

GERALD GRAFF

Kako naj ne bi govorili o fikciji

S pojmom »fikcije« se je nekaj dogajalo, tako v kritičnem diskurzu kot drugod. Dolgo časa je ta pojem deloval pod splošno znanimi omejitvami. Uporabljal se je za označevanje: (1) neke določene književne zvrsti;* (2) nekega vidika književnosti sploh – elementa zgodbe, dejanja ali zapleta, vključno s sestavinami, kakršne so značaj, kraj in čas dogajanja, prizorišče in tako naprej; (3) katere koli pripovedi ali zgodbe, ki vsebuje močan domišljjski element. Toda v zadnjem času se je pojem »fikcije« razširil. Čeprav se še vedno uporablja za označevanje dejanja ali zgodbe književnih del, se je pričel nanašati na nekaj več: na ideje, teme in prepričanja, ki jih utelešata dejanje ali zgodba. Za fiktivne ne veljajo le dogodki v književnosti, temveč tudi »sporočilo« ali »svetovni nazor«, ki ju izraža predstavitev dogodkov. In to še ni vse. Kritiki gredo dandanes še za korak naprej in dajejo po nekakšni tautologiji vedeti, da so literarni pomeni fikcija, ker so fikcija vsi pomeni, celo tisti iz neliterarnega jezika, vključno z jezikom kritike. V svojih najskrajnejših dometih ta kritični pogled zatrjuje, da sta »življenje« in »resničnost« tudi sama fikciji.

Literarna tema kot fikcija

Kritične strategije za nevtralizacijo resničnostnih tematskih trditev v književnosti je do konca izpopolnila nova kritika: predpostavko, da je književnost prej »dramatična« ali »predstavitvena« kot »propozicijska«; da so literarne izjave (kot na primer »Lepo je resnično, resnično lepo«) vedno izrekanja neke literarne osebe in zato niso nikdar sprejemljive kot zatrjevanja; da splošne izjave v književnih delih tako določa »pritisk konteksta«, da se odpovedujejo svoji moči zatrjevanja;** da raba (ali funkcija) izjav, kadar se pojavljajo v književnih delih,

* Pripovedništvo, zlasti pripovedna proza (op. prev.).

** Kot pravi Cleanth Brooks, »pesmi nikdar ne vsebujejo abstraktnih trditev. Se pravi, na vsako 'trditev', izrečeno v pesmi, pritiska kontekst, ki ji spreminja pomen. Z drugimi besedami, izrečene trditve – vključno s tistimi, ki se zdijo filozofske posplošitve – moramo brati, kot bi bile govori v drami. Njihove tehtnosti, njihove pravilnosti, njihove retorične moči, celo njihovega pomena ni mogoče ločevati od konteksta, v katerem se pojavljajo« (*Ironija kot strukturalno načelo*, v: *Literary Opinion in America*, rev. izd., ur. Morton D. Zabel, Harper and Brothers, New York 1951, str. 731).

ni kaj trditi, temveč »utelešati razpoloženja«, »izkušnje« in tako naprej; da ideje in filozofije v književnih delih niso navzoče kot zatrjevanja, ki jim je treba verjeti, temveč kot pretveze, ki dovoljujejo, da se razvijejo strukturalni ali čustveni vidiki besedila.

Te namerne strategije je pogosto spremljala neka nenamenska, namreč da se simbolična ali tematska raven književnosti preprosto pomeša z dobesedno ravni – kot bi bili obe ravni ena sama, kot bi bila njuna fiktivnost v isti meri očitna. Kritiki so vse od Sidneyja, Drydna in Johnsona opozarjali, da se literarna dejanja ne skušajo oklicevati za dobesedno resnico. Kot je vprašal Sidney: »Kateri otrok, ko pride na igro in vidi napis *Tebe* z velikimi črkami nad starimi vrati, verjame, da so tam res *Tebe*?« Ko je Coleridge izrekel svojo slovito opazko o »prostovoljni odpovedi nezaupanju, ki tvori pesniško vero«, je imel v mislih to nedobesedno sprejemanje fikcije. Toda ti kritiški uvidi nikakor niso želeli reči, da se književna fikcija ne nanaša na nič resničnega. Dejstvo, da se »*Tebe*«, prikazane na odru, ne predstavljajo kot resnične *Tebe*, za te kritike še ni pomenilo, da moramo jemati kot fikcijo vse tisto, kar igra, kot se nam zdi, pripoveduje o človeških zadevah. Toda zamenjevanje teh dveh ravni trditev nas pripelje prav do tega sklepa. Tako Wellek in Warren v *Teoriji književnosti* brez težav preideta od predpostavke, da »trditve v romanu, pesmi ali drami niso dobesedno resnične«, k sklepu, da »to niso logične izjave«.

Novejši teoretiki, ki zavračajo velik del instrumentarija nove kritike, pogosto obujajo te znane strategije. Tukaj imamo, na primer, Jonathana Cullerja s »tematskimi konvencijami« romana. Konkretni ustrezeni primer je Flaubert, čigar romane, kot pravi Culler, »omogoča konvencija, da se ne more nič upirati ironiji razen popolne nedolžnosti, ki pa je usedlina ironije«. Ko beremo Flauberta, vemo, da bodo »individualne oblike navdiha morale skozi talilni lonec ironije, ki ga ne morejo preživeti, razen kot čista oblika«. Vprašanje je, kako naj takšne tematske konvencije razume bralec – kako »resno« naj se odziva na tisto, kar po vsem videzu pripovedujejo ali dajejo slutiti o svetu.

Seveda bi lahko o takšnih konvencijah, kakršne so teorije ali svetovni nazori, govorili, kot da bi poslanstvo romanov bilo, da jih izražajo, toda takšen pristop bi bil komajda pravičen samim romanom ali izkušnji branja romanov; v naravi takšnih konvencij je namreč, da ostajajo neizražene, saj so kot eksplicitne teorije nasploh neobranljive ali vsaj neverjetne. In romanov ne beremo, zato da bi odkrivali takšne teorije; te so prej sredstvo za doseganje drugih ciljev, namreč romanov samih. Morda bi bilo koristnejše govoriti o mitih, ki so potrebni, če naj nastane roman, ali o formalnih sredstvih, ki proizvedejo roman, kakor pa o teorijah, izražanje katerih je naloga romana. Prvo se osvaja na ravni literarnega sistema, drugo pa z besedami biografskega ali komunikacijskega projekta.

Culler piše o tematskih konvencijah kot o »mitih«, a bi zlahka uporabil termin »fikcija«.

Najprej moramo opozoriti, da ta razširitev pojma mita ali fikcije zvede literarno temo na položaj pretveze, nečesa brez bistvenega pomena. Flaubertev ironični življenjski nazor se prevaja v »konvencijo«, in natihoma predpostavljamo, da brž ko se katero koli prepričanje spremeni v konvencijo, ni nikakršne potrebe več, da bi ga obravnavali kot prepričanje. Culler, namesto da bi si »formalna sredstva« predstavljaj kot pomožna sredstva za izražanje življenjskega nazora, predstavljenega v romanu, zamenja karte in si življenjski nazor sam zamišlja kot nekakšno formalno sredstvo, ki služi »drugim ciljem«. Te druge cilje Culler opiše – kar nam morda ni v pretirano pomoč – kot »romane same«. Kadar bremo neko besedilo kot literarno, dokazuje, se nam posreči, da ga ne vidimo kot »biografski ali komunikacijski projekt«, temveč kot fikcijo – nekaj, česar ne smemo imeti za pravo trditev o svetu.

Precej podoben pogled predlaga drug novejši kritik, John Ellis. »Kadar (...) neko jezikovno besedilo obravnavamo kot literaturo,« piše Ellis, »nobenega podatka ne sprejemamo več kot nekaj, po čemer naj se ravnamo, niti se več ne ravnamo po njegovih opozorilih in imperativih. Nasploh nas ne zanima, ali je tisto, kar nam govori, res ali ne, niti nanj ne gledamo kot na nekaj, kar bi bilo pomembno za kakršen koli praktični namen.« Ellis iz tega zaključí, da lahko isto pisanje beremo različno, ga različno uporabimo, odvisno od tega, ali ga beremo kot »informacijo« (Cullerjev »komunikacijski projekt«) ali kot literaturo. Ko pričnemo, na primer, brati Gibbonov *Propad in padec rimskega cesarstva*, pravi Ellis, »nas značilno neha skrbeti za dejstva iz rimske zgodovine; na knjigo nehamo gledati kot predvsem na zgodovinsko informacijo ... Resničnost ali zlaganost, pomembni za konkretni zgodovinski kontekst, nista nič več poglavitni problem, ker Gibbonova knjiga nič več ne služi temu namenu.«

Kot sem že namignil, se to razmišljanje opira na tehtno opažanje: da resničnost ali zlaganost »informacij« ali dozdevno »resnična« vsebina izrečenih ali nakazanih izjav niso pomembne, kadar bremo književno delo. Ko bremo ukaz: »Recite mi Izmael,« dejstvo, da Izmael ni nikdar obstajal, ničesar ne spremeni. In roman ne bi bil nič boljši, če bi takšna oseba zares živela. Toda mar se, ker se psevdoinformacijske izjave v literarnih delih ne nanašajo na resničnost, v literaturi sploh nič ne nanaša na resničnost? Seveda je vse zelo odvisno od tega, katero vrsto izrekanja izbereš za svojo paradigmo literarnega jezika. Če izbiramo stavke, kot »Recite mi Izmael« ali »Počasi je bredla Pequod skozi pašnike morsklega drobiza. Še vedno se je držala severovzhodne smeri proti otoku Javi«, navsezadnje spoznamo, da so literarne izjave zgolj fiktivni posnetki pravih trditev. Toda *Moby Dick* vsebuje tudi stavke, kot je naslednji: »Kakor obkroža grozotni ocean zelenečo zemljo, tako leži v človekovi duši edini otok Tahiti, poln miru in veselja, toda obdan z vsemi strahotami komaj napol znanega življenja.«* Če upoštevamo tovrstni primer, potem bomo morda morali vprašanje načeti na novo.

