

# Heterobiografija, hipokritika in etika avtorske odgovornosti

Lucia Boldrini

Univerza Goldsmiths, London  
l.boldrini@gold.ac.uk

*Z utemeljitvami, zakaj »heterobiografija« (fiktivna avtobiografija zgodovinskih oseb) umešča subjekt v središče kompleksnih razmerij med kategorijami zgodovinskega, fikcijskega, kritiškega, pravnega in etičnega, članek obravnava nekatera ključna vprašanja, ki jih odpirajo tovrstna besedila.*

Ključne besede: literarna teorija / avtor / avtorstvo / smrt avtorja / De Man, Paul / avtobiografska literatura / heterobiografija / avtorska odgovornost

UDK 82.0:808.1

V Resnični zgodovini Kellyjeve tolpe (*True History of the Kelly Gang*) Petra Careya razvpiti avstralski izobčenec Ned Kelly napiše dve različici pisma, v katerem pripoveduje o svoji bedi in policijskem pregonu ter nato pripomni: »Tako sem zabredel v ta poklic kot avtor« (318). Eno izmed obeh pisem je za njegovo še nerojeno hčer, da bi lahko slišala to zgodovino neposredno od očeta in spoznala svoj izvor – drugače od Neda, pri katerem je oče otrokom zamolčal zgodbo o sebi in o »veliki deportaciji« in jih pustil »nevedne kot žabje paglavce, izležene v mlakah na luni« (334). Drugo pismo je naslovljeno na Donalda Camerona, člana zakonodajne skupščine, ki naj bi bil, drugače od sodstva in policije, dozdevno pripravljen poslušati Nedovo zgodbo (a je ni). Po eni strani bi ta avtorska drža Nedu omogočila, da posreduje kulturni, zgodovinski in osebni spomin na njegovo irsko-avstralsko družino svoji hčeri in ji tako uzavesti njeno identiteto; po drugi strani bi sodstvo, s tem ko bi slišalo njegovo lastno zgodbo, Nedu priznalo pravno subjektivnost, ki mu je bila odvzeta (bil je postavljen izven zakona, tako da bi ga bil lahko vsakdo brez oklevanja ustrelil). Prvo pismo Neda *moralno* zavezuje k temu, da o sebi pripoveduje resnico, drugo zahteva isto s *pravnega* vidika. To se da razumeti kot le rahlo zapletenejšo različico Lejeuneve »avtobiografske pogodbe«, s katero avtobiografski avtor svojemu bralcu na način pravne pogodbe jamči, da bo njegovo pisanje z referencialnega vidika iskreno, in z lastnim imenom, natisnjenim na platnici knjige, zagotavlja istovetnost avtorja, pripovedovalca in karakterja (Lejeune 26).

Besede Neda Kellyja, govorjene v prvi osebi, v resnici seveda niso Kellyjeve, so Careyeve (četudi se opirajo na pismi, ki ju je napisal Kelly sam):<sup>1</sup> (fiktivna) avtobiografija pripoveduje o neki drugi, zgodovinski osebi; imenujem jo *heterobiografija*.<sup>2</sup> V heterobiografski situaciji, v kateri avtor prvoosebno govori kot nekdo drug, ki ga prepoznamo kot zgodovinsko obstoječo osebo, avtobiografska pogodba več ne velja. Vendar heterobiografija prav s tem, ko ne dopušča, da bi od avtorja (ime na platnici) terjali odgovornost za resničnost prvoosebne pripovedi (pripovedovalca-karakterja), še bolj plastično predstavi to povezavo avtorja z njegovimi besedami. S tem ko Carey za svojega protagonista izbere izobčenca, še bolj poudari pravni kontekst te zaveze (kot nakazuje tudi Lejeuneva pogodba), v katerem nihče ne more govoriti kot nekdo drug, privzeti prvoosebni glas drugega in prevzeti odgovornost za njegove besede. V pravu sta identiteta subjekta in njegova odgovornost za to, kar pove, v neposrednem in izključnem razmerju, utemeljenem na nameri. Z izjemo privilegiranih situacij (gledališče, umetnost) se zdi torej izdajanje za nekoga drugega pravno in moralno sporno. Zanimala me bo prav ta interakcija med pravnim in etičnim ter avtorstvom in avtorsko odgovornostjo, zlasti kolikor zadeva literarno teorijo.

