



DAVID LODGE

Roman kot komunikacija

Tematike se je mogoče lotiti na dva načina. Lahko vzamemo kot samo po sebi umevno, da je roman način komunikacije, in analiziramo njegove formalne značilnosti kot komunikacijske tehnike; lahko pa postavimo pod vprašaj domnevo, da je roman komunikacija, in poskusimo ugotoviti, kaj to pomeni in kaj izključuje. Poskusil bom storiti vsakega malo. Poleg tega bom vprašanje proučil z dveh vidikov: s stališča kritika in s stališča romanopisca. Nekaj od tega, kar imam povedati, se nanaša na književnost nasploh, marsikaj pa je značilno posebej za roman, literarno obliko, ki me najbolj zanima – kot kritika in kot književnega ustvarjalca.

Zdi se mi, da je večina ljudi prepričana, da je jezik sredstvo komunikacije – da je to tisto, čemur je *namenjen* – in da mora biti tudi literatura, ker jo pač sestavlja jezik, neke vrste komunikacija, kakor jo označuje npr. Collinsonov slovar angleškega jezika: “posredovanje ali izmenjava informacij, idej, občutij”. Stvaren pogled na zadevo bi potrdil, da ta definicija pokrije tudi kompozicijo in recepcijo romana.

Pri klasičnih romanopiscih se gotovo zdi, da so gledali na svojo dejavnost kot na komunikacijo. Npr. Henry Fielding v osemnajstem stoletju sklene svojo mojstrovino, *Toma Jonesa*, z metaforo skupinskega druženja:

Tako smo, bralec, prišli do zadnje postaje našega potovanja. Ker smo torej skupaj prepotovali toliko strani, se vedimo drug do drugega kot sopotniki v kočiji, ki so prebili več dni v družbi drug z drugim; in ki se kljub prepričkom

in nasprotovanjem, do katerih je nemara prihajalo med potjo, na koncu navadno pomirijo in se še zadnjič z veseljem in dobro voljo povzpnejo v svoje vozilo; po tej postaji se nam namreč lahko zgodi, kakor se navadno zgodi njim, da se ne bomo nikoli več srečali.

Vsiljiv, gospodovalen glas, kakršen zveni iz tega odlomka in je na splošno značilen za klasične romane – glas, ki pripoveduje zaupnosti, komentira, razlaga in včasih graja – glas, ki mu kar mimogrede pritaknemo ime, zapisano na naslovnici (Henry Fielding, Charles Dickens, George Eliot ali katerokoli že), je najočitnejši znak, da so se ti pisatelji čutili vpletene v dejanje komuniciranja z bralci. V take vrste romanu se dejanje pripovedi zgleduje po govornem dejanju, v katerem ena oseba pripoveduje zgodbo drugi. George Eliot takole začne roman *Adam Bede*:

Z eno samo kapljo črnila se je egipčanski čarovnik lotil razkrivanja vsake naključne, obrobne, daljnosežne podobe iz preteklosti. To skušam jaz storiti zate, bralec. S to kapljo črnila na konici peresa ti bom pokazala prostorno delavnico Jonathana Burgea, tesarja in gradbenika v vasi Hayslope, kakršna je bila videti 18. junija leta Gospodovega 1799.

Z nagovarjanjem bralca se dejanje pisanja spremeni v nekakšen govor. Skozi podobo kaplje črnila, ki je hkrati čudežna in preprosta, se dejanje pripovedi spremeni v krettno kazanja. Ta možnost, da nas prestavi iz našega sveta z vsemi njegovimi problemi, nedokončanimi nalogami, dolgočasjem in razočaranji v drug svet, kjer se lahko vsem tem rečem izognemo ali pa jih zvito premagamo, je morda temeljna privlačnost vsega pripovedništva. Pri otvoritveni potezi George Eliot je izrazito romaneskna njena psevdodokumentarna določnost – lastna imena in datum: "... prostorno delavnico Jonathana Burgea, tesarja in gradbenika v vasi Hayslope, kakršna je bila videti 18. junija leta Gospodovega 1799."

Roman je oblika pripovedi. Težko bi začeli diskusijo o romanu, ne da bi najprej povzeli njegovo zgodbo ali vsebino oz. bili prepričani, da jo soudeleženci poznajo; to ne pomeni, da je zgodba ali vsebina edini ali vsaj glavni razlog našega zanimanja za roman, temveč da je osnovno načelo njegove zgradbe. (Mimogrede, s tema izrazoma – zgodba in vsebina – včasih označujemo dve nasprotni vrsti ali dva nasprotna vidika pripovedi, uporabljamo pa ju tudi kot zamenljiva sinonima in jaz ju bom uporabljal v tem smislu.) Tako najdemo pri romanu očitne podobnosti z drugimi pripovednimi oblikami, tako popolnoma verbalnimi (kot so klasični ep, *Sveto pismo*, zgodovinske knjige in življenjepisi, ljudske povesti in balade) kot takimi, ki vsebujejo tudi neverbalne komponente (npr. drama in film). Pripoved ima opraviti s *procesom*, torej s spremembami v določenem stanju stvari, ali pa spreminja težave in nasprotja v človeškem doživljanju v proces, da bi jih lahko razumeli ali obvladali. Pripoved vzbudi in zadrži zanimanje bralcev tako, da jim v glavo vcepi vprašanja o opisovanem procesu in odlaša z odgovori nanje. Kadar vprašanje dobi odgovor, ki je nepričakovan,

vendar verjeten, je učinek tisto, kar že od Aristotela naprej poznamo pod imenom *peripetija* ali *preobrat*. Vse to velja tako za roman kot za vse druge oblike pripovedi, ne glede na medij.

