

Zavest o literarni obliki in metafikijski učinek ustvarjanja

Bożena Tokarz

Ślezjska univerza, ul. Zamknięta 5 m.1, PL-41-205 Sosnowiec
tokarzbożena@gmail.com

Zavest o literarni obliki je kategorija, odgovorna za ustvarjanje in branje dela. Obsega miselno in umetniško zaznamovanost, izhajajočo iz učinkovanja konfiguracije besednih in miselnih figur v konstrukciji dela, ki je oblika pretvarjanja resničnosti v znak. Metafikijskost pomeni ustvarjalno metodo, ki rezultira v obliki metafikijske proze. V ustvarjalnem procesu in procesu branja ima hevristično funkcijo.

Ključne besede: literatura / zavest / pretvornik / retorika / metafikcija

Literarna oblika je izraz svetovnonazorskih in estetskih stališč ustvarjalca in dobe, izraženih v določenih miselnih in besednih figurah, ki ustrezajo spoznavni, estetski in etični občutljivosti, ideologiji in okoliščinam komunikacije. V njej se izoblikuje konceptualizacija individualne in skupinske izkušnje, njeno razumevanje in zapis v spominu. Sama po sebi je torej oblika verbaliziran zapis, ki v skladu z uveljavljenim načinom reprezentacije, hierahizacije in vrednotenja pojavov in stvari v dani kulturi resničnost pretvori v znak. Ujetost dejstev v formi bi lahko hkrati z njihovim komunikacijskim kontekstom in široko pojmovano ideologijo (kot skupka idej), domišljijo in individualno občutljivostjo, pojmovali kot gombrowiczevsko prekletstvo in obsojenost spomina na zamrznitev v znaku. Obenem pa tudi kot sled in dokaz trajanja tega, kar je spremenljivo, kar obstaja v ne-prestanem gibanju.

Literarna zavest predstavlja temelj kulturnega dialoga, saj se nanaša na družbeno, psihološko, filozofsko, estetsko problematiko ter problematiko ludizma. Poraja se iz oblik interiorizacije zunanje resničnosti in iz mehanizmov, ki omogočajo interiorizacijo, torej iz načina »branja sveta«. Literarna zavest se poraja iz konkretne kulturne, zgodovinske, znanstvene izkušnje, iz splošne vednosti, iz oblik sodelovanja tehnične civilizacije v spoznavanju sveta in družbeni komunikaciji ter iz filozofskih in antropoloških koncepcij. V različni meri se nanaša na ustvarjalce in naslovnike, pri čemer prvim omogoča večji razpon ustvarjalno-komunikacijskih možnosti, drugim pa prinaša ugodje zaznavanja, doživljanja in razumevanja

literature v bogatejši časovno-prostorski perspektivi. Izkušen bralec v tem primeru postane ustvarjalčev partner. Izoblikovana literarna zavest je poglavitni element odnosa do umetniškega ustvarjanja in služi kot sredstvo igre z bralcem, pribralčevi konkretizaciji pa kot interpretacijsko orodje. Od nje je odvisna umetniška konceptualizacija ali – kot piše Umberto Eco – pretvarjanje dogodkov, zaznav, čustev, misli in predstav o času in prostoru v znake, kar dokazuje tako v teoretskih kot tudi literarnih delih. (*La struttura, Il nome*)

