

Štirje Janezi in in en Tomaž
Od metonimije k metafikciji
Andrej Pogorelec

Štirje Janezi in en Tomaž

Od metonimije k metafikciji

Andrej Pogorelec

Andrej Pogorelec
Štirje Janezi in en Tomaž:
od metonimije k metafikciji
Samozaložba
Ljubljana, 2015
Knjiga ni namenjena prodaji.

Kazalo

Uvod	5
<i>Giles Goat-Boy</i>	7
<i>Lost in the Funhouse</i>	17
<i>Chimera</i>	33
<i>Letters</i>	37
V.	44
Zaključek	63
Literatura	65

Uvod

V pričujočem delu se bomo posvetili vprašanju razmerja med metafikcijo in postmodernizmom, in sicer nas bo zanimalo, do kakšne mere lahko takšna besedila umeščamo v duhovnozgodovinski kontekst postmodernizma kot ene izmed pomembnih literarnih smeri 20. stoletja. Pri tem se bomo analitično osredotočili na pet proznih del, ki sodijo v sklop tako imenovane »ameriške metafikcije.« Obravnavali bomo štiri tekste Johna Bartha in enega, ki ga je (davnega) leta 1961 ustvaril skrivnostni, kulturni avtor ameriške povojne literarne scene, Thomas Pynchon.

O tem, da naj bi bila postmodernistična literatura nekako "preprostejša" (vsaj na eni izmed mogočih ravni branja), govori v razpravi *Postmoderna in "mlada slovenska proza"* tudi Tomo Virk., ki pri tem nekoliko povzema S. Sontag: "Postmodernistična umetnost je po njenem preprosta in mora biti zato občutena, doživljena (nova senzibiliteta). Moderna umetnost ima prikrite pomene in

mora biti razumljena."¹ Čeprav možnosti obstoja postmodernističnega hermetizma ne kaže kategorično odklanjati (konec koncev je tu vrsta avtorjev, ki bi jim takšna oznaka, vsaj zdi se tako, ustrezala – npr . Italo Calvino), pa bi to, o čemer govori Sontagova, vendarle lahko sprejeli vsaj kot nekakšen delni vidik periodizacijskega opredeljevanja. S tem hočemo reči, da vsaj zaenkrat to najbrž ne more biti odločilen kriterij razmejevanja modernizma in postmodernizma, lahko pa pri tem igra vlogo upoštevanja vrednega faktorja. Seveda se s takšnim pristopom postavlja pod vprašaj ahistoričnost omenjenih tipologij ali pa, kar se zdi enako verjetno, historičnost postmodernizma. Ker pa smo s tem verjetno spet pri že (v malo drugačni obliki) izrečeni misli, da bo šele čas stvari tudi v tipološkem smislu (govorim le o postmodernizmu) – postavil na svoje mesto, nadaljnje teoretiziranje o tej problematiki najbrž ne bi bilo plodno.

¹ Virk, 1991, str. 72.

Giles Goat-Boy

Seveda bi ob upoštevanju omenjene možnosti prvi obravnavani (sicer pa četrti) roman Johna Bartha iz leta 1966, ***Giles Goat-Boy***, lahko umestili v modernizem, saj učinkuje kot precej težavno oz. hermetično delo. Ker pa očitno z uporabo omenjene tipologiji, ki je po svojem bistvu vendarle ahistorična, takšne umestitve ni mogoče najbolj prepričljivo zagovarjati, bi, kot rečeno, hermetičnost teksta *Giles Goat-Boy* kazalo upoštevati le kot delni vidik takšnega ali drugačnega opredeljevanja. Ker se ob tem vendarle pojavljajo tudi pomisleki, ali je zaradi ahistoričnosti omenjene tipologije to razsežnost treba sploh kakorkoli upoštevati, bi bilo o tej problematiki kljub vsemu treba spregovoriti še nekaj besed. Kazalo bi namreč razmišljati o možnosti, da z omenjeno tipologijo navkljub njeni načelni ustreznosti situacije ne moremo dočela razvidno ponazoriti. Kot verjetno pojem verizma ne označuje vseh razsežnosti postmodernistične "preprostosti", tako tudi "klasike" najbrž ne gre kar tako enačiti s tako imenovano "dvojno kodiranostjo." Razlike so sicer po vsej verjetnosti bolj kot ne subtilne, a jih kljub temu

ne kaže zanemarjati. Najbrž bi se jih dalo eksplicirati na različnih ravneh, vendar bi na tem mestu izpostavil predvsem eno izmed možnosti: postmoderni "preprosti" teksti so sicer berljivi, a se izmikajo interpretaciji. S tem se ločijo od tistih (ne le verističnih) literarnih del, pri katerih je interpretacija mogoča in izvedljiva, včasih (modernistični hermetizem) pa tudi nujna in zavezujoča. Podobno bi lahko opredelili tudi razmerje med "klasiko" in "dvojno kodiranostjo". Če je pri prvi možnost racionalnega tolmačenja še v celoti ustrezna, je pri drugi takšen pristop sprejemljiv le še v omejenem obsegu. S tem so razlogi za upoštevanje razsežnosti hermetizma kot delnega vidika periodizacijskega opredeljevanja vsaj do neke mere pojasnjeni. V vsakem primeru pa je – če se povrnemo nazaj – tezo, da je roman *Giles Goat-Boy* še bolj modernističen, treba utemeljiti še na drugih ravneh.

Ena izmed značilnosti romana *Giles Goat-Boy* je nedvomno odsotnost (vsaj na prvi pogled) razvidne fabule. Iz fragmentov zapletene, na trenutke dolgovезne teksture bi bilo sicer mogoče sestaviti nekakšno zgodbo, vendar v celoti delo učinkuje bolj kot nekakšna gmota (roman je

precej dolg) prikritih simbolnih in alegoričnih pomenov, ki jih mora bralec dešifrirati. Relativna časovno-prostorska nedoločljivost nekega bizarnega irealističnega romanesknega sveta v mnogočem spominja na pripovedi "toka zavesti", ki s svojo "sanjskostjo" zavračajo možnost obstoja jasno razvidne enovite resnice, a hkrati skozi zavest "sanjalca" ohranjajo temelje nekakšne subjektivne resničnosti. Za raztolmačenje pomena teh "sanjskih podob" si je treba seveda поблиže ogledati motivno-tematski ustroj romana. Giles, kozji deček si podobno kot Henry Burlingame (*The SotWeed Factor*) prizadeva, da bi našel svoje starše. Po otroštvu, ki ga kot "kozliček" preživi v staji ("enak med enakimi"), čredo zapusti in se skupaj s kozjim pastirjem Maxom Spielmanom poda na "herojsko pot" razkritja lastne identitete. "Kozlovska" metaforika učinkuje kot nekakšna vzporednica, ali morda celo antipod krščanske motivike (božje jagnje) in res se izkaže, da bi bil kozji deček lahko nekakšen "učenik" (grand tutor), "božji" sin, ki je prišel na svet, da bi odrešil človeštvo. Podobno kot nekoč Enos Enoch (Jezus Kristus) mora skeptične "študente" (človeštvo) o svojem božjem poslanstvu še prepričati. Opraviti mora vrsto pre-

izkušenj, da bi se prebil do notranjosti velikega računalnika, spremenil osnovni program, in tako preprečil pogo-bo, ki kot Damoklejev meč (gre za jedrsko oborožitev) visi nad celotno "univerzo" (vsem svetom). "Unionisti" (komunisti z vzhoda) in "informacionalisti" (zahodni svet) vzdržujejo po skupni vojni ("drugi univerzitetni nered") proti "univerzi Siegfrieder" (Nemčija) stanje "mirnega nereda" (hladna vojna). Vojna se je končala, ko je nekdo iz zahodne univerze pritisnil na gumb računalnika WESCAC (West Campus Automatic Computer) in s tem povzročil katastrofo na območju "univerze Amaterasu" (Japonska). Prav zaradi tega in računalnika vzhodne univerze EASCAC (East Campus Automatic Computer) bi z morebitnim tretjim "univerzitetnim neredom" "univerza" lahko doživela dokončno samoukinitev. Podobno kot pri Ebenu (*The Sot-Weed Factor*) se poskus uresničenja velikih idealov (pri kozjem dečku so to ideali preroškega odreševanja) konča bolj ali manj tragikomično. Veliki računalnik, ki na simbolni ravni predstavlja boga, kozjega dečka pravzaprav ignorira in zdi se, da kaže več naklonjenosti do njegovega prevarantskega tekmeca, ki si s sleparijo pribori vstop v "trebuh" računalnika. Tako je

seveda vprašanje, kdo je pravzaprav pravi "učenik". Giles, ki naj bi ga spočel sam računalnik in bi tako vendar moral biti edini "božji" sin, začenja po vseh nesrečnih peripetijah dvomiti o svojem poslanstvu in identiteti. To, kar naj bi bil "klic božanske transcendence," vodi junaka na pot farsične obnove zgodbe *Kralja Ojdipa*. Barth nekoliko "predelan" tekst te tragedije dejansko vloži v sam roman. V igri, ki si jo nekateri protagonisti z veliko pozornostjo ogledajo, je podobnost med šepajočim Ojdipom in prav tako šepajočim kozjim dečkom namenoma in ne brez razloga še posebej poudarjena. Junaka, ki "se iščeta", se razlikujeta v tem, da to, kar Ojdip nehote stori, kozjemu dečku, čeprav je na "dobri" poti, spodleti. Giles bi namreč skoraj imel spolne odnose z materjo in skoraj bi ubil očeta (spremenil program).

Analogija s Kraljem Ojdipom seveda sama po sebi ne more biti kaj več kot ena izmed perspektiv Barthovega ironiziranja religiozne tematike, pri čemer se postavlja vprašanje, kakšna je resnica stališča Barthovega parodiranja ne le določenih vidikov krščanstva, ampak tudi širših (sodobnih) družbeno-političnih razmer. O svojem

odnosu do politike (pa tudi do religije), ki ga kot del nekega celovitejšega življenjskega nazora določa predvsem skepticizem, govori Barth v intervjuju z Evelyn Glaser-Wohrer: "Moj odnos do političnih institucij je milo rečeno skeptičen in moram reči, da me ideološki spori po eni strani sploh ne zanimajo, po drugi pa ne želim biti ravno cinik. Vsekakor občudujem ljudi, ki si glede teh stvari ne delajo nikakršnih utvar in vendarle najdejo razloge, zaradi katerih se jim trud za vzpostavljanje in ohranjanje družbeno pravične družbe ne zdi zaman. Po srcu sem anarhist, v razumskem smislu socialist, v bistvu pa me kakršenkoli (politični, pa tudi vrednostni) sistem pušča v dvomih."

