

Izabel Grel

AUTOFIKCIJA

TEORIJE PISACA

Malo je pisaca koji se sami svrstavaju u kategoriju autofikcije. Da bismo razumeli gledišta najvažnijih među njima, moramo razlikovati one koji prihvataju, pa čak i zahtevaju da im bude dodeljena etiketa pisca autofikcije od onih koji to kategorički odbijaju.

1. „PIŠEM AUTOFIKCIJU“

1.1. Pisci koji stvaraju „iz sebe“ (škola Dubrovskog)

Pakt sa čitaocem ovde se ne zasniva samo na pisanju u kojem je osigurano trojstvo autora/naratora/protagoniste iz teorije Dubrovskog, već i na uverenju da ono što je rečeno odgovara istini, bez želje da se ulazi u iluzornu definiciju pojma i komponenti onoga što za svakog od ovih pisaca „istina“ znači. U ovu kategoriju posvećenih pisaca spadaju autori kao što su Dubrovski, Semprun, Lorans, Giber, Rezvani, Forest, Luko, Kolet, Lafrijer, Kise, Arkan, K. Mile, Goldšmit, Siksu... Svi su oni, u svojim delima, teoretisali o spisateljskom i etičkom postupku koji ih podstiče na razmenu kroz „ja“ sa drugim. Evo nekoliko primera.

Kamij Lorans

Autofikcija [...] ne kaže: „Ja sam“, već: „Ja smo.“
(Laurens, 2013: 18)

K. Lorans je već pisala romane pre nego što se okrenula autofikciji, koja se nametnula njenoj osetljivoj duši nakon smrti sina Filipa, ubrzo po njegovom rođenju. Iako knjiga koju posvećuje tom tragičnom događaju nije autofikcionalna, *Philippe (Filip)* (Laurens, 1995) jeste „autobiografska priča“, ona otvara put autofikciji, vrsti pisanja koja je od tada neraskidivo povezana sa dramom gubitka. „Izmišljanje priča, stvaranje likova, situacija, okruženja delovalo mi je isprazno, uzaludno i iznad svega nemoguće: osećaj prevare, neautentičnosti, lažnosti, obuzimao me je čim bih pokušala da pišem tradicionalni roman“ (1995: 25 i dalje). Uzimajući u obzir dihotomiju između *story* i *history*, K. Lorans tvrdi da se u autofikciji „priča koju pripovedam zaista dogodila, istinita je koliko i istorijske činjenice, i svedočim o njoj jer sam bila unutar toga, proživela sam je i osetila“ (1995: 25 i dalje). Od 1993. godine ona svesno koristi termin *autofikcija* kad govori o svojim delima, mada radije daje prednost izrazu „pisanje iz sebe“, a ne „o sebi“, koji je usredsređeniji na ego, iako ju je ovaj termin više puta povredio, naročito u svađi sa Mari Darijesek koju je optužila za „psihološki plagijat“ nakon objavljivanja *Tom est mort* (*Tom je mrtav*), teksta koji je zamišljen i snažno inspirisan delom *Philippe*. Ona

tada gubi svog izdavača P. O. L., koji je optužuje da osporava piscu pravo na imaginaciju, što je apsurdna zamerka s obzirom na to da se uvek piše kroz filter imaginacije. Kao i mnogi pisci autofikcije, K. Lorans je takođe kritikovana zbog opisivanja banalnih, nezanimljivih scena poput bračne svađe u *Ni toi ni moi (Ni ti ni ja)*. Gde je tu imaginacija? Takav sud svesno zatvara oči pred ponovnom inscenacijom, ponovnom autofikcionalnom reimaginacijom rasprave koja se zaista dogodila u toj kući: razlaganje scenske sfere, umnožavanje narativnih instanci, premeštanje fokusa na nevidljive prisutne posmatračke (komšije, roditelje), pa čak i filmske reditelje koji režiraju „film”. Autofikcija je, za K. Lorans, „putovanje ka sebi preko okeana jezika, sa svim njegovim strujama, talasima, neizvesnostima” (Laurens, 2011: 114). Ona kaže da je njen model pisanja „kubistički” – što znači da je njen tekst konstruisan poput Pikasovog platna, čitljiv u slojevima, gde se figura vidi i sprema i iz profila – čime uspeva da čitaoca odvede u lavirint „gde nijedno *ja* nije sigurno, gde su sva *ja* podložna preispitivanju” (2011: 136). U njenim autofikcijama je reč o predstavama „sebe” koje je nemoguće fiksirati. *Ja* koje piše jeste „[o]no *ja* koje, kao što je Prust veličanstveno pokazao, teži univerzalnosti kroz krajnju individualnost. Pokazujući šta vidi, šta doživljava, pisac doseže, kako je Žorž-Artur Goldšmit umeo da kaže za švajcarskog pisca P. Nizona, 'onu tačku sebe u kojoj čovek postaje anonimna'”. Brisanje sopstva, njegova sublimacija, koliko god to zvučalo paradoksalno, suštinski je uslov za pojavu istine. Upravo te višestruke varijacije anonimnog *ja*, kao u *Passion nerveuse (Burne strasti)*, dovode do udvajanja autorke u ženu koja nosi pravo prezime K. Lorans – Lorans Ruel. Ovo udvajanje se nadovezuje na igru ogledala u kojoj je uključena i ona druga. Scene ispričane iz različitih uglova, kroz glasove drugih *ja*, osnovni su narativni postupci istinitog romana kod K. Lorans. Autofikcija reflektuje svet u dvostrukom značenju te reči – ona ga i odražava (stilom, izborom ugla posmatranja), i promišlja (angažovani čin). Lažni tragovi, optičke varke, promenljive ideje, šifrovane poruke, književne reference – svi ti nesigurni elementi odražavaju život.

Ako autor autofikcije koji, poput K. Lorans, drži do veze istine koja se uspostavlja između čitaoca i teksta, on ipak zadržava pravo da izostavi podatke koji nemaju mesta u priči. Dramatizovanje događaja, njihovo širenje, preuveličavanje ili, naprotiv, njihovo sažimanje, ogoljavanje, pročišćavanje – sve je to neophodno za pisanje o *ja*, jer ako se neki detalji menjaju, premeštaju, ponekad i izmišljaju, to je zato što pisanje to zahteva. Za K. Lorans je važan „mentalni pejzaž”, ono što se u nju utisnulo, „ostavilo utisak na mene” (Prust), a ne referencijalna tačnost. Nemoguće joj je da odvoji život od pisanja. Suštinski joj je važno da rečima i ritmom uhvati neuhvatljivo, da traga za sobom i ispriča svoje *ja* drugome, čitaocu, da formira jedno *mi* sa njim, *ja* koje čita i *ja* koja žive u i kroz pisanje. Stoga nema smisla koristiti fikciju da bi se govorilo o onome što nas pokreće i uzbuđuje: strah, bolest, tugovanje, zatvor, strasti, niski udarci, stid, seks, želje. Autofikcija je pisanje „iz sebe”, ključan je upravo taj predlog „iz”: ne pisati o *sebi*, već *iz sebe*, angažovati sopstveno telo subjekta da postane objekat. K. Lorans ne želi da drži stvarnost na distanci, ona čitaoca uvlači pravo u nju snagom svog ritma, izraza, stilskog pristupa. Nastoji da izgradi most između tebe i mene kako bi nastalo *mi*. „Ja smo.”

Čitava priča mog života sadržana je u mojim knjigama.
(Forest, 2011: 72)

L'Enfant éternel (Večno dete, 1997) i *Toute la nuit* (Cela noć, 1999), prve dve Forestove autofikcije, nastale su iz nemogućnosti da preboli smrt ćerke Polin, koja je 1996. umrla od raka, u četvrtoj godini života. Koliko god da su kasniji spisi bili drugačiji, nikada nisu prekinuli vezu s ovom osnovnom dramom. *Sarinagara* (2004) vodi čitaoca u Japan, prateći trojicu japanskih umetnika koji su prošli kroz identično iskustvo. *Le Siècle des nuages* (Vek oblaka, 2013) osvetljava istoriju dvadesetog veka kroz priču o razvoju avijacije i nestanku figure oca, dok se u *Le Roman infanticide* (Roman čedomorstva, 2011), F. Forest vraća na temu žalovanja i gubitka deteta kroz prizmu Dostojevskog, Foknera, Kamiya i Malroa. *Toute la nuit* i *Le Nouvel amour* (Nova ljubav, 2007) direktno se bave iskustvom upravo ove neizrecive boli koja oblikuje Forestovu misao: „Književnost je za mene suočavanje sa nenadoknadivim, neutešnim, neizlečivim” (Forest, 2011: 86). Ovakva književnost može imati smisla jedino ako neprekidno obnavlja stvarno postojanje.