Verbalna pripoved ima – za razliko od pripovedi, ki vključuje tudi element predstave ali vizualnih podob – na voljo dva osnovna načina prikazovanja: pripovedovalčevo poročilo o dejanjih junakov in prikaz le-teh z njihovim lastnim govorom v dialogu. Ta dva načina – pripovedovalčev glas in glasovi junakov oz. povzetek in prizor, pripoved in prikaz, kot to včasih imenujemo – sta osnova in rdeča nit vsake verbalne pripovedi, od pravljice o Rdeči kapici do *Vojne in miru*. Vendar pa roman, kot bom pozneje podrobneje pokazal, še posebno tenkočutno in umetelno prepleta oba načina prikazovanja. Njegova diskurzivna raznolikost in kompleksnost je eden izmed razlogov, da lahko posnema družbeni svet z verodostojnostjo, kakršne druge literarne oblike ne zmorejo. Drugi razlog je psevdodokumentarna določnost, ki sem jo omenil v zvezi z začetkom *Adama Beda* pisateljice George Eliot. Skratka, roman je značilno *realistična* oblika pripovedi. Zgodnje kritične diskusije o romanu, ki je v osemnajstem stoletju dobil izrazito splošno identiteto, so se osredotočale prav na to lastnost: iluzijo resničnosti. Npr. Clara Reeve je leta 1785 zapisala:

Roman po domače pripoveduje o stvareh, kakršne se godijo vsak dan pred našimi očmi in se lahko pripetijo našim prijateljem ali nam samim; najlepše pri tem pa je, da je vsak prizor prikazan tako preprosto in naravno in se zdi tako verjeten, da nas zavede v prepričanje (vsaj dokler beremo), da je vse res, tako da nazadnje občutimo radosti in nesreče oseb iz zgodbe, kot bi zadevale nas same. (*The Progress of Romance – Razvoj romana*)

Veliko poznejši in veliko eminentnejši kritik, Ortega y Gasset, je rekel nekaj zelo podobnega:

... roman naj bi dojemali od znotraj – enako kot resnični svet ... če hočemo v romanu uživati, moramo imeti občutek, da nas obdaja z vseh strani ... Prav zato, ker je izrazito realističen žanr, je nezdržljiv z zunanjo resničnostjo. Da lahko vzpostavi svoj notranji svet, mora odstraniti in zbrisati tistega okrog sebe. (*Zapiski o romanu*, 1948)

Izmed tisoč možnih ilustracij tega vprašanja bi lahko navedli pričevanje Williama Smitha, založnika iz devetnajstega stoletja, o tem, kako je prvič bral rokopis *Sirote iz Lowooda* (*Jane Eyre*) Charlotte Brontë:

V nedeljo po zajtrku sem odnesel rokopis *Jane Eyre* v svojo delovno sobico in začel brati. Zgodba me je takoj pritegnila. Malo pred dvanajsto je prišel pred vrata moj konj, vendar nisem mogel odložiti knjige. Načehkal sem dve ali tri vrstice opravičila prijatelju, češ da se zaradi nepredvidenih okoliščin ne morem dobiti z njim in da mi je žal, poslal hlapca s sporočilom k njemu in

bral naprej. Potem mi je prišel služabnik povedat, da je kosilo kuhano. Prsil sem ga, naj mi prinese sendvič in kozarec vina, in še kar naprej bral *Jane Eyre*. Prišla je večerja; zelo na hitro sem opravil z njo in še isti večer pred spanjem prebral rokopis do konca.

Izjemna verjetnost prikaza resničnosti v romanu in njegov izjemen hipnotični učinek, s katerim začara bralce, sta bila od nekdaj vzrok rahle sumničavosti, tako v zvezi z njegovo moralno kot tudi estetsko platjo. Mar ni v umetnostni obliki, ob kateri bralec pozabi na svoj obstoj v resničnem prostoru in času, nekaj temeljno nenaravnega in nezdravega? Mar ni uživanje v romanesknem besedilu podobno sanjarjenju pri belem dnevu in nebrzdanemu fantaziranju? Freud je že tako mislil (glej njegov članek o "ustvarjalnih pisateljih in sanjarjenju"). Na tej podlagi temelji trditev, da roman ni avtentična komunikacija; zagovarjal jo je predvsem marksistični kritik Walter Benjamin.

Benjamin je razlikoval med pripovedovanjem zgodb, kar je v najčistejši obliki štel za ustno-slišno transakcijo med pripovedovalcem in občinstvom, obema fizično navzočima, ter romanom, ki nastaja na enem mestu, pod peresom samotnega in molččega avtorja, uživa pa ga na drugem mestu samotni in molčč bralec. Vzpon romana je po njegovih ugotovitvah sovpadal z zatonom zgodbarstva; zato, kot pravi v osupljivem stavku, "komunikabilnost izkušenj upada."

Romanopisec se je osamil. Rojstni kraj romana je samotni posameznik, ki se ne more več izraziti s pripovedovanjem o stvareh, ki ga najpomembneje zadevajo, ki mu nihče ne pomaga in ki ne more pomagati drugim. (*The Storyteller – Zgodbar*)

V zadnjih letih je bilo iz podobnih razlogov veliko napadov na tisto, kar včasih imenujemo klasični realistični roman: da še zdaleč ni sredstvo komunikacije, ampak prej sredstvo ideološke nadvlade in prisile, ki na kulturni ravni reproducira procese industrijskega kapitalizma. S tem spreminja svoje bralce v pasivne porabnike, sprijaznjene s svojo odtujenostjo, saj jim jo prikazuje kot normalno in naravno stanje, namesto da bi jih osvobajal iz nje. (Ena najnovejših takih polemik je *Resisting Novels: Ideology and Fiction – Upor proti romanom: ideologija in fikcija* Lennarda J. Davisa, 1987.)