Eden najostrejših ugovorov Lejeunevi avtobiografski pogodbi je zagotovo razprava Paula de Mana *Avtobiografija kot raz-osebitev* («Autobiography as De-facement»). De Man obtoži Lejeunea svojeglavosti («in njegovo trdovratnost imam za svojeglavost, ker ne kaže, da bi bila utemeljena z argumentom ali dokazom» (71)), češ da bralno pogodbo obravnava kot pravno, kognitivno in »reprezentacijsko«, pri čemer nenehno preskakuje s »pogodbene« na ontološko raven in zanemarija dejstvo, da je jezik sistem tropov («Ime na naslovnici ni lastno ime subjekta, ki je zmožen samospoznanja in razumetja, marveč podpis, ki pogodbi podeljuje pravno, nikakor pa ne tudi epistemološko veljavnost.» (71)). Prav v tem kontekstu nastanejo de Manove najbrž najbolj sloveče – celo razvpite – izjave o subjektu. Loti se stališča, po katerem naj bi v avtobiografiji »naivna oblika referenčnosti, reprezentacije in diegeze« obvladovala fikcijskost, in se sprašuje: »Smo res tako prepričani, da avtobiografijo opredeljuje referenca [...]?« Sam dokazuje nasprotno, v najočitnejšem logičnem obratu:

Domišljamo si, da življenje *proizvaja* avtobiografijo kakor posledice akta; mar ne bi mogli enako upravičeno domnevati, da utegne sam avtobiografski projekt proizvajati in opredeljevati življenje in da to, kar pač *dela* pisatelj, dejansko vodijo tehnične zahteve avtoportreta, tako da to v vsakem pogledu določajo sredstva njegovega medija? In če je že mimesis, ki naj bi to regulirala, ena izmed oblik figurativnosti, ali torej referent določa figuro ali je res prav nasprotno: mar iluzija re-

ference ni korelacija figurativne strukture, torej tako rekoč sploh ne več preprosto in nedvoumno referent, marveč nekaj, kar je sorodnejše fikciji, ta pa nato na sebi lasten način vzpostavlja referencialno produkcijo? (*Autobiography* 68–69)

Kot vemo, je de Mana njegova biografija povezala s problemom odgovornosti za besede in ga posmrtno preganjala po odkritju člankov, ki jih je napisal za kolaboracionistični časnik med nacistično okupacijo Belgije.<sup>3</sup> Nekateri kritiki so (na primer Corngold) de Manove ponazoritve njegove teorije v »Autobiography as De-facement« z natančnim branjem (*close reading*) podob razkroja in deformiranja v Wordsworthu in figure nasilja in razkosavanja, ki se pogosto pojavljajo v njegovem pisanju, dejansko poprijeli kot znak nespremenjeno nasilne, fašistične čudi. Tako ne preseneča, da je de Man – po igri ironije neprostovoljni protagonist tega paradoksnega povratka biografskega avtorja »v središče odra« (Burke 1) in za koga tudi kot nadvse prikladen primer modernega samoprecenjevanja in zloma – postal bolj ali manj slabo zakrita tema ali pobuda za fikcijo, ki tematizira zločin in akademski prostor. Takšna sta na primer Smrt avtorja (*The Death of the Author*) (1992) Gilberta Adaira in sodobnejši Mrtvaški prt (*Shroud*) (2002) Johna Banvilla.

Adair v strukturi parodičnega detektivskega romana podrobno preigrava in v dobesednost prevaja paradoksalne okoliščine »smrti avtorja« (seveda z referenco na Barthesovo znamenito razpravo s tem naslovom). Protagonist Leopold Sfax, ki komajda kaj zakriva Paula de Mana, avtobiografsko piše o svoji mladosti (prej v Franciji kot Belgiji), o svojih kolaboracionističnih spisih pod nacistično okupacijo, o povojni emigraciji v Ameriko, akademski karieri, tesnobi pred razkritjem, o zavračanju možnosti, da bi avtorja povezovali z njegovimi besedami (»smrt avtorja« je v romanu teorija, ki jo Sfax izumi izrecno za zagotovitev *post-facto* alibija), z rabo prepoznavnega jezika, vključno z nekaj citati, in razmišlja, kako bi bilo to lahko povod za obtožbo nasilja (Sfax pojasnjuje svojo »predanost jeziku«, ki jo je »ne le en razjarjeni komentator« opisal kot »v bistvu fašistično, nabito z ideološkim nihilizmom in amoralnostjo« (102)). Potem ko ga ubije eden od njegovih študentov, Sfax piše še po svoji smrti in s tem biografsko in teoretsko pretvarja »smrt avtorja« v »dobeseden« dogodek.

