

Linda Hutcheon
**NARCISSISTIC NARRATIVE:
THE METAFICTIONAL
PARADOX**

New York-London, Methuen, 1984

Nekako zadnjih petnajst let smo priča množičnemu izhajanju literarnozgodovinskih in teoretskih del, posvečenih tistemu delu sodobnega proznega literarnega ustvarjanja, za katerega se je od začetka sedemdesetih let uveljavil izraz metafikcija. Vsako na novo odkrito ali iznajdeno območje raziskovanja literature, še sveža in sorazmerno neobdelana snov pač predstavlja še posebej mikavno torišče znanstvenega polaščanja in je lahko priložnost ter izziv za sprotno in izvorno artikulacijo problemov, za nove zamisli ali prevetritev utečenih spoznanj pri mlajših avtorjih, kot tudi za vzpostavlanje z vso širino in erudicijo podprtega panoramskega spleta raznih filozofskih, antropoloških, historičnih, literarnozgodovinskih in drugih primerjalnih povezav pri že renimiranih znanstvenikih. Vendar pa je bilo zanimanje za metafikcijo prav v zadnjem desetletju nedvomno še posebej izdatno ravno zaradi pozornosti, ki so jo ne le akademski, temveč tudi drugi intelektualni, umetniški in sploh kulturološki krogi namenili postmoderni dobi, postmodernizmu in postmodernistični umetnosti, njihovim zvezam in zapletenemu sklopu vprašanj o odnosih z modernizmom. Ta vidik je izjemno močno deloval na raziskovalce in jih usmeril k razmišljanju o tem, katere vsebinske in formalne lastnosti so značilne za metafikcijo, če velja, da je to manifestacija oziroma pojavná oblika postmodernizma v literaturi.

Monografije o metafikciji so npr. napisali Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley, Los

Angeles, University of California Press, 1975; Margaret A. Rose, *Parody/Meta-Fiction*, London, Croom Helm, 1979; Peter Hutchinson, *Games Authors Play*, New York, London, Methuen, 1983; Charles Caramello, *Silverless Mirrors*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1983; Allen Thier, *Words in Reflection*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1984; Rüdiger Imhof, *Contemporary Metafiction*, Heidelberg, Winter, 1986, in še drugi. Posameznih člankov, študij ali simpozijjskih prispevkov seveda niti ne kaže omenjati. Poleg že naštetih moramo navesti vsaj še nekaj pomembnih del, s katerimi so, kot lahko sklepamo iz bolj ali manj izčrpnih člankov, poročil in zapisov, pobliže seznanjeni tudi slovenski poznavalci in ljubitelji metafikcije in strokovna publika: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 1971; Christopher Butler, *After The Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1980; Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1981; Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York, Methuen, 1984; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York, Methuen, 1987.*

Obsežni sekundarni literaturi kajpak ni uspelo odstraniti vseh nejasnosti in vrsta vprašanj ostaja še vedno odprtih. Toda splošno vedenje o metafikciji se je vendarle izoblikovalo vsaj v nekaj spoznanj, glede katerih ni opaziti

* Knjige A. Wilda, Ch. Butlerja in P. Waugh so bile recenzirane v Primerjalni književnosti 9/1986 št. 2.

kakšnega bistvenega razhajanja. Tako je že bežna historična perspektiva potrdila, da metafikcija, ki v svoj fiktivni literarni svet vključuje tudi govor oziroma pisanje o sami sebi kot literaturi, o svojih produkcijskih procesih in načinih recipiranja, o svojem jezikovnem oziroma tekstovnem postajanju in refleksiji odnosa med realnostjo oziroma življenjem in literaturo, nikakor ni nov pojav. Zanesljivo se lahko o njej govori v zvezi s Cervantesovim *Don Kihotom*, *Tristramom Shandyjem* Laurencea Sterna, Diderotovim romanom *Jacques le fataliste* in romani Henryja Fieldinga. Tudi romantični literaturi ta pojav ni tuj. Pač pa je v obdobju realizma spričo načelnega ali vsaj zaželenega objektivizma in iluzionizma mnogo manj metafikijskega pisanja in zaradi nezdržljivosti obeh principov naj bi dejansko šlo za upadanje metafikcije. Zanimanje zanjo naj bi ponovno oživel v nekaterih romanih iz prvih desetletij našega stoletja. Največkrat so tej trditvi v prid navedeni Gidovi *Ponarejevalci denarja*, nekateri avtorji pa omenjajo tudi Huxleyev *Kontrapunkt življenja*, *Murphyja* Samuela Becketta in druge avtorje ter dela. Z nekaj osamljenimi izjemami iz vmesnega obdobja (npr. Borgesovih *Izmišljij*) je metafikcija nekako od petdesetih let v nezaslišanem kvantitativnem vzponu in tudi izjemni dosežki seveda niso izostali.