Klasični romanopisci so se dejansko vsi zavedali nevarne moči svoje umetnosti in se skušali na različne načine zavarovati ali posvariti pred zlorabo. Vsiljivi avtorjev glas se pogosto uporablja za opozarjanje na formalne konvencije romana in s tem za preprečevanje naivnega zamenjevanja literature z življenjem. Ko Henry Fielding v prisposodbi o kočiji uporabi besedo "strani" ("Ker smo torej skupaj prepotovali toliko strani"), bralce s tem opomni, da berejo knjigo. Jane Austen jih ob koncu *Northangerske opatije* še močnejše zbode z besedami "mojim bralcem, ki bodo v izdajalski zgoščenosti strani pred seboj spoznali, da vsi skupaj hitimo popolni sreči naproti." Ko Trollope v romanu *Pod*

zvoniki Barchestra pravi: "Toda naj milosrčnega bralca ne bo strah. Eleanor ni namenjeno, da bi se poročila z Bertiejem Stanhopom", je to prej draženje kot razvajanje bralcev.

Henry James ni bil enakega mnenja. Taka priznanja avtorjev, da je dogajanje romana izmišljeno, so se mu zdela "izdajstvo posvečenega opravila". James je začetnik modernega ali, kot mu včasih pravimo, modernističnega romana v Angliji, leposlovne zvrsti, ki je v prizadevanju za zvestejši prikaz resničnosti zmanjšala ali sploh ukinila vlogo avtorja - pripovedovalca. Namesto tega je dogajanje predstavljeno tako, kot ga zavestno doživlja kateri od junakov (lahko tudi več). To je mogoče doseči na razne načine; večino jih lahko najdemo tudi v književnosti osemnajstega in zgodnjega devetnajstega stoletja, vendar niso tako spretno in toliko uporabljani. Preprost in očiten način odprave avtorjevega glasu in doseganja realističnega učinka v romanu je ta, da je pripovedovalec eden od junakov; taki primeri so *Robinzon Crusoe*, *Jane Eyre* ali *David Copperfield*. Toda če so ti prvoosebni pripovedovalci dokaj očitni nadomestki za avtorje, ki jih slutimo za njimi, so prvoosebni pripovedovalci v modernističnih besedilih dvoumnejše, manj zanesljive priče svojih lastnih doživetij, pogosto pa se ob njih ali nasproti njim pojavljajo še drugi pripovedovalci – kot npr. v *Obratu vijaka* Henryja Jamesa ali Conradovem *Srcu teme*. Nadaljnja, značilno moderna različica psevdobiografskega ali izpovednega romana je notranji monolog, kot je uporabljen v *Ulikseu* Jamesa Joycea, kjer bralec med pomikanjem skozi čas in prostor nekako prisluškuje junakovim trenutnim mislim in občutkom. Joyceov Leopold Blum takole razglablja o svoji mački:

Pravijo, da so neumne. Pa bolje razumejo, kar mi govorimo, kot mi razumemo nje. Ona razume vse, kar hoče. In maščevalna je. Kruta. Njena narava. Čudno, da miši nikoli ne cvilijo. Kot da jim je všeč. Me zanima, kakšen se ji zdim jaz. Visok kot stolp? Ne, saj lahko skoči name.

Te vrste razmišljanje je ravno nasprotno pripovedovanju zgodb, kot ga je definiral Benjamin. V primerjavi s klasičnim romanom se v romanih, kjer sledimo toku zavesti, ne zgodi prav veliko – ali pa se zgodi, lahko bi rekli, v zakulisju: dogodki, ki se jih dotakne le spomin ali bežen namig, neposredno pa niso opisani. Podroben opis "pobliskavanja tistega najbolj skritega plamena, ki pošilja svoja sporočila skozi možgane", če uporabim besede Virginie Woolf, bolje deluje pri vsakdanjih doživetjih kot pri nevsakdanjih – pri hoji po ulici, kuhanju kosila, šivanju nogavic. Notranji monolog je za pripovedne namene najbolj neprimeren – celo Joyce ga v *Ulikseu* uporablja s presledki, v kombinaciji z drugimi vrstami pisanja, vključno s prostim indirektnim govorom.

Prost indirektni govor je način pripovedi, v katerem se nekako zlivata in prepletata govor avtorja - pripovedovalca in junakov govor. Učinek navajanja junakovih misli v tretji osebi in preteklem času – kot v tradicionalni pripovedi, vendar z zanj primernim besednjakom in brez napovednih stavkov, ki navadno uvajajo premi govor (kot na primer "je rekel", "se je vprašala" ipd.) – je vtis

intimnega vpogleda v junakovo osebnost, ne da bi mu popolnoma prepustili vlogo pripovedovalca kot v psevdobiografiji ali notranjem monologu. Te vrste besedilo – prost indirektni govor ali prost indirektni slog – je značilno za roman; pojavi se v poznem osemnajstem stoletju in verjetno je bila Jane Austen prva, ki ga je popolnoma izkoristila. Takole npr. pripoveduje o mislih Emme Woodhouse, ko je ta ravno dobila prav nič dobrodošlo ženitno ponudbo gospoda Eltona, za katerega je bila prepričana, da je po zaslugi njenih lastnih spletk in zvijač zaljubljen v njeno varovanko Harriet:

Oprijetela se je svoje zamisli, je sklepala, in se potrudila, da se je vse skladalo z njo. Vendar je njegovo vedenje moralo biti nedoločno, kolebavo, dvomljivo, sicer je ne bi moglo tako zavesti.