Vse to odpira vrsto zanimivih vprašanj, kar pa lahko tu le na kratko orišem. Nanaša se na burno debato o tem, ali naj bi biografsko razkrinkanje de Mana bodisi enkrat za vselej jasno predočilo v principu etični manko, kritiško hipokrizijo in teoretsko dvoumnost dekonstrukcijskega projekta; bodisi, nasprotno, naj bi de Manovo kritištvost v povojnih desetletjih predstavljalo nelahko refleksijo njegovih zgodnjih člankov (refleksijo razmerja med jezikom in ideologijo), brez utehe v javni spovedi, v ritualu slovesne odpovedi in oznanitvi preteklih zmot; v dejanju, ki bi sicer razkrilo kriv-

do, nedvomno pa je njegova funkcija očiščenje in dekulpacija. S tem je povezano vprašanje, ali se tisti kritiki, ki so za to, da bi ovrgli teorijo radikalne jezikovne in literarne avtonomije, posegli po avtorjevi biografiji, niso nemara zagnali v nekakšno samoopravičujočo akademsko čistko (privoščljivo, hipokritsko kritištvo, ki ga lahko imenujemo tudi *hipokritika*: z namenom, da ponavlja in promovira svoja lastna načela, kar lahko razumemo kot oportunistično izkoriščanje nemilosti, v katero je padel nekdo drug<sup>4</sup>). Po drugi strani pa so ti kritiki nemara le opozorili na neizogibno etično vez odgovornosti med avtorjem in tem, kar govori, s tem pa na neizbežno slepo ulico ali celo propad tistih teoretskih pozicij, ki to zanikajo. Drugo s tem povezano vprašanje je torej, ali se da razlikovati literarno kritištvo (ki poteka izrecno na tekstu) in biografijo (ta je kontekst de Manovih kontroverznih trditev, da »je s stališča literarne vede premislek o sodobnem in zgodovinskem bivanju piscev izguba časa« (»Form and Intent«, 35) (Forma in namera) in da je »smrt zgolj premeščeno ime za lingvistično trditev« (»Autobiography as De-facement«, 81)) ter ali je to dvojje sploh možno razločiti. To zaporedoma odpre še dve vprašanji: ali veljavnost kake teorije branja zavisi od moralne veličine njenega zagovornika in, kar postavi v žarišče heterobiografska situacija, ali ima avtor (glede na biografsko dejstvo) sploh pravico, da govori kot neko drugo zgodovinsko bitje: da »uzurpira« glas in besede nekoga drugega – v najboljšem primeru daje glas drugemu, kakor da bi bil ta glas (nekomu lasten), glas nekoga drugega. Z drugimi besedami, če nekogaršnje besede povezujemo z njegovo biografijo in zahtevo po avtorjevi moralnosti, tvegamo, da nas bo to privedlo do različnih oblik esencializma (je Pound lahko dober pesnik, če je bil fašist? Lahko beli pisatelj predstavlja glas črnega sužnja? – gl. na primer polemiko okrog Izpovedi Nata Turnerja (*The Confessions of Nat Turner*) Williama Styrona). A v tem primeru bi se bilo treba tudi vprašati, kaj če subjekt v svojem življenju nima nobene možnosti za samoreprezentacijo s svojim lastnim glasom – suženj, nepismeni, izobčenec, čigar glasu zakon ne dovoli, da bi ga bilo slišati. Kaj če so njihovi glasovi lahko slišani le skozi glas nekoga drugega?<sup>5</sup> Carey fiktivno govori kot Ned Kelly, ker Kelly zgodovinsko, pravno ni mogel doseči, da bi ga kdo poslušal njega.