Literatura, razumljena kot orodje, ki služi sporazumevanju v procesu družbene in kulturne komunikacije, ima tudi zavest o sami sebi v okviru svojih lastnih konstrukcij, ki vsebujejo zunajbesedilne informacije, implicitno vsebovane v tipu metafore, vrstni ali zvrstni obliki, v čezmerni tropizaciji ali slogovno-retorični zadržanosti, v tipu junaka, fabuli, dogajalnem nizu, pripovednem postopku, ritmičnosti, fiktivnosti ipd. Zaradi tega se branje lahko uresničuje na podlagi konkretizacije, izvirajoče iz nejasnosti, pa tudi iz avtoreferencialnosti literature, torej usmerjenosti recepcije na strukturo literarnega dela – na kar so še posebej opozarjali strukturalisti in semiotiki. (Jakobson, Eco) Literarne konstrukcije so izraz tvorjenja znakov, nastajajo kot rezultat ustvarjanja fiktivnega sveta in po volji ustvarjalca obsegajo zunajbesedilno resničnost, ki pa jo lahko v metafizijskih ustvarjalnih aktih zavračajo. Pojav metafizijskosti jasno poudarja svetovnonazorsko zaznamovanost oblike, določa časovne in prostorske okoliščine, o čemer se je večkrat razpravljalo in pri tem poudarjalo razmerje med umetnostjo in resničnostjo. (Lukács, Bahtin) S pojavom metafizijskosti je mišljena ne le implicitna referencialnost, ampak tudi eksplicitna metafizijska pripovedna strategija. Obstoječi in nastajajoči nabor različnih izraznih sredstev je namreč pomensko zaznamovan, opredeljuje način profiliranja resničnosti, torej njeno interpretacijo. (Taylor) Poleg tega so obstoječe oblike zaznamovane s svojo genezo, kot tudi s predhodnim funkcioniranjem v kulturni komunikaciji. Zavest o obliki torej izhaja iz distance do predmeta, kakršen je literatura, ta je pridobljena s tokom bralskih in raziskovalnih izkušenj, pa tudi iz prevladujočih paradig znanosti in stroke, ki oblikujeta aktualno ikonosfero, kot tudi psihosfero, utemeljena pa je tudi v njenem načinu obstoja, torej ontološkem statusu.

Zavest o literarni obliki ima specifično vlogo v procesu razumevanja samega sebe, drugih in sveta; bralcu omogoča, da zaradi kontinuiranega razvoja literature v kulturi identificira samega sebe, premalo izkušenemu bralcu pa ni zmeraj razumljiva. Spodbuja razmišljanja, povezana s semantizacijo načina izražanja, ki je nosilec osebnosti, mišljenja, čustvovanja, doživljanja, vrednot itd. Literatura je namreč z ontološkega vidika dvostranska tvorba, saj obstaja med empirično zaznano resničnostjo in resnič-

nostjo, ki je ustvarjena v domišljiji. Je jezikovno-umetniški *anologon* zunanje resničnosti, zgrajen iz elementov stvaritve ter razmerij, ki se vzpostavljajo med njimi na ravni žanrov, stilističnih tropov, junaka ali pripovednega postopka. Izoblikovan je v domišljiji, kjer se vednost o predstavljenem pojavu ali osebi v hipu prezentira kot celota. Jean Paul Sartre je zapisal:

Predstava je sintetični akt, ki povezuje konkretno, brezpredstavno vedenje s sestavinami predstavljanja. (...) V domišljiji si namreč določen akt zavesti priziva določen predmet. Potemtakem je predmet korelat določenega sintetičnega akta, ki med svojimi strukturami vsebuje določeno vedo in določeno »intenco«. Intenca je v središču zavesti; usmerjena je na predmet, kar pomeni, da ga naredi takega, kakršen je. Poznavanje, ki je neločljivo povezano z intenco, opredeljuje predmet kot tak in ne drugačen, in mu določi sintetične determinacije. (*Wjoh.* 23, 27)

Ryszard Nycz dodaja, da je za »predmet, o katerem govori delo, in ki ga samo po sebi ustvarja, značilna institucionalizirana »intencionalnost«, po kateri – in znotraj katere – dobi pomen artefakta: ontološko drugačnost, spoznavno stabilnost pomenskega sporočila in objektivnost svoje estetske vrednosti.« (*Wprom.* 21–22) Njegov obstoj torej zahteva opis v filozofsko-komunikacijski, antropološki in filozofsko-strukturalni perspektivi in kategorijah, kajti literarno delo, kot je zapisal teoretik, je literarno-kulturna konstrukcija objekta, vpisana v človekovo kulturo in zgodovino. (*Wprom.* 21) Opis v filološko-strukturalnih kategorijah osvetljuje njegov alokucijski in semantični značaj, kot ga je mogoče razbrati iz umetniških konstrukcij, temelječih na jezikovnih anomalijah, asociacijskih procesih posameznika in pogajalskih miselnih strukturah, pri tem pa ustvarja tudi podlago za opredelitev vrednot in estetskih konvencij. Filozofsko-komunikacijska in antropološka perspektiva odkrivata drugačne možnosti spoznavanja resničnosti od uveljavljenih, obenem pa tudi njene neznane vidike, kajti od tega, s kakšnimi spoznavnimi sredstvi razpolagamo, je odvisen učinek spoznavanja in oblikujoča se podoba sveta. Iz forme, razumljene kot hevristični model, izhaja določena filozofsko-antropološka vizija. S tem ko odkriva nove povezave med obstoječimi pojavi in načini njihove kategorizacije in literarne konceptualizacije, namreč vodi k razbiranju in razumevanju dotlej neznanih resnic v sistemu poznavanja, umetnosti in znanosti.