Do tu je v tem prikazu misli junakinje, ko se spominja, kako je – po njenem prepričanju – gospod Elton dvoril Harriet, čutiti diskreten element avtorskega povzetka. V naslednjih stavkih, nedokončanih, fragmentarnih, spontanah kot govor, pa kot da se najdemo prav v Emmi glavi.

Slika! – Kako je bil ves iz sebe zaradi slike! – in šarada! – in še sto drugih priložnosti; – kako jasno se mi je zdelo, da vse kaže na Harriet. Seveda tista odrezavost pri šaradi – pa potem “mile oči” – to se res ni z ničimer skladalo; to je bila ena sama zmeda brez okusa in resnice. Le komu bi se ob tako neumnostih lahko posvetilo?

Jane Austen uporablja to tehniko varčno, za prikazovanje trenutkov notranje krize, v kombinaciji z bolj tradicionalnimi načini avtorskega poročanja in premege govora. Zreli romani Virginie Woolf pa so skoraj v celoti sestavljeni iz dolgih odlomkov, kjer se junaki zazirajo vase, v prostem indirektnem govoru, z banalnimi pogovornimi poudarki in opazkami ter bežnimi omembami nepomembnih dogodkov. Tole je še ena literarna ženitna posrednica, gospa Ramsay iz romana *K svetilniku* (1927):

Nespametno ju je posadila drugega nasproti drugemu. To bi bilo treba jutri popraviti. Če bi bilo lepo vreme, bi morali na piknik. Vse se je zdelo mogoče. Vse se je zdelo prav. Ravno zdaj (ampak to ne more trajati, je pomislila in se med govorjenjem o škornjih odmaknila od trenutka), ravno zdaj je našla varnost; kolebala je kot obešen sokol; kot zastava, plapolajoča v elementu radosti, ki je zapolnjevala vsak živec njenega telesa, popolno in sladko, nič hrupno, prej svečano, saj se je dvigala, je pomislila, in jih gledala, kako so vsi skupaj tam jedli, od moža in otrok in prijateljev ...

Tako gospa Ramsay med večerjo premišljuje svoje misli, “odmaknjena od trenutka”, in načrtuje zvezo med Lily Briscoe in Williamom Bankesom, medtem ko Lily Briscoe za isto mizo hrepeneče misli na čisto drugega moškega.

Pojav romana, ki sledi toku zavesti, ob koncu devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja, je bil očitno povezan z velikanskim epistemološkim premikom v kulturi nasploh, od lociranja resničnosti v objektivni svet dejanj in stvari, kakor jih vidi zdrav razum, do njene postavitve v možgane mislečih posameznikov; vsak izmed njih si lahko zgradi svojo resničnost in jo le stežka uskladi z resničnostjo, kakršno so si zgradili drugi. Če je sodobni roman oblika komunikacije, potem nam, paradoksalno, pogosto govori o težavnosti ali nezmožnosti komuniciranja. Eden izmed modernističnih argumentov za umik vsiljivega avtorjevega glasu – modrega, vsevednega, zanesljivega, pomirljivega – iz romana je bil, da je trditev, da je življenje v bistvu fragmentarno, kaotično, nerazumljivo in absurdno, v nasprotju z našimi izkušnjami. Težava s klasičnim realističnim romanom je torej to, da ni dovolj realističen: iskrenost do življenja je bila žrtvovana upoštevanju izključno pripovednih dogovorov. "Če bi pisatelj lahko ... naslonil svoje delo na lastna občutja in ne na konvencije," je rekla Virginia Woolf v slavljem eseju *Modern Fiction (Sodobno leposlovje)*, "ne bi bilo v sprejetem slogu nikjer nobenega zapleta, nobene komedije, nobene tragedije, nobenega ljubezenskega zanimanja ali katastrofe ..." Zavzela pa se je za literaturo, ki bi beležila atome izkušnje, "kakor se usedajo v zavest, v enakem vrstnem redu, kot se usipajo", ki bi "sledila vzorcu, pa naj je videti še tako nepovezan in neenoten, ki nam ga vsak prizor ali dogodek vreže v zavest".

Modernistični roman tako v nekem smislu podpira filozofsko stališče, znano kot solipsizem – da sem edino, o česar obstoju sem lahko prepričan, jaz sam kot misleči subjekt. Zaradi tega je še bolj podvržen kritiki Walterja Benjamina kot klasični realistični roman, saj je še bolj odmaknjen od njegovega koncepta pripovedovanja zgodbe. S podobnimi argumenti je napadal modernistični roman še en marksistični kritik, Madžar Georg Lukács: "Za te pisatelje je človek po naravi samotarski, asocialen, nezmožen navezovanja odnosov z drugimi človeškimi bitji." Torej nezmožen komuniciranja in nezmožen vplivanja na zgodovino. In seveda je pogosta populistična pritožba čez modernistično literaturo trditev, da ne posreduje svojega pomena bralcu na jasn in razumljiv način. Nejasna je, težka, ezoterična, elitistična.