Zahteva, naj avtor sprejme moralno odgovornost, spomni na Sartrovo zahtevo avtorjem brž po vojni. Njihova dolžnost je, da se vprašujejo, kaj bi se zgodilo, če bi vsakdo bral moje besede (14), in se ravnal po tem. Besede so nabiti revolverji (15); niso nedolžne in avtor odgovarja za njihov učinek prav toliko, kolikor je za strel odgovoren tisti, ki pritisne na petelina. Prav nasprotno od de Mana, ki vztraja pri nepremostljivi vrzeli med besedo in svetom, Sartre poziva pisatelja, naj besedam, ki jih je razvrednotila vojna propaganda, povrne smoter, verodostojnost in integriteto, ki temelji na

njihovi referenčnosti (216–19). Prav ta usklajenost besede, sveta in avtorske intence – kar bi lahko imenovali sartrovska »pogodba« – je temelj pisateljeve nepogrešljive dolžnosti.

Oba primera heterobiografije, ki ju obravnavam, se zelo razlikujeta, vendar pomenljivo odsevata drug v drugem. Obsojeni izobčenec, ki je bil usmrčen zaradi svojih zgodovinskih, dejanskih zločinov; čigar avtobiografskega zagovora zakon za časa njegovega življenja ni upošteval, je pozneje prek svojih besed zaslovel kot avstralski nacionalni junak (zavrnitvi, da bi ga slišali zaživa, je sledilo posmrtno čaščenje). In kritik, čigar pisanje je bilo za časa njegovega življenja deležno velike pozornosti, dokler ga njegove besede niso dohitele in začele preganjati ne le njegov ugled, marveč tudi tehtnost njegove kritiške teorije in zamisli iz njegovih avtoriziranih spisov. V obeh primerih gre za molk: v enem primeru avtorjev (de Man se nikdar ni »spovedal«, vsaj ne javno, četudi je pisal o izpovedi (»Izgovori (*Izpovedi*)«; »Excuses (*Confessions*)«). Mnogim za krivdo, večjo od njegovih člankov, velja njegov molk pred javnostjo. V drugem primeru je molk v vrzeli med avtorjem in naslovnikom, ko so Nedove besede naletele na gluha ušesa zakona. Prav iz tega molka pišeta Adair in Carey, ko (v Adairevem primeru parodično) posojata glas zgodovinski osebi-pripovedovalcu-karakterju; in prav ta molk generira heterobiografijo ter etična vprašanja, ki jih zastavlja žanr. Zdi se torej, da je heterobiografska prva oseba mesto, kjer trčijo kategorije literarnega, zgodovinskega, fikcijskega, kritiškega, teoretskega, pravnega in etičnega; da prevprašuje vse našteto in razmerja, ki se vzpostavljajo med njimi.

Adairevo *The Death of the Author* je marsikdo razumel kot posmehljiv napad na de Mana in dekonstrukcijo, navedki z zadnje platnice opisujejo knjigo kot »briljantno črno satiro na kultotvornost kulture« (Philip Howard, *The Times*), kot »resno kritiko zvijačnega intelektualnega gibanja« (Lucasta Miller, *Financial Times*) in »bleščečo satiro literarnokritiške prevzetnosti« – dekonstrukcije, »modnega pristopa«, ki predpostavlja, da besedilo »pomeni to, kar bralec hoče, da pomeni, avtorjeva intenca je nična, besedilo v resnici nima avtorjev« (Anthony Quinton, *The Evening Standard*). Vendar se zdi, da si je kompleksno, izostreno drsenje sloga v precejšnji meri prisvojilo de Manov in dekonstrukcijski nauk – nedoločljivosti, aporije, samorazveljavljajoča se narava literature in kritištva.<sup>6</sup> Prav na koncu, ki spodnese vsakršno ambicijo zresnenja, ki bi utegnila životariti v ozadju, Sfax (ki kljub dejstvu, da je bil ubit, v vulgarnem uredničenju »smrti avtorja« nadaljuje s pisanjem) knjigo označi za »neresno, nepopoljšljivo in nepomembno«. Vprašanje, ki se zastavlja, je, ali se te besede metabesedilno nanašajo na (Adairevo) knjigo, ki smo jo ravnokar prebrali, ali na zgodbo v zgodbi (Sfaxovo avtobiografijo). Morda celo na

