

על אוטופיקשן: אוטוביוגרפיה בעידן של פוסט־אמת

קרן דותן

אין בנמצא תיאוריה שאיננה פרגמנט מעובד לעילא של איזו אוטוביוגרפיה (Valery 1954, 213).

“אוטופיקשן” נחשב לז’אנר הספרותי הבולט של העת הזאת: הוא זוכה לשפע של התייחסויות בתקשורת ובאקדמיה, ואפילו לכתב עת ייעודי, ושמו היה לבאזוורד בעל כוח משיכה תקשורתי עצום החורג הרחק אל מעבר לגבולותיו של השיח הספרותי.¹ אבל על אף הדיונים הסוערים שהאוטופיקשן מעורר, עוד לא ברור מהו בעצם ומה מבדיל אותו מאוטוביוגרפיה סתם (או: האם התחולל באופייה של האוטוביוגרפיה שינוי של ממש, שמצדיק לעדכן את שמה?). העמימות הקיצונית שלו – שהיא יוצאת דופן אפילו בהשוואה לעמימות של הגדרות ז’אנריות בכלל – מחייבת בעיני לשאול לא רק מה התפקיד השיחני של המונח הזה בתרבות העכשווית, אלא גם מה הקשר בינו ובין השינויים הפוקדים, מנקודת מבטה של המדיה, את מושג האמת בזמננו, זמן ה”פוסט־אמת”.

נתחיל בכך שעל אף הדומיננטיות של המונח “אוטופיקשן” בשיח הספרותי, הניסיון למצוא לו דוגמאות בולטות בספרות היוצאת לאור בישראל – גם בספרות המקור וגם בזו המתורגמת – נתקל במבוכה, ואין כמעט ספרים המאמצים במפורש את הסיווג הז’אנרי (בכותרת המשנה, למשל, או על גב הספר).² גם אם נניח להגדרות העצמיות בגוף הספר,

1 ראו autofiction.org. מכיוון שהמאמר מבקש לתהות על קיומו של ז’אנר האוטופיקשן כקטגוריה מובחנת ועורך בירור של תפקידו השיחני, שם הז’אנר יופיע לסירוגין במירכאות.

2 גם בצרפת, כפי שכתב ז’אק לקארמה עשור ומחצה אחרי הולדת הז’אנר, סופרים כמעט שלא אימצו את האוטופיקשן במפורש (Lecarme 1993, 235).

נראה כי ניסיון ביקורתי לקבוע אם ספר עומד בתנאי הז'אנר אם לאו, יתמוסס אל טווח עצום של מועמדים פוטנציאליים להיכלל בגדרי הז'אנר, עצום עד כדי כך שיאיין את עצם מעשה הסיווג: בעוד חוקרים רבים מתייחסים לאוטופיקשן בפשטות כאל שמם העדכני של האוטוביוגרפיה או של הרומן האוטוביוגרפי,³ חוקרים ומבקרים אחרים מגדירים אותו כשילוב כלשהו של ממדים אוטוביוגרפיים ובדיוניים (Ferreira-Meyers 2015; Gronemann 2019), הגדרה היברידיית ועמומה שעשויה לכלול כמעט כל יצירת פרוזה, ובייחוד יצירות מודרניסטיות שהרבה מהן – למשל אלה של ג'יימס ג'ויס וד"ר לורנס בספרות האנגלית ושל י"ח ברנר ו"א"נ גנסין בספרות העברית – כוללות מרכיבים אוטוביוגרפיים מובהקים (Olney 1980, 9). גם הגדרות מאופקות יותר, הרואות באוטופיקשן יצירה המשתמשת במכוון בזהות בין שם הגיבור לשם המחבר ובפרטים ביוגרפיים נוספים כחלק ממשחק בציפיות הקוראים,⁴ הן בעייתיות במיוחד בתקופה של פריחה אוטוביוגרפית כמו זו שבה אנחנו חיים כיום, תקופה שקשה למצוא בה ספרים שאינם יוצרים אצל הקוראים ציפיות לשימוש בחומרים אוטוביוגרפיים, בדרך כלל מתוך כוונה יחצנית מודעת.

ממילא, הגדרות היברידיות כאלה לאוטופיקשן מצויות בסכנת קריסה אל כל אחד משני הקצוות שלהן – אל הרומן מצד אחד ואל האוטוביוגרפיה מצד שני; יתרה מזו, הן חושפות שעצם ההבדל בין שני הקטבים תלוי על בלימה. את הדברים ניסחו בהרפתות בסוף שנות השבעים היידן וייט (White 1978, 72), שטען כי כל הנרטיבים, גם נרטיבים היסטוריים, הם בגדר בדיון, בהיותם קיבוע נרטיבי של המציאות, וכן פול דה מאן, שכתב במאמרו "אוטוביוגרפיה כהשחתת־פנים" (דה מאן 2016 [1979]) על הדיכוטומיה המדומה בין אוטוביוגרפיה לרומן. בעיני דה מאן, האוטוביוגרפיה היא בבסיסה פיקציה, בדיון, דיספיגורציה – דיספיגורציה שבאה לידי ביטוי דווקא בניסיון לתת פנים למה שאין לו פנים (לפחות אין לו תבנית פנים אחת). וכפי שהאוטוביוגרפיה היא בפועל בדיה נרטיבית, אפשר לומר גם בכיוון ההפוך, שכל רומן הוא במובן מסוים אוטוביוגרפיה, כלומר גילום עולמו הפנימי של הסופר, ולעיתים גם עולמו החיצוני. אמנם לא חייבים לקבל את הקריסה המוחלטת של הגדרות הבדיון, כפי שמציעים וייט ודה מאן, אבל אפשר לומר שכשם שההבחנה בין בדיון לאוטוביוגרפיה אינה יציבה, כך גם ההגדרה של אוטופיקשן כהכלאה של אוטוביוגרפיה ופיקשן אינה יכולה ליצור תרכובת חדשה אלא נותרת הכלאה מדומה, המחברת בין אפשרויות שמלכתחילה לא היו נפרדות לגמרי.

הגל האוטוביוגרפי בישראל התחזק במיוחד בשני העשורים האחרונים, בין היתר הודות לפופולריות האדירה של סיפור על אהבה וחושך מאת עמוס עוז (2002), לצד הגאות

3 ראו למשל Gilmore 2001; Colonna 2004; Gasparini 2008. פיליפ לוז'ן אמר בריאיון בשנת 2002: "המילה [אוטופיקשן] מתייחסת כעת לרווח שבין אוטוביוגרפיה שאינה רוצה להיקרא כך ובין פיקשן שמסרב להפריד עצמו ממחברו" (Delon 2002, 23).

4 מרג'ורי וורת'נגטון (Worthington 2018) כוללת באוטופיקשן רק רומנים שעושים שימוש משחקי מכוון בפרטים אוטוביוגרפיים, למשל את מבצע שיילוק של פיליפ רות או את *The Tragedy of Arthur* של ארתור פיליפס.

הגלובלית של הכתיבה האוטוביוגרפית, שהביאה עימה שורה של להיטים בינלאומיים (אם לציין רק כמה דוגמאות: פרנק מק'קורט והאפר של אנג'לה, אזאר נפיסי ולקרוא את לוליטה בטהרן, אליזבת גילברט ולאכול, להתפלל, לאהוב, וכן פטי סמית ובוב דילן, ג'מ קוטזי, קתרין הריסון, ג'ואן דידיון, ג'נט וינטרסון, אנני ארנו, עמנואל קארר, קרל אוכה קנאוסגורד ועוד רבים). גם ספרים שאינם מגדירים את עצמם כאוטוביוגרפיות או כממארים מרמזים, לפעמים באופן מתעתע, על מיקומם לאורך הציר שבין בדיון ואוטוביוגרפיה, למשל באמצעות זהות מחשידה בין שם המחברת לשם הגיבורה, אף כשיש בהם ממד בדיוני מובהק (למשל קורות משפחת קאשתיל בהרומאן המצרי של אורלי קסטל-בלום), או באמצעות משחק בין מסרים בגוף הטקסט ובפארא-טקסט, כלומר בכותרות המשנה, על הכריכה וכיוצא בזה (כמו בספרו של אשכול נבו הראיון האחרון, הכתוב בגוף ראשון מפי דמות שנחזית כבת דמותו של המחבר, אף שבעמוד זכויות היוצרים מופיע דיסקליימר הקובע כי "אין כל קשר בין העלילה למציאות").

אבל כשלעצמם, אוטוביוגרפיות, ממארים, רומנים אוטוביוגרפיים ולא כל שכן יצירות פרוזה בדיוניות שיש בהן מרכיבים אוטוביוגרפיים כלשהם, ולו מתעתעים, אינם תופעה חדשה במיוחד, והכתיבה האוטוביוגרפית והוידויית ידעה בעבר גלים רבים של פופולריות. בשנת 1980 פרסם חוקר הספרות ג'יימס אולני קובץ מאמרים מצוטט מאוד על אוטוביוגרפיה, ובהקדמה כתב כי הספר גובש בעיצומו של רגע היסטורי כזה של עניין מוגבר בכתיבה אוטוביוגרפית, וכי הגל הגואה הזה הוא שהניע אותו לנסות ולהבין "למה? למה עכשיו? למה לא מוקדם יותר?" (Olney 1980, 11). אך אף על פי שהספר מציע מגוון של תשובות אפשריות לשאלות בדבר התנאים ההיסטוריים שאפשרו את עליית האוטוביוגרפיה (אחת התשובות הללו, הנשמעת בווריאציות שונות עד היום, היא שהאוטוביוגרפיה נותנת פתחון פה לקבוצות ולצורות חיים מוכפפות, שמעמדן בחברה האמריקנית מצוי בתהליך של שינוי, ובכך היא משתתפת בארגון מחדש של היחסים והמעמדות בין הקבוצות השונות בחברה; ראו Eakin 1991), בסופו של דבר השאלות על התנאים ההיסטוריים שמכשירים את עליית האוטוביוגרפיה נותרות ללא מענה. התשובה שאולני מנסח בסוף ההקדמה – שלפיה האוטוביוגרפיה, בהיותה כלי של רפלקסיה היסטורית, נחוצה בכל זמן והיא תמיד בת הזמן – אינה מספקת, במיוחד אם מביאים בחשבון שהספר נכתב דווקא בשנים שבהן התיאוריה הספרותית קעקעה את מעמדו של המחבר כסובייקט הריבוני של הטקסט ("מות המחבר"). למעשה, באותה עת קועקע מעמדו של המחבר כריבון הטקסט עד כדי כך שאחד המשתתפים בקובץ, מבקר הספרות מייקל ספרינקר, הבין את אותו רגע היסטורי ממש – זה שאולני הבין כפריחת האוטוביוגרפיה – דווקא כקץ האוטוביוגרפיה, כפועל יוצא של אותן תיאוריות חדשניות לזמן (Sprinker 1980). הצירוף המוזר הזה של ההכרזה על פריחתה של האוטוביוגרפיה ועל מותה, באותו קובץ מחקרי ממש, מזמין אותנו לשים לב לקשר המתוזמן בין התהליכים המנוגדים, זה של פריחת הז'אנר האוטוביוגרפי וזה של צמצומו והגבלתו. יותר מאשר השאלה "למה עכשיו?", אני חושבת שנחוץ לשאול "כאיזה אופן

עכשיו?“, כלומר כיצד האוטוביוגרפיה מתאימה את עצמה לשינויים תודעתיים, לתזוזות בתפיסת האני, בתפיסת האמת וביחס אל הטקסט, ומה המחיר שהיא משלמת כדי לשרוד אותם: האם היא נשאת אותה אוטוביוגרפיה?

