

FIKCIJA IN ZAKONI (KOMENTARJI K PRIMERU PIKALO)

RAZPRAVE

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Tožbe zaradi obrekovanja v fikciji (npr. v romanu M. Pikala) so simptom postmoderne zakonske regulacije javnega diskurza in zamiranja ideologije estetske avtonomije. Zgodovinske podlage konflikta so iz 19. stol. (javnost, literarno polje, realizem, avtonomija subjektov umetnosti in prava). Teoretska podstava je opozicija fikcija – resničnost. Dekonstruirajo jo konceptiji mogočih svetov in preksvetne identitete ter referencialnost osebnih imen/opisov.

***Fiction and Laws (Commentaries on the Pikalo case).** Suits for slander brought against literature (e. g. the case of M. Pikalo's novel) are a symptom of postmodern legal regulations of public discourse and the fading of the ideology of aesthetic autonomy. The roots of the conflict go back to the 19th century (the public, literary field, realism, the autonomy of subjects in art and law). The theoretical basis of the lawsuits is the opposition between fiction and reality. It is being deconstructed by the concepts of possible worlds and transworldly identity and by the referentiality of names/descriptions.*

Zgodba

Matjaž Pikalo je leta 1998 pri Cankarjevi založbi, v zbirki Najst, namenjeni mladostniškim bralcem leposlovja, objavil *Modri e*, svoj prvi roman.¹ V njem maturant Alfred Pačnik v prvi osebi pripoveduje o svojem dozorovanju v zakotnem industrijskem mestecu, imenovanem Kanal. Prav v klimaksu, ko mladi Alfred z neko Francozinjo v avtu doživlja vrhunec spolne iniciacije, se prvič pojavi epizodna oseba, policaj Petarda. Ob prizoru masturbira, v nadaljevanju pa skuša od Francozinje izsiliti podkupnino. Petarda se pojavi še nekajkrat. Pripovedovalec Alfred ga označuje z grdimi izrazi: »cajkan«, »prašič«, »prase«, »zelo trmast domorodec«, »izsiljevalec podkupnin«, »nemarnež masturbator« ipd. Mesec dni po izidu knjige v Ljubljani se je začela nenavadna recepcija v 'provinci', v pisateljevi rodni Koroški.² Kar bi v 'metropoli' morda ostalo fikcija, se je v

'provinci' sprevrglo v »nekakšno kroniko kraja in okolice« (to žanrsko oznako je delu prilepilo sodišče). Identiteta teksta se je preobrazila iz *fiction* v *faction*, mutirala je referencialnost znakov: ti se v očeh nekaterih bralcev ne nanašajo več na 'obča mesta', na individualizirano splošnost (na *das individuelle Allgemeine*, kot bi rekel Schleiermacher), na mladostnega slehernika, utelešenega v izmišljenem Alfredu, marveč na konkretno mesto Prevalje in tamkajšnje posebneže. Premeno v dojemanju, ko se je besedilo spremenilo v 'zrcalo', v katerem se prepozna lokalna skupnost in v svoji sredini odkriva dražljive skrivnosti, je kmalu po izidu knjige sprožil poseg množičnih občil. Ta so, kot je učil Jean Baudrillard in drugi teoretiki medijev, postala merilo za predstave o resničnosti; občila so resničnost s simulakri ne le nadomestila, ampak so postala tako rekoč edina resničnost. Povedano brez hiperbol: mediji so sredstvo, prek katerega se kognitivni sistemi posameznikov intersubjektivno spajajo z družbenimi sistemi (Schmidt 1996, 96–99). V sodni zgodbi o Pikalovi literarni fikciji so opisano vlogo odigrali članki v koroških občilih: Pikalov prvenec so označili kot »obvezno čtivo za Korošce«, češ da v njem lahko »prepoznamo prevaljske originale«. Po tej metakomunikacijski spodbudi se je v liku Petarde prepoznal upokojeni policist Norbert Vertačnik, z vzdevkom Petarda, ki je nekdanj v resnici služboval v Prevaljah, kraju, v katerem je odraščal tudi Pikalo. Prebivalci Prevalj in okolice naj bi po mnenju tožnika in sodišča brez večjih težav razbrali, da je Kanal v resnici njihov kraj, policaj Petarda pa prav on, Vertačnik; bralci naj bi bili tudi pripravljeni verjeti, da je počel grdobje, popisane v romanu, čeprav je sam prisegel, da česa takšnega nikdar ni zagrešil. Na treh sodnih instancah je tožnik dosegel, da so avtorja *Modrega e* obtožili za razžalitev, obrekovanje in povzročanje duševnih bolečin. Pikalu ni zalegla obramba, da je roman plod domišljije, da Prevalje niso niti omenjene in da je njegov izmislek tudi romaneskni policaj Petarda, saj da tožnika pred pisanjem osebno ni poznal.

Zgodovina

Primer Pikalo je simptom. Književnost proti koncu 20. stoletja izgublja obstret avtonomije, ki ga je za silo vzdrževala ideologija, spočeta v romantiki in razvita proti koncu 19. stoletja med literarnimi zgodovinarji.³ Literatura je bila – romantični ideologiji o estetski avtonomiji navkljub – sicer vseskozi vpeta v tržne, državne, pedagoške, pravno-moralne in druge okvire. Že oblikovanje javne podobe pisatelja kot boema ali genija je bila 'v zadnji instanci' svojska komercialna strategija, da ne govorim o neenakem dostopu do kulturne pismenosti in knjižnih objav, o cenzurnem nadzoru nad moralnostjo fiksijskih svetov in avtorjev ali o pedagoški (predvsem nacionalni in moralni) instrumentalizaciji književnosti. Mnogi nepismenega prebivalstva so še globoko v drugo polovico 19. stoletja mirno živeli brez branja besednih umetnin; tudi noveše empirične raziskave ugotavljajo slabo branost domačih in tujih klasikov ter sodobnih etabliranih pisateljev. Kulturno opismenjevanje je bilo resda dolgo

pripeto na jezikovne zglede iz leposlovja; o umetnikih nacionalnega jezika so se izobraženci od zadnje tretjine 19. stoletja morali sistematično učiti v šolah, da bi tako akumulirali kulturni kapital in krepili narodno zavest. Toda le redki med njimi – posamezniki, učiteljstvo, ljudje svobodnih poklicev, pripadniki kulturnih elit in bolj ali manj marginalnih krožkov – so po obdobju, ko so gulili šolske klopi, ostali dejavni svečeniki in častilci literature. Mnogi vplivneži iz sveta politike in gospodarstva so leposlovje v bistvu prezirali, ga imeli za zabavo, 'žensko zadevo', statusni dekor ali orožje ideološko-političnih ciljev. Kljub vsemu povedanemu je med ustvarjalci in bralci vse do naših dni preživela predstava, delno zrasla iz osebnih bralnih izkustev, delno pa inducirana prek šolskih in kulturniških ideoloških aparatov, da je literatura samosvoje področje, pristni medij ustvarjalne svobode, individualne domišljije, glasnica višjih spoznavnih in etičnih vrednot. Tudi pisateljski poklic je ohranil glavne obrise podobe, ki so si jo morali samopromocijsko ustvariti že romantiki sredi vzpona grobega kapitalizma – nekakšne zmesi genija, ki vidi več kot drugi, in disidenta oziroma boema.

Danes pa literatura očitno izgublja ta čar, vedno bolj se zliva v javni diskurz, ki ga zapolnjujejo tiskana in elektronska občila. Pisatelj postaja navaden poklic: namesto neoromantične Prijateljve dvojice »pesniki in občani« smo dobili enoto »pesniki kot občani«. Pri tem je otopel čut za specifikko književnosti – imaginacijo, fikcijo. Ni več samoumevno, da je izjava »Policaj Petarda je prašič in masturbator« (dobesedno takšne Pikalo sicer ni zapisal) za dejansko osebo s tem imenom kaj manj žaljiva, če stoji v izmišljenem svetu romana namesto na straneh rumenega časnika. Pisatelj in novinar sta zdaj videti enakopravna, oba vežejo isti zakoni, ista etika javne besede. Ko sem s študenti debatiral o primeru Pikalo, me je presenetilo, da je le manjšina zagovarjala pisatelja in svobodo ustvarjalne domišljije, več pa je bilo glasov, ki niso delali razlik med obrekljivo izjavo v romanu ali časopisnem prispevku. Nič kaj drugače ni izzvenela razprava na simpoziju o slovenskem romanu, v katero so se – potem ko sem prebral referat, ki je podlaga tega pisanja – vključili literarni zgodovinarji in teoretiki. Tako torej razmišljajo študenti in literarni zgodovinarji, čeprav naj bi bili ali postali varuhi nadaljnjega smisla obstoja književnosti!⁴ S tem hočem povedati, da se je literarni diskurz znašel v položaju, ko se ne more več legitimizirati od znotraj, iz sebe, prek besedil akterjev v literarnem sistemu – ne nazadnje prek strukturalističnih izvajanj o literarnosti kot lastnosti besedil (prim. Iser 1989, 210) ali fenomenološkega razglabljanja o kvazirealnosti sveta, predstavljenega v literarni umetnini. Nasprotno: spoznavno in etično vsebino svojih imaginarnih svetov mora ne samo utemeljevati v antropoloških potrebah dolgega trajanja, kakršna je samopreseganje subjekta z izkušnjo drugosti (Iser 1989, 211, 227), ampak tudi sproti družbeno preverjati, jo tekmujoč soočati z drugimi disciplinami in govoricami, ki kulturo polnijo s pomeni in predstavami. Z njimi se mora pogajati tudi o tem, kaj je res in prav. V primeru Pikalo je disciplina, s katero se je literarni diskurz spoprijel, da bi družbeno legitimiziral svojo resnico, svoj red vrednot in svoje funkcije – pravo, zakoni in sodišča.