ključ tega romana s *ključem* (na de Manovo biografijo). Ali Adaireva knjiga oporeka dekonstrukciji in de Manu osebno ali se šali na račun napadov, ki so ju doleteli. Ali je preprosto (čeprav dejansko sploh ne tako preprosto) zabavna, duhovita zgodba o resnem vprašanju, kaj pravzaprav lahko implicira teorija, in o polemiki, ki se je razbesnela okrog »afere de Man«. Vprašanje, ki se zastavlja v iskanju odgovora na te alternative, v bistvu zadeva osebno stališče Avtorja Adaira – pri čemer je pojem »Avtor« rabljen v Barthesovem smislu – kar bi ustrezalo vprašanju: kateri je »pravi pomen« knjige, kaj »hočeta povedati« knjiga in njen Avtor? (Ne da bi pozabili, da Barthes ni »ubil« avtorja kot takega, marveč le specifični konstrukt določenega, prevladujočega, tradicionalnega tipa akademskega kritištva, ki je sebe in svoje interpretacije skušalo avtorizirati prek avtorskega *vouloir dire*.) Ne glede na to, katero osebno stališče se odločimo pripisati Avtorju Adairu (če seveda sploh katero), ta kratek roman izpostavi etični vidik avtorske funkcije, vprašanje pisateljeve odgovornosti za to, kar piše; in roman to počne tako, da izkoristi prav tiste tehnike, ki so se znašle ali vsaj dozdevno znašle na udaru, kakor na primer strukturacijo tekstnih aporij, pretkanost medbesedilnih mrež, obrat principa kavzalnosti, v katerem prvi umor v romanu nastopi kot posledica drugega in se »zakaj« in »zato« rabita kot zamenljiva (48–49, 59, 129).

Imam izreči še kake posmrtno poslednje besede? Pravzaprav ne. Kot sem v svoje razočaranje sprevidel, smrt je zgolj premeščeno ime za lingvistično trditev, in počutim se približno tako, kot da bi hotel vračilo denarja – morda tudi ti, Bralec, ko zapiram tole neresno in nepomembno knjigo. (135)

Smo mi bralci tisti, ki smo se uštelili za pet funtov (cena na platnici moje izdaje v mehki vezavi *The Death of the Author* je £4.99) in v vračilo dobili en peni in ceneno, ničvredno knjigo? Naj zahtevamo denar nazaj? Je vredno zganjati hrup? Ali pa je bilo tveganje navsezadnje vredno tržne vrednosti knjige? (*The Death of the Author* po očitnem mnenju njenih založnikov, da ni vredna ponatisa, že nekaj let ni več na tržišču, spletna cena izvoda iz druge roke pa je v času konference, na kateri sem govorila o teh vprašanjih (*The Author: Who or What is Writing Literature?*, Slovenija, September 2008), dosegla 188.51 funtov. Bralec, ki jo je kupil prvi in jo je bil zdaj pripravljen prodati, je očitno sprejel modro odločitev, ko ni zahteval vračila denarja.<sup>7</sup>) To se zdi več kot dobra šala. Smo nasedli temu, kar je Derrida po izbruhu »de Manove afere«, ob hlastnih obsodbah in celo zmagoslavju nekaterih, označil za *petit jeu médiocre* detektivske fikcije (»Comme le bruit« (214), žanra, ki malone po definiciji temelji na strukturalni in narativni prevari? Je bil resnični zločin – po Adairu – storjen nad našo lahkovernostjo? Ko piše o Poejevem *Umoru v ulici Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*) (eni od

zgodb, ki jih Adairev roman vplete v svojo mnogotero medbesedilnost), Shawn Rosenheim dokazuje, da lahko zgodbo razumemo

kot znak, ki na delčku žanrske celote indeksira še globljo prevaro, s tem ko po pravilu ruši ravnotežje med pripovedno zgradbo suspenza, značilno za detektivsko zgodbo, in često nezadovoljivim razpletom. Bralce detektivske fikcije lahko zmede občutek, da njeno tipično gotsko razkritje ni v sorazmerju z moralno težo, ki jo predpostavlja pripovedna forma tega žanra. Tudi v tem smislu je Poejev orangutan emblem svojih bralcev – njihovo pozornost je torej zavzemala pozornosti nevredna pripovedna dilema – ko ugotovijo, da se je resnični zločin izvršil nad njihovo lahkovernostjo. (68)

