

SPREMENLJIVE MEJE LITERATURE: FIKCIJA, »FAKCIJA« IN TRETJA RAZSEŽNOST

Tretja razsežnost literature, opredeljena kot fikcija, izvira iz narave obstoja literature in navzlic poskusom, da bi se distancirala od pripovedi, zagotavlja obstoj jasnih mej med samo literaturo in vsem tistim, kar je v odnosu do nje zunanje, celo takrat, ko so v besedilu te meje namerno zabrisane. To je prostor možnosti, potencialen, časovno neomejen in kot tak nesmrten.

Ključne besede: literatura, resničnost, globalizacija, fikcija, fackija

Meje literature kot besedne umetnosti se vse pogosteje premikajo, tako na strukturni ravni, ko gre za njene specifične lastnosti, kot na ravni presojanja umetnosti, torej njenih avtonomnih lastnosti; njena specifičnost spada v okvire pojmov s področja opisne poetike, avtonomija, njeno širjenje ali oženje, pa je odvisna od estetskega položaja in kulturnega konteksta. Specifika se obravnava od Aristotelove *Poetike* naprej, avtonomija pa izraziteje od 19. stoletja naprej, ko razlika med umetnostjo in drugimi oblikami kulture ni več tako očitna.¹ Ko fikcija kot ontološki kazalec literature začne tekrovati s faktografskimi besedili (s »fackijo«), se oblikuje tretja razsežnost, ta opredeljuje posebnost literature kot predstavljanje dejstev in opisov, s čimer se oblikuje alternativna resničnost, ki obstaja po načelih fackije. Danes srečujemo literarne oblike, ki upoštevajo fackijo, pa tudi mešane oblike, ki uporabljajo mehanizme konstruiranja fackije in opise dejstev, ter medbesedilne

¹ Prim. Balcerzan 1972 – za avtorja je specifičnost objektivne narave, avtonomija pa subjektivne. Prvega od pojmov opredeljuje kot izolirani predmet, pri čemer pušča ob strani idealni aspekt tako prirejenega modela; drugega omejuje na recepcijo in se ne opredeljuje do ontološke kvalifikacije tega, kar zajema recepcija.

oblike, ki izkoriščajo tuje literarne in neliterarne oblike, ali take, ki ustvarjajo videz faktografskega besedila.

Vprašanje avtonomije spada na področja a) splošne filozofske estetike, kajti literatura kot predmet obstaja v ontološki perspektivi, b) epistemološke estetike, ker vsebuje spoznavni instrumentarij, ter c) aksiološke estetike; glede na prostor delovanja, ki bi ga lahko označili kot prostor sporazumevanja, opredeljenega s pošiljateljem, sporočilom in naslovnikom, pa tudi v območje sociologije in psihologije. Zanj sta dalje značilna raznorodna struktura, odvisna od zvrsti, vrste in variant, ter specifičen način obstoja. Poetike, ki od Aristotela naprej opisujejo strukturo literature, se razlikujejo glede na obvezujoče razumevanje njenega obstoja v določenem času: kot stvaritev, ki nastane pod vplivom navdiha, plemenita obrt, obvladovanje pesniških veščin, ustvarjalni akt posameznika, ki je posrednik med božjo idejo in družbeno skupnostjo, kot izraz skladnosti med besedami in dejanji (torej pričevanje osebe in časa), sredstvo utilitarne delovanja, avtonomni svet znakov, kot reprezentacija resničnosti in »igra pretvarjanja« (angl. *game of make-believe*).² V okviru strukture naj bi se odkrile določene zakonitosti, posebni znaki, ki bi omogočili zarisati vsaj relativno mejo med literaturo in drugimi oblikami besedil, pa tudi med svetom, ki ga literatura priziva, in zunanjo resničnostjo.

Literarna veda, ki ustvarja orodje za razumevanje literature, je v težnji po normiranju orodij in možnostih spoznavanja bolj ali manj znanstvena, odvisno od prevladujoče znanstvene paradigme. Privzema metode zgodovine, biologije, filozofije, sociologije, psihologije, informatike, vede o medijih in jezikoslovja, literatura se namreč povezuje z njimi kot heteronomna tvorba. Od njih se razlikuje glede na svojo funkcijo, ustvarjanje možnih svetov, način obstoja in značilnosti sporazumevanja. Interdisciplinarnost literarne vede izvira iz heterogenosti njenega predmeta, vendarle pa se področja, katerih rezultate uporablja literatura, nanašajo na fizično preverljivo resničnost, medtem ko sama ustvarja drugačne, fizično nepreverljive svetove, čeprav so njihovi ustvarjalci hkrati »ustvarjalci naših čutov in duš«, kot je v zvezi s Shakespearom zapisal Harold Bloom in dodal:

O literaturi, torej o Shakespearu, ni mogoče misliti v čisto spoznavnih kategorijah, tako, kot da bi se vse njegove metafore nanašale izključno na sfero razuma. Shakespearova najmočnejša sredstva so metafore, ki zadevajo volitivno sfero, in kot take spadajo v območje laži. Večji del tega, kar vemo o volji, je prišlo od Willa. Nihče drug kot ravno Shakespeare si ni izmislil metafore poželenja, ki ga je pozneje Freud poimenoval nagon Ljubezni in Smrti. (Bloom 2002: 16.)