Najpogostejša obramba modernističnega romana temelji natanko na teh lastnostih, na njegovi oblikovni kompleksnosti in težki doumljivosti; na "revolucijo besede" gleda bodisi kot na bistvo vsake politične revolucije ali kot na pomembnejšo od nje. Paradigmatičen primer je James Joyce. Po psihološkem hiperrealizmu začetnih poglavij *Ulikseša* se besedilo prelevi v osupljivo pisano množico glasov in govorov – parodičnih, karikiranih, pogovornih, literarnih (naslovov iz časnikov, govorov, ženskih revij, gostilniških kramljanj, opernih arij, enciklopedičnih člankov itd.); pripovedna raven besedila je ob tem polna lukenj, napačnih sklepov, antiklimaksov in nerešljivih ugank, kronološko zaporedje dogodkov pa prekinja in spreminja vmešavanje spomina in asociacij v zavesti junakov. Ob branju takega besedila se zavemo, da je svet, v katerem bivamo, skonstruiran, ne dan; skonstruiran v jeziku. Kot je rekel Gabriel

Josipovici: "Predstavljati si kot tradicionalni romanopisec, da je tvoje delo podoba resničnega sveta, predstavljati si, da lahko neposredno preneseš bralcu svoje neponovljive občutke, pomeni spustiti se v pravi solipsizem – to se pravi, če parafraziram Kierkegaardove besede o obupu, ne vedeti, da si v stanju solipsizma." (*The World and the Book – Svet in knjiga*)

To je po mojem mnenju nekoliko tendenčen opis klasičnega realističnega romana in pisatelji, kot so E. M. Forster, D. H. Lawrence, Ernest Hemingway, Evelyn Waugh in Graham Greene, so dejansko pisali prozo, ki ustreza občutju moralne in filozofske krize dvajsetega stoletja, ne da bi se preveč odmikali od konvencij klasičnega realizma. V eksperimentalnem romanopisju našega časa, ki ga včasih imenujemo "postmodernistično", se te konvencije – kot npr. vsevedni in vsiljivi avtor - pripovedovalec – ohranjajo in poudarjajo v parodičnih oblikah, ki spominjajo na Fieldingove, Sternove, Thackerayeve in Trollopove metafizične šale (v tej zvezi pomislimo npr. na Muriel Spark in Johna Fowlesa). V razvoju romana kot literarne oblike je skratka več kontinuitete kot diskontinuitete.

Pojav modernističnega romana zavesti pogosto opisujemo kot premik poudarka s "pripovedovanja" na "prikazovanje", vendar je prikazovanje v tem kontekstu prisposoba. Pisan jezik dobesedno ne more prikazati ničesar razen pisanja. Govor nam ne more prikazati ničesar razen govora. Jezik ni ikoničen znakovni sistem, v katerem je znak vizualno podoben tistemu, kar predstavlja (kot npr. prometna znaka za "padajoče kamenje" ali "most z grbinami"), ampak simbolični sistem, kjer je povezava med znakom in tistim, kar predstavlja, arbitrarna. Roman, ki sledi toku zavesti, samo "prikazuje" umske operacije na način pripovedi, ki ni premočrtno avtorsko poročanje. In celo tista sodobna leposlovna besedila, ki se očitno trudijo – kot npr. romani Samuela Becketta – dokazati, da je nemogoče komurkoli sporočiti karkoli o čemerkoli, to počnejo z aludiranjem na paradigmatično dejanje pripovedovanja zgodbe – izgubljeni raj komunikacije:

Kam zdaj? Kdaj zdaj? Kdo zdaj? Se tega ne spraševati. Reči jaz. Tega ne misliti. Reči temu vprašanja, domneve. Iti naprej, reči temu iti, reči naprej. Mogoče sem nekega dne, prvi korak je za mano, preprosto ostal tukaj, kje, in nisem odšel, da bi po stari navadi prebil dan in noč kar najbolj daleč od doma, ni bilo daleč. Lahko da se je tako začelo. (*Neimenljivi* – prev. Aleš Berger)

Če povzamem: roman pripoveduje zgodbo, ki ima nekakšen posplošujoč tematski pomen, kot tkanino iz prepletenih diskurzov. Imamo diskurz pripovedovalca, ki je lahko junak zgodbe ali avtorska oseba, in če je slednje, je lahko prikrita ali očitna; imamo pa tudi diskurze predstavljenih junakov, ki se pojavljajo v njihovem premem govoru ali, kot navadno rečemo, v "dialogu", ter v predstavitev njihovi misli skozi samogovor, indirektni govor, prost indirektni slog, notranji monolog itd. Toda v vseh teh diskurzih bodo tudi odmevi, slutnje drugih izrečenih in napisanih diskurzov – ljudske modrosti, literarne tradicije, kulturnih institucij, družbenih razredov – ter namigi nanje. Prav ta



mnogopomenskost je tisto, kar ločuje prozno leposlovje od poezije, kot je zapisal veliki ruski teoretik Mihail Bahtin, čigar delo je na Zahodu postalo znano šele v zadnjem času:

Možnost uporabiti na ravni enega samega dela diskurze različnih vrst, tako da ostanejo pri tem vse njihove izrazne možnosti nedotaknjene in da se ne zvedejo na en sam skupni imenovalac – to je ena osnovnih značilnosti proze. V tem se skriva globoka razlika med proznim in poetičnim slogom ... Za proznega umetnika je svet poln besed drugih ljudi, med katerimi se mora znajti in katerih govorne značilnosti mora biti njegovo ostro uho sposobno zaznavati. Uvesti jih mora na raven svojega lastnega diskurza, vendar tako, da ta ne bo uničena. Ta umetnik dela z zelo bogato paleto.

Toda to bogastvo in kompleksnost teksture diskurza v romanu, ki ga je Bahtin imenoval "polifonija" romana, je v rahlem nasprotju s konceptom romana kot komunikacije.

