

# Kompleksnost v literaturi

Philippe Daros

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 17, Rue de la Sorbonne, FR-75230 Paris Cedex 05  
Philippe.daros@wanadoo.fr

*Aristotelska mimesis je tu na novo opredeljena kot kompleksno delovanje, tako z gledišča »mimetičnega delovanja« sámega kot tudi z gledišča bralnega dejanja. Ta dvojna oblika kompleksnosti je značilna za številne romane zadnjih tridesetih let, zlasti v načinu predstavljanja zgodovine 20. stoletja, o kateri govorijo.*

Ključne besede: literarna teorija / mimesis / branje / spoznavna teorija

Kaj pravzaprav utegne pomeniti ta besedna zveza? Sleherna vzpostavitve razmerja med izrazom »literatura« ali vsakim drugim izrazom in konceptom kompleksnosti, kot je v rabi v znanosti, zahteva še dodatno besedo, in sicer »sistem«. Zdi se mi, da bi sleherno posplošitev kompleksnosti v smislu epistemološke oznake sveta, ki prihaja (in ki je tako rekoč že naš) in ga je teoretsko pojasnil Edgar Morin – ne glede na to, da jo vsekakor uporabljajo tudi na sistemih, – težko uporabili na literarnem besedilu kot enkratnem pojavu, razen če ga ne bi razumeli v smislu sistema. A tudi v tem primeru se ne bi bilo primerno vračati k nekdanjim formalističnim praksam. Toda ogniti se velja še eni zmešnjavi. Vprašanje je, ali se kompleksnost, ki ni zapletenost, nanaša na *mimesis* kot *techné*, kot konfiguracijo, ali pa na reprezentacijo sveta sámega. V drugem primeru bi literarno dejstvo govorilo o kompleksnosti zunanosti na nekakšen tematski način; s pojasnjevanjem te kompleksnosti bi se namreč pokazala sled večine tistega, ki to gesto udejanja. Ta ugotovitev ni nova. Leo Bersani in mnogi drugi so jo v zvezi z naturalizmom izrazili že pred štiridesetimi leti (Bersani 47–80). Edina in neznatna poanta, ki mi je med vsemi »definicijami« o konceptu kompleksnosti v znanostih ostala v spominu, je obče mesto, ki ga definirajo: nujna zveza med kompleksnim sistemom in pojmom nepredvidljivosti. Naj navedem odlomek, ki predstavlja obče mesto – to je nepredvidljivost – teh definicij:

Kompleksnost: običajna definicija

Kompleksnosti sistema ne označujeta niti mnogoterost sestavin niti raznolikost njihovih vzajemnih odnosov; dejansko in izčrpno naštetih jih je mogoče samo v navzočnosti zapletenega (ali skrajno zapletenega) sistema; z njegovim kombinatornim naštevanjem bi bilo mogoče opisati vsa možna obnašanja (in s tem predvideti njegovo dejansko obnašanje v slehernem trenutku, kakor hitro bi bilo znano pravilo ali program, ki ju to obnašanje usmerja). Z matematično-informatičkim

izrazoslovjem bi dejali, da gre za navzočnost »polinomialnega problema« (»P. Problem«). To je potencialna nepredvidljivost (ki vnaprej ni izračunljiva) obnašanja tega sistema, povezana predvsem s ponavljanjem, ki vpliva na funkcioniranje njegovih sestavin (»med funkcioniranjem se transformirajo«). Te so razlog za nastanek fenomenov, nedvomno razumljivih, a ne vselej predvidljivih. Pri opazovanju obnašanja živih sistemov in družbenih sistemov ugotavljamo, da ponujajo neštete zglede te kompleksnosti. Zdi se, da je pozitivna znanost v dveh stoletjih »popustila« pred temi fenomeni in raje priznala samo »znanstveno predvidljive« ali izračunljive pojave, dokler je ni G. Bachelard spomnil na »njen ideal kompleksnosti«, ki omogoči razumeti čudežno in ga pri tem ne uniči. Z vpeljavo koncepta »organizirane kompleksnosti« je W. Weaver leta 1948 odprl nove poti k »razumevanju kompleksnosti«, ki jo je P. Valéry že opredelil kot »esencialno razumljivo nepredvidljivost«. Edgar Morin je leta 1977 (»Metoda«, I. del) postavil »paradigmo kompleksnosti«, ki odtlej zagotavlja konceptualni okvir, v katerem se lahko razvija naše modeliranje fenomenov, ki jih zaznavamo kot kompleksne (»gledišče«). Gre za kompleksnost, ki je organizirana in obenem tudi sama organizira rekurzivno. (Evropski program MCX – »Modeliranje kompleksnosti«. [www.mcxapc.org/docs/interlettre/ill5.pdf](http://www.mcxapc.org/docs/interlettre/ill5.pdf))

## Kompleksnost mimesis

Tole bo naša hipoteza. Gre za kompleksnost *mimesis* kot *poesis*, kot *auto-poesis* s stališča »avtorja«, vendar tudi za kompleksnost odnosa, ki ga bralec sam vzdržuje s tem dejanjem. Če kompleksnost lahko vpliva na dejavnost, ki usmerja izdelavo dela, lahko tudi, soglasno ali ne, vpliva na način, kako delo sprejema bralec in, splošneje, tudi naslovljenec slehernega umetniškega dela. Obstaja namreč več kot en način branja literarnega teksta, obstaja neskončno načinov. Mojo lastno prakso branja nedvomno v precejšnji meri določa poklic, in to poklic učitelja, skupaj z bolj ali manj razvrednoteno, z bolj ali manj aporetično hermenevitično soodnosnico, vendar v osnovi vsenavzočo v normativnih praksah, ki jih pogosto zahteva sama tradicija šolskega sistema. To je praksa, ki je ni mogoče misliti – v bolj ali manj sekularizirani obliki –, ne da bi vzpostavili razmerja do eksegetske tradicije Knjige (kdo bi lahko ocenil težo »tekstne analize«, same besede »komentar«, itn., še posebej namreč v francoskem učnem sistemu).

