

Jelica Šumič-Riha
**TEORIJA
ESTETSKEGA
UČINKA
IN VLOGA
KOMUNIKACI-
JE**

**Ingarden –
Iser –
Austin**

Razprava poskuša v prvem delu prikazati dve temeljni oporišči Iserjeve teorije estetskega učinka: Ingardnovo teorijo konstitucije estetskega objekta in teorijo performativov, ki jo je razvila angleška filozofija navadne govorice (ordinary language philosophy). V drugem delu pa razprava ugotavlja, katere radikalne konsekvence oz. novosti obeh teorij je Iser zatrl, ko je aktualizacijo oprl na podmeno o enoumni komunikaciji med tekstom in bralcem.

V pričujočem razpravljanju* bomo poskušali pokazati, do kakšnih dognanj in nemara le implicitnih posledic utegnejo priti tista teoretska prizadevanja, ki si za podlago jemljejo Ingardnovo estetsko teorijo, vendar jo poskušajo še radikalizirati, in sicer tako, da nanjo cepijo teorijo govornih dejanj, kakršno je razvila t. i. filozofija navadne govorice (ordinary language philosophy). To nenavadno srečanje Ingardnove teorije aktualizacije in raziskav, ki se osredinjajo na pragmatično razsežnost govorice, bomo prikazali ob podjetju Wolfganga Iserja, ki ga poleg Hansa Roberta Jaussa štejemo k najvidnejšim zastopnikom danes že močno razvejane in notranje razslojene recepcijske estetike. Opozoriti velja, da Iserjeva teorija ni iz enega kosa, pač pa se giblje v sečišču različnih teoretskih pobud: Ingardnova teorija se prepleta z Austinovo in Searlovo teorijo govornih dejanj, na drugi strani pa upošteva tako pobude, ki so prihajale iz strukturalizma, zlasti od R. Jakobsona in J. M. Lotmana, kakor tudi dognanja sodobne filozofske hermenevtike.

Na prvi pogled zelo raznorodne teorije se vendarle stekajo v eni točki, tukaj pa želimo pokazati, da ni naključje, da se srečujejo prav ob problematiki subjektivnosti.

Za naš namen bo dovolj, da zgolj opozorimo na nekaj temeljnih značilnosti Ingardnove teorije, da bi od tod izmerili domet Iserjeve radikalizacije. Iser izhaja iz Ingardnovega ločevanja umetnine in estetskega objekta, tj. iz ireduktibilnosti umetnine glede na produkt aktualizacije. Umetnina je po svoji opredelitvi nekaj shematičnega, luknjičavega, skratka nepopolnega, estetski objekt, ki se konstituira v procesu aktualizacije, ko bralni subjekt zapolnjuje praznine v umetnini, pa je pravo nasprotje umetnine, saj se odlikuje prav po svoji polnosti. Tudi Iser vztraja pri tem, da aktualizacija načelno ne more izčrpati in zapolniti umetnine. Če bi umetnina ne bila nič drugega kakor zgolj virtualni estetski objekt, estetski objekt pa zgolj zapolnjena umetnina, če bi torej cilj aktualizacije bila koincidenca umetnine in estetskega objekta, potem bi za nazaj razveljavili samo predpostavko aktualizacije, namreč ločnico umetnina/estetski objekt, kar bi seveda pomenilo, da je ta ločnica teoretsko nepertinentna.

Umetnina za Ingardna po definiciji ne more biti odpravljena in povzdignjena v estetski objekt, ker je opredeljena kot totalnost določenih in nedoločenih mest, se pravi kot totalnost pomenskih elementov z utrjenim pomenom in tistih, katerih pomen še niha. Umetnina je z eno besedo nekonsistentna, ne-cela totalnost za razliko od polnega estetskega objekta. Prehod iz nekonsistentne množice v konsistentno se vrši v aktualizaciji. Sleherna aktualizacija konstituira estetski objekt tako, da zapolnjuje praznine v umetnini, toda nobena aktualizacija ne zapolni celotne umetnine, vedno ostane nekaj, kar lahko postane podlaga za kako prihodnjo aktualizacijo. Umetnina je potemtakem podlaga za načelno neskončno število aktualizacij, ne da bi jo mogla katera koli posamezna aktualizacija ali celo vse skupaj izčrpati. Vzrok temu ni nekakšno neizčrpno bogastvo umetnine, pač pa prej narobe, njena praznost, manjkavost.