Osnovni model komunikacije je linearno zaporedje:

pošiljatelj • sporočilo • naslovnik

Pošiljatelj zakodira sporočilo v jezik in ga pošlje naslovniku s pomočjo govora ali pisave, naslovnik ga dekodira. Ampak kdo je v proznem leposlovju pošiljatelj? Francoski kritik Roland Barthes navaja odlomek iz Balzacove novele *Sarrasine*, v kateri se mlad kipar zaljubi v skopljenca, preoblečenega v žensko. Besedilo teče tako: "To je bila prava ženska z vsemi nenadnimi strahovi, iracionalnimi muhami, nagonskimi skrbmi, vihram pogumom, nepotrebnimi vznemirjenji in čudovito tenkočutnostjo." Barthes sprašuje:

Kdo tako govori? Je to junak zgodbe, ki noče vedeti, da se za žensko skriva kastrat? Ali Balzac – človek, opremljen s svojo osebno izkušnjo, s filozofijo Ženske? Je Balzac avtor, ki izpoveduje "literarne" ideje o ženskosti? Je univerzalna modrost? Romantična psihologija? Zaradi dobrega razloga, da je pisanje uničenje vsakega glasu, vsakega izvira, odgovora ne bomo nikoli izvedeli. Pisanje je tisti nevtralni, sestavljeni, neodkriti prostor, kjer se nam naš subjekt izmuzne, negativ, kjer se vsaka identiteta izgubi, začeniši z identiteto tistega, ki piše. (*Smrt avtorja*)

Čas je, da se na kratko pomudimo pri napadu poststrukturalistične literarne teorije na koncept literature kot komunikacije – pravzaprav na koncept same komunikacije.

Težava v zvezi z modelom komunikacije, pri katerem pošiljatelj zakodira sporočilo in ga pošlje naslovniku, ki ga nato dekodira, je v tem, da je "vsako dekodiranje hkrati novo kodiranje", kot je poudaril neki drug poststrukturalistični teoretik. Naj mi bo dovoljeno citirati besede iz predavanja Morrisa Zappa o "tekstualnosti kot striptizu" v mojem romanu *Small World (Majhen svet)*:

Če mi nekaj rečete, bom preveril, ali sem razumel vaše sporočilo, tako, da ga bom ponovil s svojimi besedami, kajti če bi natančno ponovil vaše besede, bi podvomili, ali sem vas zares razumel. A če uporabim *svoje* besede, bo jasno, da sem spremenil *vaš* pomen, pa čeprav čisto malo ... Pogovor je kot tenis z žogico iz plastelina, ki prileti nazaj čez mrežo vsakič drugačne oblike. Z branjem je seveda drugače kot s pogovorom. Bolj pasivno je, saj interakcija z besedilom ni mogoča, na razplet v njem s svojimi besedami ne moremo vplivati, saj so besede teksta že izbrane. Morda je to tisto, kar spodbuja željo po interpretaciji. Če so besede enkrat za vselej določene, na popisani strani, ali ni potem določen tudi njihov pomen? Ni, saj isti aksiom, da je vsako dekodiranje hkrati novo kodiranje, za literarno kritiko še bolj velja kot za običajen govorni diskurz. V tem se lahko neskončni krog kodiranja – dekodiranja – kodiranja sklene z določenim dejanjem; če npr. jaz rečem: "Vrata so odprta." in vi rečete: "Hočete reči, naj jih zaprem?" in jaz rečem: "Lepo prosim." in potem vi zaprete vrata, sva lahko zadovoljna, da ste na določeni ravni razumeli, kaj sem mislil. Če pa literarno besedilo reče: "Vrata so bila odprta", ne morem vprašati besedila, kaj hoče reči s tem, da so bila vrata odprta, lahko samo sklepam o pomenu tistih vrat – zakaj so se odprla, v kakšno odkritje, skrivnost, h kakšnemu cilju so vodila.

Z drugimi besedami, dejstvo, da je avtor ob tem, ko je njegovo sporočilo sprejeto, odsoten in nedostopen za vprašanja, odpira različne možnosti, pravzaprav neskončno možnosti za interpretacijo sporočila ali besedila. In to spet govori proti konceptu literarnih besedil kot komunikacije. Če je npr. *Emma Jane Austen* komunikacija, kakšno je njeno sporočilo? Objavljenih je bilo na stotine člankov in poglavij v knjigah, ki so skušali razložiti, kaj ta roman "pomeni", za kaj v njem "gre", in lahko smo prepričani, da jih bo v prihodnosti napisanih še na stotine. Med seboj se bolj ali manj razlikujejo v sklepih in poudarkih; in če se ne bi razlikovali, tudi ne bi bilo potrebe po objavi več kot enega. Ali to pomeni, da sporočilo ni bilo razumljeno, da se Jane Austen komunikacija nekako ni posrečila? To je večni paradoks, v katerem se spet in spet znajde literarna kritika: da mora, kot je zapisal Michel Foucault:

komentar prvič povedati, kar je bilo vendarle že izrečeno [v izvornem besedilu], in da mora neutrudno ponavljati, kar ni bilo še nikoli povedano [v drugih komentarjih]. Komentar ... nam omogoča povedati nekaj drugega kot samo besedilo, vendar pod pogojem, da je povedano samo besedilo in tudi v nekem smislu dopolnjeno. (*L'ordre du discours – Red diskurza*)

Na podlagi dejstva, da avtorja določenega besedila ne moremo preprosto in neposredno identificirati s katerimkoli izmed diskurzov, ki to besedilo – predvsem polifono romaneskno besedilo – sestavljajo, in dejstva, da literarna besedila zdržijo interpretativne sklepe, nekateri sodobni kritiki trdijo, da literatura ni komunikacija. V njej vidijo prej *produkcijo* – produkcijo pomena s strani samega besedila, ko ga aktivira bralec. Še enkrat Roland Barthes:

Besedilo je produkcija. To ne pomeni, da je produkt dela (kakršnega bi lahko pričakovali od tehnike pripovedi in obvladovanja sloga), ampak samo prizorišče produkcije, kjer se srečujeta producent in bralec: besedilo "dela", vsak trenutek in s katerekoli strani ga primeš. Tudi ko je napisano (fiksirano), ne neha delati in vzdržuje proces produkcije. Besedilo dela kaj? Jezik. Razgrajuje jezik komunikacije, prikazovanja ali izražanja (kadar si individualni ali kolektivni subjekt nemara domišlja, da nekaj posnema ali da se izraža) in rekonstruira drug jezik, prostoren, brez dna in površja ...