Čeprav so to svetovi, ki obstajajo v jeziku (edini tvarini), in so, kot bi se zdelo, podobni predmetno obstoječi resničnosti, pa se razlikujejo glede na status njihove

² Prim. Arystoteles 1989; Vico 1966; Sarnowska-Temieriusz 1985; Balcerzan 2002; Markowski 1999; Walton 1984 (*Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary* – o t. i. igri pretvarjanja); Lebkowska 2001. Pri navedenih primerjavah ne gre za celovito predstavitev vseh teorij, ampak za osvetlitev teženj in smeri na področju poetike.

eksistence. Ta je, ne glede na to, ali je to uzaveščeno ali ne, odvisen od volje pošiljatelja in sfere njegovega vplivanja – volje naslovnika. V tem smislu piše Bloom o Shakespearu kot o »stvaritelju našega duha in duše« (prav tam). Volja je vrsta bivanjskega vozlišča literature, pogojuje njeno bivanjsko intencionalnost, podobno kot intencijskost recepcije, ki temelji na bralčevem zapolnjevanju nedoločenih mest v procesu konkretizacije, izhajajočih iz strukture predmeta (prim. Ingarden 1931)³ ter iz empatije med predstavljenim svetom in naslovnikom v procesu sprejemanja (prim. Walton 1984). Kendall Walton je istovetenje bralca z udeležencem prikazovanih dogodkov in nosilcem doživetij imenoval »igranje vloge«, Jurij Lotman pa je pisal o sindromu otroške igre (prim. Lotman 1978). Igra temelji na dogovoru, da se ne preverja verjetnosti tega, kar je literarno, ne glede na to, da se naslovnik zaveda, da je stopil v izmišljene svetove, katerih posebnost je v tem, da je v njih mogoče vse, kajti njihova resničnost je pogojna. Meje torej izginjajo pod pogojem, da jih je mogoče miselno preseči, kar ne zbuja le estetskega ugodja, ampak je tudi pomembno terapevtsko sredstvo, saj omogoča varno preseganje omejitev, daje pogum in odloča o popolni svobodi. Sprošča oba člena sporazumevalnega procesa, pošiljatelja in naslovnika, čeprav ne prav do konca. Avtor se namreč zaveda posledic svojega delovanja in si želi zavreči vezi izročila in konvencije. Bralec stopi v prostor, ki ga omejuje beseda, zavedajoč se svoje zakoreninjenosti v resničnosti. Njegova svoboda je utemeljena v potencialnem preseganju mej, v ustvarjanju iluzije, da se nahaja nekje drugje.

Metafora »želje«, ki jo omenja Bloom, je naravnana v notranji svet, k lastni podobi ustvarjalca, k sprejemalcu, ker išče z njim možnost sporazumevanja, pa tudi h konkretnemu delu in ciljem literature kot manifestacije različnih oblik človekovega razmerja s svetom in z drugim človekom. Tovrsten pojav dobro ponazarja kratka proza Andreja Blatnika v zbirki z metaforičnim naslovom *Zakon želje*. Pravica do izražanja lastne »želje« je namreč temelj za obstoj umetnika in najvišje znamenje avtentičnosti literature. Za to pravico so si ustvarjalci zmeraj prizadevali in si prizadevajo, ko iščejo tako literarno obliko, ki bo vsebovala napetost med družbeno-kulturno resničnostjo, civilizacijo in duševnim življenjem posameznika, med dotedanjo literarno tradicijo in vednostjo ter aktualnimi oblikami življenja. Iz »želje« izvirajo vsa človekova dejanja, dobra in slaba, pa tudi tista, ki se jih ne zaveda. V njej se odvijata njegova drama in drama sveta.

Čeprav tudi sanje izvirajo iz »želje«, pa niso determinirane na enak način, spadajo v območje domišljije, ki se lahko izraža aktivno ali pasivno (prim. Starobinsky 1972: 217–232). Aktivna domišljija ustvarja junake, ki usmerjajo dogajanje v romanu, akcija je hitra, bralčeva domišljija pa z njim sodeluje. Pasivna domišljija ne omogoča izpolnjevanja sanj ali uresničevanja volje, njeno razmerje je inkluzivno. Za njene literarne stvaritve je značilna avtotematika, ki osvetljuje notranje, psihično življenje, nedokončane tragedije, usojenost na pasivnost. Sprejema to, kar je zunanje, da bi potencirala notranje zaznave junaka in pripovedovalca ali pa samo junaka. Pogosto

³ Poljska izdaja *O dziele literackim*, Varšava 1960.

se pojavi v ustvarjenih magičnih svetovih v tako različnih delih, kot so romana *Pravek in drugi časi* (*Prawiek i inne czasy*) in *Anna In v grobnicah sveta* (*Anna In w grobowcach świata*) Olge Tokarczuk, prozni zbirki Bruna Schulza *Cimetove prodajalne* (*Sklepy cynamonowe*) in *Sanatorij pri klepsidri* (*Sanatorium pod klepsydrą*), *Volčje noči*, *Sukub* in druga dela Vlada Žabota, v literaturi magičnega realizma. Magija ne izhaja le iz dogajanja, temveč jo s svojim učinkovanjem na bralca oblikujeta tudi gledišče pripovedovalca in/ali govornica oz. izjave oseb.

V inkluzivno literaturo, ki sicer bralca ne prevzame enako kot magija, spada tudi umetelna proza, kot so *Ponjava* (*Paluba*) Karola Irzykowskega, *Dnevnik in Ponarejevalci denarja* Andréja Gida, *Gore nad Črnim morjem* (*Góry nad Czarnym Morzem*) Wilhelma Macha; prav tako sodobna metafizijska proza, npr. *Labirinti iz papirja* Andreja Blatnika in *Mehanizem* (*Tryby*) Magdalene Tulli. Inkluzivnost temelji na tem, da fabula v njih nima večje ali kakršne koli vloge, ampak se osredotoča na notranje mehanizme literature in njena razmerja do bralca, s čimer izraža tudi dvome oziroma dejavno udeleženo literaturo v svetu. Metafizijska proza s svojo konstrukcijo hkrati poudarja ločenost literarnega prostora, v katerem vladajo zakoni fikcije.

