

Ања Ж. Антић

Нови Саг

ДЕТИЊСТВО НАТАЛИ САРОТ: ШТА СЕ НАЛАЗИ ИЗА ТЕКСТА

Наизглед аутобиографско дело, *Детинство* Натали Сарот, никако није аутобиографија у традиционалном смислу речи. Ова студија заправо испитује само значење аутобиографског, као и судбину овог жанра у другој половини прошлог века. Помоћу одредби о новој врсти аутобиографије, коју Дубровски назива аутофикција и теорија неких психоаналитичара, покушавамо да откријемо врсту, али и оправданост везе аутора и његовог дела. Постављамо такође питање колико роман и аутобиографија у доба постмодернизма теже да постану једно, и покушавамо да одговоримо на питање о пореклу и узроку настанка неког књижевног дела, а све на примеру ове необичне аутобиографије Натали Сарот, која је, како коначно закључујемо, од самог чина писања направила субјекат, узрок и циљ свог стваралаштва.

Кључне речи: аутобиографија, аутофикција, психоанализа, Нови роман, Натали Сарот, *Детинство*, Марта Робер, Жак Лакан

Увод

Аутобиографија је долазила на свет корак по корак и, иако се *Исповести* Светог Августина из четвртог века наводе као прво дело које потпуно остварује основна обележја овог жанра (Поповић 2007: 64), сам термин, са значењем које има данас, настаје тек почетком деветнаестог века.¹ Порекло ове речи говори да се ради о писању о сопственом животу и у најширем смислу овај жанр карактерише се поистовећивањем аутора, наратора и јунака. Иако не постоје стриктна правила овог жанра, осим наведеног услова да се ради о писању о сопственом животу, актуелни приступи држе

¹ У средњем веку аутобиографија у први план истиче духовни аспект ауторовог живота, док током ренесансе она добија световнији карактер. У Француској је дело *Исповести* Жан-Жака Русоа, у осамнаестом веку, извршило значајан утицај на даљи развој аутобиографије, јер је од тада заиста велики број писаца почео детаљно да бележи догађаје из свог живота, не би ли тако пронашао његову истину и јединство.

се углавном чувене дефиниције Филипа Лежена (Philippe Lejeune), који је аутобиографију одредио као ретроспективну причу у прози коју пише стварна особа о свом постојању, стављајући нагласак на свој индивидуални живот, нарочито на причу о својој личности (Ozcan 1999: 2). О самој истинитости овог жанра Т. Поповић (2007: 64) каже: „Претпоставка да излаже истините догађаје аутобиографију издваја у односу на биографски роман, романсирану аутобиографију која у први план ставља непоузданост приповедачевих исказа.“ Извесна правила, дакле, ипак постоје, уколико наравно говоримо о аутобиографији у традиционалном смислу. Стога се, иако је аутобиографију често тешко одвојити од других књижевних облика, дела у којима се она преплиће са романом пре називају аутобиографским романом или романсираном аутобиографијом. Примере за оваква дела налазимо још од осамнаестог века. Ипак, у двадесетом веку, под утицајем развоја психоанализе, све већег интересовања за истраживања језика и експериментисања са самим појмом жанра, аутобиографија трпи веће промене. Тако настаје једна врста *побуњеничке* аутобиографије, коју Серж Дубровски (Serge Doubrovsky) назива *аутофикција*, иако је употреба овог термина у званичним круговима прилично свежа и дискутабилна. За који год термин да се одлучимо, морамо се сложити да је *Дејинство* Натали Сарот једно од таквих дела која не припадају традиционалном жанру аутобиографије својом формом колико и својом темом.

Уопште друга половина прошлог века на књижевном плану показује да је време прича које се могу резимирати прошло. Не треба више једноставно причати већ се упустити у авантуру писања – сетимо се чувене реченице Жана Рикардуа (Jean Ricardou) да роман више није *писање о авантури него авантура писања*. Поставља се, дакле, питање како ће то утицати на саму аутобиографију, да ли ће роман и аутобиографија полако постати једно или пак нестати и једно и друго.