האוטופיקשן שואף לסמן שינוי מהותי כזה באוטוביוגרפיה, מעין מוטציה שלה, אם תרצו. אבל באופן משונה, שלל הגדרותיו העכשוויות אינן מציעות שינויים צורניים כלשהם בכתיבה האוטוביוגרפית עצמה. יותר מש״אוטופיקשן״, כפי שהוא מובן היום, מציע לכתובה האוטוביוגרפית תוכן או צורה חדשים, הוא מבקש להחליף את שמה בשם עדכני שיאפשר למתג אותה מחדש ולהסוות את הקשר אל המוניטין הדהוי שלה ואל ההיסטוריה התנודתית של כתיבתה וקריאתה לאורך הדורות. כלומר, הוא מתיימר לסמן את לידתה של תופעה אוטוביוגרפית חדשה באופן שמיתר את הצורך בקריאתה לאור העבר, כחלק מרצף של כתיבת עֶצְמִים (אוטו) חיים (ביו), ומאפשר לסמן בה קווי התחלה חדשים וניתוקים חדשים. לקרוא יצירות ספרות כאוטופיקשן פירושו, מן הבחינה הזאת, להתכחש אל הקשר שלהן ליצירות אוטוביוגרפיות אחרות ולקורפוס העשיר של הכתיבה הביקורתית על אוטוביוגרפיה לגוניה. יתרה מזו, לקרוא אוטופיקשן כז'אנר נפרד פירושו בין השאר לצמצם את גבולות הכתיבה האוטוביוגרפית, כאילו היא איננה כוללת ממילא מרכיב משמעותי של בדיה. לכן במקום לדון כאן במקבץ של יצירות ספרות עכשוויות ליפול בגדרי הז'אנר, דיון שהיה מבסס אותו כמרחב טקסטואלי נפרד ובר קיימא, הדיון בחלקיו הראשונים של המאמר יצטמצם לקריאה של המילה האחת, של המונח עצמו, ״אוטופיקשן״, על גלגוליו הקודמים. התפיסה שתנחה אותי היא שלמונח ״אוטופיקשן״ יש קיום שיחני נפרד ותלוש מהיצירות העכשוויות שהוא מתיימר לייצג – שאחת מהן, זו של קנאוסגורד, תידון בפירוט בחלקו האחרון של המאמר – ולפיכך במקום לדון בו כקטגוריה המסמנת שינוי של ממש בכתיבה האוטוביוגרפית ומייצגת גוף עבודות ממשי, אתן את הדעת על ההיסטוריה המוכחשת שלו ועל אופן פעולתו כמונח רווי כריזמה בשיח התרבותי של ימינו.

לידה בהפרת חוזה

אוטופיקשן, בגלגולו הראשוני, נולד מתוך הניסיון להציב גדרות נוקשים לאוטוביוגרפיה, בדיוק באותה תקופה של פריחה אוטוביוגרפית שג'יימס אולני מתייחס אליה בקובץ המאמרים שהוזכר קודם. ב־1975, אותה שנה שבה פרסם רולאן בארת את רולאן בארת על פי רולאן בארת, האוטוביוגרפיה פורצת הדרך שלו, פרסם מבקר הספרות הצרפתי פיליפ לז'ן את ספרו רב ההשפעה על האוטוביוגרפיה, ובו ניסח את הגדרתה כמונחים משפטיים דרך סדרה של חוקים צורניים נחרצים שצמצמו מאוד את היקפה (Lejeune 1975).⁵ לפי לז'ן, האוטוביוגרפיה מתבססת על ״חוזה״ עם הקוראים המבטיח להם כי הטקסט

הוא אכן סיפורו של המחבר, ולפיכך חייבת להיות זהות משולשת בין המחבר, המספר והגיבור. שמו של מחבר האוטוביוגרפיה, המתנוסס על גבי כריכת הספר, הוא בעיני לז'ן מעין חתימה חוזית שמבטיחה כי "החוזה האוטוביוגרפי" (the autobiographical pact) אכן עומד בתנאי הזהות שהקוראים מצפים לה (שם). לז'ן צירף מטריצה של הווריאציות ה'אנריות האפשריות מבחינתו, המתקבלות מתוך החיתוך בין השאלה אם מתקיים חוזה אוטוביוגרפי (מתקיים / לא מתקיים / לא ידוע) ובין השאלה בדבר הזהות בין המחבר לגיבור (מחבר זהה / לא זהה / לא ידוע אם זהה לגיבור; ראו איור 1). המטריצה הזאת בעייתית מסיבות רבות וזכתה לביקורות מוצדקות, אבל היא התפרסמה במיוחד כשהתברר כי הודות לגבולות המלאכותיים שהיא הציבה לאוטוביוגרפיה היה לה תפקיד מכונן בניסוח קווי המתאר של ז'אנר חדש, שהתמקם בתוך החלל הריק שנוצר מחוץ לגבולות אלו. לז'ן הותיר במטריצה שתי משבצות ריקות – שתי אפשרויות שהיו בעיניו ספק בלתי ממומשות עדיין, ספק בלתי אפשריות. אחת מהן – האפשרות ששם המחבר יהיה זהה לשם הגיבור, ובכל זאת הספר יוגדר כרומן – מומשה ב־1977 על ידי הסופר סרז' דוברובסקי בספרו *Fils* (בן), ספר שהוגדר על ידי מחברו כאוטופיקשן.⁶ דוברובסקי סיפר מאוחר יותר כי בעודו שקוע בכתיבת ספרו, קרא את לז'ן והבין כי יצירתו המתהווה תהיה זו שתתפוס את המשבצת התיאורטית הריקה, שכן אף שיש בה זהות בין שם הגיבור, שם המחבר ושם המספר ואף שהתאריכים והפעולות המתוארים בה נלקחו מתוך חייו שלו, הוא מילא אותם בתוכן בדיוני, כך שכותרת המשנה של היצירה הייתה בסופו של דבר "רומן".⁷

שם הגיבור זהה לשם המחבר	אינ שם	שם הגיבור שונה משם המחבר	זהות בין המחבר לגיבור	סוג חוזה
?	רומן	רומן	רומן	חוזה בדיוני
אוטוביוגרפי	לא ברור	רומן	רומן	אינ חוזה
אוטוביוגרפי	אוטוביוגרפי	?	?	חוזה אוטוביוגרפי

איור 1. המטריצה של לז'ן (Lejeune 1989, 16)

6 המילה אוטופיקשן הוצאה מתוך ההקשר המקורי בגוף הטקסט ונותרה רק על גבי הכריכה האחורית, ושם נכתב: "פיקציה של אירועים ועובדות אמיתיים לחלוטין; אם תרצו, אוטופיקשן, הפקדת לשון ההרפתקה בידי הרפתקת הלשון, מחוץ לתבונה ומחוץ לתחביר של הרומן, זה המסורתי או זה החדש" (Doubrovsky 1977).
 7 ראו במכתב ששלח דוברובסקי ללז'ן, Lejeune 1993, 6. צריך לומר שגם למשבצת ה"ריקה" השנייה שהותיר לז'ן בטבלה שלו – האפשרות ששם המחבר לא יהיה זהה לשם הגיבור, ואף על פי כן יוגדר הספר כאוטוביוגרפי – אפשר למצוא דוגמאות (למשל, מהעת האחרונה, סדרת הספרים "פטריק מלרוז", הסדרה האוטוביוגרפית במוצהר של אדוארד סנט אובין, שבה שמות הגיבור והמחבר אינם זהים).

דגם האוטופיקשן שעיצב דוברובסקי ב־1977 רחוק מאוד מזה המנוסח בשנים האחרונות. דוברובסקי, יליד 1928, היה יהודי צרפתי שבנערותו בימי מלחמת העולם השנייה הסתתר בפריז מפני הנאצים, והטראומה, שהטילה על צילה על כל כתיבתו, היא שהניעה אותו ליצור אוטופיקשן (לוי תשע"ג). עבורו, הפרת החוק הצורני של לז'ן נועדה להכשיר מכשיר משפטי אחר, את העדות; או ליתר דיוק, היא נועדה להכשיר את חוסר האפשרות להעיד את הסובייקט הקרוע בין עבר טראומטי להווה פוסט־טראומטי. שכן מאפייני האוטופיקשן של דוברובסקי – כתיבה פרגמנטרית, לא נרטיבית ולא ליניארית, שהיא מוכת שתיקות כשם שהיא מוכת סטיות, מה שהביא את המבקרים בני הזמן לכנותה "פרורוסיה של פונקציית העדות" (שם, 475) – הם למעשה ניסוח הפורענות שחוללה הטראומה בחייו וחבלתה הקריטית ביכולתו לספר את חייו כסיפור מאורגן וקרוב לעצמו. דוברובסקי כותב כי הוא עיצב את האוטופיקשן כמיזנסצנה, כלשונו, כלומר כאילו חייו שוחקו על ידי דמות בדיונית, זרה, שהפכה את האוטוביוגרפיה שלו לרשת של עובדות חיים המחוררות בבדיחות אל הבדיוני, אל החלום ואל התת־מודע.⁸ אפילו השם עצמו, "אוטופיקשן", הוא תוצר של משחק מילים, של הסוואה: בפסקה שהוצאה בסופו של דבר מתוך הספר הופיע קטע שבו מתואר המספר כשהוא יושב במכוניתו עם מחברת החלומות שלו ומשתעשע ברעיון לפתח את חלומותיו לטקסט בדיוני שיהיה, לפיכך, "אוטופיקשן", כלומר סיפור שנוגד במכונית (Ferreira-Meyers 2015). אלא שהבדיון והמשחק כאן אינם אמצעי הרחקה וחמיקה; הם טעונים אצל דוברובסקי בהקשר טיפולי. עבורו, זהו "בדיון [...] המשלב בתוכו, במובן המלא ביותר של המילה, את הניסיון הפסיכואנליטי, לא רק מבחינה תמטית אלא בעצם ייצור הטקסט" (Doubrovsky 1993, 41). במובן זה, ובעקבות נורית לוי במאמרה על יצירתו (לוי תשע"ג, 484), אפשר לכנות את יצירות האוטופיקשן שלו "אוטו־אנליזה". גם הלשון של האוטופיקשן על פי דוברובסקי היא חלק מהתהליך הדו־כיווני של עיבוד הטראומה: הוא כותב שהאוטופיקשן אינו מחפש את הלשון הפורמלית של מחבר המבקש לשלוט בסיפור חייו, אלא ללשונו יש "יחסים מידיים יותר עם אלימות המילים, הסצנות והזיכרונות" (Contat 2001, 119).

ועם זה, ועל אף שלל האפיונים הללו לאוטופיקשן, דוברובסקי עצמו לא תמיד בטוח שהאוטופיקשן הוא אכן ז'אנר נפרד מהאוטוביוגרפיה. הגם שכותרת המשנה של *Fils* הייתה "דומן", דוברובסקי הסביר בכמה הזדמנויות שאינו רואה את עצמו ככותב רומנים אלא דווקא ככותב אוטוביוגרפיות. האוטופיקשן, לדבריו, מאפשר לו לכתוב את האמת האמיתית יותר; את האוטוביוגרפיה שהממד המימטי שלה מתייחס לייצוג של עצמי מפורק, שאיבד

8 על האוטופיקשן כמיזנסצנה אמר דוברובסקי בריאיון: "האוטופיקשן הוא מיזנסצנה. [...] אנחנו מספרים את עצמנו כפי שמספרים דמות בדיונית כדי למסור את חייו שלנו" (Louette 2000–2001).

את היכולת לספר את עצמו כאותנטי. דוברובסקי סוגר כאן מעגל: מהכינון הראשוני של אוטופיקשן כ"רומן" פורע גבולות, התוחב כזבים אל בין חרכי הלכנים האוטוביוגרפיות, הוא מגיע בסופו של דבר אל התובנה שזו הייתה דרכו לכתוב את האוטוביוגרפיה של עצמי שהוא אותנטי בזרותו. כך הוא כותב בספר מאוחר על היחס בין אוטוביוגרפיה לרומן: "אוטוביוגרפיה. הנה, פשוטה, אני צריך לגשת לשלי. מושכת פחות, מותחת פחות מרומן, זה ודאי. אך רומן מבצע את הפעולה ההפוכה: עם ישות מציאותית, הוא מיצר ישות בדויה. ואני, אני נהייתי כל כך בדיוני" (אצל לוי תשע"ג, 477).

כיום ההקשרים הטראומטיים-פסיכואנליטיים הללו שמתוכם נולד "אוטופיקשן" של דוברובסקי סולקו מתוך הגדרותיו העדכניות של הז'אנר, וכמוהם סולקו גם המאפיינים הצורניים הספציפיים שמאפיינים את ספריו של דוברובסקי. למעשה, האוטופיקשן בן זמננו נוקה כליל מממדים צורניים מבחינים כלשהם, עד שהיעדר הצורה הפך למאפיין המרכזי של הז'אנר. ז'אק לקארמה כתב במאמר מצוטט מאוד שכותרתו "L'autofiction: Un mauvais genre?" (בתרגום חופשי: "אוטופיקשן: ז'אנר רע?"; Lecarme 1993) שלאוטופיקשן אין ממש מאפיינים צורניים המאפשרים להבחינו מרומן או מאוטוביוגרפיה, ולמעשה אין לו שום מאפיינים ייחודיים מבדילים הנובעים מתוך הטקסט עצמו, והוא מוגדר רק מכוח הזהות הטכנית בין המחבר, המספר והגיבור ביצירה שכותרת המשנה שלה היא "רומן" או ביצירה ללא כותרת משנה כלל (שכן לקארמה מכיר בכך שקיומה או היעדרה של כותרת משנה נובע לעיתים משיקולי מערכת יותר מאשר מהכרעה עקרונית של הסופר עצמו). באמצע הגדרה טכנית לז'אנר, ברוחו של לז'ן, לקארמה משחרר אותו מכל מאפיין צורני; או, אם ננסח זאת על דרך החיוב, הוא פותח את האפשרות לקבוע כי המאפיין הצורני היחיד של אוטופיקשן הוא האי-צורה. הגדרה כזאת משתקפת גם בדברים שכותב על הצורה קרל אובה קנאוסגורד, שסדרת ספריו האוטוביוגרפיים "המאבק שלי" היא אחת הדוגמאות הפופולריות ביותר והמזוהות ביותר בתקשורת עם אוטופיקשן. קנאוסגורד כותב כי מבחינתו הצורה צריכה להכניע כל מרכיב אחר בכתיבה – סגנוני, עלילתי או תמטי – אבל עליה לעשות זאת בכוח שהוא בראש ובראשונה כוח הרס, כך שהכתיבה תעסוק "יותר בהרס מאשר ביצירה" (קנאוסגורד 2014, 189).