Pri tej izbiri *mimesis* kot mesta kompleksnosti mi bosta lahko v pomoč dve zelo različni deli. Že davno preživelo delo Rolanda Barthesa *S/Z*, ker mi ponuja izrazje in metodološki pristop k balzacovski *mimesis*; to je aporetično metodo odmika, ki v določeni meri *a contrario* opredeljuje prostor, kamor umeščam svoje lastno gledišče. Drugo, precej sodobnejše (v vseh pomenih tega izraza) je delo Catherine Perret, kjer je izraz *mimesis* v podnaslovu. Gre za delo *Nosilci sence*, s podnaslovom »Mimesis in modernost«; njegov prispevek bo zame dosti bolj določujoč.

Mimogrede naj opozorim na Barthesov načrt v njegovi analizi Balzacove novele *Sarrasine*. Ne vem več natanko, kje je Barthes govoril o branju kot mestu, kjer »struktura znori«, toda v tej razpravi branje izbrane-ga Balzacovega »teksta« poteka metodično, sistematično, kot uprizoritev »kodov« – končnega in omejenega števila kodov –, »ki se bodo pridružili vsem tekstnim označencem«. Vsak od teh »kodov« se uresniči v eni od »leksij« [*lexie*] in hkrati z njo. Leksija, se pravi ena »bralna enota«, sestoji iz besedne zveze, stavka ali celo nadstavčne enote. (25) Da bi bil bolj jasen, Barthes v *Sarrasine* določi pet večjih kodov, okoli katerih se po njegovem zberejo vse v pripovedi razvrščene leksije. Prvi je heremenevtični kod, drugi je kod semov, tretji je simbolični, četrti je kulturni kod, in končno še kod dejanj [*praxique*]. Nam tu ne gre za pojasnjevanje teh kodov, ampak za ugotovitev, da Barthes opredeli branje kot razdružitev [*disjonction*] in vno-vično sestavo svežnjev razmerij, porazdeljenih v tekstu na nepredvidljiv način (vsaj za bralca). Nismo prav daleč od načina branja mita, kot ga je skušal oblikovati Lévi-Strauss v *Strukturalni antropologiji*; saj tako opredeljen pojem leksije, predvsem v njenem načinu pojavljanja na tekstni površini, ni bistveno drugačen od dejavnosti, ki si prizadeva razviti in osamiti »mi-teme«.

Spregledali bomo ostre opozicije med »berljivimi« [*lisible*] teksti, se pravi klasičnimi, in »pisljivimi« [*scriptible*] teksti – te označuje »podoba zmagoslavne množine«, (11) – zato da bi poudarili način, kako Barthes vzpostavlja ideološko nasprotje med konceptom »konotacije« in mehaniz-mom idejnih povezav, pri tem pa pripominja, da je konotacija nujno in-tratekstualna, povezava idej pa »napotuje na sistem subjekta«. Podvojitve misli, ki sledi, je značilna za neko obdobje; za tisto, kjer so prevladujoča področja kritike proizvedla povsem jezikoslovno opredelitev literarnega dejstva (in seveda tudi subjekta): »(Konotacija) pomeni imanentno korela-cijo s tekstom oziroma s teksti; ali, če hočete, je povezava, ki jo vzpostavi tekst-subjekt znotraj svojega lastnega sistema«. (15)

Samoumevno je, da se število »kodov« od teksta do teksta spreminja in da nobenega od teh kodov ni mogoče zares objektivirati. Poleg tega je treba povedati, da sam izraz »kod« ni jasno opredeljen. Pod navidezno terminološko strogostjo se pravzaprav skriva precejšnja subjektivnost. Trditev, ki jo skušam razviti, ni v kritiki tega branja, ampak bolj v dejstvu postavljanja vprašanja, ki zadeva Barthesovo naravnost do teksta. S tem mislim, da se predlagana analiza od začetka do konca predstavlja kot nepretrgano kri-tična v odnosu do fikcije, to je kot homogeni odmik, enak tistemu, ki ima za cilj interpretacijo, tako odprto, kot bi si jo Barthes želel ... Pravzaprav se mi zdi, da takšno analizo označuje posredovanost, ki je nepretrgana in reflektivna, ki skuša pospešiti, kot je priznal sam Barthes, aktivno branje,

nepretrgano aktivno, leksijo za leksijo, in to pri bralcu, ki v funkciji velikih občin mest tako lahko postane heremenevski soproduktorec svojega objekta branja. Toda to branje v osnovi ovira pomen in je v popolnem nasprotju z branjem, kjer »struktura znori«, ker je ta struktura zasnovana kot dekonstrukcija in rekonstrukcija vsake leksije ter analizirana kot objektivno razstavljiva in zopet sestavljiva celota. Vendar se to dejansko branje praviloma kaže kot večje, ne kot branje zgodovinskega bralca, pač pa kot branje idealnega bralca, ki ga ni; bralca, o katerem je sanjal (ali pa se ga je morda celo bal) Umberto Eco. Branje strokovnjaka, znanstveno branje, ki je morda (pedagoško?) legitimno, vendar ni, če vse upoštevamo, drugega kot način branja med tolikimi drugimi branji. Način, ki je v vsakem primeru zaznamovan z voljo vzpostaviti literarno kritiko kot avtoritaren diskurz. Precej paradoksen proces, če ga preučujemo retrospektivno.