Још једно од важнијих питања постмодернизма јесте валидност психоаналитичког процеса у анализи књижевног дела. У епохи у којој је стара критика, попут критике Сент-Бева, јасно превазиђена, може ли се уз помоћ текстова као што су дела Отоа Ранка или Марте Робер, наћи одговор на вечно питање – зашто пишемо?

Дејинство Натали Сарот свакако јесте облик ретроспективног писања, али никако и аутобиографија у традиционалном смислу те речи. Ова студија стога жели да објасни специфичност овог дела, да у њему пронађе огледало доба у којем је стварано и да по-

куша да одговори на питање шта је за Натали Сарот, али и уопште, разлог писања.

Детинство као аутофикција

Као што смо већ споменули, појам аутофикције представља врсту фиктивне аутобиографије. Будући да је појам аутобиографског романа нешто старији и да се односи на појаву која свакако далеко претходи двадесетом веку, многи критичари не прихватају аутофикцију као жанр и говоре пре о једној текстуалној категорији. За оне који овај појам признају, аутофикција се разликује од аутобиографског романа по томе што представља смењивање фикције и истине, при чему је фиктивни део неопходан за откривање сопственог идентитета и за разумевање читавог дела.² Тако Филип Гаспарини (Philippe Gasparini) излаже тезу да је аутофикција пројекција субјекта у потпуно имагинарном, док се код аутобиографског романа све задржава на пољу могућег. Тек уколико не успе да убеди читаоца да је све описано заиста и могуће, аутобиографски роман, почиње да се преплиће са аутофикцијом (Colonna 2004: 1).

Сам Дубровски је за овај, условно речено, жанр рекао да је то фикција коју писац даје о самом себи придружујући јој искуство анализе не само у тематици већ и у производњи текста, а говорећи о проблему класификације аутофикције Жак Лекарм (Jacques Lecarme) разликује аутофикцију у ужем смислу, где се фикција не налази у призваним сећањима већ у начину њиховог представљања и аутофикцију у ширем смислу, која заиста меша истину и измишљено (Laouen 1999: 1).

Ако желимо да одредимо *Детинство* Натали Сарот као аутофикцију, прва ствар којој треба да приђемо јесте присуство фиктивних елемената. Међутим, у овом делу Натали Сарот нема фикције. Ипак, треба приметити да у њему постоји нешто што подсећа на аутофикцију, јер је дијалог нараторке и њене двојнице чисто књижевно измишљање. Иако га неки смештају у категорију аутобиографског романа, ми бисмо пре закључили да је ово дело аутофикција јер фиктивни део не припада могуће остварљивом, будући да се односи на постојање двојнице нараторке и да представља више игру са самим жанром него што покушава читаоца да убеди у истинитост тог постојања. Улога другог гласа у дијалогу јесте надасве да усмерава ток мисли, подсећа и исправља варљива сећања:

2 Овај значај фиктивног уско је повезан и са теоријом психоанализе, јер се путем фикције, много више него путем стварног, открива оно несвесно што се прожима кроз дело.

- Управо сам се умешала... утрпала се тамо где ми никако није место.
- Добро је, настави...
- Била сам страном тело... које је сметало...
- Да: страном тело. Боље ниси могла рећи. То си сада осетила и то са каквом снагом... Страном тело...Организам треба да га пре или касније избаци оданде где је продрло...
- Не, нисам на то помислила...
- Ниси помислила, очигледно да ниси, и ја тако мислим... то се појавило, неодређено, нестварно... непознати гребен који је на тренутак избио из магле... и наново га густа магла покрива...
- Не, идеш предалеко...
- Није тачно. Остајем сасвим близу, ти то добро знаш. (Сарот 1990: 55)

За представнике Новог романа свако дело мора бити свесно само себе. Не постоје, дакле, унапред одређени смисао и форма, већ се дело мора само тражити. Метанаративни дискурс је стога веома присутан у „новим аутобиографијама“. Тако, код Натали Сарот, видимо доказ те самосвести управо у поменутом дијалогу између нараторке и ње саме. Већ на самом почетку дела овај дијалог доводи у питање оправданост и могућност чина писања о себи:

„Дакле, заиста ћеш то урадити? „Оживети успомене из детињства“... Како ти ове речи сметају, не волиш их. Но признај да само оне одговарају. Хоћеш „да оживиш успомене“... нема ту врдања, то је оно.“ (Сарот 1990: 5)

Не изазивајући никакве сумње поводом истинитости приказаних догађаја, ово дело потпуно одговара дефиницији коју је Лекарм дао за аутофикцију у ужем смислу, а такође и другом делу дефиниције Дубровског. *Детинство* припада, дакле, ономе што је дефинисано као аутофикција најпре због тога што испитује могућности самог језика и путем чисте књижевне фикције поставља слободу као основну карактеристику, неодвојиву од онога ко пише. Уз помоћ замишљене двојнице, Натали Сарот показује да писање заправо представља упуштање у један потпуно неистражен простор који не прихвата ограничења.

***Детинство* као пацијент психоаналитичара**

Испитујући могућност упознавања аутора на основу његовог дела, Г. Даркос (Darcos 2009 : 1) сматра да је свако читање психоанализа, то јест, испитивање психе ствараоца, као и да, чак и противници прибегавања психоанализи у књижевности на крају предлажу методе које подражавају њене принципе. Морамо признати да ове

тврдње заиста имају један солидан аргумент: сваки читалац, више или мање свесно, жели да пронађе неки скривени смисао иза форме и симболике текста. Ми свакако можемо одбити да тврдимо да је психоаналитички образац погодан за одгонетање сваког дела, на један баналан начин како се то често мисли, али ипак треба показати у којој мери психоанализа може да нам послужи у разумевању једног књижевног дела.

Један од најзначајнијих теоретичара психоанализе и Фројдов ученик, Ото Ранк (Otto Rank), нарочито се занимао за однос психоанализе и књижевности. Тако је, у својој студији *Мити о рођењу јунака*, он истраживао постојање групе опште познатих карактеристика о рођењу и току живота јунака које су заједничке свим митовима. Покушавајући да објасни порекло ове изненађујуће сличности митова који, пак, припадају различитим народима, Ранк (2007: 13) закључује: „Бауер заступа и на почетку и на крају свог рада становиште да је много вероватније и прихватљивије да се разлог општој подударности ових митова потражи у општим цртама људског душевног живота, него у пражедници или сеоби митова.“

Ранк сматра да је заправо веома лако објаснити ову сличност и да би то учинио служи се Фројдовом теоријом *породичног романа*, која се налази у истој студији. Код детета и неуротичне одрасле особе овај облик фикције је свестан, док се код *нормалног* одраслог он јавља више као какво будно сањарење које пада у заборав. Међутим, код уметника ова фикција увек избија на видело у његовом делу. Свако писање је тако, према овој психоаналитичкој теорији, несвесни наставак овог *породичног романа неуроичара*, и у *Детињству* Натали Сарот можемо за то наћи доста доказа.

Наиме, према теорији породичног романа свако дете се у почетку диви својим родитељима: „А моја мајка је увек била за мене, као и мој отац, изнад, изван сваке сумње.“ (Сарот 1990: 53), читамо у *Детињству*. Одрастајући, дете стиче изванредан критички дух, схвата да његови родитељи нису савршени и почиње да их пореди са другим одраслим особама и да им проналази мане. У миту то је онај тренутак када јунак сазнаје, а у стварном животу дете замишља да његови родитељи нису његови прави родитељи, већ да он има много узвишеније краљевско или чак божанско порекло. Код наше ауторке то је управо осећај неке врсте разочарања које смо сви искусили и које је она показала у ситуацији у којој схвата, први пут, да њена мајка није најлепша:

Сада кад је то у мени, не долази у обзир да јој то прећутим [...] „Мислим да је она лепша од тебе“... [...] Мећутим, мама ми пушта руку,

или је слабије стеже, гледа ме незадовољно, каже ми: „Једно дете које воли своју мајку мисли да нико није лепши од ње.“

[...]