Ta luknjičavost, manjkavost umetnine pomeni, da se umetnina v svoji neposrednosti daje kot struktura apela (Appellstruktur), kakor pra-

*Razprava je nastala na podlagi raziskovalne naloge o avtoreferenčnosti performativov in njihovi estetski razsežnosti, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira RSS.

vi Iser. Umetnina je torej struktura, ki se obrača, naslavlja na bralca, mi bi rekli, je struktura, ki bralca interpelira, če si sposodimo izraz iz Althusserjevega besedišča. Interpelacija pa je v temelju proces subjektivacije. Luknjičava umetnina vabi bralca, naj jo zapolni, drugače rečeno, bralni subjekt je v umetnino že vpisan prav na kraju njenih praznin. Bralec se vzpostavi kot subjekt prav s tem, da se umetnina nanj naslavlja, in sicer tako, da stopi, da se umesti na kraj, ki je v umetnini zanj že vnaprej vpisan. Bralec torej med aktualizacijo zapolnjuje praznine, vendar to zapolnjevanje ne sme biti nič arbitrarnega, marveč ga uravnava t. i. estetska naravnost. Toda estetska naravnost, če smo natančni, ni nikakršna zapoved bralcu, kako naj aktualizira virtualnost umetnine, pač pa prej prepoved, kako tega ne sme početi. Ingarden vztraja, da je umetnini kot umetnini neustrezno vsakršno branje, ki bi ga vodili neestetski ali zunajestetski motivi, kar z drugimi besedami pomeni, da je estetsko branje' le tisto, ki ga vodijo estetski vzgibi, teh pa Ingarden, strogo vzeto, ne opredeli. Od tod pridemo nemara do presenetljivega sklepa, da estetska naravnost ni nobena vsebinska opredelitev subjektive drže do umetnine, marveč gola tautologija, a ta tautologija, kot se bo pokazalo, vendarle proizvede materialne učinke.

Umetnina se loči od drugih označevalnih dispozitivov po tem, kako se vanjo umešča subjekt, in rekli smo, da to umeščanje določa estetska naravnost. Abstraktno vzeto poteka proces »umetnostne« interpelacije analogno ideološki interpelaciji. Interpelacija ima subjektivacijski učinek zato, ker svojega naslovljenca s samim dejstvom naslavljanja, s tem, da naslovljenec razume sporočilo, ki mu je bilo namenjeno, vzpostavi kot subjekt, kot nosilca tega sporočila. Razlika pa je v tem, da ideologija interpelira naključnega individua v subjekt tako, da mu v trenutku, ko se prepozna v pozivu ideološkega diskurza, podtakne tudi pozicijo, od koder je bil ta diskurz izrečen. Ideološki »trik« je ravno v tej iluzorični, navidezni koincidenca subjekta izjave in subjekta izjavljanja, ki prikrije njun ireduktibilni razcep, podrejenost subjekta izjave kraju, od koder je ta izjava izrečena. Na tej točki lahko pokažemo ključno razliko med ideološko interpelacijo in »umetnostno« interpelacijo, razliko, ki je učinek estetske naravnosti, saj ta bralcu prepoveduje, da bi umetnino zapolnjeval s pozicije, ki bi bila sami umetnini vnanja. »Umetnostna« interpelacija namreč s tem, da ponovi gesto ideološke interpelacije, s tem, da izrablja iste mehanizme kakor ideologija, hkrati tudi razkrinkava njeno mistifikacijsko naravo, lažno samoraslost te ideološke identifikacije kot vselejnjji naknadni učinek določenih diskurzivnih strategij.

Diskurz se lahko realizira le, če se na nekoga obrača, če je za nekoga smiseln in razumljiv. Razumljiv pa je le tako, da se naslovljenec vpiše na kraj, kamor ga diskurz interpelira. Diskurz postane smiseln in razumljiv le, če se naslovljenec naseli v tisti točki, s katere se diskurz lahko zaceli in totalizira. V ideološkem diskurzu je ta točka totalizacije vpisana kot praznina, ki jo je v njem odprla odsotnost instance izjavljanja, za katero smo rekli, da je obeležena z določeno družbeno pozicijo. Ta točka, s katere se ideologija izreka in na kateri je edinole smiselna, je potemtakem paradokсна, reflektivna točka, točka, v kateri je znotraj same izjave vpisan kraj izjavljanja, se pravi točka, kjer notranjost diskurza neposredno prehaja v zunanost. Ideologija vabi individua, da se umesti na ta paradoksn kraj. A ta kraj vpisa ni enoumen, brž ko se subjekt vanj vpiše, postane označevalec in zgine kot kraj. Zato lahko rečemo, da sam ta protislovni vpis, sámo to nihanje med krajem označevalca in označevalcem kraja, je subjekt, namreč razcepljeni subjekt, samó da je pristni ideološki slepilni učinek ta, da razcep zataji in ga prikrije z iluzoričnim prekritjem subjekta izjave in subjekta izjavljanja.