אלא שהגדרה צורנית שלילית כזאת לאוטופיקשן חוזרת ושומטת את הבסיס מתחת לזכות הקיום שלו כז'אנר נפרד מהאוטוביוגרפיה, המוגדרת באופן מסורתי בדיוק דרך היעדר עקרוני כזה של צורה או סגנון ז'אנרי מובחן. אמנם גם הרומן, ככלל, מתאפיין בקיבולת צורנית עצומה, אבל האוטוביוגרפיה, אפילו יותר מהרומן, נשענת על התפיסה העקרונית שעל המחבר ליצוק אל חיבורו סגנון משלו, קול משלו, "אמת" משלו, שהם כביכול שונים

לחלוטין מאלה של אחרים (Starobinski 1980). פול דה מאן כותב: "באופן אמפירי כמו גם תיאורטי, האוטוביוגרפיה אינה משתפת פעולה עם הגדרות סוגיות; דומה שכל מקרה ספציפי הוא יוצא מן הכלל" (דה מאן 2016, 244). ואם ההיעדר העקרוני של מאפיין צורני ז'אנרי אמור להקנות לאוטוביוגרפיה חותם של אותנטיות ושל אינדיווידואליות, של אמת ייחודית, בלתי מעושה ובלתי מתייפייפת (מתוך אותו ניגוד דיאלקטי מובלע ומוכר בין צורה ל"אמת", או בנוסח מוכר אחר שהספרות העברית מכירה היטב – בין "הספרות" ו"החיים"), גם האוטופיקשן מבקש ליהנות מאותו חותם של אמת אינדיווידואלית שהאי-צורה עשויה להקנות לו, ולו במחיר זה שההיעדר העקרוני של הצורה חוזר וממסמס את ההצדקה להבחנה ז'אנרית בינו ובין אוטוביוגרפיה.

אוטופיקשן ו"פוסט-אמת"

ההבטחה המקופלת באוטופיקשן לגרעין של "אמת אוטוביוגרפית", ועל אחת כמה וכמה ההבטחה לתבל את אותו גרעין אוטוביוגרפי בכמות בלתי ידועה של שקרים, סטיות והטעיות, מעניקות לו כוח משיכה רב בעידן ה"פוסט-אמת", כאשר דעת הקהל אחוזת רגשי תבהלה ואולי גם התפעמות לנוכח היקף השקרים, התעמולות והקונספירציות השולטים בשיח הציבורי: לא רק קמפיין הברקזיט ודונלד טראמפ, אלא גם הכחשת שינויי האקלים, קונספירציות החיסונים, הכפשות המהגרים, שלילת האבולוציה ועוד. האיזמים על האמת העובדתית, המדעית, מריצים את קהל הקוראים (בעיקר בארצות הברית ובאנגליה, שבהן הציבורים הפרוגרסיביים רואים את עצמם כנפגעים הראשיים של מה שהם מכנים "פוסט-אמת") אל הכתיבה הלא-בריונית, ובראשה אל האוטוביוגרפיות והממוארים, היודעים בשנים האחרונות פריחה גדולה. האוטופיקשן, בזכות ההבטחה לגרעין של אמת עובדתית, מאפשר גם ליצירות המגדירות את עצמן כרומנים לנגוס נתח מן השוק הפורח הזה. בעשורים האחרונים שטף את ארצות הברית ואנגליה מבוול של ספרים המנסים לבסס את ה"פוסט-אמת" כתופעה המאפיינת את הרגע ההיסטורי הנוכחי, וחלקם אף מנסים לבססה כתופעה חסרת תקדים.¹⁰ אפשר לפקפק בכך ולתהות אם השקר הוא אכן כלי פוליטי חדשני או ייחודי, כפי שעשוי להצטייר בחלק מהספרים האלה, ואם עידננו אכן מתאפיין בזליגה יוצאת דופן בין אמת ושקר או דווקא להפך, בניסיונות סיוזיפיים לחצוץ ביניהם. אבל נוכחותו העיקשת של השקר בחיינו מעוררת כיום ללא ספק חרדה עצומה, וחרדה זו – המתגלמת במושג "פוסט-אמת", שנטבע על ידי מי שרואים עצמם כחיילים בצבא האמת – היא המזינה, לטענתי, גם את הפופולריות התקשורתית של המונח "אוטופיקשן".

יתר על כן, העכשוויות של שני המושגים "פוסט-אמת" ו"אוטופיקשן", ותפיסתם כסממנים מובהקים של הזמן הזה,¹¹ מאפשרת ניתוק מלאכותי מההמשכיות ההיסטורית של התופעות שהם מייצגים, שכן כפי ש"אוטופיקשן" מסווה את ההמשכיות שבינו ובין ההיסטוריה הארוכה ורצופת הבדיונות של הכתיבה האוטוביוגרפית, כך גם ה"פוסט-אמת" מסווה את מרכזיותם של השקר, התעמולה ואמונות השווא לאורך ההיסטוריה.¹² לזה אפשר להוסיף כי צמד המונחים "אוטופיקשן" ו"פוסט-אמת" מגלים גם דמיון מבני: לשניהם מבנה מולחם, מאוחה, המרמז על איזה קיטוב מובלע בין אמת (אוטוביוגרפית או אחרת) ובין יסוד אחר, מתחרה לאמת (פיקשן, פוסט). אבל בשני המקרים המרחב המושגי שנוצר מקוטב פחות מכפי שנדמה. שכן כפי ש"אוטופיקשן" ממקם את עצמו בין הקטבים – המדומים – של האוטוביוגרפיה והרומן, גם "פוסט-אמת", בהגדרותיו המשכנות יותר, אינו מתייחס לעליית השקר ולירידת האמת אלא לתופעה של טשטוש ההבחנה ביניהם, או ייתור ההבחנה ביניהם, במשמעות הקרובה יותר למה שהארי פרנקפורט (Frankfurt 2005) מכנה "בולשיט" – אותן אמירות שמגלות אדישות מוחלטת לשאלות של אמת ושקר, בניגוד לשקרן, שמודע לקריאת התיגר שלו על האמת.

אבל למעשה, הקשר בין שני המושגים הללו עמוק יותר. רבים מהספרים שעוסקים בפוסט-אמת חוזרים על כך שתופעת הפוסט-אמת מבטאת שינויים בהיררכיה בין רגש לרציונליות. במילים אחרות, הטענה היא שהדומיננטיות של ידע, רציונליות ואינטלקט התחלפה בדומיננטיות של דעות, אמונות ואמוציות.¹³ אין הכוונה ששיח הפוסט-אמת משופע ברגשות ובדעות יותר מאשר בעבר, או שהוא מתנער לחלוטין מהעובדות, אלא שהוא מתייחס לעובדות כאל חומר הנתון לסלקציה ולמניפולציה, בשם ערך רגשי הממוקם גבוה מהן בהיררכיה (כמו בדוגמה של קליאן קונוויי, היועצת של טראמפ ומנהלת הקמפיין שלו, שאמרה ב-2017 כי דובר הבית הלבן לא שיקר אלא הציג "עובדות אלטרנטיביות" לגבי גודל הקהל בהשבעת הנשיא). למעשה, במידה מסוימת אפשר לטעון כי שיח העובדות האלטרנטיביות המוקע כ"פוסט-אמת" נועד דווקא לפצות על הירידה במעמדן של העובדות, בבואו להשיב לשיח הפוליטי משהו מהסמכותיות והנחרצות שאבדו לו בעולם של ריבוי אמיתות והיעדר ודאות (Freedan 2013), אלא שבתוך כך הוא משתמש בנרטיבים באופן דומה לזה שמשתמשת בהם ספרות בדיונית. יוצא שבשעה שעמדותיהם של מדענים ומומחים נתונות לתנודות ולהתפתחויות (והמגפה סיפקה דוגמה מצוינת לכך), נרטיבים של פוסט-אמת יכולים להישאר יציבים, ומקנים למי שמחזיק בהם תחושה של כוח

11 הספר הראשון שנשא בכותרתו את המונח "פוסט-אמת" התפרסם בשנת 2004 (Keyes 2004), ומחברו, ראלף קייז, כתב כי שאב את המונח ממאמר של סטיב טסיק (Tesiak) שפורסם במגזין *Nation* בשנת 1992.

12 חנה ארנדט כתבה ב-1972 כי השקר לא נכנס לפוליטיקה בעקבות תאונה היסטורית כלשהי אלא היה מאז ומתמיד חלק מההיסטוריה, וזעם מוסרי לא יעלים אותו (Arendt 1972).

13 Laybats and Tredinnick 2016; McIntyre 2018; Kalpokas 2019, 12–13

ושליטה: כמו ספרות בדיונית, גם הם אינם שואפים בהכרח להיחזות כאמיתיים (Kalpokas 2019, 13–16). מכאן עולה נקודת דמיון נוספת בין אוטופיקשן ובין השיח הקרוי "פוסט-אמת", שכן כפי ששיח ה"פוסט-אמת" מקרב את העולם הפוליטי לנרטיב הבדיוני והופך את הפוליטיקה לסיפור גדול מהחיים וגדול מהאמת, לספֶקְטָקְל – כך גם האוטופיקשן יוצא מהגרעין האוטוביוגרפי אך מנסה להיבנות מה"סנסציה של הבדיוני", כאילו עצם השילוב של בדיון ברומנים אוטוביוגרפיים טומן בחובו איזו סנסציה.

אוטופיקשן הוא בעיניי פרי של הלך רוח הנשלט על ידי תובנות של "פוסט-אמת", המניחות שהמציאות התנתקה מהבסיס העובדתי שלה והיא אחוזה בידי הדמיוני והנרטיבי; הוא תוצר של תקופה המתייחסת למרחב שבין עובדה ולא-עובדה בתערובת של חשדנות, חרדה ומיאוס; הוא חושף שבימינו, בזמן ה"פוסט-אמת", קשה במיוחד להכיל את הרעיון שיש מרכיב הכרחי של בדיה באוטוביוגרפיה; והוא משקף את השאיפה (חסרת התוחלת) לסגור את הבדיה האוטוביוגרפית בתוך גדרות של ז'אנר נפרד (גם אם לאיש לא לגמרי ברור מה מוכל בו, ויותר מזה, מה לא מוכל בו). עלייתו של "אוטופיקשן" כאירוע שיחני אופנתי חושפת כי בעידן של צחצוחי חרבות מתוקשרים בין עובדות ושקרים אין מקום לתפיסה הוותיקה שהדמיון עשוי להיות אמיתי לא פחות מהעובדות, שמה שעשוי היה לקרות ולא קרה – יכול לגלות אמת עמוקה יותר ממה שקרה, כפי שכותבת טוני מוריסון במסה על תפקיד הזיכרון בסיפורי חיים: "ההבחנה ההכרחית עבורי היא לא ההבדל בין עובדה לבדיה, אלא ההבחנה בין עובדה לאמת. משום שעובדות יכולות להתקיים גם ללא אינטליגנציה אנושית, ואמת לא יכולה" (Morrison 1998, 193).

מי כותב אוטופיקשן ומי כותב סתם אוטוביוגרפיה?

