

Alison Džeims

FIKCIONALNO U AUTOFIKCIJI

Na prvi pogled, autofikcija kao da je u suprotnosti sa teorijama proze i fikcionalnosti. Prvobitna definicija autofikcije Serža Dubrovskog, navedena na poleđini knjige *Fils* (1977), naizgled se oslanja na široko postmoderno ili poststrukturalističko shvatanje fikcionalnog statusa samonaracije: čak i kada su događaji i činjenice koje se prepričavaju „potpuno stvarni”, „avantura” jezika je ta koja proizvodi fikciju.¹ Nasuprot tome, i semantičke i pragmatičke teorije proze i fikcionalnosti, naročito one nakon devedesetih godina prošlog veka, uglavnom potvrđuju temeljnu razliku između fikcionalnih i nefikcionalnih narativa, sa ciljem preciznog uspostavljanja granica, odnosno autonomije – „izuzetnosti”, kako to formuliše Dorit Kon (1999) – fikcije. Iako ovaj prividni sukob između autofikcije, sa jedne strane, i teorije proze, sa druge, zahteva određena pojašnjenja (više o tome kasnije), on svakako doprinosi nerazumevanju koje se javlja u raspravama o autofikciji, autobiografiji i autobiografskoj fikciji. Ljudima koji i dalje insistiraju na razlici između činjeničnog i izmišljenog, autofikcija deluje kao roba sa greškom, dok zagovornicima fikcije (videti: Petit, 1999), ona deluje kao narcisistički neuspeh imaginacije, a onima koji zagovaraju referencijalnost književnosti koja se oslanja na činjenice (videti: Lejeune, 2007: 3), autofikcija predstavlja izgovor za nemaran odnos prema istini. U prvi mah, iste karakteristike koje su omogućile da autofikcija postane širok, fluidan, gotovo beskonačno velik pojam, takođe je čine predmetom spora – možda prikladnim za sociološko proučavanje, kako tvrdi Žan-Luj Žanel, ali otpornim na književnoteorijsku analizu (2013: 226).

U pokušaju da raspetljam ovu teorijsku petlju, razmotriću tezu da teorije proze i fikcionalnosti zaista mogu da osvetle autofikciju, i obrnuto. Prvo ću istražiti na koje načine se primeri autofikcije u književnosti bave teorijskim pristupima autobiografiji i fikciji, pre no što postavim pitanje da li autofikcija može da se objasni postojećim definicijama fikcionalnosti. Oslanjajući se na pragmatičke, naratološke i retoričke teorije fikcionalnosti, pokušaću da pronađem modele činjeničnog i fikcionalnog unutar konkretnih tekstova i da ukažem na to kako oni funkcionišu na nivou formalnih sredstava ili narativnih okvira da bi istakli snagu referencijalnosti ili proces fikcionalizacije. Namera ovog teksta jeste da unese dozu preciznosti u naše razumevanje fikcionalnog u autofikciji, ali i da, u isti mah, razjasni nedoumice koje se javljaju u recepciji. Na kraju, zaključićemo da autofikcionalni tekstovi omogućavaju ostvarenje niza različitih odnosa između činjenice i fikcije, dok teorija može da nam pomogne da prepoznamo određena mesta i primere fikcionalnog ili činjeničnog unutar konkretnog dela. Sa druge strane, zbog dvosmislene i hibridne prirode autofikcionalnih tekstova, oni mogu da postanu koristan empirijski okvir za ispitivanje različitih teorija proze koje se zasnivaju na narativima i entitetima koji su odavno potvrđeni kao fikcionalni (ovde su izuzetak retoričke teorije fikcionalno-

¹ „Fikcija satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica” (Dubrovsky, 1977).

sti, o kojima će biti reči kasnije, a koje nalaze tragove fikcionalnosti unutar nefikcionalnog diskursa [Walsh, 2007; Nielsen, Phelan, and Walsh, 2014]). Ovaj dijalektički pristup izmešta teorije proze iz poznatih okvira romana, dok istovremeno pokušava da razjasni nejasnoće koje se pojavljuju u vezi sa autofikcijom.

Teorijske avanture autofikcije

Autofikcionalni tekstovi nam pokazuju da postoji jaz između teorije i prakse, kao i različita shvatanja granice činjeničnog i izmišljenog. Dubrovski je dao naziv ovom žanru mahom kao odgovor na novo interesovanje za žanr autobiografije u akademskim krugovima, posebno se oslanjajući na uticajni rad Filipa Ležena – što Dubrovski potvrđuje u pismu koje mu upućuje, ističući želju da ispuni „prazne kvadrate” u njegovoj analizi (prema: Lejeune, 1986: 63). Ležen je 1975. godine naveo da osnovnu postavku autobiografskog teksta predstavlja identitet autora, naratora i junaka. Taj identitet može, ali ne mora, da bude potvrđen nedvosmislenim „autobiografskim usaglašavanjem” unutar teksta (Lejeune, 1996: 26). Osim uobičajenog primera gde nalazimo i ime i nedvosmisleno usaglašavanje (poznati model Rusoovih *Ispovesti*, odnosno Leženov primer 3b), moguće je, unutar Leženove šeme, da se pronađu: „neodređeni” slučajevi kod kojih ni ime ni usaglašavanje ne dozvoljavaju uopšteno prepoznavanje (primer 2b); usaglašavanja u kojima se imena ne pominju (primer 2c); identitet ličnih imena bez direktnog autobiografskog usaglašavanja (primer 3a) (Lejeune, 1996: 28–30). Međutim, čini se da nije moguće primetiti otvoreno razilaženje identiteta i usaglašavanja, što ostavlja dva prazna kvadrata u Leženovoj šemi autodijegetičkih narativa (1996: 28). Ovaj problem nije samo empirijskog karaktera (čak iako ga Ležen u početku, usled nedostatka primera, predstavlja tako), već i logičkog, jer je za Ležena upravo identitet autora, naratora i junaka osnov autobiografskog usaglašavanja. Ipak, Dubrovski insistira na ovoj razlici u romanu *Fils*. Sa jedne strane, pripovedač se nedvosmisleno zove „Serž Dubrovski”, i on je univerzitetski profesor u Sjedinjenim Američkim Državama, dok je, sa druge, pored čuvene napomene o „autofikciji” na poledini, na prednjoj korici navedena oznaka „roman”. Pojam autofikcije tako nastaje u okvirima zanimljivog i kontradiktornog teorijskog eksperimenta koji istovremeno ispunjava jedan od praznih kvadrata u šemi Filipa Ležena, ali i potkopava pragmatičnu osnovu razlika koje on definiše.