F. Forest je proučavao i dva važna teorijska problema: odnos romana prema stvarnosti, s jedne strane, i pitanje ličnog angažovanja u pisanju, s druge strane. U svojim esejima *Le Roman, le je* (Roman, ja, 2001) i *Le Roman, le réel* (Roman, stvarnost, 1999) on razlikuje „tri stadijuma” u procesu depersonalizacije „kroz koji se stvarnost sve snažnije probija unutar fikcije” (Forest, 1999: 37). Najpre osuđuje ono što naziva „neonaturalizmom intime”, oblikom „ego-književnosti”, kao reprezentativnog pokazatelja izvesne regresije koja, u eri „talk-show-a” i „rijaliti televizije” potčinjava roman zahtevima spektakla i narcisističkog egzibicionizma. Ego-književnost se javlja tamo gde se „ja predstavlja kao realnost (biografska, psihološka, sociološka, itd.), čiju objektivnost potvrđuju svedočenja, dokumenti, životne priče – što prethodi bilo kakvom uobličavanju kroz pisanje”. Reč je, dakle, o tome da se Jastvo uzima kao objekt i da Proživljeno postaje izvor svakog značenja.

Od te „ego-književnosti” razlikuje se „autofikcija”, koja prema Forestu predstavlja napredak, jer označava „struju” u kojoj tekstovi poprimaju fiktionalnu kompoziciju u pripovedanju u prvom licu. Forest smatra da autori koji se svrstavaju u ovaj pravac, osim nekoliko izuzetaka (Erno, Ango ili Giber), nisu uspeali da prevaziđu fazu „novog naturalizma”.

I konačno, postoji „roman o ja”, ili „heterografija” u kojoj ja uključeno u proces pisanja, iako se doživljava kao fiktivno, nastoji da se povuče kako bi napravilo mesta za nepredviđene uplive stvarnog, koje se izražava jasno i bez uvijanja. „Autofikcija – i upravo se zato, uprkos svim legitimnim zamerkama koje izaziva, izjašnjavam kao njen saveznik – ponudila je spasonosno poricanje takvog puritanizma. Ona stvari naziva pravim imenom i ostavlja zaludnima zadovoljstvo da ih zastiru pesničkim velom ili prikladnim alegorijama” (Forest, 2010: 135). Za Foresta, romaneskna istina, autofikci-

ja, suprotstavljena na ovaj način autobiografiji, priznaje suštinsku nedovršenost sopstvenog iskaza. To je i razlog zašto svaki „roman” neumitno priziva sledeći i nužno se piše u sadašnjem vremenu.

Na teorijskom planu, Forestov glavni doprinos sastoji se u tome što je autofikciju najpre promišljao kao nastavak velikih književnih avangardi dvadesetog veka, od nadrealizma do strukturalizma preko Novog romana i časopisa *Tel Quel* – zbog čega, između ostalog, pridaje veliki značaj Žoržu Bataju i pojmu „unutrašnjeg iskustva” – a potom, što je tražio alternativni model modernoj i klasičnoj japanskoj književnosti, posebno u pravcu poznatom kao *watakushi-shōsetsu* (ili „roman o ja”), kako objašnjava u *La Beauté du contresens* (*Lepota pogrešnog tumačenja*, 2005), a ilustruje u romanu *Sarinagara*. Forest svoja dela gradi pod znakom „ponavljanja”, pojma preuzetog od Kjerkegora, koji ga definiše kao „sećanje unapred” – tako njegovi romani čine otvorenu seriju koja se stalno vraća na iskustva želje i gubitka. Međutim, svaki put ih obrađuje na drugačiji način, spajajući, na tragu poznog Barta, roman i esej, i preispitujući glavne žanrove romanesknog pisma: putopisni roman (*Sarinagara*), ljubavni roman (*Le Nouvel amour*), porodični i istorijski roman (*Le Siècle des nuages*), ili se čak okušava u eksperimentalnim, spekulativnim i poetskim formama, kao što je slučaj u *Le Chat de Schrödinger* (*Šredingerova mačka*, 2013). Da bi razbio iluziju transparentnosti i neposrednosti, njegov tekst – kao i kod K. Lorans ili S. Dubrovskog – odlikuju fragmentarnost, nedovršenost, raznolikost registra i glasova, karnevalizacija proživljenih iskustava, prisustvo imaginarnih likova.

Umesto termina koji je uveo Dubrovski, Forest više voli izraz „roman o ja”, po uzoru na nemački *Ich-roman* i japanski *shi shōsetsu*, koji smešta u kontinuitet avangarde šezdesetih, ali i Bataja, Sendrara, Selina. „Roman o ja” nastoji da pokaže da stvarnosti možemo pristupiti samo da bi se u njoj otkrio manjak koji je nemoguće lako prevesti u reči. „Trebalo bi reći: 'moj život' postoji samo pod uslovom da je već 'roman', a 'ja sâm' postoji samo pod uslovom da sam oduvek tu bio kao neki 'lik.'” Budući da zastupa ideju da je sam život roman koji samo roman može istinski da izrazi, Forest je ponekad pogrešno svrstavan u tabor tzv. fikcionalista. Međutim, iako njegovi tekstovi razotkrivaju neizbežnu razmenu između fikcije i stvarnosti, on je oduvek bio odlučan kritičar književnosti čiste imaginacije i zagovornik romana oslonjenog na stvarnost, zasnovanog na iskustvu, koji, u duhu pisaca iz prošlosti na koje se poziva, književnost doživljava kao istraživanje onoga što Bataj naziva „nemogućim” i što je zadatak autentične književnosti da na poetski način prenese. Afirmacija jastva ne postoji – postoji samo „vrtoglavica koja dolazi iz gubitka, iz žudnje [...] gde se svaka izvesnost da ste ono što jeste poništava, ukida” (Forest, 2011a: 87).

1.2. Pisci škole aluzivne autofikcije

Manje restriktivnoj školi autofikcije – onoj koja je indirektnija, ponekad anominalna, gde se koristi samo jedno slovo, „on” ili skoro providni pseudonim – pripadaju autori poput Filipa Rota, Pola Oстера, Kucija, kao i brojni pisci „pisanja o Ja” iz Afrike i bivših evropskih kolonija, dok se u Francuskoj izdvajaju Solers, D. Rolen, P. Loti, Malro, Sen-

drar, Perek, Rubo, Simenon, Modijano, Rene-Luj de Fore i drugi. Filip Vilen, sa knjigom *Défense de Narcisse* (*Odbrana Narcisa*, 2005), i Režin Roben, sa *Le Golem de l'écriture* (*Golem pisanja*, 1997), postavili su teorijske osnove ovog pravca, iako ga svaki od njih praktikuje na osoben način.

Filip Vilen

Sa *L'Étreinte* (*Zagrljaj*, 1997), prvim romanom koji se odnosi na ljubavnu vezu koju je imao sa književnicom A. Erno, Vilen je napisao klasičnu autofikciju, iako je kraj te priče izmaštao, pa samim tim i unapred predvideo. Nasuprot tome, *La Dernière année* (*Poslednja godina*, 1999), autobiografski zapis, opisuje očevu agoniju i njegove poslednje dane. Međutim, *Le Renoncement* (*Odricanje*, 2001) i *L'été à Dresde* (*Leto u Drezdenu*, 2003) napisani su u prvom licu, pripovedač se zove Vilen i predstavlja se kao pisac, čime se neo-prezan čitalac lako može dovesti u zabludu. U narednim delima, posebno od *L'été à Dresde*, preko *Paris l'après-midi* (*Pariz, popodne*, 2006), do *Faux père* (*Lažni otac*, 2008), Vilen polazi od sopstvenog iskustva, koje mu služi kao početna tačka u konstruisanju fikcije. *Confession d'un timide* (*Ispovest jednog stidljivca*, 2010) jeste autobiografski esej u formi ispovesti, dok su *Pas son genre* (*Nije njen tip*) (2011) i *La Femme infidèle* (*Neverna žena*) (2013) čisti romani pisani u prvom licu.