Kaj je torej tisti resnični »zločin«? Nas goljufa sama knjiga? Tako pojem zločinski kot pojem kritiško (etimološko sorodni si besedi<sup>8</sup>) implicirata sodbo, ovrednotenje, izbiro, zmožnost razsojanja – Ned Kelly je prosil prav za pravno presojo (diskriminacijo), preden bi se sodstvo odločilo za obsodbo (inkriminacijo). Mar »kritištvo« – literarna, estetska in etična dejavnost, ki se izvršuje nad besedami drugega – od nas ne zahteva, da smo manj prenagljeni, skrbnejši in strožji, če se želimo izogniti *hipokritištvu* (kritištvu s podmiznimi posli – s tem, kar so kritiki Paula de Mana bili pripravljene pripisati njemu samemu)? Z drugimi besedami, kakšna je naša kritiška vloga in odgovornost (Derrida piše, kako »etika« izvršuje celo najreduktivnejša branja, brez ozira na najosnovnejša pravila diskusije: »la lecture différenciée ou l'écoute de l'autre, la preuve, l'argumentation, l'analyse et la citation.« (»Comme le bruit«, 225))

Vrnimo se spet k Ned Kellyju. Besede so lahko nabiti revolverji, kot je rekel Sartre, a kaj, če zgrešijo in tega strela ne sliši nihče. Ned poskuša z avtobiografijo, a ko sodstvo zavrne, da bi ga poslušalo (s tem, ko sodstvo odredi, da se na Neda lahko strelja brez kazni, seveda zakonsko onemogoči Nedu, da bi sploh lahko izrekel svoje besede), se Ned naposled – in dobessedno – zateče k nabiti puški. Jedro problema je najbrž to umanjkanje poslušanja. Ko avtorjeva avtobiografska odgovornost tvega, da ji ne bo uspelo – da dobessedno naleti na gluha ušesa – kadar drugi, ki so mu besede namenjene, noče poslušati, upoštevati, ovrednotiti, razsojati po množstvu njihovih smislov – in ko bi jih morda lahko povezal z biografsko osebo –, slednjič presoditi. Presoja bi bila neizogibno osebna, naključna, možnost zmote ji je inherentna, vendar pa bi se skušala izogniti *hipokritičnosti*. Breme odgovornosti torej ne leži na avtorjevi strani avtobiografske pogodb, marveč enakovredno zavezuje bralca/poslušalca/kritika.

To se lahko zdi – in v mnogih ozirih tudi je – izpopolnjena različica »rojstva bralca«, ki ga po Rolandu Barthesu generira »smrt avtorja«. V Barthesovem prevpraševanju razmerja med Avtorjem, Tekstom in

Bralcem/Kritikom, Avtor (zdaj *avtor* ali, bolje, pisar) nič več ne nadzoruje pomena svojega pisanja; in Kritik (zdaj preprosto »bralec«) nič več ne odreja vrednosti in pomenljivosti Dela (zdaj Teksta), marveč je svoboden za udeležbo v igri z njegovo produkcijsko polisemijo. V heterobiografskih besedilih, ki so vsidrana v zgodovino svojih protagonistov, je posledica ponovne vpeljave »odgovornosti« kot osrednje kategorije ta, da se *zahteva* po bralskem/kritičnem sodelovanju v besedilni polisemiji ne nanaša le na njegov smisel (njegov *vouloir-dire*), ki mora ostati odprt, marveč, širše, na to, kar je Barthes izključil: na kompleksnost zgodovinskih in etičnih situacij, na katere se odzivajo tako pisatelji kot bralci. Sama etimologija besede »odgovornost« (iz latinske *respondere*, odgovarjati, odzvati se) predpostavlja odzivanje, odgovarjanje (za), torej dialog in obligacijo. Tudi kot bralci smo pozvani k temu, da sprejmemo svojo ustvarjalno in dialoško odgovornost.

Prevzeti breme avtorske odgovornosti torej predpostavlja, da ga dopolnjuje tudi bralčevo sprejetje tega bremena. V tej zahtevi razločno odmeva Derridajev argument, da »je uho drugega« tisto, ki podpisuje avtobiografsko (*The Ear of the Other* 51). Uho, ki se posodi, se ne sme delati, da je gluho. Adaireva *The Death of the Author* je posvečena »Bralcu« (»To the Reader«). Po eni strani je lahko naslovnik posvetila nebiografski, razosebljena entiteta, ki naj bi se rodila s smrtjo avtorja. Po drugi strani predstavlja težavo, ki jih ima francosko/belgijski kritik z izgovorjavo priporniških zobnikov »th« [θ] in [ð]: tadva postaneta [t] oz. [d], tako da se »the reader« (»bralec«) spremeni v [de'ri:da], torej v anglicizirano (napačno) izgovorjavo Derridajevega priimka, s čimer je knjiga učinkovito posvečena francoskemu filozofu dekonstrukcije.