U isti mah, namera Dubrovskog nije da ponudi definiciju ovog žanra, već da opiše određene književne prakse – svoje vlastite, koje više naginju ka odrednici „auto” nego ka odrednici „fikcija”. Kao što primećuje Arno Šmit, termin koji Dubrovski nameće nije dobar jer „reč 'autofikcija' stavlja akcenat na nereferentni deo ličnog diskursa, a tekstovi koje on piše idu u suprotnom pravcu” (2010: 126). Frank Cipfel primećuje da Dubrovski koristi pojam „fikcija” samo da bi označio specifičan oblik nehronološke i asocijativne tekstualne konstrukcije, što, strogo govoreći, ne čini njegov narativ fikcionalnim (2009: 299). Shvatanje autofikcije kod Dubrovskog kao „fikcije koja je satkana isključivo od stvarnih događaja i činjenica” ostaje blisko autobiografiji, dok (makar u prvobitnom obliku)

uključuje psihoanalitičku dimenziju i fokusira se na jezičku „avanturu” (videti: Gasparini, 2008: 19–31). U praksi, naravno, čitaoci možda neće ni znati u kojoj meri se autor drži činjenica. Definicije drugih teoretičara, koje se fokusiraju na odrednicu „fikcija” u terminu „autofikcija”, zahtevaju otvoren proces „samofikcionalizacije” ili „autofabulacije” (Colonna, 2004: 75), koji povezuje onomastički identitet i javno priznanje fikcionalnosti. Međutim, autofikcija se takođe posmatra i kao kategorija „nedokučivih” tekstova (Bersani, Lecarme, and Vercier, 1982: 150–165) i kao način da se razlika između stvarnosti i fikcije u potpunosti izbriše (Vilain, 2005: 124–125).

Autofikcija duguje veliki deo svog uspeha, ali i višeznačnosti, semantičkoj nejasnoći reči „fikcija”, koja se (i na engleskom i na francuskom jeziku) ponekad poistovećuje s narativnom konstrukcijom ili literarnošću kao takvom. Ova dvosmislenost možda postoji da bi istakla sumnju prema referencijalnom diskursu. Dubrovski to priznaje u intervjuu iz 2005. godine, gde opisuje „autofikciju” kao postmodernu varijantu autobiografije, prilagođenu trenutku koji više ne veruje u samo jednu istinu istorijskih narativa (2005: 212). Drugi stručnjaci iz oblasti autofikcije iznose slične tvrdnje, ponekad na vrlo kontradiktoran način. Na primer, Ketrin Kaset pravi razliku između isključive činjenične tačnosti i potrage pisca za istinom, tvrdeći da „jedinu fikciju u autofikciji predstavlja rad na jeziku” (2012). Iako se potraga za razlikama između života i priče čini bezopasnom, ona može da se dovede u vezu s određenim osećajem skeptičnosti koji odbacuje pojmove jedinstvenog identiteta i transparentnog samootkrivanja (videti: Zipfel, 2009: 308), pa čak i mogućnost referencijalnog jezika. Zauzimanjem ovog skeptičnog stava izlažemo se opasnosti da proširimo pojam fikcije do tačke besmislenosti, podvodeći sve iskaze pod ovu kategoriju u skladu s onim što Mari-Lore Rajan (1997) naziva „doktrinom panfikcionalnosti”.

Fikcionalnost i hibridnost

Razne teorije proze, sa druge strane, imaju za cilj da dođu do precizne analize proze i fikcionalnosti, iako na različite načine posmatraju odnos fikcionalnog i referencijalnog narativa. Na primer, prema semantičkim teorijama proze, fikcija zavisi od strukture reference i ontološkog statusa imenovanih entiteta, a ne od stilskih faktora ili načina konstrukcije narativa. U filozofskim raspravama o nepostojećim entitetima, vlastita imena fikcionalnih junaka – kao što su Odisej (Frege, 1948), gospodin Pikvik (Ryle, 1933) i Šerlok Holms (Kripke, 1972; Lewis, 1978) – idu ka statusu paradigme, bilo da je zaključak da ta imena nose određen smisao, ali im fali referentni okvir (Frege), ili okvir postoji u nekom mogućem svetu (Lewis), bilo da se zagovara „diskurzivno jedinstvo” fikcionalnih svetova van pretpostavljenog sadržaja njihovih segmenata (Pavel, 1986: 16).

Iako fikcionalni status Šerloka Holmsa ili gospodina Pikvika nije sporan, ključno semantičko ili ontološko pitanje u autofikcionalnom jeste prisustvo (ili odsustvo) referencijalne sile autodijegetičkog *ja* i vlastitog imena koje je u vezi sa njim. Ovde treba na-

pomenuti da se nekoliko definicija proze oslanja upravo na status govornika ili subjekta. Tako Kete Hamburger u *Logici književnosti* pravi razliku između izjava o stvarnosti koje potiču od stvarnog „Ja-Origo” – odnosno pravog subjekta izjave u „prostorno-vremen-skom koordinatnom sistemu” (1973: 67)² – i izjava koje upućuju na fiktivne „Ja-Origines” (1973: 73). Na ovoj osnovi, ona ide čak dotle da iz kategorije prave fikcije isključuje sve narative u prvom licu: zbog njihovog autobiografskog porekla u sistemu izjava (1973: 213), narativi u prvom licu mogu da budu samo „fingirane” izjave o stvarnosti (a ne fiktivne tvorevine), dok njihov „stepen fingiranosti podliježe upravo varijabilitetu” (1973: 328).³ Takođe, sa stanovišta odnosa govornika prema govoru, filozofi i naratolozi kasnije počinju da razlikuju činjenice od fikcije, iako ne slede podelu Kete Hamburger na Ja-Origo i Ja-Origines. Džon Serl pravi razliku između fiktionalnih iskaza i tvrdnji o istinitosti koristeći analizu „tobožnjih ilokucija” (1975: 326) – delovanja u skladu s konvencijama koje umanjuju uobičajene obaveze govornika prema istinitosti izrečenog (pitanje nije ko govori, već da li se govornik pretvara da izgovara određene tvrdnje). U delu *Fikcija i dikcija*, Žerar Ženet poziva se i na Ležena i Serla dok iznosi svoju definiciju fikcije koju zasniva na odnosu autora i pripovedača: dok njihov „rigorozni spoj [...] definiše činjenički narativ”, „njihovo razdvajanje [...] definiše fikciju, odnosno tip narativa čiju verodostojnost autor ne uzima zaobzila” (1993: 70). Pitanje se, kao i kod Ležena, svodi na utvrđivanje identiteta ili nedostatka identiteta autora i pripovedača. Posmatrana iz ovog ugla, autofikcija može da predstavlja jedino logičku i pragmatičku kontradikciju, svodeći se na izjavu: „To sam ja, a i nisam ja” (Genette, 1993: 77).

