

Pričevanjska literatura in etična zavezanost resnici: razmerja med pričevanjem, falsifikatom in heterobiografijo

Nina Sivec

Ladra 48, 5222 Kobarid, Slovenija
ninasivec@yahoo.com

V članku se ukvarjam s pojmom pričevanjske književnosti in njenimi specifikami. Izpostavljam pomembnost etične komponente pri tovrstnih delih in jo utemeljujem z delovanjem t. i. »pričevanjske pogodbe« med avtorjem in bralcem. Po primeru opisa prekršitve te pogodbe (primer Wilkomirski) in na primeru romana Herte Müller, Zaziban dih (Atemschaukel), skušam z vidika heterobiografskega žanra prikazati, da se nekatere značilnosti pričevanjske literature prenesejo tudi na tista dela, kjer je avtor priča resničnega pričevalca.

Ključne besede: literatura in etika / nemška književnost / Müller, Herta / pričevanjska literatura / heterobiografija

Ker se bom v pričujočem članku ukvarjala s karakteristikami pričevanjske literature in s posebno pozicijo, ki jo takšna literatura zaseda znotraj ostalih literarnih žanrov, je prav, da na začetku namenim nekaj besed samemu izrazu pričevanjska književnost. Za dela, ki spadajo med pričevanjsko književnost se uporabljajo tudi druga poimenovanja, kot je na primer taboriščna literatura, ki sicer predstavlja najznačilnejši korpus pričevanjske literature, vendar je to poimenovanje zastavljeno ožje in kot lahko že iz imena sklepamo, omejeno z dogajalnim prostorom in zanj značilno motiviko. Prav zaradi nezamejenosti s prostorom bom za potrebe tega članka uporabljala širši izraz pričevanjska književnost. Drugi razlog za uporabo tega širšega pojma pa je njegova takojšnja dvoumnost, ki že z samim imenom opozarja na posebno mesto, ki ga imajo tovrstna dela znotraj literature.

Pričevanjska literatura vsebuje namreč v svojem pridevniškem delu za literarni diskurz nenavaden izraz, ki je sicer značilen za pravni jezik – priča, pričati. Del pravne definicije priče se glasi: »oseba, ki sodišču izpoveduje o svojem zaznavanju dejstev. Tisti, ki je povabljen kot p., je dolžan pričati

in govoriti resnico.« (Pravo 294) Navidezna paradoksalnost, ki jo tovrstna literatura nosi v žanrski oznaki, izhaja iz dojemanja pojmov fikcije (»*literatura*«) in resničnosti, dejanskosti (»*pričevanjska*«). Vendar je paradoksalnost zgolj navidezna; pričevanje v literaturi seveda nima iste funkcije kot pričevanje v pravu – kar ne pomeni, da ni zavezano podajanju resnice – ampak deluje znotraj sveta literature in dejstva podvrže njenim zakonitostim, torej fikcionalizaciji. Četudi pričevanje nima enakega statusa kot v pravu, pa je izrekanje resnice ena od glavnih in najpomembnejših značilnosti pričevanjske književnosti.

Differentia specifica pričevanjske književnosti tiči torej v poudarjeni etični razsežnosti tovrstnih del, ki izhajajo iz etične zavezanosti avtorja k izrekanju resnice, hkrati pa se vprašanje resnice nanaša tudi na spoznavno razsežnost. Avtor ni zavezan samo resnici kot taki, ampak tudi, in kar pogosto predstavlja za njega še večje breme, k pripovedovanju resnice o nekem dogajanju, ki je ustvarjalo izkušnjo na meji med življenjem in smrtjo, v imenu vseh tistih, ki se iz te mejne izkušnje niso vrnili in so zato ostali brez glasu, ki bi lahko neposredno pričeval o dogodkih neke zgodovinske resničnosti in jih s tem vračal v zgodovinsko vednost.¹ Pahorjevo posvetilo pred začetkom romana *Nekropola* je v tem oziru zgovoren primer: »Manom vsem tistim, ki se niso vrnili.« (4)²