Rad bi pojasnil, kako kompleksno dojemamo tekst, če ga beremo nepretrgano in neposredno. Se pravi tako, kot ustreza odzivanju kateregakoli bralca, ne glede na to, s kakšnim namenom bere (če pustimo ob strani študijski seminar na EHESS: seminar, po katerem je nastalo delo *S/Z!*). Skratka, gre za branje slehernika od trenutka, ko se vpiše v obče mesto jezika, ne glede na svoj družbeni status in ne glede na poklic. Kajti, tako kot bom predlagal, ko bom govoril o sklepanju po analogiji, se mi zdi, da branje poteka na nenehno spreminjajoč se način na razdalji med potopitvijo v fiksijsko reprezentacijo (čustveno bolj ali manj vzneseno ali pa, nasprotno, v največji distancirajoči in distancirani z dolgočasnosti) in refleksivnim izstopom (z analizo intencionalnosti dela, avtorja in nedvomno tudi bralca: na delu je torej neke vrste avtoanaliza!), puščajoč za seboj vse vmesne razdalje, ki jih ni mogoče niti objektivirati (ker so subjektivne) niti dejansko izmeriti. Proces branja je potemtakem kompleksen, ker je v razmerju, ki ga vzpostavlja med pomenom in besedo v tekstu, v vsakem primeru dokaj nepredvidljiv.

Da bi dokazal, kakšna kompleksna dejavnost je branje, se bom zatekel k načinu funkcioniranja aristotelske mimetične naravnosti, kot ga opiše Catharine Perret, zato ker to stori v neposredni navzočnosti – paradokсно že na začetku, ker se utemeljuje v neposredni navzočnosti ponavljanja – same predstave, ki ji gledalec prisostvuje.

Pojem »mimesis« skuša premisliti na podlagi *Poetike*, da bi ga potem aktualizirala v neposrednem razmerju s svojimi analizami dela Marcela Duchampa. Kontinuiteta uresničevanja te mimetične naravnosti se prav toliko, če ne še bolj, kot v njenem poetičnem pomenu utemeljuje v njenem antropološkem pomenu.

## Prva ugotovitev: Mimesis kot razdvojitvev

Teza, oblikovana ob vnovičnem branju tega aristotelskega koncepta, je v interpretaciji definicij mimesis, kakor jih oblikuje beseda v *Poetiki*, kjer gre za potrditev, vendar ne za potrditev mehanizma podvajanja zunanje »resničnosti«, za reprodukcijo, ampak nasprotno, za razločevanje, za razdvojitvev. Da bi to dokazali, bo komentar koncept *mimesis* neposredno navezal na koncept *catharsis*.

Funkcija mimesis ni niti posnemanje niti izražanje, pač pa simbolizacija, ki oblikuje katarzo kot sublimacijo afekta. Mimesis in katarza sta torej dve plati iste operacije. Tako je torej možno analizirati mimetično delovanje na podlagi katarzičnega učinka, na podlagi teorije čustev, ki jo ta učinek predpostavlja (Perret 260).

Katarza, pojasnjuje, je najprej sredstvo uravnotežanja strasti (vzdrževanja v nekakšnem homeostatičnem ravnovesju). Dejansko pa te strasti v svojem dvojnem antagonizmu močno vplivajo na dereguliranje posameznika in torej tudi družbe, saj Aristotel v »Retoriki čustev« vztrajno zatrjuje, da čustveno ekonomijo usmerja razdvojenost, in sicer takšna, ki pozitivno čustvo sistematično preobrača v negativno.

Kadar Aristotel trdi, da tragična mimesis uresničuje katarzo čustvenega kompleksa, to ne pomeni, da reprezentacija dovoli razbremenitev čustev (kar bi bilo boleče), niti da reprezentacija dovoli spregledanje čustev (kar bi bilo brezbrizno), pač pa da gledalcu tako rekoč ponuja odmik, ki mu omogoči, da se razdvoji in da z zadovoljstvom opazuje svoja lastna občutja, četudi negativna (Perret 262).

Vse to bi se seveda dalo povedati tudi drugače, na primer z izrazi, ki jih Lacoue-Labarthe uporabi v *Poetiki zgodovine*. Toda bistveno je ugotoviti, da se katarza pravzaprav ne kaže toliko kot estetska, pač pa bolj kot antropološka naravnost, saj usmerja učinke, nevarnosti identifikacije, se pravi učinke podob. »Mimesis vzpostavlja podobo samo, se pravi kot strukturo razdvojitve resničnega. S tem prepreči peklenski mehanizem podvojitve in ga tudi pričvrsti.« (Perret 263) Skratka, katarza se opredeljuje kot operacija simbolizacije, ki utrjuje učinke identifikacije in omogoči usmeritev dejavnosti, to je njeno definicijo v smislu subjekta in objekta. Diferencijska razdvojitvev je sam pogoj delovanja. Zaenkrat glede teh analiz ugotavljam, da mimesis ureja »učinke identifikacije«, se pravi učinke podob, in nasprotuje razdvojitvi kot pogoju stabilizacijskega delovanja, ki odtuja in paralizira.