Kolikor se to stališče vsaj do neke mere sklada s stališčem Barthove ironizacije omenjene tematike v romanu *Giles Goat-Boy*, pa je temeljni problem tega teksta položaj in avtorjev odnos do resnice tega stališča. Zdi se, da je tu, v nasprotju s situacijo v romanu *The Sot-Weed Factor*, kjer sta si resnici parodiranja in parodiranega bolj ali manj enakovredni, takšna enakovrednost manj verjetna. Čeprav v Barthovem četrtem romanu ni več jasno razvi-

dnega horizonta nekega "objektivnega" sveta, pa za tem precej kaotičnim "materialom" stoji avtorski subjekt s svojo sicer "epistemološko negotovo" vizijo resničnosti. S to vizijo naj bi kaotičnost (tudi z ironičnim odnosom) vendarle vsaj poskušal preseči in s tem vzpostaviti nov umetniški model sveta. Evelyn Glaser-Wohrer takole razmišlja o nekaterih vidikih te problematike: "Politično alegorijo avtor očitno uporablja kot pripovedno sredstvo, s katerim vzpostavlja določen, nekoliko distanciran pogled na sodobno stvarnost. Barth si tako zariše dovolj jasno sliko² nekaterih aspektov, ki se zdijo za položaj subjekta v današnji situaciji pomembni. Po Scholesovem³ mnenju učinkuje alegorija kot "sredstvo sestavljanja nekega fragmentiranega sveta v kohezivno celoto, ki naj omogoči razmislek o možnostih takšne ali drugačne eksistence".⁴ Tezo, da roman – kolikor Barth na sicer impliciten način bralcu vendarle ponuja resnico svojega političnega (pa ne le političnega) stališča – po svojem duhovnozgodovinskem ustroju sodi še bolj kot ne v moderni-

² An Analysis of John Barth's Weltanschauung, str. 220, 221—22

³ Tu avtorica citira iz njegovega dela *Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.

⁴ An Analysis of John Barth's Weltanschauung, str.109

zem, bi bilo mogoče dodatno osvetliti s tole navedbo iz Debeljakove razprave *Postmoderna sfinga*: "Na tej ravni gre zato v modernizmu še vedno za privilegirani položaj umetnosti, ki ima do družbenih dogajanj tak ali drugačen odnos: do družbenih razmerij ni ravnodušna, saj modernistična umetnost drži točko, na kateri pride na dan zatrta resnica celotne družbe. Nesmiselnemu tržnemu boju zoperstavlja še radikalnejšo nesmiselnost umetnine, ki je še bolj odtujena, kakor sam odtujeni industrijski svet. Celo esteticizem ostane vezan na družbene mehanizme s svojim umetnim rajem in radikalnim zanikanjem vsakdanjosti, tj. nanjo je vezan prav v meri, v kateri se opredeljuje per negationem do družbene totalitete. Ne bi bilo pretirano reči, da je umetnost v horizontu moderne epohe kljub vsej distanci še vedno veljala za pristni glas kritike, protesta in refleksije družbenih sprememb tudi takrat, ko je na videz kazalo, da se umika v zasebni diskurz."⁵

Navkljub vsemu povedanemu bi romana *Giles Goat-Boy* ne kazalo v celoti umeščati v modernizem. Zdi se, da je sicer še v precejšnji meri zavezan moderni paradigmi, a

⁵ *Postmoderna sfinga*, str. 123

se hkrati kljub temu že nagiba proti postmoderni. Če bi poskušali situacijo ponazoriti z McHaleovo teorijo dominant, bi lahko rekli, da se dominantna modernistične epistemološke negotovosti močno približa točki razloma, ki vodi v območje razpršene postmoderne pluralnosti. Občutek, da to vendarle ne more biti modernističen roman v pravem pomenu te besede, prav gotovo upravičuje tudi dejstvo, da Barth tu že uvaja določene metafikcijske narativne postopke, ki v modernizmu praviloma še niso prisotni. Pri tem bi bilo treba omeniti zlasti težnjo, da "avtor, ki imitira vlogo Avtorja, piše roman, ki imitira formo Romana".⁶ Ta v metafikcijski literaturi precej pogosta problematizacija avtorstva je v romanu Giles Goat-Boy "začinjena" še s precej zanimivo zamisljivo vplejave fiktivnih urednikov. Večina izmed peterice teh urednikov v svojih spremnih besedah označi roman kot nprimeren tako z moralnega kot estetskega vidika. Navkljub priporočilom, naj romana ne objavi, se je glavni urednik vendarle odločil, da gre zadeva v tisk, ker da je glavna naloga urednikov pač to, da objavljajo. Vprašanje, kdo je pravzaprav avtor teksta, Barth v svojem krajšem uvodu

⁶ Ameriška metafikcija, str. 16

precej zaplete. Bralcu razodene, da mu je tekst prinesel mladenič Giles Stoker, sin protagonista – kozjega dečka, ki naj bi bil pravzaprav avtor teh "dnevniških zapiskov". Stoker Giles naj bi jih le malo preuredil in prinesel Barthu, da jih ta objavi. Iz pisateljevega uvoda je razvidno, da kot kandidat za avtorja tega dela nastopa tudi računalnik WESCAC, ki bi bil v nekem smislu lahko Stokerjev "ded". Ker slednji pravzaprav simbolizira "boga", oznaka *revidirana nova zaveza* (Stoker Bartha posebej opozori na to oznako), nanašajoča se na tekst *Giles Goat-Boy*, nekako ustreza Barthovemu namenu. Analogija z božjim razodetjem (ki ga oznanja Jezus Kristus in je zapisano v novi zavezi *Svetega pisma*) je več kot očitna, s čimer se poleg tega, kar bi lahko imenovali problematizacija avtorstva, izpostavlja še en bolj ali manj metafizijski vidik. Gre namreč za vprašanje podobnosti med bogom kot stvariteljem realnega sveta in avtorjem, ki ustvarja fiktivni romaneskni svet.

Lost in the Funhouse

Metafikcijskost pa v tem romanu, ki bi ga lahko uvrstili v ultramodernizem, ni tako izrazita kot v Barthovih poznejših delih, pri čemer imam v mislih zlasti zbirko kratkih zgodb *Lost in the Funhouse* (*Izgubljen v lunaparku*) iz leta 1968 in roman *Chimera* (*Himera*). Po mnenju Evelyn Glaser-Wohrer so v teh delih v ospredju zlasti nekateri literarno-estetski vidiki, ob katerih se spoznavno-etične razsežnosti zdijo manj opazne in skoraj nepomembne. Takšna opredelitev je po vsej verjetnosti točna, pri čemer pa je treba reči, da je odsotnost nekih trdnih spoznavno-etičnih stališč značilna tudi že za nekatere prejšnje romane. Vsekakor je v omenjenih dveh delih ta nagnjenost k esteticističnosti izrazitejša in se kaže kot prevlada zunanje- in notranjeformalnih aspektov nad vsebinskimi. Sporočilnost slednjih se (sicer ne v celoti) prenaša na oblikovno raven. Ali kot pravi Barth v eseju *Literatura izčrpanosti*: "Ne samo oblika zgodbe, samo dejstvo zgodbe je simbolično: 'medij je sporočilo'."⁷

⁷ Ameriška metafikcija, str. 15

Zbirka štirinajstih kratkih zgodb *Lost in the Funhouse*, kot rečeno, je izrazit tip metafizijske literature, v kakršni se lahko avtor le še poigrava (estetska igra) s kodi in žanri literarne zgodovine in pri tem preučuje potek lastnih narativnih postopkov. Poleg avtoreferencialnosti (ta se v kar najbolj radikalni obliki kaže v zgodbi *Avtobiografija samozapisana fikcija*) in poseganja v kulturno-literarno zgodovino bi bilo treba izpostaviti zlasti problem nedoločljivega razmerja med fiktivnim in realnim. Položaj avtorskega subjekta, ki "izgubljen v lunaparku lastnih domišljjskih kreacij"⁸ podobno kot bralec ni več v stanju, da bi omenjeno nedoločljivost kakorkoli preseagal, dobro ponazarja Evelyn Glaser Wohrer: "Kot nakažuje Barth v zaključku svojih zgodb *Menelaiad* in *Anonymiad*, ostaja edina možnost junakovega ali avtorjevega preživetja oz. potencialne nesmrtnosti samo literarno delo. Življenje je treba prenašati v literaturo in s tem v fiktivno. Takšna ideja se sklada z Barthovo koncepcijo realnosti, po kateri je v mnogih primerih resnična dejstva težko razločevati od fikcije. Zaradi tega avtor v svojo

⁸ Malcolm Bradbury: *The Modern American Novel*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1982, str. 229.

literaturo namenoma vključuje določene avtobiografske detajle, s čimer se uresničuje teza, da bralec nikoli ne more v celoti prepoznati meja, ki ločijo resničnost od fikcije. Tako imata v njegovih zadnjih dveh knjigah realnost in fikcija enak, bolj ali manj fiktiven status.⁹

Problem razločevanja med resničnostjo pripovedovalčevega zunajliterarnega in literarnega sveta (fikcije) je dobro nakazan že v prvi zgodbi s pomenljivim naslovom *Okvirna pripoved*. Sledi trivrstično navodilo, ki daje bralcu napotke za pravilno razumevanje na Mobiusovem traku zapisanega sporočila: "Nekoč je bila zgodba, ki se je začela nekoč, ko je bila zgodba, ki se je začela ..." Obe strani traku, na katerem je izrek zapisan, se ad infinitum izmenjujeta in prenašata druga v drugo, s čimer Barth namiguje, da med realnim svetom, v katerem je zgodba zapisana (ali brana), in med samim romanesknim svetom ni več nikakršne "ontološke hierarhije". Avtor (ali bralec) zgodbe je lahko seveda tudi njen junak, ki zgodbo piše (ali bere). V eseju *Literatura izčrpanosti* Barth zapiše:

⁹ Evelyn Glaser Wöher: An Analysis of John Barth's Weltanschauung.