Zgodovina oblastniškega, deloma tudi zakonsko predpisanega omejevanja, nadzorovanja in kaznovanja ustvarjalne domišljije pisateljev – posebej v primerih, ko so v njihovih delih kakor v romanu *Modri e* prepoznavali 'posnetke' stvarnosti – je dolga, obsežna in še ni sistematično raziskana. Počakati bo morala na stremeljivejšega arheologa diskurzov; zaradi prostorskih omejitev se bo tu treba zadovoljiti z naštevanjem posameznih eksemplov, zajetih povečini iz enciklopedičnih tezavrov. V naslednjih fragmentih je vendarle mogoče razbrati pomenljiva zgodovinska vozlišča med zakoni in literarno fikcijo. Mnogo 'velikih zgodb' o evropskih izročilih se začneja s Platonom in tudi pričujoči kolaž zglede ne bo izjema. Platon si je v dialogu *Država* zamislil utopični, a na dejanske zglede oprti model državne ureditve; dialog je namreč nastal v Akademiji, kjer so se filozofsko izobraževali mladeniči pred začetki politične kariere. Znano je, da je Platon v *Državi* (2., 3. in 10. knjiga) priporočal nadzor, 'cenzuriranje' in celo izgon pesnikov, in sicer zato, da ti s svojimi sugestivnimi, a neprimernimi besedami in predstavitvami (denimo krutosti bogov, grozljivosti zagrobnega sveta, tožb junakov, sproščene komike in erotike) ne bi zavajali mladine in ostalih državljanov, v njih ne razpihivali strasti, predvsem pa da jih s »posnemujočim pesništvom« in očarljivimi »videzi«, ki se izdajajo za resničnost samo, ne bi oddaljili od Resnice in Dobrega – ideje obojega bi morale ostati monopol filozofsko razsvetljenih oblastnikov (Platon 1976, II, 17–18, III, 12, X, 1, 2, 4, 6–8). Dejanski izgon je na podlagah, nakazanih v platonističnem arhetipu oblastnega razmerja do transgresivnih literarnih izmišljij, doživel Ovidij, vodilna pesniška osebnost svojega časa, ko ga je cesar Avgust pregnal iz Rima v zakotje imperija, ob Črno morje, njegove knjige pa dal odstraniti iz javnih knjižnic. To se ni zgodilo samo zaradi nejasne pesnikove življenjske »zmote« (*error*, je zapisal sam Ovidij), temveč tudi zaradi »pesmi« (*carmen*), po vsej verjetnosti *Umetnosti ljubezni* – elegantne, a za uradno spolno moralno spotakljivo lahko tne didaktične pesnitve, ki je avtorju prislužila pečat *obsceni doctor adulterii* (Gantar 1968, 43–55; Howatson 1998, 392–393, 568). Tovrstna pregnanstva so literati zaradi svojih nazorov, besedilnih svetov in dejanskega ali potencialnega vpliva fikcijskih »videzov« na resničnost, vladajoče zakone in konvencije doživljali še skoraj dva tisoč let. Trpela pa so tudi njihova besedila: bila so prečiščena, okrnjena, prilagojena, kastrirana, poleg tega jim je bil omejen ali onemogočen dostop do občinstva.

Temu početju se je posvečala predvsem institucija cenzure (prim. Assmann 1987; Kodrič-Dačić – Amon 2002) – tj. splet zakonskih, normativnih predpisov (spiskov prepovedanih tem, idej, namer, avtorjev in spisov) ter nadzornih oziroma represivnih ukrepov pooblaščenih nosilcev religioznega in političnega gospostva, se pravi inkvizicije, cenzorjev, policije, sodišč itn. Cenzura je skrbela za nadzor javne besede in slike, od letakov in katalogov prek zemljevidov in okrasnih risb z uporabnih izdelkov do učenih traktatov in pesniških umotvorov. Varovala je tabuje, filtrirala reprezentacije, ohranjala kanon, moč družbeno kohezivnih, gospodujočih diskurzov in izločala odklonske glasove, ki bi v ortodoksijo utegnili zanesti semena herezije in nepokorščine. Na nevarnosti krivover-

stva je najprej pazila cerkvena cenzura: od prvega papeškega seznama prepovedanih del (l. 496), papeških ediktov, ki so preprečevali obtok posameznih krivoverskih spisov, prek ustanovitve inkvizicije (1231) kot najmočnejšega nadzornika pravovernosti do znamenitega *Indexa librorum prohibitorum*, ki ga je prvič izdal papež Pavel IV. (1559), zadnjo izdajo – v bistveno spremenjenih družbenih razmerah – pa je dočakal 1948. Iznajdba tiska je omogočila vpeljavo preventivne cenzure, preverjanja rokopisov, še preden so šli v tisk. V 16. stoletju je cenzura začela tudi s službo posvetnim oblastem in ta jo je v 18. stoletju že mnogo bolj zaposlovala kot Cerkev; potem ko je cenzura v restavracijskih oziroma absolutističnih režimih razvila razvejen aparat, ki je moral na vseh koncih, predvsem pa v časopisju, krotiti v razsvetljenstvu odkrito individualno svobodo izražanja, je bila proti koncu 19. stoletja v Evropi začasno, do totalitarizmov 20. stoletja, večinoma ukinjena. Tako preventivno, tj. z odobritvami ali zavrnitvami in omejitvami objav, kakor tudi naknadno – s kazenskimi sankcijami nad avtorji in založniki, s čistkami v knjižničnih fondih – je kontrolirala obseg in podobo tistega, kar je bilo v besedilih lahko reprezentirano, odmerjala domet vsakršnega javnega sporočanja, pri čemer je skrbela, da tudi književna dela s svojimi temami, motivi in idejami ne bi ogrozila ideološkega monopola in ugleda cerkvenih oziroma posvetnih oblasti, in to od lokalnega veljaka do cesarja.⁵

Korenine spora med literarno fikcijo in zakoni, ki določa primer Pikalo, pa segajo v sredino 19. stoletja. Tedaj se je zasnova konfiguracija javnosti, javne morale, literarne avtonomije, realizma ter avtonomije dvojih subjektov – subjekta javne besede (besedne umetnosti) in prava. Razvoja modernega prava in literature sta vzporedna (prim. Connor 1997, 61–73; Binder – Weisberg 2000, 6–19) in vpeta v proces modernizacije, ki je potekal od razsvetljenstva do konca 19. stoletja, tj. v graditev novih osmislitvenih okvirov za posameznika, ki je s svojo emancipacijo in s propadanjem *ancien régime* izgubljal transcendenco, utemeljeno v religiji. V družbi, ki se je nezadržno modernizirala, sta se literatura in pravo sistemsko osamosvojila. Literatura si je samostojnost vzpostavila ravno kot govorica, ki je omogočila ekspresijo posameznikove ustvarjalne imaginacije (oblikujoče domišljije, *fikcije*), pravo pa kot nevtralen sistem abstraktnih pravil (*zakonov*). Avtonomni posameznik, ki se je absolutistično-restavracijskim režimom navkljub uveljavljal na raznih družbenih področjih (od ekonomije do religije), je v umetnosti nastopal kot subjekt domišljije in estetskega doživljanja, na pravnem polju pa končno dosegel status državljana, enakopravnega subjekta pravic in dolžnosti.

Z industrijsko revolucijo se je ob porastu pismenosti in tiska iz razpršenih posameznikov, povezanih le prek tiskanega diskurza, oblikovala javnost. Postala je fiktivna skupnost, nova avtoriteta za presojo resničnosti in moralnosti reprezentacij. Predmet zakonsko-represivne oziroma cenzurne zaščite niso bile več samo posvetna in cerkvena oblast ter nazorska ortodoksija, temveč tudi javna morala, povzdignjena v družbeno dobro. V njen bran so stopali tudi občani in skupine. Na drugi strani je nastajalo literarno polje (Bourdieu 1996), to je sistem ustanov, diskurzivnih praks, habitusov, miselnih predpostavk in metajezika, v katerem je

leposlovje nastopalo kot avtonomna, avtentična, poetična in imaginativna jezikovna ustvarjalnost. Toda z realizmom se je leposlovje približalo stvarnosti sodobnega sveta, z imaginacijo/fikcijo je paradoksalno proizvajalo »učinek realnega« (Barthes). Zato so besedilni svetovi leposlovnih del, posebej realističnih, prihajali navzkriž ne samo z ugledom nosilcev oblasti, temveč tudi z dobrim imenom in moralo posameznih meščanov, poklicnih ali lokalnih skupnosti.