Pri Aristotelu je *mimesis* potemtakem kompleksna naravnost, ki ljudem omogoča v praksi urejati odnos med stvarmi in njihovimi podobami.

Konec koncev je, ko vzpostavlja prostor med reprezentiranim in reprezentacijo, videti kot operacija simbolizacije. Ta namreč osvobaja od odtujitve, ki jo vzpostavlja čisto in preprosto ponavljajoča se identifikacija.

## **Druga ugotovitev: mimesis kot kompleksno umetniško dejanje**

Tu se po eni strani lahko utemeljeno vprašamo, ali analiza načina delovanja mimesis v tragediji ni skorajda izključna značilnost tega žanra; po drugi strani pa, ali posplošitve, ki jo izpelje Catherine Perret, vsaj implicitno in teleološko ne usmerja njen pristop k sodobni likovni umetnosti, zlasti k Duchampovemu delu. Toda dejstvo je, da je poskus aktualizacije, ki ga je izpeljala Catherine Perret, zanimiv sam na sebi. Legitimnost sklepanja, do katerega pripelje njeno branje, bomo, zato da bi ga posplošili, preučili po predstavitvi te aktualizacije v delu sodobne umetnosti.

Če aristotelška *mimesis* meri na oblikovanje neke enote, na reprezentacijo kot mitos, kot zmagoslavje sovpadanja nad razhajanjem, tako bi dejal Paul Ricoeur, potem je njeno uresničevanje v smislu *techné* in v smislu *poiesis* kompleksna operacija. Najprej zato, ker povezuje, natančneje napotuje drugega na drugega različne kode: gibalne, glasbene, mimetične (občutljiva konkretizacija afektov) in seveda tudi jezikovne. Tezo bomo torej razvili. Vsa platonška tradicija in potem še krščanska je mimesis zreducirala na *leksis*, na samo besedo na škodo nekega »delovanja« kompleksne »mimesis« – kompleksne zato, ker vsebuje mnogovrstne kode. Toda od nemške romantike dalje je umetniško delo izgubilo kultno vrednost, redukcija lete in njene funkcije na okoliščine produkcije pa omogočajo reinterpretacijo mimetične dejavnosti, s tem da se ustrezneje zavejo kompleksnosti takšnega »delovanja« in da pokažejo na operacije, ki so nujne za njeno delovanje. »Modernost« je potemtakem posledica odčaranja umetnosti kot dejavnosti, odčaranja, ki je posledica izgube njene kultne vrednosti! Toda te ugotovitve ni mogoče povzeti z enim samim vnovičnim oživetjem ideje refleksivnosti; prav nasprotno! Zato Catherine Perret vztraja pri tem, da se delo prepozna kot dejavnost, kot nekaj, kar deluje na resničnost, vsekakor pa to velja v primeru, ko skuša interpretirati Duchampovo umetniško delo. Izjemna Aristotelova zasluga (zasluga, ki jo je zatemnila tradicija) naj bi bila konec koncev v tem, da je že takoj na začetku vzpostavil avtonomijo mimetične naravnosti.

(Aristotel) onstran družbenih, religioznih in ideoloških ciljev (umetnosti) razkrije funkciji, ki sta bistveni za estetsko prakso. Prva je operacija povezovanje-presejanje, ki opredeljuje sistem mimesis. Ta operacija sama dejansko in morda celo izključno meri na zagotavljanje večine ponavljanja, ki spodbuja dejanje, in sicer

tako da se ponavljanje predstavi in vzpostavi neki kraj, neko okolje. S tem ko izhaja iz ponavljanja, značilnega za dejanje, mimesis pravzaprav vzpostavlja – in to je njena druga funkcija – raven reprezentacije, vendar ne tako, da bi njena dejanja predstavljala nekaj, kar je zunaj njih samih, ampak tako, da se drug drugemu predstavijo horizontalno. Mimesis s tem utemeljuje horizontalnost področja delovanja, ki je umetnost. (Perret 273)

Ti dve funkciji je treba preučiti in vnovič interpretirati, ker gre, vsaj do tu, za vnovično branje kanoničnega teksta, napisanega pred petindvajsetimi stoletji, in predvsem zato, ker se C. Perret zanima izključno za grško tragično gledališče. Vendar gledališka reprezentacija nasploh, če že pomeni očitno dekontekstualizacijo, nedvomno predstavlja raven projekcije, to je raven dejanja, utelešenega v navzočih telesih (ne glede na paradokse, povezane z razločevanjem med igralcem in osebo). Toda določena stalnost te ravni je očitno najprej posledica časovne ireverzibilnosti, ki se ji mora prilagoditi gledalec, ko ponotranja reprezentirano dogajanje. Od kod potemtakem problematika izgube ali nečitljivosti giba v sodobnem gledališču? Toda to bi bil neki drugi diskurz, ki pa bi vendarle tudi pokazal, kako različni kodi (semiotični, semantični, zvočni itn.) funkcionirajo tako, da se vzajemno odbijajo, ne pa združujejo.