Vendar literatura z ustvarjanjem mogočih svetov vzpostavlja razmerje do fizično zaznavnega sveta. Mogoči svetovi so v ontološkem, epistemološkem in aksiološkem pogledu drugačni. Literatura kot panoga umetnosti zahteva drugačne spoznavne metode kot zunajliterarna resničnost, zahteva metode, ki se odmikajo od razumskega dojemanja v smeri zaznavanja, občutenja in intuicije. Omogoča estetska doživetja, zbuja ugodje, pa tudi metafizična občutja, in napoveduje nekaj, česar obstoječe znanje in znanstvene paradigme še ne obsegajo, ker izraža slutnje nevidnega, izvirajočega tako iz razvoja materije kot tudi religije in verovanja. Zato smernice in spodbude, ki vplivajo na domišljijo ustvarjalcev in bralcev, izvirajo tudi iz civilizacijskih sprememb. Medsebojna uskladitev dveh teženj, navzočih v umetnosti – odkrivanje človečnosti ob poznavanju sprememb v znanosti, življenjskem stilu in civilizaciji –, predstavlja večer izziv za ustvarjalce in za literaturo, zato zastavlja toliko vprašanj o človeku, pesniku, svobodi, veselju, odgovornosti, ljubezni, smrti, koncu in začetku, navsezadnje o literaturi sami.

Ne da bi se spuščali v podrobnosti konkretnih stališč literarnih teoretikov, ki zagovarjajo mnenje, da je treba raziskovati samo prava umetniška dela, in predstavnikov kulturoloških pristopov, ki se zavzemajo za to, da bi se ukvarjali tudi s povprečnimi deli, je treba ugotoviti, da razvita sredstva elektronske komunikacije s prevladujočo funkcijo slike ogrožajo literaturo in ji predstavljajo izziv (prim. Culler 1998). Najverjetneje je imel to v mislih Bloom, ko je prikazal v medsebojnem nasprotju visoko umetniška dela (npr. Shakespeara), ki s svojo notranjo močjo oblikujejo bralca in kulturo, in literaturo, ki je odvisna od družbeno-kulturnih in političnih razmer, torej od kulturnega konteksta. Tako postavlja v opozicijo dva tipa vrednot: estetsko vredna je visoko umetniška literatura, brez vrednosti pa so – vsa ostala dela, ki nastajajo iz vsakdanjih izkušenj. Shakespearovo gledališče je

bilo glede na estetske potrebe priljubljeno med raznorodno publiko. Zato se zdi stranskega pomena vprašanje, ali je, kot trdi Bloom, Shakespeare vplival na svoj in poznejši čas ali je njegov čas vplival nanj (prim. Bloom 2002: 14–15), kajti vplivanje je navadno obojestransko, vendar pod pogojem, da ima ustvarjalec kaj povedati, saj opaža tisto, česar drugi ne vidijo (pogosto zato, ker je očitno in preveč blizu), kar dokazujejo Shakespeareove drame. Vendar ni mogoče zanikati dejstva, da so bili Shakespeare in tudi več drugih ustvarjalcev pomembni, čeprav vsak od njih na drugačen način. Pravilna se zdi Bloomova metaforično izpovedana trditev:

Shakespeare si nas je izmislil in še zmeraj nas vsebuje. Živimo v časih tako imenovane »kritike kulture«, ki je razvrednotila literarno fikcijo in zlasti odvzema vrednost Shakespeareovemu delu. (Prav tam: 14.)

Poudarja, da ima literarna fikcija za umetniško ustvarjalnost osrednjo vlogo, saj omogoča opredeljevanje lastne narave in resničnosti, ki iz objektivne prehaja v predstavljeno, z veljavnimi vrednotami, filozofskimi stališči itd. Kot je že pred več kot desetimi leti zapisal Jerzy Pelc, fikcija namreč ni iluzija, temveč logična laž, ki govori resnico o človeku in svetu (prim. Pelc 1948; 1963). Po izkušnjah postmodernizma je treba njegove trditve zrelativizirati: fikcija je iskanje resnice o svetu in človeku. Zato mora v skladu z logičnim mišljenjem lagati, saj presega znanstvene paradigme,⁴ ko navdihuje bralca in mu posreduje znanje mimo znanstvenih zakonitosti. Domena fikcije so: vsakdanjost, fantazija, anomalije, zgodovinska dejstva, »veliki in mali ljudje«, vsakdanji in nevsakdanji pojavi, umetniki, znanstveniki, otroci, živali in rastline, torej vse. Fikcija bralca sili h kritičnemu preverjanju mišljenja, pod njenim vplivom se mu lahko odpre drugačen pogled na svet. Uveljavlja ustvarjalnost, kajti šolska vzgoja ne navaja na branje in hromi ustvarjalno mišljenje. Brez hotenja ni možno mišljenje in ustvarjanje.

Cervantes, drugi veliki ustvarjalec iz istega obdobja kot Shakespeare, je v *Don Kihotu* z namenom, da bi ustvaril filozofsko fikcijo, medse in bralca umestil kar tri posrednike – arabskega avtorja, dvojezičnega prevajalca in pripovedovalca.⁵ Le tako je lahko izrazil prepričanje, da v težnji po nesmrtnosti zmaga literatura. Don Kihot ne umre, ampak umre Alfonz Quijano, kajti ko je fikcijo spremenil v resničnost (osebam je dal imena iz viteških romanov), je spremenil tudi sebe. Nesmrten je ostal kot Don Kihot. Cervantes torej opozarja na možnost obojestranskega prenikanja realnega sveta, v katerega spadata bralec in avtor, ter fiktivnega sveta izmišljenih oseb, ki obstajajo drugače.

Obstaja veliko teorij o fikciji, kar izčrpno prikazuje Anna Lebkowska, ki med drugim opozarja, da jo je treba obravnavati s teoretično zavestjo (prim. Lebkowska 2001). Prikazana stališča, mdr. D. Carroll, Richarda Rortyja, Michaela Riffattera in Kendalla Waltona, pričajo o sporu med teorijo in fikcijo, o sodobni literarnoteoretski recepciji, referenčnosti, besedilnih strategijah, ki vplivajo na bralčevo dožemanje

⁴ Prim. Kuhn 2001 – po njem uporabljam izraz *znanstvena paradigma*.