Dorit Kon, koja definiše fikciju kao „književno nereferencijalni narativ” (1999: 12), razlikuje se od Ženeta jer pominje postojanje formalnih „znakova fiktionalnosti” koji obeležavaju jedinstvenu oblast fikcije: „sinhroni” model naracije „na dva nivoa” (priča i diskurs), određeni narativni modusi koji su oslobođeni referencijalnih ograničenja (na primer, tehnike opisivanja toka svesti) i „udvajanje narativnog entiteta na autora i pripovedača” (1999: 130). Ovaj poslednji kriterijum poklapa se sa Ženetovim razdvajanjem ova dva pojma i služi da definiše nefikciju u smislu identiteta autora i pripovedača. Kon stavlja autofikciju, koju pominje samo uzgredno, u grupu drugih „hibridnih oblika” koji „usvajaju kontradiktornu praksu da fiktionalnim pripovedačima iz prvog lica daju imena samih autora, čime se suštinski gubi razlika između fikcije i nefikcije u životima koje pripovedaju sami protagonisti” (1999: 94). Pristup Dorit Kon, slično Ženetovom, u skladu je sa Leženovim viđenjem autobiografskog pakta – ili onoga što će on kasnije nazvati „paktom istine” – kao pokušajem da se ide na sve ili ništa, a u odnosu na takav stav, pojam „autofikcija” može samo da izazove nedoumice (Lejeune, 2005: 25–26).

² Navedeno prema: Hamburger, Kete. (1976). *Logika književnosti*. (S. Grubačić, prev.). Beograd: Nolit, 87. (Prim. prev.)

³ Kete Hamburger pravi razliku između pojma „fiktivno”, koji se odnosi na ontološki status izmaštanih događaja, likova i entiteta, i „fiktionalnog”, koji se odnosi na način izražavanja. Međutim, ova razlika se ne koristi u većini engleskih i francuskih kritičkih tekstova koje razmatram ovde i stoga je ne pratim u svojoj analizi, već se odlučujem za termin „fiktionalno”.

Vraćamo se, dakle, na već pomenuti problem zbog kog pojam autofikcije ne možemo da dovedemo u vezu sa bilo kojim ozbiljnim razmatranjem fikcionalnosti. Isto važi i za definiciju fikcije Kendala Voltona kao „pretvaranja” (1990), ili Žan-Mari Šefera kao „obostrane ludičke varke” (2010: 138–139).⁴ U svojoj aristotelovskoj argumentaciji za razlikovanje stvarnosti i njene mimetičke predstave, te insistiranju na pragmatičnom okviru koji stvara uslove pretvaranja ili ludičke varke, Šeferov pristup delimično se može uskladiti sa Serlovim razmatranjem „pretvaranja” i, shodno tome, Leženovim paktom čitanja; tako Šefer govori o „pragmatičnom ugovoru” po kom fikcija govori o sebi kao takvoj (2010: 137). Što se tiče dodatka koji nudi Olivije Kaira i po kom se kategorija fikcija proširuje da bi obuhvatila nemimetičke, „aksiomatske” zapise (poput igara s unapred određenim pravilima), on se i dalje oslanja na osnovnu razliku između „dokumentarne” i „fikcionalne” komunikacije, koja se uspostavlja pragmatičnim „postupcima uokviravanja” (2011: 75).

Da bi dodatno naglasili problem, ovi pristupi fikciji često nailaze na poteškoće prilikom opisivanja književne nefikcije. Ženet je najeksplicitniji po tom pitanju, tvrdeći da su fikcije „konstitutivno” književne, dok status činjeničnih narativa zavisi od „uslovnog” kriterijuma „dikcije” – odnosno od formalnih karakteristika ili subjektivne procene estetske vrednosti (1993: 138). Naravno, ova isključivost sama po sebi pomaže nam da objasnimo uspeh autofikcije kao strategije za opravdanje autobiografskog pisanja, kako se ironično osvrće spisateljica Mari Darijesek: „Pošto je autobiografija upitna i uslovna, a pošto je sva fikcija književna, hajde da uvedemo autobiografiju u polje fikcije” (1996: 372–373). Drugim rečima, ova strategija zahteva od nas da prihvatimo postmodernu, panfiksionalističku perspektivu naracije („sva naracija je fiksionalna”) kako bismo obezbedili prostor za fikciju unutar sistema književnosti.

Neki teoretičari su ipak uspešno doveli u vezu razlike između činjenica i fikcije iz teorije književnosti s pristupima autofikciji. Arno Šmit se vraća na koncept Kete Hamburger o „fingiranju” (umesto na Šeferove ideje) kako bi definisao termin „samonaracija” („autonaracija”), i koristi ga umesto termina „autofikcija”, opisujući ga kao „nedovoljno referencijalni književni žanr” (2010: 129) koji omogućava da se približimo stvarnosti na različite načine (2007: 22), i oslanja se na formalne resurse romana da bi dao prednost samoistraživanju i samoizražavanju nad preciznošću činjenica. Samonaracija predstavlja „s sofistiraniji” (2010: 133) oblik autobiografije koji je specifičan za dvadeseti vek i moderno shvatanje sopstva. Frank Cipfel nas uvodi u svoju refleksiju o autofikciji definišući fikciju kao govorni čin određen pravilima koji proizvodi narativ sa „nestvarnom” pričom koja se prihvata uz određenu dozu „pretvaranja” (2009: 289). On potom ističe tri koncepta autofikcije: autofikcija kao poseban oblik autobiografije koji (navodno) povezuje fikciju i narativnu konstrukciju (definicija Dubrovskog) (2009: 290); autofikcija kao poseban tip fikcionalnog pripovedanja (što odgovara terminu „autofabulacija” Vinsenta Kolone), gde izmišljena figura nosi ime autora (2009: 302–303); i, na kraju, autofikcija kao mešavina fiktivnog i autobiografskog pakta (2009: 304).

⁴ Navedeno prema: Šefer, Žan-Mari. (2001). *Zašto fikcija?*. (V. Kapor i B. Rakić, prev.). Novi Sad: Svetovi, 166. (Prim. prev.)

Nedavni povratak „nekomunikacionim” teorijama proze, poput pristupa Silvije Patron koji se tiče „opcionog pripovedača” i povezuje stavove Kete Hamburger sa stavovima En Banfild i S.-J. Kurode (Patron, 2009), poziva nas da preispitamo pitanje govornika u činjeničnim i fiktivnim narativima. U tom svetlu, možda možemo da predemo preko granice binarnog identiteta/neidentiteta naratora i autora, koja ne ostavlja prostora za autofikciju kao treći pojam. U domenu studija autofikcije, Šmitov povratak koncepciji „fingiranja” Kete Hamburger ukazuje na intrigantne mogućnosti, podsećajući nas na kompleksnu bliskost proze u prvom licu i autobiografije. Ne ulazeći u ovu problematiku u potpunosti, fokusiraću se na pitanje mešovite čitalačke recepcije, prateći Šmitovu argumentaciju koja odbija mogućnost „simultane perspektive” (2010: 128), kao i Cipfelovu tvrdnju da čitaoci zapravo menjaju režime čitanja (2009: 306). Martina Vagner-Egelhaaf⁵ i Aleksandra Efe i Alison Gibbons⁶ takođe govore o promenama u stavu čitalaca prema autofikcionalnim tekstovima. Takve promene, rekla bih, zahtevaju od nas da pažljivo pratimo promenu glasa/glasova u određenom delu. Govoreći o autofikciji van frankofonog govornog područja, Karen Ferreira-Majers ukazuje da su čitaoci „u velikoj meri sposobni da uvide i zapamte granicu između činjenica i fikcije” (2018: 42). Fransoaz Lavoka (2016: 522) govori o opštoj potrebi za takvom demarkacijom, primećujući da način na koji razumemo modele po kojima se fiktivno i činjenično spaja u književnosti ne mora nužno da podrazumeva brisanje okvira bilo koje od te dve sfere.