Ponovno sprejeto prepričanje o avtorski odgovornosti nasprotuje stališčem, kakršno je de Manovo: da »je s stališča literarne vede premislek o sodobnem in zgodovinskem bivanju piscev izguba časa«; ali Barthesova dehistorizacija pisatelja/bralca. Breme enakovredno naloži tudi bralcu/kritiku (in s tem nasprotuje simplifikaciji, da »mora avtor govoriti resnico in stati za svojimi besedami«). Glede na to se zdi, da smo prišli do neke vrste aporije in da tega problema ni mogoče razrešiti s preprostim pojmom integritete.

K obema obravnavanima heterobiografskima besediloma lahko nainizamo naslednje aporije: v primeru Adairea/Sfaxes/de Mana se lahko zadržanost in molk krivca, ki noče *zmanjševati* svoje krivde z udobno uteho v javni spovedi, izkaže za najboljši način ohranjanja lastne integritete. Lahko izhaja iz nenehnega notranjega obračuna z njegovo moralno sporno preteklostjo – ali pa tudi ne: lahko je preprosto primer poskusa, da bi utekel razkritju. Nikdar ne bomo zanesljivo vedeli. Nasprotno se

zmore v primeru Careya/Neda Kellyja integriteta vzpostaviti s tem, ko se nekdo pretvarja, da je nekdo drug – zločinec – in govori z njegovim glasom, tako da po eni strani privzema odgovornost za njegove izjave in po drugi zavrača odgovornost za točnost prvoosebne pripovedi. Tvega celo, da priredi njegovo zgodbo in njeno resnico nadomesti z drugo. V tem primeru odgovornost vzdržuje integriteta fikcije, ki s tem, ko je fikcija, avtorju onemogoči, da bi jamčil za verodostojnost svojih besed – to ne pomeni nujno laži ali izkrivljanja dejstev, lahko pa tudi: nikdar ne bomo zanesljivo vedeli.

S to nerešljivo ambivalenco ali/ali, ki se končuje z »nikdar ne bomo zanesljivo vedeli«, zaključujem razmislek o »tem poslu kot avtorju«, saj ne morem ponuditi nobenega dokončnega izhoda iz slepe ulice avtorske ali bralčeve odgovornosti; lahko zgolj predstavim nepresegljive aporije, ki onemogočajo preproste (etične in estetske) rešitve tako kočljivih in različnih problematik, kot so pravne, epistemološke in ontološke implikacije »avtobiografske pogodbe«, tradicionalne podmene o premoči resnice nad fikcijo in premoči priznanja nad molkom – vsi ti vidiki se zdijo heterogeni, vendar jih združuje heterobiografsko besedilo. »Nikdar ne bomo zanesljivo vedeli«: naj nas to ne pripelje do brezupne vdaje ali k lahkotni opustitvi ideje o odgovornosti, temveč naj omogoči, da jo dojamemo kot še bolj bistveno in eno osrednjih problematik literarnega kritištva.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> To je pismo Donaldu Cameronu MLA (ki je v Zakonodajni skupščini nasprotoval Felonovemu »Zakonu o aretaciji«) s prošnjo za poravnavo krivice, ki je po Kellyjevih trditvah doletela njega in njegovo družino, pismo pa ni bilo objavljeno v časnikih, kot je upal Kelly. Drugo je osemindeset strani obsežno Jerilderieško pismo, ki ga je nameraval zasebno natisniti v Jerilderieju, kjer je oropal lokalno banko (tudi ta načrt je propadel, ker je tiskarju uspelo pobegniti, pismo pa je bilo pozneje predano policiji). Rokopis Cameronovega pisma je izgubljen, pismo obstaja le v kopiji, ki jo je napravil duhovnik. Izvirnik Jerilderieškega pisma je v victorijski Državni knjižnici, kjer hranijo tudi slavni Kellyjev oklep). Faksimile s transkripcijo je dostopen na: <http://www.slv.vic.gov.au/collections/treasures/jerilderie-letter/jerilderie00.html> (2. 2. 2009). Spisek in transkripcije vseh znanih pisem in beležk Neda Kellyja je najti na: <http://www.ironoutlaw.com/html/writings.html> (2. 2. 2009).