Cilj Vilenove teorije autofikcije, proistekle iz vlastite prakse pisanja, jeste da precizira teoriju Dubrovskog, koji ne uzima u obzir autofikcije u kojima se *ja* ne imenuje (koje Dubrovski naziva *kvaziautofikcijama*, kao u *Ljubavniku* M. Diras), kao i da razlikuje tekstove koji su strogo autobiografski. Za Vilena, autofikcija je definisana kao „homonimna ili anominalna fikcija koju pojedinac pravi o svom životu ili delu tog života” (Vilain, 2009: 74). Njeno prošireno definisanje omogućilo bi autoru ne samo da preuzme stavove i misli svog naratora, idući u pravcu bezličnosti i neutralnosti koji bi mogli da prevaziđu jednostavnu introspektivnu potragu i omoguće pristup univerzalnoj dimenziji, već pre svega da učini *ja* pristupačnim većem broju autora. Odnos zamagljenosti i nediskriminacije između fikcije i stvarnosti, koji Vilen uspostavlja već u *Le Renoncement* – iako se uvek radi o potvrđenom narativnom identitetu koji kroz romane, eseje i priče neprekidno razmatra i analizira, ponavlja i muca svoju emotivnu istoriju – ne može stupiti u stvarni pakt sa čitaocem. Vilen namerno obmanjuje čitaoca dajući fikcionalnom naratoru svoje ime. On nije slep za problem koji time stvara: „[To] predstavlja nedostatke za čitaoca (poput toga da ne čita potpuno istinitu priču).” Ipak, taj postupak „distanciranja” omogućava mu da se upiše u nadličnu dimenziju, da se rastvori u množinu, a ne u jedninu. „Da li kažete 'roman' ili ne, to je naposljetku stvar koja se tiče čitalaca. Čitanje je roman” (2009: 58). Autofikcija, u Vilenovom smislu, služi da sakrije vlastiti život, da ga zaštiti od pogleda, da se pravi da je izložen tako što iznosi lažnu, prividnu verziju, koju istovremeno jasno i bez dvosmislenosti predstavlja kao autofikciju. Tako razvija čitavu retoriku priznanja (priznanja lažnih sećanja, simulacija prisećanja, lažne reference) i retoriku fikcije (pravi se da fikcionalizuje događaj ili činjenice). Postaje svojevrsni krijumčar priča. Dok

pisci autofikcije pokušavaju da se oslobode, Vilen se lažno prikazuje, falsifikuje, prikriva kroz postupak maskiranja, praktikuje „*ensecrètement* (zatajivanje) sebe”.¹

Režin Roben

R. Roben, autorka romana *Québécoise* (Robin, 1983), eksperimentalne priče sastavljene od tri dela koja smešta naratorku u tri različite četvrti Montreala, mlađa je od Dubrovskog jedanaest godina. Svetska putnica poput njega, oduvek se prepoznavala u ideji da su „pravi Jevreji” oni koje je Isak Dojčer nazivao „ne-jevrejskim Jevrejima”, odnosno oni koji se stalno pitaju o sopstvenom identitetu a nikada ne dobijaju sigurne odgovore, uvek istorijski dislocirani, što postaje temelj priče koja se kreće između stvarnosti i fikcije. Autofikcija kao rekreacija predstavlja i drugačiji način govora o nemogućnosti da čovek bude identičan samom sebi. Uostalom, kako kaže u *Le Golem de l'écriture* (1997), utopijska podudarnost sa afirmisanim *ja* bila bi osnovni razlog za pisca da prizna da je obuzet fantazmom svemoći, odnosno željom za samokreacijom (Robin, 1997: 31) kroz tekst u kojem izmišljene rodbinske veze mogu zameniti prave. Zapravo, bilo da je reč o delu *L'immense fatigue des pierres* (Zamor kamenja, 1999) ili nekoj od priča iz *Cybermigrances* (Sajbermigracije, 2004), ili o liku koji se neprekidno umnožava, nestaje, zakazuje lažne sastanke, uzima vaš identitet, pa ga opet menja, zatim se ponovo fiktivno pojavljuje između Pariza, Buenos Ajresa i Vankuvera, uvek se radi o poigravanju sa nestalnošću i autofikcijom kroz umnožavanje identiteta. Fascinirana je kolektivnim i ličnim pamćenjem, kulturom i identitetom, kao i internetom, pomoću koga se mogu praviti različiti avatari, sakriti identitet kao i uzeti neki drugi, što i postaje drugo polje za pisanje njene kolektivne autofikcije. Kolektivna je zato što, kao i njena koleginica K. Delom, R. Roben poziva čitaoce da odigraju svoje *ja* i pomešaju ih s njenima. Projekat „Autobio, Autobus, Automejl: autobiografski eksperiment na vebu” (Robin, www.er.uqam.ca) podseća na Perekovu ideju, jer premešta Auto, Bio i Grafo u virtuelno (Fikciju) i nudi svojim saputnicima razbacani autobiografski eksperiment na vebu. Ovde, u igri raznih *ja*, koja je zabeležena kao fotografija u kvadratu ili pravougaoniku računara ili mobilnog telefona, leži jedina mogućnost da se povрати suština, ponovno ispriča *ja*, i da se sretne² drugi.

¹ Odsutan u najboljim rečnicima, termin *ensecrètement* označava, u opštem smislu, pravilo tajnosti kojom se podvrgavaju (ili su se podvrgavali, s obzirom na to da termin pada u zaborav) čarobnjaci, mađioničari i iluzionisti koji se, u principu, zaklinju da svoje procese ne otkrivaju van profesije. Ovo je drevna tradicija: u petnaestom veku, komplikovanu mašineriju misterija regulisali su „gospodari tajni” koji su već položili ovu zakletvu. „Tajne” su tada, tehnički, bile skup sistema užadi i opruga pomoću kojih su mašine i animirane statue radile. U posebnom smislu, među lutkarima, termin *ensecrètement* označava operaciju kojom umetnik podešava konce svoje lutke, reguliše njihovu dužinu i napetost i kontroliše ih: odlučujuću operaciju koja inertni objekat pretvara u pokretni objekat i na neki način mu daje „život”. <https://wepa.unima.org/fr/ensecrètement/> (Prim. prev.)

² Igra rečima – na francuskom glagoli *recentrer* (vratiti u središte, centrirati), *re-conter* (ponovo ispričati) i *rencontrer* (sresti, upoznati nekoga); prefiks *re* uvek označava da se nešto ponovo radi. (Prim. prev.)

1.3. Autofikcija kao laboratorija za ja

Kloe Delom

„Zovem se Kloe Delom. Ja sam izmišljeni lik. Moje telo je rođeno u Ivlinu 10. marta 1976. godine, dugo sam čekala da mi tu postane udobno” (Dealume, 2010: 5). Godine 2000. K. Delom objavljuje svoj prvi roman *Les Mouflettes d'Atropos* (*Atropine devojčice*), a 2001. godine *Le Cri du sablier* (*Krik peščanog sata*), u kojem prikazuje devojčicu iz predgrađa Pariza: „Imala je dve smeđe pletenice, oca i majku. Kasno popodne otac je u kuhinji pucao iz blizine. Majka je pala prva. Otac je potom nanišanio u dete. Ali se predomislio, kleknuo i ubio se. Devojčici se na levi obraz zalepio komadić njegovog mozga.” Dete je bilo nemušto devet meseci. Natali Dalen³ (1973–1999), tog 30. juna 1983. „oboleva od bolesti smrti” (Dealume, 2009: 127). Drama je izazvala potrebu da „piše da bi ubila ja” (2009: 9), jer to ja, traumatizovano siroče, ne veruje više „ni u šta, osim u Reč, njenu svemoć i sposobnost da preoblikuje neočekivano” (2009: 6). Siroče se zato povlači u „kuću autofikcije” koju će braniti celim svojim bićem. U njenoj trećoj knjizi, *La Vanité des somnambules* (*Taština mesečara*, 2003), prvi put ćemo pročitati sledeći refren: „Zovem se Kloe Delom. Ja sam izmišljeni lik.” Svoj pseudonim preuzela je od junakinje Borisa Vijana, „Kloe” iz *Pene dana*, a prezime iz *L'Arve et l'Aume* (*Arv i Aum*) Antonena Artoa.