Druga pomembna karakteristika pričevanjske literature je »bralčevo poistenje pripovedovalca z avtorjem« (Žgank 114), kar bi lahko navezali na Lejeunove ugotovitve v povezavi z značilnostmi avtobiografskega pisanja, predvsem z uvedbo termina *avtobiografski pakt* oz. *avtobiografska pogodba*. Zanj je značilno, da sta vanjo vključena tako avtor kot tudi bralec dela, saj avtor s svojim podpisom na platnicah knjige bralcu jamči za istovetnost med njim, pripovedovalcem in glavnim likom dela (Lejeune 5, 12). Če bi Lejeunovo terminologijo, ki jo uporablja za opis avtobiografskih del, prenesli na dela pričevanjske literature, bi lahko rekli, da se v tovrstnih delih vzpostavi »*pričevanjski akt*« oz. »*pričevanjska pogodba*«, saj je za bralca pomembno, da v avtorju, pripovedovalcu in eni od pripovednih oseb, ne nujno glavnemu liku, prepozna isto osebo, za katero verjame, da mu pripoveduje dogodke, ki imajo temelj v preverljivi resničnosti. Pričevanjski pakt, ki bi bil torej podvrsta širšega, avtobiografskega pakta, je glede na avtobiografski pakt specifičen z zgoraj opisanega vidika: etično razsežnost zaradi implicirane odgovornosti intenzivira.

Najočitnejši besedilni indic, ki sporoča bralcu, da gre za pričevanje, torej izenačitev pripovedovalca in avtorja, je seveda isto ime – tisto na platnicah romana in znotrajbesedilno, pripovedovalčevo. Če je avtor/pripovedovalec tudi priča, pomeni, da je bil neposredno udeležen v pripovedovanih dogodkih, četudi samo kot opazovalec. To svojo pozicijo mora nekje zabeležiti, da nas

prepriča, da je verodostojna priča, da nam posreduje resnico (pakt). Drugo zelo pomembno sredstvo, ki ga uporabljajo pisci pričevanjske literature, je uporaba komentarja. S tem imam v mislih tisti del besedila, kjer se avtor oddalji od literarne reprezentacije same dogajalne situacije in s tem opozarja na resničnost zapisanega. Komentar lahko obsega samo pripovedno besedilo ali nanj nanašajoči se paratekst (uvod, predgovor, epilog itn.). Primer tovrstnega zunajbesedilnega komentarja so na primer besede, s katerimi Primo Levi sklene predgovor k svojemu romanu *Ali je to človek*: »Odveč se zdi dodajati, da ni v njej nobenega dogodka, ki bi bil izmišljen.« (8) Primer komentarja znotraj samega besedila pa so Pahorjevi esejistični vložki, ki jih najdemo v *Nekropoli* in ki prekinjajo literarno reprezentacijo taboriščnih situacij ter s tem bralca neprestano opozarjajo na resničnost zapisanega, četudi ima zapisano obliko fikcije in ne zgodovinskega pričevanja; na ta način doseže tovrstna literatura »pričevanjski učinek« (Žgank 114).³

Pomembnost teh dveh kategorij pričevanjske književnosti – etična zavezanost avtorja k izrekanju resnice in bralčeva sposobnost prepoznanja avtorja in pripovedovalca kot tudi pripovedne osebe, namreč osebe, ki je preživela mejno, travmatično izkušnjo – najboljše ponazori primer »pričevanjskega« romana Binjamina Wilkomirskega, ki je v nemščini izšel pod naslovom *Brüchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* leta 1995 pri Jüdischer Verlag v Frankfurtu na Majni. Leto pozneje je v angleškem jeziku izšel pod naslovom *Fragments. Memories of Wartime Childhood* in je bil kmalu po izidu deležen pozitivnega odziva tako s strani kritikov kot s strani bralcev v nemško in angleško govorečem prostoru. Nekaj let po izidu se je izkazalo, da gre za prevaro s strani avtorja, ki v resnici ni bil nikoli v koncentracijskem taborišču niti ni bil Jud.⁴ Odzivi na razkritje so vodili v prevpraševanje pomena avtentičnosti, torej zgodovinsko utemeljene resničnosti pričevanja, ob tem pa tudi literarne vrednosti te »pričevanjske« pripovedi. S tem je pomen pričevanjske pogodbe še poudaril problem razmerja med zgodovinsko resničnostjo in fikcijo v pričevanjski literaturi (širše pa tudi družbeno pogojenost avtobiografskega pisanja).⁵ Literarno kritištvo je sicer sčasoma ubranilo literarno vrednost te pripovedi (prim. Schuchalter 27–48), kljub temu pa se je z vidika žanrskih opredelitev pričevanjske literature holokavsta avtor s tem lažno izdajal za preživelega, zavajal bralce, da gre za zgodbo njegovega resničnega izkustva taborišča in s tem kršil »pričevanjsko pogodbo« ter najpomembnejšo opredelitev pričevanjske literature, etično zavezanost avtorja k izrekanju empirične resnice. Burne posledice tega spoznanja – zgroženost, takojšen umik knjige s prodajnih mest, odvzem literarnih nagrad, preklic njegovih predavanj – kažejo na to, kako zelo pomembna je ta značilnost, tj. etična razsežnost pričevanjske literature in kako močno vlogo igra prepričanje bralcev o etični odgo-