...дете које воли своју мајку... Које дете је не воли? Где то има? Нигде. То не било дете, то би било чудовиште. Или онда она не би била права мајка, била би то маћеха. [...] А ја, то је очигледно, ја је не волим пошто сматрам да је фризерска лутка лепша. (Сарот 1990: 70)

Дакле, прво долази кајање и сумња у то да је она крива за то осећање. Коначно, дете престаје да се бори против својих *идеја* и прихвата истину, која јој је, ипак, и даље застрашујућа – њена мајка није савршена:

...да, немогуће да се човек превари... комади су били мањи, били су маснији... И одмах је *идеја* била ту: мама не поступа добро са Гашом...

[...]

„Мама је шкрта.“ „Мама је незахвална.“ „Мама је циција“... сасвим спремна идеја је ту, чека... покушавам да је задржим... још тренутак... (Сарот 1990: 75)

Многи теоретичари психоанализе су, дакле, сматрали и показали да романескна фикција функционише по том принципу. Свако писање које садржи фикцију представља тако даљу разраду, логични наставак породичног романа као и један од могућих начина преношења истог на дело.

Настављајући мисао Фројда и других психоаналитичара, Марта Робер (Marthe Robert) даље развија ту идеју везе између ауторовог дела и његовог несвесног, у свом делу *Порекло романа и роман њорекла*. У својој студији ауторка је највише окренута питању о пореклу и разлогу настајања неког дела. Према Фројду и Ранку дете себи прича одеређену причу, коју уређује како њему одговара како би превазишло срамоту свог порекла. Марта Робер затим, инсистирајући на дубокој вези између психоанализе и романа, закључује да је романописац онај који само шири круг слушалаца те приче како би понудио читаоцима једну писану верзију сопственог породичног романа. Основа њене теорије је апсолутно веровање у универзални карактер Едиповог комплекса, јер се на психичком узрасту аутора, који се одређује управо према томе да ли је едиповски или пре-едиповски, заснива њена подела на две основне врсте романа. Ауторка тако тврди да постоје само два начина да се напише роман: начин Копилета реалисте који се суочава са стварношћу и начин Нахочета који заобилази борбу бежањем и пркосом (Robert 1983: 74).

Дело Марте Робер предлаже, дакле, анализу испољавања несвесног путем романа и жели да, иза карактера личности, открије психологију самог аутора, јер, како ауторка (1983: 39) и сама каже, роман постоји искључиво на граници књижевности и психологије. И ако одбијемо да тврдимо да је књижевност искључиво једна врста терапије за писца, која уз то и недвосмислено открива његов карактер, морамо признати да иза сваког текста постоје дубоко лични разлози који и те како утичу на његов ток.

Код Натали Сарот најзначајнији однос јесте однос са мајком. У почетку, на шта смо већ указали, девојчица јој се диви и сматра је савршеном. У то време она дубоко пати због њихове раздвојености. Уосталом, један заиста велики део текста обележен је одсуством мајке, о чему довољно сведочи и само ова једна реченица:

...погледала ме је са изразом великог сажаљења и рекла ми: „Ипак је велика несрећа немати мајку. (Сарот 1990: 90)

Међутим, мајка која је толико идеализована и вољена изазива све веће и веће разочарање:

...Стојећи у својој соби, још увек несигурна на ногама, чула сам кроз отворена врата како мама каже неком: „Када помислим да сам све ове дане остала затворена овде са Наташом, а да ником није пало на памет да ме замени поред ње.“ Али оно што сам тада осетила брзо је ишчезло. (Сарот 1990: 30)

Делови који описују однос са оцем много су мање бројни иако је, или баш зато што је, та веза много боља:

Овде се, не знам зашто, бојим да останем сама у соби па је тата пристао да буде поред мене док не заспим... [...] одшкринуће сасвим полако врата... тада се накашљем... али не говорим, то би могло да ме потпуно разбуди, а ја хоћу да спавам, нећу да га спречим да оде, не волим да га задржавам... (Сарот 1990: 39)

Према мишљењу Марте Робер, једна од основних разлика између романописца Нахочета и романописца Копилета јесте управо однос са родитељима. Први тип романописца не посматра своје родитеље засебно, као одвојене особе. Копиле, напротив, свесно разлике између полова, показује јасну разлику и непријатељство према једном од њих, углавном оном који је истог пола. Видели смо да се нараторка *Детинства* налази на пре-едиповском стадијуму у почетку. Али, како је раздор између њених родитеља, и између ње и мајке, постајао већи, она бира очеву страну и одлучује да остане да живи са њим. Разлог овог избора може бити дискутабилан. С једне стране он је очигледан, будући да мајка показује мање пажње

и наклоности према њој него отац, и коначно је и оставља код њега. Али постоји такође могућност да нараторка несвесно преувеличава мајчине речи и понашање у неким тренуцима како би оправдала природно приклањање оцу. Одређени делови показују да чак и код Натали Сарот, која се чврсто противила одредбама психоанализе, постоје назнаке фројдовске теорије полова:

Мама и Коља су се претварали да се туку, то их је забављало, и ја сам желела да учествујем, стала сам на мамину страну, загрлила сам је као да је браним, а она ме благо одгурнула. „Ма пусти...муж и жена су на истој страни.“ И ја сам се удаљила... (Сарот 1990: 54)

Постоји у овом делу право раскршће односа и осећања који не могу недвосмислено да се анализирају, али пуно његових основних карактеристика одговарају карактеристикама које Марта Робер приписује роману Нахочета, које живи у свету маште. Осећај напуштености који доминира делом нагони нараторку да замисли замену за своју мајку, што подсећа на јунака античких митова који увек има друге родитеље који више задовољавају његова очекивања. Тако она разговара сама са собом, као да се теши:

Знаш, ускоро ћемо се вратити у Париз, код тате... раније него обично... и тамо ће, замисли, бити нека друга мама...

Онда ми мама, која је ту, која ме чује, каже љутито: „Ма шта то причаш? Која друга мама? Не може да постоји нека друга мама. Ти имаш само једну маму на свету. (Сарот 1990: 77)

И заиста, за све што недостаје у њеном животу, нараторка покушава да нађе замену и тако видимо више примера удвостручених улога: Вера замењује праву мајку, њена ћерка замењује нараторкину покојну сестру која се такође звала Лили, сама нараторка живи између два града, две државе и, коначно, две породице. Постоји уосталом и већи број сцена које алудирају на сцене из бајки, што показује маштовиту страну девојчице, као и њену склоност ка заменама улога, прерушавању и удвостручењу:

- Негде у то време у твој је живот ушла, и није више из њега изашла, она друга књига: *Краљевић и ѓросјак*.

Мислим да у детињству ни у једној књизи нисам живела тако као што сам живела у овој.

[...]

Слика малог краљевића у ритама, који се попео на буре, крунисан лименом зделом, са гвозденом шипком у рукама... а у кругу око њега, под неком црвеном светлошћу... правом светлошћу пакла... нека људска бића наказних тела, језивих лица... Буну се, виче да је он Едвард,

принц наследник, њихов будући краљ, да је то сигурно, да је истина...
[...]

А онда слика Тома, малог просјака, двојника краљевића, у његовом оделу, затвореног уместо њега у палати краља... (Сарот 1990: 58)

Такође и једна формална карактеристика *Детинства* одговара начину писања Нахочета које се, према Роберовој (1983: 354), труди да исправи своје грешке стварајући савршене текстове. Ово дело Натали Сарот, због његове прилично неорганизоване структуре, свакако би одговарало форми дела Нахочета, које не мари много за план, али влада самом реченицом. Међутим, није само форма овог дела оно што иде у прилог овом закључку, већ и изјава саме нараторке која сведочи о значају који за њу има лепота реченице:

- Кад сам последњи пут прочитала састав „Моја прва туга“... знала сам напамет неке његове делове... нашла сам да је савршен, сасвим гладак и чист и округлао...