⁵ Prim. Melberg 2002: 291–299 – izposojam si izraz *filozofska fikcija*.

verjetnega. Spor med teorijo in fikcijo je na specifičen način viden v metafikijski prozi, kjer se fikcija in diskurz o njej prepajata in ustvarjata tretjo raven. Branje romana *Mehanizem* Magdalene Tully se lahko odvija v teoretični perspektivi, ker je le tako mogoče razbrati sporočilo o drugačnosti literarnega sveta, ki obstaja v jeziku kot sistemu in pripovednem diskurzu, obsojenem na ponavljanje. Pripovedovalec bralca ne postavlja v zunajliterarno območje in ne predpostavlja niti potencialnega razmerja med jezikom in resničnostjo. Bralec, ki bi hotel po sledi iskanj, se izgublja v različnih zgodbah, kajti referenčnost te proze temelji na razmerju do besedilne resničnosti, polne literarnih fabulativnih vzorcev. Čeprav pripovedovalec ne vodi igre pretvarjanja, pa razgaljanje fiktivnosti kaže na možnost izbire določene strategije. Resnica besedila je s pomočjo izbranih pripovednih tehnik dosegljiva na tretji ravni.

Fabularizacija in defabularizacija lahko torej služita ustvarjanju posebnega literarnega prostora. Drug pojav je literarno pretvarjanje, da določeno delo ni fiktivna stvaritev, ker predstavlja dejstva. Primer take oblike so pisma, eseji, dnevniki, spomini in reportaže. Sicer so bile že davno vključene v literaturo, vendar mnogi bralci zaradi prevladujočega prikazovanja dejstev, tako fizičnih kot psihičnih, vidijo v njih objektivno resnico, ne pa resnice literarne fikcije. Obenem pa moramo upoštevati tudi dejstvo, da niso vsa pisma, vsi eseji, reportaže in dnevniki literatura. Take oblike avtorskih izpovedi so pogosto obravnavane kot pričevanja ali enakovredni literarnokritični komentar njihove izvirne ustvarjalnosti, medtem ko bi morali nanje gledati enako kritično kot na vso njihovo ustvarjalnost. Dejstva ne lažejo, toda mogoče jih je izbirati z določenimi nameni ali nagnjenji, podobno kot način njihovega vključevanja v pripovedno kompozicijo. Po Haydnu Whitu je za interpretacijo dejstev v zgodovinski prozi kot tudi v vsakršnih interpretacijah zgodovine značilen preneseni pomen; pogosto so uporabljene metonimija, sinekdoha, ironija in metafora.⁶ Referenčnost dejstev v literaturi je potencialna; čeprav se nanaša na resničnost, obstaja v literarni resničnosti, kar omogoča opazovati svetove, navzoče v literaturi, kot avtonomne, alternativne, v njih bi literatura lahko bila taka, vendar ni. Zmeraj ostaja dvom. Pesnik, prozaist in publicist Andrzej Bursa je tudi reportažne vzorce prilagodil obliki nadrealističnih zgodb, reporter Ryszard Kapuściński je z opisi dogodkov, pojavov in resničnih osebnosti prestavil bralca v tretjo razsežnost, v publicistično fikcijo vsakdanjosti. V literaturi tega tipa je ta avtotematska in avtobiografska.

Meje, ki so doslej veljale za književnost in tudi za druge panoge umetnosti, so se znatno sprostile, kar se sicer vse hitreje dogaja že celo stoletje. O tem priča ritem spreminjanja stalnih literarnih oblik (oda, himna, ep, sonet, novela ipd.) in postopnega rahljanja literarnih vrst (npr. spev, pesem, roman, fantazija). Literarna, vrstna in slogovna oblika je zmeraj obremenjena z zavestjo, v njej namreč odseva kulturni, družbeni in miselni kontekst. Z njim ni zaznamovano le rojstvo epa in romana (prim. Bachtin 1970), temveč tudi priljubljenost sonetnega venca v slovenski poeziji ali zavračanje normativnosti poetike. Sestav specifičnih lastnosti književnosti, ki

⁶ Prim. White 2000: 171–201 (*Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*).