vornosti avtorja za resničnost zapisanega, kar je verjetno unikaten primer znotraj polja fikcije.

Čeprav je vsako pričevanje o kateremkoli dogodku podvrženo zakonitostim pripovedi in s tem določeni stopnji literarizacije, ni vsako pričevanje tudi že literarno delo. Da pride do tega, mora biti literarizacija dovolj jasno izražena;⁶ kljub navezovanju na zunajbesedilno, dokumentarno preverljivo, zgodovinsko resničnost, ki jo zahteva etična zavezanost resnični izkušnji, mora takšno delo doseči, kot s pomočjo Ingardna ugotavlja Jasmina Žgank, razvoj nedoločenih mest, »ki z nepopolnimi shematiziranimi aspekti določajo literarno delo kot intencionalen predmet«⁷ (8) in poudarjajo vlogo bralca, saj mora ta sam zapolniti njihovo praznino, prav ta nedoločenost pa je »razlikovalna poteza fikcijskega besedila« (prav tam). V navezavi na Iserja poudarja Žgank pomen estetska učinka⁸ in dosego lastne avtonomnosti literarnega dela, »ustvarjanje [...] nečesa novega, kar se bo uresničilo v zavesti bralca.« (prav tam) Na drugi strani pa se vključevanje pričevanja v strukturo literarnega dela kot eksplicitna, zavestno uporabljena medbesedilnost pojavlja tudi v drugih žanrih, kot so na primer dokumentarni roman, zgodovinski roman, heterobiografija: »Pričevanjska literatura lahko kot mimitični diskurz zaobseže tista pripovedna literarna besedila, ki reprezentirajo pričevanje, tako da se nanašajo na specifično njegove pripovedne oblike in tematizirajo njegovo dvojno informativno funkcijo.«⁹ (Matajc 304)

Zgoraj sem kot eno bistvenih značilnosti pričevanjske literature izpostavila enačenje avtorja s pripovedovalcem in glavnim likom. Vendar spadajo pod pričevanjsko literaturo tudi dela, kjer je avtor nekdo, ki na podlagi sodelovanja s pričevalcem oblikuje literarno delo po principu zgodovinarja, ki prakticira ustno zgodovino.¹⁰ Za ponazoritveni primer bom izbrala roman *Zaziban dih* (*Atemschankel*, 2009) nobelovke Herte Müller, kjer gre za prvoosebno pripoved o življenju v sovjetskem taborišču skozi oči mladega romunskega Nemca. V tem primeru avtorica ni sama doživela in preživela terorja taborišča, torej ni prava priča, vendar tega ne prikriva, saj z zunajbesedilnimi kazalci jasno kaže, da ne gre za izenačitev avtorja s pripovedovalcem, na platnici romana je njeno avtorsko ime, kar pomeni, da ne gre za indic pričevanjskega pakta. Kako in ali sploh je avtorica upravičena do prevzema glasu in imena nekoga, ki je to izkušnjo res preživel, in končno ali je komu, ki te izkušnje nima, dovoljeno pisati/pričati oz. prevzemati družbeno vlogo priče tudi v imenu vseh tistih, ki se iz takšne mejne izkušnje niso vrnili? Tovrstno pisanje sproža številne pomisleke, ki imajo opraviti z avtorjevo etiko in odgovornostjo.¹¹