Pozimi 1857, sredi zatohlega režima drugega cesarstva, ko so se pisatelji umikali vase, v larpurlartizem in simbolizem, je bil na zatožno klop, s katere so se sicer zagovarjali vlomilci, potepuhi in žeparji, posajen Gustave Flaubert – eden utemeljiteljev moderne literarne avtonomije.⁶ Z objavo romana *Gospa Bovary* (zlasti z 'opolzkim' prizorom zakonoloma v kočiji in razglabljanji lekarnarja Homaisa o Bogu) naj bi namreč grobo žalil javno in versko moralo. Sodni proces, v katerem je Flaubert sicer zmagal, so okvirjali škandali in pritiski alianse med konservativnim javnim mnenjem (protesti bralcev), kritiko, cenzuro in sodstvom. *Gospa Bovary* je po objavi zbudila še zmes zgražanja in naslajanja pri prebivalstvu iz Rouena in okolice – ti so jo brali kot 'lokalni', spotikljivi roman s ključem. Ljudje so se moralno vznemirjali, širile so se govornice, a zasebniki v civilne tožbe še niso šli.⁷ Čeprav je Flaubert vseskozi trdil, da je zgodba z junaki vred popolnoma izmišljena in da mu na umetniški ravni niti najmanj ni šlo za zvesto zrcaljenje resničnosti, so pozitivistični literarni zgodovinarji pozneje vendarle izbrskali, da se je opiral na resnične 'modele', dogodke in kraje: Yonville naj bi bil v resnici Ry, gospod Bovary neki slušatelj pisateljevega očeta, Ema pa Delphine Couturier, ki je svojo okolico vznemirila s samomorom.

Zavezništvo npravstveno prizadete javnosti s cenzurnimi organi se je pozneje zneslo nad Ivanom Cankarjem. A on je bil z »učinki realnega« namerno satirično izzivalen, iz prepričanja, da »zabavljanje ima zmirom vspeh (celó knjigotržen!) – tudi v Ljubljani!« (Moravec 1967, 366). Po objavi drame *Hlapci* (1910) je časnik *Slovenec* 10. februarja objavil »Protest učiteljstva«; v njem so katoliški učitelji iz Slomškove zveze povzdignili glas v bran svojega poklica, češ da »se je človek v osebi J. Cankarja v drami 'Hlapec' drznil grdo in ostudno blatiti učiteljstvo sploh«; šli so tako daleč, da so apelirali »na visoko c. kr. deželno vladu, naj zabrani, da se omenjeno grdenje učiteljstva ne bo smelo javno uprizarjati« (Moravec 1969, 159–160 in sl.); javni pritisk ene izmed družbenih skupin je pripomogel, da je ljubljanska cenzura uprizarjanje Cankarjeve drame prepovedala.⁸

Književnost je do danes prišla v položaj, ko znane pisatelje tožijo neznanci. Pisatelji so si vseskozi izposojali zgodovinske osebnosti in imena, prevzemali opise neznanih ljudi iz krvi in mesa, jih po frankensteinsko spajali v fiktivne osebe. Vendar pa pravna kultura ni spodbujala civilnih tožb zoper fiksijsko obrekovanje in posege v zasebnost. Težko bi našli bolj zgovoren zgled za tak konflikt, kot je tisti, ki je v letih 1971–72 izbruhnil ob objavi igre *Šola noči* Mateja Bora. Nekdanji »dvorni poet revolucije« je v njej upodobil profesorja Ahrimana, ki da z nihilističnimi nazori študente napeljuje k samomorom. V letih okrog izida Borove igre

se je v govoricah širila insinuacija, da naj bi bil dejanskih samomorov mladih kriv karizmatični profesor komparativistike Dušan Pirjevec-Ahac. Pirjevec se je na svojo prozorno fikcijsko upodobitev v Borovi igri (Ahri-man – Ahac) odzval v časniku *Delo*: sodni tožbi »zaradi klevetanja, obrekovanja« se je odrekel, in to med drugim ravno zaradi doslednega vztrajanja – tudi na svojem lastnem primeru – pri fenomenološki teoriji o kvazi-realnosti fikcije, češ da je »ta igra kljub vsemu še vedno igra, se pravi nekaj izmišljenega, domišljjskega, literarnega« (Dolgan 1998, 323–328).

Drugačen je domet literarnoteoretsko nevednih posameznikov, ki so se – v kontekstu moderne demokracije – odločili, da pisatelje zaradi klevet v fikciji postavijo pred sodišče. Za tožbe proti avtorjem romanov in dram so se ljudje, ki ne sodijo na javno sceno, odločali, če je fikcijska upodobitev, ki naj bi njim samim in ostalim (znancem, poslovnim partnerjem, sosedom itn.) omogočala prepoznavanje identitete, segla čez sprejemljivo javno mero spodobnosti, moralno *doxo* – ko so jih pisatelji predstavljali kot kriminalce, izprijence, prevarante, prešuštnike ipd.⁹ O tem razmeroma novem vprašanju¹⁰ je pisal Richard Posner (1988), protagonist »Law and Literature«, meddisciplinarne smeri, spočete v poznih 70. letih. »Pravo in književnost« obravnava predstavitev pravičnosti, sodišč in zakonov v literaturi (od Sofoklove *Antigone* do Kafkovega *Procesa* ali Camusovega *Tujca*),¹¹ pravo kot literaturo (večsmiselnost, trope, fikcije, retoriko, spektakelskost v pravosodju) in pravno regulacijo književnosti, ta pa zajema avtorske pravice, preganjanje obscenosti in probleme vdorov v zasebnost in obrekovanja v leposlovni fikciji. Ko se v liku iz romana prepozna stvarna oseba in je zaradi fikcijske upodobitve prizadeta, se pred sodiščem soočita dva enakopravna interesa in državljana: zahteva posameznika, da si zavaruje zasebnost in dobro ime, trči ob vodilo druge osebe, da kot pisatelj/-ica zaščiti pravico do svobode izražanja in umetniškega oblikovanja. Fikcija za Posnerja ni avtomatični alibi, ki izključuje možnost, da manjši krog empiričnih bralcev zapisanemu ne bi mogel verjeti. Za Posnerja pa je bistveno, da mora pravo pretehtati korist, ki bi jo imel posameznik, vpleten v sodni spor, in premisliti dobičke ali izgube širše družbe, njenih skupin in dejavnosti, ko bi se sodna praksa nagibala v prid varovanja zasebnosti in dobrega imena oziroma ustvarjalne svobode. Z vidika pravne ekonomije predlaga Posner omejitev kazenske odgovornosti pisateljev za obrekovanje. Nevarnost, da bi bil kdo ob ugled zaradi svoje upodobitve v fikciji, je namreč manjša kakor pri medijih, ki so odmevni in veljajo za verodostojne; skrb avtorjev in založnikov, da ne bi koga po naključju razžalili, bi vodila v velike stroške, ki bi utegnili zmanjšati umetniško produkcijo, poleg tega pa bi to ogrozilo kakovost literature, saj pisatelji ne bi mogli ustvarjati prosto, glede na estetske cilje, temveč bi se morali siliti k 'samocenzuri'.

Teorija

Drugo smer premisleka, ki jo izziva primer Pikalo, je treba iz zgodovine obrniti k teoriji. Če hočemo zavezniško podpreti pisatelja Pikala in njegovo pravico, se je treba posloviti od poenostavljene razumevanja

naukov o avtonomiji in kvazirealnosti fikcije ter na novo razložiti razmerje med literarnim besedilom in dejanskostjo. To se v tem primeru odpira predvsem prek referencialnosti osebnih imen in opisov literarnih oseb.

Fikcija je etimološko (Snoj 1997, 125) 'tvorba', ki nastaja z 'oblikovanjem', 'upodabljanjem', 'ustvarjanjem', 'izmišljanjem'.¹² Mnogi sodobni teoretiki pa fikcije ne razumejo kot *izdelek*, objektivno lastnost besedil¹³ ali tekstov v drugih medijih (filmov, slik, uprizoritev), temveč kot *proces*, interakcijo med proizvajalcem in sprejemnikom, ki poteka na podlagi kulturno spremenljivih predpostavk, zlasti zgodovine razlikovanja med področji imaginarnega in realnega.¹⁴ Wolfgang Iser je v zasnutku literarne antropologije – predlagal jo je za preobrazbo in razširitev literarne teorije – fikcijo povezal s kategorijo imaginarnega. Fikcija naj bi bila kanal, ki imaginarnemu kot polju človekovih nezavednih, percepcijskih, kognitivnih, refleksivnih, ustvarjalnih in etičnih potez daje 'otipljivo' obliko (*Gestalt*); le tako se imaginarno uveljavi v vsakdanjem svetu in postane družbeno sprejemljivo (Iser 1989, 218–222). Fikcija je po Iserju tekstualni postopek, *modus operandi*, v pisanju in branju nastaja s trojimi akti: *selekcija* gradi besedilni svet s preureditvijo referencialnih polj iz zunaj- ali medbesedilnega izkustva, *kombinacija* tropološko spreminja dane pomene in dialoško sopostavlja fikcijske osebe, *samorazkrivanje* pa poudarja, da je besedilo v celoti zgolj »uprizorjeni diskurz« in ga zato nima smisla sprejemati kakor nefikcijske izjave – običajno povezovanje z dejanskim svetom ni odpravljeno, saj dejanskost ostaja ozadje za primerjave s fikcijskim svetom (Iser 1989, 216–218).