* Prevedla Mira Mihelič, v: Herman Melville, *Beli kit*, CZ, Ljubljana 1966, str. 305 in 306.

Te strategije za nevtralizacijo literarnih trditev odmevajo v nekaterih današnjih literarnokritičskih priredbah teorije govornega dejanja. Kritiki, kot Richard Ohmann in Barbara Herrnstein Smith, trdijo, da so književna dela sestavljena iz posnemovalnih ali navideznih govornih dejanj. Smithova, na primer, pravi, da »za zasnovo pesmi kot fiktivnega izrekanja ni poglavitno, da je govorec 'oseba', različna od pesnika, ali da so dozdevno naslovljeni bralci, izražena čustva in omenjani dogodki izmišljeni, temveč to, da so *govorjenje, naslavljanje, izražanje in omenjanje sami fiktivna govorna dejanja*«.

Smithova dopušča, da »so trditve v pesmi seveda lahko kar precej podobne trditvam, ki bi jih pesnik lahko resnično in resnicoljubno izrekel kot zgodovinsko bitje v zgodovinskem svetu. Vendar pa so, ker so pač ponujene in prepoznane kot trditve v pesmi, fiktivne.« Kako Smithova ve, da je vse to res? Kot Culler in Ellis se sklicuje na konvencijo: »Lahko se odločimo, da na celoto ne bomo gledali kot na pesem, temveč kot na zgodovinsko izrekanje, toda potem konvencije, na podlagi katerih se njena fiktivnost razume in ima ustrezne učinke, niso več veljavne.« Toda Smithova nikjer ne razloži, kako se je odločila, da je ustrezna konvencija za obravnavanje književnih del ta, da imamo njihove izjave za fiktivna govorna dejanja. Sklepamo lahko, da jo je preprosto predpostavila kot apriorni aksiom, ki ne zahteva utemeljevanja.

S tem da so kritiki tematske trditve v književnosti zvedli na položaj fikcije, so si pripravili prizorišče za svojo naslednjo potezo: sklep, da je bralčeva osvoboditev tematskih izjav njihovega dozdevnega nanašanja na resničnost odločilni korak pri doživljanju besedila *kot* literature. Z drugimi besedami, odsotnost nanašanja na resničnost ne postane samo konvencija literarnih del, temveč *določujoča* konvencija – nujni pogoj »literarnosti« ali »proizvajanja« besedila kakor literature, in ne kakor »komunikacijskega projekta«. Če lahko bereš življenjski nazor, ki ga ponuja delo X, kot fikcijo (in kdo bi ti to lahko preprečil?), potem X obravnavaš kot literaturo.

Literatura kot izjavljanje

Vrnimo se k zgoraj navedenemu odlomku Jonathana Cullerja, tistemu, v katerem pravi, da tematskih idej v knjigah ne beremo kot »teorij ali svetovnih nazorov«, temveč kot »mite«, ki omogočajo »same romane«. Culler ne zanika, da romani (in predvidoma druga literarna dela) lahko imajo teme, da bralec lahko ustrezno razume romane, tako da najde izjave, ki urejajo dejanja in prizore. Culler daje skozi vso *Strukturalistično poetiko* vedeti, da je intuitivno dojemanje tematskih izjav eno izmed glavnih sredstev, s katerimi bralci »osvojijo« (ali »okrepijo« ali naredijo »verjetna«) literarna besedila. Toda Culler implicitno ločuje med propozicijsko obliko izrekanja in njeno rabo govornega dejanja; se pravi, izjave se lahko rabijo za tvorjenje »trditev«, zatrjevanj, ki se nanašajo na resničnost, toda imajo tudi druge rabe. Če ne preverimo konvencij, po katerih se rabijo, ne moremo vedeti, ali dani sistem izjav tvori trditve ali ne. (Če, na primer, rečem: »Človek bo prevladal,« lahko zares nekaj trdim, lahko

pa tudi samo navajam Faulknerja med poukom v razredu ali parodiram bombastičnost ali kvarim zabavo itd.) Čeprav torej Culler dopušča, da so literarni pomeni propozicijski, pravi, da literarna konvencija bralca odvezuje obveznosti, da bi te izjave jemal kot trditve.



Cullerjevo dopuščanje, da so literarni pomeni propozicijski, ima možne subverzivne posledice za njegovo lastno teorijo. Culler zapiše, da celo, kadar se besedilo upira procesu osvajanja, tako da, zavedajoč se samo sebe, spodkopava vse preproste splošne izjave, ki jih morda vsebuje, je njegov poskus odpora sam po sebi odprt osvojitvi s propozicijskimi sredstvi – morda sploh samo s takšnimi sredstvi. Takšen je vsekakor pomen Cullerjeve zanimive opazke, da »tudi če bi vse drugo spodletelo, bi lahko niz besed brez vsakega opaznega reda brali tako, kot da označuje absurd ali kaos, in ga nato postavili v alegorično zvezo s svetom, ga razumeli kot trditev o nepovezanosti in absurdnosti naših lastnih jezikov«. Če tej misli sledimo do konca, bi lahko obrnila Cullerjevo in Ellisovo teorijo na glavo: bralci ustvarjajo ali osvajajo besedilo *kot* literarno natanko tako, da na njegovo dogajanje gledajo, kot da vsebuje »alegorični odnos do sveta« – ne pa tako, da bi ga osvobajali takšnih alegoričnih povezav.

Toda vseeno moramo še enkrat pregledati Cullerjevo prvotno trditev. Če se vprašamo, zakaj tematskih izjav v literaturi ne razumevamo kot trditev o svetu, ugotovimo, da Culler nič kaj dosti ne utemeljuje (znamenje, da je to stališče široko sprejeto). Toda ena smer utemeljitve je nakazana: tematske izjave v romanih »so kot eksplicitne teorije nasploh neobranljive ali vsaj neverjetne«. Če bi torej brali romane, kot bi bil njihov namen izražati takšne teorije kot teorije, bi jim bili »komajda pravični«. Najočitnejši pomislek ob tem je, da si je Culler o vprašanju ustvaril prenagljeno sodbo. So teorije ali svetovni nazori, ki so predstavljeni v romanih, res nasploh neobranljivi in neverjetni kot taki? Ali to res ni odvisno od tega, o katerih romanih govorimo? Ali lahko predpostavimo, da romanopisci nasploh nimajo povedati nič, čemur bi bilo vredno prisluhniti? In kaj naj pomeni zamisel, da smo literarnemu delu »pravični«? Culler sploh ne meni, da naj bi bralec skušal spoštovati pisateljeve domnevne namene, temveč, kot se zdi, meni, da jih je dolžan izpopolnjevati. Kajti kmalu se izkaže, da je za Cullerja nič manj kot »glavna naloga kritike« prav naloga, »da narediš besedilo zanimivo, da se bojuješ proti dolgčasu, ki preži za vsakim delom, v pripravljenosti, da napade, če branje zablodi s poti ali nasede«. Možni odgovor na ta barthesovski pogled bi bil, da se mora pisatelj, in ne bralec, bojevati z dolgčasom in da je metoda branja, ki bralca spodbuja k temu, da dela besedilo zanimivejše, pokroviteljska.

Toda ta kritika nas je zavedla nekoliko stran od obravnavane teme. Kajti če odmislimo njegove pripombe o izogibanju dolgočasnosti, Culler ne razpravlja toliko o tem, da bi bralci *moral*i osmišljevati besedila, kolikor o tem, da jih v vsakem primeru *osmišljujejo*. Njegov namen je opisati konvencijo, ki je dejansko prisotna, kadar se bralci srečujejo s tematskimi izjavami v romanih. Težava je v tem, da v svojem opisu preveč stvari jemlje za samoumevne. Predpostavlja, da smo si vsi – vsi tisti med nami, ki resnično vemo, kako se bere literatura – na jasnem o tem, *kaj je konvencija*. O tem smo si na jasnem, ker je to vgrajeno v našo »literarno kompetenco«, ki jo določajo pravila branja. Ta pravila narekujejo, da prepričanja v literaturi pokriva nekakšno omejeno jamstvo, tako da

dober bralec ne zagreši napake, da bi takšna prepričanja bral kot del »komunikacijskega projekta«. In mar se tako dejansko, pa naj je to prav ali narobe, ne vedejo izkušeni bralci, kadar berejo literaturo?