V primeru Herte Müller očitno ne gre za probleme, ki jih je s svojim zavestnim zavajanjem bralcev (kar se sicer s psihoanalitskega vidika lahko tudi relativizira) izpostavil primer Wilkomirskega. Pisateljica je od vsega začetka,

od platnice romana naprej nedvoumna, da pripovedovalec ni ona sama. Ključno vlogo pri tovrstnem pisanju ima, še bolj kot v primeru, da gre za istega pripovedovalca in avtorja, komentar. Njegova funkcija je predvsem pojasnjevalna – bralca dodatno in še bolj nedvoumno obvesti o naravi romana, torej da gre za literarno delo, ki se eksplicitno nanaša na zgodovinsko resničnost. Na koncu romana pisateljica bralcu pojasni njegov nastanek: zakaj se je odločila pisati o tej temi (sama je hči taboriščnice), kdo je upodobljeni glavni lik in kako je potekal dialog med njo in preživelim taboriščnikom Oskarjem Pastorjem. Avtorica nas kot priča resničnega pričevalca ne zavrača, ozadje nastanka dela je jasno izraženo. Če se želi delo in njegov avtor izogniti zgoraj navedenim očitkom o prisvajanju izkušnje drugega, je takšen komentar pri pisanju o tako občutljivi temi človeške zgodovine nujen.

Prevzem glasu nekoga drugega, zgodovinsko resnične osebe, in pisanje njegove avtobiografije je sicer značilnost heterobiografije. Podobno kot pričevanjska literatura odpira tudi žanr heterobiografije vrsto vprašanj, ki so tesno povezana z etiko, predvsem v navezavi na vprašanje upravičenosti prevzemanja glasu in imena dejanske zgodovinske osebe in poljubnega mešanja zgodovinsko preverljivih dejstev z izmišljenimi, pri zapisu njene, prvoosebne zgodbe.¹² Raziskovalka, ki se podrobneje ukvarja z umeščanjem zgodovinskih oseb v literarno fikcijo, posebej tudi z žanrom heterobiografije, Lucia Boldrini, na podlagi dialoga z dekonstrukcijskimi in post-strukturalističnimi teoretiki ugotavlja, da pripada pri branju in razumevanju heterobiografskih tekstov pomembna vloga bralcu/recipientu/kritiku, katerega naloga se ne nanaša samo na iskanje smisla dela, ampak tudi na »kompleksnost zgodovinskih in etičnih situacij, na katere se odzivajo tako pisatelji kot bralci.« (*Heterobiografija* 85) Avtor ni več, tako kot v avtobiografiji (tu Boldrini povzema Lejeuna), »na način pravne pogodbe« zavezan bralcu, »da bo njegovo pisanje z referencialnega vidika iskreno« (prav tam), ampak ga v heterobiografiji štiti integriteta fikcije, ki »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.« (*Heterobiografija* 93) Heterobiografija izpostavi podobno etično dilemo, s katero se soočajo tudi avtorji pričevanjske literature: »Heterobiografija predpostavlja izbiro med dvema etičnima pozicijama, od katerih vsebuje vsaka od njih simetrično neetično tveganje: ali se odpovemo prilastitvi glasu nekoga drugega in ga s tem pustimo brez glasu, ali pa mu ponudimo možnost za reprezentacijo njihove zgodovine, vendar na račun zamenjave njihovega glasu, z njegovo prilastitvijo in s tem tudi prilastitvijo njegove identitete.« (Boldrini, *Autobiographies* 66)