Da bismo razumeli te okvire, možemo da se podsetimo Ričarda Volša koji opisuje fikcionalnost kao „istaknuto retoričko sredstvo koje direktno postaje deo pragmatike ozbiljnog razgovora” (2007: 1). Takvi „retorički” pristupi, koji razlikuju fikciju kao žanr i „fikcionalnost kao odliku nečega ili fiktivni diskurs kao model obraćanja” (Nielsen, Phelan, and Walsh, 2014: 62), dovode do razlike između „lokalne” i „globalne” fikcionalnosti, tako da nefiktivni tekstovi mogu da sadrže i „fikcionalne pasaže” (2014: 67). U praksi, o čemu će kasnije biti reči, lokalno i globalno ne mogu da se potpuno odvoje: na primer, određene formalne odrednice koje funkcionišu kao „znakovi fikcionalnosti” u fiktivnom kontekstu mogu da dovedu do drugačijih efekata u tekstu koji je zasnovan na činjenicama. Ipak, kada se primeni na autodijegetičke narative, razlika između lokalne i globalne fikcionalnosti omogućava nam da razmatramo teoriju različitih oblika hibridnosti koji ne brišu granicu između stvarnog i fiktivnog, niti zahtevaju istovremenu upotrebu kontradiktornih režima čitanja. Autofikcionalni tekstovi pomažu nam u razjašnjavanju tih razlika, sami definišući vrstu i stepen fikcionalnosti. Da bih to pokazala, osvrnuću se na nekoliko specifičnih primera. Naravno, ovi primeri ne obuhvataju sve vrste odnosa između stvarnosti i fikcije, niti sav dijamant autofikcionalnih praksi. Oni, međutim, služe da ilustruju delovanje i utisak fikcionalnog i činjeničnog na nivou pripovednog glasa i angažovanosti čitalaca, a uz to predstavljaju raznovrsnost autofikcionalnih tekstova u anglofonim, frankofonim i skandinavskim književnostima.

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

⁶ Videti: Efe and Gibbons, 2022: 61–82.

Ja / Ne ja

Tvrđnja „To sam ja, a i nisam ja”, koja za Ženeta predstavlja suštinsku kontradikciju autofikcije (1993: 77), zapravo se često javlja, kako u fikcionalnim, tako i u autodijegetičkim narativima zasnovanim na činjenicama. Ukratko, ova tvrđnja ne menja tekst na pragmatičnom, već na tematskom nivou, i to kako bi izrazila nejedinstven koncept sopstva. Međutim, nije uvek lako razdvojiti narativni glas od identiteta, posebno kada je u pitanju ne samo odnos *ja* koje pripoveda i *ja* o kom se pripoveda, već i eksperiment s novim upotrebama prvog lica. Francuska književnica Ani Erno, na primer, opisuje svoje upotrebu „nadličnog *ja*” kao pokušaj da opiše društvenu i porodičnu stvarnost: „Meni se čini da to *ja* koje koristim predstavlja neki nelični oblik, jedva rodno određen, ponekad više iskaz nekog 'drugog', nego 'mene': nadlični oblik, uklatko. Taj oblik se ne koristi da bi se u tekstu konstruisao identitet ili da bih *ja* postala predmet fikcije [*de m'autofictionner*]” (Ernaux, 1993: 221; prevod A. Dž.).

Erno odbacuje termin *autofikcija*, neprestano insistirajući da se ona pedantno drži činjenica. Njena dela nakon romana *Mesto* (1983) nikako ne mogu da se smatraju fikcijom u smislu koji podrazumeva „obostranu ludičku varku”, kako to Šefer definiše. Ipak, ovaj citat ilustruje očigledan jaz koji ona otvara unutar samog *ja*. U frazi „to *ja* koje koristim”, da li su oba primera te zamenice nadličnog karaktera? Ili lično *ja* (autorovo *ja*) odobrava upotrebu tog nadličnog oblika (naratorkinog *ja*)? Ova vrsta metadiskurzivnog komentara koja uvodi razdor unutar prvog lica takođe je prisutna u prozi Ani Erno. Ako postoji bilo kakvo pomeranje referencijalne osnove njenih tekstova, ono se sigurno krije u istovremenoj nemogućnosti i neophodnosti ovog „Ja-Origo” (koristeći termin Kete Hamburger). Eksperimenti Ani Erno sa *ja* dovode do višeznačnog prostora projekcije koji se nalazi između individualnog i kolektivnog. U delu *Godine* (2008), ona proširuje ovaj eksperiment na druge zamenice: bezlična zamenica „on”, treće lice jednine „elle” i prvo lice množine „nous”:

Za desert smo menjale tanjire, pomalo utučene što fondi burginjon nije dočekan s čestitkama kojima smo se nadale, nego s radoznalošću uz primedbe koje su nas razočarale – s obzirom na to koliko smo se namučile da spravimo umake – i bile pomalo snishodljive. (Ernaux, 2017: 91; 2008: 97)⁷

Načelno, roman *Godine* je, po svom narativnom opsegu i paratekstualnom aparatu, delo nefikcije. Ipak, Ani Erno, poigravajući se zamenicama, narušava „Ja--Origo” koje nosi deiktičko značenje u određenom vremenu i prostoru. Na primer, u navedenom odlomku, u francuskom originalu nakon bezlične zamenice sledi pridev u ženskom rodu, dok nesvršeni oblik predikata sugerise radnju koja se ponavlja i koja nije u skladu sa konkretnom scenom spremanja neuspelog fondi burginjona. Čitaoci se pozivaju da učestvuju u nečemu što nije ludičko pretvaranje, već interpretacija koja pretvara konkret-

⁷ Navedeno prema: Erno, Ani. (2023). *Godine*. (J. Stakić, prev.). Beograd: Štrik, 92. (Prim. prev.)

nu scenu i lični osećaj u uopšteni scenario i širu društvenu pojavu, pri čemu se i dalje održava tenzija između pojedinačnog i kolektivnog.

I drugi pisci takođe eksperimentišu prvim licem jednine bez direktnog preispitivanja temelja autobiografskog pakta. Roman *Gotovo je s Edijem Belgelom* Eduara Luja (2014) već naslovom izražava želju za nasilnim raskidom između deteta Edija Belgela (i njegovog društvenog miljea) i narativnog subjekta, autora Eduara Luja. Ova onomastička podela, zajedno sa naznakom „roman” na naslovnoj strani knjige, može da objasni čest opis ovog dela (i drugih Lujovih dela) kao autofikcije, ali, u smislu načelne činjeničnosti, čini se da autobiografski pakt nije doveden u pitanje. Kao i Ani Erno, Luj u svojim delima beži od otvorene fikcionalizacije, oslanjajući se na referencijalnu snagu samorazotkrivanja kao početnu tačku za zarazno osećanje stida koji čitaoca suočava s nasiljem društvenih i seksualnih normi.