so odvisne bolj od prevladujoče konvencije kot od splošno veljavne norme, prav tako postopoma izginja z izgubljanjem iz vidnega polja silabotoničnega, toničnega sozvočja, pomenskega ritma, rime, metafore oziroma vsakršnega prenesenega pomena. Kljub temu je pesniški jezik še naprej ostal simboličen, njegovo razumevanje pa zahteva bralske izkušnje, občutljivost in znanje. Medtem pa v prozi dejstva tekmujejo s fikcijo. V večini literarnih besedil izginja besedilni okvir (naslovne oznake, pogosto tudi naslov), ki označuje mejo prehajanja med zunanjo resničnostjo in predstavljenim svetom literature. Spremenljivim besedilnim mejam se – po mojem mnenju – pridružuje navidezno brisanje razlike med fiktivnim in izkušenjskim svetom, kar je bržkone splošna težnja v umetnosti. V filmu se je začela z *Matricco*, v gledališču z alternativnimi oblikami, npr. v dramaturgiji Luigija Pirandella, Stanisława Ignacyja Witkiewicza, v gledališču Jerzyja Grotowskega, pri njih ustvarjeni liki prihajajo – v dobesednem in prenesenem pomenu – iz okvirov drame, prizora ali inscenizacije. V literaturi se je ta proces začel z vse pogostejšim usmerjanjem besedilne strukture na naslovnika (s katerim je pripovedovalec – navadno opredeljen kot avtor – vodil dialog v obliki glasne replike tega dialoga, kar se je začelo že z romanom Laurencea Sterna *Tristram Shandy*) z vključevanjem mejnih vrst (pisma, dnevnika, reportaže ali eseja) v besedilo. Vse globlje znanje in samopoznavanje naslovnika pogloblja njegov kritični odnos tako do lastnega izraza kot tudi do tujega – umetniškega. Kot pravijo filozofi, antropologi in psihologi (prim. Ricœur 1998; Rorty 1996; Foucault 2006; Taylor 2001), je mogoče, čeprav ne brez truda, ubraniti lastno stališče nasproti izkustvenim dejstvom, dogodkom in ljudem. Pisma, dnevniki, eseji, reportaže, ki se glede na pripovedne vrste in fabule uvrščajo na mejno območje književnosti, zahtevajo podobne veščine kot literatura, ki neko dejstvo preoblikuje v pripoved. Prvoosebna perspektiva, ki naj bi zagotavljala pristnost doživetih dogodkov, je istovetna s subjektivizmom avtorja romana, ki ne namerava opisati sveta in izreči sodbe o njem (kar so vedeli že staropoljski pripovedniki), kajti posameznikova slika sveta je omejena z njegovim znanjem, občutljivostjo, s selektivnostjo človeškega opažanja,⁷ sistemom vrednot, svetovnim nazorom, vzgojo ter z družbenimi in političnimi pogoji sporazumevanja. Izražanje v prenesenem pomenu lahko kljub degradaciji javnega jezika enako pogosto kot v književnosti srečamo tudi v javnem življenju. Poleg tega je ogroženost človekovega obstoja povzročila, da so v književnost stopila dejstva (ne toliko zgodovinska, ampak vsakdanja), kar pa vendarle ne pomeni, da fikcija kot edini kazalec literarnosti ne obstaja več. Razlika med literaturo in resničnostjo se kaže celo takrat, kadar daje vtis, da gre za faktografijo, kajti intencionalnost odloča o statusu alternativnega sveta, v katerem so mogoči dogovornost in zamenjava vlog, doživljanje tujega življenja kot svojega, opustitev nezaupanja in preverjanja verjetnosti.

Ko je Kendall Walton iskal odgovor na vprašanje, zakaj bralec verjame v predstavljeno resničnost, je domneval, da je to posledica bralčevega odnosa do literarnega besedila, ker hoče verjeti in biti udeležen v dogodkih in usodah oseb. Zato sprejema igro pretvarjanja, čeprav ve, da besedilo ne predstavlja denotiranih pomenov, ampak

⁷ Prim. Rosch in Lloyd 1978; Miller 1985: 17–20 (po Kielar 1988: 15–16); Gombrich 1981 – isto vprašanje prikazano s stališča umetnostne zgodovine, psihologije slikovne predstave.

so ti konotirani s konkretizirano posplošitvijo individualne avtorjeve izkušnje. Tudi naslovnik nekaj hoče, hoče doživeti nekaj neznanega, hoče se znajti v drugih svetovih, se soočiti z neznanim ali pa v sebi odkriti neznan. Igra, ki jo sprejema, poteka v psihičnem območju, zato sprejema nekakšno psihološko vlogo (prim. Walton 1984; Ľebkowska 2001: 221–246). Temu boljše ali slabše služijo literarne strategije in mehanizmi generiranja fiktivnega sveta, kar skuša opisati Umberto Eco, ki z drugačnim metodološkim pristopom kot Walton označuje narativne strukture in njihovo temeljno zmožnost, da spodbujajo bralca k inferencijskim sklepom. Zaradi predvidevanja nadaljnjih dogodkov predstavljeni svet vse bolj prevzema bralca, ta se z njim istoveti ali se ga hoče rešiti z varnimi ali drznimi rešitvami. Če ne dobi potrditve svojih predvidevanj, išče naprej: ko jih odkrije, čuti zadovoljstvo. Prijetni občutki ga navdajajo v prvem in drugem primeru.

Eco ne dvomi o drugačnosti literarnega sveta. Naslovnik lahko doživlja takšna občutja samo v svetu literature. In čeprav Ecove razčlenbe izbranih primerov ne spadajo v sodobno književnost, njegove ugotovitve veljajo tako za fikcijsko kot tudi za metafikcijsko prozo. Razlikujeta se po načinu, kako »ugrabit« bralca. V fabulativni prozi ga pritegne predstavljeni svet, v nefabulativni pa ohranja distanco, vendar ga pritegne ontološko vprašanje dejanskega in potencialnega obstoja. Zaznava potrebo po domišljiji in povezavo med izkušnjami v resničnem in literarnem svetu ter izkušnjami v predstavljenem svetu konkretnega dela. Stopnji njegove distance in poistovetenja sta odvisni od njegove bralske izkušnje. Od začetka 20. stoletja literatura predstavlja prostor, v katerem se prenikata predstava in doživetje, obenem pa obstajajo tudi večravninska dela, ki so namenjena izkušenemu ali manj izkušenemu bralcu. Ontološki status literature je ostal enak. Literarno delo je intencionalna bit in je glede na resničnost avtonomno. Prostor, v katerem obstaja, je torej tretja dimenzija, imenovana fikcija, dejstva, ki jih podaja, so ji zmeraj podrejena. »Fakcija« pa bi lahko rekli nasičenosti fikcije s fakti, kar ne spreminja posebnega statusa književnosti. V nasprotju s fizičnim in matematičnim prostorom književnost obstaja v simboličnem prostoru. Umetnostni zgodovinar Mieczysław Porębski ga imenuje prostor »v človeškem aspektu«, ker se vanj vračamo, on pa se »vrne k nam, kadar koli si tega zaželim, vanj se umestimo sami, ker v njem ne obstajamo enkrat za vselej, tako kot v fizičnem prostoru« (Porębski 1978: 28).