Reprezentacija – tudi ta je dekontekstualizirana –, kot jo uprizarja edini individualni bralčev gib (vključno z reprezentacijo gledališkega besedila), te ravni homogenizacije ne poseduje enako nedvoumno. Zagotovo je nemogoče razložiti samo naravo reprezentacije »oseb« in njihovega delovanja, ki jo je zmožen ustvariti – ali pa niti ne – sleherni bralec že zavoljo nekega drugega odločilnega delovanja, samega akta pripovedovanja namreč. In ta gesta, ta narativni akt lahko povsem svobodno združuje ali razdružuje različne sestavine različnih »leksij« pripovedne fikcije.

Predstavili bomo tole sintetično pojmovanje: mesto tragične reprezentacije (Aristotel po C. Perret), predstavljeno kot horizontalno in v nekem smislu ravninsko, se bo v našem načinu branja literature nasploh transformiralo v večrazsežno heterogeno mesto. Ponavljanje je postalo uveljavljanje sistema povezovanja-presejanja, ki je tudi sam kompleksen, kolikor v neskončnost lomi in razdvaja raven, na katero se projicira.

Kar pa zadeva različne enote tega sistema povezovanja-presejanja – to, kar je Barthes v *S/Z* imenoval leksije –, jih ni, povejmo še enkrat, mogoče objektivirati. Načelo njihovega členjenja je namreč po definiciji nerazpoznavno (četudi bi jih prepoznali, bi to v vsakem primeru imelo samo relativno vrednost). Kar pa zadeva njihovo (re)produkcijo pri tistem, ki bere, je videti, da tudi te ni mogoče objektivirati (kakršnikoli že so poskusi v tem smislu, na primer poskusi Umberta Eca). Literarni tekst se predstavi kot nakopičenost kodov. Zagotovo bi bilo potrebno, da vnovič interpre-

tiram – oddaljujoč se od Barthesa – to, kar bi rad nakazal z govorjenjem o »kodu«.

V *Načelih literarne teorije* Jeana Bessièra je zabeleženo: » [...] Delo se odvija v dvojnem gibanju: igra se s seboj in v razmerju do svojih informacijskih in formalnih okolij, s prepoznavanjem in neprepoznavanjem teh okolij; delo po svoje zamenja igro z da in ne; to vključuje splošno veljavno sporazumevanje, igro védenja, na katero opozarja delo, in komunikacijo nevednosti. (9)

To ugotovitev je treba ponoviti. Delo nam lahko ponudi v branje najstrožjo ponovitev – in to bi bila najnižja stopnja *poiesis*, citat na primer – navadnega diskurza ali diskurza naravoslovnih ved in tudi vseh možnih diskurzov, informacijskih ali formalnih; to je tistih, ki predstavljajo refleksivnost v smislu poetike, eksplicitne ali ne, in tistih, ki predstavljajo simbolični, alegorični, tropološki in še kakšen sistem. Delo se pravzaprav lahko ponudi v branje tudi tako, kot da se ne nanaša na nič. Sodobna oznaka dela nemara tiči v skupnem in ločenem soobstajanju teh elementov. A konec koncev je vsaka prilagoditev teh diskurzov drugim diskurzom ali, refleksivno, njim samim, bolj ali manj svobodno določena z individualnim bralnim dejanjem, povsem tako kot prepoznanje, ali ne, enega ali več formalnih elementov.

Branje torej, ki nenehno niha in ga ni mogoče učvrstiti med metonični horizontalnost (trenutna trdnost v nekem načinu: jaz »sem« pri-povedovana zgodba) in metaforično vertikalnost (preneham brati zavoljo neposredne želje »poznati nadaljevanje«). Z vertikalnostjo branje izstopi iz tega odnosa neposredne navzočnosti, sprijetosti, zato da bi v odmaknjenosti upoštevalo očitno intencionalnost predobstojećih oblik v igrah ponavljanj in metamorfoz informacije. Tedaj tekstni objekt razkrije svojo naravo artefakta prav toliko, kolikor pokaže na težavo združevanja svojih »ravnih realnosti«, če uporabimo kalvinski izraz. Branje omogoči, da se pokaže nenehna soodvisnost med realizmom in figurativnostjo, in sicer prehodnost, refleksivnost, vidljivost, vizualnost ... To se zgodi natanko zato, ker ta vzajemna odvisnost prizadene vsak literarni tekst – morda je prav to razlog njegove literarnosti – in ker ireduktibilno zapleta bralno dejanje. Prehodi od enega k drugemu so sami zelo nepredvidljivi in nobenega dvoma ni, da jih v njihovi celovitosti ni mogoče objektivirati. Lahko se zgodijo nenadoma: med dvema stavkoma, besednima zvezama; ali pa postopno. Mislim na način, kako Umberto Eco poveže prehod simbolično ali, recimo splošneje, figuralno, zahvaljujoč ekonomiji kopičenja, ekonomiji narativne »razsipnosti«.

Nerazrešljiva zapletenost, določena, kot je, s samim imaginarnim svojega objekta, s samo iznajdbo tega objekta.