Tudi pri heterobiografijah se pojavljajo podobni kot pri pričevanjski literaturi pojasnjevalni (in deloma opravičevalni) komentarji avtorja o na-

stanku besedila. Zakaj roman *Zaziban dih* ne spada popolnoma med heterobiografije, lahko razberemo iz Maloufovega komentarja k njegovi heterobiografiji *Umišljeno življenje* (*An Imaginary Life*, 1978): »Zelo malo vemo o Ovidijevem življenju, in prav zaradi pomanjkanja znanih dejstev sem Ovidija lahko uporabil za osrednji lik v svoji pripovedi in si dovolil avtorsko svobodo pri ustvarjanju, kajti moj namen ni bil napisati zgodovinski roman ali biografijo, temveč izmišljeno pripoved, ki ima korenine v možnih dogodkih« (95). **Ena bistvenih značilnosti, ki opredeljujejo heterobiografijo, je fikcijskost,**¹³ to, kar Malouf v zgornjem citatu bolj poetično imenuje »avtorska svoboda« in »izmišljena pripoved«. Etični občutek pa avtorico *Zazibanega diha* napeljuje k »odgovorn[emu] upoštevanj[u] dokumentov« (Matajc 314), k zavezanosti izrekati zunajliterarno resnico, resnico, ki ni proizvedena zgolj znotraj literarnega konstrukta.

Če vemo, da je romaneskna oseba *Zazibanega diha* resnični preživeli taboriščnik, se zdi oznaka fikcijskosti kot nečesa, kar se mogoče ne nanaša izključno na empirična preverljiva dejstva oziroma resničnost, neustrezna, če ne že omalovažujoča. Vendar jo, kot rečeno, nevtralizira avtoričin zaključni komentar in njena lastna, zgodovinsko preverljiva umeščenost v kolektiv, katerega posamezniki so doživljali enako zgodovinsko izkušnjo kot pripovedni lik in glavna oseba romana. Druga stvar, ki roman oddalji od izraza heterobiografija, je proces njegovega nastanka: »Redno sva se srečevala, on je pripovedoval, jaz zapisovala. A kmalu je vzniknila želja, da bi knjigo napisala skupaj.« (Müller 209) To, da je pisateljica sodelovala skupaj z resnično osebo (Oskarjem Pastiorjem), ki jo je kasneje upodobila, ni značilnost heterobiografije, saj gre pri njej za relativno poljubno uporabo dejstev iz življenja dejanske osebe, ki se največkrat naslanjajo na zgodovinsko znana dejstva o njej in ne na neposreden stik z njo.

Zaziban dih ima tako značilnosti pričevanjske literature kot tudi nekatere značilnosti heterobiografije. Roman kljub temu, da avtorica prevzame glas nekoga drugega in zapiše njegovo zgodbo, s tem, ko je zaradi specifikke življenjske zgodbe in načina nastanka bolj kot navadno zavezan podajanju dejanske resnice, ne ustreza povsem heterobiografskemu žanru. Ker vsebuje značilnosti obeh zvrsti, bi bil eden od možnih zvrstnih opredelitev tega dela, če si sposodim termin, ki ga je zapisala Vanesa Matajc, sicer v povezavi z deli Hanne Krall, izraz heteropričevanje (Matajc 314).

Bistvena karakteristika, ki loči pričevanjska dela od drugih žanrov – avtorjeva etična zavezanost k pisanju resnice – se torej prenese tudi v dela, ki ne ustrezajo pričevanjski pogodbi, kjer torej avtor ni pričevalec ampak priča resničnega pričevalca, ki je preživel travmatično izkušnjo določenega zgodovinskega dogodka.

OPOMBE

¹ »Položaj subjekta zgodovine mu [muselmanu] vrača preživeli pričevalec: pričevanja holokavsta mrtve, katerih obstoj se je poskušal zanikati, integrirajo v diskurz in jih s tem postavijo v 'navzočnost.'« (Matajc 307)

² Ta etična odgovornost avtorja (v povezavi s spoznavno razsežnostjo pričevanjske literature) je posebej eksplicitna v primeru, ko je avtor pričevanja preživelec sam: pogosto je izpostavljen občutku krivde, ki spremlja preživelca ob dejstvu, da je sam preživel, drugi pa ne. Pričevanje tako postaja etična gesta premagovanja občutka krivde, to je priklicevanja potlačevanih zgodovinskih dogodkov v vednost ljudi. Primo Levi v svoji knjigi *Potopljeni in rešeni* med drugim piše tudi o bremenu, ki ga kot preživeli nosi s seboj, o sramu, da je preživel, o tem, da so »vsi najboljši umrli« (65).