Sam menim, da se običajno ne vedejo na ta način, in skušal bom svojo trditev podpreti s tem, da si ogledam, kako je kot bralec ravnal Culler sam v neki drugi knjigi, in sicer *Flaubert: rabe negotovosti* – v delu, ki po Cullerju predstavlja konkretno uporabo teorije, začrtane v *Strukturalistični poetiki*. Culler v tej knjigi pravi, da obstajajo nekatere vrste besedil, ki jih sploh ni mogoče urediti kot tematske izjave. Takšno besedilo je Flauberteva *Vzgoja srca*, in Culler jo na vrsto načinov primerja z drugim eksemplaričnim delom, Balzacovimi *Zgubljenimi iluzijami*, knjigo, katere dejanje se dosledno podreja shematski tematizaciji. Culler pravi, da so »v Flaubertu številni odlomki, v katerih detajli, kot se zdi, sploh niso tematsko določeni in v katerih interpretacijski proces sploh nikoli ne steče«. Seveda vsaka obširna pripoved vsebuje nekaj poljubnih detajlov, ki služijo tistemu, kar Henry James imenuje »trdnost označevanja«, toda Culler meni, da Flaubert daleč preseže običajno količino. Navaja vrsto odlomkov iz *Vzgoje srca*, v katerih »ni nič ponazorjeno«, in zdi se, da je bralcu namerno onemogočeno iskanje tematskega urejevalnega načela. Tako nas stavek, ki opisuje odziv Frédérica Moreauja na ples v maskah v drugi knjigi, »vodi od enega predmeta k drugemu, pri čemer sledi prej prostorski bližini kot podobnosti. Podrobnosti same nam povedo malo, saj ne izdajajo niti veličastnosti niti ničevosti srečanja. Bralec, ki bi rad povezoval, dojel pomen in funkcijo tega prizora, zaenkrat še nima kje začeti.« In sledeče gradivo le še naprej »odlaga pomen«. Kadar besedilo, po drugi strani, nakazuje tematske pomene, se ti nagibajo k razkazovanju lastne banalnosti in zlaganosti, tako da dobimo »parodijo interpretativnega procesa, kakršnega si lahko ogledamo pri Balzacu«. Interpretacije dogajanja so nakazane samo kot predigra k razkrinkavanju njihove »neutemeljenosti«. Flaubert ustvarja »poljubne in nemotivirane znake, tako da niti bralec niti oseba nista deležna tolažbe organske sinteze ali 'naravnega' pomena«. Ponuja simbole, ki predstavljajo samo tisto, kar je Valéry imenoval »neumnost«, kar je »lastnost predmetov, ki kažejo svetu prazno in neminljivo površino«, in ironijo, »ki spodkopava interpretativno sintezo«. *Vzgoja srca* je torej »najbolj osupljiv, najbolj izzivalen primer tematske nedoločnosti« – odličen zgled za »rabe negotovosti«. Flaubertev svet v romanu se vztrajno izmika razlagi, »se ne pusti urediti«. Njegov svet »ni sistem v balzacovskem smislu – ne vladajo mu zakoni, ki bi določali, kako ena stvar sledi drugi v, lahko bi rekli, sintagmatskih zaporedjih. To je prej sistem ogromne paradigme, v katerem je vse enakovredno in bi lahko nadomestilo kar koli drugega v sintagmi naključja.« Tako dolg citat sem navedel zaradi tega, ker je Cullerjeva analiza tega romana izjemno spreten in inteligen ten primer tiste vrste branja, ki se je udomačila v današnji kritiki. In moram dodati, da gre za izjemno prepričljivo branje romana.

In vendar ... Potem ko Culler pokaže nepojasnljivost romana, njegov odpor do tega, da bi se pustil tematizirati, se loti branja romana prav na tematski

način, za katerega razglaša, da ga ni mogoče uporabiti. Zares, prav v svoji osvetlitvi tega, kako se roman ne pusti alegorizirati, ga Culler alegorizira. Kaj pa so drugega »nejasnost«, »neumnost«, zmotnost in banalnost vseh interpretacijskih »okrepitev« izkušnje, če ne tematski koncepti, ki – po Cullerjevem branju – osmišljajo doživljanje romana? Kar hočem povedati, najbolje ponazarja Cullerjeva obravnava znamenitega zadnjega prizora romana, v katerem skušata Frédéric in njegov nekdanji sošolec Deslauriers povzeti vsebino svoje »vzgoje«, a dosežeta samo omlednost in puščobo. Pričakovani *Bildung Bildungsromana* se pojavi samo kot namig, ki ga brž spodkoplje ironija. Culler o tem zapiše naslednje: »Ne le, da se v tem *Bildungsromanu* nista ničesar naučila Frédéric in Deslauriers, niti bralec se iz njunega primera ne more kaj prida naučiti, in morda je najgloblja tragedija v tem: da za nezaslišan neuspeh nismo poplačani z nikakršnim razumevanjem.« Morda je tako, toda komajda bi mogli reči, da takšno »tragično« branje roman obravnava, kot da se ta upira tematski okrepitvi, kot roman, v katerem »ni nič pozorjeno«.

Culler bi lahko tu malce popustil in priznal, da si je roman pojasnil, tako da je njegovo dogajanje navsezadnje le zaobjel pod tematsko izjavo. Toda v tem primeru bi se lahko povrnil k svojemu utemeljevanju iz *Strukturalistične poetike*, da se takšne tematske izjave gojijo samo kot mitične pretveze, ne pa kot resnične trditve, ki naj jim verjamemo. Culler, kot se zdi, če smemo soditi po tem, da uporablja besedne zveze kot »najgloblja tragedija«, obravnava Flaubertev smisel kot trditve, za katero je Flaubert želel, da doseže njegovega bralca, enako kot želijo s svojimi trditvami doseči bralca Balzac in drugi pisatelji. Še več, tudi Culler sam te trditve sploh ne obravnava kot mitične pretveze, temveč jo, kot se dozdeva, obravnava spoštljivo, prav kot bi ji verjel ali bi se mu vsaj zdela verjetna kot življenjski nazor. Se pravi, Culler piše, kot da bi *jemal resno* nazor, da nas naše izkustvo nauči malo ali nič, da za nezaslišan poraz nismo poplačani z nikakršnim razumevanjem, in piše, kot da bi roman sam zahteval tak odziv od slehernega bralca.

Seveda je Flaubertev postopek v tem romanu drugačen od Balzacovih postopkov in Cullerjev uvid v to razliko je koristen. Toda Culler napačno prikaže naravo razlike, ko jo opiše kot razliko med romani z nedoločnim in določnim pomenom. Flaubertev roman je »nedoločen« samo toliko, kolikor ponuja neko *teorijo* nedoločnosti izkustva. Toda ta teorija ni nič manj določna kot katera koli druga. Če ne bi bilo tako, bi bile nedoločljivosti romana nesmiselne in dobesedno neberljive, namesto da bi tvorile trditve o nesmiselnosti in neberljivosti stvari.

Če bi iskali resnično osvoboditev od alegoričnih ali tematskih pomenov – z besedami Susan Sontag, dela, »ki je njihova površina tako enotna in čista, njihova gonilna sila tako deroča, njihov nagovor tako neposreden, da je delo lahko ... samó ono samo« –, se ne bi smeli obrniti k Flaubertu (ali celo k Robbu-Grilletu, ki privede načelo flaubertevske »neumnosti« do skrajnosti), temveč k delom, ki so tako brez pomena, da se jim ga ni treba odrekati – k trivialnim romanom, k detektivkam, k romanom tipa Jacqueline Susann, stripom in tako naprej.

V nasprotju z deli, ki si trudoma prizadevajo spodkopati tematski pomen in ga tako že v samem postopku sprožajo, takšna zabavna čtiva zlahka dosegajo neprepustnost za razlago. Dokazovanje Northropa Fryja in drugih kritikov, da so pripovedne strukture »visoke« in »trivialne« literature istovetne, daje slutiti – tudi Fryju – da se visoke oblike odlikujejo v glavnem po tem, da imajo nekaj resnega povedati.

Obstaja protislovje med našim teoretičnim govorjenjem o literaturi ter našim dejanskim obnašanjem pri branju in razpravljanju o literarnih delih. Kritiki in bralci se ne obnašamo tako, kot nam dopovedujejo splošno priznane teorije, da se obnašamo – in to dejstvo, kot sem že opozoril, veliko dolguje negativnim pritiskom, ki učinkujejo na naše teoretično razmišljanje. Ko je bila »trditev« ožigosana kot »buržoazna« in »mehanična«, so morali pisatelji pričeti zanikati, da literatura kaj trdi. Hkrati je takšno zanikanje mogoče sporočiti samo v obliki trditev. In kritiki, ki so zagovarjali to stališče v teoriji, ga le stežka ne bi kršili v praksi. Pridržek omejenega jamstva je neopazno ukinjen, brz ko je treba govoriti o konkretnih delih, ali pa je omejen z obširnim sklicevanjem na pisateljevo »vizijo«.

Ali torej sploh ni mogoče nobeno razlikovanje med literarnimi deli in drugimi vrstami »komunikacijskih projektov«? Seveda to mora biti mogoče, toda predlagane vrste razlikovanj so bile močno pretirane. Mogoče je oblikovati zgolj »notranje« sodbe o literaturi, sodbe, ki ukinjajo vsa vprašanja resnice ali verjetja. Menda res ni nobenih velikih romanov, ki bi slavili ljudožerstvo, toda če si predstavljamo vrsto takšnih romanov, lahko predpostavljamo, da bodo nekateri izmed njih boljši od drugih. Nekateri nacistični plakati so večje umetnine od nekaterih nenacističnih ali protinacističnih. Lahko sprejmemo *donnée* katerega koli literarnega dela in presojava, kako dobro je izvedena; delo lahko presojava glede na to, kako dobro ustreza zahtevam zvrsti, ne da bi načenjali vprašanje vrednosti zvrsti. Notranja povezanost je čisto lahko nujni pogoj za literarno vrednost. Komajda pa bi lahko bila zadostni pogoj. Če bi povezanost zadostovala, bi bilo nemogoče pojasniti, zakaj cenimo dela, kot so *Moby Dick*, *Zločin in kazen* in *Ameriška tragedija*, bolj kot povprečno grozljivko Mickeyja Spillana ali Agathe Christie. Če bi jih presojali samo po preizkusu notranje povezanosti, bi Spillane in Christiejeva igraje zmagala.