אבל מה שהופך את האוטופיקשן לקטגוריה ההולמת כל כך את עידן ה"פוסט-אמת" אינו רק ההבטחה לגרעין מנצנץ של אמת בתוך ערמות של קש, או היחסים המתעתעים שמתקיימים בו בין אמת ובדיה, אלא סוג האמת שהוא מבטיח: נרטיבים סובייקטיביים, אמוציונליים, מוטים בהגדרה. בעוד האמת המדעית והעובדתית מותקפת ללא הרף, האמת שנותרת על כנה – זו שאי-אפשר להפריכה – היא האמת האינדיווידואלית, "האמת שלי", האמת שאי-אפשר לערער עליה ולא להכליל אותה. אם זמן ה"פוסט-אמת" מגלם את שיח האינדיווידואליה של האמת ואת חוסר האונים מול הרלטיביזם שלה, האוטופיקשן נחזה כשיא גילומה של המגמה הזאת בספרות וכניסיון להתמודד עימה בכלים שלה עצמה. איאן וואט כתב בספרו הקלאסי על עליית הרומן (Watt 1957) שלאורך מאות השנים האחרונות, מאז הרנסנס, הרומן לקח חלק במעבר מחיים המעוגנים במסורות קולקטיביות אל חיים המעוגנים בניסיון אינדיווידואלי (שם, 13). כפיר כהן-לוסטג כתב על תהליך דומה שהתרחש בספרות הישראלית והפלסטינית של המאה העשרים (Cohen-Lustig 2019). תהליך ה"הפרטה" הספרותי הזה בא לידי ביטוי גם בשינויים צורניים, עם ירידת

קרנו של מודל הרומן הריאליסטי הפוליפוני, הפורש ריבוי בכטיני של קולות ונרטיבים מתחרים על פני שלל דמויות, זמנים ומקומות, ועלייתו של מודל "צר" יותר של כתיבה, המתבונן בעולם מתוך פנימיותו של המספר ומנקז את ריבוי המבטים והפרספקטיבות אל תוך קול שלכאורה אינו זקוק לתיווכה של רשות מארגנת כלשהי.

אבל יותר מאשר האוטופיקשן מבקש להבחין את עצמו מהרומן הריאליסטי הפוליפוני, הוא מבקש להבחין את עצמו מהאוטוביוגרפיה, וליתר דיוק – מאותם נרטיבים אוטוביוגרפיים טראומטיים, "פגומים" מבחינה צורנית, שהוא היה מזוהה איתם בתחילת הדרך, בעיקר בצרפת. להבדל הזה יש גם ממד מגדרי: כמה חוקרות כתבו בעת האחרונה כי בניגוד לספרות הצרפתית, שבה האוטופיקשן הוא מפעל נשי בעיקרו, בספרות האמריקנית הוא מזוהה עם גברים לבנים. גם בישראל, האוטופיקשן – להבדיל מכתובה אוטוביוגרפית "סתם", שהופכת למחוז נשי לכאורה (שחורי 2020) – מזוהה בתקשורת עם כתיבה של גברים (וכך למשל בערך העברי של אוטופיקשן בוויקיפדיה, הדוגמאות לאוטוביוגרפיה בדיונית בספרות הישראלית מציינות רק שלושה סופרים: ניר ברעם, אשכול נבו ואריק גלסנר).

החוקרת האמריקנית מרג'ורי וורת'ינגטון כותבת כי סופרים לבנים פריבילגים הכותבים אוטוביוגרפיות מרגישים צורך להבחין את עצמם מאותם המוני אחרים חסרי המעמד הספרותי, שגם הם כותבים את סיפורי חייהם בתקופה זו של "גל" אוטוביוגרפי, אלא שאותם אחרים כותבים ממוארים ואוטוביוגרפיות רגילים בתכלית (Worthington 2018). היא כותבת: "פריחת האוטופיקשן האמריקני יכולה להיקרא כסימפטום של חרדות מחבר כתוצאה מההישגים הספרותיים של נשים ולא־לבנים, הישגים שערערו על דימויו העצמי של המחבר כגבר לבן בעל עוצמה יצירתית" (שם, 16).¹⁴ לכך אפשר להוסיף כי הצבע והמגדר של האוטופיקשן מסתמנים גם כנגד המגמה ההפוכה – קריאת היצירות הבדיוניות של נשים ובני מיעוטים כאוטוביוגרפיות – מה שאפשר לייחס לא רק לירידת קרנה של האוטוביוגרפיה אלא גם להנחה כאילו הבדיון אינו נחלתם הטבעית של סופרים וסופרות כאלה.¹⁵ במילים אחרות, אוטופיקשן יכול להיקרא כתגובת ה"גילדה" הספרותית המקצוענית לפלישתם של הבלתי מקצועיים אל תחומי הספרות ולהצפתה בטקסטים בעלי ממד אוטוביוגרפי מובהק. לפיכך, כאשר אותם סופרים מקצועיים מבקשים להצטרף אל גל

14 וראו גם Dix 2018; Ferreira-Meyers 2018. רייצ'ל סייקס כותבת כי בעוד גברים כדוגמת בן לרנר, קנאוסגורד וטאו לין, שגם הם כותבים על חייהם האישיים, המיניים והגופניים, זוכים לשבחים כ"בני דמותו של מרסל פרוסט", הנשים זוכות לתווית של oversharing, מי שמתפזר יותר מדי מידע – תווית שיש לה מאפיינים מגדריים ברורים והיא מיוחסת בדרך כלל לנשים (Sykes 2017).

15 לטיעון כזה ביחס לסופר היהודי-טוניסאי אלבר ממי ראו Brozgal 2013. לגבי ספרות נשים, ראו למשל Allardice 2020. על השינוי במעמדה של האוטוביוגרפיה, שפעם נתפסה כואנר גברי, ראו Gilmore 1994.

האוטוביוגרפיה הם נזקקים לסימן מיוחד שיבדיל את יצירותיהם האוטוביוגרפיות מאלה של כל השאר וייתן להן את חותם הפרופסיה.

הכתיבה האוטוביוגרפית במובנה הצר נותרת מחוץ פוליטי מדי, מיושן, חסר ברק יצירתי ("לא מקצועי") ומסוכן משפטית. מדי כמה שנים מתעורר סקנדל כשמתברר שמחברי אוטוביוגרפיות וממארים אינם נצמדים לאמת הביוגרפית במובנה הצר. סקנדל כזה, ומהמפורסמים והפוליטיים שבהם, התעורר לאחר שהאנתרופולוג דייוויד סטול מצא אי־דיוקים רבים בספר אני, ריגופֶרְטָה מְנָצ'ו (1982) שכתבה בגיל 23 מי שזכתה מאוחר יותר בפרס נובל לשלום על פועלה למען זכויות ילידים בגואטמלה (Stoll 1999). סטול גילה כי מנצ'ו, שכתבה את ספרה בגוף ראשון, למעשה לא תיארה רק חוויות שעברה בעצמה אלא גם כאלה שעברו אחרים מבני עמה (למשל, באחת הסצנות הקשות ביותר בעדותה היא מתארת כיצד היא ומשפחתה נאלצו לצפות בשרפת אחיה; אך למעשה, אחיה נהרג בנסיבות אחרות). אמנם מנצ'ו כתבה במפורש בפתח הספר כי עדותה היא עדות ייצוגית וקולקטיבית – היא כתבה: "אני רוצה להדגיש שאלה לא רק חיי, זאת גם עדותם של בני עמי" – אך הכתיבה בגוף ראשון הכתיבה חוסר סובלנות לעמימות כזאת של שאלת הייצוגיות, וגם יצרה ציפיות ל"שיח אמת" שנבחן ברמת נוקדנות משפטית (אותה רוח משפטית דווקנית שעולה גם מתוך ה"חווה האוטוביוגרפית" של לז'ן). כל אלה צמצמו מאוד את מרחב הייצוגיות הלגיטימי של הטקסט, ועוררו פולמוס ער ופורה שהפך את המקרה לאבן יסוד במחשבה הביקורתית על אוטוביוגרפיה. מבקרים רבים מאוד יצאו להגנתה של מנצ'ו, בין השאר בטענה שהמקרה ממחיש את מגבלותיה של העדות האוטוביוגרפית, ה־testimonio, ועליה להגמיש את גבולות הייצוגיות שלה ולאפשר למחברים לכתוב על עצמם גם כנציגיהם של אחרים; וכן בטענה שהאוטוביוגרפיה יכולה להרשות לעצמה צורות גמישות יותר של הזדהות, של אני קולקטיבי. אבל מאז, ולנוכח מידת הנפיצות של שקרים בעידן הנוכחי, מבקרים נזהרים יותר בטרם יתמכו בכתיבה אוטוביוגרפית שאיננה עומדת בסטנדרטים משפטיים של עדות.¹⁶

עננות התביעות והשערוריות המרחפות מעל ראשיהם של כותבי (ובעיקר כותבות) אוטוביוגרפיה שרוצים להכניס אל סיפוריהם ממד ייצוגי, כזה שלא תמיד תואם בדיוק את מה שקרה, או שאינם מעוניינים לקבור את הכאב תחת תלוליות של עובדות, דוחפות רבים ורבות מהם לנטוש את האוטוביוגרפי לטובת הבדיוני, כלומר לטובת טקסטים המוגדרים כבדיון גם אם יש בהם מרכיבים אוטוביוגרפיים ברורים. הבדיון מאפשר להם מרחב גמיש יותר של כתיבה, והוא מאפשר לחרוג מהסיפור היחיד של האני אל הקולקטיבי

16 לכמה עמדות זהירות מסוג זה ולסיכום כללי של תגובות בולטות במקרה מנצ'ו ראו למשל Eakin 2004. כמה דוגמאות מהשנים האחרונות שהעלו שאלות דומות למקרה מנצ'ו הן הממארים של ג'יימס פריי, ג'ודי בלנט ונירומי דה סויזה. הדוגמה הקיצונית והבעייתית ביותר היא הממאור שנכתב תחת הפסבדונים בנימין וילקומירסקי, מי שהציג את עצמו כיהודי ניצול שואה ולמעשה לא היה יהודי ולא ניצול.

והפוליטי (ראו למשל Gilmore 2001). הפוליטיות של טקסטים כאלה אמנם מאברת משהו מהמיידיות שלה ומהיכולת להצביע על עוולות בעלות נפקות משפטית, אבל מנגד היא פותחת את הטקסט לקריאות אלגוריות רחבות יותר מאשר אוטוביוגרפיה.

דוגמאות מקומיות לכך עשויות להיות ספר הגברים של ננו שבתאי (2015) ואהבה של מעין איתן (2020). בשני הספרים האלה הכאב אינו מסופר כאילו הוא מגיח כפי שהוא מתוך חספוסי חיי העובדות, אלא מתוך עיצוב של קול עשוי במובהק, מסוגנן במובהק (אף שגם האסטרטגיה הראשונה היא מעשה סגנון, וספרו של קנאוסגורד שיידון בהמשך הוא דוגמה לכך). שני הספרים אינם מציגים את עצמם כאוטוביוגרפיות אלא ככדיון, והם כתובים בלשון וידויית הנוקטת בדרך כלל גוף ראשון יחידה או גוף ראשון רבות, ורק בראיונות עם הסופרות מתגלים המשקעים האוטוביוגרפיים שבקרקעיתם.¹⁷ בספרה של שבתאי נשמר אמנם מבנה סדרתי של אירועים – מפגש עם גבר רודף מפגש עם גבר – אבל המבנה הפיקרסקי לא פורש השתרשות של אפיזודות נפרדות אלא מנסח דווקא את התלכדותן לכדי פרספקטיבה אחת, שהיא מוטה בכירור ואינה מתימרת לתאר את הדברים "כהווייתם", בצורה מאוזנת או אפילו מובחנת רגשית:

בפרספקטיבה של זמן, כל הגברים שקוננתי עליהם אי פעם, היום לא נותר מהם זכר. שקר. אני זוכרת כל פרט. רושמת ומסדרת בראשי. וגם בפנקס עם רשימת שמות וכינויים. אבל את הכאב הספציפי שגרם לי גבר כזה או אחר, אותו איני מזהה ספציפית. בעצם, הכול, הכול כמעט כבר לא ספציפי (שבתאי 2015, 182).

חוסר הספציפיות אין פירושו השטחה של רבגוניות המציאות ושל מורכבותה, אלא העברתן למישור של קול המספרת, שמשמיע בשלל ניואנסים – בנטייתו העולצת-מאולצת למקצב ולחרוז, בתמימותו הילדית שמגלה לכאורה יותר מכפי שהייתה רוצה,¹⁸ או בשפע ההתחכמויות האינפנטיליות במכוון¹⁹ – את הסירוב לחזור לאחור ולהקים את האירועים על רגליהם שלהם. הוא מותיר אותם סגורים בתוכו, מהדהדים בתוך הממד הצורני שלו.

17 ברור שהעניין שלי באלומות מינית על הווריאציות שלה הוא לא עניין מחקר, אומרת מעין איתן בריאיון (איזיקוביץ 2020), וננו שבתאי אומרת: "זה לא יומן, זאת ממש ספרות. ברור שמבחינה רגשית זה מבוסס על חוויות שלי, אבל יש שם הרבה דמיון והמצאות. הדמות ממוקמת בעולם שלי, אני כותבת על דברים שקשורים אלי, אבל בכל זאת זו לא אני וזה לא ממש הסיפור שלי" (איזיקוביץ 2015).