³ Z razmerji med prostori resničnosti in imaginarnimi prostori literarnega dela se podrobneje ukvarja Marko Juvan. Najprej ugotavlja, da je literarno besedilo kljub drugačnemu ontološkemu obstoju del resničnosti, da je to diskurzivno dejanje imelo v zgodovini tudi že učinek v resničnosti (241–242). V nadaljevanju prikaže, kako je prostor strukturiran v fikciji. S pomočjo *Strukture umetniškega teksta* Jurija Lotmana ugotavlja, da je fiktivni prostor sicer »končen in omejen, vendar referencialno odraža neskončnost stvarnega sveta« (242) in še dalje: »neskončna snov sveta se spremeni v pomenljivo končnost fikcijskega modela sveta po zaslugi tematizacije, ki jo v izjavi/besedilu omogoča uporaba jezika« (243). S podporo Iserjeve teorije in njegove terminologije ugotavlja, da bralčeva zavest šele med bralnim dejanjem vzpostavi imaginarni svet. Imaginarni prostori so tako »manj določni in čutno nasičeni« (245) kot realni prostori. V nadaljevanju definira zunajbesedilni svet kot »predstavno podobo prostora, kot jo vzpostavlja, oblikuje in perspektivizira bralčeva zavest« (252).

⁴ Wilkomirski je v tem delu z uporabo otroške perspektive predstavil »svoje« zgodnje spominjanje na nacistično nasilje, zatočišče na poljski oziroma litovski kmetiji, na izkušnjo koncentracijskega taborišča, po osvoboditvi pa pot iz krakovske sirotišnice v posvojitev v Švico. V medijskih nastopih je k svoji pripovedni prozi dodajal nove »zgodovinske« podatke, kot sta na primer imeni obeh taborišč (Auschwitz in Majdanek) in tako utrjeval svojo verodostojnost priče. Za svoje pričevanjsko-literarno besedilo je prejel pomembne nagrade, kot so Nation Jewish Book Award (ZDA), The Jewish Quarterly Literary Prize (Velika Britanija) in Prix de Mémoire de la Shoah (Francija). Leta 1998 pa je novinar Daniel Ganzfried razkril precej drugačna dejstva o Wilkomirskem, ki je bil kot nezakonski otrok leta 1941 rojen v Švici pod imenom Bruno Grosjean in dejansko oddan v (švicarsko) sirotišnico, kjer je bil posvojen pod novim priimkom Dössekker.

⁵ Več o tem primeru najdemo v drugem poglavju knjige *Poetry and Truth. Variations on Holocaust Testimony* avtorja Jerryja Schuchalterja. Avtor v istem delu citira Diano Bjorklund, ki v zvezi z omenjeno problematiko pravi: »Avtobiograf upošteva sestavo ciljnega bralstva, trenutno mnenjsko klimo, upoštevajoč svoj lastni jaz in konvencije pripovedovanja zgodb in avtobiografij.« (Bjorklund v Schuchalter 11)

⁶ Zgoditi se mora fikcijskost; tisto, kar opredeljuje literarno delo in ga loči od ostalih (navadnih) pripovedi.

⁷ »Čista intencionalna predmetnost nam pomeni predmetnost, ki je z aktom zavesti oz. množico takih aktov ali končno s tvorbo (npr. z besednim pomenom, s stavkom), ki nosi v sebi podeljeno ji intencionalnost, v nekem prenesenem smislu »ustvarjena« izključno zaradi njej imanentne izvirne ali podeljene intencionalnosti in ima v tej tako imenovani predmetnosti izvir svoje biti in svoje celotne takšnosti.« (Ingarden 160)

⁸ Estetski učinek ne obstaja že sam po sebi ampak zahteva za svoj obstoj bralca ali kot pravi Iser, »potrjen je v izkustvu, ki ga prebudi v bralcu.« (44) Iser zapiše tudi naslednjo, za

primer pričevanjske literature posebej zanimivo misel: »Če dobi ugotovljeni pomen svojo pomembnost, še več, svojo legitimacijo šele s svojim nanašanjem na referenčni okvir, ki je zunaj besedila, potem ta pomen kot rezultat besedila dejansko ne more imeti estetskega značaja.« (prav tam)