Literaturo lahko in jo res presojava s preizkusi notranje povezanosti, toda redko se pri tem zaustavimo. Literarne sodbe običajno zaobsegajo tako notranje kot zunanje probleme, in zunanji problemi pogosto vplivajo na notranje. Resnično, če si ogledamo zgoraj navedeni primer, roman o ljudožercih ali nacistični plakat, lahko vidimo, da je samo razlikovanje med notranjim in zunanjim pogosto umetno. Ostro kršenje zunanjih norm v teh delih večini bralcev preprečuje, da bi cenili njihove notranje vrednosti. Res je, da v literaturi dogovorno dopuščamo višjo stopnjo strpnosti do prepričanj in svetovnih nazorov kot v drugem pisanju, toda ta strpnost ima meje. Dejstvo, da jo izvajamo, še ne pomeni, da tematske izjave obravnavamo kot fikcijo. Obnašanje samih kritikov potrjuje te zaključke.

Pretirano ločevanje med branjem nekega dela *kot* literature in branjem istega dela *kot* nečesa drugega, kot trditve o nečem, se zdi tako odveč kot tudi kršitev običajne bralne izkušnje. Čisto lahko je res, da literarna dela »pomenijo« na nekatere posebne načine – natančno, skozi prispodobe, dramo, fikcijo, dejanje, ki pridobiva pomen s tematskim zapletom –, toda iz tega ne sledi, da ima ta posebni način pomena nujno poseben semantični status, ki je druge vrste od tistega, ki ga imajo navadne izjave. Ravno tako ne sledi, da literarne teme nudijo neko posebej ublaženo vrsto nanašanja na resničnost ali sploh nje-govo popolno odsotnost. Celo delo, ki izjavlja, da je resnica popolnoma problematična, nespoznavna, relativna ali funkcija mnogih perspektiv, se na isti način nanaša na resničnost kot tovrstna zagotavljanja zunaj literature.

Res je, da zapleti dramatskega dogajanja pogosto spodkopavajo, ironizirajo ali »problematizirajo« posploševanja v literarnih delih, toda ta posploševanja jih lahko tudi nadzorujejo. In celo, kadar celota dogajanja knjige takšne posplošitve res omejuje ali zanika, prav ta dialektika postane nekakšna tematska izjava, ki jo vsebuje delo kot celota in je potrebna, da si ga bralec lahko začasno prisvoji. Cleanth Brooks ima prav, ko o »filozofskih posplošitvah« v poeziji pravi, da »njihove relevantnosti, njihove ustreznosti, njihove retorične moči, celo njihovega pomena ni mogoče ločevati od konteksta, v katerem nastopajo«. Zaradi tega je tako tvegano povzeti izjavo iz literarnega



dela in jo obravnavati kot njegovo sporočilo. Ne sledi pa, kot trdi Brooks, da ker poetične ali literarne trditve nastopajo v kontekstu, ki jih omejuje ali celo zanika, literarna dela »nikoli ne vsebujejo abstraktnih trditvev« – nič bolj, kot ne sledi, da katera koli zapletena utemeljitev, zato ker nastopa v kontekstu, dejansko ni utemeljitev. Še enkrat, zdi se, da v teorijo, da literarna dela ničesar ne trdijo, ne vodi narava samih literarnih del, temveč kulturni pritiski na naše teoretično mišljenje o literarnih delih.

Propagandisti sebi navkljub

Razlagalci Robba-Grilleta, Becketta ali gledališča absurda niso jemali filozofskih tem svojih predmetov za »teorije ali svetovne nazore« nič manj neposredno kot Samuel Johnson filozofske ideje Shakespearja ali Popa. Da je tako, nam pove intenzivnost, s kakršno pišejo:

*Namen Robba-Grilleta je ... vzpostaviti roman na površini: ko lahko enkrat postaviš njegovo notranjo naravo, njegovo »notranjskost«, v oklepaj, takrat so predmeti v prostoru in kroženje ljudi med njimi povzdignjeni na položaj subjektov. Roman postane človekova neposredna izkušnja tega, kar ga obkroža, ne da bi se mogel v spopadu s predmetnim svetom, ki ga odkriva, zaščititi s kakšno psihologijo, s kakšno metafiziko ali s kakšno psihoanalitično metodo. Roman ni nič več htonično razodetje, nič več knjiga pekla, temveč svet – če seveda na svet ne gledamo več z očmi spovednika, ali zdravnika, ali samega Boga (vse pomembne predpostavke klasičnega romanopisca), temveč z očmi človeka, ki stopa skoz svoje mesto brez vsakega drugega obzorja razen prizora pred sabo, brez vsake druge moči, kot je moč njegovih lastnih oči.**

Teško se je izogniti sklepu, da se Rolandu Barthesu življenjski nazor Robbe-Grilletovih romanov dejansko zdi verodostojnejši, manj zavajajoč, z drugimi besedami, *pristnejši* in *verjetnejši* od tistega, ki ga najdemo v romanih, ki »gledajo na svet z očmi spovednika, zdravnika, ali samega Boga«. Razhajanje med kritično teorijo in kritično prakso je tako lahko spregledati zaradi dejstva, da je sporočilo, ki ga zagovarjajo moderna in sodobna dela, tako pogosto nekakšno *protisporočilo* (kot tisto, ki ga Barthes tolmači zgoraj). In vse prelahko je protisporočilo (ali zapleteno sporočilo) zamenjati z odsotnostjo sporočila.

V nasprotju s splošnim prepričanjem se pisanje v dvajsetem stoletju nagiba k večji, in ne k manjši, didaktičnosti kot »klasično« ali »tradicionalno« pisanje. Za to obstaja nekaj dobrih razlogov. Prvič, obsedni, izredno spolitizirani položaj moderne kulture, v katerem se pisatelj vidi kot družbeni sovražnik in tekmeč drugim pisateljem (četudi naj bi samo ugotovili, kateri izmed njih zna bolj spektakularno pokazati hrbet družbi), ga spodbuja k napadalnejši programskosti, celo če odklanja vse programe. Drugič, zavračanje konvencionalne pripovedne strukture v eksperimentalnem pisanju zahteva strožjo tematsko enotnost. Trdneje ko se delo opira na konvencionalno pripovedno (ali opisno) strukturo, več svobode ima, da zaide od tematskega pomena, kajti zastranitveno gradivo bralec zlahka osvoji kot »del zgodbe«. Dokler zgodba ostaja na dostopni

* Roland Barthes, *Predmetna literatura: Allain Robbe-Grillet, Uvod k Dvema romanoma Robba-Grilleta: Ljubosumnost in V labirintu*, Grove Press, New York 1965, str. 25. Kot pravi Culler: »Velik del Robba-Grilleta si lahko povrnemo, če ga beremo kot premišljevanja ali govor patološkega pripovedovalca, in ta okvir daje kritikom oporo, da lahko napredujejo k pretresanju posledic konkretne patologije, za katero gre« (*Strukturalistična poetika*, str. 138).

razdalji od svoje teme, je bralec sposoben prenašati obilne količine nebistvenih podrobnosti, ne da bi izgubil rdečo nit. Moderna eksperimentalna besedila, ki so se, nasprotno, odrekla zgodbi in pripovedi, so veliko bolj odvisna od bralčeve sposobnosti, da najde tematske izjave, ki so zmožne dati njihovim ločenim, razdrobljenim in nalomljenim podrobnostim nekaj eksemplaričnega pomena in povezanosti. Ker jim manjka nepretrgana zgodba (ali téma), podobe in motivi ne morejo imeti veliko enotnosti ali pomena drug za drugega razen abstraktnih pojmov, katere ponazarjajo – položaj modernega človeka v pusti deželi, prepad ali enotnost med subjektom in objektom, medsebojno zvezo med rojstvom in smrtjo, ničevost tehnokratske, oderuške civilizacije itd. Ker eksperimentalna metoda vključuje trganje *izrecnih* tematskih povezav med podobami, aluzijami in prizori, se mora bralec bolj potruditi, da te tematske povezave obnovi. To pomeni, da se bralec nagiba k temu, da postane »ustvarjalec« del, kot nekoliko zavajajoče pravimo – s čimer pa mislimo samo, da si mora prizadevati, da si izmisli abstraktne ideje, ki ustrezno zaobjemajo in povezujejo neskladne dogodke bralne izkušnje.

Predhodnik eksperimentalne literature, kakršen je *Tristram Shandy*, dobro ponazarja to trditev. Razmeroma lahko je utemeljiti zastranitvene odseke tega romana – toda samo, če se zatečemo k tematski utemeljitvi, na primer k ideji, da zaradi zapletenosti subjektivnega izkustva življenja ni mogoče razumeti v preprostih premočrtnih pojmi. Ko se roman kot oblika premika od zunanje pripovedne zgodbe k »notranji zgodbi« ali toku zavesti, njegova enotnost postaja veliko bolj tematska. Isto velja za premik od razlage k dramatskemu monologu v liriki. Lahko si zelo prizadevamo, da bi Poundove *Cantos* brali kot niz ideogramov, pri čemer je konkretni predmet (ali predmetni korelat), kot je priporočal Pound, »ustrezni simbol«, pa si ne bomo kaj prida pojasnili pesmi, dokler ne bomo naleteli na tematske izjave o oderuštvi, demokraciji, tehnološki družbi, ničevosti modernega človeka in podobnem. Zdi se, da bolj ko skuša literarno delo ubežati tematskim posplošitvam, bolj postaja od takšnih posplošitev odvisno. Kajti gorečnost za rušenje splošnih idej se da tudi sama izraziti samo kot splošna ideja.