Stališče, da se umetnost ne razlikuje od drugih oblik kulture, se je uveljavljalo od romantike naprej, na začetku 20. stoletja pa se je utrdilo v pesniških manifestih futuristov in posredno v ustvarjalni ideji konstruktivistov. Futuristi so sanjarili in pisali o tem, da bo umetnost stopila na ulico,⁸ torej da bo življenje privzelo lastnosti umetnosti, umetnost pa se bo obogatila z barvami življenja. Take umetniške koncepcije so ponavljali po drugi svetovni vojni v obliki uličnega gledališča, javnih spektaklov, v gledališču Judith Maline v ZDA, v poeziji, npr. v pesmi Andrzeja Burse *Zagovor beraštva (Obrona żebractwa)*, pa tudi v njegovih novelah, temelječih na reportaži. Konstruktivisti pa so se skrivali za svojimi arhitektonskimi konstrukcijami, kajti

⁸ Prim. Jasiński 1978: 3–6, 7–17, 17–22; Kosovel 1977: 12–20, 21–30 (*Kriza, Umetnost in proletarec*), Peiper 1979: 82–98, 98–123 (*Sztuka a proletariat, Futuryzm*).

prostor umetnosti naj bi bila vsakdanjost. Veliki arhitekti, kot Jože Plečnik, so spreminjali podobo sveta (svojega okolja) ne le z arhitektonskimi konstrukcijami, ampak tudi s projektiranjem uporabnih predmetov, npr. pohištva. Očitna sprememba ikonosfere je zahtevala prilagajanje človeške psihosfere, ki jo oblikuje čutno in duhovno izkustvo, izraženo v književnosti. V Sloveniji je to najprej izrazil Srečko Kosovel v poeziji, člankih in pismih.⁹ Za to je v literaturi vse več nazornih dejstev.

Posledica obojestranskega zблиževanja in prežemanja prostorov umetnosti (literature) in resničnosti so njuni medsebojni vplivi. Izpričevanje literature o resničnosti je povezano z oblikami sporazumevanja in uporabo dejstev. Svet literature je podvržen lastnim neomejenim zakonom, zaradi česar so mogoči dvomi in neprestano iskanje smisla sveta in človeka spričo zaznavanja kaosa in brezobličnosti. Zapisani svet obstaja drugače, kot npr. v pesmi *Radost pisanja (Radość pisanía)* Wisławe Szymborske:

Kam teče ta napisana srna skozi napisani gozd?
Gre pit k napisani vodi,
na kateri njen smrček odseva kot kopija?
(Szymborska 2004: 115.)

Drugače obstaja glede na svojo stvarino – obstaja v jeziku in njegovem prenosniku, pa tudi glede na razmerje jezikovnih znakov do zunanje resničnosti, zaradi česar je »radosti pisanja« podobna tudi radost branja. To, kar Roman Ingarden razlaga kot ločenost literarnega dela od njegovega ustvarjalca, Szymborska imenuje »maščevanje umrljive roke«, kar dobro opredeljuje fikcijo kot tretjo razsežnost. Literarno delo se v trenutku, ko je ustvarjeno, loči od svojega avtorja. Torej imamo opraviti z izdelkom, v katerem je pustil svoje sledove človek skupaj s svojim družbenim in kulturno-civilizacijskim kontekstom.¹⁰ To vedo ustvarjalci, ki razširjajo meje literature, ko svojim osebam omogočajo, da odidejo v resnični svet, resničnemu svetu pa, da stopi v literaturo, kar kaže na njuno obojestransko odvisnost.

Zaradi vse večje nestalnosti mej literature se fikcija in fakti, fabularnost in fokalizacija mešajo med seboj v podobnem transverzalnem redu, kot se to dogaja v sodobnih kulturah, kjer bi težko našli katero brez primesi tujih kultur (prim. Welsch 1998), kar pa ne kaže le na unifikacijo, ampak predstavlja pozitivni vidik napredujočih pojavov globalizacije v obliki *glokalizacije* (prim. Apadurai 2005: 263–294). Ko literarna dela razgaljajo svojo fikcijsko naravo ali uporabljajo realistični diskurz, ne zanikajo različnosti literarnega prostora, ampak poudarjajo transverzalni značaj literature, odpravljajo nasprotje kdo/kaj je na koga/kaj vplival, ustvarjalec na kontekst (in s tem na beročo družbo) ali kontekst na ustvarjalca, kajti vplivi so obojestranski, kar ne izključuje obstoja literarnih genijev, ki bolje in hitreje zaznavajo ogroženost in posledično izredne pojave.

⁹ Prim. Kosovel 1977: 31–33, 34–41 (*Kriza človečanstva, Razpad družbe in propad umetnosti, Mehanikom!*).

¹⁰ Prim. številna dela o intencionalnosti literarnega dela, mdr. Ulicka 1988; posebej o Ingardnovi koncepciji jezika: Szajnert 2011; o avtorjevih sledovih v delu: Nycz 2001.

Spremenljivost mej literature je odvisna od menjave družbenih vlog, od transverzalnosti kulture, dojemljivosti za drugačnost, življenjskega ritma, spomina in napetosti med družbenim ugledom in ustvarjalnostjo predhodnikov ter željo po lastnem umetniškem uspehu. Čeprav so umetniki vse pogosteje izgubljali vero v pomembnost svoje vloge v potrošniški družbi, se niso odrekli alternativnemu odnosu do norm, obvezujočih v resničnosti.

Ta stališča se oblikujejo v pogajalskem razmerju, izraženem v literarni obliki, ki spremlja spremembe v človekovih psiholoških stališčih in jih ohranja v znaku. Nekatere rešitve ustvarjalcev, ki so glede na uveljavljene vzorce v kulturni tradiciji presenetljive, kažejo očitnost komunikacijskih procesov in obenem silijo k verifikaciji obstoječih načinov mišljenja in delovanja v kulturi. Zdi se, da je trenutno najbolj pričakovano stališče samoverifikacija, kar paradoksalno prihaja v nasprotje s pešanjem kulture spomina.