K. Delom zahteva sve od autofikcionalnog čina – to je politički čin *par excellence* i temelji se na onome što je *ispravno*: „Nisam u pravu, ali i ne grešim, trudim se da govorim ispravno, a to se ne postiže govorom, već rečju, istinitom rečju, možda čak i *parezi-jom*. Pravi ton, pravi zapis.” I želi da kaže sve, bez zadržke.

Kontrolisanje nekontrolisanog, upravo to žele, prema njenom mišljenju, protivnici autofikcije, a nekontrolisano je neizrecivo: „Prostitucija, ubistvo, psihoza, tuga, samoubistvo [...] tuge, silovanja, abortusi, bolesti, smrt, incest. [...] Autofikcija često skriva tragediju, i upravo zbog toga svi žele da je isključe iz zajedničkog biotopa.” (Dealume, 2010: 66, 71). Za K. Delom, kao i za A. Erno ili A. Taja i druge, „fikcionalizacija sopstva je čin otpora” (2010: 58) kolektivnim fikcijama pretpostavljene „normalnosti”. Odgovarajući na pitanje zašto je odbacila klasični roman, autorka je odgovorila: „Delimično zato što u klasičnom romanu postoji ta buržoaska dimenzija i to mi politički smeta, jer za mene je odnos prema autofikciji zaista ponovno prisvajanje ja kako bi se suprotstavilo rastakanju pojedinca u kolektivnoj fikciji” (Dealume, 2009a: 23). Radi se o tome da se, kroz preispitivanje sopstva u svetu, pobegne od heteronormativnih vrednosti i obrazaca, što ona i čini u *Une Femme avec personne dedans* (*Žena bez ikoga unutra*, 2012), pozivajući na promišljen život, otpor, slobodu koja je uvek povezana sa drugima: „Moj lajtmotiv: da kad se knjiga zatvori, čitalac pomili da je njegova sopstvena naracija rastočena i da je vreme da se ponovo pozabavi njome. To je jedina poruka koju želim da prenesem. To je ponovno prisvajanje slobodne volje” (Dealume, 2012: 23). Sa delom *La nuit je suis Buffy Summers*

³ Ime je prvi put zvanično dato u: Delaume, 2009.

(*Noću sam Bafi Samers*, 2007), „kolektivnom autofikcijom”, čitalac nesvesno prihvata vlastito rastakanje u televiziji.

U svojoj ideji ukrštanja sopstava, ona će otići toliko daleko da napiše „autofikciju u četiri ruke” sa Danijelom Šnajdermanom, *Où le sang nous appelle* (*Gde nas krv zove*, 2013), povodom prvog povratka u zemlju porekla, koju je napustila kada je imala pet godina. Za K. Delom reč je o preispitivanju sopstvenog *ja*, ali i onog drugog, kao i legitimiteta radikalnosti (lične ili političke), budući da je njen ujak Žorž Ibrahim Abdalah, navodni vođa Libanskih revolucionarnih oružanih frakcija, odgovoran za niz krvavih napada u Francuskoj 1985–1987. godine, osuđen na doživotnu kaznu zbog terorističkih dela. Jasno je da su, od samih početaka književnosti, pisci usmeravali svoja iskustva ka *ja* i njegovoj subverziji. Autofikcija je danas postala krajnja tačka te subverzije: laboratorija dekonstrukcije, raspršivanja, frenetičnog umnožavanja *ja*. Ali ta laboratorija nije ona ludog naučnika: eksperimenti koji se tu izvode nadilaze književnost. U njima se promišlja revolucionarna politika. Ta politika revolucija *ja* postala je glavna estetska preokupacija K. Delom. Njeno pisanje postaje „eksperimentalni žanr”, „formalno istraživanje” koje se zapravo sastoji u „udvajanju *ja*” i igri sa jezikom.

2. JA NE PIŠE AUTOFIKCIJU...

Ani Erno

Kada je Flober 1861. godine izjavio da je sve učinjeno da se „autobiografija probije kroz roman, ali bez preterivanja ili izlaganja ličnosti” (Flaubert, 1991), možda je predvideo upravo takvo pisanje iz sebe kakvo praktikuje A. Erno, koja sebe radije definiše kao „nekog ko piše”, „ko stvara knjige”, nego kao spisateljicu, jer njene knjige više podsećaju na „radionice” jedne „auto-socio-biografije” (Ernaux, 2003: 21). Između „auto” i „biografije”, morfema „socio” ukazuje na to da se lično svedočenje uklapa u socijalni i istorijski kontekst kojem doprinosi, ako ne razjašnjenjem, onda barem opisom. Tumačeći pojam *fikcije* ne kao rad na stilu neophodan za oblikovanje proživljenog, ili kao postfrejdrovski uvid (po kojem je svaki narativ defakto fikcionalan), već kao izmišljanje, dakle ne-istinu, A. Erno odlučno odbacuje bilo kakvu povezanost s autofikcijom, odbijajući čak i da stavi reč „roman” na korice svojih knjiga: „Nemam ništa s autofikcijom. Želim to da kažem! U autofikciji ima mnogo fikcije, a upravo to mi nije cilj. To me ne zanima! Književnost je interesantna onda kad govori o svetu. Ni reč 'auto' ni reč 'fikcija' me ne zanimaju. Na kraju, više volim da se držim termina 'autobiografija', iako mi je teško da ga koristim” (Ernaux, 2008). Autorka je naročito vezana za distanciranu istinu, sociološku ili čak etnološku. Uostalom, ona je iskovala termin „autoetnološko pisanje”, jer sebe ne doživljava „kao jedinstveno biće u apsolutno singularnom smislu, već kao zbir iskustava i određena – društvenih, istorijskih, rodničkih, jezičkih – koje su neprekidno u dijalogu sa svetom (prošlim i sadašnjim), a sve to, naravno, oblikuje jedinstvenu subjektivnost. Ali koristim svoju subjektivnost da pronađem, razotkrijem opštije, kolektivne mehanizme ili fenomene-

ne” (Ernaux, 2003: 44). Za nju je cilj da se prevaziđe narcisoidna faza pisanja o sebi kako bi se dostigla neka vrsta univerzalnosti. Zbog toga je za svoje tekstove uvela i termin „transpersonalni narativ”.

Pisanje je za A. Erno životna potreba. Ali morala je da pronađe način izražavanja u skladu sa svojim radničkim poreklom, što ju je usmerilo ka konceptu „bezlične autobiografije” (Ernaux, 2008a: 240). Za ovu književnicu, koja dolazi iz socijalno manje privilegovanog okruženja, pisanje ne znači samo spasavanje proživljenog iskustva od zaborava, već i ponovno otkrivanje, u svakoj situaciji, istinskog sećanja „sadašnjosti” trenutka, koje još nije asimilovano u prošlost. Roman *Mesto* (2010) govori o životu njenog oca, dok *Jedna žena* (1988) tematizuje životne okolnosti majke. Ovaj originalni pristup dostiže vrhunac u knjizi *Godine* (2008), „romansiranoj autobiografiji”, zasnovanoj na ličnim beleškama, dnevnicima (koje vodi još od mladosti) i fotografijama koje obeležavaju njen život: život žene od šezdesetih godina prošlog veka do danas, žene koja je proživela društvene potrebe ženske emancipacije i osetila tragove tih promena na svojoj sudbini. Za razliku od klasične autobiografije, njeni tekstovi ne prate hronološku i teleološku naraciju. Umesto toga, oni su rezultat *jednog* pažljivog tematskog izbora, a ne iscrpni prikazi jednog života, i proizilaze iz književnog i estetskog istraživanja, pa stoga, sa strogo formalnog stanovišta, ne odudaraju od onoga što je Dubrovski nazivao „romaneskna intenzivnost”. I u tom smislu, posmatrani isključivo iz formalnog ugla, ipak se mogu svrstati u autofikciju.