Ove primere možemo da uporedimo sa mahom fikcionalnim narativima u prvom licu koji se ponekad opisuju kao autofikcija i posvećuju pažnju intersubjektivnom i nadličnom koliko i Ani Erno. U trilogiji romana *Obris* (2014), *Tranzit* (2017) i *Pohvale* (2018) Rejčel Kask, naratorka je prisutna samo tokom odnosa sa drugim junacima.⁸ Osnovna nit svih romana predstavljena je u prvom od njih, u *Obrisu*, kao trenutni *mise en abyme* – ne glasom naratorke, već junakinje En koja opisuje razgovor sa čovekom koji sedi pored nje u avionu:

u svemu što je rekao o sebi ona je u svojoj prirodi prepoznala suprotnost, negativ. Taj antiopis, u nedostatku bolje reči da se to objasni, oslikao je sve što ona nije. Dok ga je slušala, počela je da razaznaje sebe kao obličje, obris, oko kojeg su svi detalji polako dolazili na svoje mesto dok je ono unutra ostajalo prazno. Ali na osnovu te konture, iako joj je njena unutrašnjost ostajala nepoznata, prvi put nakon incidenta počela je da shvata ko je ona sada. (Cusk, 2014: 239–240)⁹

Naratorka, spisateljica po imenu Fej (njeno ime navodi se po jednom u svakoj od tri knjige), opisuje Eninu teoriju krhke samosvesti pasivnošću kojom beleži utiske i ideje drugih junaka. Iako Fej očigledno deli neke karakteristike sa Rejčel Kask (biografski detalji koji služe kao „operatori identifikacije”, kao u primerima koje analizira Arno Šmit), naša želja da ih rastumačimo proističe pre svega iz pažljivog i prijemčivog, premda nesigurnog stava na koji nas narativ navodi tako što više pažnje posvećuje Fejinom unutrašnjem svetu nego jasno artikulisanim otkrićima drugih junaka o sebi. Subjekt u prvom licu koji se nalazi u središtu teksta više se bavi spoljašnjem ispoljavanjem misli nego sopstvenom naracijom, a ljudi oko naratorke nude refleksije o svakodnevnom životu, ljudskim odnosima i ljudskom stanju u maniru obimnih monologa.

Ova trilogija dovodi do nečega što bismo mogli da nazovemo „autofikcionalnim efektom”, uprkos nedostatku onomastičke veze autorke i junakinje. Ovaj efekat nadra-

⁸ Povezujući roman *Obris* Rejčel Kask s autofikcionalnim tekstovima frankofone književnosti, Meg Džensen (2018: 65–66) dovodi autofikciju u vezu sa brisanjem sopstvene ličnosti čim se fokus premesti sa ja, a dolazi se do „novog tipa subjekta, čija među-subjektivnost (ja, mene, nas) rađa jednu novu vrstu estetske intimnosti” (2018: 69–70).

⁹ Navedeno prema: Kask, Rejčel. (2018). *Obris*. (A. Milajić, prev.). Beograd: Booka, 169. (Prim. prev.)

sta priliku da ove tekstove čitamo kao fikcionalizovane autobiografije (ako posmatramo Fej kao neku verziju Rejčel Kask), iako je to svakako jedna od mogućnosti čitanja. To se odnosi na efekat dvosmislenosti i nelagodnosti koji Kask stvara podrivajući uobičajene pripovedne strategije za prikazivanje unutrašnje svesti junaka. Možemo da se podsetimo da ideja „znaka fikcionalnosti” Dorit Kon prepoznaje, pre svega, tehnike kojima se predstavlja svest junaka. Kask izvrće ovaj princip jer naratorka jednostavno sluša govor u kom drugi junaci iznose svoje misli. U metanarativnom detalju na kraju trećeg romana, *Pohvale*, autorka otvoreno priznaje upotrebu ove tehnike i opet je koristi. Tokom večere na susretu pisaca, žena po imenu Sofija govori o braku, materinstvu, razvodu, odnosu prema muškarcima i osećaju identiteta, dok je njenoj publici „vidno nelagodno” zbog takvog iznošenja detalja iz ličnog života (Cusk, 2018: 162). Jedna druga spisateljica kasnije primećuje da su „stvari postale prilično intenzivne” (2018: 164). Ova scena ističe tehniku pisanja Rejčel Kask u formi neprikladne ispovesti fikcionalnih pisaca, što dovodi do nelagodnih pitanja u vezi sa tim ko se zapravo obraća u monološkim sekvencama ovih romana. Kask u sva tri dela zadržava intenzitet višestruke subjektivnosti koja se ne oblikuje pred čitaocima, već prosto luči pred njima. Ona potiče iz pojedinaca, dok u isto vreme predstavlja bezličnu, izmenjenu ili projektovanu verziju naratorkine vlastite svesti.

Ovo iskustvo čitanja možemo da uporedimo sa još jednim slučajem u kom izmešteno ja upravlja višestruko fikcionalnim narativom. Roman *Crudo* Olivije Lejng opisuje se kao roman, kako u podnaslovu dela, tako i u napomeni izdavača koji se na početku knjige odriče odgovornosti: „*Crudo* je delo fikcije. Događaji, dijalozi i likovi, osim određenih javnih i istorijskih ličnosti, delo su autorkine mašte ili se upotrebljavaju na fikcionalan način”. Učestalost ovakvih odricanja odgovornosti u savremenoj literaturi sama po sebi je simptomatična i ukazuje na prisustvo ne samo fikcije, nego i fikcionalizacije. Osoba koja se koristi u fikciji nije baš fikcionalni lik već figura koja nas uvodi u domen kontrafaktičkog (videti: Gallagher, 2018; Prendergast, 2019). Uvodni segment romana uspostavlja vrlo specifičan romaneskni okvir:

Keti se, odnosno ja, udavala. Keti je, odnosno ja, upravo stigla avionom iz Njujorka. 13. maj 2017, 19:45. Unapređena je u biznis-klasu, osećala se otmeno, kupila je dve boce šampanjca u naranđastim kutijama u fri-šopu, tako će se od sada ponašati. Keti je na aerodromu dočekaio muškarac s kojim je živela, koji će uskoro postati njen muž, a zatim, pretpostavljamo, čovek koji je postao njen muž, i tako do smrti. (Laing, 2018a: 1)

Do kakvog pomeranja značenja i samosvesti dolazi u prvoj rečenici? Na koga se odnosi *ja*? Da li Keti predstavlja Lejng, vandijegetičkog autora? Da li se zamenica „ona” odnosi na Keti ili Lejng? Ili se odnosi na *ja*, u procesu jasnog udaljavanja intradijegetičkog naratora, zajedno sa sopstvenim oblikom samoironičnog indirektnog diskursa („tako će se od sada ponašati”)?