Interaktivnost literature se pojavlja na dveh ravneh: na horizontalni – v komunikaciji z drugimi besedili kulture – in vertikalni – z besedili literarnih predhodnikov. Če je mogoče vpliv konteksta na ustvarjalca in ustvarjalca na kontekst izraziti v transverzalnem razmerju, je odnos do umetniške in kulturne preteklosti ali do tradicije enostranski: iz njega je mogoče črpati ali pa se mu zoperstavlja. Preteklosti ni mogoče spremeniti, spremeni se lahko samo njena slika, kar je odvisno od spomina.

V prozi poljskih pisateljev, rojenih v drugi polovici sedemdesetih let in prvi polovici osemdesetih 20. stoletja, je mogoče opaziti prevladovanje dveh konstrukcij spomina: paramnezo in anamnezo (prim. Rewers 2005: 184). Pri paramnezi prihaja do mešanja preteklosti s sedanjostjo, zaradi česar se ustvarja, kot piše Ewa Rewers, enočasnost, ki usmerja v preteklost. Pripovedovanje, pripovedni čas, odnos pripovedovalca do predstavljenega sveta, junak se opirajo na asociativne preskoke kot signale za vzdrževanje koherence, kar naslovniku omogoča konkretizacijo po vzoru virtualne pripovedi, kakršne so mdr. računalniške igre, ali pa se navezujejo na pragmatiko uporabljanja klišejev (jezikovnih, predstavnih) in vsakršna ponavljanja v množični kulturi. Pisatelji uporabljajo ciklično konstrukcijo (npr. Michał Olszewski v delu *V Amsterdam (Do Amsterdamu)*, Dawid Kornaga v *Iskalcih povesti (Poszukiwacze opowieści)*) ali konstrukcijo ponovljenega cikla (*Slepi tiri (Ślepe tory)* Haline Górske), ki ga sestavljajo kratke pripovedne oblike in nesamostojne zgodbe, t. i. tekstoni (npr. *Paris-London-Dachau (Pariz-London-Dachau)* Agnieszke Drotkiewicz, *Ulica (Ulica)* Daniela Odije, *Śvoh (Niehalo)* Ignacyja Karpowicza). Njihova dvomljiva samostojnost ustvarja drugačno celoto iz raznorodnih sestavin (moto, kuharski recepti, odlomki iz spominov, pesmi, časopisni feljtoni, reklame, politični govori itd.) po zgledu tehnike *sampling* (lepljenja starega dela v novo – Pierre Schaffer), pri čemer zaradi pragmatične uporabe prihaja tudi do brisanja sledov. Spomin je tedaj podvržen anamnezi, torej je podrejen sedanjosti. Poseben primer izpostavljanja anamnetičnega spomina je lahko *Śvoh (Niehalo)* Ignacyja Karpowicza, v katerem je uporabljen postopek oživljanja spomenikov (»neuporabnih« v sedanjem času), da bi se povrnili zgodovinski čas. Jasna razvidnost tega ustvarjalnega prijema podobno kot

film Dariusza Gajewskega *Varšava (Warszawa)* poudarja kontrast med sedanjostjo (ki jo označujejo kaos, naglica, odtujenost) in zgodovinskim redom. Mit Varšave – narodnega spomenika, simbola poljskosti, junaštva, trpljenja – je v sedanjosti razvrednoten. Z njim živi le veteran, izgubljen v redu sedanjosti, zgodovino mesta pa, paradoksalno, odkriva turist, Japonec, ki fotografira varšavsko Sireno (prim. Adamczewska 2011).

Izenačevanje preteklega in sedanjega časa tako v paramnezi kot anamnezi v enaki meri zabrisuje sledove spomina, njegove fizične konfiguracije pa so za mnoge nečitljive. Napredovanje tega procesa v imenu napačno razumljene prihodnosti demaskira sodobna, zlasti še najnovejša proza, ki v načinu literarnega gledanja, v literarni obliki, izkorišča – kot pravi Eco – strukturo semiotiziranega predmeta. Čeprav je bila večina omenjenih tehnik znana v literaturi, kiparstvu, glasbi in gledališču 20. stoletja, pa nikoli doslej literarno umetniško izražanje ni uporabljalo vseh hkrati, ker nikoli v življenjskem stilu spomin ni bil tako zapostavljen: tako naravni kot umetni spomin. Paradoksalno je, da se je ravno zaradi spomina kot funkcije človeškega razuma razvila medijska komunikacija, ki je raztegnila – kot na slikah Piranesija – človeški občutek za prostor in čas. Vaba zagotovljene varnosti v skladu z obrazcem *veliko v enem (3 v 1)* privlači z navidezno lenobnostjo, za katero se plača z izgubo lastne subjektivnosti. Vendar ni nujno, da se to zgodi, a pod pogojem, da je navzoča zavest o možnosti samopogube, pri čemer umetnost spodbuja civilizacijsko in družbeno pričakovano samoverifikacijo. Ena izmed motivacij realističnega diskurza te proze je želja izraziti strah pred prevlado konteksta nad umetnikom.

Interaktivnost na vertikalni ravni izvira iz strahu pred vplivom. To je strah ustvarjalca pred prevlado tuje oblike, tako je zapisal Czesław Miłosz v *Deželi Ulro*, ko je omenjal pretirano estetsko natančnost v poeziji krakovske avantgarde (prim. Miłosz 1982) (svojih neposrednih pesniških predhodnikov), Józef Czechowicz pa je omenjal kvadrate, ki se spreminjajo v rombe, ko se je opredelil do istega estetskega vzorca (prim. Czechowicz 1970: 6–7 (*Przemiany*)). Brez dvoma je bilo to znamenje časa, ki je pričalo o spremembi estetske paradigme, kajti prostor popolnosti je začela postopoma zavzemati negotovost kot posebna lastnost človeka in kulture. Ryszard Krynicki pa je v besedilu *Učinek tujosti* poudaril možnost poistovetenja z lastnimi pesmimi, ko je opozoril na paradoks, ki tiči v želji po popularnosti in v sramežljivosti pred razgaljanjem čustvenosti (prim. Krynicki 2004: 54 (*Efekt obcości*)).