Kristin Ango

Kristin (Švarc) Ango ima precizno određeno ime i datum rođenja: 7. februar 1959, kako je navedeno u *Sujet Angot* (*Slučaj Ango*, 1998), *Quitter la ville* (*Napustiti grad*, 2000) i *Les Autres* (*Drugi*, 1997). Njeno mesto rođenja je takođe poznato – Šatoru. Kako primećuje T. Kler u *Les Écrits personnels* (*Lični spisi*): „Njeno pisanje je potraga za istinom i identitetom” (Thomas, 2001: 72). Dok je za Ani Erno prošireno značenje reči „laž” unutar neologizma *autofikcija* ono što je udaljava od takvog pisanja o *ja*, kod Kristin Ango to čini leksema „lik”: „Termin autofikcija uopšte mi ne odgovara. Kad se kaže autofikcija, to podrazumeva postojanje lika. Kod mene toga nema” (Angot, 1999). Ango kroz razotkrivanje same sebe (teškoće majčinstva u mladosti, razni ljubavni odnosi, bilo homoseksualni ili heteroseksualni, incest, surovost društva koje odbacuje pisca koji iznosi istinu), želi da prikaže, oživi osobu sa telom, glasom, polom, iskustvom, a nikako neki izmišljeni lik. Ipak, razmišljajući o *ja* prikazanom u tekstu, o njegovoj istinitosti, ona izjavljuje: „Autofikcija se oslanja na upotrebu *ja*. Ako je to *ja* ono iz ogledala, onda ne pišem autofikciju. Ako se prizna da se to *ja* može oblikovati kroz imaginaciju, onda da – pišem autofikciju.” A. Ženon zato predlaže da se njen pristup auto, bio i grafiji nazove „transfiktionalnom autobiografijom”, jer se „govor o sebi ostvaruje kroz govor drugog, ali se takođe prelama kroz fiktionalni filter, u meri u kojoj subjekt, tekstualizujući se, dolazi do toga da sam sebe fiktionalizuje” (Arnaud, 2013: 21). Ali tada se ipak vraćamo liku... Sa naratološkog sta-

novišta – da, ali u angotovskom poimanju, zapravo ne, jer: „Želim da me svi intimno upoznaju. Nikad nisam bila sposobna da išta izmislim” (Angot, 1998). Sledeći ideološki pravac Ani Erno, ali sa manje zaokupljenja potrebom da govori o društvenom, o Istoriji, autorka knjige *Sujet Angot* ne iznosi čitaocu svoj život kao takav, već ga prevodi u književno iskustvo, koje je stilski odmah prepoznatljivo po nemogućnosti da se izgradi istinski odnos sa drugima – ni s okruženjem, ni s porodicom, a posebno ne u ljubavi. Ostaje još samo čitalac.

GENEZE

Onaj ko otkrije neku pećinu naziva se pronalazačem. Takođe se govori o „pronalasku” tela kad se otkriju njegovi ostaci. To je izvorno značenje pojma, koje je veoma različito od današnjeg, koje znači „tvorevina duha”. Otkriti pećinu, to ne znači stvoriti je, nego pronaći ono što već postoji, što je bilo skriveno. Ovdje se polazi od pretpostavke da otkrivamo sebe, a ne da sami sebe stvaramo, kao autor. (Žan Ruo)⁴

Dugo se debata o autofikciji ticala njene recepcije. Ali šta je s njenom genezom, sa strategijama pisanja autofikcionalnog ja? Da li se rukopisi, mašinski otkucani tekstovi autora autofikcija razlikuju od onih koji pišu čiste fikcije ili klasične autobiografije? Kako iskoristiti jezik kao saveznika u otkrivanju tog feniksa: odigranog „Ja”? Kako se pisci nose sa ograničenjima koja autofikcionalni projekat podrazumeva (autocenzura zbog bliskih osoba, društva, samog sebe)? Od mnogih mogućih pristupa, tri su ključna u genetskoj kritici:

- *Odakle polazi proces pisanja? (faza pre samog pisanja)*
- *Kojim se jezičkim i stilskim postupcima osoba od krvi i mesa pretvara u reči? (faza pisanja).*
- *Kakvoj vrsti cenzure su izloženi autor i njegov tekst? (faza pisanja i predizdavačka faza)*

1. FAZA PRE PISANJA

Pišem za, pišem od, pišem iz: ljubavi. Pišem od Ljubavi. Pisati: živeti, neodvojivo.
(Elen Siksu, *La venue à l'écriture* [Dolazak do pisanja])

Svaki pisac, čak i onaj koji piše fikciju, pre nego što se upusti u pisanje prikuplja slike sveta koji ga okružuje, rečenice koje je čuo ili izgovorio. Razlikuju se dva univerzalna procesa pisanja (*de Biasi*, 2010). Prvi je *struktura u hodu*, u kojoj se tekst razvija kako se piše (Sartre, Dubrovski, Lorans...) i opire se bilo kakvom početnom nacrtu, bilo kakvom unapred osmišljenom planu. Drugi je „scenaristički” plan, gde pisanju prethodi pažljivo planiranje, kroz nacрте, sinopsise, beleške, skice, dokumentarno istraživanje, kao kod

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

Flobera. Ta dva intelektualna postupka ne mogu se odvojiti od jednog čisto fizičkog čina: ruka koja piše po papiru, koja kuca po tastaturi, pripada telu, vremenu, odgovara na neku želju, potrebu. Možemo, dakle, smatrati da postoje dve pozicije, kako ih definiše psihoanalitičar Pol Matis u *Le corps et l'écrit* (Telo i napisano):

- Ili se piše iz, istražuje se izvor, poreklo;
- Ili se piše se o, zadržavajući distancu.

U autofikciji se piše iz. Jasno je da su autofikcija – njen termin i praksa, iznikli iz borbe za opstanak (Drugi svetski rat), i autofikcije novijeg datuma – a ovde treba izaći iz evropskog kruga, takođe proživljene i predstavljaju pokušaj da se iskaže neizrecivo, gubitak drugih (naroda, roditelja, dece, bližnjih...), nestanak i usamljenost, više ili manje razarajuća strast, raspad životnih snova, eksplozija (lažnih) sigurnosti. Ono što se izgovara jeste *tajna*, neiskazano, nezvanično. K. Lorans podseća da reč „tajna” (*le secret*) ima istu etimologiju kao „sekrecija” (*la sécrétion*), i da, dakle, postoje „*secreta* tela i duše”. „*Secreta* tela: znoj, suze, sperma; *secreta* duše: snovi, fantazije, želje, tuge, strahovi. Šta je jezik, ako ne sekrecija – jezik koji dolazi iz tela, iz jednog tela, jedinstvenog kao otisak prsta.” Jezik je sekrecija koja omogućava da se kaže tajna, ali samo delimično, jer ništa ne može biti potpuno izrečeno, postoji i ono što je nemoguće izreći. Upravo ta tajna, tajna jedinstvenog ljudskog iskustva, ono je čime se autofikcionalno pisanje bavi: „[N]ešto o sebi za šta znamo da ćemo ga, čim ga izgovorimo, promašiti, ali čemu ipak težimo da damo oblik, jer to jeste stvarno” (Laurens, 2010: 29).

2. FAZA PISANJA

Nikad se ne zna. Unapred. To je jedno. Iskustvo. To ili napreduje. Ili se zaustavi. Pogrešan smer. Skliznemo. Ludo je. Motor reči se iznenada zaglavi. Ne može da se pokrene. Ponovo krećemo. Da odemo negde drugde. To je jedna. Avantura. Putovanje. Biramo neke reči. Kao što se otiskujemo. (Le Monstre [Monstrum], [Dubrovsky, 2014: 84])

Kad pisac zna iz koje početne tačke piše, mora da prione na posao. Da sortira uspomene, pokušava neke da stavi na papir, zanemaruje druge, čini slike čitljivim, tragove života čujnim. Jedna od najčešćih zamerki autofikciji jeste nedostatak stila. Evo nekoliko konkretnih primera.