Čeprav so nasprotujoči si pojavi konstitutivni za književnost, so jih (do konca 20. stol.) najpogosteje skušali urejati s pomočjo različnih literarnih in metodoloških koncepcij. Koncepcija se kot shema, ki organizira literarno učinkovanje in raziskovalne dejavnosti, opira na redukcijo, torej na dopustno »nepozornost«, s čimer je mogoče pojasniti fragmentarno obravnavanje vprašanja heterogenosti literature. Eden izmed najcelovitejših raziskovalnih pristopov je bila Ingardnova teorija literarnega dela, ki je

osvetlila njegovo dvodimenzionalno naravo, čeprav avtor ni upošteval komunikacijsko-pragmatičnega vidika literarnega dela. Ingarden je povezal filozofsko, logično in jezikovno pojmovanje literarnega besedila in pri tem osvetlil razloge za kompleksnost in ontološko, strukturalno, funkcionalno in aksiološko labilnost literarnega dela. Kot je značilno za večino znanstvenih koncepcij, pa ni upošteval vidikov, ki otežujejo urejanje kompleksnosti in večdimenzionalnosti dela, in ki so neskladni s fenomenološkimi stališči.

Protislovja, značilna za pojem literature, so njena imanentna lastnost, izvirajo iz njenega načina obstoja kot intencionalne biti. Vendar doslej nikoli niso tako zelo zanimala ustvarjalcev in raziskovalcev. Edward Balcerzan je ob literaturi s preloma 19. in 20. stoletja in literarnovedni, filozofski ter kulturološki refleksiji zasnoval koncepcijo o »paradoksni« teoriji literarnosti, kajti danes – kot ugotavlja raziskovalec – o bistvu literarnosti odloča mreža protislovnih odnosov, ki se vzpostavljajo na različnih ravneh organizacije besedila. (11–24) Obstoj protislovij je glede na literaturo znotrajliterarno in zunajliterarno dejstvo, »protislovnostna« teorija literarnosti pa je miselna shema, ki poskuša razumeti literaturo (in sodobni svet) ter organizirati in urediti refleksijo na drugačnih načelih, kot je bilo v navadi doslej.

Temeljna ontološka kategorizacija literature kot intencionalne biti po mojem mnenju korespondira z vprašanjem intencnosti,¹ ki se nanaša na proces komunikacije, torej območja pragmatike. Razlika med pojmom »intencionalnost« in »intencnost« izhaja iz njunega pomenkega polja. »Intencionalnost« je širši pojem, spadajoč v splošno filozofijo estetike, podobno kot literarna avtonomija; uvedel ga je Roman Ingarden na podlagi ontološko-epistemoloških postavk fenomenologije. Intencionalnost opredeljuje vrsto avtonomije literature (umetnosti), ki je predmet mnogih umetniških, estetskih in kulturoloških diskusij. Na Ingardnovi koncepciji obstoja literarnega dela se navezuje trditev Paula Ricoeura: »Avtonomija je posledica pretrgane povezave med avtorjevo miselno intenco in besednim pomenom teksta.« (»Teoria« 102) Njegovo hermenevitično mišljenje se v tem primeru navezuje na fenomenologijo, čeprav ima načelo o avtonomnem obstoju literature lahko tudi drugačna izhodišča.