Tretja razsežnost, opredeljena kot fikcija, izvira iz narave obstoja literature in navzlic poskusom zavzemanja distance do zgodbe zagotavlja obstoj izrazitih mej med samo literaturo in vsem tistim, kar je v odnosu do nje zunanje, celo takrat, ko so v besedilu te meje namerno zabrisane. To je prostor možnosti, potencialen, časovno neomejen in kot tak nesmrten.

Iz poljščine prevedel Niko Jež

Viri

- Czechowicz, Józef, 1970: *Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jasieński, Bruno, 1978: Prymitywiści do narodów świata i do Polski, Do narodu polskiego, W sprawie poezji futurystycznej. *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Uvod in komentar Zbigniew Jarosiński. Izbor besedil Helena Zaworska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 3–6, 7–17, 17–22.
- Kosovel, Srečko, 1977: *Zbrano delo 3/1*. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS. 12–20, 21–30.
- Krynicky, Ryszard, 2004: *Kamień, szron*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Peiper, Tadeusz, 1979: *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szyborska, Wisława, 2004: *Wiersze wybrane*. Nova, rozšířjena izdaja. Kraków: Wydawnictwo a5.

Literatura

- Adamczewska, Izabella, 2011: »Krajobraz po Masłowskiej.« *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*. Łódź: Wydawnictwo Primum Verbum.
- Apadurai, Arjun, 2005: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Prev. Zbigniew Pucek. Kraków: Universitas.
- Arystoteles, ²1989: *Poetyka*. Prev. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bachtin, Michail, 1970: Epos a powieść. *Pamiętnik Literacki* 3.
- Balcerzan, Edward, 1972: *Przez znaki: granice autonomii sztuki poetyckiej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Balcerzan, Edward, 2002: Sprzecznościowa koncepcja literackości. *Przestrzenie teorii* 1. 11–24.
- Bloom, Harold, 2002: *Lęk przed wpływem*. Prev. Agata Bielik-Robson in Marcin Szuster. Kraków: Universitas.
- Culler, Jonathan, 1998: *Teoria literatury*. Prev. Maria Bassaj. Varšava: Prószyński i S-ka.
- Eco, Umberto 1994: *Lector in fabula*. Prev. Piotr Salwa. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Foucault, Michel, ²2006: *Słowa i rzeczy*. Prev. Tadeusz Komendant. Gdansk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Gombrich, Hans Ernst, 1981: *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*. Prev. Jan Zarancki. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ingarden, Roman, 1931: *Das literarische Kunstwerk*. Halle: M. Niemeyer.
- Kielar, Barbara Z., 1988: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Kuhn, Thomas S., 2001: *Struktura rewolucji naukowych*. Prev. Helena Ostromecka. Varšava: Aletheia.
- Lebkowska, Anna, 2001: *Między teoriami a fikcją literacką*. Krakov: Universitas,
- Lotman, Jurij, 1978: Lalki w systemie kultury. Prev. Paweł Ustrzykowski. *Teksty* 6.
- Markowski, Michał Paweł, 1999: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdansk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Melberg, Arne, 2002: *Teorie mimesis*. Prev. Jan Balbierz. Krakov: Universitas.
- Miller, J., 1988: In Search of Mind. *Dialogue* 69/3. 17–20.
- Miłosz, Czesław, 1982: *Ziemia Ulro*. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Nycz, Ryszard, 2001: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Krakov: Universitas.
- Pelc, Jerzy, 1948: Fikcja i fantastyka literacka. *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego* 41. 1–16.
- Pelc, Jerzy, 1963: Quasi-sądy i dzieło literackie. *Pamiętnik Literacki* 54/3. 61–79.
- Porębski, Mieczysław, 1978: O wielości przestrzeni. Głowiński, Michał, in Okopień-Sławińska, Aleksandra (ur.): *Przestrzeń w literaturze*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rewers, Ewa, 2005: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Krakov: Universitas.
- Ricœur, Paul, 1998: *O sobie samym jako innym*. Prev. Bogdan Chelstowski. Poznanj: In Rock.
- Rorty, Richard, 1996: *Przygodność, ironia i solidarność*. Prev. Waław Jan Popowski. Varšava: Wydawnictwo Spacja.
- Rosch, Eleanor, in Lloyd, Barbara B. (ur.), 1978: *Cognition and Categorization*. New Jersey: Hillsdale.
- Sarnowska-Temierusz, Elżbieta, 1985: *Zarys dziejów poetyki*. Varšava: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Starobinsky, Jean, 1972: Wskazówki do historii wyobraźni. Prev. W. Kwiatkowski. *Pamiętnik Literacki* 63/4. 217–232.
- Szajnert, Danuta, 2011: *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją*. Łodź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Taylor, Charles, 2001: *Źródła tożsamości nowoczesnej*. Prev. Marcin Gruszczyński. Varšava: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ulicka, Danuta, 1988: Mimetyczność i literackość. O Ingardenowskiej koncepcji języka w dziele literackiej. *Pamiętnik Literacki* 79/2.
- Vico, Giambattista, 1966: *Nauka nowa*. Prev. Jan Jakubowicz. Varšava: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Walton, Kendall, 1984: Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary. Gołaszewska, Maria (ur.): *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Krakov: Uniwersytet Jagielloński.
- Welsch, Wolfgang, 1998: Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury. Kubicki, Roman (ur.): *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego 2*. Poznanj: Fundacja Humaniora. 195–222.
- White, Hayden V., 2000: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Prev. Arkadiusz Marciniak. Krakov: Universitas. 171–201.