Kaj pomeni brati fikcijo? Vsekakor ne potopiti se – ali ne – v homogeni svet. Nobena jezikovna prvina ne more nesporno pojasniti členitve teksta na »leksije«, čeprav je sleherno med njimi (če jih je mogoče prepoznati) zakodirala narativna instanca v skladu z namernim prikrivanjem ravni (določeno branje intencionalnosti »klasične« umetnosti) ali, nasprotno, v skladu z očitnim množenjem ravni projiciranja mimesis. Načina branja namreč ni mogoče homogenizirati z nobenim enopomenskim opozorilom. Od tod, če vse upoštevamo, izhaja sodobno vnovično branje klasične »glazure« s poudarjanjem navzočnosti heterogenih kodov. Tekstna beseda je nedvomno in zmeraj avtorizirala ta mehanizem bračevega neskončnega lomljenja odmika – neki zunaj/znotraj – pri bralcu, soočenem s tekstom. Na modernosti je, da ga vzame v račun in iz njega naredi bistveno razsežnost dela. Modernost se je preveč hvalila, da je vzela v račun to dejstvo. Z neko drugo bistveno posledico torej! Če drži, da dejanja nedvomno napotujejo drugo na drugo, kot je opazila Catharine Perret, da drug drugega »reprezentirajo«, potem poslej to delajo odbojno, pretrgano, v vzajemni prepletenosti nehomogenih vračanj, celo protislovnih, z neujemanjem razdvojitvev.

V teh trditvah ni nič bistveno novega, razen da so iz kompleksnosti razumevanja literarnega teksta – se pravi, ponovimo, iz neskončne igre med dobesednostjo in figurativnostjo – naredile sredstvo neskončnih ujemajočih ali razhajajočih se vnovičnih branj skozi čase in prostore »istega« dela. Ta istost [*mémeté*] je ena in hkrati mnogoteri, ker lahko temeljni razloček med realizmom in figurativnostjo sčasoma postane vzrok premen. Moderna literatura, in to še zdaleč ne samo literarna fantastika, je kompleksno zapletenost takšnih razlogov nedvomno privedla do skrajnosti.

Tu imam v mislih neko nedavno branje, zbirko kratkih pripovedi, ki jih je ob koncu prejšnjega stoletja napisal kitajski pisatelj Yu Hua. V njih je nestalnost, da ne rečem neodločljivost sistema sklepanja, povezana z vrsto fantastičnih ali vsaj sanjskih podob, ki se pojavijo takoj po začetku pripovedi, določa pa jih realizem najskrajnejšega nasilja. Toda če izberem ta zgled, se v tem primeru – ker berem prevod – z imaginarijem eksotizma nestalnost mojega načina branja še poveča, in sicer glede na mojo lastno enciklopedično vednost, katere neustreznost nedvomno precenjujem, ko razbiram zgodbe, ki jih je razvil Yu Hua. V tem je dejansko dopolnilni element kompleksnosti pri branju mimesis, kadar njeno recepcijo v prevodu zaznamuje občutek antropološke resničnosti, ki pripoved prevrne v eksotizem z nejasnimi obrisi.

Kakorkoli že – to se namreč dogaja že nekaj desetletij –, koristnost teh trditvev bo nemara očitnejša, kadar bo fikcija povsod po svetu spet upoštevala navzočnost zgodovine, velikih dogodkov, bolj ali manj zna-

nih slehernemu bralcu, zgodovine 20. stoletja in njenih nasilnih skrajnosti. Drugače povedano, to so fikcije, ki bolj ali manj vsebujejo ponovitev nekega dokumentiranja in zgodovinskega védenja. Vsa dela, ki jih imam v mislih, na primer *Iskalec sledi* Imre Kertésza, *Grad v gozdu* Normana Mailerja (2007), *Ljudožerčev smeh* Pierra Péjuja (2005), *Dobrohotneži* Jonathana Littla (2006) neposredno ali posredno kličejo v spomin drugo svetovno vojno. Ti romani izhajajo iz dokumentarne osnove (Mailer jo priznava, dokaže pa jo z bibliografijo na koncu pripovedi). S tem povzamejo neko utrjeno vednost, a jo vseeno dekontekstualizirajo in ponudijo v branje v obliki izpraševanja, in sicer zato, ker se ne zadovoljijo z enostavnim prevzemanjem zgodovinskih informacij, sledeč preprosti igri med zaznamovanostjo in nezaznamovanostjo. Kot opaža tudi Jean Bessière v prej omenjenem delu, ti romani obravnavajo svoje dokumentarno ozadje tako, da ta ali oni zgodovinski dogodek predstavijo kot nekaj novega, nekaj, česar pripovedne osebe bodisi ne poznajo, bodisi ne znajo razbrati, bodisi potlačijo v podzavest. Mislim na osebo »poslanca« v *Iskalcu sledi* (Kertész), čigar žena pred glavnim vhodom v Buchenwald in njegovim napisom pokaže svoje popolno nepoznavanje zgodovinskega pomena te sledi. V tem se nedvomno očitno kaže želja po inverziji v literarnem oblikovanju bližnjega in daljnega, znanega in neznanega; vendar je tu predvsem »na delu« *mimesis*, ki ne more, da ne bi spodbudila bralčevega posega prav v trenutku, ko ta ugotovi neverjetno pomanjkanje enciklopedičnega znanja pri literarni osebi. V trenutku, ko se pojavi ta leksija, bralec ne more drugače, kot da »izstopi« iz fikcije, zato da jo prevpraša. Z ustvarjanjem posebne čustvene vznesenosti, povezane z nujnostjo, da se razišče in prevpraša prebrano, in z nevednostjo, o kateri priča način, kako literarna oseba razbira svet. Med zaslepljenostjo osebe in izpraševanjem bralca se lahko (v takšnem primeru se mora?) rodi neka diferenciacija, nekakšna vznesenost, in sicer prav zavoljo ugotovitve o nerazločljivi nevednosti osebe. Ta ugotovitev spreminja branje v delovanje; to je v bralčevo proizvajanje njegovega enciklopedičnega spomina in spraševanje o intenci narativne instance, medtem ko proizvaja nevednost. Morda tu nismo zelo daleč od tistega, kar Walter Benjamin razume z »dialektično podobo«, s šokom, ki nastane kot posledica razlike med nekdanj in zdaj.