Skladno s Husserlovo postavko o »vrnitvi k stvari« je literarno delo tvorba, literarni teoretik, ki se z njim ukvarja, pa mora zavreči psihologizem in genetizem. Vendar pa spoznavanje predmeta z metodo fenomenološke redukcije kljub vsemu v izhodišču ne temelji na zavračanju naravnega stališča o obstoju realnega sveta, ampak na njegovi »odgoditvi«. Zanikanje »položajskega spoznavanja« ni celostno, saj subjekt in objekt obstajata v nekem kontekstu, ki ju oblikuje. Čista zavest, osvobojena vsakršne položajske določitve v procesu fenomenološke redukcije, ohranja njene sledo-

ve v obliki spoznavnega mehanizma, kar je vidno v Ingardnovi koncepciji jezika.²

V takem razumevanju 'intenčnost' prehaja v območje 'intencionalnosti' in se nanaša na pomen kot funkcijo literarnega dela, izoblikovanega v procesu komunikacije. Intenčnost je močno povezana s človeško razsežnostjo literature, ki je posledica (produkt) človekove kreacije. O avtorjevih intencah je torej mogoče soditi na podlagi tekstnih intencionalnih instanc (npr. avtorjeva vloga, sporočilo dela, estetska vizija, simbolika, stilistika, struktura, vrsta), njihovo poznavanje pa je pomembno za interpretacijske hipoteze, o čemer veliko piše Danuta Szajnert tudi z vidika geneoloških kategorij. (»Intencja«) Avtorjeve intence, znanje, podoba kulture ipd. so sledovi, ki so v delu ohranjeni zaradi njegovih razmerij z najširše razumljelim kontekstom.

Intencionalnost dela kot ontološka kvalifikacija zbuja eksistencialne dvome v zvezi z literaturo, dvome tipa »biti ali ne biti«, kar močno navdihuje tako ustvarjalce kot raziskovalce.

V pojmu »bivanjska intencionalnost« je zajeta konkretnost in enigmatičnost, kar je odsev dejstva, da literatura, ko laže, govori resnico o svetu in človeku (Pelc), kajti temu, kar je poimenovano (lik, dogodek, doživetje) ustreza več označevalcev. Literarno delo predstavlja tudi enega od več označevalcev osebe in kulture, znotraj katere oseba umetniško razbira svet. Zato ni mogoče govoriti o resnici v literaturi v logičnem smislu, kajti tudi literatura posreduje številne, včasih protislovne resnice, zaradi česar postane kategorija resnice redundantna, torej nesprejemljiva v okviru logične presoje. Mesto denotacije namreč zavzame konotacija, lastna predstavljenim svetovom, kajti naloga literature ni razodevanje nevrpašljive resnice, ampak nasprotno: postavljanje vprašanj, odpiranje dvomov, izhajajočih iz stanja kulturne zavesti danega časa in kraja.

Glede na način obstoja umetniških del je Ingarden literarna dela uvrstil v drugačno kategorijo bitnosti, kot so realne in idealne, pri čemer je poudarjal, da intencionalne biti vsebujejo lastnosti obeh kategorij, ne spadajo pa v nobeno od njih. So ustvarjene in obstajajo zaradi moči domišljije in intelekta, ki omogočata človekovo konceptualizacijo čutnih in duhovnih izkušenj, pridobljenih z interakcijo z drugimi ljudmi in s svetom.³ Ni brez pomena dejstvo, da skuša literatura domišljijo, ki jo aktivirajo zaznave, čustva, intuicija in razum, zajeti z jezikom. Taka zveza temelji na protislovju, kajti domišljija je holističnega značaja, jezik pa deluje v linearnem redu; jezikovni determinizem je v opoziciji do simultanosti domišljije in njene pripravljenosti za raznolike narativne in metaforične utelesitve.