"Ko osebe nekega literarnega dela postanejo bralci ali avtorji tega dela, se sami spomnimo fiktivnega vidika lastne eksistence."¹⁰

Tudi v zgodbi *Življenjska zgodba* Barth izpostavlja prava vidika: avtor A, ki v svoji zgodbi opisuje avtorja B, ki spet piše o nekem avtorju C itn., se v procesu neskončnega podvajanja fiktivnih svetov sreča z vprašanjem zgodbe svojega življenja. Če namreč avtor Ž piše o avtorju A (prav za to seveda gre), potem je zadnje v nizu "fiktivnih brezen", v katera se avtor skupaj z bralcem spušča, hkrati tudi prvo. Torej "brezno" resničnega sveta, ki ni ob predpostavki logike neskončnega cikličnega podvajanja nič bolj resničen od vseh fiktivnih romanesknih svetov. Pisateljevo domnevo, da je tudi sam le glavni (ali stranski) junak neke zgodbe, je najbrž mogoče razumeti različno. Bralec bi v tem lahko prepoznal idejo, da je svet le plod kreativne domišljije nekega avtorja, ki je lahko bodisi Bog (absolutni avtor) bodisi tudi sam zgolj junak fiktivnega sveta, ki si ga je zamislil avtor, ki je spet le junak itn. Poleg te že prej nakazane možnosti si je pisateljevo

¹⁰ *Ameriška metafikcija*, str. 17, 18

tezo mogoče razlagati tudi kot opozorilo bralcu, naj niti za trenutek ne pozabi na fiktivni vidik zgodbe. Pisatelj je kot junak svojega lastnega teksta resnično le fiktivna oseba in svet, v katerem živi, je dejansko le fiktivni svet njegove pripovedi. Junak, ki dvomi o svoji resničnosti in resničnosti svojega sveta, ima torej za to vse razloge, saj je z vsem, kar ga obdaja, res le plod pisateljeve domišljije. Če pustimo ob strani vznemirljive analogije z resničnim pisateljem, ki jih ta sicer namenoma izpostavlja, bi lahko rekli, da se junak svojega položaja zaveda in ga tako tudi neprestano reflektira.

Nekoliko drugače ta avtorefleksijski vidik učinkuje v zgodbi *Naslov*, kjer pisatelj, kot že tolikokrat, ugotavlja, da je bila že vsa literatura napisana in da ni več ničesar, kar bi se dalo še napisati. Seveda pri tem nastaja nekoliko paradoksalen položaj, ki se kaže v sami literarni ubeseditvi spoznanja o iztrošenosti literature. "O Bog vejica kako sovražim samozavedanje,"¹¹ pravi avtor proti koncu zgodbe, ko si zaželi, da bi se vse skupaj že končalo. Z vsako novo besedo namreč le še razgalja nezmožnost

¹¹ Ameriška metafikcija, str. 65

vsakršnega izrekanja. Tudi tisto poslednje spoznanje, da je že vse izrečeno, je že izrečeno, zato "naj denouement pride kmalu in nepričakovano, po možnosti brez bolečin, vsaj hitro, predvsem kmalu."¹² Očitno je po vsem tem mogoče le še molčanje.

Spet drugače pojav samozavedanja odseva v zgodbi *Avtobiografija – samozapisana fikcija*, kjer ima bralec občutek, da ga nagovarja "personificirana zgodba", ki se sicer, kolikor ve, sebe sploh ne zaveda. Seveda ravno s to izjavo potrdi domnevo, da naj bi bila resnica prav nasprotna, saj sicer v njenem imenu ne bi mogla biti izrečena. Prav zato ima občutek, da je zase vendarle vedela že od vsega začetka. Bralec spremlja njeno življenjsko pot od rojstva ("Vi, ki poslušate, mi dajete življenje tako rekoč"¹³), prek njene herojske poti, v kateri razkriva svoj položaj, identiteto, roditelje in svoja bolj ali manj trpka življenjska spoznanja, vse do smrti, ko pravi: "Moje zadnje besede bodo moje zadnje besede."¹⁴ Verjetno je

¹² Ameriška metafikcija

¹³ Ameriška metafikcija, str. 39

¹⁴ Ameriška metafikcija, str. 43

podobno kot pri prej omenjenih zgodbah tudi to mogočne brati na več načinov. Razumemo jo lahko namreč kot nekakšen, sicer precej prikrit in ne ravno resno mišljen poskus avtorjeve življenjske izpovedi.

Kot pa je to le eno izmed mogočih, ne nujno najustrežnejših branj, se tudi v zgodbi *Plavanje po nočnem morju*, ki vsaj na prvi pogled učinkuje kot resnobno razglabljanje o človeški eksistencialni tragiki, pozornemu bralcu razkrivajo drugačne možnosti razumevanja. Kaj kmalu se namreč razkrije, da je samotni plavalec v nočnem morju, ki nam pripoveduje svojo žalostno zgodbo, pravzaprav spermij, ki mu je potem ko so vsi soplavalci potonili, vendarle uspelo priplavati do cilja. Z analogijami med ljudmi in spermiji, ki mimogrede rečeno (navkljub tragičnim tonom ali pa prav zaradi njih) delujejo precej komično, Barth na poseben način izpostavlja že večkrat načeto vprašanje avtorstva ter razmerja med avtorjem, njegovim "kreativnim delom" in "produktom tega dela". Tako se izkaže, da bi, kot domneva eden izmed plavalcev, stvarnik številnih morij in plavalcev, ki je morda tudi sam zgolj plavalec v nekem drugačnem morju, lahko bil le

vezni člen nekega neskončnega "ustvarjalnega procesa". Zgodbe zbirke *Lost in the Funhouse* po duhovnozgodovinskem ustroju gotovo ne sodijo v modernizem, a najbrž tudi niso postmodernistične v pravem pomenu besede. Dalo bi se trditi, da stojijo nekje na prehodu med modernizmom in postmodernizmom, pri čemer bi podobno kot pri romanu *Giles Goat-Boy* lahko govorili o ultramodernizmu. Ni več nikakršne metafizične transcendence in tudi horizont jasno razvidne enovite resnice je v celoti razveljavljen. Ker je vse to značilno že za modernizem, je seveda treba ugotoviti, v čem se Barth v omenjenih zgodbah odmika v smer postmodernizma.

David Lodge v knjigi *Načini modernega pisanja* Bartha umešča med tipične postmoderniste. Pri tem omenja roman *Giles Goat-Boy*, največ pa govori o zbirki zgodb *Lost in the Funhouse*. Med različnimi postopki in elementi (protislovje, permutacija, diskontinuiteta, slepo naključje, eksces), ki naj bi bili značilni za postmodernizem, je pri Barthu po mnenju Lodgea bistvenega pomena tako imenovani kratek stik. S tem postopkom postmodernisti rušijo tradicionalno metaforično razmerje med lite-

rarnim tekstom in svetom oz. med umetnostjo in življenjem. S sintezo fikcionalnega in dokumentarnega gradiva in z izpostavljanjem problemov avtorstva se razkraja fikcionalni značaj literature. Lodge ugotavlja, da so ti pojavi prisotni tudi v starejši literaturi (*Don Kihot*, *Tristram Shandy*), vendar pa so v postmodernizmu zelo pogosti in dovršeni, pri čemer so v kombinaciji z drugimi sredstvi nedvomno nekaj novega. Tudi Douwe Fokkema v svoji razpravi *Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov* Barthovo zbirko kratkih zgodb umešča v postmodernizem. Ker pa se pri tem, kot je razvidno že iz naslova razprave, opira predvsem na formalno-jezikovne kriterije, njegova opredelitev najbrž ne more biti v celoti ustrezna. Po mnenju Fokkeme se postmodernističnost omenjenega teksta na ravni stavčne strukture kaže v tem, da "stavki niso vedno popolni", pri čemer "mora bralec dopolniti splošne fraze".¹⁵ Na ravni strukture teksta pa naj bi bilo delo *Lost in the Funhouse* postmoderno po eni strani zaradi tega, čemur pravi Fokkema "multiplikacija semiotičnih sistemov (mešanica jezikovnih in drugih znakov)," po drugi pa naj bi bila s

¹⁵ Literatura, 1989, str. 4, str. 176

tem povezana "duplikacija akta pisanja oz. samorefleksija."¹⁶ Verjetno nepopolnost ali nedokončanost stavkov ni nekaj, česar ne bi bilo moč najti v nepostmodernističnih tekstih (npr. v modernizmu), zato se zdi uporaba tega kriterija nekoliko vprašljiva. Vprašanje samorefleksije in postmodernizma je najbrž precej zapleteno in po mnenju nekaterih gre pri tem za postopke, ki so prisotni že v modernizmu. S tem, kar imenuje Fokkema multiplikacija semiotičnih sistemov, opozarja predvsem na princip neselektivnosti in nehierarhičnosti. Vsi kodi so enakovredni, s čimer tudi ključ za dekodiranje teksta ni vnaprej določen. Tako bralec kot strokovnjak ga lahko razumeta na različne načine. Verjetno se na tej ravni Fokkema še najbolj približa nekaterim splošnejšim opredelitvam postmodernizma iz začetka omenjene razprave, ko ugotavlja: "Modernisti so odkrito dvomili o materialističnem determinizmu in tradicionalni etiki (realizem), prav tako pa tudi o trdni estetski hierarhiji simbolizma. Namesto tega so vse svoje intelektualne napore usmerili v poskus, da bi iz sveta svoje osebne izkušnje vzpostavili domnevni red in navidezni smisel sveta. In nazadnje, videti je, da pos-

¹⁶ Literatura, 1989, str. 4, str. 176

tmodernistični pogled na svet zaznamuje prepričanje, da je vsak poskus konstruiranja svetovnega modela nesmiseln, ne glede na to, v kolikšni meri ga pogojuje epistemološki dvom. Zdi se, da postmodernisti verjamejo, da je nemogoče in nesmiselno vzpostavljati nekakšen hierarhičen red, nekak sistem prioritet v življenju."¹⁷ Ob tem se seveda postavlja vprašanje, ali se Barth v omenjenem delu res odpoveduje "konstruiranju modela sveta" ali pa se modernistična subjektivna resničnost kot temelj takšnega sveta vendarle še ohranja. Ali drugače rečeno; treba je ugotoviti, ali ob razvrednotenju neke razvidne enovite resnice vendarle še obstaja imanenca zavesti kot osnova "epistemološko negotove" resničnosti.