Stvari se dodatno komplikuju na narednim stranicama kada saznajemo da će Ketin ljubavnik raskinuti s njom jer smatra da dvoje pisca ne bi trebalo da budu u vezi: „Ke-

ti je napisala nekoliko knjiga – *Velika očekivanja*, *Krv i suze u srednjoj školi*, pretpostavljam da ste čuli za njih. Njen partner nije napisao nijednu knjigu. Ketu je bila ljuta. Mislim, ja. Ja sam bila ljuta” (Laing, 2018a: 1–2). Dok služe kao vrsta referencijalnog „punktuma” (Barthes, 2002 (5): 809), naslovi knjiga izlaze iz domena fikcije i povezuju junakinju i naratorku sa Ketu Aker, preminulom autorkom romana *Velika očekivanja* (1982) i *Krv i suze u srednjoj školi* (1984). Za neodlučnog čitaoca, fraza „pretpostavljam da ste čuli za njih” služi kao znak fikcionalnosti (da adaptiramo izraz Dorit Kon). Ili preciznije, to je znak protivljenja činjeničnom, čime se jedna moguća verzija Ketu Aker, još živa, dovodi u kontekst Velike Britanije posle Bregzita, gde ona živi život koji na neki način podseća na život Olivije Lejng. Ova poigravanja sa personom autorke/naratorke ili referencijalnim elementima ne razgrađuje romaneskni okvir u potpunosti: *ja* zadržava identitet fikcionalne Ketu ili Ketu Aker koja se protivi činjenicama. Ipak, ne iznenađuje što se roman *Crudo* čita kao autofikcija, uprkos tome što sama Olivija Lejng izražava averziju prema tom terminu (Laing, 2018b). Ova recepcija rezultat je brojnih faktora, posebno zato što se u uvodu primećuje dramatično „deiktičko pomeranje” koje se često dovodi u vezu sa fikcijom (Hamburger, 1973: 127–128). Kada se znak fikcionalnosti na ovaj način stavlja u prvi plan, on postaje znak *fikcionalizacije*, naglašavajući referencijalnu nesigurnost u vezi sa naratorom u prvom licu i podstičući autofikcionalno čitanje, bez obzira na namere autora.

Autofikcija: roman

Knjige Rejčel Kask i Olivije Lejng tvrde za sebe da su romani, ali isto to čini i mahom autobiografski narativ Eduara Luja. Sama žanrovska odrednica – paratekstualni nagoveštaj „roman” na prednjoj korici ili naslovnoj strani, često u maniru podnaslova – postala je izuzetno nepouzdana odrednica fikcionalnosti, iako i dalje funkcioniše kao dokaz književnog prestiža. Udaljavanje od jasno autobiografske definicije, u slučajevima romana Rejčel Kask i Olivije Lejng, i dalje zavisi od imena junaka, bilo da se ona predstavljaju manje ili više javno (tajnovito „Fej” kod prve naspram „Ketu” kod druge). Odrednica „roman” se naročito u frankofonim književnostima često javlja uz širok spektar referencijalnih oznaka, što dovodi do ambivalentne recepcije – čak i kad se ova dela prevode na druge jezike, a naročito kad dolaze na anglofona tržišta na kojima postoji jasnija razlika između fikcije i nefikcije.

Još jedno od dela koje je označeno kao „roman” jeste i *La Cache* (2015) Kristofa Boltanskog, autobiografska priča o porodici Boltanski ispričana u formi opisa prostora u porodičnoj kući, uključujući „skrovište” – malu ostavu u kojoj se autorov deda Etijen Boltanski krio tokom rata (Boltanski, 2017: 159). Ova priča o domu autorovih dede i bake fokusira se na to tajno mesto, malo i sigurno sklonište unutar kuće. To je takođe priča o imenima: ličnim imenima koja su promenjena, odbačena ili izmišljena, i koja više nisu potpuno „lična” ili „odgovarajuća” (2017: 122), jer u sebi nose problematičan trag nesigurnog porekla, odnosno puta koji je porodicu Bolt doveo iz Rusije u Francusku. Trebalo bi ovde napomenuti da je prezime Boltanski danas poznato u francuskom intelektualnom

i umetničkom životu: Kristofov ujak je umetnik Kristijan Boltanski, a otac sociolog Luk Boltanski. No, Kristof Boltanski istražuje stvari koje se kriju iza javnog života njegove ekscentrične porodice. U svakom slučaju, ovaj tip istraživanja imena i identiteta (to istraživanje je u ovom slučaju u vezi sa stanjem jevrejske dijasporu u Evropi) sam po sebi ne podriva autobiografski ugovor zasnovan na ličnom imenu.

Gde se, dakle, nalazi prostor fikcionalizacije u delu Boltanskog? Struktura knjige je nelinearna i fokusira se na prostore (sobe, ali i automobil) koji postaju produžeci junaka, te knjiga ulazi u domen porodične mitologije. Ovaj pristup može se uporediti s romanima autorove bake, koja je, objavljujući pod pseudonimom „Ani Loran”, i „zastupala 'poetiku diktafona', koja se zasnivala na vernom zapisivanju životnih okolnosti” (2017: 9). Boltanski pak koristi formu koja ne deluje u potpunosti dokumentarno, već prilagođava tehnike fikcije. Razmotrite sledeću upotrebu „penetrativnih” pripovedačkih tehnika za koje Kon (Cohn, 1999: 16) tvrdi da su „nedostupne naratorima koji teže referencijalnom (nefikcionalnom) pisanju”:

Nije želela ni da ponovo proživi mladost (Da ponovo proživi šta? Napuštanje? Krštenje kumu? Dečju paralizu? Rat?), niti da spreči starost. Htela je da pobegne od vremena kao takvog. Da nema ni početak ni kraj. Da pred njom ne stoji put koji je ispunjen preprekama koje bi trebalo da izbegava. Htela je da bude vanvremenska. Stanje koje nije bilo ni detinje, ni nezahvalno, ni mlado, ni staro. Nije to bilo neko konkretno stanje, već nešto neodređeno ili odsutno. Volela bi da pluta u nejasnom prostoru. Većito negde između. (Boltanski, 2017: 146)

Pred čitaocem ovog odlomka nalaze se dve mogućnosti. Jedna je da ga čita kao mesto lokalne fikcionalizacije unutar globalne činjenične naracije, pripisujući misli bake (Mari-Elis / Mirijam / Ani Loran) imaginativnoj spekulaciji autora. Druga opcija vodi zaključku da se ova beleška zasniva na porodičnim arhivima, razgovorima i usmenom nasleđu, ali da ova dokumentarna-ispovedna osnova ostaje implicitna u samom tekstu. Fokalizacija je dvostruka, na pola puta između unutrašnje i spoljašnje. Prikaz mentalnih stanja bake služi kao „prenosnik stapanja”, da upotrebimo termin koji Žan-Mari Šefer koristi da opiše „ludičke varke” koje su „pokretači mimezisa kojima se tvorci fikcija služe da bi stvorili fikcionalni svet i koji omogućavaju primaocima da mimetički reaktiviraju taj svet” (Šefer, 2001: 252). U ovom slučaju, međutim, „ludička varka mentalnih činova” (2001: 253) ne služi kao ulaz u fikcionalni svet; tačno je da ne čitamo knjigu kao fikciju, već primećujemo razliku između *fikcionalnog* i *fikcionalizovanog*, što određuje naše shvatanje pokazatelja forme. U svakom slučaju, upravo referencijalna osnova knjige čini fikcionalizaciju vidljivom – u ovom primeru, radi se o načinu na koji Boltanski menja grupu pojedinaca zatvorenih za javnost i ekscentričnu porodicu u junake čije živote možemo da pratimo.