To je silovit napad ne le na koncept literature kot komunikacije, ampak tudi na koncept komunikacije same. Ne pozabimo, da je komunikacija opisana kot "iluzija", ki jo literarni jezik "razgrajuje". Barthes je tu brez dvoma pod vplivom utemeljitelja dekonstrukcije Jacquesa Derride, ki je trdil, da bi – v nasprotju s tradicionalnim prepričanjem, da je govor zgleden primer jezika v uporabi in pisanje umeten nadomestek za govor – pisanje moralo imeti prednost, ker razkriva varljivo metafiziko navzočnosti, avtonomije subjekta, ki jo govor spodbuja.

Razgradnja marginalizira avtorja ali ga skuša kar odpraviti, ga (ali jo) nadomestiti z nečim, kar Foucault imenuje "avtorska funkcija" in pomeni kulturno in zgodovinsko določeno vlogo, na katero nima individualni avtor nikakršnega vpliva. Kot vidimo iz navedenega odlomka, Barthes označi ves trud, ki ga je pisatelj vložil v delo z besedilom, kot popolnoma nepomemben. Besedilo je tisto, ki "dela", in besedilo ni nekaj, kar avtor ustvari in preda bralcu, ampak ga producira bralec s tem, ko ga bere – in ko piše svoj tekst o njem. Produkcijski model literarnega besedila je namreč zelo akademski. Izvira iz potrebe akademskih institucij, da upravičijo neskončno množenje komentarjev, od študentskih esejev do doktorskih disertacij in znanstvenih člankov, in ponuja izhod iz zagatne dvoičnosti komentarjev, ki jo je v prej citiranem odlomku jedrnato strnil Foucault. V tem pogledu ni bistvene razlike med primarnimi in sekundarnimi besedili, med tako imenovanim kreativnim in kritiškim pisanjem.

Večina pisateljev in bralcev zunaj akademskih ustanov še vedno prisega na komunikacijski model literarnih besedil. To pomeni, da gledajo na roman kot na stvaritev določenega človeškega bitja, ki ima svoj poseben pogled na svet in skuša ta pogled na svoj poseben način, z uporabo kodov pripovedništva in jezika, posredovati svojim bralcem; tako je to bitje tudi odgovorno za uspeh ali neuspeh romana in zato zasluži hvalo ali grajo. Na osnovi tega je napisana, objavljena in sprejeta v našo kulturo večina romanov, vključno z mojimi.

Kot aktiven romanopisec nagonsko zavračam dekonstrukcijsko stališče. Barthes pravi, da besedilo ni "produkt dela (kakršnega bi lahko pričakovali od tehnike pripovedi in obvladovanja sloga)". Iz izkušnje vem, da roman je produkt takega dela. (In prepričan sem, da je bilo enako tudi z Barthesovimi knjigami, če nadomestimo "pripoved" v njegovi formulaciji z "argumentom".) Ali pa je tudi delo v smislu komunikacije? Težava je v tem, da je pojem komunikacije

povezan s pojmom namena, namen pa je v literarni kritiki zelo kočljiv pojem. Prav nič težko ni pokazati, da pomena besedila ni mogoče omejiti s sklicevanjem na pisateljeve namene. Naj vam postrežem z banalnim, vendar – upam – zanimivim primerom iz svoje izkušnje. V romanu *Majhen svet* ima angleški profesor srednjih let, Philip Swallow, ženo z imenom Hilary in strastno razmerje z mlajšo žensko po imenu Joy, ki ga spominja na ženo, ko je bila mlajša in lepša – ko prvič vidi Joy, je ta celo oblečena v enako haljo, kot jo je nekoč nosila Hilary. A. S. Byatt je, ko je pisala oceno romana za londonski *Times*, pohvalno omenila, da je ta tema enakosti in različnosti lepo ujeta v imeni obeh žensk, saj je Hilary izpeljano iz latinske besede *hilaritas*, kar pomeni radost – enako kot Joy. Sam sem popolnoma prepričan, da te prikupne simetrije nisem načrtoval. Philipovo ženo sem imenoval Hilary že v prejšnjem romanu, *Changing Places* (*Preseljevanja*), ker je to ime dvospolno, ona pa je bila v tistem času v njenem zakonu dominantna partnerka oziroma je, kot se reče, nosila hlače. Joy pa sem imenoval Joy zato, ker Philip takrat, ko se zaljubi vanjo, išče, kot sam pravi, “intenzivno doživetje”; gre torej za izrazito Romantično iskanje z velikim R, radost pa je ključna beseda Romantike. V trenutku združitve Philip glasno zakliče besedo “Joy”, ki je hkrati vzklik in njeno ime. Latinskega korena imena Hilary se nisem zavedal, dokler me ni Antonia Byatt opozorila nanj. Kljub temu je besedna igra v besedilu in je učinkovita. In to se mi zdi dober primer tistega, čemur Barthes pravi, da besedilo dela.