Enega izmed vidikov tako zastavljenega problema razpira v razpravi *Prolegomena za ameriško metafikcijo* Aleš Debeljak: "Če na primer Joyce v znamenitem romanu *Ulysses* (1922) uspe prikazati, da je zunanja realnost samo konsekvence literarnega stila, t.j. učinek jezikovne artikulacije, pa John Barth v zgodbah iz zbirke *Lost in the Funhouse* (1968) podvrže radikalnemu dvomu tistega, ki

¹⁷ Literatura, 1989, št. 4, str. 168

ustvarja in kontrolira tok tega stila, t.j. avtorja samega. Modernistična pisateljska metoda se namreč omejuje na raziskavo težav, ovir in možnosti pri ustvarjanju pomenkega reda in smiselnih nizov, metafikcija pa radikalizira to raziskavo s tem, da izpostavi najpoprej načelno nemožnost produkcije pomenov nasploh. *Raison d'etre* modernizma namreč temelji na tihem gospostvu avtorja, ki je nadzornik svojih izjav in despot njihovih učinkov, za to je pač lahko ustoličen kot integrirajoča figura literarnega teksta. Seveda ga prežema relativni dvom v moč te svoje integrativne vloge, vendar prav iz tega dvoma paradoksalno črpa transcendentalni garant svojega poslanstva. Metafikcija pa detronizira tudi fluidno subjektivnost avtorja kot nosilca smisla: v metafikcijski literaturi namreč ni več umeščen v register subjekta, ampak reprezentira zgolj prazno in razpoložljivo mesto, ki ga je treba zapolniti. Mogoče je celo reči, da predstavlja metafikcijska literatura nekakšno mrežo zgrešenih, neuspešnih poskusov, da bi zajeli to prazno mesto, saj prav praznina, t.j. neracionalizirani moment omogoča in poganja tekst k nenehnim začetkom, simultanim, med seboj izključujo-

čim se in protislovnim zastavitvam, kot to na primer zelo lepo pokaže Cooverjevo besedilo Varuška."¹⁸

Po mnenju Aleša Debeljaka, ki v tej razpravi (tudi nasploh) ob vprašanju relacije med modernizmom in metafikcijo izpostavlja zlasti elemente diskontinuitete, torej Barthova zbirka metafikcijskih zgodb *Lost in the Funhouse* ne sodi več v modernizem, saj prave modernistične subjektivne resničnosti tu verjetno več ni. Vendarle pa se zdi, da neka sled takšne resničnosti še obstaja in se morda kaže zlasti v procesih samozavedanja in samonanašanja, ki naj bi sicer bili po mnenju nekaterih teoretikov (Hassan, Fokkema) že v celoti postmodernistični. O tem, da so ti procesi, ki so verjetno za metafikcijsko literaturo temeljnega pomena, le še precej zavezani modernističnemu izročilu, govori Aleš Debeljak v svojem poznejšem delu *Postmoderna sfinga* (1988). Tu namreč zagovarja stališče, po katerem metafikcija sodi še v ultramodernizem. Ob že omenjenih elementih diskontinuitete med modernizmom in metafikcijo, na kar Debeljak opozarja že v razpravi *Prolegomena za ameriško metafikcijo*, so v

¹⁸ Literatura, 1989, at.4, str. 168

Postmoderni sfingi v ospredju, bolj kot ti, predvsem elementi kontinuitete. Če se poleg drugih metafizijskih novosti (brisanje meja med elitno in množično kulturo, načelna nezmožnost ustvarjanja pomenov), vsaj na prvi pogled, kot ena pomembnejših sprememb kaže to, čemur pravi Debeljak detronizacija avtorja, ki se v nasprotju z modernističnim avtorjem (ta sredi entropične in kaotične teksture zastopa smisel) s svojo solipsistično resničnostjo več ne upira kaosu sveta, je treba seveda reči, da po mnenju Debeljaka ta metafizijska detronizacija ni pravi odmik, ampak le radikalizacija modernistične estetike. Tudi Tomo Virk v svoji razpravi *Postmoderna in "mlada slovenska proza"* ugotavlja, da se "v praktični optiki kaže ravno metafizijska literatura bliže oznaki poznega modernizma."¹⁹ "Kljub nemara drugačnemu prevladujočemu mnenju moramo tisti pol, ki se je močneje nagnil onkraj – denimo v postmoderno – videti v tistih avtorjih, ki jim je malo mar intelektualizacija in tematizacija lastnih pisateljskih postopkov, ampak se koncentrirajo na tisto nepovedljivo in neizpovedljivo, ki ne predstavlja zgolj bistva literature oz. umetnosti nasploh, ampak tudi

¹⁹ *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*, str. 100.

'tisti presežek smisla', ki ne vznemirja le Lacana, ampak spravlja v nemočen bes tudi vse, ki se ukvarjajo s teorijo in filozofijo jezika."²⁰

Če Debeljak v precejšnji meri izpostavlja zlasti položaj avtorskega subjekta (in s tem vprašanje modernistične subjektivne resničnosti), Virk pri periodizacijskem opredeljevanju metafikcijske literature opozarja predvsem na vlogo "perverzne sprege hermetike in hermenevtike",²¹ ob kakršni naj bi bila metafikcija še bližje modernizmu. V njenem avtorefleksivnem značaju naj bi se po Virkovem mnenju izkazovala prevlada *ratia* nad umetnostjo. Zaradi tega je treba metafikcijsko literaturo razumeti, v postmodernizmu pa so v ospredju drugačne razsežnosti: "Tvegal bom in bom kljub njuni pomenski obremenjenosti (in z ignoranco do tega, kar je o njiju dognala sodobna hermenevtika) s stališča pojmovnega para doživetja in razumevanja poskušal osvetliti razmerje med dvema shematiziranimi tipoma literarne produkcije v postmodernizmu. Metafikcijsko linijo literature v recepcijskem smislu bis-

²⁰ Postmoderna in "mlada slovenska proza", str.102.

²¹ Postmoderna in "mlada slovenska proza", str. 83.

tveno zaznamuje pojem razumevanja, in to v zelo ozkem smislu. To literaturo je treba razumeti, poznati je treba reference, biti literarno izobražen, razumeti poante, humor ... vse to na nekem visoko kultiviranem intelektualnem nivoju. Ta literatura je tako najprej zlasti silno očarljiva, spretna, duhovita in virtuozna. Na drugi strani je tisto, kar s pretiranim izrazom pogojno označujem kot fundamentalizem; tu ni kaj razumeti. Vsako razumevanje – izključujoče – je zmotno, korektna interpretacija lahko samo nakaže tisto, kar nas v atmosferi dela prevzame in lahko samo začutimo.²² Čeprav na tem mestu Virk govori o dveh tipih postmodernistične literature, je očitno, da je po njegovem mnenju zares takšna le fundamentalistična literatura doživetja. Metafikcija pa, kot v svoji razpravi večkrat poudarja, ni še v pravem pomenu postmodernistična.

²² Postmoderna in "mlada slovenska proza", str.92

Chimera

Če torej po vsem, kar je bilo o tej problematiki rečenega, ostanemo pri tezi, da zgodbe iz zbirke *Lost in the Funhouse* po svojem duhovnozgodovinskem ustroju sodijo v ultramodernizem (lahko bi tudi rekli, da stojijo na prehodu med modernizmom in postmodernizmom), bi zaradi precejšnje podobnosti Barthovega naslednjega metafizičnega teksta (*Chimera*) iz leta 1972 tudi tega kazalo opredeliti s pojmom poznega radikalnega modernizma, ki pa je v tem primeru verjetno že bliže postmodernizmu. Kolikor so avtorefleksijski in avtoreferencialni postopki ena tistih prvin, zaradi katerih sodi metafizika še v (skrajni) modernizem, bi kazalo sicer komajda omembe vreden premik od nekakšnega ultramodernizma proti postmodernizmu iskati prav na tej ravni. V romanu *Chimera* so namreč ti (omenjeni) postopki nedvomno manj opazni, čeprav so na nek impliciten način še vedno prisotni. Zdi se, da se Barth z uporabo renovacijskih oblik reorkestracije nekdanjih kulturnih in literarnozgodovinskih modelov vsaj do neke mere približa tipu pisanja, kakršen je značilen za roman *The Sot-Weed Factor*.

Podobno kot je v slednjem obnavljal neke tipe zgodovinsko preseženih pripovedi, tako tudi v treh zgodbah (novelah) dela *Chimera* obravnava in po svoje preoblikuje neko literarno-zgodovinsko oz. mitološko snov. V prvi zgodbi (*Dunyzadiad*) se Barth kot pripovedovalec postavi v vlogo duha iz svetilke, ki Šeherezadi pripoveduje zgodbe *Tisoč in ene noči*. Ona jih naprej pripoveduje kralju, da bi s tem rešila svoje in življenja mnogih nedolžnih deklet. Zgodbo o obeh pripovedovalcih pa pripoveduje Šeherezadina mlajša sestra Dunjasada. Z izpostavljanjem pripovedovalčevega položaja Barth ne le obnavlja zanj zanimiv vzorec nizanja okvirnih zgodb, ampak poskuša prikazati situacijo, v kateri je sodobni avtor. Dunjasada, ki je od svoje starejše sestre slišala že vse zgodbe, znane v kraljestvu (in videla vse mogoče ljubezenske položaje), mora poiskati ali si izmisliti nekakšno zgodbo (in ljubezenski položaj), s katero bo presenetila vsestransko izkušenega ženina, kraljevega brata. V enakem položaju kot Dunjasada je tudi pisatelj, ki želi ustvarjati izvirno literaturo. Ker se zdi, da je takšna literatura že napisana, se mora sodobni avtor odpovedati sami ideji izvirnosti. Šele na tej ravni se lahko (z reinterpretacijo napisanega) izvir-

nosti spet in znova približa – z renovacijo. Vrniti se mora v literarno preteklost, jo znova doživeti in preoblikovati. Bolj kot vsebina zgodb je avtorju pomemben sam proces tega preoblikovanja, način nastajanja ter položaj in vloga številnih pripovedovalcev, ki so z Barthom vred tudi junaki zgodb. "Ključ do zaklada je zaklad," ugotavlja Barth in s tem namiguje, da se pomen zgodbe skriva v načinu in obliki pripovedovanja. Celotna pripoved učinkuje tako le še kot pripoved v pripovedi ali pripoved o pripovedi. Avtorski subjekt nima nikakršne substancialnosti in meje med fikcijo in realnostjo so zabrisane. Pisec, ki se sreča s tem, čemur pravi Barth izčrpana literatura, naj ta položaj preseže tako, da ga v literarni obliki reflektira. Tipičen primer takšnega pristopa je nedvomno tudi druga zgodba, v kateri Barth prikazuje položaj štiridesetletnega (antičnega) junaka Perzeja, ki se po herojskem obdobju velikih dejanj sreča s krizo. Potem ko je z glavo pošasti (ki ji jo je z veliko spretnosti odrezal, medtem ko je spala) uspel premagati (okameniti) vse svoje sovražnike, se ga loteva strah, da bo tudi sam okamenel. Barth tako pravzaprav izpostavlja svoj lastni pisateljski položaj, ko po dvajsetih letih ustvarjanja ne ve več, kako