Obstaja cela vrsta načinov izmikanja tem sklepom, vključno z argumentom, da v delo, ki je samo po sebi brez sporočil, teh ne vnaša pisec, temveč bralec. Bolj pretanjena inačica iste strategije se glasi, da konceptualne sheme, ki jih bralci in kritiki uporabljajo za literarna besedila, niso nič drugega kot koristen zidarski oder, hevristični pripomočki, ki jih ne smemo zamenjevati s samim pomenom. Na ta način se je Cleanth Brooks izkopaval iz dileme, ki so jo navidezno sprožali njegovi napadi na »herezijo parafraze«: če je parafraza herezija, mar ni potem Brooks prvorazredni heretik? Brooks temu protislovju ubeži s tem, da trdi, da so, čeprav »lahko uporabljamo – in v številnih zvezah moramo uporabiti – takšne formulacije kot bolj ali manj prikladne načine obravnavanja delov pesmi«, te formulacije zgolj »zidarski odri, ki jih smemo za neke določene namene upravičeno postaviti okrog stavbe; ne smemo pa jih zamenjevati z

notranjo in bistveno strukturo same stavbe«. Toda Brooks pozabi pojasniti, kako se lahko, če bralec *mora* zgraditi konceptualni »zidarski oder«, izognemo sklepu, da je *izkušnja* literarnega besedila konceptualna. Med »neke določene namene« za postavitev konceptualnega zidarskega odra bi sodil namen pojasniti pesem. Čemu hevrističnih pripomočkov, potrebnih za razlago besedila, ne bi šteli za del svoje izvirne izkušnje besedila?

Ta težnja, da na propozicijski element literarnega diskurza gledamo, kot da je tuj »izkušnji« tega diskurza, je ključna strategija metode »afektivne stilistike« Stanleyja Fisha. Fishevo izvajanje je v temelju preprosto: iz praktičnih razlogov lahko in tudi res obravnavamo jezik z ozirom na njegove mrežne učinke, propozicijsko sporočilo, ki ga lahko iz njega izvlečemo; toda jezik, kot ga dejansko doživljamo, je časovni tok bralne izkušnje, proces, in ne statični proizvod; zatorej, kolikor na jezik gledamo propozicionalno (in referencialno), kršimo lastno izkušnjo jezika; in v literarnih besedilih je stopnja kršitve znatna. Zdi se, da Fish novo kritiko vsaj v enem oziru obrne na glavo, saj zavrača njeno antitezo »literarnega« in »običajnega« jezika. Toda potem ko zavrne enega od dualizmov nove kritike, sprejme drugega – opozicije med jezikom kot procesom ali izkušnjo ali »dogodkom« in med jezikom kot trdilno izjavo. Tako kot ironične interpretacije nove kritike tudi Fisheva branja besedil kot »samopouživajočih se artefaktov« delujejo kot sredstvo, ki ta očisti zatrdjevanj in potemtakem varuje humanistične vede pred pozitivističnimi vdori.

Fisheve zamisli ne bi pritegnile toliko pozornosti, če v njih ne bi bilo vsaj zrna resnice. Res je, da bralčeva razvijajoča se izkušnja diskurza ni enaka njegovi izkušnji posamezne izjave (ali niza izjav), izločene iz celote in obravnavane kot »sporočilo«. In res je, v literarnih besedilih se pomeni naglo premeščajo, spreminjajo in prikrajajo drug drugega, medtem ko se premikamo skozi časovni proces branja, tako da se bo vsak poskus, da bi ujeli pomen besedila v niz izjav – kot, recimo, v zapisih na knjižnih platnicah –, po vsej verjetnosti zdel nezadovoljiv. Toda nobena od teh nespornih resnic ne upravičuje sklepa, da literarni pomeni niso propozicijski, kaj šele, da niso referencialni, ali da sta izkušnja diskurza in tisto, kar ta pripoveduje, ekskluzivni kategoriji. Trditi, da časovnost bralnega procesa ukinja propozicijsko moč diskurza, je po svoje prav takšna redukcija kot trditi, da lahko izjava vedno učinkovito zaobseže ta proces.

»Osmišljanje«

Ne želim zanikati, da je sodobna kritika »odziva bralca«, ko je vprašanje, kako literarno besedilo pomeni, spremenila v vprašanje, kako bralec »proizvaja« pomen, naredila velik korak naprej. Kajti če vprašanje zastavimo na tak način, si s tem omogočimo, da lahko premagamo težavo, razvidno iz novokritičkih razprav o »problemu verjetja«, o poskusih, da bi reševali vprašanja o naravi pomena, ne da bi upoštevali bralčevo predelavo konvencij. In kot Culler namigne na več mestih – četudi ne tako dosledno, kot bi želeli –, ta novi način zastavljanja vprašanja ne odpravlja vseh pojmov določenega besedila, ki uveljavlja prednostni

nadzor nad proizvajalno dejavnostjo bralca – stališče, ki ga je v svojih novejših spisih zavzel Fisch. Fisch pravi, da je njegova znamka »afektivne kritike« »večvredna fikcija«, ker »me odvezuje obveznosti, da imam prav (standard, ki preprosto preneha veljati), in terja samo, da sem zanimiv (standard, ki mu je mogoče ustreči brez vsakršnega sklicevanja na dozdevno objektivnost)«. Razlage se po Fischu ne ujemajo s pisateljevim namenom, utelešenim v konvencijah samega besedila, temveč izražajo samo »interpretacijske strategije« posameznega razlagalca ali skupnosti razlagalcev. Interpretacijske strategije torej niso samo nujni, temveč tudi zadostni pogoj proizvajanja razlag, ki ni odgovoren ničemur zunaj njih. Če vprašamo, kako naj izberemo med konkurenčnimi interpretacijskimi strategijami za dano besedilo, izvemo, da je to pač naša izbira.*

Toda to nas pripelje nazaj k prvotnemu vprašanju o literarnem verjetju: kako »razumemo« tematske trditve v literarnem besedilu? Culler ima prav, ko v tem vprašanju vidi vprašanje o konvencijah, toda ravna, kot bi ne bilo nikakršnega vprašanja o naravi konvencije, ki naj jo uporabimo. Protireferencialna, protireprezentativna konvencija, ki jo je dolgo zagovarjala formalistična literarna teorija, je naravna in prava konvencija: »Namesto romana kot mimesisa,« piše Culler o svojem strukturalističnem pristopu, »imamo roman kot strukturo, ki se poigrava z različnimi načini ureditve in bralcu omogoča, da razume, kako osmišlja svet.« Tukaj strukturalizem potihoma preneha biti zgolj analitična metoda in se spajdaši z modernistično gonjo proti realizmu.

Ta način govorjenja o »osmišljanju« sveta s fikcijo je pred več kot desetimi leti populariziral *Občutek konca* Franka Kermoda. Ali ima ta teorija o osmišljanju tudi sama kak smisel, je odprto vprašanje, saj je že sama formulacija, kot se zdi, notranje protislovna; ali je trditev, da svet osmišljamo s fikcijo, tudi sama fikcija? Kermode ločuje med dobrimi (odprtimi) vrstami fikcije in slabimi (zaprtimi, dogmatičnimi) in pravi, da tiste dobre niso preprosto »eskapistične«, sentimentalne, ponujajoče lahko tolažbo. »Fikcijo vse preveč zlahka imenujemo 'eskapistično',« pravi. »Od nje ne zahtevamo samo, da tolaži, temveč da vmes sem ter tja tudi odkrije kruto resnico.« Vendar ni jasno, kako nam lahko

* Ralph W. Rader trdi, da je Fischeva »metoda logično posvečena odkrivanju nečesa, podobnega prevratu, v sintaksi in večjih značilnostih katerega koli dela, ki ga obravnava, ker na začetku domneva, da je treba očitne protislovnosti in nedoslednosti sprejemati kot pozitivno pomenljive. Ker postane nedosleden vsak sistem, kadar se kršijo pravila, ki ga vzpostavljajo, lahko vsaka metoda interpretacije, ki predpostavlja, da je protislovje med elementi pomena samo po sebi smiselno, konča samo z dokazovanjem, da je sleherni diskurz brez pomena. Fish z značilno strogostjo in jasnostjo sam ugotovi, kaj je v bistvu ta zaključek: Torej bi bilo morda treba zavreči tudi besedo pomen, ker nosi s seboj pojem sporočila ali poante. Pomen izrekanja je, ponavljam, v njegovi – celotni – izkušnji, in ta izkušnja je ogrožena, brž ko o njej kaj povemo. Potemtakem sledi, da jezika sploh ne bi smeli poskušati analizirati. Toda človeški um se, kot se zdi, ne more upreti vzgibu, da raziskuje lastne procese.« Rader navede Fischevo trditev, da ti zaključki o nedoločnosti pomena samo dokazujejo, »da je pomen človeški«, in jo takole komentira: »Fisheve besede v resnici ne povedo, da je pomen človeški, temveč da je napor, da bi razumeli pomen, brezupen, da pomen nič ne pomeni. Toda to se izogne danemu problemu, predobstoječemu dejstvu pomena« (*Dejstvo, teorija in literarna razlaga*, v *Critical Inquiry*, 1, št. 2, december 1974, str. 270-271). Tudi Jonathan Culler opozarja na Fischevo »zgrešeno željo slaviti človeka kot tvorca pomenov« v: *Stanley Fish in popravljane bralca*, *Diacritics*, 5, št. 1, pomlad 1975, str. 30.