Estetska naravnost pa s svojo dvojno incidenco (kot prepoved neustreznega zapolnjevanja umetnine in kot tautologija) reducira bralni

subjekt na golo puntualnost, očiščeno slehernih opredelitev, s čimer ga šele »prilici« kraju njegovega vpisa v umetnino, namreč praznini. S tem da se subjekt aktualizacije, reduciran na »nič«, na manko, pretika skozi umetnino, umetnini zgolj vrača njen lastni manko, s čimer ta manko zaživi v svoji označevalskosti.

Za razliko od ideološkega diskurza, kjer se subjekt vpisuje v eno samo točko, v refleksivni element tega diskurza, v umetnostnem diskurzu ni točke, v katero se subjekt ne bi mogel vpisovati. Aktualizacijo sproži vpoklic subjekta v umetnino, ki šele s tem postane označevalna struktura, tj. struktura, katere označevalci drug drugemu zastopajo subjekt, ki je sam reduciran zgolj na označevalec. Označevalca torej ni, dokler se subjekt ne vpiše, a subjekt spet ni nič drugega kot učinek označevalca, vznikne šele z označevalcem. Vendar ne gre za uravnoteženo, simetrično razmerje, pač pa za kroženje, ki implicira ponavljanje, produkt tega, da subjekt zgineva v označevalcu kot svojem zastopniku in da se kot manko pretika skozi označevalno verigo. Zastopstvu na ravni označevalca ustreza na drugi strani zginevanje.

Umetnina je pri Ingardnu koncipirana ne le kot označevalna, diferencialna struktura, kjer en člen prejme svojo vrednost od drugega člena, pač pa tudi kot ne-cela struktura, ki ji manjka zadnji, dopolnilni člen ali označevalec, a ta odsotni člen ni preprosto odsoten, pač pa je v sami strukturi že navzoč, in sicer kot manko. In prav v ta manko se prek estetske naravnosti vključuje subjektna funkcija, zato je označevalna operacija, ki ji Ingarden pravi aktualizacija in konstitucija estetskega objekta, v tem, da se na praznino v označevalni mreži naseli subjekt v svoji praznosti, da se manko označevalca v Drugem (umetnini) prekrije s subjektom kot mankom, kar proizvede refleksijo manka označevalca v označevalec manka. Konec aktualizacije je samo prekritje teh dveh mankov, izstop manka kot manka, kar pa je na ravni Ingardnovega samorazumevanja zastrto, saj na kraj mankovega samonanašanja postavi estetski objekt v njegovi fetišistični razsežnosti: stoji na kraju manka, vendar ga s svojo (iluzorično) polnostjo hkrati zakrije. Tu se seveda ne moremo podrobneje spuščati v problematiko objekta v njegovi dvojni funkciji: v funkciji fetiša, kot je R. Močnik razvil v *Mesčevem zlatu*,¹ in v funkciji tistega neaktualizabilnega, nemogočega objekta, izvrška sleherne aktualizacije, torej v funkciji objekta a, če si izraz sposodimo iz lacanovske algebre.²

Zadostuje nam opozorilo, da je edini koncept subjekta, ki bi lahko pojasnil proces aktualizacije, prav lacanovski subjekt označevalca kot nemožnosti njegovega (ustreznega) vpisa v označevalni dispozitiv. Ingardnova predpostavka estetske naravnosti, ki na ravni fenomenološke ideologije deluje kot pogoj za vzpostavitev adekvatnega razmerja med umetnino v njeni luknjičavosti in bralnim subjektom v njegovi pravilni držbi, bralcu prav narobe odvzame sleherni oporo, trdno točko v umetnini, v katero bi se lahko vpisal, kajti tista protislovna, refleksivna točka, na kateri se sam umetnostni diskurz subjektivira, je lahko kjer koli.