Obstaja še neka druga posledica te transformacije znanja v aktivno izpraševanje pri zgodovinskem bralcu. To je pojmovanje branja kot delovanja. S tem se je mogoče pridružiti trditvam C. Perret in morda tudi pomembni težnji sodobnih humanističnih ved, zaznamovanih s kognitivnimi teorijami. Gre za premestitev pristopov, ki se čedalje bolj osredinjajo na analizo dejanja. Ko je Brigitte Derlon analizirala delo angleškega antro-

polaga Alfreda Gella, je opozorila, kako današnja socialna antropologija stremlje k analiziranju zaznavanja podob, religioznih, a tudi umetniških, in pri tem »poudarila njihovo zmožnost, da gledalce pripravijo k dejanjem in k čisto posebnemu obnašanju«. (Derlon 134) Zdi se, da je pomembno značilnost načina, kako se zgodovina na novo pojavlja v fikciji – zdaj je tega že dvajset let – nemara treba iskati v neogibnem povezovanju in razdruževanju, ki konstituira bralno dejanje, s prepoznavanjem nenehne igre med znotraj in zunaj, ki jo to dejanje vključuje. V tej stalni igri izpraševanja o samem načinu vračanja Zgodovine v zgodovino se problematizira prav vprašanje spoznanja, prepoznanja, kontinuitete in diskontinuitete našega odnosa do preteklosti.

Na koncu bi rad predhodne trditve povezal z delom, ki je pravkar izšlo v Franciji in je posvečeno vlogi gledališkega gledalca. Zato bo tu preneseno na drugo področje in, preprosteje povedano, posplošeno. *Angažirani gledalec* Jacquesa Rancièra dejansko obravnava razmerje med predstavo in gledalcem, s tem da se sklicuje na stare razprave (od Platona dalje, seveda) o obsojanju tiste vrste gledaliških predstav, kjer je gledalec pasiven in zunaj dogajanja ter žrtev napačnega spoznanja. Korist takšnega razmišljanja z vidika branja romana in literarnega dela nasploh v okviru nestalnega sistema sklepanja je v sovpadanju te Rancièrove ugotovitve o svobodi, ki priznava gledalcu, da si lahko prilasti in interpretira to, kar vidi, in predhodnih analiz. Posebnost njegovega razmisleka je v njegovi očitni politični naravnosti, saj mu prav ta avtonomija umskega zaznavanja pomeni gesto gledalčeve emancipacije. Zdi se, da ima Rancière prav, ko meni, da bi bilo treba gledalčev položaj premisliti na novo, četudi vzame pod drobnogled številne, nedvomno hvalevredne poskuse modernega gledališča, ki hoče z voljo (tu gre vselej za voljo avtorja ali njegovih oseb) osvoboditi siceršnji položaj gledalca, tako da ga postavi na prizorišče ali pa ukine nasprotje med prizoriščem in dvorano. Emancipacija se v osnovi ne poraja med tistim, ki ve, in tistim, ki ne ve, med mojstrom in nevednežem; zgodi se v nasilnem prevratu prilastitve dela, brez bojzani pred napačno interpretacijo ali interpretativnim nesporazumom. Se pravi, da tisti, ki je delo ustvaril, in tisti, ki to delo s svojo navzočnostjo, svojim poslušanjem ali branjem aktualizira, nista v hierarhičnem odnosu. Ta emancipacija se je osvobodila pojmovanja, da mora en vzrok (ena avktorialna namera) ustrezati enemu učinku (njegovi interpretaciji pri naslovniku). Delo – in to zares drži glede na naše predhodne trditve – je mesto enakosti, zato ker sistem sklepanja »v vsej globini«, ki ga je zmožen zajeti, nikakor ne zahteva odgovora, ki bi se, zato da bi lahko bil odgovor, moral razdeliti med dve instanci. Prav tako nima pomena kvalitativno opredeliti relativno ustreznost teh odgovorov, četudi aktivna gesta prisvojitve nedvomno pomeni omejitve.

Rancière pojasnjuje: » [...] v gledališču, pred predstavo, tako kot v muzeju, šoli ali na ulici, so samo posamezniki, ki zarisujejo svoje lastne sledi v gozdu stvari, dejanj in znakov, s katerimi se soočajo ali jih obkrožajo.« In dodaja: »Moč, skupna gledalcem, ni posledica dejstva, da so člani kolektivnega telesa, ali kakšne posebne oblike interaktivnosti. Gre za moč, ki jo ima vsak ali vsaka, da si po svoje razlaga to, kar zaznava, da to zaznavanje poveže z enkratnim umskim doživetjem, ki ta doživetja dela podobna vsem drugim, čeprav to doživetje ne spominja na nobenega drugega.« (22–23)

Takšne predloge je mogoče natančno prenesti na način dojemanja slehernega literarnega dela, še posebej pa tistih del, ki stavijo na zgodovinske spominske sestavine, kadar jih spreminjajo v uganke.