18 למשל, "הוא אמר שאני סומכת עליו יותר ממה שאני יודעת, אז ניסיתי לסמוך. אבל כבר לא הייתי כל כך שמחה. הוא אמר שהגוף שלו לא שייך לאף אחד וגם לא לעצמו. והוא דיבר על דה-קונסטרוקציה. לא הבנתי בזה הרבה, וזה בכלל לא משך אותי, בגלל שגם אני פירקתי פעם כל הזמן, הכול, כל כך הרבה, עד כדי כך שכבר כמעט פירקתי את עצמי" (שבתאי 2015, 24).

19 למשל בשמות הפרקים: "הפסיכולוג – העברה נגדית", "מורה הדרך – ארמה חרוכה", "האדריכל – חרא", "הרופא הפנימי", "המורה ליוגה – תנוחת הגווייה".

גם מעין איתן כתבה טקסט שהיסוד הטראומטי שבו מסרב לקחת על עצמו כל ספציפיות, והיא עושה זאת אפילו באופן מוחצן יותר, כבר בפתחת הספר: "היו לכן רגליים ארוכות, שדיים גדולים, בטן שטוחה. לא, הייתן שמנות. באתן מבתים הרוסים, משפחות עם כסף, ההורים שלכן היו משוגעים זה על זה. אבא שלכן היה רואה חשבון, חבר קיבוץ, חסר בית, מרצה לשפות באוניברסיטה" (איתן 2020, 13). זו אינה עדות, והיא אינה אחת. היא לא חותרת להצטייר כעקבית או כאמינה עוברתית ("מה קרה? הרגתי פעם גבר שאהב אותי. או להפך. הרג אותי גבר שאהבתי. את האקדח גנבתי מאבא שלי"; שם, 74), והכאב שלה אינו מסוים, או שהוא מתכחש אל המסוימות שלו ומעביר את המשקל מהניסיון האחד אל הניסיון המשותף ומהפצע העוברתי אל ביטויו האסתטי.

טקסטים כאלה, שמבקשים לטשטש את קווי הגבול המתעתעים ממילא שבין האישי לייצוגי והפוליטי, מבקשים לרחוק את האוטוביוגרפי אל מעבר לגבולות היחיד, אל מעבר לגבולות העדות. הם אינם זקוקים להגדרותיה המלאכותיות העכשוויות של תחנת האמצע "אוטופיקשן" (אם כבר, הם קרובים יותר לגלגולו הקודם של ה"אוטופיקשן" בצרפת של שנות השבעים ול"פרוורסיה של מושג העדות"); הם חותרים אל תפיסה אחרת של אמת נרטיבית, שאינה רואה את עצמה כשתי וערב של עובדות וברדיות ואינה מאפשרת להפריד מתוכה, אחד אחד, חוטים של אמת מזה ושקר מזה, אלא יוצקת לבלי הפרד את "מה שקרה ליי" אל "מה שקרה לנו", גם אם לא באמת קרה ממש כך לאף אחת מאיתנו.

קריאה והסכמה

בהתנערותו של האוטופיקשן במתכונתו העכשווית מהמטען הטראומטי והפוליטי של האוטוביוגרפיה "סתם" ושל האוטופיקשן כפי שעוצב בידי דוברובסקי בשנות השבעים, ומהצורות הספרותיות השבורות והמגממות של העדויות המיוסרות באשר הן – וכן בהתנערותו מהגדרה מוסכמת, מצורה ספרותית ומדוגמאות ממשיות – הוא מעצב את עצמו כמושג ספרותי פרוץ, כתיבה מושגית חלולה המוסרת את עצמה לרוחות הזמן, להדהד אותן בתוכה בשריקה חדה. אלא שדווקא בשל ההיעתרות שלו להווה הוא מתאים במיוחד לתפקיד המסורתי של הז'אנר על פי פרנקו מורטי, כלומר לקריאתו – וכוונתי לקריאה של המושג עצמו, להבריל מהיצירות שהוא עשוי להתייחס אליהן – כסימפטום של קיבעונות היסטוריים.

בספרו *Signs Taken for Wonders* (מילולית: "סימנים שנחזים כניסים"; Moretti 1983) תוהה מורטי על התפיסה של הוגים כמו גיאורג לוקאץ', שלפיה הצורה הספרותית לעולם אינה מצליחה ללכוד את מציאות החיים, מכיוון שזו דינמית וכאוטית הרבה יותר ממנה. במילים אחרות, מורטי תוהה על ההנחה שהקיבעון שייך לספרות ואילו הדינמיות שייכת לחיים – הנחה שמתבססת על תפיסת ה"חיים" כמצב של אי־יציבות פתוחה ונוזלית, לעומת "הספרות" השואפת לכלוא את אי־היציבות הזאת בתוך סד צורני צר. מתוקף הנחה

זו, הוא כותב, ירדה גם קרנו של מושג הז'אנר, שנתפס כצורה סגורה ומאובנת שאינה מצליחה ללכוד את העושר העצום של המציאות. ואולם כנגד ההנחה הזאת, כותב מורטי, אפשר לזכור שהקבעונות הצורניים הם חלק בלתי נפרד מחיי היומיום עצמם ומהקונבנציות החברתיות שמארגנות אותם בתבניות קבועות. בדיוק את הקונבנציות הללו משקף הז'אנר: הוא אינו יציר הספרות העומד כנגד הכאוטיות שבחיים, אלא הוא משקף את הסגירות, התקיעויות והחזרות שקיימות בחיים עצמם. זוהי בעיני מורטי גם ההצדקה לעסוק בחקר הז'אנר: לאתר את הסדירויות של החיים כפי שהן משתקפות בספרות. אבל כאן הוא מוסיף טוויסט נוסף: הוא טוען כי הספרות לא רק משקפת באופן פסיבי את התבניות של המציאות, אלא גם תורמת באופן אקטיבי לכינון ההסכמה (של הקוראים ובכלל) לקונבנציות הללו. "הבה נאמר שהתפקיד המשמעותי של הספרות הוא להבטיח הסכמה. לתת לאינדיווידואלים לחוש בנוח בעולם שהזדמן להם לחיות בו, להביא אותם להתפשר עם הנורמות התרבותיות הקיימות בדרך נעימה ובלתי מורגשת" (שם, 27). הז'אנר הספרותי המקובע אינו רק משטח מראָה המשקף את הקבעונות של "העולם", אלא הוא מסייע לנו להשלים עם הקבעונות הללו ולהפנים אותם, משכנע אותנו ש"זהו העולם".

האוטופיקשן הוא סגירות כזאת שמשקפת את קבעונות החיים עצמם, אבל לא בזכות היותו גוף ספרותי שמשכפל את הקבעונות של העולם אלא בזכות עצמו, כמונח שגור. דווקא משום שהוא אינו מקושר לרפרנט ספרותי ברור, דווקא משום שהוא בגדר מונח ספרותי מרחף ומעורפל במיוחד אבל גם מאוד "עכשווי", "אוטופיקשן" מצליח להיות כליא ברק ספרותי שלוכד אליו את החרדות הגואות מפני עולם הפוסט-אמת ומנקז אותן; הוא נישא בכל פה כמו מין לחש-בחש מפחיד ומנחם כאחד, שעם זאת מבליע איזו קריצה לגבי האפשרות להסכין עם העולם הזה. כאילו "אוטופיקשן" לא רק מסמן עבורנו את אותו עולם כאוטי שנדמה כי האמת בו עולה על כל דמיון והשקרים הופכים למציאות נוכחת, אלא גם מכין אותנו לעולם הזה ומאפשר לנו "להתרגל" אליו. הוא מזמין אותנו לדמיין מתחם מוגן לכאורה שחוסה תחת הגדרותיו, מגודר בגבול מתנודד של מצופים צבעוניים הצפים על פני המים, ומאפשר לקוראים להשתכשך במימיו הבטוחים לכאורה של הז'אנר המסמן את עצמו מראש כמשחק בין אמת ושקר, בעודם מוגנים מכרישי השקר של הפוסט-אמת ומוגנים מהיסחפות במרחביה האוקייניים של האוטוביוגרפיה.

לכן, כפי שפול דה מאן כותב על האוטוביוגרפיה שהיא אינה ז'אנר נפרד מהרומן אלא רק מודוס של קריאה, גם האוטופיקשן הוא קודם כול מודוס של קריאה: זהו מודוס של קריאה הניגשת אל הכתיבה האוטוביוגרפית, שבהכרח כורכת בתוכה בדיון ואמת, עם ארגו הכלים של הציבור הליברלי בעידן ה"פוסט-אמת". קריאה כזאת מניחה שאפשר לפרק אוטוביוגרפיה למרכיבים של "אמת" (אוטו) ו"שקר" (פיקשן), משימה שהיא סזיפית בעולם הספרות הרבה יותר מאשר בעולם הניו. זוהי קריאה שמנסה לתרגל באופן בטוח את השתתפותנו בעידן הפייק ניוז באמצעות חשדנות מקדמית כלפי הטקסט ובאמצעות

מיון מרכיביו משני צידי הקו השואף להפריד בנחרצות בין "היה" ו"לא היה" (אם במונח "אוטופיקשן" מובלעת צורה אידיאלית כלשהי, הרי היא הקו המפריד הזה). זוהי קריאה הרוצה להניח שאוטוביוגרפיה היא סיפור חייו העובדתי של אדם אחד ויחיד, שמעולם לא הכבידה עליו משקולת של טראומה. קריאה "אוטופיקשנית" כזאת אמנם מספקת נחמה חשובה: היא רומזת על כינונם מחדש של הגבולות הבטוחים בין האמת והבדיון, על השבתו של האוטוביוגרפי אל חיק האמת ועל השארת הבדיון, וגם האוטו־בדיון, בידי הסופרים המקצועיים. אבל קריאה "אוטופיקשנית" כזאת לא תתאים לטקסטים אוטוביוגרפיים טראומטיים או לנרטיבים פוליטיים קולקטיביים, שלא תמיד יצליחו להעמיד טקסט על רגלי "האמת העובדתית" לבדה ופעמים רבות ינסו ככל יכולתם להתנער ממנה ולטשטש אותה. קריאה "אוטופיקשנית" תעמיד פנים כאילו הכתיבה האוטוביוגרפית רצופה משחקים של אמת ושקר שאין בהם סכנה ממשית מעבר לסכנה הרגילה בספרים אוטוביוגרפיים – הסכנה שאנשים בשר ודם ימצאו את עצמם בספרים האלה ויפגעו. זוהי קריאה המונעת מתוך חרדה עזה מפני הירידה במעמדה של האמת העובדתית, ונמשכת במיוחד אל אוטוביוגרפיות ספרותיות משועשעות בחלקן ומומצאות בחלקן, כדי לתרגל "על יבש" את המפגש המאיים עם נרטיבים אחרים, ספרותיים ולא־ספרותיים, שאמת ובדיה מותכות בהם לבלי הפרד. במילים אחרות, זוהי קריאה המאפשרת לקוראים להתנסות במודל־לכאורה של עולם ה"פוסט־אמת" שמחכה להם בחוץ ולטעת בהם את ההרגשה שהם מוכנים לעולם הזה, שהם יודעים כיצד להתמודד איתו, שהם היו יכולים לחיות איתו, שהם אפילו מוכנים להסכים לו.

קריאה אוטופיקשנית

"המאבק שלי", הפרויקט הספרותי האוטוביוגרפיומני של קרל אובה קנאוסגורד, מגיע לשיא דרמטי בספר השישי והאחרון הסוף, שנכתב בשנים 2009–2011 ומתאר את חייו בעת שהספרים הראשונים בסדרה החלו להתפרסם והשלכות הכתיבה המתערטלת שלו החלו לטפוח על פניו (Knausgaard 2018); הספר טרם תורגם לעברית, והתרגומים מן האנגלית הם שלי). הוא מתאר כיצד הוא שולח את הספר הראשון בסדרה, מוות במשפחה, לפני פרסומו, לכל אותם אנשים שמתוארים בו מתוך נקודת מבטו המוטה־בהגדרה ומוזכרים בשמותיהם האמיתיים ולפעמים גם לצד פרטים אישיים ומשפחתיים, ומחכה בחיל ורעדה לאישורם את הפרסום. אלא שלא כולם מאשרים, ואחד מהם – דודו גונאר, אחי אביו – שולח לו ולעורכיו מכתבי נאצה ומאיים בתביעות משפטיות (למעשה רק כעת מתברר שגונאר, שדמותו הופיעה גם בספר הראשון, איננו שמו האמיתי של הדוד, משום שסירב לאשר שימוש בשמו או בשם אחריו; ואכן שמו של האב, אף שעמד במרכז מוות במשפחה, אינו מופיע בספר). בתוך התיאור המפורט לעילא של סבבי ההתלבטויות וההתייעצויות עם מקורביו, עם עורכיו ועם אשתו לינדה, המיילים שהוא כותב ומקבל מכל הנוגעים בדבר

(וכן רגעי הציפייה או הבהייה לפני פתיחתם של המיילים), קנאוסגורד פורש את השאלות שעולות סביב פרסום הספר במתכונתו: מה ההצדקה לפרסם ספר חושפני כל כך שעלול לפגוע באנשים רבים כל כך? האם המעשה הספרותי מצדיק את העוול? בן דמותו בספר יודע שלא. כשמקורביו מציגים את הספר כפורץ דרך בספרות הנורווגית ומצדיקים בכך את הפגיעה באנשים, או אומרים לו שדודו גונאר אינו יכול להחליט על "דרכה של הספרות הנורווגית" ו"החוק לא עליון על הספרות", המספר משיב: "ודאי שכן" (שם, 107-108). הוא מתייחס על העוול שהוא גורם לאנשים סביבו – בעיקר הקרובים לו ביותר, אשתו לינדה וילדיו, שאת חייהם הוא פורש בפרוטרוט – ובכל זאת ממשיך לכתוב, והייסורים המתחטאים שלו הפוכים לחלק מחומרי הבערה של הכתיבה במסורת הוודי; אלא שהחטא כאן הוא – לתפיסתו שלו – הכתיבה עצמה, שהוא רואה בה הפרה בוטה של הנורמה המוסרית, הפרה שממשיכה להתחולל בעודו מתוודה עליה.