fikcija pomaga »odkrivati«, če se ne sklicuje na nekaj, kar ni fikcija, in kako bi se lahko kdor koli skliceval na kaj, kar ni fikcija, v Kermodovem epistemološkem svetu, prav tako ni jasno. Kot ni jasno tudi, kako lahko razsodno izbiramo med eno vrsto fikcije in vsemi drugimi. Kot opozarja Wayne Booth, »Kermode obstane kot vkopan, ne da bi nam povedal, kako naj razlikujemo med različnimi 'resnicami o koncih', ki nam jih ponujajo apokaliptična in milenaristična dela, katera opisuje. Kako naj se odločimo, ali bi morali biti pozorni na neko konkretno inačico *konca*? Kermode si ne vzame časa za odgovor.«

Cullerjeva zgoraj citirana pripomba predstavlja podoben problem: kaj je pomen besede razumeti v njegovem zatrjevanju, da roman pomaga bralcem razumeti, kako osmišljajo svet, tako da se poigrava z različnimi načini ureditve? Kako lahko takšna igra vodi v razumevanje, posebej če trdimo, da svet, ki naj ga razumejo, ni mimetični objekt? Da bi se lahko pogovarjali o razumevanju, moramo poznati kak način, na katerega bomo določili, ali en način »ureditve« bolj ustreza resničnosti kot neki drugi. Gola igra z načini nas ne postavi na trdna tla v tistem smislu, ki ga priklicujeta »razumevanje« in »osmišljanje« – normativna termina, ki predpostavljata razlikovanje med razumevanjem in nerazumevanjem, med *resničnim* in varljivim osmišljanjem. Toda da bi lahko vzpostavili to razlikovanje, si moramo povrniti bitno mimetični način govorjenja. Kermode in Culler bi rada imela oboje hkrati: želita se znebiti mimetičnih modelov, ne da bi se za literaturo odrekla spoznavnim zahtevam. Rezultat je nekakšno elegantno izvijanje.*

Culler bi na te ugovore čisto lahko odgovoril z zatrjevanjem, da roman ne omogoča »razumevanja« tako, da bi razlagal svet, temveč tako, da omaja vse razlage, povzroči, da se ovemo zmotnosti svojega osmišljujočega delovanja, razkrinka naše malenkostne resnice kot fikcije, kakršne najverjetneje so. Roman kot zavestno fiktivna stvaritev (po tem pogledu) opozarja na lastno neresničnost, da bi demistificiral naše konvencionalne načine gledanja. Pomaga nam razumeti, tako da povzroči, da se ovemo zank in pasti, ki se skrivajo v naših instrumentih za razumevanje. Dokaj pripravljen sem sprejeti ta opis romana, toda po mojem mnenju je to mimetični opis. Predpostavlja stvarni svet zunaj naših konvencionalnih vrst fikcije, s katerim jih lahko primerjamo in se zavemo njihove fiktivnosti. Koncept demistifikacije ali demitologizacije je brez pomena,

* Vzemimo, na primer, tale Kermodov stavek: »Predstava zadovoljstva«, ki jo daje literarna fikcija, »bo koristna samo, kadar, kot se zdi, obstaja neka stopnja resnične skladnosti s stvarnostjo, kakršno si, od časa do časa, zamišljamo« (*Občutek konca*, str. 63). Tukaj Kermode z eno roko jemlje nazaj, kar je prej navidezno dal z drugo: fiktivna zadovoljstva se morajo ujemati s stvarnostjo, pa še to samo dozdevno in samo s stvarnostjo, kakršno si zamišljamo od časa do časa.

Enako izmikanje se oglasi v formulaciji v Cullerjevem uvodu k *Poetiki proze* Cvetana Todorova (Cornell University Press, Ithaca, 1977, str. 13). Za strukturalističnega kritika, piše Culler, »je najzanimivejši vidik literarnega besedila, kaj nam pove o literarnem smislu in kako nam razsvetljuje probleme, s katerimi se srečuje literatura, ko poskuša urediti človeško izkušnjo in jo osmisлити.« Ni jasno, kako je mogoče trditi, da literatura »razsvetljuje« probleme smisla, če ji ne moremo zaupati, da razsoja o teh problemih z objektivnega – tj. realističnega – zornega kota. Podobno se vprašanju izmika omemba literature kot »urejajoče« in »osmišljujoče«.

če ni norme resničnosti, spričo katere demistificiramo in demitologiziramo. Če želimo govoriti o literaturi kot sredstvu razumevanja, moramo predvidevati, da obstoji nekaj zunaj literature, kar lahko ta razume, celo če se venomer motimo glede tega, kaj to je. Če zavračamo mimetični model, ne pojasnimo položaja, s katerega zavračamo. Kako pa lahko vemo, da je mimesis mit, če ne moremo gledati od zunaj, mimetično?

Življenje kot fikcija

Vendar pa se Culler obotavlja pred odločilnim korakom. Sunkovito se zaustavi, preden bi nam zatrnil, da so vsi naši osmišljujoči postopki fikcija. V odlomku o Julii Kristevi napade kot »presplošno« trditev, da je »resničnost konvencija, ki jo ustvarja jezik«. Vendar pa je bil učinek strukturalistične teorije z njeno »globalno razširitvijo pojma besedila«, kot to imenuje Robert Alter, da je ta vrsta trditve pridobila ugled. Sodoben avantgardistični pisec Ronald Sukenick razglša, da je prišlo do »kulturnega zasuka, ki je privedel do odkritja, da imajo vsi opisi naše izkušnje, vse različice 'resničnosti', naravo fikcije«. Naslov zbirke esejev, iz katere je vzeta ta ugotovitev, *Življenje fikcije*, da slutiti naravo tega »odkritja«. Življenje je fikcija, fikcija življenje, to je vse, kar vemo in moramo vedeti na tem svetu. Kaj pomeni, če rečemo, da je življenje fikcija? Raymond Federman, drug predstavnik avantgarde, pojasnjuje:

Toda v kakšnem smislu je življenje fikcija? Fikcijo tvori razumevanje, ki za večino izmed nas pomeni predvsem besede – in samo besede (govorjene ali zapisane). Če torej od začetka priznaš (vsaj samemu sebi), da noben pomen ne obstaja pred jezikom, temveč jezik ustvarja pomen, ko gre naprej, se pravi, ko se uporablja (v govoru ali pisavi), ko napreduje, potem bo pisanje (še zlasti fikcija) zgolj proces, v katerem jeziku pustimo, da uganja svoje norčije. Pisati potemtakem pomeni ustvarjati pomen, in ne obnavljati neki prej obstoječi pomen. Pisati pomeni napredovati, in ne ostajati (iz navade ali zaradi refleksov) podložen pomenu, ki domnevno obstaja pred besedami. Kot takšna fikcija ne more več biti resničnost ali opis resničnosti ali posnetek ali celo ponovna ustvaritev resničnosti; lahko je samo NEKA RESNIČNOST – avtonomna resničnost, katere edina zveza s stvarnim svetom je, da ta svet izboljšuje. Ustvarjati fikcijo je v bistvu način, kako ukiniti resničnost, in še zlasti, kako ukiniti pojmovanje, da je stvarnost resnica.

Logika tega izvajanja ne bi mogla biti pojasnjena bolj razumljivo: pomen ne »obstaja pred« jezikom, temveč ga jezik ustvarja, »ko napreduje«; zato se pomen v jeziku ne nanaša na nobeno resničnost ali resnico zunaj jezika, temveč na tisto umetno »resničnost«, ki jo ustvarja jezik. Kot trditve v literaturi vse naše verbalne formulacije izpeljujejo svoj pomen iz sistemov konvencij in se torej nanašajo samo na te sisteme.

Te Sukenickove in Federmanove trditve bi lahko odpravili kot komajda kaj več od obveznega pretiravanja avantgardističnega samoreklamiranja, strmo

naraščanje ekstremističnega vložka, ki se zdi zdaj potrebno, da bi prevpili tekmovalni trušč. Vendar najdemo podobne poglede, ki niso nujno izraženi previdneje, v uglednejših krogih. Terrence Hawkes v *Strukturalizmu in semiotiki* trdi, da jezik »ne oblikuje svojih sestavov besed, opirajoč se na vzorce 'resničnosti', temveč na osnovi svojih lastnih notranjih in samozadostnih pravil«. In Culler v *Strukturalistični poetiki* zagotavlja, da mora jezikoslovec »ravno zato, ker so posamezni znaki nemotivirani, skušati rekonstruirati sistem, ki edini zagotavlja motivacijo«. Robert Sholes pa v *Književni kritiki bodočnosti* piše, da je »realizem mrtev, ker ni več mogoče beležiti resničnosti. Sleherno pisanje, sleherni spis, je konstrukcija. Ne posnemamo sveta, izmišljamo si različice sveta. Ne obstaja *mimesis*, samo *poesis*. Ni zapisovanja, samo izmišljanje.«



Lahko bi ugovarjali, da dejstvo, da »ustvarjamo« pomene, ne pomeni, da je s tem konec zadeve in da ti pomeni ne ustrezajo ničemur zunaj njihovih notranje povezanih semioloških sistemov. Toda misleci, ki vzdržujejo avtonomnost teh sistemov, kažejo malo zanimanja za ubadanje s takšnimi ugovori. Trdijo, da je preprosto naivno predvidevati, da bi »vzorci 'resničnosti'« lahko imeli kar koli povedati o lingvističnih formulacijah, ki jih izbiramo. Nasprotno, vse takšne formulacije so samonanašajoče se, »nemotivirane« in glede na objekte zunaj sistema enako poljubne kot trditve v literarnih besedilih. Kot literarne trditve so tudi vsakdanja izrekanja samoustvarjene (ali od sistema ustvarjene) oblike reda, s katerim dajejo ljudje izkušnji povezanost in pomen ter tako izražajo svojo svobodo spričo nečloveškega sveta. (Pogosto se srečujemo z namigom, da kdor poskuša oceniti svoje trditve, tako da jih navezuje na neki predvideni zunanji objekt, zavrača »odgovornost« zanje.) V tem smislu so »življenje« in naši poskusi, da ga osmislimo, fikcija.