Iser opazi paradoks estetske naravnosti, vendar si prizadeva ta paradoks, to Ingardnovo 'nedoslednost' odpraviti. V ta namen skonstruira koncept implicitnega bralca. Implicitni bralec za Iserja ni nadhistorična kategorija:

»Historično lahko strukturo implicitnega bralca vedno drugače zasledimo. Implicitni bralec je tisti v tekstu vnaprej zarisani dejavni značaj samega branja in ne nekakšna tipologija možnih bralcev.«³

Implicitni bralec je potemtakem pogoj možnosti vsakokratnega aktualizacijskega procesa:

»Koncept implicitnega bralca je *transcendentalni model*, prek katerega je mogoče opisati obče strukture učinkovanja fikcijskih tekstov.«⁴

Z implicitnim bralcem je mišljena bralčeva vloga (Leserrolle), ki se izoblikuje kot tekstu imanentna struktura in ki bralcu ponuja gledišče, od koder se mu odpre kompleksni smisel umetnine. A to gledišče ni vnaprej obeleženo, pač pa se zariše šele v samem bralnem procesu. Fiktivna resničnost se popolnoma konstituira šele v bralčevih zavestnih aktih, vendar ta konstitucija ne sme biti samovoljna in naključna, odvisna zgolj od subjektivnih dispozicij vsakokratnega bralca, to pa pomeni, da morajo biti pogoji za aktualizacijo umetnine navzoči, vpisani v sami strukturi umetnine. Implicitni bralec kot transcendentalna struktura, dana pred vsakim konkretnim branjem, je navzoča tudi v moderni literaturi, za katero se zdi, da s svojo »samozadostnostjo«, hermetičnostjo ne potrebuje bralca ali pa ga celo izključuje. Zato je pomembno, poudarja Iser, da implicitnega bralca ne pomešamo s fiktivnim bralcem oziroma s fikcijo bralca (Leserfiktion). S to kategorijo opredeljuje Iser določeno historično pozicijo bralca v literarnem tekstu, ki praviloma reproducira dispozicije tekstu sodobnega bralnega občinstva. To so tiste dispozicije, ki jih tekst predpostavlja, se nanje neposredno naslavlja in za katere se zdi, da hoče prav nanje učinkovati. Ta fiktivni naslovljenec nikakor ni edini kraj, ki ga bralec lahko zasede. Upoštevati mora še druge perspektive: perspektivo dogajanja, perspektivo likov in končno samo pripovedovalčevo perspektivo. Koncept fiktivnega bralca, ki ga opredeljujejo določena historična pričakovanja in značilnosti tekstu sodobnega bralstva, ni toliko koncept teorije estetskega učinkovanja, pač pa v prvi vrsti koncept recepcijske zgodovine. Se več, na podlagi implicitnega bralca je mogoče rekonstruirati tudi fiktivnega bralca, narobe pa ni mogoče. Fiktivni bralec razen tega v pripovedništvu 19. in 20. stoletja popolnoma zgine. Vendar tudi struktura implicitnega bralca, ta konstrukt, ki naj bi bil dejanskemu bralcu v oporo, ni enoumno določljiv. Tekst, pravi Iser, dejanskemu bralcu ne ponuja nobenih ključev za razvozlanje smisla, bralec se ne more osrediniti niti na zgodbo, ta se namreč drobi na slike, statična stanja, podana skoz nepopolne in hkrati nasprotujoče si perspektive, ne more se identificirati z glavnim junakom, ki postaja vse bolj marginalen, izginjata celo »vsebinska« in »ideološka« v tradicionalnem pomenu. To reduciranje vsebinske ravni, ki bralcu onemogoča tradicionalno branje »zgodbe«, po Iserjevem prepričanju bralca prisili, da postaja vedno bolj pozoren na samo formalno ravnino literarnih tekstov. Bralec moderne literature mora biti veliko bolj pozoren na svoje lastne anticipacije in iluzije, ki so se oblikovale med branjem in ki ga ženejo stran od adekvatnega razumevanja fikcijske narave literarnega dela.