⁹ Matajc pred tem ugotavlja, da ima pričevanje »klinično in dokumentarno funkcijo pa tudi kulturno funkcijo« in »spoznavno-etični namen«, torej posredovati lastno izkušnjo drugim (*»informacije o dogodku«*), hkrati pa takšna besedilo zaradi »besediln[e] organizacij[e] pričevanjske pripovedi in figurativnosti jezika (nasprotje znanstveno-diskurzivne težnje po monosemiji) *lahko* ob premestitvi iz zgodovinopisja v literarni kontekst učinkuje povsem avtoreferencialno in *neobveščnemu* bralcu dopušča možnost, da jo dojame kot fikcijo.« (304)

¹⁰ Več o principu ustne zgodovine v člankih Vanese Matajc »Medbesedilna razmerja med ustno zgodovino in literaturo v pričevanju« in Vide Rožac Darovec »Metodološki in teoretični problem ustne zgodovine«.

¹¹ Etična odgovornost avtorja je sicer problem, ki v sodobni literarni vedi odpira več različnih vidikov. V širšem smislu je njihovo posredno ali neposredno skupno izhodišče pogosto Barthesov znameniti tekst iz leta 1968 *Smrt avtorja* (*La Mort de l'Auteur*) in, sicer v manjši meri, leto kasnejši Foucaultev tekst *Kaj je avtor?* (*Qu'est-ce Qu'un Auteur*), saj sta ta teksta temeljito pretresla nadaljnja razmišljanja o vlogi in poziciji avtorja v literarnih delih. Tako se na primer teksti različnih teoretikov, zbranih v delu *The Death and Resurrection of the Author?*, z različnih vidikov ukvarjajo prav z vprašanjem avtorja v navezavi na ta dva teksta: kdo je avtor, ali je važno, kdo govori, iz kje izvira koncept avtorstva, povezava med lastništvom in odgovornostjo, avtor kot zgodovinski konstrukt, razlika med avtorjem in pisateljem, vloga avtorja pri interpretaciji teksta itd. – vse od smrti do ponovne uveljavitve vloge avtorja.

V ožjem oziru pa sproža navezava etike in avtorja vprašanja, kot jih lahko na primer najdemo v zborniku *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*: vse od etiškega kritištva oz. etiške literarne vede (ethical criticism) z glavnima predstavnikoma Waynom C Boothom in Martho Nussbaum, do vprašanja odgovornosti zapisovanja življenja nekoga, ki ne piše ali/in govori jezika zapisovalca (v zborniku piše o tem Kathleen Lundeen, drugače pa tudi Lejeune v tekstu *Autobiography of Those Who Do Not Write*), problem skupinske avtobiografije in razmerje moči (primer dveh diametralno nasprotnih situacij: etnobiografija in biografija slavnih, o tem piše G. Thomas Couser), odgovornost avtorja pri (re)produciranju negativnih/stereotipnih reprezentacij določenih skupin (Daniel R. Schwartz) itd.

Pri tem bi rada opozorila na še en problem, ki se navezuje na vprašanje avtorja in etike in je bil prisoten v slovenski literarni stvarnosti, ko sta bila Matjaž Pikalo in Breda Smolnikar kot avtorja literarnih del sodno preganjana zaradi žalitve časti in dobrega imena, ker so se določeni ljudje prepoznali v njihovih fiktivnih delih. Več o tem sta pisala Marku Juvan v članku »Fikcija in zakon« in Aleksander Bjelčević v prispevku »Cilj posvečuje sredstva: argumentativne zmote v primeru Smolnikar«.

¹² »Zdi se torej, da je heterobiografska prva oseba mesto, kjer trčijo kategorije literarne-ga, zgodovinskega, fikcijskega, kritiškega, teoretskega, pravnega in etičnega; da prevprašuje vse našteto in razmerja, ki se vzpostavljajo med njimi.« (Boldrini, *Heterobiografija* 89)

¹³ V heterobiografiji se namreč, kot sem že izpostavila, mešajo zgodovinsko potrjena dejstva o določeni zgodovinski osebi, o katerih se lahko prepričamo v raznih leksikonih in enciklopedijah, z izmišljenimi. V izogib branju heterobiografije kot zgodovinskega dokumenta in primerjanju fikcijske osebe z istoimensko dejansko osebo, se zdi nujna vpeljava izraza fikcijskost, to je posebna lastnost fikcije, tisto, kar loči literarno fikcijo od drugih tekstov. Na ta način se v definiciji heterobiografije posebej poudari, da gre za fikcijsko osebo znotraj fiktivnega dela ter se zagotovi samostojnost in avtonomnost te (literarne) osebe.