Pisci kao što je A. Erno koriste dvostruke, trostruke, pa i preklapajuće postupke pisanja i objavljivanja, mešajući neposredno pisanje (dnevnik), izbor i prepravku, pomeraње vremena i stvarnih narativa sa „romanesknom”, autofikcionalnom svrhom, a potom se opet vraća autentičnijoj verziji. Godine 1991. izlazi *Jednostavna strast* u kojoj važnu ulogu ima muškarac po imenu „A.”, prema kome je ispoljavala neumerenu strast. Deset godina kasnije, 2001. godine, izlazi *Se perdre* (Izgubiti se), gde se govori o istoj priči o mahinitoj ljubavi, ali sad se muškarac zove „S.” (Gasparini, 2007: 149–173). Reč je najpre o priči koja je proživljena pre nego što je napisana *Jednostavna strast*, a zatim o potrebi da se

ta autofikcija udvostruči istinitim dokumentom, tajnim dnevnikom vođenim od septembra 1988. do aprila 1990. „Na tim stranicama bila je 'istina' drugačija od one u *Jednostavnoj strasti*” (Ernaux, 2001: 42–44), objašnjava A. Erno u predgovoru *Se perdre*, pretvarajući ovaj dnevnik u predtekst dela *Jednostavna strast* i pozivajući čitaoca da proveri istinitost „romansirane” verzije. Ako se prebroje stranice oba dela, *Se perdre* ih zapravo ima tri puta više (294) nego *Jednostavna strast* (77). Ovo redukovanje izvorne stvarne građe, dnevnika (ne radi se o brisanju, jer su u pitanju dva različita teksta), vrši se zarad transformacije sirovog materijala u literarni, „bezlični” tekst. Bez psiholoških analiza iz dnevnika, bez istraživanja uzroka te strasti. Hronologija takođe nije od značaja za priču. Radnja je skraćena, objektivizovana, ne da bi se sažela, već da bi se stvarnost prenela kroz stil, što je tipičan postupak autofikcionalizacije. Ali godinama kasnije, A. Erno, koja je tragala za istinskim trenutkom u životu, ne želeći da obmane čitaoca, odlučila je, u trećem naletu pisanja, da objavi izvorni dokument.

Kod Dubrovskog, proces pisanja je bez plana. Piše u ritmu svojih misli, u ritmu zvuka tipki pisaće mašine, svakog jutra tri-četiri stranice, a ostatak dana zaboravi na tekst: „Kada ne pišem, nisam pisac” (Contat, 2005: 231–264). Nema dnevnika, malo beležaka, istraživanja, nema listâ, skica, zabeleški o radnji. Nema prethodne dokumentacije o sopstvenom životu, pravljenja dosijea, prikupljanja svedočenja, pretraživanja rokovnika (osim pisama koje povremeno uključuje u knjige ili svojih snova u delu *Fils – Sin*) da bi potkrepio svoje pamćenje. Psihička razrada ne ostavlja nikakav trag u genetskom arhivu. Dubrovski ponovo piše stranicu čim dođe do neke ispravke (bilo da se radi o brisanju, zameni ili premeštanju) i može ponovo da iskoristi brisanje nekog dela (premešta paragraf ili nekoliko stranica na drugo mesto) i doda ga tamo gde tekst to zahteva. Rad na stilizovanju proživljenog *ja* vrši se kroz jezik, aliteracije, asonance, igre reči. Reči se rađaju jedne iz drugih, što on naziva konsonantskim pisanjem. Ispisivanje sopstvenog života ogleda se u upotrebi slivenica, jer ako JA nije JEDNO, onda reč nije reč. Dubrovski oblikuje svoj tekst kroz rupe, beline, rečenicu koja se razbija, reči koje pršte. Na taj način ponovno stvara trenutne emocije.

Za razliku od skripturalnog stila Dubrovskog, kod F. Vilena, faza pisanja zahteva pažljiv rad na prepisivanju prvog, drugog... petog *završnog* rukopisa. Stilizacija je za nje ga poslednji korak u pisanju teksta, faza prepisivanja, dorade i ponovnog obrađivanja. „Kod mene je prepisivanje opsesivno. Obično sve tekstove prepisujem između pet i deset puta da bih ih potpuno izglacio, da bih ih oslobodio svih neravnina koje bi mogle da ometaju njihovo čitanje” (Vilain, 2009a). Vilen dodaje: „Stilizacija ima očiglednu ulogu u procesu autofikcionalizacije. Što više prepisujemo, to više izmišljamo, izobličavamo i ponovo oblikujemo, na neki način sastavljamo i rastavljamo rečenicu, preobražavamo je kao što se i sami preobražavamo. Fikcija se organizuje sama od sebe, prirodno, kroz tu preradu. Stil pomera, ispravlja, vraća na mesto, menja narativni red, ponekad i samu prirodu teksta” (Vilain, 2007: 189). Tako se okvir priče ponovo izmišlja kroz proces prepisivanja. Beleške su često stenografske, lični jezik čija pravila samo autor poznaje, posebno

kad se radi o previše intimnim sećanjima. Ove ispisane tajne, koje čine sastavni deo prvobitnih spisa, F. Vilen otkriva delimično i u čitkom pismu tek kad „to *ja* iz nacarta, mukotrpnog rada, to nečitko *ja*, precrtano i takoreći neuspešno” (2007: 189) prođe kroz stilizaciju i postane prihvaćeno od strane ozvaničenog pisca. Upravo u tom prelasku od stenografskog *ja* do prihvaćenog *ja*, od Filipa do Vilena, od pisanog do pisca, „autofikcija nalazi svoju dubinsku opravdanost” (2007: 190).

Da bi „život sam po sebi postao roman” (Philippe, 2007a: 214), F. Forest ispituje fikciju (ili fikcionalizaciju) sopstvenih geneza svojih životno-književnih dela (*L'Enfant éternel*, *Toute la nuit* i *Sarinagara*). Životni događaj: smrt Polin. Ali *L'Enfant éternel* ne počiva na pripremnim beleškama, što se može naslutiti iz relativno preciznih medicinskih protokola koji su opisani. Forest je odbio da pravi bilo kakve beleške tokom bolesti ćerke, jer se priča piše tek kad je završena, a pisanjem bi unapred prihvatio da će smrt uzeti dete. Međutim, postoje otisci onoga što je bilo „tkivo pre nego što je postalo reč”: rukopis, ispisani u školskoj svesci. Samo prvo poglavlje, snažno precrtano, s umetnutim rečenicama, sadržajem koji je isprepletan, zbunjujući, nesiguran, pre nego što je prebačen na računar. Na kraju, Forest će preokrenuti svoje pisanje, narušiti jedinstvo narativa, „poremetiti” tugu i time prepraviti nepojmljivi događaj.

Proces stilizacije sopstvenog života kod K. Lorans – manje za knjigu *Filip*, koju je započela odmah nakon smrti sina, iz apsolutne nužde – jeste proces dugog sazrevanja. Ova književnica mora prvo da pronađe naziv za segment proživljenog, koji će kasnije integrisati u sam tekst i često piše poslednju stranicu pre svih ostalih: „Sazrevanje ideje može trajati godinu dana, tokom koje 'vidim' određene scene kroz rečenice ili neke izoložane reči. Postepeno se gradi neka vrsta putanje leta, pravca romana. Sve obično počinje kad u glavi napišem poslednje rečenice!”⁵ Struktura teksta o životu koji daje oblik bezobličnom, haosu, praznini – to je stil. Kod K. Lorans to često podrazumeva izmišljanje dvojnika (književne junakinje ili „stvarnog” dvojnika kao što je Ruel – njeno pravo prezime – u *Romance nerveuse*), udvajanje, igru ogledala koja omogućava naraciju scena iz različitih uglova. Za *Romance nerveuse*, rad na pretpisanju sastoji se od nabacanog mešanja svega što žena čuje (preko telefona, reči koje izgovaraju drugi, muzika), vidi (pozorišne predstave, ples, događaji na ulici, u njenoj kući...), čita (knjige, pisma, telefonske poruke, internet, novine, časopise...). Poput Zole ili Prusta, K. Lorans gomila dokaze života: mapa grada koji je posetila, karta za brod, ulaznica za predstavu, uspomene, što za cilj ima da se verodostojnije seti nečega što je u određenom trenutku bilo stvarno. Faze pisanja, brojne i više kružne nego linearne, predstavljaju prilagođavanje sećanja književnoj formi, spajanje tih delića slagalice, pri čemu neke delove koji nedostaju treba izmisliti iznutra da bi se stvorio tekst koji će se čitati u više slojeva – ono što je Sartr nazivao „stilom” u smislu dekonstrukcije predstava o stabilnoj slici, subjektu, suverenom *ja*.