Sami ustvarjalci so redko opozarjali na moč literature, odvisno od stopnje njihove zavesti o ustvarjalnih veščinah, pa tudi kulturne zavesti, ki jo

sestavljajo obvezni miselni vzorci in načini komunikacije, ki tvorijo kulturne paradigme. Teh paradigem ne smemo razumeti kot skupka pravil, niti kot teorije, ampak kot določeno miselno pripravljeno, ki se lahko izrazi v pojmi, zakonitostih, teorijah in glediščih, kot to nakazuje Thomas S. Kuhn. Do sprememb paradigem ne prihaja pogosto, pojavijo pa se takrat, kadar so pojavi, ki glede na predhodno obvezujočo paradigmo veljajo za anomalije, obravnavani kot »pot k nečemu novemu«. V literarni zgodovini bi lahko glede na veljavne paradigme brez dvoma imeli za anomalijo Cervantesovega *Don Kibota*, Shakespearove drame, Sternovega *Tristrama Shandyja*, romantiko in še mnoge literarne pojave 20. stoletja (med drugim: dadaizem, Apollinairovo in Kosovelovo poezijo, Gideove *Ponarejevalce denarja*, drame Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Bartolov roman *Alamut*, *Jalousie* Robbe-Grilleta, gledališče absurda, ustvarjalnost Gombrowicza, poezijo Różewicza, saj so vsi utirali pot k dvoumnosti (večdimenzionalnosti) literature, ki izhaja iz njenega ontološkega statusa.

Potencialnost literarnega dela je izraz njegove intencionalnosti, ki je ne gre povezovati le s fenomenologijo, ampak z raznolikimi literarnovednimi in literarnimi koncepcijami, ki opažajo odprtost besedila. Mednje spadajo tudi postmodernistične koncepcije: mdr. dekonstrukcija, povezana z Derridajevim poststrukturalizmom, Rortyjevim pragmatizem in kognitivizem. Zadnji je zaradi izpostavitve subjektivne perspektive pri leksikalni in skladenjski konceptualizaciji doživetij in čustev v jezikovnem sporočilu poleg jezikoslovnega mišljenja spremenil tudi odnos raziskovalcev do literature. (Langacker, Tabakowska) Čeprav raziskovalci ontološke sestave literarnega dela ne opredeljujejo vedno kot intencionalnost, pa ta pojem venomer opredeljuje način obstoja literature in predstavlja vir raziskovalnega in umetniškega navdiha.

Literatura nastaja iz avtorjevega načina branja sveta, avtorjev način branja sveta pa je odvisen od možnosti bralčevega sprejemanja, torej od aktualne paradigme kulture in lastnih miselnih izkušenj (znanje, izobrazba, vrednostni sistem, osebnost itd.) in občutljivosti. Branje je namreč subjektivna in interpretacijska dejavnost, lektura stremi k razlagi, literatura pa zmeraj vzpostavlja interakcije, prek katerih človek komunicira z drugimi ljudmi in s svetom.

Po grški tradiciji razlaganje zahteva niz operacij, skladnih z mišljenjem *modus ponens*, temelječim na treh premisah: na načelu identičnosti, odsotnosti nasprotij in na načelu izključitve tretje možnosti. V isti tradiciji obstaja model hermetičnega mišljenja, ki izhaja iz pojma stalnega spreminjanja, ki ga simbolizira Hermes. V mitu o Hermesu so zanikana načela identičnosti, odsotnosti nasprotij in *tertium non datur*, vzročni nizi, ki služijo sklepanju in razlaganju, so se, kot piše v svoji interpretaciji obeh stališč Eco, zvijugali

v spirale, zaradi česar lahko v neprekinjenem procesu semioze posledica postane vzrok. (*Czytanie* 5–9) Vendar se je grška misel raje identificirala z vzročno-posledičnim načinom razmišljanja kot s Hermesovim mitom in kultom elevzinskih misterijev. V evropski kulturi in literaturi se je obnavljalo za grško misel značilno notranje nasprotje racionalizma v obliki misterija in stalnega spreminjanja, ki je odtegovalo trajnost pridobljenega znanja, in kazalo njegovo očitno omejenost. Ob koncu 20. stoletja sta protislovje in skrivnost zaznamovala tako literarno branje sveta kot tudi branje literature v popolnoma drugačnem civilizacijskem položaju, v katerem (v veliki meri pod vplivom elektronskih medijev) virtualni svet semioze ustvarja vtis resničnosti, človeku pa tudi uzavešča nestalnost in varljivost prostorskih in časovnih meja.