bi nadaljeval. Z obuditvijo mitološke snovi se poda k samim začetkom herojske poti pripovedovanja, jo prehodi znova in se s tem izogne nevarnosti okamenitve. Napiše novo literarno delo, s katerim izpolnjuje izčrpano literaturo in hkrati – sicer v omejenem obsegu – potrjuje svoje pisateljsko poslanstvo. Tudi v tretji zgodbi *Bellerophoniad* se obnavlja podobna situacija. Sizifov vnuk Belerofon, ki ga Iobat, tast kralja Poitosa (temu kralju naj bi Belerofon zapeljal ženo) pošilja v različne spopade (da bi ga s tem pogubil), se mora soočiti s strašno pošastjo Himero, živaljo z levjo glavo, kozjim telesom in kačjim repom. Boginja Atena Belerofonu priskrbi nesmrtnega letečega konja Pegaza, s katerim Belerofonu uspe premagati Himero. Ko se hoče junak na Pegazu povzpeti med nesmrtnike, ga konj strese s hrbta. Ta mitološka zgodba na posebni ravni ustreza temu, na kar želi opozoriti avtor. Belerofon, ki v Barthovi zgodbi ni več pravi junak (kot tudi avtor Barth ni več pravi avtor, ampak bolj kot to skriptor oz. zapisovalec), še lahko premaga tridelno pošast Himero (in jo – junak je seveda sam avtor – v tridelni literarni obliki predstavi bralnemu občinstvu), ne

more pa se več povzpeti med nesmrtnike, v krog velikih avtorjev velike izvorne literature.

Letters

Verjetno se Barth še bolj kot z delom *Chimera* postmodernizmu približa s svojim naslednjim romanom *Letters* iz leta 1979. Pri tem bi kazalo opozoriti vsaj na tri avtorje, ki ta roman povezujejo s postmodernizmom. Eden izmed njih je Malcolm Bradbury, ki v delu *The Modern American Novel* omenjeni roman uvršča v postmodernistično literaturo izpolnjenosti. Pri tem omenja zlasti postmodernistične postopke revidiranja in rekonstruiranja žanrov ter modelov literarne zgodovine. Takšna umestitev romana *Letters* najbrž ni sporna. Treba pa je reči, da Bradbury pravzaprav v postmodernizem uvršča kar celoten Barthov opus, kar se zdi navkljub prisotnosti omenjenih postopkov v večini njegovih del nekoliko vprašljivo. Kot je bilo že rečeno, vsaj v nekaterih primerih pri Barthu najbrž še ne gre za postmodernizem. Očitno je za Bradburyja postmodernizem predvsem klasifikacijski pojem bolj ali manj kronološkega razmejevanja, ki ga

praviloma podrobneje ne utemeljuje. Tudi Bradburyjeva oznaka postpostmodernizma (Barth naj bi bil le postmodernist) je sicer zanimiva, a verjetno nekoliko vprašljiva. Drugi avtor, ki bi ga želel omeniti, je Alfred Hornung, ki v razpravi *Reading One/Self Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet*²³ ugotavlja, da bi bilo roman *Letters* mogoče razumeti kot poskus preseganja krize pripovedništva, o kateri govori Barth v razpravi *Literatura izčrpanosti*. V procesih preoblikovanja in reorkestracije neke literarne preteklosti naj bi se kazale tiste razsežnosti pisanja, ki sodijo v kontekst postmodernosti. Hornung omenja prisotnost že v romanu *Chimera* nakazanega koncepta oživljanja in kreativnega obnavljanja junakove (avtorjeve) življenjske poti. Z vrnitvijo v preteklost, ki jo je s stališča sedanjosti treba znova osvetliti, junaku (avtorju), ki ne ve, kako naprej, vendarle uspe preseči stanje izčrpanosti. Roman *Letters* je tako (po Hornungu) korak naprej v smeri tega, kar imenuje Barth "literatura izpolnjenosti."

²³ Razprava je izšla v zborniku *Exploring Postmodernism*

Po mnenju Thomasa Carmichaela²⁴ naj bi bil omenjeni Barthov roman pravzaprav nekakšen "leposlovni dvojnik" Barthove razprave *Literatura izpolnjenosti*. Kot tak naj bi bil izrazit primer postmodernega teksta. Podobno kot Hornung tudi Carmichael ugotavlja, da gre pri tem za očiten premik od literature izčrpanih možnosti proti literaturi postmoderne izpolnjenosti. Ko govorimo o obnavljanju žanrov literarne zgodovine, je pri romanu *Letters* v ospredju predvsem model epistolarnega ali pisemskega romana. Na to nas opozarja seveda že sam naslov (*Pisma*), pa tudi Barth to delo že na samem začetku označi kot "staromodni pisemski roman". Jasno je, da Barth takšen roman lahko le še imitira, ob čemer so razlike z Richardsonovimi ali Goethejevimi pisemskimi romani očitne. Med dopisujoče si fiktivne junake se vmeša namreč sam avtor, ki kot resnična oseba s svojimi posegi zamegli razlike med fikcijo in zunajliterarno stvarnostjo. S tem se od tradicionalnega žanra, ki ga imitira in parodira, nedvomno precej oddalji, a ga hkrati

²⁴ Thomas Carmichael v razpravi *John Barth's Letters: History, Representation and Postmodernism* roman *Letters* prav tako umešča v postmodernizem.

obnavlja po vzoru postmodernistične (ironične) renovacije. Barth je v svojih prejšnjih romanih povzegal in preoblikoval snov literarne zgodovine in njenih velikih pisateljskih imen, v romanu *Letters* pa se osredotoči zlasti na svojo lastno literarno preteklost. V sedmih poglavjih, od katerih je vsako označeno z eno črko naslova (*LETTERS*), se zvrsti devetinštirideset pisem, ki si jih med seboj pošiljajo avtor in šesterica fiktivnih junakov iz Barthovih prejšnjih del. Pisma naj bi si pisci pošiljali od marca do septembra leta 1969. Tako je med dejanskim (roman je izšel leta 1979) in namišljenim časom nastanka določen razmik, zaradi katerega se interpretacija in komentar Barthovega literarnega ustvarjanja (za to namreč gre) omejujeta na tista dela, ki sodijo v obdobje pred letom 1969. Med drugim je v delu *Letters* obravnavan tudi roman *Chimera*, ki je izšel leta 1972. In sicer na poseben način: eden izmed fiktivnih junakov namreč Barthu predlaga, naj napiše roman s takšnim naslovom in temu ustrezno tematiko. Barth spregovori tudi o samem romanu *Letters*. V pismu, ki ga kot avtor naslavlja na Jaka Hornerja, junaka romana *The End of the Road*, pripoveduje o okoliščinah nastanka tega in romana, ki ga

"pravkar" piše. O slednjem pripoveduje: "Trenutno se ukvarjam s pisanjem dolgega pisemskega romana, o katerem bi za zdaj lahko rekel, da bo to vračanje k tradicionalnim narativnim modelom. Ta roman ne bo nejasen, težaven ali zapleten, kot je značilno za modernistična dela. Dogajanje bo postavljeno v historično sedanost obmorske dežele Maryland in mejnega območja ob reki Niagara. Tvegala bom in poskušal oživiti like in zgodbe svojih prejšnjih romanov, ne da bi pri tem pričakoval, da bodo bralci seznanjeni s stvarmi, ki sem jih delno tudi že sam pozabil."²⁵ Ta paradoksalna metafizijska situacija, v kateri je razpravljanje o romanu hkrati del istega romana, o katerem se razpravlja, je v romanu *Letters* precej razvidna (potrjuje jo tudi omenjeni citat), vendar pa se po vsej verjetnosti v nekaterih prejšnjih delih (npr. *Lost in the Funhouse*) pojavlja v bistveno radikalnejši obliki. Z obdelavo lastne literarne preteklosti, iz katere se s svojimi avtorskimi prispevki (mnenji, razmišljanji in ugovori), dvigajo njeni junaki, se Barth vsaj nekoliko, nikakor ne v celoti, oddaljuje od tipa avtorefleksivnih in avtoreferencialnih narativnih postopkov, značilnih za nekatera prejš-

²⁵ *Letters*, str. 341

nja dela. Bolj kot osredotočenost na pisanje, ki se dogaja "tu in zdaj", je Barthu pomembno to, kar se je že zgodilo in kar se na nedoumljiv način iz preteklosti "preliva" v sedanjost. Že napisane zgodbe, ki naj bi kot take bile tudi zaključene, znova oživijo. Izkaže se, da so se v nekih vzporednih svetovih vseskozi razvijale naprej, ne da bi se tisti, ki si jih je izmislil, tega sploh zavedal. Njihovi junaki, ki "svoje" zgodbe seveda precej dobro poznajo, v pismih razkrivajo nove razsežnosti. Tako Jerome Bray (*Giles Goat-Boy*) obtoži avtorja plagiatorstva. Po njegovem mnenju naj bi bil pravi veliki učitelj in s tem edini in resnični avtor gospod Harold Bray in ne Giles. A.B. Cook VI., potomec Ebena Cooka iz romana *The Sot-Weed Factor*, ponuja vrsto zanimivih informacij kot možnosti za nadaljevanje zgodbe in z njihovim opisom se ta tudi zares nadaljuje. Ta in druge zgodbe piscev pisem se prepletajo z zgodbo Barthove zunajliterarne resničnosti, znotraj katere so predstavljene zlasti okoliščine in potek nastajanja njegovih literarnih del. Carmichael v zvezi s tem romanom omenja izraz "historiografska metafikcija". Pri tem ima verjetno v mislih precej očiten premik k obravnavi določene (v tem primeru kar

Barthove) literarne zgodovine. Seveda gre tu tudi za obnavljanje starejših, bolj v pravem pomenu zgodovinskih razsežnosti (pisemski roman). Roman *Letters* bi bilo navkljub precejšnjim razlikam mogoče primerjati z romanom *The Sot-Weed Factor*. V obeh primerih bi verjetno lahko govorili o tipu kvazizgodovinskega romana, pri čemer je v prvem očitno obnavljanje pikaresknih, v drugem pa epistolarnih romanopisnih modelov. Podobno kot *The Sot-Weed Factor* bi tudi roman *Letters* po svojem duhovnozgodovinskem ustroju sodil bolj kot ne v postmodernizem. Subjekt je desubstancializiran,²⁶ možnost jasne, enovite, sistemske resnice je razveljavljena in tudi resničnost nekega avtorskega subjektivnega sveta se v protislovnem prepletanju takšnih in drugačnih resničnosti dokončno razprši in izgine. Tudi Barthova – bolj ali manj upravičena – trditev, da se roman odmika od modernistične zapletenosti, bi ne glede na to, v kakšnem kontekstu je izrečena, lahko upoštevali kot dodaten argument za

²⁶ Na strani 168 (*Letters*) Barth, ki v nadaljevanju opisuje, kako se je nekoč resnično izgubil v lunaparku, zapiše: "Izgubljen sem v lunaparku. Jaz te epizode ni(sem) jaz. Ne vem, kdo je (sem)."

tezo, da omenjeno literarno delo sodi v "preprosti" postmodernizem.