LITERATURA

- Bjelčevič, Aleksander. »Cilj posvečuje sredstva: argumentativne zmote v primeru Smolnikar«. *Sodobna slovenska književnost 1980–2010* (2010): 19–25.
- Boldrini, Lucia. *Autobiographies of Others: Historical Subjects and Literary Fiction*. New York: Routledge, 2012.
- . »Heterobiografija, hipokritika in etika avtorske odgovornosti«. *Primerjalna književnost* Posebna številka (2009): 85–95.
- Davis, Todd F., Womack, Kenneth (ur.): *Mapping the Ethical Turn: a Reader in Ethics, Culture and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1990.
- Irwin, William (ur.): *The Death and Resurrection of the Author?* London: Greenwood Press, 2002.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje. Teorija estetskega učinka*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001.
- Juvan, Marko. »Fikcija in zakoni. (Komentar k primeru Pikalo)«. *Primerjalna književnost* 26.1 (2003): 1–20.
- . *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006. (Zbirka Novi pristopi).
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Prev. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Levi, Primo. *Ali je to človek; Premirje*. Prev. Sergij Šlenc. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 2004.
- . *Potopljeni in rešeni*. Prev. Irena Prosenc Šegula. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2003.
- Malouf, David. *An Imaginary Life*. London: Vintage Books, 1999.
- . *Umišljeno življenje*. Prev. Breda Biščak. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.
- Matajč, Vanesa. »Medbesedilna razmerja med ustno zgodovino in zgodovino v pričevanju«. *Acta Histriae* 19.1/2 (2011): 301–318.
- Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Hanser, 2009.
- . *Zazjban dib*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Pahor, Boris. *Nekropola*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008.
- Pravo: Leksikon*. Ur. Bronislava Aubelj. Avtorji geslovnika in besedil: Ljubo Bavcon [et al.]. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- Rožac Darovec, Vida. »Metodološki in etični problemi ustne zgodovine«. *Acta Histriae* 14.2 (2006): 447–467.
- Schuchalter, Jerry. *Poetry and Truth: Variations on Holocaust Testimony*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Žgank, Jasmina. *Poskus opredelitve pričevanjske književnosti ob besedilih francoskih in slovenskih pisateljev-deportirancev*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2008.

Testimonial Literature and Ethical Obligation to Truth: Relationships between Testimony, Falsification and Heterobiography

Keywords: literature and ethics / German literature / Müller, Herta / testimonial literature / heterobiography

This article deals with characteristics that define testimonial literature and a special position this type of literature has amongst other literary genres. Although the expression testimonial comes from the field of law, its function in literature is, of course, not used in the same way. Telling the truth or provable historical reality in testimonial novels is still inevitably linked to the process of fictionalization, it still has to achieve its own autonomy as a work of fiction and its own aesthetic effect.

However, the truth still remains one of the most important characteristics of this kind of work because the most important characteristic, *differentia specifica*, of testimonial literature is the ethical obligation of the author to write the truth — his own and also of those who did not survive the traumatic experience. The other important characteristic that is crucial for the reader to recognize the work he is reading as testimonial is identifying the author, the narrator and one of the characters (not necessary the main one) of that particular book as the same person (“testimonial act”). This is most easily achieved by the same name — the one on the cover of the book and the one used in the contents of the same book and with the use of the first person narrative (as a sign of integration of narrator as a character in events/plot). The other very important way of the author communicating to the reader is through a kind of a commentary — this is the part of the novel where the author distances himself from the literalization and in doing so warns the reader that what he is reading is actually historically accurate.

However, testimonial literature also includes works where an author works together with a survivor and writes his or her (the survivor’s) story that is not his own. Herta Müller’s *The Hunger Angel* (*Atemschaukel*) is an example of such literature. Because this novel shares some of the characteristics of testimonial literature and also heterobiography the term heterotestimony seems to suit it best.

September 2015