V dualističnem izročilu evropskega metafizičnega mišljenja, zaznamovanega z razcepoma med subjektom in objektom, videzom in resnico, je bila fikcija nasprotje nefikcije, razumljene bodisi kot resnica, faktičnost bodisi kot besedilna predstavitev, ki dejanskost zvesto podaja. Še Lubomír Doležel, prodorni sodobni teoretik fikcije, vztraja pri delitvi med besedili, ki reprezentirajo dejanski svet (v *world-imaging texts* sodijo novice, poročila, komentarji, fotografije, znanstvene hipoteze), in besedili, ki svet sama ustvarjajo in ga oblikujejo (v *world-constructing texts* se uvrščajo fikcijska literarna besedila); svetovi iz besedil prve skupine so vseskozi podvrženi postopkom preverjanja in spodbijanja, besedilni svetovi, ki nastajajo v drugi skupini, pa ostajajo neodvisni, ni jih treba spreminjati ali razveljavljati z novimi teksti (Doležel 1998, 24–26).¹⁵ V zadnjih dveh ali treh desetletjih se je v postmoderini teoriji, dovezetni za decentrirani in rizomatski način razmišljanja (takšen je bil že prej domač mnogim azijskim kulturam) nabralo dovolj razlogov za razgraditev hierarhične opozicije fikcija – nefikcija (prim. Schmidt 1996, 91). Revidiranje neustreznih teoretskih modelov ne nazadnje od nas zahteva tudi izkušnja s spornimi primeri, kakršen je Pikalov.

Prvič, fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, temveč »parazitirajo na resničnem svetu« (Nickel-Bacon – Groeben – Schreier 2000, 279–283). Pri branju in pisanju stopajo pred primerjalno ozadje dejanskosti, preurejajo zunaj- in medbesedilna referencialna polja, razpoložljive verzi sveta (*ways of worldmaking* po Nelsonu Goodmanu; Iser 1989, 216–218). Kako poteka »blagovna menjava« med fikcijskim in dejanskim svetom

(Doležel 1998, 20–21), je razložil Umberto Eco (1999, 75–94). Literarno besedilo, ki predstavlja mogoči, zamišljeni svet, je v primerjavi s kaotično resničnostjo preprostejše, strukturno omejeno,¹⁶ zato sprejemniku omogoča intenzivnejšo obdelavo in produkcijo smisla. Pisec ne pove vsega, navadno ne plateniči o tistem, kar je za razumevanje zgodbe nerelevantno ali samoumevno – da so fikcijski svetovi nepopolni, opozarja tudi Doležel (1998, 22). »Pripovedni svetovi izkoriščajo realne svetove«, meni Eco, saj semiotični skelet literarnega dela pri branju dopolnjujemo s sklepanjem, kjer se zanašamo na vednost o realnem svetu: na t. i. enciklopedijo, na ubesedeno znanje drugih – na medije, zgodovinopisje ipd. – in na sheme svojih lastnih izkušenj. Tako pri branju Nervalove *Silvije* vemo, da so pred drvečo kočijo vpreženi konji, čeprav ti niso omenjeni.

Nekateri fikcijski žanri (biografski, zgodovinski, potopisni romani) igrajo dejanskost. Zato se navezujejo predvsem na zunajbesedilna referencialna polja, zgodbo »zasidrajo« v stvarnosti (prim. Doležel 1998, 21), denimo z označevanjem zgodovinskih oseb in dogodkov ali s posnemanjem stvarnih govornih registrov, žanrov. Tudi Skubičev *Fužinski bluz* (2001) izmišljeno dogajanje umešča v prepoznavno mestno okolje, v opredeljene (sub)kulture, socialno-generacijske psihotipe, z osebami celo aludira na resnične originale in virtuozno posnema živo mnogojezičje. Drugi žanri pa fikcijskost poudarjeno predstavljajo kot alternativo dejanskosti, bližje jim je medbesedilno izročilo – književno, mitološko, religiozno (pravljичni in mitološki romani, alegorije in fantastika). Med fikcijo in nefikcijo na ravni žanrov torej ni ostrega reza, temveč lestvica razmerij (Nickel-Bacon idr. 2000, 289–290).

Drugič, dejanski svet ni enoten in povsem stvaren. Prvine fikcije se vpletajo v zaznavanje, še bolj pa v spoznavno kategorizacijo in komunikacijo o stvarnosti. Peter E. Strawson je v komentarju o Kantovih kategorijah poudaril, da identiteto otipljivega predmeta (na primer priljubljene skodelice za kavo) prepoznamo samo pod pogojem, če v trenutno zaznavo priključimo namišljene reprezentacije tega predmeta iz predhodnih zaznav. Hans Vaihinger je s knjigo *Die Philosophie des Als-Ob* (1922) – podobno kot že pred njim Nietzsche z destrukcijo pojma resnica – predhodnik kognitivnih konstruktivizmov, saj mu je fikcija pomenila način, kako se resničnost kot takšna sploh vzpostavlja: ideje, ki jih oblikujemo o resničnosti, izenačujemo z njo samo, dokler se ne razgalijo kot hipoteze in izmišljije.¹⁷ »Fikcija je integralni del realnega«, tiči v dojemanju fenomenalnega sveta, na primer pri obzorju, ki se zarisuje v milijardah različic, glede na trenuten položaj vsakega osebk na zemeljski obli; 'resničnost' je potemtakem indeksalen pojem, odvisen od subjektovega izkustvenega sveta in urejen okrog opazovalne točke *jaz-tukaj-zdaj*; teh točk je neskončno in nobene med njimi ni upravičeno povzdigniti v absolutni kriterij resničnosti (Oullet 1996, 81–82). Za radikalni konstruktivizem Humberta Maturane in Ernsta von Glasersfelda osebek – kot živi, samouravnavajoči se in zaprti sistem – sploh ne more imeti neposrednega čutnega dostopa do zunanjega okolja, temveč v njem živi in deluje samo na podlagi svojih lastnih, 'notranjih' miselnih predstavitev. Proizvajajo jih nevronske mreže v možganih. Osebek se pri tem opira na semiotične

kode, ki se jih je priučil in jih preverjal s svojim lastnim delovanjem v okolju, oblikovali pa so se v družbenih komunikacijah in jezikovni interakciji (prim. Dovič 2002). Izkustveno lahko dojemamo le izseke svojega okolja, zato se opiramo na 'resničnost' iz druge roke, kjer pa je razlika s fiktivnim negotova, praktično nepreverljiva (Eco 1999, 88–89). To doživljam prav zdaj, ko pišem tele vrstice: ameriške medijske korporacije o vojni v Iraku posredujejo podobe, ki podpirajo tezo o ameriškem osvobajanju Iračanov izpod režimskega jarma, slike arabske televizije pa kažejo povsem drugačno resničnost. V takšnih in podobnih primerih se je treba sprijazniti z večjim ali manjšim zaupanjem v vire informacij, z verjetjem, oprtim na konvencije o verodostojnosti različnih medijev, žanrov, izjavnih pozicij (na primer rumeni tisk proti uglednim časopisom, laična psevdoznanost proti uveljavljenim znanstvenim revijam, zgodovinski roman proti zgodovinski študiji, mirovniški aktivist proti nekdanjemu predsedniku republike). Kot je razkril Maurice Halbwachs, celo intimne osebne spomine domišljijško predelujemo s shemami kolektivne memorije, izražene prek časopisnih fotografij, filmov, literarnih motivov ipd.

Skratka, dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija je razkrila navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno. Fikcija in resničnost nista ločeni in ontološko enoviti področji, kaj šele, da bi bila resničnost prvotna, fikcija pa njen odraz ali izpeljava. Razlika ni v stvarih samih, ampak v njihovi rabi, funkciji. Vzpostavlja se prek govorne situacije, kot odločitev za stališče pri produkciji in sprejemanju znakovnih reprezentacij v kulturnem kontekstu (Ronen 1994, 1, 3, 10–20). V raznih kulturnih okoljih in zgodovinskih obdobjih se polja, ki imajo status realnega ali nerealnega, razmejujejo različno in spremenljivo. Razlika je izpostavljena omahovanjem.¹⁸