- Желела си ту чистоту, ту глатку облину, ништа није смело да штрчи... (Сарот 1990: 155)

Наравно да *Детинство* садржи пуно елемената који припадају фигури Копилета (наклоност ка родитељу супротног пола, на пример), али тон којим је написано и утисак који на читаоца оставља, неодољиво подсећа на дела Нахочета, које одбија да своју нарацију ограничи хронологијом, логичким следом идеја и инсистирањем на опису догађаја.

***Детинство*, између свесног и несвесног**

Иако сама Натали Сарот одбија психоаналитичке теорије, њеном делу може се прићи и са становишта теорије Жака Лакана (Jacques Lacan), француског психоаналитичара, једног од Фројдових ученика. Његов чувени став да је несвесно грађено као језик јасно одређује суштину његове теорије према којој је психоаналитичар једноставно лингвиста који мора да дешифрује написано. Као и Фројд, Лакан је сматрао да је несвесно основни принцип психичког функционисања, али је том схватању додао тврдњу да то несвесно функционише на исти начин као и језик и да он уређује наш однос са светом, али и са нама самима. Оно што неоспорно подсећа на схватања Натали Сарот јесте Лаканов став о уској вези између језика и спољашњег света. Петар Јевремовић (2000: 108) за Лакана каже: „Језик ће за њега много мање бити у функцији пуког преношења информација, но што ће имати намену евокације и призивања у присутност садржаја несвесног.“

Значај који речи имају за Натали Сарот јасно се прожима кроз њено стваралаштво које и јесте заправо истраживање на пољу језика. Она осети најтананије разлике између истозначних речи различитих језика и схвата њихову моћ да призову неко давно потиснуто осећање:

„Теба подбросили“... то је један од ретких случајева да се сећам којим ми се језиком Вера обраћала, [...] ...но овог пута, знам, баш на руском ми је то рекла... на француском би морала рећи „on t'a abandonnée“, што би само био неки мек, беживотан еквивалент руских речи...руски глагол који је употребила...
[...]

...те руске речи су избиле тешке и збијене као што су увек излазиле из њених уста... „подбросили“ глагол који дословно значи „бацити“, али који још има и један незамањив префикс који значи „испод“, „одоздо“ и та целина, тај глагол и његов префикс, подсећају на бреме кога су преваром свалили на неког другог... (Сарот 1990: 135)

Такође и Лаканова теорије идентитета, то јест његово објашњење „стадијума огледала“, помаже нам да схватимо биће које стоји иза текста. Суштински нецеловито, биће жели да се поистовети са целовитом сликом себе у огледалу. Ту је, према Лакану, суштина тензије субјекта који незаобилазно жели да се одреди кроз оно што схвата да га представља. Слично томе, код Натали Сарот, језик заиста поседује једну врсту моћи конструисања и она проналази олакшање, поистовећујући се са оним што је написала:

Учитељица нам узима задатке. Прегледаће их, са стране ће црвеним мастилом назначити грешке, затим ће их избројити и ставити оцену. Ништа не може да се упореди са исправношћу тог знака који ће написати испод мог имена. Он је оличење правде, праведности. Само он може да изазове онај трачак одобравања на учитељицином лицу кад ме погледа. Нисам ништа друго до оно што сам написала. (Сарот 1990: 126)

Лакан сматра да несвесно није једноставно потиснута свест (као код Фројда), већ она виртуална свест која се стално изнова ствара (West 2009: 4). Дакле, ретроспективно писање о себи није начин да се добије целовита представа свог бића и кохерентни субјекат стога нестаје из „нове аутобиографије“, као што нестају и друге референцијалне тачке, историја, хронологија, јасно одређено место и строги детерминизам. Писање о себи претвара се у једноставно преношење унутрашњих пукотина на текст.