Da bi napisao autofikciju, Alen Mabanku mora takođe da prođe kroz fazu „prijema”: „Moram da čujem nešto, tu prvu rečenicu iz koje će sve uslediti. A ta rečenica kasnije

⁵ Odgovor na neobjavljeni upitnik I. Grel.

može i da promeni mesto. Mogu je napisati u nekoliko verzija dok se ne približim stvarnom 'glasu', pa čak i svom stvarnom 'putu'.⁶ Kolet Felus pak kaže: „Ton knjige je taj koji pravi odabir. Prikupljam trenutke, beleške, želje, ali kako knjiga napreduje, neki delovi koji su u početku bili mali sad zauzimaju mnogo prostora, dok drugi koje sam smatrala ključnim nestaju ili ostaju samo kao rečenica ili detalj.”⁷

Ono što se može zaključiti iz proučavanja različitih načina pisanja teksta o samosvojnomoj jeste da prepisivanje često utiče na „deintimizaciju” teksta: snažni elementi, doživljeni neposredno u životu, mogu nestati ili biti zamenjeni uopštavanjem onoga što je ja proživelo.

3. AUTOCENZURA I ZAKONI: FAZA PISANJA I PREDIZDAVAČKA FAZA

Ovo što čitate nije život, već tekst.
(Dubrovski)

Da li se sve može reći, sve otkriti? Da li je pisac *sekretar* stvarnosti ili treba da sačuva neki *tajni deo* i *prećuti tajnu*?⁸ Šta raditi sa tajnom drugog, čak i kad vam je ta osoba poveri? Šta zapravo znači Leženova izjava: „Mi smo suvlasnici svojih života”?

Lična cenzura

Gotovo svi pisci autofikcija cenzurišu tekstove kad osete da su zloupotrebili svoju slobodu izraza u odnosu na bliske osobe. Dubrovski, koji je već pisao *Le Livre brisé* (*Slomljena knjiga*) pred Ilzinim očima, kasnije je, na „Njen” zahtev, uklonio mnoge delove iz *L'Après-Vivre*. K. Kise je prepisivala ili odlagala objavljivanje svojih istinitih romana na zahtev muža (“I don’t want you to write about us” [Cusset, 2013: 51]). U *New York, journal d’un cycle* (*Njujork, dnevnik jednog ciklusa* [Cusset, 2009]), knjizi u formi foto-dnevnika, otvoreno pominje probleme koje Dubrovski i drugi obrađuju sa besom i ironijom, kao što su seksualna impotencija, želja za decom, bez ustezanja u detaljima, baš kao što su to radile njene muške kolege, s tom razlikom što je ovde govorila žena. Težina napisanog i objavljenog *ja* postala je očigledna nekoliko godina kasnije u dramatičnijim ključu: “I find out that written words could hurt, damage, and even kill, because they act like a mirror that sends another person a reflection of his or her life’s failures” (2009: 60). *Un brillant avenir* (*Sjajna budućnost*), knjiga koju je autorka u potpunosti preuredila pomerajući ličnu bračnu dramu u porodičnu sagu u čijem je središtu njena svekrva Helena, bivša mlada rumunska fizičarka, novopridošla Amerikanka, imala je mračne posledice koje su kulminirale smrću protagonistkinje u stvarnosti.

Na pitanje: „U svojoj potrazi za istinom, autofikcija prikazuje stvarne osobe, sa svim što to može imati nasilno. Kakav je vaš stav prema tome?”, K. Lorans odgovara: „To je pi-

⁶ Reč *voie* (put) i *voix* (glas) su homonimi u francuskom jeziku. (Prim. prev.)

⁷ Odgovor na neobjavljeni upitnik I. Grel.

⁸ Igra rečima – *secrétaire* (sekretar) / *secrète aire* (tajni deo) / *taire le secret* (prećutati tajnu). (Prim. prev.)

tanje koje obavezno sebi postavlja svako ko piše: šta to znači za druge? Ne da bi se cenzurisao, već iz osećaja da reči mogu da unište. Ne zaboravljam to. Dešava mi se da prećutim stvarne činjenice kad mogu da naškode, ili da ih prenesem u drugi kontekst ako su neophodne za tok romana.” I dodaje: „Postoje stvari koje ne mogu da izgovorim, koje se tiču tuđe tajne, tuđeg srama. U tim trenucima postupam kako umem. Ponekad mislim da postoje stvari koje ne bih smela da napišem, čak i ako imam pravo na to. Ne znam sve, i ne želim da zloupotrebim reči drugih. Ne slažem se s piscima koji kažu, kao što je nedavno učinio Janik Enel u *Le Monde des livres* (14. januar), da se moralna pitanja ne tiču romanopisca. To je možda očigledno u smislu malograđanskog morala. Ali pisac mora imati etiku, a ona je neraskidivo vezana za istinu.” A. Erno na to uzvraća: „To pitanje čitaoci stalno postavljaju: šta misle oni oko vas? Šta to njima znači? Uvek na prvo mesto stavljam istinu knjige koju pišem: ona, njen oblik, jesu to što zapoveda” (Laurens et Ernaux, 2011: www.lemonde.fr).

Svesni kapaciteta da nanese štetu, pisci autofikcije najčešće pribegavaju autocenzuri naročito u drugom, pa čak i završnom stadijumu pisanja, onom koji prekriva prvi rukopis, autobiografski istinitiji. Drugi pak daju prednost književnom stvaranju nad lažnom predstavom o moralu. „Ne znam šta uništavam time što iznosim našu priču, pa makar i u obliku romana. Ako ovaj tekst bude objavljen, možda će to za nju biti razlog da me mrzi. U tom smislu, radim na našoj konačnoj propasti. Pisanje je pretnja usmerena i protiv nje i protiv mene” (Vilain, 1997: 111) – piše Vilen na kraju svog prvog romana, svoje jedine autofikcije u smislu Dubrovskog, *L'Étreinte*, pominjući Erno koju je upoznao 1992. godine. Ango u *Acte biographique* (*Biografski čin*) objašnjava: „Kad su mi zapretili tužbom,⁹ mislila sam da, ako izgubim, više neću imati volje za životom, da bih mogla da se ubijem.” Za ovu književnicu ne reći „ono što jeste” oduzima pisanoj reči svaku vrednost. Biti osuđena zbog toga što si videla i pretočila u reči ono što je postojalo, doživljava se kao ubistvo. Njoj se u shvatanju slobode pisanja pridružuje i K. Delom: „Autofikcija stvara leševe otkako je nazvana tako. Dubrovski uvodi taj pojam, a zatim piše *Le Livre brisé*; njegova žena će, pročitavši je, oduzeti sebi život. Otac K. Ango biće sahranjen nekoliko meseci nakon objavljivanja dela *L'Inceste* (*Incest*), dok će bankar iz romana *Sastanak* doživeti srčani udar pred izlogom knjižare posvećenom toj knjizi. Što se mene tiče, napisala sam *Dans ma maison sous terre* (*U mojoj kući pod zemljom*) s jedinom namerom – da ubijem svoju baku. Bilo je veoma efikasno i znatno čistije od električnog noža. Problem je reakcija na to, efekat bumeranga. Jedna čitateljka je izvršila samoubistvo. [...] 'Moral', 'etika', 'granice'. Te reči koje samo pozivaju na autocenzuru, najgoreg neprijatelja svakog pisca. Književnost ima sva prava, svi to ponavljaju, niko to ne zaboravlja. Pisac se ne dira, on je poslednje potpuno slobodno biće, i bilo bi glupo da se sam te slobode odrekne.”