סדרת "המאבק שלי" אינה מוגדרת כאוטופיקשן בגוף הטקסט או בפארא־טקסט (היא כן מוגדרת כך בוויקיפדיה ובמדיה), אבל הסוף כולל בתוכו דוגמה מובהקת למה שכינית קודם "קריאה אוטופיקשנית", כאשר המספר קרל אובה מנסה להתמודד עם הפערים העובדתיים בין הסיפור כפי שהוא מובא בספר הראשון בסדרה, מוות במשפחה, ובין גרסתו השונה בתכלית של דודו גונאר, שמובאת לראשונה לידיעתו של המספר ולידיעתם של הקוראים בספר השישי. לרגע נדמה כי הפערים העובדתיים הללו מאיימים על כל תקפותו של הפרויקט: הם חושפים כי מה שהתחזה להיות ייצוג אותנטי ומפורט עד כדי טרחנות של מציאות החיים הפרטית ביותר כולל כנראה מרכיבים משמעותיים של "אי-אמת", של בדיה, וגם אם קרל אובה אכן כתב חלקים רחבים מהספר הראשון מתוך מחשבה תמימה שהוא מסתמך על זיכרונו, מתברר כי הזיכרון הזה אינו מהימן בהכרח. אם במוות במשפחה מתואר כיצד קרל אובה ואחיו מגיעים לאחר מותו של אביהם האלכוהוליסט אל הבית שחי בו עם אימו במשך קרוב לשנתיים ומוצאים בית מטונף ומצחין מלא בבקבוקים ריקים, שמצייר את תקופת חייו האחרונה של האב כהתגוללות משפילה בסחי וכמעשה אובדנות נורא, כעת בהסוף מובאת גרסתו השונה בתכלית של גונאר, אחיו של האב, שבניגוד לקרל אובה היה איתו בקשר בשנותיו האחרונות והתגורר לא רחוק ממנו. לפי גרסה זו הבית לא היה מטונף, האב התגורר עם אימו רק בשלושת חודשי חייו האחרונים, הוא עבד והיה במערכת יחסים – שום דבר מההתמוטטות האדירה שקנאוסגורד מתאר בספרו; "משפחה נורמלית לגמרי, מתפקדת היטב, שום סודות גדולים, שום שלדים בארון, שום עננים קודרים באופק" (שם, 153).

הגרסאות העובדתיות הסותרות של המספר ושל הדוד גונאר לא רק מכרסמות זו באמיתותה של זו; הן מרכיבות קומה גבוהה יותר של אמת עובדתית – זו של הדיווח על תהליך הכרסום הזה בעודו מתרחש. קנאוסגורד מערה לתוך הספר את כל מרכיבי הדרמה של ה"פוסט־אמת" שהפכה מוכרת ומתורגלת היטב, שהפכה חלק מהסיפור התקשורתי

של הפייק ניוז, במיוחד מאז נכנס טראמפ לבית הלבן (הספר אמנם פורסם בנובמבר 2011, אך תרגומו לאנגלית ראה אור ב־2018, בשיא עידן טראמפ, ותזמון זה מן הסתם תדלק את ההצלחה האדירה שזכה לה). יש בהסוף, למשל, סיפור קונספירציה מטעם הדוד גונאר, המתפתל בניסיון להסביר את המוטיבציה של המספר לפרסם שקרים שרומסים לדעתו את כבוד המשפחה ואת כבוד האב ותולה את האשמה בקנוניה שרקמה אימו של קרל אובה, בנרטיב המשלב גם סמים ושיגעון במתכונת של סיפורי קונספירציה המספקים גרסת־אמת "משופרת" באמצעות עודפות של הסברים ומיגור מוחלט של לקונות; יש בספר עיתונאים שמייד לאחר פרסום הספר הראשון בסדרה הלכו ואיתרו כמעט את כל הדמויות שהוזכרו בו, ראינו אותן ושאלו על ההרגשה כשמצאו עצמן כדמות שלילית ברומן, ופרסמו גם עובדות שנשמטו מהרומן עצמו כמו שם האב, מקום מגוריו ותמונת הבית, בחיפוש תקשורתי אובססיבי אחר הגרסה העובדתית ה"נכונה" של הסיפור ("fact check"); ויש גם הבנה שמתקמת בקרב חבר יועציו של המספר, שדווקא ההתלקחות הזאת של גרסאות מנוגדות ואולי גם משפט מתוקשר בעתיד יקימו שערורייה שתעצים את הצלחת הספר.²⁰ קנאוסגורד כמספר כותב את סיפורו כאילו הוא משקיף על מפולת אבני הדומינו של העובדות מתוך בסיס אמת רחוק יותר, ומתוכו הוא מתאר – עדיין מתוך מחויבות מלאה לאמת העובדתית – כיצד דו־קרב הגרסאות המנוגדות מכרסם בבסיס האמת העובדתית של כתיבתו. הוא מתאר בפירוט כיצד כמעט אף אחת מלבני העובדות שמהן נבנה הסיפור במוות במשפחה אינה נותרת על כנה, ואת מקומן תופסים בעיקר פקפוקים וחדשות (האם אכן היה הבית כה מטונף? האם המספר ואחיו אכן בילו ימים בעבודת ניקיון נמרצת, או שזו הגזמה מוחלטת? האם האב חי עם אימו בבית המונח שנתיים או רק שלושה חודשים? האם אכן סולקו מהבית מטפלים ואנשי סיוע?). כשם שמתברר כי גרסתו של הדוד גונאר מוטה ואכולת פרנויות כך גם בגרסתו של המספר עצמו מתגלים חורים רבים, ובסופו של דבר הוא מכיר בכך שלסיפור שסיפר במוות במשפחה היה כנראה בסיס עובדתי רעוע הרבה יותר מכפי שהניח. הוא מבין בדיעבד שכנראה המציא חלקים גדולים ממה שכתב, שעיוות את האמת, שסיפורו לא היה לגמרי אמין (שם, 157, 354–355). עשרות פעמים לאורך הסוף הוא חוזר וכותב שלמעשה אינו זוכר מה התרחש לאחר מות אביו, שכבר אינו יודע איפה נמצאת האמת בסיפור שסיפר במוות במשפחה, שעיוות את המציאות ומילא את החורים בזיכרון בהמצאות, ושהבדיה היא כלי עבודה מרכזי בעבודתו. "אני לא יכול לסמוך על עצמי", הוא כותב, "אני לא יודע מה אמת ומה לא" (שם, 355). ועם זה, הפקפוק ביכולתו לכתוב אמת אינו פוגע לכאורה במחויבותו לאמת, שהוא חוזר ומצהיר עליה לכל אורך הספר (בביטויים כגון "עליי לספר את האמת").

20 אחד מידידיו אומר לו למשל: "אתה תגלגל הרבה כסף! כולם ירצו את הספר שלך אם הוא יגיע לבית משפט! זאת היסטוריה ספרותית בהתרחשותה. ואתה תהיה מיליונר. אין תסריט טוב יותר" (Knausgaard 2018, 92).

ערעור הבסיסים העובדתיים של כתיבתו מביא את המספר קרל אובה לחפש את משענה של האמת הבדיונית. הוא מספר על ספר הביכורים שלו, רומן בדיוני בשם מחוץ לעולם (*Ute av verden*, שראה אור בשנת 1998 ולא תורגם לעברית), שתחילתו בדברים שאכן התרחשו: הוא אכן לימד בבית ספר ביישוב מרוחק בנורווגיה ואכן התאהב בילדה בת 13. אבל ברומן הוא ניהל איתה קשר מיני, ובמציאות הוא לא עשה זאת. כעת, בהסוף, הוא כותב כי האמת שתיאר ברומן היא בעיניו אמיתית יותר מהמציאות, ולכן כאשר ביקש לכתוב על אותם אירועים בספר הרביעי בסדרת "המאבק שלי" ונדרש לספר את "האמת האוטוביוגרפית" של הסיפור שכבר מצא את "האמת הבדיונית" שלו, לא הצליח לעשות זאת; מה גם שבשל הרגישות המשפטית המיוחדת של הדברים, הספר עבר תחת עיניהם הבוחנות של סוללת עורכים ספרותיים ומשפטנים שדרשו לערוך בו שינויים רבים, ואלה, כותב קנאוסגורד, הרחיקו אותו עוד יותר מהאמת העובדתית. בתוך כך מתברר שמקור התוקף לכתיבתו איננו אך ורק הנאמנות לעובדות, ומושג האמת שלו נשען על אדנים רחבים יותר: הוא נע בין עוגנים מתחלפים ומשלימים של מציאות ובדיון, עד שגם לו עצמו, כך הוא כותב, כבר לא ברור מתי נלחצת דוושת האמת האחת או האחרת, ומתבססת אצלו ההבנה שזה לא באמת משנה. זה אכן לא משנה – כאמור, כמעט כל טקסט, אפילו אוטוביוגרפי, מחויב הן למציאות הן לבדיה – אלא שקנאוסגורד אינו מעוניין לכתוב "עוד רומן אוטוביוגרפי". לכן הוא הופך את השילוב השגרתי למדי בין אמת ובדיון לצירי חיכוך נפיץ לכאורה, ומרתך מתוכו את היסוד הטרגיסטי של הרומן.

הטרנסגרסיה מפותחת לאורך הסוף כמקור תוקף מרכזי של הפרויקט כולו. חלקים גדולים מהספר מוקדשים לדיון בהיטלר, שמיין קאמפף שלו הוא מעין אלטר אגו של "המאבק שלי", וקנאוסגורד מעיר לגביו כי בעוד היטלר מיקד את הטרנסגרסיה שלו במציאות, כצייר הוא נקט דווקא אסתטיקה בורגנית ושמרנית – ומדבריו משתמע שלדעתו המקרה שלו עצמו הפוך (שם, 444, 543). שכן בניגוד לציורים המפורסמים והמעושים-מיופייפים של היטלר, קנאוסגורד מאמץ סגנון בלתי עשוי במכוון, רשלני וגס, שיגלם את האידיאל של אמת עובדתית "בלתי אסתטית", סגנון שיהיה, לדבריו, "אם לא יבש, אז גולמי, במובן של בלתי מזוקק, ישיר, בלי מטפורות או קישוטים לשוניים אחרים. אלה יעניקו יופי לשפה, ובתיאור של מציאות, במיוחד המציאות שאותה ניסיתי לתאר, זה יהיה סילוף" (שם, 160). זו אסתטיקה שבשם מחויבותה לאמת מבקשת לדחוק את גבולות האסתטי, לחתור אל צורה שהיא הרס הצורה, כפי שקנאוסגורד ניסח זאת בציטוט שהובא קודם, ובחסותה משתרע הסוף על פני יותר מאלף עמודים באנגלית וכולל ערב רב של טקסטים, ובהם כמה קטעי מסה, אחד מהם באורך של כ-400 עמודים, לצד קטעי יומן, מכתבים, דיאלוגים ונובלות, המגובבים יחד ללא מבנה, כביכול (אם כי אפשר להעיר שבניגוד לטענתו של קנאוסגורד, למעשה אין באסתטיקה הגולמית הזאת ממד חתרני או חדשני במיוחד, ואפשר לראות בה את אחת הצורות הספרותיות הדומיננטיות ביותר בימינו). וליתר דיוק, זו אסתטיקה

שמעמידה פנים של מתווכת שאין לה קיום סינגולרי משל עצמה, והיא שואבת את ערכה דווקא מתוך שקיפותה. אלא שאת השקיפות הזאת עלינו לראות.