<sup>2</sup> Ta pojem sem uporabila npr. že v »«Allowing it to speak out of him»: The Heterobiographies of David Malouf, Antonio Tabucchi and Marguerite Yourcenar.«

<sup>3</sup> To lahko preberemo v: de Man: *Wartime Journalism*. Drugi zvezek izdaje, *Responses on Paul de Man's Wartime Journalism* v uredništvu Hamacherja, Hertza in Keenana, je zbirka mnogih odzivov na te članke, tako v podporo avtorju kot v njegovo obsodbo.

<sup>4</sup> Jacques Derrida naznani: »il s'agit toujours de sauter sur une occasion [...] On ne résiste plus à la tentation d'exploiter à tout prix une aubaine« (»Comme le bruit«, 220).

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar je *Hadrijanove spomine* (Mémoires d'Hadrien) (še en primer heterobiografije) opisala kot »portrait d'une voix« (527).

<sup>6</sup> Tudi biografsko dejstvo, da je Adaire prevedel *La disparition* Georgesa Pereca kot *A Void*, dokazuje njegovo zanimanje za kompleksne in izzivalne etične, literarne in tehnične probleme.

<sup>7</sup> Najvišja cena, ki jo je bilo v času tega pisanja najti na spletu, je znašala €59.10, kar je še vedno precejšen prirast k prvotni ceni.

<sup>8</sup> »Zločin«, lat. *crimen-criminis* (sodni sklep, obsodba, obtožba), iz osnove *cernere* (odbirati, razlikovati, odločiti); »kritik«, gr. *krinesthai* (iz tega: *crinein* (oddeliti, odločiti, razsoditi), oboje z indoevropskim korenem \*(s)q(e)ri.

## POJASNILO K SLOVENSKEMU BESEDIŠČU

Problematika se razteza med (avtobiografsko) etično kategorijo iskrenosti, ki jo lahko izraža fraza »stati za svojimi besedami«, in pravno kategorijo govorčeve (sodne) odgovornosti za njegove izjave. Vmesnost tega položaja v heterobiografiji skuša povzeti izrazni »kompromis« med obema kontekstoma, etičnim in pravnim: biti odgovoren za svoje besede.

Naslov de Manove razprave »Autobiography as De-facement« je prevedla Alenka Koron (195). Gl. Koron: »Roman kot avtobiografija«. *Slovenski roman. Obdobja 21*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2003. 191-200.

Naslov eseja »Form and Intent« se nanaša na poglavje »Forma in namera v ameriškem novem kritištvu« (46) v: Paul de Man: *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura, 1997. 33-46.

## LITERATURA

- Adair, Gilbert. *The Death of the Author*. London: Minerva, 1993.
- Banville, John. *Shroud*. London: Picador, 2002.
- Barthes, Roland. »The Death of the Author.« *Image – Music – Text*. London: Fontana, 1977. 142–148.
- Boldrini, Lucia. »'Allowing it to speak out of him': The Heterobiographies of David Malouf, Antonio Tabucchi and Marguerite Yourcenar.« *Comparative Critical Studies* 1.3 (2004): 243–263.
- Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*. 2nd edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Carey, Peter. *True History of the Kelly Gang*. London: Faber, 2001.
- Corngold, Stanley. »On Paul de Man's Collaborationist Writing.« Eds. Hamacher, Hertz, and Keenan. *Responses*. 80–84.
- De Man, Paul. »Autobiography as De-facement.« *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. 67–81.
- . »Excuses (Confessions).« *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979. 278–301.
- . »Form and Intent in the American New Criticism.« *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed. London: Routledge, 1983. 20–35.
- . *Wartime Journalism, 1939–1943*. Eds. Werner Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988.
- Derrida, Jacques. »Comme le bruit de la mer au fond d'un coquillage. La guerre de Paul de Man.« *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988. 147–232.
- . *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1985.

- Hamacher, Werner, Neil Hertz, and Thomas Keenan eds. *Responses on Paul de Man's Wartime Journalism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1989.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Onions, C. T. (ed.). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Rosenheim, Shawn. *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Poe to the Internet*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *What is Literature?* London and New York, 2001.
- Styron, William. *The Confessions of Nat Turner*. New York. Random House, 1967.
- Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien. Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 1982.