Na to Forest odgovara: „Pisac mora da govori istinu. Takav poduhvat neminovno proizvodi štetu oko sebe: povređuje osećanja – što ponekad može biti surovo i žalosno – ali takođe otkriva tabue, zaslepljenosti, poricanja na kojima počiva društvena laž – to je

⁹ K. Ango i izdavačka kuća „Flamarion” su osuđeni da isplate 40.000 evra odštete Eliz Bidua, koja ih je tužila zbog povrede privatnosti u romanu *Les Petits* (Seuil, 2011).

neophodno i to je zadatak romanopisca.” Ali i dodaje: „Uopšte ne verujem da pisac ima sva prava, kao po starom, pomalo zastarelom mitološkom shvatanju koje umetnika, na osnovu privilegije koju bi jedino on uživao, stavlja u neki prostor izvan dobra i zla, gde više nikome ne mora da polaže račune. [...] Ne, estetika nije nezavisna od etike” (2013: *bibliobs.nouvelobs.com*).

Zakonska cenzura

Pisac, kao i svaki građanin, barem u Francuskoj, uživa ono što se naziva sloboda izražavanja. Svako političko, društveno, umetničko i lično mišljenje može da se izrekne. Međutim, pred zakonom postoji i pravo na privatnost. To uključuje pravo na sopstveni lik, anonimnost, ličnu intimu i slobodu izbora u vezi sa privatnim životom. Ako autor ugrozi nečiju reputaciju (klevetom, defamacijom, narušavanjem časti i dostojanstva), ta osoba ima pravo da podnese tužbu i zatraži da se knjiga povuče iz prodaje, zabrani i da zahteva odštetu. Čak i ako autofikcija, istiniti narativ, izađe pod etiketom „roman” – što je svojevrsni „princip predostrožnosti” (Vilain, 2009: 45), uveden kako bi se pisac i izdavač zaštitili od tužbi zbog povrede privatnosti – ona ipak zadire u nečiji život. Zakon je, međutim, donekle nejasan, delimično zato što kasacioni sud često kao osnovni princip postavlja to da sloboda stvaranja i pravo na privatnost imaju istu pravnu težinu; jedno ne nadvladava drugo. Od sudija se očekuje da reše ono što je u osnovi nerešivo: da u svakom pojedinačnom slučaju utvrde koji legitimni interes (piščev ili interes „lika”) treba „žrtvovati”. U ovakvim sudskim sporovima nije reč o tome da se pronađu krivac i žrtva, već da se zaštite, u najboljem slučaju, dve potencijalne žrtve (pisac čija sloboda izražavanja je ugrožena i lik čija privatnost nije poštovana). Sudska praksa određuje, od slučaja do slučaja, žrtvu koja zaslužuje veću zaštitu. Oba prava imaju „istovetnu normativnu vrednost” i treba „dati prioritet rešenju koje najbolje štiti najlegitimniji interes”.

Pre medijski ispraćenih sudskih procesa protiv K. Ango – *Les Petits* (Mali, 2013), Lionela Diroja – *Colère* (Bes, 2011) i Marsele Jakub – *Belle et Bête* (Lepa i glupa, 2013), treba pomenuti slučaj Žaka Lonzmana – *Le Têtard* (Punoglavac, 1976), ali i Solersa, Žufroa i Rezvanija, koje su njihovi „likovi” tužili za klevetu. Bilo je slučajeva kao što su Patrik Povr D’Arvor (protiv bivše ljubavnice [Poivre d’Arvor, 2009]), Matje Lindon (protiv Le Pen [Lindon, 1998]), Nikola Farg (protiv bivše žene), Režis Žofre (protiv porodice Eduarda Sterna [Jauffret, 2010]) ili K. Lorans koju je bivši muž tužio zbog *L’Amour, roman* (Ljubav, roman), i izgubio, jer je ona uspela da dokaže da ju je muž prethodno podržavao u njenom književnom radu, pa je sud odlučio da ne može najpre da određeno vreme prihvata status „muze”, a potom da ga odbaci iz razloga koji bi mogli delovati kao osveta posle raskida. Nasuprot tome, bivša ljubavnica Patrika Povra D’Arvora, koja ga je gotovo odmah tužila zbog povrede privatnosti, dobila je proces. Marsela Jakub je izgubila protiv Dominika Štros-Kana: činilo se da imejl koji je poslala bivšem ljubavniku potkrepljuje tezu da njena knjiga *Belle et Bête* ima korene u jednoj vrsti nameštaljke u kojoj je ona bila samo jedan od piona. Stoga se ispostavlja da ako lik zaista ne nastoji da zaštiti svoju privatnost, a pisac apsolutno ne insistira da zaštiti svoju slobodu izražavanja, pravosuđe ih smatra

neiskrenima, pa njihov iskaz ostaje neuslišen. Granica između slobode kreativnog izražavanja i poštovanja privatnosti je zato tanka. Umesto da se žrtvuje jedna od dve strane, „bilo bi korisno, na primer, da se inspirišemo italijanskom sudskom praksom, koja štiti interese obe strane tako što zahteva međusobne ustupke”, smatra pisac i advokat, stručnjak za autorska prava, Matje Simone.

Izdavačka cenzura

Zbog pomenutih pravnih razloga, izdavačke kuće danas gotovo uvek traže mišljenje advokata specijalizovanog za autorsko pravo i mogu da zahtevaju od autora da promeni naziv mesta, ime, datum ili čak da odloži objavljivanje knjige na nekoliko godina kako bi se izbegle određene optužbe. Postoje i druge izdavačke „cenzure” koje su povezane s ekonomskim pitanjima, zakonima tržišta, kao što je bio slučaj sa delom *Monstre*, koji nije bio komercijalno isplativ 1977. sa svojih 2599 stranica, ali ga je izdavačka kuća Grasset objavila 2014. godine.

IZVORI:

- Angot, Christine. (1998). *L'Usage de la vie*. Paris: Stock.
- Angot, Christine. (1999). "Entretien avec Axelle Le Dauphin". *Têtu*, octobre.
- Arnaud, Genon. (2013). *Autofiction: pratiques et théories (Articles)*. Paris: Mon Petit Éditeur.
- Contat, Michel. (2005). *Portraits et rencontres*. Genève: Éd Zoé.
- Cusset, Catherine. (2009). *New York journal d'un cycle*. Paris: Mercure de France.
- Cusset, Catherine. (2013). "The limits of autofiction". In: Bishop, Tom & Laurens, Camille. *Autofiction, Literature in France today*. The Florence Gould Lectures, vol. XIII. Volume consultable à la N. Y. U.
- Delaume, Chloé. (2000). *Les Mouffettes d'Atropos*. Tours: Farrago.
- Delaume, Chloé. (2001). *Le Cri du sablier*. Tours: Farrago / Léo Scheer.
- Delaume, Chloé. (2003). *La Vanité des somnambules*. Paris: Evergreen.
- Delaume, Chloé. (2007). *La Nuit je suis Buffy Summers*. Alfortville: Éditions è®e.
- Delaume, Chloé. (2009). *Dans ma maison sous terre*. Paris: Seuil.
- Delaume, Chloé. (2009a). "Laboratoire de génétique textuelle". (entretien avec Thierry Richard). *Le Matricule des Anges*. n°100, février, 22–26.
- Delaume, Chloé. (2010). *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: PUF.
- Delaume, Chloé. (2012). *Une femme avec personne dedans*. Paris: Seuil.
- Delaume, Chloé avec Schneidermann, Daniel. (2013). *Où le sang nous appelle*. Paris: Seuil.
- Doubrovsky, Serge. (2014). *Le Monstre*. Paris: Grasset.
- Laurens, Camille. (1995). *Philippe, récit*. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. (2010). "Qui dit ça?". In: Burgelin, C., Grell, I., Roche, R.-Y. (dir.). *Autofiction(s)*. Lyon: PUL, 127–144.
- Laurens, Camille. (2011). "Dialogue entre nous, extrait". *Je & Moi*. (Philippe Forest, dir.). La NRF, n°598, octobre.
- Laurens, Camille. (2013). "Keynote Lecture". *Autofiction, Literature in France today*. Vol. XIII. N.Y.U. ou à Paris: ITEM, 13–35.
- Lindon, Mathieu. (1998). *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*. Paris: P. O. L.
- Ernaux, Annie. (2001). *Se perdre*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (2003). *L'écriture comme un couteau*, Paris: Stock.
- Ernaux, Annie. (2008). "Entretien avec A. par Christine Ferniot et Philippe Delaroche". *Lire*. Publié le 01/02/2008. http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html.

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

(Sa francuskog prevela Brankica Brankov)