Tretjič, spremenili so se kriteriji resničnosti. Po metafizični logiki binarizma je bila trditve resnična, če se je 'intelekt' ujema z 'rečmi'. To je sicer omeščala koncepcija navideznih sodb, vendar je ostala ujeta v dualizem resnice (prave trditve) in videza.¹⁹ Binarizem je v 60. letih 20. stoletja začela spodrivati modalna logika, iz nje so prek obujanja starih Leibnizovih idej nastale interdisciplinarne teorije mogočih/možnih svetov («possible worlds», prim. Ryan 1991): univerzum diskurza se ne omejuje na t. i. dejanski svet, pač pa se širi na neštete mogoče svetove, v katerih se modalno opredeljena stanja niso aktualizirala (Doležel 1998, 13). Eden od takšnih mogočih svetov je denimo zasnovan na hipotezi, da Georgeu Bushu ml. ni uspelo zmagati na volitvah. Svet, v katerem živimo, je zapletena (pluri)modalna struktura, ki sestoji iz podsistemov z različnimi stopnjami možnosti in dostopnosti do dejanskega sveta (Ronen 1994, 25).²⁰ Za teorijo mogočih svetov literarna fikcija ni logično-semantična posebnost (Ronen 1994, 5–7, 19–21, 42, 49): podobna je izjavam, ki se ne nanašajo na dejanska stanja, temveč na umišljene, zaželene, hipotetične situacije. Absolutni metafizični standard resnice je tako ogrozila pluralnost semiotičnih standardov. Izjava »Božiček živi na Severnem tečaju« je resnična v mogočem svetu pravljичno-komercialnega diskurza, napačna pa v drugih področjih razpravljanja. Literarna fikcija je razvit mogoči svet: njen kozmos ima lastno logiko in semantiko. Fikcijski svetovi so

množice neuresničenih mogočih stanj (Doležel 1998, 16). Tudi Pikalova romaneskna fikcija je mogoči svet, semiotično omejeno diskurzivno vesolje, ki preskuša potencialne poteke dogodkov: logika, po kateri se ravna Pikalov svet, si zaradi mimetične estetike prilagaja zunajbesedilne sheme, delno pa predeluje tudi medbesedilne vzorce iz literarne tradicije (roman odraščanja). V mogočem svetu *Modrega e Petarda* ne bi mogel leteti na preprogi in obračunavati z Jurčičevim Lovretom Kvasom. Ker pa javno mnenje policistom pripisuje podkupljivost in nasilniško vedenje, ker je z nešteti primeri izpričan motiv ljubljenja v avtomobilu in ker je znano, da mladostniki ne govorijo lepo o policistih, se zdijo nečednosti policaja Petarde, kakor o njih v romanu poroča fiktivni Alfred, razmeroma verjetne.

Fiktivne osebe, dogodki in kraji nedvomno nastajajo z imaginativno proizvodnjo pomenov, s *poiesis*, znotraj znakovne dejavnosti. 'Živijo' samo v produkciji in recepciji medijskih izdelkov. Ko neko osebno ime s prvimi stavčnimi predikacijami v besedilu vzpostavi pomenski zasnutek osebe, ta v nadaljevanju funkcionira kot izotopija – postaja *znotrajbesedilni* referent naknadnih, vsebinsko dopolnjujočih se jezikovnih znakov, izjav (prim. Ronen 1994, 39). In, kot sem že nakazal, bralka je tista, ki semiotične skelete izmišljenih, zgolj nakazanih oseb dopolnjuje s spominskimi predstavami, z znanimi modeli in tipologijami osebnosti ter tako imaginira njihovo prezenco. Bertrand Russell je leta 1905 trdil, da stavki o izmišljenih ljudeh sicer imajo pomen, manjka pa jim referenca: v stvarnosti ni nobenega dejanskega osebka, ki bi povsem ustrezal vsebini opisov iz besedila (Doležel 1998, 3–4; Lamarque – Olsen 1994, 79–83; Nickel-Bacon idr. 2000, 275–276). Toda to, da znaki fikcije nimajo zunajbesedilnih referentov, temveč le znotrajbesedilne, konstituirane z jezikovnimi znaki, ne drži. Osebna imena – vozlišča besedilnega zasnavljanja literarnih oseb in zgodbe – ne označujejo vsa popolnih izmislekov. V fikciji nastopajo po Nesselrothu (1996) tri vrste nefiktivnih imen: »zgodovinska resnična imena« (Rihard Levjesrčni v Scottovem zgodovinskem romanu *Ivanhoe* ali cesar Justinijan v Finžgarjevem *Pod svobodnim soncem*), »resnična fiksijska imena« (pod izmišljenim imenom je mogoče prepoznati stvarno osebo: Dušana Pirjevca v profesorju Hipolitu iz Dolenčevega *Vampirja z Gorjancev* oziroma Vladimirju iz Deklevovega *Očesa v zraku*) in »fiksijska resnična imena« (osebe iz književnega izročila: Prešernova nesrečna ljubimca v zgodovinskem romanu Mimi Malenšek *Črtomir in Bogomila*). V fikciji torej nastopajo liki, ki imajo »izvirnike« v dejanskosti ali kakem drugem besedilu (Margolin 1996). Vendar pa fiksijski značaji, ki so po svojih imenih in/ali karakteristikah ustrezni zunajbesedilnim izvirnikom,²¹ ontološko niso drugačni od čisto fiktivnih oseb, s katerimi se srečujejo znotraj mogočega sveta. Povezavo med izmišljeno in neizmišljeno osebo lahko zasnuje samo izmišljanje (Ronen 1994, 88–90, Martínez-Bonati 1996, 74).

Fiksijski svet je dejanskemu »dostopen samo prek semiotičnih kanalov«, zato so osebe, ki nosijo resnična imena ali pa z opisi ustrezajo zgodovinskim osebnostim, zgolj njihovi »mogoči dvojniki«; pomensko-predstavno so namreč izdelani po volji pripovedovalca (Doležel 1998,

21). Pisatelj/pisateljica, ki teži k avtoreferencialnosti in irealnosti, si lahko privoščijo svobodno spreminjanje potez oseb, ki sicer veljajo za značilnosti resničnih dvojnikov (Doležel 1998, 17): v Ruplovi zgodovinski metafikciji *Levji delež* (1989) se je »slavni angleški kralj Rihard Levjesrčni [...] rinil med Slovence, ker so ga zanimali kot družbeni kuriozum«. Avtor, ki pa se nagiba k realizmu, skuša opise 'resnične' osebe uskladiti s tistim, kar je zapisano v zgodovinoepisju in poljudni javni preteklosti, denimo Jurčič v *Slovenskem svetcu in učitelju*. Podobnost med fiktivnimi in dejanskimi rečmi se namreč vzpostavlja zgolj tako, da so za poročanje o obojih uporabni enakovredni jezikovni opisi (Lamarque – Olsen 1994, 96). Vrh tega ni absolutne resničnosti, ob kateri bi lahko preverjali verodostojnost fikcijskih upodobitev (Margolin 1996, 128): celo zgodovinski izvorniki oseb so dostopni zgolj prek predhodnih tekstualnih predstavitev, ti prikazi pa so nujno perspektivirani, pristranski (Valjhun, negativec v Prešernovi pesnitvi, je bil historiografu Valvasorju častivreden mož). Med liki iz mogočega sveta in 'stvarnimi' osebami se lahko vzpostavlja zgolj »prek-svetna identiteta« (Lewisov termin *transworld identity*, gl. Ronen 1994, 57–59; Doležel 1998, 17), v fikciji poleg čisto fiktivnih likov obstajajo kvečjemu »verzije« resničnih oseb, prilagojene modelu mogočega sveta (Margolin 1996, 113). V njih je obilo fiktivnih primesi, na primer pripovedovalčevi vdori v njihovo duševnost, ugibanje o razlogih in ciljih njihovih dejanj.²²

Ne glede na fikcionalnost pa »verzije« resničnih oseb na dejanske »izvornike« vendarle referirajo. V tem je kleč primera Pikalo. Znak (opis, trditev) lahko povežemo z referentom, tudi če je vsebinsko zgrešen (Whiteside 1987, 178–179): natakarkar uspešno izpolni navodilo, naj s šampanjcem pogosti »tisto lepo dekle pri stopnicah«, čeprav je opis v bistvu neustrezen (»dekle« je dejansko travestit). Podobno velja za referencialnost osebnih imen. Ime je semantično »togi določevalec« (*rigid designator*, po Saulu Kripkeju – Ronen 1994, 42–45; Doležel 1998, 17), vztrajno se nanaša na osebo, ki je bila z njim krščena. Vez z imenom se pozneje v javnem obtoku ohranja z nizom drugih tekstov, izjav. Ob nobeni uporabi imena Fran Levstik ni mogoče preprečiti, da se to ne bi nanašalo na isto realno osebo, rojeno 28. 9. 1831 v Retjah pri Velikih Laščah. Pravilo velja ne samo za Levstikovega dvojnika v Slodnjakovem študioznem biografskem romanu *Pogine naj, pes!*, temveč tudi za samovoljne izjave, v katerih se opisi ne skladajo s splošno enciklopedično vednostjo (»Fran Levstik je imel afero z Ano Jelovškovo«, »Fran Levstik, avtor Kihota«, »Fran Levstik je panker s Prul«). V primeru neskladnosti se prek-svetna identiteta med dvojnikom in izvornikom omaja: ime še vedno potencialno denotira tistega, ki je bil z njim izvorno krščen, vendar pa opis, ki ni ustrezen ustaljeni vednosti, preprečuje akt zunajbesedilne identifikacije, tako da interpretacija zaniha v nedoločljivem prostoru. Lahko gre za homonimno osebo, za laž, šalo ali pa presenetljivo, a morda resnično trditev o znani osebi.