In vendar je Iser prepričan, da se je bralcu mogoče dokopati do smisla teksta, če previdno sledi indicem samega teksta. Literarni tekst namreč razume kot avtoregulativni sistem, opremljen z mehanizmom povratne zveze (feedback), ki izneverja bralčeva (neutemeljena) pričakovanja in ki bralca žene, da nenehno korigira svoje razumevanje teksta na podlagi namigov, ki jih prejema od samega teksta. Drugače rečeno, temeljna predpostavka Iserjeve teorije estetskega učinka je predpostavka o možnosti uspešne komunikacije med bralcem in umetnostnim diskurzom. Vendar priznava, da ta komunikacija ni enoumna, saj tudi kraja, kamor naj bi se vpisal subjekt, ni mogoče enoumno določiti. Lahko bi rekli, da prav ta nemožnost ali vsaj težavnost subjektovega vpisa producira specifični estetski učinek. Zato pripisuje Iser veliko večji pomen nedoločnim mestom kot Ingarden, saj celo ugotavlja, da je Ingardnova teza o shematičnosti umetnine v protislovju s tezo o konstituciji polifone harmonije, sozvočja umetniških kvalitet. Teorija o estetskem učinku se po Iserju ne more opirati na normo polifone harmonije, saj je za moderno besedno umetnost značilna prav »neubranost« ali celo »programirana nerazumljivost«, kot je rekel Ingarden. Moderna literatura s tem, da zavira ali celo blokira branje, onemogoča konstitucijo estetskega objekta,

vsaj v Ingardnovem smislu. A ne glede na to, da je struktura »implicitnega bralca« še tako težko določljiva, vendarle nastopa kot predpostavka, kot transcendentalni model, kot tista trdna točka, na katero se mora opreti komunikacija med bralcem in tekstom. Implicitni bralec kot znotrajtekstovna struktura je reflektivni moment, križišče zunanosti in notranosti, saj kot znotrajtekstovna struktura zastopa umetnino za dejanskega bralca, njega kot zunajdiskurzivno instanco pa za umetnino.

Tu lahko natančneje opredelimo vlogo implicitnega bralca kot predpostavke uspešne komunikacije med tekstom in bralcem. Nujna predpostavka komunikacije je, paradokсно rečeno, predpostavka, da je komunikacija sploh možna, za možnost komunikacije pa jamči, tista funkcija, ki ji Lacan pravi subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve (le sujet suppose savoir); to funkcijo pri Iserju uteleša implicitni bralec. Tekst, opredeljen kot smiselni potencial ali kot horizont pomenjanja, in dejanski bralec, ki tekstovni smisel aktualizira v svojih zavestnih aktih, ne da bi ga mogel kdaj dokončno izčrpati, lahko komunicirata le, če se bralec postavi na kraj implicitnega bralca, tj. na kraj tistega, »ki ve«, pri katerem je smisel na neki način že konstituiran. Bralčeva (zanazajšnja) konstitucija smisla je možna zato, ker je v sami tekstovni strukturi predpostavljeno, da je smisel mogoče konstituirati, ker je bralec že vnaprej potisnjen v položaj tistega, ki naj bi dešifriral smisel. Implicitni bralec pa nastopi kot tista instanca, ki jamči za biunivokno komunikacijsko razmerje med tekstom in bralcem, s tem, da drugega priliči drugemu. Popolna, idealna komunikacija oziroma aktualizacija smisla po Iserju v celoti sicer ni možna, a ta nemožnost je posledica gole empirične omejenosti, končnosti aktualizirajočega subjekta in ne manjkavosti samega umetniškega teksta. Iser potemtakem zatre produktivne posledice Ingardnove koncepcije aktualizacije kot razmerja med luknjičavo umetnino in estetskim subjektom, reduciranim na svoj lastni manko, koncepcije, ki možnosti neskončnega števila aktualizacij ne vidi v subjektovi omejenosti, pač pa prej, če smo dosledni, v sami manjkavosti umetnine.