את השקיפות הצורנית הזאת של קנאוסגורד אפשר לראות טוב יותר כשקוראים את ספרה של אשתו לשעבר לינדה בוסטרומ קנאוסגורד ילדת אוקטובר, שראה אור בשנת 2021 בתרגום לאנגלית (Boström Knausgård 2021).²¹ לינדה היא מטבע הדברים דמות מרכזית לאורך כל ספרי "המאבק שלי", המביאים בין השאר את סיפור היכרותה עם קרל אובה, את המשברים המשפחתיים שלהם ואת הטיפול היומיומי המפרך בשתי ילדות קטנות ואחר כך גם בילד שלישי, אבל נוכחותה היא נוכחות נפקדת. לקראת סוף הסוף המספר קרל אובה מכיר בכך שכתב על לינדה מתוך מחשבה שכאשר ימסור את הרומן לאישורה היא תוכל לקרוא את כל הדברים שלא היה יכול לומר לה פנים אל פנים; כלומר, הוא מודע לכך שהכתיבה של דמותה הייתה במידה רבה חלק ממשבר זוגי, שכתבתו לא עשתה איתה צדק. אבל אף על פי שגם ספרה שלה אוטוביוגרפי, הוא כמעט אינו מתנגח ברמה העובדתית עם הספר של בעלה לשעבר, וההתכתבות בין הספרים מתנהלת קודם כול במישור האסתטי. אף על פי ששניהם אוטוביוגרפיים למדי (אם כי הוא השתמש בשמות האמיתיים של בני המשפחה ואילו היא משתמשת בשמות בדויים או שאינה מציינת שמות כלל), יש ביניהם הבדל צורני מובהק. ילדת אוקטובר מספר על טיפולי החשמל שעברה בוסטרומ קנאוסגורד במהלך אשפוזה הממושך בבית חולים לחולי נפש בין השנים 2013 ו-2017, כלומר הוא מתחיל שנתיים לאחר הנקודה שבה נפסק הסוף, והוא מתאר את אובדן הזיכרון שגרמו הטיפולים הללו – אובדן שמחורר גם את כתיבתה, הזרועה מעצורים ושתיקות. היא כותבת:

כבר הייתי סופרת אז. גוף עבודות עלוב. שום נחמה. שום מנוחה. שום שמחה. רק זיכרונות חזקים של המקומות שכתבתי בהם, פנטזיות ומילים שקלעו לפעמים. כתבתי לעיתים כה רחוקות שהיה מגוחך לקרוא לעצמי סופרת, אבל קראתי לעצמי כך בכל מקרה (שם, 24).

לעומת כתיבתו של קנאוסגורד, המציגה לראווה את השקיפות שלה, כתיבתה של בוסטרומ קנאוסגורד מציגה לראווה את העכירות שלה. שלא במקרה, אף על פי שכמו ספרי "המאבק שלי" גם ספרה מתאר שילוב של אמת ובדיה, הוא אינו מוגדר בתקשורת כאוטופיקשן אלא כממואר.

בחזרה לקנאוסגורד: קודם הראיתי שלטענתו, האסתטיקה של ספרי "המאבק שלי" מכוננת את היסוד הטרנסגרסיבי שלה על "קריעת המסכה" מעל פניה של הספרות, כאילו ההישג האסתטי של כתיבתו הוא בפתיחת הצוהר אל חיי היומיום האמיתיים של האנשים הנורמליים "כפי שהם", ללא הסוואות. נניח לכך שבהסוף מתברר כי המחויבות הזאת

לאמת אינה עקבית כלל, ולמעשה הבדיון מגויס הרבה פעמים למילוי חורים בזיכרון ואף ליצירת סיפור מחמיא או דרמטי יותר – כלומר מתברר כי קנאוסגורד, כמו מחברים רבים אחרים, פשוט עושה באוטוביוגרפיה שלו ככל העולה על רוחו, תוך שימוש בעובדות ובבדיון לחלופין. מה שהופך את כתיבתו של קנאוסגורד לביטוי מזוקק כל כך של רוח הזמן בעידן שמכונה "פוסט-אמת" אינו עצם השילוב בין מרכיבי אמת ואי-אמת, אלא ההסתמכות על הטרנסגרסיה כמקור תוקף חלופי לאמת; כלומר, ההכרה שהאמת זקוקה למחווה טרנסגרסיבית כלשהי לצורך ביסוסה.²² לא חשיפת האמת המשפחתית היא שמעידה על הכנות של הסיפור, אלא הטרנסגרסיה, עצם ההפרה הפומבית של הכללים, היא שמאותתת על הכנות – כמו הנחת יד על הלב. האמת מראה את עצמה רק כשהיא מוצגת לראווה באמצעות הטרנסגרסיה; האמת האוטוביוגרפית כשלעצמה מאבדת מתוקפה. היא אינה נראית לעין כשהיא מחוררת ומודעת למגבלותיה כמו בספרה של בוסטרם קנאוסגורד; היא נראית רק כשהיא מבצעת איזה מעשה שלא ייעשה. לכן קנאוסגורד חוזר ומתוודה ושב ומחציץ פעם אחר פעם לאורך הסוף את החטא האיום שחטא כשחשף ב"מאבק שלי" את שמותיהן האמיתיים של הדמויות, ובייחוד את שמו שלו ואת שמות בני משפחתו, ובכך חילל ללא תקנה איזה כלל ספרותי או מוסרי בלתי כתוב, עד כדי כך שהוא מדמה כי בכך הפך את בני משפחתו לעבריינים (ובתוך כך כמוכן גם אותו עצמו):

הרומן פגע בכולם סביבי, הוא פגע בי, ובעוד כמה שנים, כשהם יהיו גדולים מספיק כדי לקרוא אותו, הוא יפגע בילדים שלי. אם הייתי הופך אותו לכואב יותר, הוא היה אמיתי יותר. זה היה ניסוי, והוא נכשל כי אף פעם לא הייתי אפילו קרוב לומר את מה שבאמת התכוונתי ולתאר את מה שאכן ראיתי, אבל הוא לא היה חסר ערך, לפחות לא לגמרי, כי כאשר מתארים את המציאות של אדם יחיד, כשהניסיון להיות ישר ככל האפשר נחשב לא מוסרי ושערורייתי, הכוח של הממד החברתי הופך לנראה וגם הדרך שבה הוא מסדיר אנשים ומפקח עליהם. הכוח שלו הוא עצום, בגלל שמה שכתבתי עליו היה לקוח מחיי היומיום, לא היה בו שום דבר סנסציוני, הדברים האלה קורים כל הזמן, כל יום, וכולם יודעים את זה: אלכוהולים, בגידות, מחלות נפש ואוננות, אם לציין כמה מהדברים שמצאו את דרכם מהרומנים לכותרות העיתונים. האספקט החריג היחיד במקרה הזה היה שהנורמליות שולבה בשמות אמיתיים ברומן ותוארה כפי שהיא, מציאות ספציפית שנקשרת לאנשים ספציפיים. הרומן הוא צורה פומבית, ובכך טמונה הפרת הנורמה, בכך שהספציפי והאישי הועברו אל הזירה הפומבית. זה קורה לכל האנשים שנמצאים תחת עין הציבור – שחקנים, פוליטיקאים, עיתונאי טלוויזיה, כוכבי פופ – אבל הם בחרו בזה מרצונם החופשי ורוצים בזה יותר מכל דבר. האנשים הלא-ציבוריים היחידים שמוצאים את עצמם כבולים בזה הם עבריינים. ברומן הזה זה קרה לאנשים רגילים, שהם

לא עבריינים. לכן השמות שלהם קיבלו ממד קרימינלי, שמות רגילים שחצו את גבולות הנורמליות והפכו להיות כל כך א־נורמליים עד שעיתונאים מתקשרים אל האנשים האלה וכותבים עליהם בעיתון. מה שהאנשים האלה עשו, שהיה נורמלי לגמרי, קיבל ממד קרימינלי ומצא את עצמו עומד למשפט. ואני הייתי האדם שהפך אותם לעבריינים (Knausgaard 2018, 914).

קנאוסגורד לא באמת ביצע כאן הפרה תקדימית ובלתי נסלחת של איזו נורמה תרבותית או ספרותית; טקסטים אוטוביוגרפיים מפרים את פרטיותם של "אנשים רגילים" כל הזמן, עם ובלי לציין במפורש את שמותיהם הפרטיים, עם ובלי שיידרשו לעמוד לתביעות משפטיות. הוא מתאר בהסוף כיצד קיבל את אישורם של כל האנשים הנזכרים בספר, ובהם אשתו לינדה (שאמנם נפגעה ממה שכתב עליה אבל לא עמדה בדרכו), ומי שלא הסכים להיכלל בספר בשמו הוצא ממנו או שפרטיו שוננו, ומכל מקום הספרים עברו גם תחת ידם של יועצים משפטיים. לכן הטונסגרסיה כאן לא זו בלבד שהיא מקפידה להפר, אם בכלל, רק את החוקים הבלתי כתובים להבדיל מהחוקים הכתובים (כך נוהג גם טראמפ, למשל, רוב הזמן לפחות, וסלבווי ז'יז'ק מציע לשמאל ללמוד ממנו; ראו Žižek 2020, 78), אלא שהיא במידה רבה מנופחת, ומטפחת את תדמיתו של קנאוסגורד כפורע חוק ספרותי אף שהוא בסך הכול מאשש את החוקים ואת הכללים הקיימים (זאת ביקורת שאפשר למתוח גם על מושג הטונסגרסיה עצמו).²³ לכן כאשר המספר קרל אובה מתבוסס בדרמה הפתטית-במפגן של הטונסגרסיה שביצע כביכול ומשתקע בחרדות, בהוקעה עצמית ובייסורי מצפון על כך שפגע אנושות בקרובים לו כשחשף את שמותיהם האמיתיים – רגשות שמתלווים, למרבה האירוניה, לחרדות, להוקעה העצמית ולייסורי המצפון התוקפים אותו משום שהדברים המתוארים בספר למעשה אינם נאמנים למציאות והם במידה רבה פרי דמיונו – יוצא שעצם ה"חריגה" מהכללים הבלתי כתובים הופכת לתווית היושר האמיתית.

אבל הטונסגרסיה אצל קנאוסגורד אינה שלמה בלי מרכיב נוסף: ציניות. קנאוסגורד מכיר בכך שספריו לא תמיד היו מחויבים לאמת, כפי שלא תמיד היו מחויבים לבדיון, ולמעשה חלקם לא היו מחויבים לדבר מלבד עצם הכתיבה.²⁴ הכתיבה מתוארת בהסוף כעבודה מפרכת וכעול שהוא שמח להשתחרר ממנו עם הגעת הפרויקט לקו הגמר – לכל אורך הספר כותב המספר על הקושי לעמוד במכסת המילים המפלצתית שהעמיד לעצמו:

23 פיטר סטליבראס ואלון וייט כתבו כבר בשנות השמונים נגד הרומנטיות של מושג הטונסגרסיה כפי שפותח על ידי הוגים כמו פוקו וקריסטבה, שתפסו את הטונסגרסיבי כמה שחותר תחת ערכי הבורגנות, אף שבפועל הטונסגרסיה היא חלק בלתי נפרד מהאופן שבו זהויות מתכוננות – גם זהויות בורגניות; ראו Stallybrass and White 1986.

24 כשקנאוסגורד מתבונן ברטרופסקטיבה על ספריו הקודמים, הוא כותב שחלקם נכתבו מתוך התחייבות למציאות (גם אם בפועל כללו בדיון). חלקם נכתבו מתוך התחייבות לרומן (גם אם כללו מציאות), וחלקם, כמו הספרים השלישי והרביעי בסדרה, נכתבו בלי להתחייב לא אל הרומן ולא אל המציאות (Knausgaard 2018, 884–885).

הוא מתחייב לכתוב עשרה עמודים ליום, שמגיעים, אם לא כוללים סופי שבוע ובניכוי עשרה עמודים בגין עיכובים בלתי צפויים, ל-160 עמודים לחודש (Knausgaard 2018, 903, 66). הוא חוזר ומדגיש שעבורו הכתיבה איננה תכלית בפני עצמה אלא אמצעי לפרנס את משפחתו ולהתפרסם. בכך כשלעצמו אין כל דבר חדש או שעוררייתי במיוחד, וסופרים רבים לפניו חשפו את מטרותיה הארציות של יצירתם, אלא שהנמכת הכתיבה פעם אחר פעם וצמצומה לצורך הציני לכאורה להתפרנס ולהתפרסם, גם אם היא אינה מערערת מוסכמות כפי שנדמה (וגם אם היא לא כל כך צינית), נחוצה בעידן הפוסט-אמת כדי לסמן את הטקסט כ"אמיתי".