V.

V. je roman Thomasa Pynchona (iz leta 1961), ki se izmika povzemanju vsebine, saj obsežnost snovi in razdrobljenost številnih motivov dajeta vtis nesmiselnega kaotičnega dogajanja, pravzaprav pa se nič ne zgodi. Benny Profane, newyorški potepuh, nekakšen sodoben pikaro, si poskuša v okviru svojih skromnih možnosti urediti življenje. Preživlja se z občasnimi nezanesljivimi in obskurnimi deli (npr. streljanje aligatorjev v kanalih newyorške kanalizacije), večino prostega časa pa preživi v družbi dekadentne družčine "Sick Old Crew". Le delno je v to skupino vključen tudi avanturist in raziskovalec kratice V., Herbert Stencil, ki je s svojim obsedenim raziskovanjem skrivnostnega simbola pravo nasprotje flegmatičnemu in nezainteresiranemu Profanu. Stencil je sin agenta angleške obveščevalne službe, ki je leta 1919 v čudnih okoliščinah umrl na Malti. Sedemintrideset let pozneje poskuša Stencil razkriti nejasno ozadje skrivnostne V., ki jo njegov oče v dnevniku opredeljuje kot

"nekaj, za čemer se skriva več, kot bi kdorkoli lahko slutil." To, kar se skriva za V., pa ni nič manj kot vohunsko-politična spletko, katere niti se prepletajo v različnih časovnih in geografskih območjih prvih desetletij dvajsetega stoletja.

Seveda pa smiselnega razpleta v romanu ni. Ko se že zazdi, da je skrivnost razkrita, nas Pynchon odpelje drugam, načne nov problem, izpostavi drugačno perspektivo in nakaže drugačne možnosti. Tako se namesto odrešujočih odgovorov pojavljajo le vedno nova vprašanja, kar nazadnje kulminira v spoznanju, da je skrivnost pravzaprav v tem, da skrivnosti ni. Stencilovo iskanje "resnice" pa se izkaže za jalovo početje, ki vodi zgolj v večjo fragmentiranost in pospešuje proces entropije. Mogoče se tega zave tudi sam, ko na nekem mestu ugotavlja, da je število teh v-jev čedalje večje in da je V. "neverjetno razpršen pojem" ("remarkably scattered concept"). Tako seveda niti Stencilu niti bralcu ni popolnoma razkrito, kaj oziroma kdo je V. Mogoče bi bilo, da je V. pravzaprav Stencilova mama (v njegovem zgodnjem otroštvu je nekam izginila), saj leta 1899 v Firencah devetnajstletna

gospodična Victoria Wren zapelje njegovega očeta in ni izključeno, da je V. kratica, ki se nanaša prav nanjo. Skrivnostna ženska, "*Lady V.*", se leta 1913 pojavi v Parizu, kjer se zaplete v ljubezensko razmerje z neko mlado balerino. Leta 1819 se na Malti Stencilov oče sooči s karizmatično, skrivnostno Veroniko Manganese s steklenim očesom. Zdi se, da v njej prepozna Viktorijo. Inženir Mondaugen dopolnjuje Stencilovo "križanko" z zgodbo iz jugozahodne Afrike, kjer je leta 1922 na neki "siege party" (gre za večmesečno bivanje v utrjeni zgradbi, ki so jo oblegali črnski uporniki) spoznal Vero Merving, žensko s steklenim očesom in zvezdnatim safirom v popku. Zdi se, da gre v vseh primerih za Victorio Wren, ki bi lahko bila Stencilova mama ali pa tudi ne. Najbrž pa Stencil o tej možnosti niti ne razmišlja, saj ga bolj fasciniira to, da se vedno pojavlja v času in na mestu, kjer se odvijajo dogodki, povezani z "veliko zaroto". Leta 1898 je v Kairu umorjen nek angleški agent in Victoria je seveda tam. Hugh Godolphin, udeleženec angleške raziskovalno-vojaške misije leta 1899 v Firencah pripoveduje svojemu staremu prijatelju o čudežni deželi Vheissu. Zdi se, da gre za deželo, ki vodi v labirint podzemnih pred-

rov, ki se kot mreža razprostirajo pod površjem planeta. Pri tem omenjajo Antarktiko in Vezuv. Godolphin je zadnji živi član te odprave. Zasledujejo ga različne obveščevalne službe, ki bodisi hočejo razkriti skrivnost dežele Vheissu bodisi jo z njegovo eliminacijo za vselej prikriti. Nejasna ostaja vloga Victorie, ki hoče Godolphina predati Stencilovemu očetu, hkrati pa je povezana s skupino venezuelskih emigrantov – zarotnikov, ki v Firencah pripravljajo upor zoper osovraženi "venezuelski režim in ki pomagajo Godolphinu pobegniti iz Firenc. Leta 1919 na Malti izbruhnejo nemiri, povezani z vprašanjem političnega statusa Malte. V tej deželi, ki je sicer angleška kolonija, deluje močno politično gibanje, ki se zavzema za priključitev Malte k Italiji. Veronika Manganese (Victoria) je v ta dogajanja nedvomno vpletena, toda njena prava vloga ostaja predmet ugibanj. Prav tako nejasno je tudi njeno delovanje v jugozahodni Afriki, kjer se kot Vera Meroving pojavlja v Monaugenovi zgodbi, v kateri pa je omenjen tudi Godolphin. Nazadnje je oseba s steklenim očesom in zvezdnatim safirom v popku opisana v zgodbi Fausta Majjstrala, sina ovaduha Stencilovega očeta z Malte. Tu, na Malti, leta 1939 v letalskem bombardir-

ranju izgubi življenje "Bad priest" (hudobni duhovnik), čigar stekleno oko in zvezdnati safir v popku verjetno razkrivata le v duhovnika preoblečeno ostarelo Victorio. Ni tudi nemogoče, da je V. oznaka za deželo Vheissu, ki pa bi sodeč po nekaterih informacijah lahko bila zgolj plod Godolphinove domišljije. Prav tako ni izključeno, da V. pravzaprav označuje državo Venezuelo in da je skrivnost povezana z "venezuelskimi uporniki. V tridesetih letih tega stoletja duhovnik, oče Fairing, v eni izmed dvoran newyorške kanalizacije, v kateri dvajset let pozneje Benny Profane strelja aligatorje, ustanovi župnijo "podgan." Fairing ima izmed vseh "pokristjanjenih" podgan najraje podgano Veroniko. Ta se v apokrifih, ki jih izpisane na stene jaška čisto naključno, zalezujoč krokodila, najde Benny Profane, označuje tudi s kratico V. Od tu dalje stvari prevzame v svoje roke "detektiv" Stencil, ki odkrije, da je dnevnik očeta Fairinga shranjen v Vatikanu. Kakšno zvezo bi lahko imela podgana Veronika, ljubljenska očeta Fairinga, s kratico V. iz dnevnika Stencilovega očeta, ostaja nejasno. Sicer ni nepomembno, da je, kot pozneje izve Stencil, oče Fairing dolga leta živel na Malti, preden se je naselil v newyorškem

podzemlju. Nekateri indici pa namigujejo celo na možnost, da je bil oče Fairing posvečen v "véliko skrivnost". Vendarle ostaja podgana Veronika le ena izmed možnosti. Nazadnje se Stencil poda v Stockholm, kjer bo poiskal skrivnostno osebo Violo, ki naj bi razrešila uganko, ki pa vendarle ostane nerazrešena. Proces odkrivanja pomena kratice V. je tako neuspešen in kot tak razkriva "lažno" zgodbo. To, kar je obetalo smiseln razplet, se razblini v kaosu nezdružljivih pomenov.

Roman je strukturiran kot zaporedje razdrobljenih motivov in motivnih sklopov, ki v heterogenem, nelinearnem toku pripovedi nakazujejo dvojno fabulo. Dogajanja, povezana z družino "Sick Old Crew", ki so postavljena v New York v leto 1956, se vsebinsko navezujejo na "vohunsko zgodbo" na dveh ravneh. Na motivni ravni jih povezuje Stencil, ki je protagonist prve in nekakoavtor druge zgodbe, v tematskem smislu pa kot njihov skupni imenovalec kraljuje ideja kaosa in entropije. Če se v "vohunski zgodbi" možnost smisla vsaj nakazuje in se kaže v Stencilovem naprežanju, da bi vendarle povezal niti v neko jasno razvidno celoto, pa v dogajanju druge

zgodbe ni niti tega, saj brezciljno tavanje njenih junakov in ponavljajoče se nizanje dekadentnih zabav učinkujeta le kot dolgo, nesmiselno vrtenje v krogu.. Vse to pa nakazuje romaneskni svet, v katerem koherentna zgodba s smiselnim sporočilom pravzaprav ni več mogoča.