Da se je Iser res odmaknil od teh radikalnih konsekvenc Ingardnove teorije, je razvidno tudi iz tega, kako poskuša specifično naravo komunikacije med tekstom in bralcem pojasniti s pomočjo konceptov *filozofije navadne govornice*. Iser se opre na Austinovo ločevanje med konstativi in performativi, tako da neumetniške, apodiktične tekste enači s konstativi, umetniškimi pa pripisuje performativno naravo. Konstativi so po Austinu izjave o dejstvih ali dejstvenih stanjih, preverljive glede na resničnost ali neresničnost, tj. izjave, ki so resnične ali neresnične same na sebi, neodvisno od subjektive namere, in proste slehernega pragmatičnega konteksta. O njihovi resničnosti odloča zgolj skladnost s tistim, o čemer govorijo. Performativi pa niso sodbe ali poročilo o nečem, pač pa so govorna dejanja, odprta na enačbo saying = doing (reči = storiti). Performativi so torej dejanja, ki se, kot pove že njihovo ime, izvršijo s samim izjavljanjem stavkov, ki se na ta dejanja nanašajo; npr.: »Obljubljam, da...«, »Izjavljam, da...«. Temeljna razlika med konstativi in performativi pa je, da se performativi ne podrejajo klasični logični koncepciji resnice kot *adaequatio rei et intellectui*, tj. niso ne resnični ne neresnični, pač pa veljavni ali neveljavni, odvisno od tega, ali je govorec izrekel performativno izjavo v ustreznih okoliščinah in ustrezno s proceduro, h kateri ga izrekanje performativa obvezuje. O resničnosti ali neresničnosti performativa ne moremo govoriti zato, ker je refleksiven ali avtoreferenčen, skratka zato, ker ga ni mogoče verificirati, ker ni nobene dejanskosti, s katero bi performativ lahko primerjali; ravno narobe, performativ sam »proizvaja« dejanskost, o kateri govori, stori, da se zgodi to, kar izreka. To lastnost je opredelil Benveniste, ko je rekel, da je treba performativu priznati nenavadno lastnost, da je suireferencialen, da se nanaša na stvarnost, ki jo sam vzpostavlja. Od tod izhaja, da je hkrati lingvistična

manifestacija, ker mora biti izgovorjen, in dejstvo stvarnosti, kolikor je izvršitev dejanja. Označenec je identičen z referentom.⁵ Z drugimi besedami: izjava je nepresegljiva, vse je že v njej. Pomen izjave je odvisen izključno od tistega, kar sama trdi.

In prav ta značilnost performativov – samoreferenčnost – da vzpostavljajo realnost, o kateri govorijo, in da zaradi tega niso preverljivi – družijo performativne z literaturo oziroma fikcijo, kot pravi Iser. Zanimivo pa je, da utemeljitelj filozofije navadne govornice Austin te sorodnosti ni videl ali pa ni hotel videti, saj izrecno trdi: »Performativna izjava bo na poseben način *prazna* ali *votla*, če jo izgovori, denimo, igralec na odru, če jo vpeljemo v pesem ali izrečemo v samogovoru. (...) V takšnih okoliščinah in v teh posebnih primerih jezika ne rabimo – inteligibilno – resno, pač pa ga glede na njegovo običajno rabo rabimo *parazitsko*«. ⁶

Austin hoče reči, da igralec ali pesnik ne opravita pravega govornega dejanja, pač pa se samo »delata«, pretvarjata (pretend), da ga izvršujeta. Ni nepomembno, da je drugi najpomembnejši teoretik teorije govornih dejanj Searle povsem podprl to Austinovo stališče: »... avtor fiksijskega dela se pretvarja (pretends), da izvršuje serijo ilokucijskih aktov«. ⁷ O pomembnosti vprašanja o razmerju filozofije navadne govornice do fikcije ali literature priča ostra polemika med Searlom, Austinovim zagovornikom, in Derridajem ter Cullerjem prav glede tega, ali je vprašanje literature zgolj obrobno vprašanje, ki v resnici ne zadeva jedra teorije performativov (Searle), ali pa gre za ključno vprašanje, ki zamaja same teoretske predpostavke Austinove teorije.

Tu se ne moremo spuščati v to, vsekakor izredno zanimivo debato, povejmo le, da se pridružujemo nasprotnikom Searlovega in Austinovega stališča, čeprav morda z nekoliko drugačnih izhodišč. Naša teza je, da vprašanje odnosa do fikcije nikakor ni obrobno, pač pa obrobno, ki jo dobi pri najvidnejših predstavnikih te teorije, priča o neki konstitutivni napaki same teorije.

Rekli smo, da performativ ne more biti resničen ali neresničen, zato pa je veljaven ali neveljaven. O veljavnosti performativa odločajo pogoji, ki uravnavajo govornico namero in samo izvršitev govornega dejanja:

– obstajati mora splošno sprejeta konvencionalna procedura, ki ima tudi konvencionalni učinek, kar pomeni, da je mogoče v določeni govorni situaciji izreči natanko tisto izjavo, ki ustreza tej govorni situaciji;

– govorec mora ustrezati vlogi, ki jo predpisuje procedura za določeno govorno situacijo;

– govorec mora iskreno občutiti, nameravati ali hoteti tisto, kar s svojim govornim dejanjem manifestira.⁹