Ker se jezik po definiciji ne more nanašati na nič zunaj svojih lastnih sistemov, skoraj tautološko sledi, da je vse govorjenje o literarnem predstavljanju nesmiselno. Sledi tudi, da je dejansko katero koli delo iz katerega koli obdobja mogoče brati kot ponazoritev fiktivne zveze jezika z resničnostjo. Ta logika je razvidna iz naslednjega odlomka iz *Slepote in uvida* Paula de Mana:

Kajti trditev, da v jeziku znak in pomen ne moreta nikoli sovpasti, je ravno to, kar se jemlje za samoumevno v tisti vrsti jezika, ki mu pravimo literarni. Literatura se za razliko od vsakdanjega jezika pričinja na drugi strani tega védenja; je edina oblika jezika, ki je osvobojena zmotljivosti neposredovanega izražanja. To vsi vemo, čeprav nas zavajajo želje, da bi bilo nasprotno. Toda resnica vstane iz predvidevanja, ki ga imamo o pravi naravi literature, kadar govorimo o njej kot o fikciji. Vse literature, vključno z grško, so se vedno označevale, kot da obstajajo na način fikcije; ko v Iliadi prvič srečamo Heleno, je prispodoba pripovedovalca, ki tke dejansko vojno v preprogo fikcijskega objekta. Njena lepota napoveduje lepoto vseh bodočih pripovedi kot bitnosti, ki opozarjajo na lastno fikcijsko naravo. Učinek zrcalnega odseva, po katerem leposlovno delo že samo s svojim obstojem zatrjuje, da je ločeno od empirične resničnosti, da se kot znak razhaja s pomenom, katerega obstoj je odvisen od konstitutivne dejavnosti tega znaka, določa bistvo literarnega besedila. Bralci – vedno proti izrecnemu zatrjevanju pisatelja – fikcijo degradirajo, s tem da jo zamenjujejo z resničnostjo, od katere se je za zmerom poslovila.

Ta težavni odlomek nam v bistvu ne pove, da moramo na tematske izjave v literaturi gledati kot na fikcijo, temveč tudi, da je razlog za to v tem, da so fikcija vsi lingvistični poskusi, da bi opisali svet. Ker »znak in pomen ne moreta nikoli sovpasti«, je sleherni pomen odprt in nedoločljiv ter ni v nikakršnem trdnem odnosu do svojega domnevnega izvora ali objekta.

Vendar se literatura razlikuje od »vsakdanjega jezika« po svojem vztrajnem opozarjanju na to dejstvo, pred katerim si vsakdanji jezik iz praktičnih razlogov zatiska oči. Se pravi, literatura se razlikuje od vsakdanjega jezika po svojem odklanjanju tega, da bi si lastila nedolžnost, po svoji nepripravljenosti, da bi šla po lahki poti in skrivala svojo kompromisno naravo. S takšno problematizacijo sebe same literatura postaja »edina oblika jezika, ki je osvobodena zmotljivosti neposredovanega izraza«. Literatura je izvzeta iz »zmotljivosti«, ker si predvsem ničesar ne pripisuje. Ves jezik je odrezan od »empirične resničnosti«, toda samo literarni jezik se tega dejstva o sebi zaveda in ga noče skrivati. De Man lahko torej v nadaljevanju zapiše, da literarna fikcija »ni mit, saj se prepozna in poimenuje za fikcijo«. Se pravi, medtem ko *mit* poskuša prikriti svojo fikcijskost in nedoločljivost, ju *fikcija* razglaša. Joseph Riddel preformulira to stališče, tako da povzame de Mana (pa tudi J. Hillisa Millerja in Geoffreya Hartmana, ki v tem pogledu de Manu tesno sledita): »Fikcija, in ne mit, je temelj vsega, kar imenujemo 'kultura', in fikcija je že od zmerom dvojna in se svoje dvojnosti zaveda.«

Z de Manom je teže razpravljati kot s Cullerjem, ker tezo raje, kot da bi jo zagovarjal, predlaga kot dano in kot da se že razume. Morda je predpostavljeno, da ji daje veljavo »moderno mišljenje«, ki mu ni treba nič več prevzemati bremena dokazovanja. Vsekakor se zdi za našo temo skorajda brez pomena, da daje de Manova konkretna ponazoritev iz tretjega speva *Iliade* njegovemu utemeljevanju le dvomljivo podporo. V odlomku, na katerega se sklicuje, Helena res »ob vélikih statvah« tke »haljo škrlatno, dvogubo in vanjo,« kot izvemo, »je vezla podobe, / boje med kónjiki Trojci in Grki v kovinskih oklepih, / kaj pretrpeli so vse, zbog nje, pod Aresa udarci.«* Tudi če bi domnevali – in mislim, da upravičeno lahko –, da ima de Man prav, ko ima Heleno na tem mestu za »pripodobno pripovedovalca« *Iliade*, smo še vedno presneto na tesnem, če želimo v knjigi najti kakršen koli namig, da naj bi njeno tkanje vojne v njeno umetnino bralca pripravilo, da bi podvomil o resničnosti dogajanja *Iliade*. Dejansko se zdi, da je »učinek zrcalnega odseva«, kot ga razvidimo iz modernih pripovedi, ki »opozarjajo na lastno fikcijsko naravo«, da bi postavile pod vprašaj epistemološko veljavnost same pripovedi, približno enako oddaljen od Homerjevega domnevnega namena kot cepljenje atomskega jedra ali reaktivni pogon. Lahko bi trdili, da učinek Heleninega tkanja ni, da bi vojno derealiziralo, ampak, če že kaj, poudari njena resničnost in pomen.

Vendar pa ne želim reči, da se de Man glede *Iliade* nujno moti, temveč da se, naj ima prav ali ne, sploh ne pobriga za to, da bi navedel razloge ali dokaze za svojo razlago. Lahko shaja brez razlogov in dokazov, ker pozna »pravo naravo literature«, pozna pa jo iz »predvidevanja«. *Iliada* se mora nujno prepoznavati in poimenovati za fikcijo, mora nujno izjavljati »že s svojim obstojem svojo ločenost od empirične resničnosti«, kajti *Iliada* je literatura, za literaturo pa je »v njenem bistvu« značilno, da prečrta lastno dozdevno referencialnost.

* Prevedel Anton Sovré, v: Homer, *Iliada*, Mihelač, Ljubljana 1992 (op. prev.).

Po podobnem logičnem postopku J. Hillis Miller bere Dickensove *Bozove skice*. *Skice* se, kot Miller pripomni na začetku, »zdijo tesno povezane s socialnimi dejstvi v Londonu leta 1836«. »Zdi se, da je Dickens tukaj, če že nikjer drugje ne, ustvarjal premočrtni mimetični realizem.« Bralca, ki je dovolj seznanjen s sodobnimi prepričanji, da je dojel, da je »premočrtni mimetični realizem« žaljivka, ne bo presenetilo, ko bo Miller naredil preobrat in pričel trditi, da je ta dozdevni realizem pri Dickensu zgolj »neizogibno napačno branje«, ki ga izziva literatura, in da »*Bozove skice*, tako kot *Oliver Twist*, izražajo tako iluzijo kot njeno dekonstrukcijo«. Boz, pripovedovalec, »mora pripovedovati laži, vpletati izmišljotine, na načine, ki izpostavljajo dejstvo, da gre za laži«. Miller navaja bogato tekstovno dokazno gradivo, da bi pokazal, da *Skice* »res postavljajo pod vprašaj svoj lastni položaj« – gledališke metafore, aluzije na druga literarna besedila in oblike, aluzije na težnjo domišljije, da vsiljuje svojo »romantično ironijo« dejstvom, namigi, da socialna resničnost sploh ni trdna in določena, temveč je sama nekakšno »besedilo«, ki se vztrajno izmika razlagi. Potemtakem »*Skice* niso *mimesis* neke zunaj obstoječe resničnosti«, zaključí Miller, »temveč razlaga te resničnosti v skladu z izredno umetelnimi shemami, podedovanimi iz preteklosti. Nastale so prej z vsiljevanjem fiktivnih kot pa z odkrivanjem dejansko obstoječih vzorcev. Na to, da bi te »umetelne sheme, podedovane iz preteklosti«, in »fiktivni vzorci« lahko bili sami po sebi v kakšni zvezi z »dejansko obstoječimi vzorci«, Miller ne pomisli.

Seveda je lahko res, da Dickensova sredstva karakterizacije in metaforika bralca v resnici opozarjajo na literarno in fiktivno svojstvo besedila. Toda nič v tej splošni konvenciji, po kateri leposlovna besedila priznavajo svoje pomanjkanje *dejanske* resnice, ne upravičuje sklepa, da takšna dela opozarjajo na lastno nezmožnost navezovanja na zunanjo resničnost. Miller se je, enako kot de Man, zatekel k strategiji, o kateri smo že govorili v tem poglavju, namreč k uporabi dejstva, da se literarno dejanje ne predstavlja kot dobesedno resnično, kot preteži, da bi literaturi odvzeli upravičenost do referenčnosti ali nanjo gledali, kot da nenehno komentira jalovost takšnih zahtev.