Odlika literarnih besedil je ravno njihova polireferencialnost (Whiteside 1987, 195). Referent ni kar pripet na znak, vez med rečmi in besedami se vzpostavlja in preobraža prek družbenih konvencij, v historičnih

menjavah mentalitet, včasih pa tudi zaradi naključnih okoliščin. Sartre se je na primer opravičil gospodu von Gerlachu, pogumnemu nasprotniku nacizma, ker je negativec v drami *Ujeti v Altoni* nosil isto ime, ne da bi Sartre sploh nameraval – preksvetna identiteta se je vzpostavila čisto kontingenčno, *post festum* (Doležel 1998, 232). Fikcija torej niti s svojo referencialnostjo ni popolnoma ločena od dejanskosti in nanjo lahko deluje. Za to ima na voljo bogato omrežje odkritih in prikritih, pravih in *quasi* referenc (Lamarque – Olsen 1994, 111–116).²³ Pisatelji in pisateljice so si zgodbe vendarle izmišljali tudi zato, da bi z njimi kaj pomembnega povedali o dejanskem svetu. Že od nekdanj so tvegali z namernimi dvoumnostmi pri nanašanju fiktivnih prvin na dejanskost. Neredko so se kot ljudje iz krvi in mesa s fikcijo preprosto maščevali: celo véliki Dante je svoj *Pekel* naselil z mnogimi osebnimi sovražniki. Posebej danes, sredi atrakcij množičnih medijev, književnost neredko žrtvuje 'brezinteresno' čistost estetskega doživljaja in ga okuži s ponudbo, po kateri hlepi javnost, obsedena s *talk* in *reality showi*, črnimi kronikami, pornografskimi videi in obrekljivimi rubrikami (na primer Bret Easton Ellis v *Ameriškem psihu*).

Če je torej tudi v fikcijskih delih mogoče referiranje na resnične osebe, reči in kraje, kako je potem z resničnostjo trditev o njih? Omenil sem, da sta Ingarden in Searle trditve romanopiscev razglasila za navidezne: avtor naj bi se le pretvarjal, da nekaj ugotavlja, saj ve, da tisto sploh ne obstaja, bralec pa naj bi takšno pretvarjanje, ki nima lažnivih namenov, vzel v zakup na podlagi nenapisane »fikcijske pogodbe«.²⁴ Pripovedovalčevi konstativi o izmišljenih referentih so pri fikcijski pogodbi uvedeni z neizrečenim modalnim okvirom, ki bralki ali bralcu nakazuje, kako naj izjave sprejemata, denimo: »Vabim vaju, da si zamislita svet, v katerem obstaja oseba, ki se imenuje Martin Krpan, in ta oseba je zelo močna.« Funkcijo modalnega okvira iz fikcijske pogodbe opravljajo konvencionalni pragmatični signali, od uvajalnih formul iz ustnega slovtva (»Nekoč je živel kralj ...«) do pribesedilnih podatkov, kakor na primer žanrske oznake v podnaslovu (povest, roman), ime avtorja, uvrstitev v zbirko. Resničnosti trditev, zajetih v Flaubertov presunljivi opis umrle Eme Bovary,²⁵ potemtakem ni smiselno preverjati zunaj univerzuma diskurza, ki je ustvaril mogoči svet Flaubertovega romana. Kljub temu pa tudi v fikcijskem besedilu upravičeno ločimo trditve, ki pripisujejo kako lastnost ali dejanje izmišljeni osebi, od trditev, ki jih pripovedne instance – pripovedovalci, junaki in junakinje – izrekajo o pojavih, ki nedvomno obstajajo tudi zunaj besedila, na primer bistré maksime o človeških nraveh, natresene v Montesquieujevih *Perzijskih pismih*, obsežno esejiziranje v Brochovih *Mesečnikih* ali intelektualne diskusije o umetninah v romanu *S poti* Izidorja Cankarja. Iztrgane iz konteksta so takšne sodbe o zunajbesedilni dejanskosti za bralce lahko celo resnične, generično ali partikularno. Vendar pa so postavljene v poseben modalni okvir, ki verodostojnost njihove zatrjevalne moči omejuje, veže na semiotične standarde resničnosti znotraj danega mogočega sveta. T. i. fikcijski operator (»v fikciji, p«) prekvalificira vsebino propozicije (Ronen 1994, 28–33, 38; Lamarque – Olsen 1994, 86–87). Dopolnili bi ga lahko s perspektivničnim operatorjem, in sicer takole: »V fikciji, s stališča fiktivnega lika X, se trdi, da

...« Samo če upoštevamo takšen operator, so Flaubertove trditve o Emi Bovary resnične; po drugi strani so sodbe, ki jih Cankarjev prvoosebni pripovedovalec in njegov prijatelj Fritz v medsebojni polemiki izrekata o Tizianovi *Assunti*, čisto lahko umestne ali resnične, pa vendar fikcijski operator (»v romanu *S poti*, s stališča prvoosebnega pripovedovalca ali Fritza«) onemogoča, da bi jih jemali kot avtorizirane sodbe samega Izidorja Cankarja, naperjene neposredno na Tizianovo umetnino. Fikcijski operator zatrdjevanje o dejanskosti relativizira, vpenja ga v okvire semantično-aksioloških struktur besedila in v obzorja fiktivnih govornih instanc.

Aplikacija

Teorija mora biti uporabna tudi v dejanskih situacijah, zato za sklep ponujam tole *quasi* izvedensko mnenje o primeru Pikalo. V *Modrem e* bralca k spoštovanju »fikcijske pogodbe« navajajo pribesedilni podatki in objava (uvrstitev v zbirko mladinskega leposlovja, oznaka »roman« na platnicah) ter očiten razkorak med avtorjem in pripovedovalcem besedila, najstnikom Alfredom. Delo je bilo objavljeno pri ljubljanski založbi, zato je malo verjetno, da bi avtor nameraval prav pred Prevaljčani obrekovati Vertačnika. Pikalo je poskrbel, da je dogajalno okolje zabrisano z doslednim sistemom preimenovanj. Referencialnega navezovanja na Prevalje resda ni onemogočil. Kaj takega v literaturi pri nas ni v navadi, saj so namerna ali naključna ujemanja z resničnostjo le prispevek k (estetski) zanimivosti izmišljije. Vsekakor *Modri e* ni krajevna kronika, kot je menilo sodišče. V skladu z Aristotelovim razlikovanjem med zgodovino-pisjem in pesništvo²⁶ je tudi Pikalo šlo predvsem za predstavljanje splošnega, tj. tipičnih oziroma univerzalnih značajev in zgodb. Eksemplificiral jih je z izmišljenimi liki. Ti so neizogibno oprti na poteze izvirnih oseb – resnično doživljenih ali literarnih – in na stereotipe. Nobena fikcija pa ni napisana zgolj zato, da bi preverjali resničnost posameznih trditev ali da bi se nanašala na partikularne osebe, dogodke. Predpostavlja se, da znotraj modela mogočega sveta omogoča bralcem dojetje drugačnega izkustva (Lamarque – Olsen 1994, 122–123; Oullet 1996, 79, 84). *Modri e* je zgodba o odraščanju, ki bi se lahko zgodila v slehernem manjšem mestu.

Vzdevek Petarda kot togi določevalec in pičel nabor potez fiktivnega junaka sicer dopuščata njegovo preksvetno identificiranje z dejansko osebo. Pikalov Petarda bi bil »dvojniki« Vertačnika. Vendar pa reference v besedilu niso dovolj določne (Ronen 1994, 137), da bi bil njihov edini možni referent prav in samo Vertačnik. Vzdevek Petarda ni unikat, pred Pikalovim romanom v javnem diskurzu ni bil dokumentiran, znan je bil le v krajevnih govorih. To ga ločuje od imen enciklopedično ali medijsko znanih osebnosti, ki modelnemu bralcu fikcijskega besedila omogočajo zanesljivo vzpostavljane preksvetne identitete. Ni nobenih dokumentiranih poročil o Petardovih dejanjih, da bi bralci lahko ocenili, ali Pikalo o njem laže ali ne oziroma ali so sodbe o njem verjetne. Ker avtor Vertačnika ni poznal, je oblikovanje fiktivnega Petarde lahko zgolj kombini-

ranje abstrahiranih značajskih potez iz različnih stereotipov in medijskih upodobitev policistov. Negativne karakterizacije so deležni še drugi stranski liki. Zastopajo avtoritete, ki se jim mladostni pripovedovalec upira. Karakterizacijo narekuje estetika in semantika pripovedovanja: Alfredovo verbalno razmerje do avtoritet je znak za njegov govorni in miselno-čustveni stil. Subjekt, ki izreka negativne opise policajša Petarde, je fiktiven. Zato imajo vse trditve o Petardi dvojen modalni okvir, uvaja jih fikcijski operator: »V fikciji fiktivni pripovedovalec Alfred pravi, da je Petarda to in to.« To preprečuje, da bi jih imeli za avtorizirana mnenja Matjaža Pikala, čeprav kot avtor 'v zadnji instanci' ostaja odgovoren za način predstavljanja oseb (Lamarque – Olsen 1994, 128). Škoda, ki jo je zaradi komaj določne in verjetno naključne reference – v romanu kot žanru, od katerega se na splošno ne pričakuje verodostojnih ugotovitev o resničnih posameznikih – utrpel lokalni ugled upokojenega policista, ne more odtehtati škode, ki bi nastala, če si pisatelji zaradi grozečih civilnih tožb ne bi več drznili pisati izmišljenih zgodb, oprtih na lastno izkušnjo. Pikalo se je ob svojem primeru naučil postopka, ki bo morda odslej tudi na Slovenskem pisatelje razbremenjeval pred kazensko odgovornostjo (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 285): če tradicionalni pragmatični signali fikcije ne zadoščajo več, bo morda prepričljiva formula, da je vse napisano le plod domišljije in da so vsa morebitna ujemanja z resničnimi osebami naključna.