Historični ali diahroni pogled je potrebno dopolniti s horizontalno ali sinhrono razširjenostjo tega literarnega fenomena. Čeprav se velika večina del res ukvarja izključno z ameriško oziroma anglosaksonsko metafikcijo, pa skušajo širši prerezi upoštevati tudi ustrezno produkcijo drugih nacionalnih literatur in vključiti v obravnavo tudi italijanske, špansko-ameriške, franco-

ske, kanadske, nizozemske in druge pisce. Najpogostejši »tehnični« indikatorji metafikijskega pisanja pri tem so:

a) rekurenca tako imenovane avktorialnega pripovedovalca (stari Stanzlov pojem je seveda treba brati v novi luči), ki se z izrecnimi in pogosto obširno komentiranimi posegi v tekst vpisuje kot pripovedna instanca, pristojna za ves red, nered ali zmedo; možen je tudi prvoosebni pripovedovalec ali mešano, diskontinuirano nastopanje obeh;

b) s tem povezana in predvsem tematizirana avtorefleksivnost ali samozavedanje paradoksalnih ontoloških razsežnosti fikcije v odnosu do realnosti, življenja, sveta, vključno s samozavedanjem (in tematiziranjem) lastnega pogojnega eksistenčnega modusa, izhajajočega iz ireduktibilne vloge bralca kot soustvarjalca teksta;

c) parodija oziroma parodičnost;

d) intertekstualni odnosi s tuji teksti, a tudi intratekstualni komentarji k lastnemu tekstu, pri čemer se ti komentarji lahko zraščajo in razraščajo tudi v svojevrstne izvorne »teorije« fikcije ali v igrivo postteoretično »kritifikcijo« (critification);

e) literarizirano razgaljanje pripovednih konvencij in sprotno rušenje iluzije realnosti dogajanja, oseb in sveta;

f) zrcaljenje ali »mise en abyme« s prepletom različnih plasti fiktivne realnosti, npr. roman o romanu v romanu.

Skupaj s historično perspektivo je preciznejša razdelava vsebinsko-formalnih značilnosti metafikcije povzročila tudi nekaj težav. Zabilisala je tesno ujemanje tega pojava izključno z literaturo postmodernizma ali vključenost vanjo, čeprav gre, kot rečeno, ravno živahni diskusiji o postmodernizmu v veliki meri zasluga,

da se je sprožil val zanimanja zanj. Postmodernizem se je namreč prvotno konstituiral v izrazito polemičnem odnosu do modernizma, potem pa se je nenadoma pokazalo, da bi bilo treba k metafikciji prišteti tudi besedila, ki so še do nedavnega veljala za kanonične modernistične tekste. Če bi te tekste prevrednotili v postmodernistične, bi se obdobje prevlade modernizma v literaturi bistveno skrajšalo in bi bilo treba temeljito poseči v doslej uveljavljene periodizacije, posebno tam, kjer je bil govor o dveh valih modernizma in o tem, naj bi se drugi začel v petdesetih letih in trajal nekako do začetka ali do srede sedemdesetih let. Druga možnost pa bi bila, da bi modernizem in postmodernizem pač obravnavali kot paralelna pojava.

Obe možnosti se pravzaprav dotikata občutljivega in pomembnega vprašanja, ki se mu skoraj ne more izogniti nobeno pisanje o metafikciji in doslej še ni dokončno rešeno, oziroma iz rešitev še niso bile dosledno izpeljane vse konsekvence, namreč vprašanja, ali je metafikcija sploh obdobje ali pa je le poseben način proznega pisanja, ki ni vezan na določeno dobo. Najplodnejša in najbolj celovita pot iskanja odgovora je zagotovo naravnana v tisto smer, ki bi metafikcijo osvetlila z obeh vidikov in opisala konkretne metamorfoze tega žanra na empirični historični ravni. Pomemben korak v to smer je napravil npr. Brian McHale z vpeljivo dominantno kot kriterija določanja postmodernistične fikcije v delu *Postmodernist Fiction*. Pridružimo pa mu lahko še nekoliko starejše delo z naslovom *Narcissistic Narrative* Kanadčanke Linde Hutcheon, ki – morda manj posrečeno – trdi, da gre pri razliki med sodobno metafikcijo in prejšnjimi oblikami za eksponiranje, stopnjevanje, ne za dru-

gačnost, in pri tem izrecno zasto- pa z vidika postmodernizma nekam nepriljubljeno stališče, da obstaja med modernizmom in postmodernizmom prej neka kontinuiteta kot diskontinuiteta (str. 2, 3).