In če »v moči povezovanja in razdruževanja tiči emancipacija gledalca«, je jasno, da je ta moč v vsakem trenutku, v vsakem stavku tudi moč bralca.

Kompleksnost *mimesis* torej. Za sklep bi bilo priporočljivo podrobneje opredeliti to trditev. Zdelo se nam je, da je ta kompleksnost ena od teženj sodobnega romana, še zlasti, ker skuša roman vzpostaviti zvezo z Zgodovino, se pravi tedaj, ko skuša delo obravnavati neko bistveno antropološko vprašanje: vprašanje naše dediščine iz preteklosti. In mimetično delovanje je kompleksno glede na to, kam postavlja bralca (gledalca) pred ali v preteklost, predstavljeno kot nestabilno, in jo transformira v paradokšno uganko. Paradokсно zaradi kulturne kompetence slehernega bralca glede tako temeljnih dogodkov, kot so tisti, povezani s svetovnima vojnima (še posebej z drugo), v fikciji povzeti kot ujemajoči se in neujemajoči, berljivi in neberljivi, znani in popolnoma neznani. V tem je način dekonstrukcije *mimesis* kot naravnosti homogene konfiguracije, ki ima za cilj izdelavo podobe sveta. Ta podoba je homogena, takšna, kot smo jo lahko podedovali od klasičnega mišljenja. Fikcija je s tem, ko je ustvarila takšno nestalno stanje v sistemih sklepanja, zapustila sistem nepretrganega »potapljanja«, kamor bi branje potopilo svojega dejavnika (če je ta sistem sploh kdaj obstajal), v korist branja kot akcije, kot agensa, bi dejali antropologi, kot nujne refleksije, ki deluje med zunaj in znotraj zgodovine, s katero moramo neogibno poravnati svoje račune tako, da jo neprenehoma preizprašujemo.

Iz francoščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

## LITERATURA

- Barthes. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970. (Collection Tel Quel).
- Bersani Leo. « Le réalisme et la peur du désir. » *Littérature et réalité*, Pariz : Seuil, 1982. 47–80.
- Bessière, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Pariz: PUF, 2005.
- Derlon, Brigitte. « Des ‘fétiches à clous’ au *Grand verre* de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l’art. » *Le débat. Le moment du quai Branly*. Pariz: Gallimard, 2007. (Revue Le Débat, 147)
- Perret, Catherine. *Les porteurs d’ombre: Mimesis et modernité*. Pariz: Belin, 2001. (L’extrême contemporain).
- Kertész, Imre. *A nyomkereso*. Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1998. (*Le chercheur de traces*, iz madžarščine prevedla Natalia Zarembo-Huzsvai in Charles Zarembo. Actes Sud, 1998.)
- Rancière, Jacques. *Le spectateur engagé*. Pariz : La fabrique éditions, 2008.

## La complexité en littérature

Mots-clés : théorie littéraire, lecture, mimesis, épistémologie

Il s’agit de l’analyse d’un concept : celui de « complexité » auquel ont recours différents champs de la connaissance contemporaine : scientifique, sociologique, anthropologique, pour mesurer l’éventuelle pertinence de son emploi et de sa signification propre dans le domaine de l’œuvre d’art, plus particulièrement de la littérature. En prenant en examen des relectures contemporaines de la *mimesis* aristotélicienne (Roland Barthes, Catherine Perret, Jacques Rancière), c’est à une redéfinition de ce concept, en termes de complexité précisément, que le présent essai s’attachera. Cette approche de la *mimesis* ouvrira à une double description de cette complexité, tant comme caractérisation du faire mimétique lui-même (à partir de sa définition dans le cadre de la tragédie grecque) que comme re-caractérisation du mécanisme de la lecture de l’œuvre d’art, de la lecture comme action, comme « Agency » (à partir du constat que lire équivaut à établir un système de renvois référentiels hétérogènes). La pertinence de cette figure de la complexité telle qu’elle apparaît dans la *mimesis* sera argumentée par le mode de présence singulier et paradoxal de la violence de l’Histoire du XXe siècle, et notamment celle des deux guerres mondiales, dans nombre de romans depuis une vingtaine d’années. Un mode de présentification sous la forme de l’indécidable, de l’illisible, de l’énigmatique qui conduit la lecture vers un régime d’interrogations instables quant

à la lettre de la fiction, transformant celle-ci en un système d'inférences hétérogènes et, donc, complexes, problématiques. L'intérêt alors de cette analyse réside dans la dimension en dernière instance politique de cette complexité de par le rôle actif qu'elle confère au lecteur. Celui-ci placé devant/dedans la fiction doit s'interroger sur les raisons de cette ignorance dans la relation de faits qui, pourtant, plus que tous autres, font à la fois partie de notre histoire collective et dont la reconnaissance apparaît comme absolue nécessité pour que nous puissions hériter de notre passé, fût-ce sous la forme d'un héritage critique.

Oktober 2008