Govorec mora ne le spoštovati proceduro in jo izvršiti v ustreznih okoliščinah, poleg tega mora imeti še iskren namen, da bo to, kar pravi, da bo storil, v resnici tudi storil. In prav te iskrene namere piscu ali igralcu na odru ni mogoče pripisati, zato ne moreta izvršiti pravega performativnega dejanja, pač pa ga lahko le posnemata ali pa se – kot pravi Searle – pretvarjata, da ga izvršujeta. Vprašanje pa je, ali je uspešnost performativa res odvisna od govornice iskrene namere. Vzemimo za zgled eksplicitni performativ, tj. performativ, opremljen s performativno formulo: »Obljubim, da pridem pravočasno.« Po Austinu je ta performativ uspešen (felicitous, happy) samo takrat, kadar ima govorec iskren namen, da bo obljubo tudi držal. Drugače rečeno, predpostavka uspešnosti performativa je koincidenca subjekta izjave in subjekta izjavljanja, koincidenca, ki jo izpričuje prva oseba prezenta indikativa. V resnici pa nikakor ni nujno, da bi govorniceva neiskrenost kakor koli omajala performativ. Dejanje obljube je izvršeno s samim izrekanjem ustreznih besed. Tudi če tisti, ki izreka obljubo, nima namena držati se tega, kar je rekel, ni njegova obljuba nič manj obljuba. Performativna izjava je na svoji lastni ravni povsem ravnodušna do iskrenosti ali neiskrenosti govornice na-

mere. Koincidenca izjave in izjavljanja, ki jo filozofija navadne govorice opira na prvo osebo v sedanjiku, je potemtakem iluzija, toda iluzija, ki objektivno deluje prav zato, ker je v »resnični« komunikaciji prezrta. Komunikacija in vsi nesporazumi, ki se v njej rodijo, temeljijo na iluzorični predpostavki, da je performativna izjava razumljiva in veljavna le, če naslovljenec posadi subjekt izjavljanja na kraj subjekta izjave. Drugače rečeno, uspešnost ali neuspešnost komunikacije je odvisna od tega, ali se je naslovljencu posrečilo razbrati govorcevo namero. A to naslovljenčevo spontano pritanje namere ni nič naključnega, ni posledica neke subjektivne zmete, pač pa gre tako rekoč za prisilno gesto, ki jo pogojuje sama intersubjektivna komunikacijska situacija, v katero je ujet, brž ko razume izjavo, tj. brž ko se prepozna kot naslovljenca izjave. Rekli smo, da je semantična vsebina izjave odvisna izključno od tistega, kar izjava trdi; kot opozarja Benveniste, izjava zaradi svoje autoreferenčnosti pomeni le samo sebe. Toda njena pragmatična razsežnost, način, kako bo delovala na naslovljenca, ni odvisen zgolj od njenega pomena, pač pa od vsega tistega, čemur Austin pravi okoliščine izjavljanja, ki naslovljencu povedo, kakšno je izjavjalčevo razmerje do njegove lastne izjave, se pravi, ki mu povedo, kako naj razume izjavo. Toda izjavljalne okoliščine morajo biti take, da ustrezajo izjavi: na kraju možnega razmika med izjavljanjem in izjavo nastopi procedura:

»Tako kot če rečem, da je mačka na predpražniku, to implicira, da v to verjamem, tako tudi, če rečem, da obljubljam, da bom tu, to implicira, da nameravam biti tu. Procedura izjavljanja je določena za tiste, ki iskreno verjamejo v tisto, kar rečejo, tako kakor je procedura obljubljanja določena za tiste, ki imajo resen namen storiti vse, kar obljublja. Če nismo prepričani ali pa če nimamo namena, ki bi ustrezal vsebini naše izjave, potem vsakemu izmed teh primerov manjka iskrenost, ali pa gre za zlorabo procedure. Če hkrati s tem, ko izjavljamo ali obljubljam, v isti sapi razglašamo, da v to izjavo ne verjamemo ali da tega ne nameravamo storiti, potem je izjava 'samoizničujoča se', če smemo tako reči: odtod tudi jeza, ki jo občutimo, če slišimo tako izjavo.«¹⁰

Austinova teorija pravilno ugotavlja, da vez med govorcem in poslušalcem omogoči šele procedura, ne vidi pa, da je procedura kot predpostavka komunikacije hkrati kraj mistifikacije: zato ker izjavljalec ne more reči, ne da bi kršil proceduro, denimo, »Obljubim, da bom tu, vendar tega ne nameravam storiti«, se pri naslovljencu zbudi neupravičeno pričakovanje, da bo govorec obljubo tudi držal. Obljuba torej ne implicira izjavjalčevega iskrenega namena, pač pa prej naslovnikovo prepričanje, da ima izjavljalec tak namen. Drugače rečeno, obljuba sproža pri naslovniku ustrezne učinke povsem neodvisno od izjavjalčevih namenov. Materialnost, učinkovanje performativne izjave se paradoksnost poraja iz same njene autoreferenčnosti.