Druga težava s konceptom romana kot namernega dejanja komunikacije je, da pisatelj do konca ne ve, kakšno sporočilo prenaša, in morda še takrat ne. Kaj imaš povedati, odkriješ šele, medtem ko pripoveduješ. Naj si osnovo še tako skrbno in temeljito pripraviš, nikakor ne moreš niti en trenutek imeti v glavi vse kompleksne celote romana. Besedo za besedo, stavek za stavkom, odstavke za odstavkom si utiraš pot skozenj in se trudiš držati v glavi približno predstavo o celoti, ki jo ti koščki sestavljajo. Kar si že napisal in kar še nameravaš napisati v prihodnosti, je vedno mogoče popravljati, čeprav bodo te morebitne popravke omejevali njihovi medsebojni učinki. Prihodnost romana v nastajanju je zmerom negotova, provizorična, nepredvidljiva – če ne bi bilo tako, bi bilo pisanje neznosno dolgočasno opravilo. Ko je roman končan, to ne pomeni, da si ga zares dokončal, ampak da si se sklenil nehati ukvarjati z njim. Če bi sedel in ga še enkrat na čisto prepisal, bi se zanesljivo spet zalotil pri spreminjanju in popravljanju. In ko je roman natisnjen in ga nimaš več možnosti spreminjati, tudi nimaš več možnosti odločanja o njegovem pomenu. Berejo ga različni bralci – na osupljivo različne načine, o čemer govorijo kritike in pisma bralcev. Bi lahko to označili kot proces komunikacije?

Po mojem mnenju lahko, le zavedati se je treba neprimernosti preprostega lingvističnega modela komunikacije (pošiljatelj – sporočilo – naslovnik) ne samo za literarni diskurz, ampak za kakršenkoli diskurz. Ta model deluje samo na ravni učbeniškega primera, enega samega izoliranega stavka. Ampak v resnici izoliranih stavkov ni. Tu se moramo spet spomniti Bahtina. Po njem je

jezik v osnovi dialoški. Vse, kar rečemo ali napišemo, je povezano tako s stvarmi, ki so bile izrečene ali zapisane v preteklosti, kot s stvarmi, ki bodo v odgovor na to morda izrečene ali napisane v prihodnosti. Besede, ki jih uporabljamo, pridejo do nas z že vtisnjenimi pomeni, nameni in poudarki drugih, naš govor je stkan iz citatov, odmevov in aluzij; in karkoli izrečemo, je namenjeno nekemu resničnemu ali hipotetičnemu Drugemu, ki bo to sprejel. "Beseda v živem pogovoru," pravi Bahtin, "je usmerjena naravnost, neposredno proti besedi prihodnjega odgovora. Izziva odgovor, ga pričakuje in se strukturira v smeri tega odgovora."

Enako velja – v bolj zapleteni obliki – za literarni diskurz. Pisati roman pomeni upravljati več različnih kodov naenkrat – ne samo lingvističnih kodov slovnice in leksike, pomenov in sopomenov, ampak pripovednih kodov napetosti, enigmatičnosti, ironije, humorja in vzročnosti, če jih omenim samo nekaj. Pisati roman pomeni voditi izmišljene osebe skozi izmišljen prostor in čas na način, ki bo hkrati zanimiv, morda zabaven, presenetljiv, vendar prepričljiv, značilen ali pomemben v več kot zgolj osebni, zasebni smislu. Tega ne moreš početi, ne da bi projiciral učinek tistega, kar pišeš, na namišljenega bralca. Z drugimi besedami, čeprav ne moreš povsem poznati ali obvladovati pomenov, ki jih bodo bralci našli v tvojem romanu, ne moreš *ne* vedeti, da si vpleten v dejanje komuniciranja, sicer ne boš imel pri sestavi svojega fiktivnega diskurza nikakršnih kriterijev relevantnosti, logike, kohezije, uspeha in neuspeha. Rojevanje pomenov, ki jih avtor ni imel v mislih, med procesom branja, je odvisno od strukture načrtovanega pomena: enakopomenskost imen Hilary in Joy v *Majhnem svetu* je npr. stopila v igro deloma zato, ker jo je zaznala A. S. Byatt, in deloma zato, ker je roman namerno poln dvojnic in parov in simetrij in izrazito pomenljivih imen. Naj za konec ponovim, kar sem že nekje zapisal:

Ko pišem, imam do svojega besedila enake zahteve, kot jih imam kot kritik do besedil drugih pisateljev. Vsak del romana, vsak dogodek, oseba, celo vsaka beseda mora prepoznavno prispevati k celoti ... Po drugi strani (pri teh rečeh zmeraj obstaja tudi druga stran) pa ne bi hotel reči, da je, ker bi lahko razložil svoj roman od vrstice do vrstice, to njegov edini možni pomen. Dobro se zavedam nevarnosti odrekanja interpretacijske svobode bralcem s pre nagljnim razkrivanjem svoje, recimo temu "avtorizirane" interpretacije. Roman je v nekem smislu igra, in to igra, za katero sta potrebna najmanj dva igralca, tako bralec kot pisatelj. Pisatelj, ki skuša nadzirati ali narekovati odzive svojega bralca zunaj meja samega besedila, je podoben kartaču, ki vsake toliko vstane, stopi okrog mize, pogleda nasprotniku v karte in mu svetuje, kako naj igra. (*Majhen svet: Uvod*; v zbirki esejev *Write On*, 1985)

Morda bi bilo koristno naprej razviti to misel: roman ne kot komunikacija, ne kot produkcija, temveč kot igra. Ampak to bi bil že drug esej.

Prevedla Maja Kraigher