Junaki tega sveta so ujeti v solipsizem lastnih fantazijskih percepcij, kar onemogoča komunikacijo in pospešuje proces entropije. Takšno je Stencilovo "sestavljanje zgodbe", saj je vsa njegova aktivnost podrejena temu cilju, namreč sestaviti zgodbo. In vse, kar ni povezano z njegovo zgodbo, zanj niti ne obstaja. Proces raziskovanja pa ga postopno pripelje do točke, ko je vse, kar obstaja, povezano z njegovo zgodbo. To paranoidno stanje zobozdravnik Eigenvalue, ki je po mnenju Stencila tudi "vpleten", komentira z izjavo, da "če je v zobu luknja, to še ne pomeni, da v zobni pulpi delujejo konspirativne sile." Člani skupine "Sick Old crew" sicer Stencila in njegovega raziskovanja ne jemljejo povsem resno, a mu vendarle pomagajo. Paola Maijstral mu priskrbi očetovo pismo, glasbeni producent Rooney Winsome mu predstavi Mondaugena, plastični kirurg shoemaker, ki je

poznal Godolphinovega sina, mu pove svojo zgodbo itn. V Stencilovi recepciji teh večinoma kvazizgodovinskih materialov prihaja do komunikacijskega "šuma" in informacijske popačenosti, ki se kaže v tem, da Stencil te podatke priredi v skladu s svojim specifičnim videnjem ali kot to komentira Eigenvalue: "Stencil zgodovino stencilizira." To v angleščini pomeni, da jo šablonizira. Kakor se v vsem tem kaže Stencilova nezmožnost komunikacije, pa ni ta nič manj značilna za Profana in druge osebe. Tako Benny Profane na nekem mestu ugotavlja, da je njegov besednjak sestavljen iz samih napačnih besed ("he feel's that his vocabulary is made up of nothing but wrong words). O naravi besednjaka, ki ga uporablja "bolna stara posadka" pa v desetem poglavju razglablja Eigenvalue: "Pogovori v gostilni 'Spoon' so postali komaj kaj več kot skupek lastnih imen, literarnih aluzij in kritiških ali filozofskih izrazov, vezanih na določene načine. Način povezave razpoložljivih tematsko-jezikovnih sklopov je ovrednotil inteligenco govorca, način odzivanja poslušalcev pa je pokazal, ali so 'in' ali 'out'. Količina razpoložljivega tematsko-jezikovnega materiala pa je seveda omejena. Če se ne pridruži nihče

zunaj skupine, bo slejkoprej moralo priti do izčrpanja mogočih kombinacij. Kaj potem? Vse to urejanje in preurejanje različnih kombinacij je pravzaprav dekadentno početje, vendar pa biti izčrpan od vsega tega ne pomeni drugega kot biti mrtev." Zdi se, da gre za kombiniranje omejenega števila internih jezikovno-tematskih, komunikacijskih konvencij, ki naj daje vtis izpolnjenosti maksime "govorimo, pa kaj." Temu primerno sta komunikacija in aktivnost teh oseb le še navidezno potrjevanje smiselnosti bivanja, nehotena demonstracija nezdržljivosti njihovih solipsističnih percepcij, obnemoglo zoperstavljanje kaosu procesov razraščanja "neživega sveta" in nenazadnje, odlaganje eshatologije ničā, smrti kot dokončne prevlade neživega. Zdi se, da je s fenomenom "neživega sveta" obremenjen zlasti Profane, ki resignirano ugotavlja, da "stvari ne bi nikoli smele priti tako daleč". Stvari, s katerimi se Benny neprestano srečuje in jih razkriva kot nežive, niso le gola predmetnost resničnega neživega sveta, ampak najbrž kar stvarnost njegovega celotnega sveta, ki se v tej luči kaže kot nekaj sanjsko neoprijemljivega. Razločki med živim in neživim svetom se v njej zamegljujejo, saj sta oba enako nesub-

stancialna in sta kot taka realnost, ki ni nič drugega kot razraščajoč kaos sanjskega sveta. Neživost, kot jo doživlja Profane, pa je razumljiva, če v njeni kaotičnosti vidimo nasprotje harmoniji, jasnosti in zmožnosti razumevanja sveta, po čemer človek kot živo bitje prvinsko hrepeni.

Solipsistična percepcija, ob kakršni se obsoječa stvarnost kaže le kot plod domišljije, pojasnjuje nezmožnost navezovanja kakršnihkoli globljih medčloveških odnosov in pri tem ne gre le za Bennyja. Zdi se, da so tudi druge literarne osebe, ki so sanjane ali pa sanjajo, ujete v isto paradigmo popolne človeške osamljenosti in nezmožnosti navezovanja stikov. Ob branju romana se poraja občutek, da so nekako predstavljene vedno znova, kot da so predstavljene prvič. Vsakič se kažejo v drugačni perspektivi – v perspektivi nove časovno-prostorske dimenzije; kot da so figure v percepciji največkrat neznanega subjekta te razsežnosti, pri čemer prevladuje tretjeosebna pripoved in avtor le nekajkrat eksplicitno določi pripovedovalca (npr. Mondaugena ali Fausta). Vsota teh perspektiv pa logično konsistenco oseb in dogodkov včasih le nakazuje ali pa jo

v celoti razveljavlja. Časovna nekonsistentnost dogajanja (npr. Benny, ki se leta 1955 spominja svoje nekdanje ljubice Rachel Owlglass, je leta 1956 ne pozna itn.) in čudne, nenavadne, včasih fantastično-fantazijske situacije (Bennyjevo streljanje aligatorjev, diskutiranje očeta Fairinga s podganami, čisto resno mišljen pogovor z dirkalnim avtomobilom itn.), ki se pojavljajo kot nekakšen konglomerat epistemološko-nehierarhičnih realnosti, še nadalje potrjujejo romaneskni svet kaotičnih sanj in multipliciranih fiktivnosti.

Fenomen zgodbe v zgodbi se v romanu pojavlja le še navidezno. Pojavlja se kot zgodba ob zgodbi. Tajni agenti, ki se sprašujejo, ali niso njihove spletke le del večjih, njim neznanih spletk, so v zmoti. Njihove spletke so le nekatere izmed mnogih. Obstaja le še množstvo enako (ne)resničnih zgodb, katerih avtorji so enako (ne)resnični. Ti avtorji, hkrati tudi literarni liki, si tako sami izmišljajo svoj romaneskni svet, kar pa se zdi kot nekoliko paradoksalna situacija, v kateri izginjajo meje med realnostjo in fikcijo, saj junaki ustvarjajo nekaj, kar vzvratno ustvarja njih. Zgodbe so med seboj prepletene,

med njimi je polno takšnih in drugačnih referenc, vendar jih ni mogoče združiti v eno samo "veliko zgodbo," ker resnice takšne zgodbe preprosto ni. Edina resnica, ki ostaja, je resnica o tem, da resnice ni; resnica o kaotičnem svetu nehierarhičnih sinhronih realnosti, entropije, redundance, solipsizma in nezmožnosti komunikacije.

To pa bi lahko bila tudi implicitna tema romana *V*. Vendar se postavlja vprašanje, če v takšnem romanu sploh lahko govorimo o temi, saj se zdi, da gre za literaturo, ki se ukvarja le še sama s seboj in je tako spoznavno-etična dimenzija težko določljiva. Najbrž se je treba vprašati, ali hoče avtor bralcu razodeti resnico dokončnega metafizičnega nihilizma in ali do te resnice vzpostavlja nekakšen etičen odnos; ali pa se možnosti, da bi z romanom kot literarno umetnino še karkoli razodeval, dokončno odpoveduje in se hkrati odpoveduje tudi vlogi avtorja "velike zgodbe." V tem primeru so Mondaugenova, Faustova in Stencilova zgodba, ki so formalno vendarle zgodbe v Pynchonovi zgodbi, slednji enakovredne in enako resnične. Ker pa je to nekako paradoksalno, saj je jasno, da je vse skupaj vendarle napisal Pynchon, se zdi edina mogo-

ča razlaga ta, da se avtor odpoveduje elitističnemu položaju v odnosu do bralca. Drugače povedano, bralcu dopušča možnost, da v procesu branja ustvarja svoje zgodbe, ki bodo enako resnične kot pisateljeva zgodba. To, ali roman *V.* resnično lahko beremo tako ali pa vendar Pynchon od bralca zahteva več, je zapleten problem, ki bi lahko v mnogočem določal duhovnozgodovinsko podlago tega metafikcijskega romana. Zdi se, da je prav položaj avtorja Pynchona tista točka, ob kateri je vprašanje modernističnosti ali postmodernističnosti romana *V.* najtežje razrešljivo.

Če bi pri opredeljevanju izhajali iz formalno-stilnih in podobnih sestavin, bi roman najbrž lahko umestili v postmodernizem. Med formalno-oblikovnimi principi, ki jih Lodge (1977) izpostavlja kot postmodernistične (protislovje, permutacija, diskontinuiteta, načelo slepe sreče, eksces, kratek stik), so v romanu *V.* verjetno prisotni elementi permutacije, diskontinuitete in kratkega stika. Princip permutacije se kaže v načinu komunikacije družine "Sick Old Crew". Kot je bilo že omenjeno, gre za kombiniranje in permutiranje omejenega števila internih

jezikovno-tematskih, komunikacijskih konvencij. Ta princip pa je morda prisoten tudi v procesu Stencilovega "sestavljanja" zgodbe, kjer se s ciljem ustvarjanja "velike zgodbe" različne, navidezno inferiorne zgodbe ves čas premeščajo in permutirajo. Z drugimi besedami, v procesu iskanja resnice se razpoložljivi informacijski material kombinira in permutira na vse mogoče načine. Načelo diskontinuitete se kaže v predstavljanju romanesknih junakov in dogajanja, ki daje vtis ponavljajočega vračanja k "nenehnim začetkom in med seboj izključujočim se zastavitvam." Nič manj se ta princip ne kaže v časovno-prostorski fragmentiranosti, v lahkotnosti, s katero Pynchon tako rekoč sredi stavka spremeni časovno-prostorske koordinate dogajanja. Princip kratkega stika je viden v prepletanju elementov očitno izmišljenega in navidez resničnega. Primer takšnega prepletanja se kaže v Stencilovem "sestavljanju" zgodbe, ki je nekakšna "lep-ljenka" dnevnika, biografije in Stencilove domišljije. V romanu *V.* so verjetno prisotni tudi elementi asimilacije, multiplikacije, senzorične percepcije, gibanja in pornografije, ki jih kot primere postmodernističnih leksemov v razpravi *Semantična in sintaktična organizacija postmo-*

dernističnih tekstov (1986) omenja Fokkema. Element asimilacije se kaže v motivu brezciljnega potovanja Bennyja Profana in drugih članov skupine "Sick Old Crew". Motiv ogledala (Mafija, žena glasbenega producenta Winsoma se neprestano opazuje v zrcalu) in motiv labirinta (dežela Vheissu vodi v podzemni labirint predorov) kažeta prisotnost leksemov permutacije. Senzorična percepcija (funkcija čutil, usmerjenih na konkretnost in površinskost) je značilnost, ki se kaže pri članih skupine "Sick Old Crew". Za dogajanja, povezana s to skupino, so značilni tudi pornografski in pikareskni motivi, kar potrjuje prisotnost elementov gibanja in pornografije. Poleg teh značilnosti, ki jih Lodge in Fokkema opredeljujejo kot postmodernistične, so v romanu V. nedvomno prisotni še nekateri drugi postmodernistični elementi. Najbrž V. lahko opredelimo kot roman-enciklopedijo, v katerem se s simuliranjem, imitiranjem ter inovacijskimi in palimpsestnimi postopki kombinirajo različni literarni žanri, pikareskni roman (Benny Profane, Sick Old Crew), detektivsko-vojnški roman (detektiv Stencil in njegova vojnška zgodba), avtobiografski roman (Mondaugen, Fausto), zgodovinski roman (zgodovina Malte) itn. Tako