Ovaj primer takođe pokazuje koliko je teško preći sa lokalizovanih efekata fikcionalizacije na definiciju autofikcije kao žanra. Moglo bi biti korisnije da, kao što smo već videli na drugim primerima, razmotrimo čitav spektar strategija i karakteristika teksta koje mogu da dovedu do autofikcionalnih efekata. Hibridne forme i odnos između činje-

ničnog i fiktivnog varira na globalnom i lokalnom planu. Karl Uve Knausgor i njegovi minuciozni opisi, recimo, dečjeg rođendana (Knausgaard, 2013: 21–59), kukuruznih pahuljica (2013: 56–57) ili spremanja čaja (Knausgaard, 2014: 372), proizvode drugačiji efekat fikcije od toga kako Boltanski koristi verno prenošenje razgovora. Šest tomova Knausgorove *Borbe* donose u sferu samonaracije suvišne detalje koje Rolan Bart (Barthes, 2002 (3): 25) dovodi u vezu sa „efektom stvarnog” koji se javlja u književnosti devetnaestog veka. Međutim, kada se koriste u nefikcionalnom, autobiografskom kontekstu, oni služe da zabeleže detalje svakodnevnog iskustva i istaknu plansku upotrebu egalitarnosti, nepodeljene pažnje (videti: Lerner, 2014). Čini se da je ovaj hiperrealizam istovremeno i fenomenološke i veštačke prirodne, jer takvo minuciozno zapisivanje očigledno premašuje kapacitete pamćenja. Ovo je fikcionalizovana rekonstrukcija u službi autobiografskog projekta.

Kamij Lorans koristi fikcionalizaciju da bi došla do potpuno drugačijeg cilja u romanu *U tom zagrljaju* (2000), koji uvodi istraživanje sopstva u fikcionalni okvir upotrebom mnoštva ispovednih razgovora sa psihoterapeutom. Direktno izražavanje fikcionalnog pakta poprimilo je dvostruki oblik hipotetičkog izveštaja o budućoj knjizi koju piše neko ko liči na autorku, ali nije isti kao ona: „Ne bih želela da budem žena u ovoj knjizi” (Laurens, 2004: 7). Da li spisateljica ili naratorka zamišlja knjigu (ovu knjigu)? Ova paradoksalna tvrdnja možda nas približava autofikcionalnom paktu. Ona takođe stvara jaz koji nije u skladu s intimnim tematskim sadržajem knjige. Naime, strategije fikcionalizacije Kamij Lorans su neki oblik samopomoći: autorka opisuje ove strategije kao pokušaje da se zaobiđu različiti oblici cenzure (od autocenzure do tužbi za narušavanje privatnosti),¹⁰ te kao način da se čitaocima omogući da shvate tekst kako oni žele (2007: 224–225). Fikcionalizacija se ovde pojavljuje kao strategija obmane, koja omogućava Kamij Lorans da istraži granice stvari koje mogu da se kažu, ali i da izbegne neke od rizika i ograničenja istine.

* * *

Ove analize mogu samo da zagrebu površinu raznovrsnih primera koji oblikuju teritoriju autofikcionalnog. Ipak, nadam se da sam pokazala gde možemo da počnemo da tražimo fikcionalno u autobiografskom pisanju ili, obrnuto, činjenično u fikcionalnim narativima u prvom licu. Teorija književnosti, kako primećuje Gasparini (Gasparini, 2008: 246), dosad se sretala sa poteškoćama u vezi sa hibridnošću, ali ona ipak može da nam da priliku da se suočimo s ovim problemom. Teorije proze i fikcionalnosti mogu da nam pomognu da izbegnemo zamke panfikcionalističke pozicije koja negira bilo koju specifičnost autofikcionalnog (poistovećujući svaki narativ sa fikcijom), i pružaju nam mogućnost da analiziramo tekstualne strategije koje dovode do određenih autofikcionalnih efekata. Autofikcionalni tekstovi pak mogu da, na primer, osvetle ključ-

¹⁰ Razmatrajući, između ostalog, tužbu koju je bivši muž Kamij Lorans podneo (i izgubio) zbog romana *U tom zagrljaju*, Žisel Šapiro napominje da fikcionalizacija ne predstavlja uvek dovoljan uslov da bi se zaobišli francuski zakoni o privatnosti, iako ona može da služi kao dokaz za odbranu (Šapiro, 2013: 107).

ne probleme u teoriji književnosti usled svog kompleksnog odnosa s različitim oblicima deiktčkog pomeranja i drugim pokazateljima fikcionalnosti. Predstavljajući nam širok spektar odnosa činjenica i fikcije, ova dela osvetljavaju prirodu i oblike fikcionalnosti i dokazuju da književna hibridnost može da se javi na više načina. U tom smislu, možda nije moguće definisati samo jedan hibridni oblik koji bi predstavljao žanr autofikcije. Međutim, ako govorimo uopšteno, autofikcionalni tekstovi ne predstavljaju autonomne fikcionalne svetove, već mesta fikcionalizacije gde se referentni okvir oblika *ja* održava u većoj ili manjoj meri. Kao posledica toga, različiti oblici i nivoi fikcionalnosti prisutni su u različitim delovima teksta ili kao segmenti određenih aspekata dela, i dovode do konkretnih rezultata. Autofikcija takođe dovodi do složene recepcije. Autofikcionalni tekstovi predstavljaju izazov teoriji književnosti jer ističu razliku između ontoloških teorija i pragmatičnih pristupa, odnosno između komunikacijskih i nekomunikacijskih teorija proznog diskursa – ponovo postavljajući, na primer, pitanje razlike između fikcije i varke. Na kraju, iako ne brišu sve granice, ova dela skreću pažnju na odnos činjeničnog i fiktivnog. Dok autofikcionalno ponekad izaziva epistemološku anksioznost i čak moralnu osudu u takozvanoj eri postistine, savremeni oblici ovakvog pisanja takođe mogu da se čitaju kao odgovor na svet u kom danas živimo, otkrivajući sve jasniju svest pisaca o ulozi i fikcije i istine.