OPOMBE

¹ Zelo zgoščena različica te razprave, napisane na podlagi referata za 21. simpozij Obdobja (Ljubljana, Oddelek za slovenistiko, december 2002), izide v simpozijemskem zborniku *Slovenski roman*, pod uredništvom Mirana Hladnika.

² Prikaz te zgodbe se opira na članke iz seznama literature pod B.

³ Ti so pojem romantika ravno s to ideologijo pravzaprav šele ustvarili.

⁴ Ideološko-kritični odnos do književnosti, ki daje ton množicam antitradicionalističnih literarnih teoretikov in zgodovinarjev, njihovo vztrajno demistificiranje besedne umetnosti in književnikov, je konec koncev še vedno oblika zavezanosti predmetu svojih raziskav, pa čeprav je njen modus ironičen ali freudovski zanikovalen. Obstoj literature bi bil bolj ogrožen šele, ko bi bili do nje povsem brezbrizni.

⁵ O predpisih, ki so v predmarčni dobi urejali organizacijo, predmete, vsebine, postopke in kazenske določbe cenzure, prim. nadrobno študijo Janeza Kranjca (Kranjc 1996). Opo-rečno ali prepovedano je bilo vse, kar bi – po dikciji omenjenih predpisov – v državi utegnilo povzročiti zmote, neslogo in razkol, spodbujati k neposlušnosti do oblasti in svojevoljnosti v izpolnjevanju državljskih in verskih dolžnosti; treba je bilo odstraniti vse, kar je naravnost ali posredno nasprotovalo veri, nravnosti, spoštovanju in privrženosti vladarski hiši, obstoječemu političnemu sistemu, vse, kar je rahljalo vezi med knezom in podložniki, kar ni koristilo srcu in razumu in je zgolj spodbujalo čutnost (v tem pogledu so bili na udaru tudi romani). V cenzurnih predpisih so bili zajeti tudi prepovedani idejni in literarni tokovi (npr. deizem in materializem, literatura Mlade Nemčije). Cenzurni predpisi so postavljali le zgornje meje dovoljenega, cenzorji pa so predmete svoje

obravnave kvalificirali po svoji presoji, in to s štirimi glavnimi zaznamki, ki so odmerjali javno odmevnost besede: *admittitur*, *transeat*, *erga schedam conceditur* in *damnatur* (dovoljeno za javno prodajo z oglaševanjem ali za prodajo in omejevanje, dovoljeno le za uradne osebe in znanstvenike, popolnoma prepovedano).

⁶ O tem gl. Dumesnil 1947, 226–235, 349–354; Ocvirk 1964, 6–17; Chambers 2001, 711–712. Poleti istega leta je bil v isti ustanovi obsojen še drugi utemeljitelj literarne modernosti in estetske avtonomije – Charles Baudelaire, avtor *Cvetja zla*; z 'obscenimi' pesniškimi slikami socialne in psihološke patologije, z bogokletnim podobjem in imoralizmom naj bi tudi on ogrožal javno in versko moralo. Flaubertov in Baudelairov moderni esteticizem je bil v javnem in sodnem diskurzu očitno sprejet v mimetičnem ključu realizma.

⁷ Te so se, kot kaže, začele množiti šele v novejšem času, ko so se odškodninske tožbe fizičnih oseb razmahnile tudi na drugih področjih.

⁸ Sicer pa se je po Ljubljani že prej tudi ugibalo, ali je v komediji *Za narodov blagor* satirično portretiran liberalni župan Ivan Tavčar (Moravec 1967, 371).

⁹ Jilly Cooper, avtorica uspešnice *Rivals*, je privolila v sodno poravnavo z nekim poslovnem, ki ga je vznemirila podobnost s skoraj istoimenskim likom izprijenega televizijskega mogočnega. V nasprotju s fikcijsko osebo naj bi bil pravi Bullingham vzoren soprog in poštenjak (Lamarque - Olsen 1994, 119–120).

¹⁰ Skoraj sočasno s primerom Pikalo je potekal proces proti Bredi Smolnikar, in sicer zaradi žaljivega in lažnega fikcijskega upodabljanja oseb, ki so živele v istem kraju, v katerem je pisateljica svojo knjigo izdala. Smolnikarjeva je 1999 v Depali vasi natisnila *Zlate dépuške pripovedke*; zaradi sodnega procesa je knjigo leta 2000 protestno sežgala.

¹¹ Tudi na Slovenskem bi bilo tovrstnega gradiva na pretek: od Linhartove komedije *Maticek se ženi* prek Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice* do Kozakovega *Dialoga*, Smoletove *Antigone* in Kavčičevega *Zapisknika*.

¹² V posameznih jezikih, na primer v nemščini, skušajo nekateri teoretiki vzpostaviti izrazijske odtenke (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 269–270): »fikcija« (*Fiktion*) je nadredni pojem, ki stopa v nasprotje s pojmom »realnost« in meri na nekaj irealnega, izmišljenega; zajema »fikcijskost« in »fiktivnost«. Fikcijskost (*Fiktionalität*) je oznaka za besedilo oziroma medijski izdelek v celoti. Gre za pragmatično, v specifičnih komunikacijskih položajih zasnovano kategorijo pripovednih in drugih literarnih del (fikcijska besedila), ki naj bi po mnenju piscev in bralcev nastala z izmišljanjem (isto v angleščini označuje kategorija *fiction* in nastopa v nasprotju z *non-fiction*); fiktivnost (*Fiktivität*) pa je semantična kategorija, ki označuje lastnost posameznih elementov besedila: da ti kot znaki nimajo zunajbesedilne reference (npr. fiktivni, namišljeni junaki, njihovi podvigi in besede v zgodovinskem romanu, katerega besedilni svet vsebuje tudi prvine, ki se nanašajo na 'resnične' kraje, osebnosti in dogodke). Razločevanje med fikcijskim in fiktivnim je tudi v slovenščini smiselno: znameniti Ménardov *Kihot* iz Borge-sovih *Izmišljij* je npr. fiktivno besedilo, Borgesov kratki tekst, ki poroča o tem namišljenem eksperimentu z *rewritingom* nefiktivnega Cervantesovega romana, pa je fikcijsko besedilo.

¹³ Tako je mdr. razmišljala Käte Hamburger v *Die Logik der Dichtung* (1957). Fikcijo je prepoznavala prek domnevno objektivnih simptomov, kakršni so raba epskega preterita, ki ni vezana na izražanje preteklosti, nanašanje deiktik (npr. časovnih prislovov) na besedilno predstavljeni, ne pa 'realni' čas in prostor, glagoli, ki prikazujejo psihično dogajanje tretjih oseb (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 271–273)

¹⁴ Prim. preobrazbo grških bogov iz 'realnih' bitij (za antično religiozno zavest) v 'imaginarne' like, ki so naseljevali le še svet umetnosti; podobno usodo so doživele stare fizikalne, astronomske, biološke, geografske idr. predstave.

¹⁵ Doležel pri omenjeni distinkciji presenetljivo poenostavlja pojem dejanskega sveta, čeprav v *Heterocosmica* razvija ravno teorijo pluralnih mogočih svetov. Teksti, ki naj bi po Doleželu dejanski svet le upodabljali, tega na kategorialni, semiotično-aksiološki ravni tudi konstituirajo, saj vplivajo na sociolektalno distribucijo ideologije, prek katere subjekt dojema sebe in svet (npr. prek množičnih medijev); besedilni svetovi konstrukcijskih tekstov so po drugi strani prav tako podvrženi revidiranju – v procesih branja stopajo v 'dialog' z vedno novimi, drugačnimi miselnimi obzorji, mnoge starejše zgodbe, teme, motivi pa so izhodišča za nove literarne obdelave, medbesedilne verzije.

¹⁶ Tako tudi Doležel 1998, 20.

¹⁷ O Strawsonu in Vaihingerju gl. Iserja (1989, 212–213, 219).

¹⁸ Dober primer za to je filmska shrhljivka *Projekt o čarovnici iz Blaira* (1999), ki je s pragmatičnimi signali (najavno špico), kamero in montažno tehniko prepričljivo simulirala dokumentarni videofilm, a jo je občinstvo večinoma dojelo kot fikcijo (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 267–268, 297–299).

¹⁹ Ingarden je spoznal, da imajo trditve v literarni fikciji drugačen modalen status kot zunaj nje – sodbe so samo na videz (»quasi-sodbe«), saj se njihove resničnosti ne da preverjati; kvazisodbe predstavljeno predmetnost v bistvu »zasnavljajo« (Ingarden 1990, 204–235). Idejo, da so izjave v fikcijskih delih odklon od drugih tipov izjav, ker da so trditve le na videz, je v okviru pragmatičnega jezikoslovja 1975 razvil tudi John Searle – avtor se brez lažnivih namenov pretvarja, da nekaj trdi, in bralec s »fikcijsko pogodbo« (Eco) na to zavestno pristaja (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 279; Eco 1999, 75).

²⁰ Med teorijami o načinu obstajanja mogočih svetov mi je najbližje zmerni realizem (Plantinga ali Kripke), ki zagovarja tezo, da mogoči svetovi ne obstajajo fizično, dejansko, tako rekoč vzporedno s 'stvarnim' svetom, pač pa eksistirajo v mejah dejanskega sveta, kot njegove modalne sestavine – z njimi se namreč miselno in diskurzivno ukvarjajo realni ljudje, skupine, povrh imajo realne učinke oziroma so reakcije na realnost (prim. Ronen 1994, 23).