se zdi, da bi bilo na podlagi teh lastnosti roman mogoče uvrstiti v postmodernizem, vendar pa ti kriteriji verjetno niso zadostni. "Takšne (formalno-stilne) značilnosti so sicer za postmodernizem mnogokrat reprezentativne, čeprav ni mogoče s popolno gotovostjo trditi, da so zares nujne; brez dvoma so pa šele drugotne, izvedene iz duhovnozgodovinskega temelja, kjer se odloča o tem, kako postmodernisti razumejo transcendenco, imanenco, resničnost, resnico, vlogo subjekta in s tem celoto metafizičnih vprašanj, ki ležijo v temelju sleherne umetnostne smeri, ki je zares pomembna, v svojem času odločilna in morda že kar epohalna" (Kos, 1989). Če torej izhajamo iz duhovnozgodovinskega temelja, potem formalno-stilnih elementov romana ne moremo uporabljati kot glavni kriterij za določanje postmodernizma.

Aleš Debeljak (1989) ameriško metafikcijo (kamor Pynchon nedvomno sodi) uvršča v ultramodernizem (radikalizirani modernizem). Pri tem zavrača ameriške teoretike (Ihab Hassan), ki ameriško metafikcijo povezujejo s postmodernizmom. Debeljak nato našteva elemente diskontinuitete med modernizmom in metafikcijo, zaradi

katerih po mnenju ameriških teoretikov metaficija sodi v postmodernizem. Ti elementi so:

- elitistični položaj modernistične literature in brisanje meja med elitno in množično kulturo v metafikciji;
- modernistični avtor sredi kaotične in entropične teksture zastopa smisel (pišem, torej sem), metafikcijski avtor pa je detroniziran (pišem, in kaj potem);
- težave in ovire pri ustvarjanju pomenov v modernizmu, načelna nezmožnost ustvarjanja pomenov v metafikciji.

Glavni razlogi, zaradi katerih Debeljak uvršča metafikcijo v ultramodernizem, so:

- "laično" branje metafikcije je napačno branje, potrebno je tolmačenje, to pa je značilna lastnost modernizma;
- arbitrarnost začetkov in koncev in svobodno ustvarjalno oblikovanje literarnih in umetniških modelov je nekaj, kar pozna že modernizem (Joyce);

- sicer uspešna izvedba detronizacije avtorja v metafikciji ni odmik, ampak radikalizacija modernistične estetike;
- edini korak naprej, ki ga metafikcija dejansko uresniči, je aktiviranje interžanrovskih potencialov množične kulture, pri čemer pa so tudi to zgolj reference.

Debeljak omenja tudi Pynchona: "Glavni adut ameriških teoretikov, metafikcijski 'Joyce, kakršen je mogoč ob koncu tisočletja', namreč Thomas Pynchon, v svojih romanih *V.* (1961), *The Crying of Lot* (1966) in zlasti v *Gravity's Rainbow* (1973) je s tega vidika kljub sodobnim popularnim referenčnim vozlom (rock glasba, vietnamski boji, itd.) še vedno znotraj okvira, ki ga je vzpostavila modernistična zavest o arbitrarnosti začetka in konca in o poljubnih menjavah strukture" (Debeljak, 1989).

Po Debeljaku je torej metafikcijska literatura močnovazana še na modernistično izročilo in kot taka še ne sodi v postmodernizem. Če izhajamo iz Debeljakovih trditev, lahko ugotovimo, da metafikcija še ne sodi v postmo-

dernizem pravzaprav zaradi avtorjevega položaja. Če je "laično" branje napačno branje in če je detronizacija metafikcijskega avtorja le radikalizacija modernistične estetike, potem sledi, da ta avtor vendarle še ni čisto detroniziran. Ni se še odpovedal možnosti, da bi z literaturo nekaj (resnico metafizičnega nihilizma) razodeval, in tako še ni popolnoma presešel modernističnega avtorja, ki "sredi kaotične, entropične teksture zastopa smisel" in ki se z literaturo upira kaosu sveta.

Ne glede na to, ali se z Debeljakovo umestitvijo metafikcije v ultramodernizem strinjamo ali ne, verjetno ostaja temeljni problem avtorjev položaj. Dovolj jasno je bilo nakazano, da v romanu V. ni več nobene "metafizične transcendence ali možnosti resnice kot sistema" (Kos, 1989). Vprašanje je le, ali se v njem lahko še najdejo ostanki "modernistične imanence zavesti, ki skriva v sebi temelj vse resničnosti" (Kos, 1989), ali kot to imenuje Debeljak "avtor kot garant smisla" (1989). Problem lahko zastavimo tudi na ravni McHalove duhovnozgodovinske dominante: Vsebinska analiza je sicer pokazala, da je roman bliže postmodernistični ontološki dominantni, vendarle pa ni izključeno, da Pynchon še ni čisto presešel

tiste točke razloma, kjer se epistemološka gotovost spremeni v ontološko pluralnost. Na slednje bi lahko kazala njegova (vendarle) elitistična pozicija (relativna težavnost teksta), ironično-parodičen ton, ki ni travestija (npr. v odnosu do institucije krščanske cerkve), in to, kar se kaže kot ideja romana (tema kaosa in entropije).

Izhajajoč iz vsega tega bi lahko rekli, da metafikcijski roman *V* najbrž ni popolnoma postmodernističen. Verjetno je nekako na prehodu iz modernizma v postmodernizem, pri čemer pa se zdi, da bi lahko bil bliže slednjemu.

Zaključek

V obravnavi petih metafikcijskih besedil dveh ameriških avtorjev, Johna Bartha in Thomasa Pynchona, smo prišli do zaključka, da gre v vseh primerih za dela, ki so blizu postmodernizmu, vendar je treba upoštevati dejstvo, da so po svojem duhovnozgodovinskem ustroju, vsaj glede na nekatera mnenja slovenskih teoretikov, ki jim avtor teh vrstic bolj ali manj pritrjuje, vseeno še nekako na

prehodu iz modernizma v postmodernizem in jim tako še najbolj ustreza oznaka ultramodernizem. Seveda pa to nikakor ne pomeni, da bi takšna opredelitev nujno veljala tudi za morebitna druga dela omenjenih avtorjev. Nekatera, zlasti kasnejša besedila, ki jih v tej razpravi nismo izpostavljali, so gotovo postmodernistična v pravem pomenu besede, med drugim tudi nekoliko zgodnejše delo Johna Bartha *Trgovec s tobakom* (1960), ki je bilo leta 2011 prevedeno tudi v slovenščino. Izmed vseh obravnavanih tekstov se zdi slednjemu najbližji roman istega avtorja, *Letters*, ki bi ga kot postmodernistično renovacijo žanra epistolarnega romana prav tako lahko umestili v postmodernizem. Ostala dela pa stojijo nekje na prehodu med modernizmom in postmodernizmom.

Literatura

Ameriška metafikcija. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

Barth, John. *Giles Goat-Boy*. New York: Doubleday, 1966; London: Secker and Warburg, 1967.

Barth, John. *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape and Live Voice*. New York: Doubleday, 1966; London: Secker and Warburg, 1967.

Barth, John. *Chimera*. New York: Random House, 1972; London: Secker and Warburg, 1967.

Barth, John. *Letters*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1979.

Barth, John. Literatura izčrpanosti. V: *Ameriška metafikcija* (izbral in spremno besedo napisal A. Debeljak). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988; 6-21.

Barth, John. Literatura izpolnjenosti. V: *Ameriška metafikcija* (izbral in spremno besedo napisal A. Debeljak). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988; 22-38.

Barth, John. An Interview. V: *Anon. Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964; 3-14.

Barth, John. *Trgovca s tobakom*. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 2011.

Blatnik, Andrej. *Labirinti iz papirja: štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici*. Ljubljana: Literatura, 1994.

Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992.

Carmichael, Thomas: John Barth's Letters: History, Representation and Postmodernism. *Mosaic*. 1988: 21/4: 65-71.

Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec, Salzburg: Wieser, 1989.

Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1994.

Federman, Raymond. Self-Reflexive Fiction. V: *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988; 1142-1157.

Fokkema, Douwe. Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov. Ljubljana: *Literatura*, 1989; 4: 167-184.

Glaser-Wöhrer, Evelyn. *An analysis of John Barth's Weltanschauung: His View of Life and Literature*. Salzburg: Universität Salzburg, 1977.

Hoffman, Gerhard. The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction. V: *Approaching*

Postmodernism. Amsterdam: Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, 1986; 21: 185-209.

Hornung, Alfred. Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe Grillet. V: *Exploring Postmodernism*. Amsterdam: Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, 1987; 23: 175-196.

Kierman, Robert F. American Writing since 1945: a critical survey. New York: Ungar Publishing, 1983.

Kos, Janko. Slovenska literatura po modernizmu. *Sodobnost*. Ljubljana: DZS, 1989; marec–december.

Kos, Janko. Slovenska literatura po modernizmu. *Sodobnost*. Ljubljana: DZS, 1990; januar–december.

Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983.

Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literatura, 1995.

Levine, George, Leverenz, David. *Mindful pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little ,Brown, 1976.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the typology of Modern writing*. London: Arnold, 1977.

McCaffrey, Larry. The fictions of the present. V: *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988; 1161-1171.

McHale, Brian. Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing. . V: *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, 1986; 21: 55-79.

Musarra, Ulla. Narrative Discourse in Postmodernist Texts. V: *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, 1986; 21: 216-231.

Pynchon, Thomas: V. New York: Prentice Hall, 1986.

Tatham, Campbell. John Barth and the Aesthetics of Artifice. V: *Anon Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1964; 12: 60-73.

Tokarz, Božena. Zavest o literarni obliki in metafikcijski učinek ustvarjanja. *Primerjalna književnost*. 34 (3), 243-261.

Virk, Tomo. *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*. Maribor: Obzorja, 1991.