Millerjevo branje *Skic* se torej kljub obširni dokumentiranosti ne opira na tekstualno dokazno gradivo iz samega dela, temveč na teorijo, ki mu vnaprej pove, kaj mora to dokazno gradivo dokazovati. V Dickensovi rabi gledaliških metafor ni, na primer, ničesar takega, kar bi nujno napeljevalo na dvom o mimetični referenci. Dejansko, kot opozarja Miller sam, takšen »poudarek na dramskem igranju in na izumetničenosti bralca opozarja na *dejstvo*, da je celotna angleška družba utemeljena na poljubnih konvencijah«. Kot je razvidno iz besed, ki ju navajam v poševnem tisku, Miller sam nakaže, da se zdijo Dickensove gledališke metafore mimetično in retorično sredstvo, s katerim je bralčeva pozornost usmerjena na *dejanske* vidike angleške družbe – *dejanske* vidike, ki so v tem slučaju izmuzljivi, neresnični in zamotani v svoje videze. Toda Miller je mislil na to možnost pobega in ni opustil korakov, da ga prepreči. »Vendar pa to razkrivanje fiktivnosti fiktivnega ni izvedeno v imenu nekega 'resničnega'

jezika, za katerega bi očistili prostor z zavrnitvijo fiktivnega. Za vsako fikcijo se skriva druga fikcija, in to drugo fikcijo spet vzdržuje dvojniška prikazen zapeljivega dobesednega branja.« Spet posumimo, da se »dokazi« za takšne kategorične trditve ne skrivajo v Dickensovem besedilu, temveč v Millerjevi teoretični hipotezi, ki zahteva, da metafore v literaturi nikoli ne kažejo na resničnost, marveč nas raje vračajo k lastni neskončni problematiki. Kot prizna Miller sam z nenamerno ironijo, bi bilo njegovo »dvojno branje« *Skic* kot dela, ki uporablja realizem samo z namenom njegove dekonstrukcije, »veljavno ne glede na to, ali bi bilo v besedilu eksplicitno izraženo ali ne«. Ni potrebe, da bi bili dokazi eksplicitno prisotni v besedilu, ker so dani v definiciji narave literature kot »uporabe jezika, ki odkriva lastna retorična sredstva in predpostavke«. Ta avtodekonstrukcija je, kot zagotavlja Miller, »temeljna za način obstoja literarnega dela in ga vzpostavlja kot literarno rabo jezika«. To pravilo se ne nanaša samo na literaturo, temveč na vso umetnost ali vsaj na vso veliko umetnost: »Predstavljajoči vidik kot v vsej veliki umetnosti teži k temu, da zbledi pred gledalčevo prepoznavo prvenstva medija z njegovo brezpomenskostjo.«

Spet nočem trditi, da je Millerjeva razlaga *Skic* nujno napačna, marveč samo, da metoda, ki jo uporablja, potrjuje njegov primer prek izostanka. Res obstajajo številna literarna besedila, ki opozarjajo na zmotnost lastnih konvencij – vsekakor, ta način je postal norma avantgardističnega pisanja. Toda to, ali delo je v tem načinu, ugotovimo tako, da preverimo njegove konkretne retorične namene, ne pa z zatekanjem k svoji definiciji literature. Ker Miller izključuje samo možnost, da bi se jezik nanašal na svet, se mu bo vsako besedilo, s katerim se ukvarja, naravno in avtomatsko sprevernilo v dramatizacijo lastne problematike. Ker Miller vidi v vsakem posredovanju umetnih konvencij v besedilu dokaz za strukturo, ki dvomi o lastnih predpostavkah, lahko bere vsa besedila brez izjeme kot avtodekonstrukcijska. Tako bo mogoče ne le Homerja in Dickensa, marveč tudi vse druge pisce vseh časov in krajev bral kot samoreflektirajoče pisce. In takšni interpretaciji ne bodo podvržena le literarna dela, temveč tudi drugi vzorci jezika, vključno z literarno kritiko. Kot to formulira Miller: »Če je resnični svet fikcija in je njegov odraz v literaturi ravno tako fikcija, kaj je potem interpretacija odnosa med njima, ki jo izraža kritik?« »Kritikova interpretacija,« sledi odgovor, »je ravno tako fikcija.«

Menim, da sem povedal dovolj v ponazorilo, da nam tovrstni teoretik lahko postreže s pomenom literarnih besedil, preden jih sploh prebere. Ker kritikova definicija jezika vnaprej podaja samoreflektirajočo, samopouživajočo se, »problematizirajočo« naravo vseh besedil, sledi, da vsa besedila *morajo* pričevati – bodisi samozavedajoč se ali »slepo« – o fiktivni naravi lastnih struktur. Interpretacijska metoda je pomanjšana na zgolj instrumentalno nalogo, da pokaže, kako konkretno obravnavano besedilo, naj se še tako dozdeva, da se na nekaj nanaša in da ima neki določni namen, dejansko opozarja na lastno zmotljivost in nedoločljivost.

Logični postopek tovrstne kritike je soroden postopku novih kritikov. Kot je opozoril R. S. Crane, novi kritik »ve, kakšna mora biti narava 'pesniškega jezika', ker je pričel z razdelitvijo celotnega jezika na dve nasprotni in neprimerljivi vrsti – jezik 'logike' in jezik 'simbolike' – in nato iz te začetne predpostavke deduciral, da mora 'simbolični' jezik pesništva nujno posedovati nasprotja vseh lastnosti, ki jih običajno ugotavljamo pri 'logičnem diskurzu'. Tudi de Man deducira naravo literature, tako da celotni jezik razdeli v dva naspotujoča si in neprimerljiva tabora, toda namesto da bi jezik razdelil na »paradoksnega« proti »stenografskemu«, ga deli na jezik, ki dekonstruira samega sebe, tako da opozarja na lastno fiktivnost in nedoločljivost, in na jezik, ki predpostavlja naivno vero v lastno ontološko veljavo. To antitezo pa spet podpira metafizika, ki uči, da jezik nikakor ne more preseči svoje fiktivne samozamejenosti.

In vendar se de Manovovo izvajanje presenetljivo izkaže za del obrambe literature *pred* skepticizmom sedanjega dekonstrukcionizma. Ta obramba sledi



paradoksnimi misli, da literarna besedila ne morejo biti *razkrinkana* kot ideološka fikcija, če se ne *pretvarjajo*, da so nekaj drugega. Razkrinkana, demistificirana, dekonstruirana smejo biti samo takrat, kadar se pretvarjajo, da so takšna, kakršen jezik ne more biti – referencialna in mimetična. Ker pa literarno besedilo »ni mit«, marveč prej fikcija, ki »se prepozna in imenuje« za takšno, torej tudi »ni demistifikacija, ampak je od začetka demistificirano. Kadar moderni kritiki menijo, da demistificirajo literaturo, dejansko ona demistificira njih.« Nekje drugje de Man izreče naslednjo misel o načinih ironije in naivnosti: »Oba načina sta popolnoma demistificirana, kadar ostajata vsak v območju svojega jezika, a sta popolnoma ranljiva za ponovno slepoto, brž ko iz tega območja prestopita v empirični svet« – se pravi, brž ko trdita, da sta o nečem zunaj njunega lastnega fiktivnega jezika. Če se spet vprašamo, kako de Man ve, da sta ironija in naivnost popolnoma demistificirani, kadar sta »vsaka v svojem jeziku«, a »ranljivi za ponovno slepoto«, kadar sta ponujeni kot referenci na zunanji svet, ugotavljamo, da je ta zaključek deduciral iz svoje aksiomatične predpostavke, da je literarni jezik vedno samodemistifikacijski, empirični jezik pa vedno »slep«. Zakaj je ta predpostavka potrebna ali obvezujoča, očitno ni potrebno dokazovati.

Ne spreglejmo, da de Manova (in Millerjeva) teza brani literaturo pred programskim skepticizmom, tako da nanj pristaja – da vceplja skepticizem ne le v perspektivo literature, ampak tudi v samo življenjsko tkivo. Ko se literatura prepozna in poimenuje za fikcijo, postane posrednica nihilistične metafizike, nedidaktična oblika pridiganja. V svetu, v katerem ne more nihče pokukati čez stene ječe jezika, se literatura s svojo vgrajeno vero o lastni ujetosti v ječo spet spremeni v véliko preročišče resnice, samo da je zdaj resnica to, da resnice sploh ni. V čudaško sprevrnjemem preformuliranju literarne vere je literarno besedilo edini vir resnice samo v tem smislu, da se edino noče vdati zablodi, da je mogoče izreči resnico. Ko je resničnost postala neresnična, se literatura usposobi za našo vodnico k resničnosti, s tem da se derealizira.

Tako je logika kritike zarisala krog. Od starodavnega prepričanja, da literarna fikcija ponazarja splošne resnice, smo se pomaknili k prepričanju, da literarna fikcija ponazarja fikcijo. Toda ker smo medtem odkrili, da je resničnost tudi sama fikcija, ponovno zatrjujemo, da literarna fikcija, ko ponazarja fikcijo, razkriva resnico. Na paradoksnim in ubežniškim način ostaja mimetična teorija živa. Literatura drži ogledalo neresničnosti. In ta formulacija bi bila prikladna, če jo postavimo na noge in potegnemo iz antiobjektivističnega idioma, v katerem jo izreka de Man. Na razobličen način de Manovo izvajanje zadane neko resnico o moderni, če že ne zgodnejši, literaturi: da sta njeni konvenciji reflektivnosti in antirealističnosti sami mimetični, posnemajoči tisto vrsto neresnične resničnosti, v kakršno se je sprevergla moderna resničnost. Toda »neresničnost« v tem smislu ni fikcija, temveč prвина, v kateri živimo.

Iz angleščine prevedla Jana Unuk