У *Дејствију* видимо тај скуп фрагмената једног живота који је изнова измишљан и стваран управо у тренутку писања, под ути-

цајем нових сензација и нових питања о свом идентитету. Класичан текст, наиме, не успева верно да пренесе нит идеја и сећања. Тако је, код Натали Сарот, само испрекидано писање главни субјекат дела, а распарчаност текста показује такође одбијање линеарности, хронологије, како би се дочарао хаос сећања, који је управо само један скуп расутих успомена.

Иако није у стању да пронађе своје јединствено *ја*, ауторка је одушевљена писањем. Током самог тог писања има доста делова који недостају, који измичу делу, али, управо док их тражи, сам језик постаје догађај, а само писање сопствени циљ. Тако ауторка сама себе изазива да почне да пише, приказујући то у чувеној метафоричној сцени са почетка овод дела:

- „Nein das tust du nicht“...“ „Не. Нећеш то урадити“[...]
- „Doch, ich werde es tun“. Ипак ћу то урадити. [...]
- „Не, нећеш то урадити...“ те речи ме окружују, стежу као ужади-ма, копрцам се.“Ипак ћу то урадити“...Ево, ослобађам се, узбуђење, усхићење пружа моју руку, свом снагом заривам врх маказа, свила попушта, кида се, цепам наслон одозго према доле и гледам шта отуда излази...нешто меко, сивкасто испада кроз подеротину. (Сарот 1990: 8)

Служећи се језиком као маказама, ауторка продире кроз заштитни слој, и упушта се у авантуру писања још једног дела, једноставно да би видела шта се у њему крије.

Закључак

Ко је, дакле, то *ја* о којем смо управо говорили кроз разне теорије и приступе? Када се ради о делу Натали Сарот, чини се да је најлакше на то питање одговорити на примеру *Детинства*, јер је то њено аутобиографско дело. Ипак, показали смо да овим делом ауторка само доводи у питање концепт аутобиографије и да се, на неки начин, поиграва са традиционалним примерима овог жанра. Аутофикција, као једна проблематична врста аутобиографије, управо поставља изнад свега проблем новог у књижевности и савршено се слаже са идејама Новог романа. Заправо главна тема аутофикције и јесте размишљање о самој књижевности, језику и књижевном стварању.

Ако су, дакле, истинитост дела и концепт јунака доведени у питање, како се уопште може говорити о анализи личности самог писца на основу онога што је написао? Ипак, то је могуће јер, иако нам писање даје могућност да будемо нешто друго што смо замислили, поставља се питање колико често ми заиста и бирамо нешто што

је много другачије од онога што јесмо и да ли чак и у тим, ређим, случајевима и тај избор нема неко скривено значење.

Тако се опет враћамо на психоанализу. Од Сент-Бева до данашњих дана, наравно у различитим облицима и теоријама, људи посматрају уметничко дело као неку врсту лечења и огледала аутовог живота, а нарочито његовог детињства. Наравно истина је да начин на који писање води аутора (уколико се сложимо да је књижевност изнад свега *авантюра писања*), говори нешто о његовој личности и потпуно је природно да свако критичко читање буде потрага за откривањем тајне порекла неког дела. Ипак је суштински погрешно да се та потрага заврши поистовећивањем аутора и његовог дела.

Пратећи премисе психоанализе, Марта Робер се усредсредила управо на питање о пореклу романа, то јест фикције у написаном, али истовремено приказала на неки начин и развој самог друштва. На тој временској оси није тешко сместити дело Натали Сарот, које је прави представник свог доба. Наиме, у другој половини прошлог века, захваљујући свим врстама ослобађања, роман, али и појам жанра уопште, трпи одређене промене. Долази до ослобађања свих правила, губљења везе са логиком стварности и историје и одједном реалиста романописац Копиле нема ту више шта да тражи. Од тада је Нахоче тај који влада текстом, не тражећи у њему ни време ни место који би одговарали стварнима, и писање постаје окренуто само себи.