IZVORI:

- Acker, Kathy. (1982). *Great Expectations*. New York: Grove Press.
- Acker, Kathy. (1984). *Blood and Guts in High School*. New York: Grove Press.
- Barthès, Roland. (2002). *Œuvres complètes*. (Marty E, ed.). 5 vols. Paris: Seuil.
- Bersani, Jacques; Lecarme, Jacques and Vercier, Bruno. (1982). *La Littérature en France depuis 1968*. Paris: Bordas.
- Boltanski, Christophe. (2015). *La Cache*. Paris: Stock.
- Boltanski, Christophe. (2017). *The Safe House*. (L. Marris, trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Caïra, Olivier. (2011). *Définir la fiction: Du roman au jeu d'échecs*. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Cohn, Dorrit. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Colonna, Vincent. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Cusk, Rachel. (2014). *Outline. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Cusk, Rachel. (2017). *Transit. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Cusk, Rachel. (2018). *Kudos. A Novel*. London: Faber & Faber.
- Kask, Rejčel. (2018). *Obris*. (A. Milajić, prev.). Beograd: Booka.
- Cusset, Catherine. (2012). *The Limits of Autofiction*. Conference presentation, 2012. <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf>
- Darrieussecq, Marie. (1996). "L'Autofiction: un genre pas sérieux". *Poétique* 107, 369–380.
- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Doubrovsky, Serge. (2005). "L'autofiction selon Doubrovsky. Interview by Philippe Vilain". *Défense de Narcisse*. (Vilain, P, ed.). Paris: Grasset, 169–235.
- Effe, Alexandra and Gibbons, Alison. (2022). "A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading". *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. (A. Effe, H. Lawlor, eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Ernaux, Annie. (1983). *La Place*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (1993). "Vers un je transpersonnel". *Autofictions & Cie*. (S. Doubrovsky, J. Lecarme, and P. Lejeune, ed.). *Cahiers RITM*, 6, 219–221.

- Ernaux, Annie. (1996). *A Man's Place*. (T. Leslie, trans.). New York, NY: Seven Stories Press.
- Ernaux, Annie. (2008). *Les Années*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. (2017). *The Years*. (A. L. Strayer, trans.). New York, NY: Seven Stories Press.
- Erno, Ani. (2023). *Godine*. (J. Stakić, prev.). Beograd: Štrik.
- Ferreira-Myers, Karen. (2018). "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?". *Autofiction in English*. (H. Dix, ed.). Cham: Palgrave Macmillan, 27–40.
- Frege, Gottlob. (1892). "1948. On Sense and Reference". (M. Black, trans.). *The Philosophical Review* 57 (3), 209–230.
- Gallagher, Catherine. (2018). *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gasparini, Philippe. (2008). *Autofiction: Une aventure du langage. Poétique*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. (1993). *Fiction and Diction*. (C. Porter, trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hamburger, Käte. (1973). *The Logic of Literature*. (M. J. Rose, trans.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hamburger, Kete. (1976). *Logika književnosti*. (S. Grubačić, prev.). Beograd: Nolit.
- Jeannelle, Jean-Louis. (2013). "Le procès de l'autofiction". *Études: Revue de culture contemporaine* 419 (9), 221–230.
- Jensen, Meg. (2018). "How Art Constitutes the Human: Aesthetics, Empathy and the Interesting in Autofiction". *Autofiction in English*. (H. Dix, ed.) Cham: Palgrave Macmillan, 65–83.
- Knausgaard, Karl Ove. (2013). *My Struggle: Book 2: A Man in Love*. (D. Bartlett, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Knausgaard, Karl Ove. (2014). *My Struggle: Book 3: Boyhood*. (D. Bartlett, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kripke, Saul A. (1972). (1980). *Naming and Necessity*. Oxford: Blackwell.
- Laing, Olivia. (2018a). *Crudo: A Novel*. London: Picador.
- Laing, Olivia. (2018b). "Becoming Kathy Acker: An Interview with Olivia Laing. Interview by Chris Kraus". *The Paris Review*, Sept. 11, 2018. <https://www.theparisreview.org/blog/2018/09/11/becoming-kathy-acker-an-interview-with-olivia-laing>
- Laurens, Camille. (2003). *L'Amour, roman*. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. (2004). *In His Arms: A Novel*. (I. Monk, trans.). New York: Random House.
- Laurens, Camille. (2007). "(Se) dire et (s')interdire". *Genèse et autofiction*. (J.-L. Jeannelle and C. Viollet, eds.). Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 221–228.
- Lavocat, Françoise. (2016). *Fait et fiction: Pour une frontière. Poétique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le Pacte autobiographique. Collection Points Essais*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (1986). *Moi aussi. Poétique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (2005). *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. (2007). "Le Journal comme 'antifiction'". *Poétique* 149, 3–14.
- Lerner, Ben. (2014). "'Each Cornflake'. Review of *My Struggle*, vol. 3 by Karl Ove Knausgaard". *London Review of Books*, May 21, 2014. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>
- Lewis, David. (1978). "Truth in Fiction". *American Philosophical Quarterly* 15 (1), 37–46.
- Louis, Édouard. (2017). *The End of Eddy*. (M. Lucey, trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan, and Richard Walsh. (2014). "Ten Theses about Fictionality". *Narrative* 23 (1), 61–73.
- Patron, Sylvie. (2009). *Le Narrateur: Introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.
- Pavel, Thomas G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Petit, Marc. (1999). *Éloge de la fiction*. Paris: Fayard.
- Prendergast, Christopher. (2019). *Counterfactuals: Paths of the Might Have Been*. London: Bloomsbury Academic.
- Ryan, Marie-Laure. (1997). "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality". *Narrative* 5 (2), 165–187.
- Ryle, Gilbert. (1933). "Imaginary Objects". *Proceedings of the Aristotelian Society* 12, 18–43.
- Sapiro, Gisèle. (2013). "Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: Du réalisme à l'autofiction". *Revue critique de fiction française contemporaine* 6, 97–110.

- Šefer, Žan-Mari. (2001). *Zašto fikcija?*. (V. Kapor i B. Rakić, prev.). Novi Sad: Svetovi.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2010). *Why Fiction?*. (D. Cohn, trans.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Schmitt, Arnaud. (2007). "La perspective de l'autonarration". *Poétique* 149, 15–29.
- Schmitt, Arnaud. (2010). "Making the Case for Self-Narration Against Autofiction." *A/b: Auto/Biography Studies* 25 (1), 122–137.
- Searle, John R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History* 6 (2), 319–332.
- Vilain, Philippe. (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. (2022). "Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Auto-fictional". *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*. (A. Effe, H. Lawlor, eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Walsh, Richard. (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Walton, Kendall L. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Zipfel, Frank. (2009). "Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?". *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. (S. Winko, F. Jannidis, and G. Lauer, eds.). Berlin: De Gruyter, 285–314.

(S engleskog preveo Dragan Babić)