או שמא הטרנסגרסיה, או הטרנסגרסיה לכאורה הזאת, אינה אלא הסוואה לפשע האמיתי שמבוצע כאן? כשז'אן בודריאר כותב על תוכניות ריאליטי במפנה המאה העשרים ואחת, הוא טוען כי המאה העשרים ראתה פשעים רבים, אבל הרצח המושלם האמיתי היחיד הוא "הנפילה השנייה של האדם, הנפילה אל הבנאליות", שמאפיינת בין היתר את תרבות הריאליטי: "יש אלימות רצחנית בבנאליות, שבזכות האדישות והמונוטוניות שלה היא הצורה העדינה ביותר של השמדה" (Baudrillard 2011, 45). בודריאר מתאר את מנגנון ההרֶאָיָה של הריאליטי, החושף את חייהם הבנאליים של משתתפיו עד לפרטי הפרטים שמביאים את הדברים אל מעבר לסף העיוורון, ומשווה אותו למי שמבחר את גופה של חשפנית בניסיון לאתר את "הסוד הפנימי" שלה (שם, 38). ז'יז'ק ממשיך את הפרדוקס הזה כשהוא כותב בהקשר של פוסט-אמת כי חשיפת היתר של הדברים "כפי שהם", הסרת הצעיף מעל מנגנון הפעולה האינטרסנטי העומד מאחורי הפוליטיקה, המגלה את הצד הנמוך והציני ביותר שלה (אפשר לחשוב למשל על שמות הגנאי שהדביק טראמפ לדמוקרטים, מה שהפך את המאבק האידיאולוגי בארצות הברית למלחמת בוך), היא באופן מהופך דווקא צנוזורה, אבל לא של הביטוי אלא של האידיאולוגיה (Žižek 2018). תרבות הריאליטי שחושפת את המציאות עד לנקודה שבה החשיפה הופכת להסתרה, כמו הפוסט-אמת שחושף את אחורי הקלעים של הפוליטיקה ודוחק מהבמה את השיח האידיאולוגי, שוללים מאיתנו את החוסר שנחוי לנו כדי לראות את המציאות.

קנאוסגורד לא כתב פייק ניוז ולא תוכנית ריאליטי; הוא כתב ספרות – ספרות מלאת אירוניה, המשופעת במודעות עצמית כשם שהיא משופעת בסתירות מרהיבות, בעיוורון ובמגלומניה, ספרות שעם זאת היא בת זמנה במובן זה שהיא מאמצת אל חיקה את מנגנוני "קריעת המסך" שעולם ה"פוסט-אמת" שקוע בהם. אף שבתקשורת אוהבים להדביק לספריו את המונח "אוטופיקשן", הוא כתב בראש ובראשונה אוטוביוגרפיה, וכזאת שאפילו לא חשפה סקנדלים גדולים במיוחד אלא הציגה את הבנאליות של היומיום המשפחתי במדינות סקנדינביה, כך שתפיסת האוטוביוגרפיה שלו כטרנסגרסיבית היא הממד הפיקטיבי העיקרי שלה. אמנם גם בגלגולו הקודם אי אז בשנות השבעים נולד "אוטופיקשן" מתוך הפרה של חוק צורני (זה של לז'ן), וההפרה הזאת היא שמיקמה אותו במרחב הספרותי. אבל אם בגרסתו של דוברובסקי וממשיכיו ביקש האוטופיקשן להיאחז בעדשתה העכורה של

הספרות כדי לגלות את האמת כבעיה בספרות האוטוביוגרפית רדופת הטראומה, כאן האמת איננה מעוררת כל בעיה – צריך לכאורה רק לחשוף אותה. ההבנה שספרות אוטוביוגרפית צריכה לסמן את אמיתותה באמצעות מחווה טרנסגרסיבית, אמיתית או פיקטיבית, הופכת את קנאוסגורד לכן הזמן. אלא שההבנה הזאת אינה מוטמעת בהסוף בצורה חד־ממדית אלא מתוך אמביוולנטיות, כך שאפשר לקרוא בספר את המעבר ממודל ליברלי של אמת ("קריאה אוטופיקשנית", ניסיונות אובססיביים להבחין בין אמת לשקר) למודל של פוסט־אמת (צורה־של־אמת, טרנסגרסיה). קנאוסגורד חושף בהסוף את הקפיצה בין שני המודלים, או המעידה החלקלקה ביניהם; הוא מבצע אותה ובה בעת מגחיק אותה, מבצע פרודיה שלה, ובאופן אירוני מצליח לבצע גם את הקפיצה הנוספת, מהטרנסגרסיה הספרותית (התפיסה הצינית של הכתיבה כאמצעי להשגת כסף ותהילה) אל המציאות המטריאלית – שכן הספר נחל הצלחה ממשית ביותר וקנאוסגורד התעשר והפך לסלבריטי בקנה מידה עולמי. בכך מוכיח הסוף כי בעידן ה"פוסט־אמת" מרכיב האמת שבאוטוביוגרפיה אינו תלוי במרכיב האמת העוברתית שבסיפור כשם שהוא תלוי ביכולת לרמיין באופן משכנע הפרה של נורמות ספרותיות בלתי כתובות, ומוטב שההפרה תובן כצינית במיוחד. במובן זה, הסוף הוא אמיתי מאין כמותו.

ביבליוגרפיה

- איזיקוביץ, גילי, 2015. "כתב האישום שלי נגד גברים: הסופרת ננו שבתאי מגוללת בספרה החדש את המסע האירוטי הגיהנומי שעברה", *הארץ*, 26.11.2015.
- , 2020. "רומן הביכורים של מעין איתן מטלטל, אבל הביוגרפיה האישית שלה אפילו יותר", *הארץ*, 26.5.2020.
- איתן, מעין, 2020. *אהבה, תל אביב: רסלינג*.
- דה מאן, פול, 2016 [1979]. "אוטוביוגרפיה כהשחתת־פנים", בתרגום שי גינזבורג, *מכאן טז (מרץ)*, עמ' 244–255.
- לוי, נורית, תשע"ג. "האוטופיקציה כז'אנר: זהות יהודית וכתיבה פוסט־טראומטית ביצירתו של סרז' דוברובסקי", בתוך אבידב ליפסקר־אלבק ורלה קושלבסקי (עורכים), *מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית*, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן, עמ' 473–484.
- קנאוסגורד, קרל אוכה, 2014. *מוות במשפחה*, בתרגום דנה כספי, בן שמן: מודן.
- קרמניצר, יובל, 2020. "המלך והעירום: תקשורת, המונים והחוק הלא כתוב", *תיאוריה וביקורת* 52, עמ' 19–48.
- שבתאי, ננו, 2015. *ספר הגברים*, ירושלים: כתר.
- שחורי, יערה, 2020. "תשובה: יערה שחורי על מאמרו של אסף ענבריי", *המוסף* 67, 8.1.2020.

- Allardice, Lisa, 2020. "Eimear McBride: 'Women Are Really Angry. I Feel a Deep, Burning Sense of Injustice at the Way Women are Treated,'" *The Guardian*, January 24.
- Arendt, Hannah, 1972. "Lying in Politics: Reflections on the Pentagon Papers," in *Crises of the Republic*, San Diego, New York and London: Harvest, pp. 1–48.
- Ball, James, 2017. *Post Truth: How Bullshit Conquered the World*, London: Biteback Publishing.
- Baron, Ilan Zvi, 2018. *How to Save Politics in a Post-Truth Era: Thinking Through Difficult Times*, Manchester: Manchester University Press.
- Baudrillard, Jean, 2011. *Telemorphosis*, trans. Drew S. Burk, Minneapolis: Univocal.
- Block, David, 2019. *Post-Truth and Political Discourse*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Boström Knausgård, Linda, 2021. *October Child*, trans. Saskia Vogel, New York: World Editions.
- Brozgal, Lia Nicole, 2013. *Against Autobiography: Albert Memmi and the Production of Theory*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Cohen-Lustig, Kfir, 2019. *Makers of Worlds, Readers of Signs: Israeli and Palestinian Literature of the Global Contemporary*, London: Verso.
- Colonna, Vincent, 2004. *Autofiction et Autres Mythomanies Littéraires*, Auch: Tristram.
- Contat, Michel, 2001. "Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain," *Genesis* 16, pp. 119–135.
- D'Ancona, Matthew, 2017. *Post Truth: The New War on Truth and How to Fight Back*, London: Ebury Press.
- Delon, Michel, 2002. "Philippe Lejeun: Pour l'autobiographie," *Le Magazine Littéraire* 409, pp. 20–23.
- Dix, Hywel, 2018. *Autofiction in English*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Dobrovsky, Serge, 1977. *Fils*, Paris: Gallimard.
- , 1993. "Autobiography/Truth/Psychoanalysis," trans. Logan Whalen and John Ireland, *Genre* 26(1), pp. 27–42.
- Eakin, Paul John (ed.), 1991. *American Autobiography: Retrospect and Prospect*, Madison: University of Wisconsin Press.
- (ed.), 2004. *The Ethics of Life Writing*, Ithaca: Cornell University Press.
- Ferreira-Meyers, Karen, 2015. "Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of These Concepts," in Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, and Dipti R. Pattanaik (eds.), *Writing the Self: Essays on Autobiography and Autofiction*, pp. 203–218.

- , 2018. “Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?” in Hywel Dix (ed.), *Autofiction in English*, Cham: Palgrave MacMillan, pp. 27–48.
- Frankfurt, Harry, 2005. *On Bullshit*, New Jersey: Princeton University Press.
- Freeden, Michael, 2013. *The Political Theory of Political Thinking*, Oxford: Oxford University Press.
- Gasparini, Philippe, 2008. *Autofiction: Une aventure du langage*, Paris: Editions de Seuil.
- Gilmore, Leigh, 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- , 2001. *The Limits of Autobiography*, Ithaca: Cornell University Press.
- Gronemann, Claudia, 2019. “Autofiction,” in Martina Wagner-Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (vol. 1), Berlin and Boston: De Gruyter, pp. 241–246.
- Jones, Elizabeth H., 2010. “Autofiction: A Brief History of a Neologism,” in Richard Bradford (ed.), *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography, and Literature*, Basingstock and New York: Palgrave Macmillan, pp. 174–185.
- Kalpokas, Ignas, 2019. *A Political Theory of Post-Truth*, Cham: Palgrave MacMillan.
- Keyes, Ralph, 2004. *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York: St. Martin’s Press.
- Knausgaard, Karl Ove, 2018. *My Struggle (Book 6): The End*, trans. Martin Aitken and Don Bartlett, London: Harvill Secker.
- Laybats, Claire, and Luke Tredinnick, 2016. “Post Truth, Information, and Emotion,” *Business Information Review* 33(4), pp. 204–206.
- Lecarme, Jacques, 1993. “L’autofiction: Un mauvais genre?” in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, and Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions & Cie*, Nanterre: Université Paris X, pp. 227–249.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le Pacte autobiographie*, Paris: Seuil.
- , 1989. *On Autobiography*, trans. Katherine Leary, Minneapolis: Minnesota University Press.
- , 1993. “Autofictions et Cie: Pièce en cinq actes,” in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, and Philippe Lejeune (eds.), *Autofiction et Cie*, Nanterre: Université Paris X, pp. 5–9.
- Louette, Jean-Francois, 2000–2001. “Je ne cherche aucune absolution, mais un partage,” *Les Temps Modernes* 611–612, p. 217.
- Mcintyre, Lee, 2018. *Post-Truth*, Cambridge and London: MIT Press.

- Moretti, Franco, 1983. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, trans. Susan Fisher, David Forgacs and David Miller, London: Verso.
- Morrison, Toni, 1998. "The Site of Memory," in William Knowlton Zinsser (ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston: Houghton Mifflin, pp. 183–200.
- Olney, James, 1980. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction," in James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, pp. 3–27.
- Sprinker, Michael, 1980. "Fictions of the Self: The End of Autobiography," in James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, pp. 321–342.
- Stallybrass, Peter, and Allon White, 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press.
- Starobinski, Jean, 1980. "The Style of Autobiography," in James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, pp. 73–83.
- Stoll, David, 1999. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*, Boulder: Westview Press.
- Sykes, Rachel, 2017. "'Who Gets to Speak and Why?' Oversharing in Contemporary North American Women's Writing", *Signs* 43(1), pp. 151–174.
- Valery, Paul, 1954. "Poetry and Abstract Thought," trans. Charles Guenther, *The Kenyon Review* 16(2) (Spring), pp. 208–233.
- Watt, Ian, 1957. *The Rise of The Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley: University of California Press.
- White, Hayden, 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Worthington, Marjorie, 2018. *The Story of "Me": Contemporary American Autofiction*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Žižek, Slavoj, 2018. *Like a Thief in Broad Daylight: Power in the Era of Post-Humanity*, London: Penguin.
- , 2020. *A Left That Dares to Speak Its Name*, Cambridge and Medford: Polity.