à D.* Paris: Galilée.
- Honneth, Axel. (2005). *Verdinglichung*. Francfort: Suhrkamp Verlag; (2007). *La Réification*. (S. Haber, trans.). Paris: Gallimard, coll. "NRF essais".
- Jeannelle, Jean-Louis et Viollet, Catherine. (dir.) (2007). *Genèse et Autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. (1997). *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin; rééd. 2004.
- Leiris, M. (1946). "De la littérature considérée comme une tauromachie", préface à la 2^e édition de *L'Âge d'homme*. Paris: Gallimard; rééd. coll. "Folio", 2004.
- Leiris, Michel. (1966). *Fibrilles*. Paris, Gallimard.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil, coll. "Poétique"; rééd. coll. "Points Essais", 1996.
- Lejeune, Philippe. (1988) "Peut-on innover en autobiographie?", dans *L'Autobiographie*. (Michel Neyraut, dir.), 67–100.
- Lipovetsky, Gilles. (1983). *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Perec, Georges. (1983). "Note sur ce que je cherche". In: *Penser/Classer*. Paris: Hachette.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1959). *Confessions*. "Préambule du manuscrit de Neuchâtel". *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I.
- Sartre, Jean-Paul. (1952). *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris: Gallimard.

ne), Svedoci Andrea Tešina, Odeta Tulemond Erika Emanuela Šmita, Anđeo Fransoe Ozona, Roman o železničkoj stanici Kloda Leluša, Podvala Lasea Halstrema, Dvostruka ljubav Kloda Šabrola.

- Sartre, Jean-Paul. (1976). "Autoportrait à soixante-dix ans". Entretien avec Michel Contat, dans *Situations X*. Paris: Gallimard.
- Schmitt, Arnaud. (2005). "Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* de Henry Roth". In: *L'Autorité en question*. (Y. C. Granjeat et Ch. Lerat, dir.). *Annales du CLAN*, n° 29, Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

(*Sa francuskog preveo Ivan Radosavljević*)