²¹ Mate Dolenc je tako na resničnega Pirjevca referiral z individualiziranim zunanji opisom (»visok, s sršečimi rdečimi brki in rdečimi lasmi«), s parafrazo odmevne tematike njegovih predavanj (govoril je o »smrti kot temeljnem in edinem merilu za preskušanje sveta in ljudi«) in pripovedalce o njegovem nepozabnem razmerju s študenti (karizmatičnost, polne predavalnice).

²² Takšni elementi fiktivnega so skoraj neizogibni v sleherni pripovedi, tudi v faktično usmerjenem zgodovinoepisju (White 1987).

²³ Npr. denotacije z znanimi lastnimi imeni (*Delo*), določne opisne identifikacije (»samostojni časnik za samostojno Slovenijo«), pojmovne ekstenzije (ob omembi besede »policaj« se tako lahko čutijo označeni in morda užaljeni vsi realni posamezniki, ki ustrezajo definicijski vrednosti pojma). V literaturi se množijo vsakršne imenske ali opisne aluzije (časopis *D.* ali *Lenoba*).

²⁴ Teorija, da avtor zgolj hlini trditve, je bila deležna ostrih kritik (Mihailescu – Hamarneh 1996, 12) ali modifikacij: avtor se ne pretvarja, da govori resnico, temveč stopa v komunikacijsko vlogo nekoga, ki formulira resne, iskrene trditve o svetu, ki ga s svojimi besedami predstavlja bralcu ali bralki (prim. Martínez-Bonati 1996, 71).

²⁵ »Emina glava je bila nagnjena na desno ramo. Odrpta usta so bila podobna črni jami v spodnjem delu obraza: palca sta spodvita ležala v dlaneh [...]« (Flaubert 1964, 330).

²⁶ V 9. poglavju *Poetike* je zapisal, da je razlika med zgodovinarjem in pesnikom v tem, da »eden opisuje, kar se je v resnici zgodilo, drugi pa, kar bi se bilo lahko zgodilo«, zato »poezija govori bolj o splošnem, zgodovinoepisje o posameznostih« (Aristoteles 1982, 75).

LITERATURA

A

PIKALO, Matjaž (1998): *Modri e*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Najst.)

B

DETELA, Jasmina – Matjaž PIKALO (2001): »S tem procesom sem tako rekoč izgubil nedolžnost.« [Intervju.] *Večer* 57/97 (28. IV. 2001). 11.

GRAH, Matija (2002): »Petarda je počila.« *Delo – Sobotna priloga* (13. VII. 2002). 12.

HRIBERŠEK, Dare (1999): »Sodišče obsodilo pisatelja.« *Mladina* 43 (25. X. 1999). 24.

JAKLIČ, Tanja – Matjaž PIKALO (1998): »Ponovno moram povedati, da je vse izmišljeno?!«: Matjažu Pikalu za prvi roman grozi tožba. *Delo* 40/227 (1. X. 1998). 20.

PIKALO, Matjaž (2001): »V imenu ljudstva.« *Ampak* 2/6–7 (junij – julij 2001). 55–56.

VASLE, Vinko (1999): »Dostojevski na sodišču.« *Mag* 5/44 (3. XI. 1999). 29.

C

CHAMBERS, Ross (2001): »1851 – Literature Deterritorialized.« V: Denis Hollier (ur.): *A New History of French Literature*. 3. natis. Cambridge, Mass. – London: Harvard univ. press. 710–716.

DOLGAN, Marjan (1998): »'Satanistični profesor' ali literarne upodobitve Dušana Pirjevca.« V: *Dušan Pirjevec*. Ur. R. Šeligo. Ljubljana: Nova revija. (Zbirka Interpretacije). 314–361.

DUMESNIL, René (1947): *Gustave Flaubert: L'homme et l'oeuvre*. 3. izdaja. Pariz: Desclée der Brouwer et Cie.

FLAUBERT, Gustave (1964): *Gospa Bovaryjeva*. Prev. V. Levstik. Ljubljana: Cankarjeva založba.

GANTAR, Kajetan (1968): »Uvod.« V: *Rimska lirika*. Prev. in ur. K. Gantar. Ljubljana: DZS. 5–67.

HOWATSON, M. C., ur. (1998): *Antika*. Prev. K. Dolinar idr. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MORAVEC, Dušan (1967): »Opombe.« V: Ivan Cankar: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: DZS. 249–428.

--- (1969): »Opombe.« V: Ivan Cankar: *Zbrano delo* 5. Ljubljana: DZS. 135–263.

OCVIRK, Anton (1964): »Gustave Flaubert in *Gospa Bovaryjeva*.« V: Flaubert, 1964. 5–41.

PLATON (1976): *Država*. Prev. J. Košar. Ljubljana: DZS.

SNOJ, Marko (1997): *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Č

ARISTOTELES (1982): *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Prev., uvod in opombe K. Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ASSMANN, Aleida in Jan (1987): »Kanon und Zensur.« V: A. in J. Assmann (ur.): *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archaeologie der literarischen Kommunikation* II. München: Fink. 7–27.

- BINDER, Guyora – Robert WEISBERG (2000): *Literary Criticisms of Law*. Princeton, NJ: Princeton university press.
- BOURDIEU, Pierre (1996): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prev. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP.
- CONNOR, Steven (1997): »Postmodern Law.« V: *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford – Cambridge, Mass.: Blackwell. 61–73.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore – London: The Johns Hopkins university press.
- DOVIĆ, Marijan (2002): »Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti.« *Primerjalna književnost* 25/2. 59–76.
- ECO, Umberto (1999): *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prev. V. Troha. Ljubljana: LUD Literatura. (Zbirka Labirinti.)
- INGARDEN, Roman (1990): *Literarna umetnina*. Prev. F. Jerman. Ljubljana: ŠKUC, FF. (Studia humanitatis.)
- ISER, Wolfgang (1989): »Towards a Literary Anthropology.« V: Ralph Cohen (ur.): *The Future of Literary Theory*. New York – London: Routledge. 208–228.
- KODRIČ-DAČIČ, Eva – Smilja AMON (2002): »Cenzura.« V: *Enciklopedija Slovenije* 16. Ljubljana: Mladinska knjiga. 27–28.
- KRANJC, Janez (1996): »Cenzurni predpisi, veljavni za Kopitarja kot cenzorja.« V: Jože Toporišič (ur.): *Kopitarjev zbornik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja 15). 523–534.
- LAMARQUE, Peter – Stein Haugom OLSEN (1994): *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon.
- MARGOLIN, Uri (1996): »Characters and their versions.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 113–132.
- MARTÍNEZ-BONATI, Felix (1996): »On Fictional Discourse.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 65–75.
- MIHAILESCU, Calin-Andrei – Walid HAMARNEH, ur. (1996): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto – Buffalo: University of Toronto press.
- NESELROTH, Peter W. (1996): »Naming Names in Telling Tales.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 133–143.
- NICKEL-BACON, Irmgard – Norbert GROEBEN – Margrit SCHREIER (2000): »Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en).« *Poetica* 32/3–4 (2000). 267–299.
- OULLET, Pierre (1996): »The Perception of Fictional Worlds.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 76–90.
- POSNER, Richard A. (1988): *Law and Literature*. Cambridge, Mass. – London: Harvard university press.
- RONEN, Ruth (1994): *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge university press.
- RYAN, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1996): »Beyond Reality and Fiction? The Fate of Dualism in the Age of (Mass) Media.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 91–104.
- WHITE, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore – London: The Johns Hopkins UP.
- WHITESIDE, Anna (1987): »Theories of reference.« V: Anna Whiteside – Michael Issacharoff (ur.), *On Referring in Literature*. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press. 175–204.

■ FICTION AND LAWS (COMMENTARIES ON THE PIKALO CASE)

Suits for slander brought against fiction (e.g. the case of Matjaž Pikalo's novel *Modri e*, 1998) are a symptom of the fading ideology of aesthetic autonomy and of the special role of writers in postmodern society. The roots of these legal disputes go back to the 19th century, when the legal repression of fiction, once used to secure the ideological monopoly of religious and secular authorities, begins to be legitimized by public moral and reputation of private persons or communities, and when literature, organized within an autonomous social field, paradoxically aims at the "effect of the real" (the trial of Flaubert for his novel *Mme Bovary*). Today's literature cannot find its legitimacy exclusively within its own field, the sense as to its characteristics is weakening, and so is the sense of what constitutes fiction. In public discourse, the same ethics holds for journalists as well as writers. In a court of law there is a confrontation of two equally legitimate interests of two subjects: of the writer's freedom of artistic expression on the one hand, and of the individual's right to privacy and good name on the other. An acceptable legal reasoning is presented by R. Posner, who states that the criminal liability of writers for slander should be minimized. The justification of lawsuits brought for slander in fiction is also made relative by the deconstruction of their theoretical basis, of the opposition fiction/reality. There is always something fictional in reality, and vice versa; the boundaries between the two fields are pragmatic and subject to cultural and historical change. Fiction is one of the possible worlds and is textually and ontologically homogenous. Besides fictitious characters, it contains versions of persons from extra-literary reality and intertextuality. Through the reference of names and descriptions they make or break transworld identity. This play with reality represents one of the charms, as well as the dangers, of literary discourse.

April 2003