Če pa je mistifikacija že v »stvari sami«, potem lahko marksovsko rečemo, da je teorija komunikacije, kakršno razvija filozofija navadne govorice, ravno s svojo napačnostjo adekvatna teorija iluzije, ki deluje sredi same dejanskosti.

Kakšne nasledke imajo lahko ti sklepi, do katerih smo prišli, za literarno teorijo, ki se opira na takšno koncepcijo komunikacije?

Tudi komunikacijo med bralcem in tekstom uravnava, kot pove Iser, določene procedure in konvencije, ki jih morata udeleženca spoštovati, če naj bo komunikacija uspešna. Te konvencije ali jezikovna pravila, ki jih vključuje literatura oziroma fikcija, niso nič izmišljenega, pač pa jih fikcija zajema iz »resničnega« življenja, a razlika je v tem, da jih ne kombinira vertikalno, tj. tako, kot so kombinirana v realnosti, pač pa horizontalno, s čimer jih de pragmatizira in suspendira njihovo veljavnost. Bralčeva naloga je, da se dokoplje do »koda«, do načina njihove kombi-

nacije. Iser sicer poudarja, da moderna literatura s svojimi strategijami in tehnikami na najrazličnejše načine zavaja bralca, spodnaša njegova pričakovanja; ne glede na to pa samo možnost branja opira na predpostavko, da je bralec zmožen »dekodirati« tekstovno sporočilo, tj. na predpostavko, da med enkodiranjem in dekodiranjem ni načelne razlike, da gre za dve homologi operaciji istega procesa, v zadnji instanci, da je tisti, ki odpošilja sporočilo, hkrati tisti, ki ga sprejema in razume: a ta fikcija enoumne linearne komunikacije je sama preobrnjeni učinek krožnosti komunikacije, kjer odpošiljatelj, kot pravi Lacan, prejme svoje sporočilo od naslovljenca v obrnjeni obliki. Težava pa je seveda v tem, da bralcu in tekstu ni mogoče enoumno pripisati zgolj ene vloge, vloge pošiljatelja ali naslovnika. Če po eni strani branje, drugače rečeno, dešifriranje smisla bralcu prisoja vlogo naslovnika, tistega, ki odloča o smislu sporočila, pa po drugi strani možnost interpretacije temelji na domnevi, da je že sam tekst 'gospodar' svoje resnice in smisla: tekst se lahko ponuja označevalskemu dešifriranju, tj. bralcu kot svojemu naslovniku, prav zato, ker je že vnaprej predpostavljen kot garant tega dešifriranja, kot tista instanca, na katero se branje nujno naslavlja kot na svojo zadnjo oporo. V Iserjevi teoriji je prezrto prav to paradokсно križanje obeh vlog.

OPOMBE

¹ R. Močnik: *Mesčevo zlato*. DDU Univerzum, Ljubljana 1981, str. 8.

² R. Močnik: *Raziskave za sociologijo književnosti*. DZS, Ljubljana, 1983, str. 145–151.

³ W. Iser: *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972, str. 8 sl.

⁴ W. Iser: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*. V: R. Warning, *Rezeptionsästhetik*, München 1975, str. 253.

⁵ E. Benveniste: *Anališka filozofija i govor*. V: *Problemi opšte lingvistike*, Beograd 1975, str. 212.

⁶ J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1982⁷, str. 22.

⁷ J. R. Searle: *The Logical Status of Fictional Discourse*. *New Literary History*, 6, 1975, št. 2, str. 325.

⁸ Ta polemika se je vrtela predvsem okoli vprašanja »resnosti« (seriousness) oz. »iskrenosti« (sincerity) govorčeve namere. Sprožila jo je Derridajeva kritika Austina v članku *Signature, événement, contexte*, na katero je odgovoril Searle v članku *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, objavljenem v reviji *Glyph* 1977.

⁹ J. L. Austin, n. d., str. 14 sl.

¹⁰ J. L. Austin: *Performative-Constativ*. V: *The Philosophy of Language*, ur. J. R. Searle, Oxford University Press 1979⁸, str. 19.