Avtorica je na podlagi svoje doktorske disertacije knjigo prvič objavila že leta 1980, za novo (broširano) izdajo pa ji je dodala obsežen predgovor. Prvo poglavje knjige je v francoščini izšlo celo že leta 1977 (v reviji *Poétique*), v drugih strokovnih revijah pa je bil objavljen del četrtega, del osmega in razširjena verzija sedmega poglavja. Podatki opozarjajo, da moramo njena teoretska izhodišča in njene intencije razumeti v kontekstu teoretskih in literarnih dogajanj še v sedemdesetih letih, saj sta poleg anglosaških specialistov za metafikcijo njena osrednja referenca Wolfgang Iser (izpostavljanje nove vloge bralca) in Tzvetan Todorov (formalizem, poudarek na analizi različnih form avtorefleksivnosti in romanesknega samozavedanja). A poleg njiju so pomembni tudi »novoromanovci« kot Jean Ricardou in predvsem Lucien Dällenbach z delom *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, na katerega se kljub korekcijam opira tipologija pripovednega narcizma. V isti kontekst sodijo tudi avtoričine proti tedanjim aktualnim refleksijam o koncu romana polemično zasukane intervencije ter seveda odklonilno mnenje o terminu postmodernizem, namesto katerega uporablja raje bolj deskriptivnega – metafikcijo (str. 4). Kasneje se je v predgovoru sicer popravila, vendar je celotno besedilo z uvodom vred pustila nespremenjeno.

Knjiga ne želi postavljati splošnih abstraktnih teorij metafikcije, ker bi bile neizbežno reduktivne; v njej je zelo samokritično zapisa-

no, da je teoretična le, kolikor prispeva k teoriji romana (str. 6), ter ne posega v psihološke, filozofske, ideološke in socialno-historične debate o postmodernizmu. Njeni pglavitni sintetični dosežki so zgoščeni že v prvem poglavju in ponovljeni v sklepnem povzetku. V bistvu gre za konstitucijo štiridelne tipologije narcisističnih pripovedi, zasnovane na induktivni analizi posameznih tekstov in na nekaterih generalizacijah. Izraz narcisističen seveda ni mišljen pejorativno, ampak nevtralnno, izvira pa iz ironično alegoričnega branja mita o Narcisu in ne izključuje psihoanalitičnih konotacij, ki merijo na analogijo med razvojem romana in »zrcalnim stadijem« kot normalno in ne le patološko fazo v konstituciji subjekta oziroma v razvoju človekovega samozavedanja. Narcisistične pripovedi so torej »samozrcalne« (self-reflexive), »samoinformativne« (self-informing), »samopremišljajoče« (self-reflective), »samonanašajoče« ali avtoreferencialne in »samopredstavlajoče« ali avtorepresentacijske. Ločiti jih je mogoče na diegetske samozavedajoče se (self-conscious) tekste, ki se fabulativno funkcionalno zavedajo lastnega pripovednega procesa, in na jezikovno ali – kot pravi Hutcheonova – na lingvistično avtorefleksivne (self-reflecting) tekste. Ti hkrati razkrivajo poznavanje tako moči kot nezadostnosti ter omejenosti lastnega jezika in svojo pripadnost tekstualnosti. Vsaka od obeh možnosti ima svojo odkrito, očitno (overt) in svojo skrito ali prikrito (covert) obliko; v prvem primeru sta samozavedanje in avtorefleksija eksplicitno tematizirana ali celo alegorizirana v fikciji, v drugem primeru pa je ta proces strukturiran, ponotranjen, aktualiziran. Z manjšimi dopolnili, da gre namreč za razliko od prejšnjih romaneskkih

samozavedanj šele v sodobni metafikciji za zares enakovredno zrcaljenje tako kreativnega procesa pisanja kot branja, in da gre za spremenjeno in povečano stopnjo samozavedanja, je tipologija primerna tudi za diahrono preglede, vseeno pa ostaja težišče avtoričine obravnave na (povojni) sodobnosti.

Tip odprtega narcisizma, ki se manifestira na diegetski način, najde avtorica v Fowlesovi *Zenski francoskega poročnika*, Barthovi *Plavajoči operi* in Cooverjevem *Magičnem pokru*. Tip odprtega narcisizma na jezikoven oziroma lingvističen način, ko tekst pokaže svoje zgradbene bloke, poišče v Mailerjevi *Nočni armadi*, v Hawkesovem tekstu *Charivari*, v *Besednem otroku* Iris Murdoch in *Svetovnem stroju* Paola Volponija.

V prikriti obliki je avtorefleksija implicitna, vendar jo na ravni diegeze pogosto zasledimo:

– v detektivskih zgodbah, celo pri Agathi Christie in Dorothy Sayers, in v parodijah tega žanra, npr. pri Barthu v *Enigmi*, pri Nabokovu itd.;

– v fantastiki, npr. v Marquezovih *Sto let samote* ali v *Kralju* Giorgia Manganellija;

– v strukturah iger, npr. baseballa v Cooverjevem delu *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.*, šaha v Solterovi *Drami* ali neke druge igre v Sanguinettijevi *Gosji igri*;

– v erotičnem žanru, npr. v romanu Leonarda Cohena *Čudoviti poraženci*, v *Osameljni ženi* Willieja Mastersa Williama Gassa ali v romanu *Grob* Hélène Cixous.