Тако је теорија Жака Лакана можда најподеснија за објашњавање порекла једног књижевног дела, нарочито у доба постмодернизма, јер његова схватања о значају самог језика одговарају књижевним идејама друге половине прошлог века. Права представница ових идеја, Натали Сарот, прави од свог дела јединствену авантуру језика, превазилазећи већ постојеће жанрове. Главни субјекат за њу је само писање, које је у њеним делима променљива, нестална и увек изнова стварана мисао. Традиционална нарација је тако поништена и писац не пише више да би причао неку причу, већ да би открио мотив самог писања, да би се још више умногостручио и да би срео читаоца.

Наравно, у сваком тексту има трагова аутора, јер он од тога не може побећи, али они нису читљиви за критичара или читаоца. Једини део писца који је видљив ономе ко чита јесте део који обоје поседују, одговор не само на питање зашто пишемо већ и на оно зашто читамо. То је тренутак у којем се читалац проналази у речи-

ма писца, поистовећује се с њим, и у том јединству налази разлог саме књижевности.

Закључимо дакле да је, иако је активност писања увек мање или више аутобиографски чин, неприхватљиво мислити да аналитичко читање може објаснити душу аутора, јер књижевно дело није једноставно документ. Тако, већ цитирана реченица у овом раду, где Натали Сарот изјављује да она *није ништа друго до оно што је написала*, не сме да нас превари, да нас наведе да помислимо да се она на најједноставнији начин поистовећује са својим делом. Коначно закључак и одговор на питање којим се у основи овај рад бави јесте уједно и најједноставнији: она пише једноставно да би писала.

Литература

- Colonna, V. Défense et illustration du roman autobiographique. 2004. Fabula, la recherche en littérature. (<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>). 10.01.2010.
- Darcos, X. Que sais-je de qui écrit. 2009. Académie des Sciences morales et politiques. (http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/darcos/2009_Que_sais_je.pdf). 22.02.2010.
- Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато
- Jones West, C. Voices of Discontinuity in Nathalie Sarraute's *Enfance*. *PostScript*, Vol. VIII, 1991. UNC Asheville: North Carolina's Public Liberal Arts University. (<http://www2.unca.edu/postscript/postscript8/ps8.5.pdf>). 15.03.2010.
- Laouyen, M. L'autofiction : une réception problématique. *Frontières de la fiction*, 1999. Fabula, la recherche en littérature. (<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>). 10.01.2010.
- Ozcan, E. Enfance de Nathalie Sarraute: Autobiographie ou Fiction?. *Journal of Faculty of Letters*, 1999. Hecettepe University. (<http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/1999161MEminOzcan.pdf>). 16.02.2010.
- Поповић 2003: Т. Поповић, *Реč ОIЛOКOИFOИИFSNJOB*, Београд: Logos Art.
- Ранк 2007: О. Rank, *Mit o рођенју јунака, покушaj психолошког тумачења мита*, Нови Сад: Академска књига.
- Робер 1983: М. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard.
- Сарот 1990: Н. Сарот, *Детињство*, Ниш: Градина.

Anja Antić

NATHALIE SARRAUTE'S CHILDHOOD, WHAT RESIDES BEHIND THE TEXT

Summary

A work which might seem autobiographical at first sight, Nathalie Sarraute's *Childhood* is absolutely not an autobiography in the traditional meaning of the word. This study is examining the meaning of the autobiographical itself as well as the fate of this genre in the second half of the past century. On the basis of certain understandings concerning a new kind of autobiography, which Dubrovsky calls autofiction, and some psychoanalytical theories, we try to discover not only the nature but also the grounds of the connection between the writer and his work. Moreover, we raise the question whether the novel and the autobiography in the era of postmodernism tend to become one, we try to determine the origin of a literary work and the causes of its creation, and all this on the example of this unusual autobiography by Nathalie Sarraute, who, as we conclude in the end, made writing itself the subject, the cause and the purpose of her creation.

*Примљен јула 2010,
прихваћен за штампу новембра 2010.*