Narcisizem na jezikovni ravni v skriti ali prikriti obliki pa je razberljiv iz ugank in šal, iz ekstenzivnih besednih iger in anagramov. Predhodnik te oblike je po avtoričinem mnenju zagotovilo Joyce, posebej v *Finneganovem bedenju*, najde pa jo tudi pri Nabokovu v *Adi*, v delih Raymonda

Roussela, Aleja Carpentiera in Jeana Ricardouja. Kot mejni primer jezikovnega narcisizma, ko naj bi avtorepresentacija prehajala že v absolutno antirepresentacijo, omenja dela skupine Tel Quel.

V tipologiji je, posebej pri utrjevanju njenih teoretičnih temeljev, kar nekaj motečih okornosti, nepreciznosti in problematičnega dokazovanja različnosti s povsem ohlapnimi ali celo dvomljivimi kriteriji, kot so večja ali manjša stopnja samozavedanja, bralčeve svobode itd. Vprašljivo je tudi nekam pregladko in kar preveč poenostavljeno reševanje tako kompleksnih problemov, kot je npr. vprašanje referencialnosti oziroma mimetičnosti metafikcije. Zaradi svoje krožne zasnove – obdelani primeri so izbrani iz večjega števila tekstov, ki so služili že pri prvotni izdelavi – se ne more pohvaliti z brezkompromisno znanstveno strogostjo. Pač pa je njeno vrednost vendarle mogoče poiskati v tem, da se da z njeno pomočjo brez nasilnega enotenja in tako, da njihova specifičnost ni spregledana kot zanemarljiva, opozoriti na avtorefleksivnost in samozavedanje tudi v tistih tekstih, ki smo jih iz takšnih ali drugačnih razlogov bolj vajeni drugače interpretirati in uvrščati, npr. v italijanskih avantgardnih romanih ali francoskih novih in novih novih romanih.

Avtorica je bolj prepričljiva pri deskripciji in analizi konkretnih tekstov. To kažejo živahno in privlačno napisana poglavja o Fowlesovi *Zenski francoskega poročnika*, o *Svetovnem stroju* Paola Volponija ter sklepna obravnava Aquinovega in Cohenovega romana. Med poglavji, ki z novimi primeri razširjajo pahljačo nahajališč posameznih tipoloških različic pripovednega narcisizma – mimogrede naj opozorim, da si avtorica nikakor ne domišlja, da

je obdelala vse možne oblike – pa je posebej zanimivo tisto, v katerem pregleda spekter tematizacij pripovedne artificialnosti, ki črpa iz arzenalov parodije, alegorije in zrcaljenja (mise en abyme). Med parodične pisce uvrsti Butorja, Nabokova, Bartha, Giuseppeja Berta z delom *Temno zlo*, ki parodira Itala Sveva, Virginio Woolf z *Jakobovo sobo*, Borgesa, Calvina in Raymonda Federmana. Alegorija, zlasti alegorija bralčevega tavanja, je lahko zabavišče ali labirint npr. pri Barthu, in primer zrcaljenja je vzet iz dela *Trou de mémoire* (Vrzel v spominu) Huberta Aquina. Poglavje o prikriti obliki narcisizma na jezikoven način pa daje avtorici priložnost za strnjen informativni pregled razvojnega loka literarne teorije in prakse tel-quelovcev in italijanske skupine *Gruppo 63*, njenih predhodnikov, zbranih okrog revij *Il Verri*, *Il Menabò* in okrog antologije *I Novissimi*, ter za omembo pri nas komaj znanih ali sploh neznanih posameznikov, kot so Eduardo Sanguineti, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani in Massimo Ferretti. Zaključne spekulacije so posvečene v šestdesetih letih napisanima romanoma dveh Kanadčanov, Huberta Aquina in Leonarda Cohena, in izzvenijo v za nas morda nekoliko nenavadnem ali vsaj nepričakovanem upanju, da naj bi metafikcijska proza zaradi izjemne svobode in sokreativnosti, ki jo zahteva od bralcev, lahko pri bralcih spodbudila tudi radikalen politični angažma (str. 155, 161).

Narcissistic Narrative je knjiga, ki se ji pozna fragmentarnost nastanka. Relativno samostojno nastajanje posameznih sklopov pred združitvijo in preureditvijo v celoto je razvidno že iz podatkov o predhodnih delnih objavah in iz nekoliko nadležne repetitivnosti, vedno vnovičnega vračanja