Učinek branja sveta so zmeraj znaki, zaradi katerih preteklost obstaja, kajti to, kar ni izraženo z znakom in ni sporočeno, je obsojeno na propad. Svet obstaja v znakih: »stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus« (»davna vrtnica traja v imenu, edino, kar imamo, so imena«) – je zapisal Umberto Eco v *Imenu rože*. Tako v romanu kot v teoretskih delih Eco obravnava s stališča semiotika (torej iz drugačne perspektive kot fenomenologija) problem intencionalne pasti obstoja umetnosti, njenega statusa obstoja »med« realnim in idealnim, objektivnim in subjektivnim. Zvezo med označenim in označevalcem obravnava v psihološkem kontekstu subjekta kot vršilca konceptualizacije, kajti nanaša se na svet »označenca«. Povezuje torej subjektivizem opazujočega subjekta z objektivizmom sveta. Omejuje možnost enostranske interpretacije kulture in obenem zavrača absolutno avtonomijo literature, kajti tradicija v veliki meri determinira človekova doživetja in vedenje, sporočanje o bivanjskih vprašanjih človeka pa je odvisno od obstoječe konvencije tako v okviru stila sporočanja kot tudi simbolov sporočanja, ki jih oblikuje zgodovinska praksa. Poleg tega literarno delo obstaja v nekakšnem kontekstu oz. okoliščinah sporočanja in v okviru nekakšne ideologije. Kontekst se nikoli ne pojavlja v celoti. Ideologije in okoliščine, ki niso predmet sporočila, torej niso pretvorjene v znake, za semiotika ne obstajajo. Eco torej obravnava literarno delo kot pričevanje, ki je verodostojno le do določene mere. Pomembnejše je, da v njem odkrivamo kontekst kot strukturni element, kajti umetniško delo je rezultat subjektivnega vtisa, predstavlja njegovo interiorizacijo, ki je odvisna od zunanjih pogojev, npr. konvencij in simbolov.⁴

Ecova koncepcija izvira iz intencionalnega značaja literarnega dela, ki določa njegov ontološki status. Intencionalnost je izraz antropologizacije literature, kajti nujni pogoj za obstoj dela je kreativna sposobnost človeka. Ne glede na to, kako je intencionalnost predstavljena v metodoloških in filozofskih interpretacijskih »ključih«, vendarle odloča o ontološki dru-

gačnosti umetnosti od drugih človekovih proizvodov, kajti ko umetnik vstopa v estetsko in semantično interakcijo s sprejemnikom, izraža sebe in kulturo, v kateri obstaja.

Zato Merleau-Ponty z uvajanjem kategorije trojne intencionalnosti dela (objekta, ustvarjalnega subjekta in bralskega subjekta) razširja pojem intencionalnosti, s katero določa intencionalnost vedenja v fizični, biološki in psihični sferi. Delo je namreč dinamični (povezan s svetom), sinonimični in intersenzorični predmet. (Merleau-Ponty; Cichowicz) Intencionalnost kot ontološka determinanta literature pojasnjuje njeno povezavo s svetom, alternativnost ustvarjenih resničnosti in intersenzoričnost, povezano s čutno in intersubjektivno izkušnjo. Ustvarjeni svetovi alternativno obstajajo v dinamični povezavi z resničnostjo. So reakcija na spodbude, obstoječe v njej, z njo vstopajo v interakcijo kot rezultat odnosov med individuumi in med dogodki, izraženimi prek subjekta besedila.

V literarnih besedilih se proces tvorjenja znakov uresničuje z avtorjeve perspektive. On je tisti, ki izbira med vtisi, doživetimi v resničnosti, jih predstavlja v literarnih znakih, pri čemer včasih razkriva tudi pobude, ki so jih sprožile. Konceptualizacija ohranja svet v znakih in upošteva odnose, ki nastopajo v svetu, skladno s človeškimi zaznavnimi možnostmi, te pa so individualno in kulturno pogojene. Tako so v literaturi zapisana miselna stališča, značilna za različne kulturne paradigme, kajti literarno razbiranje sveta je zmeraj subjektivno in vključeno v kontekst. Le takrat lahko nastopi umetniško preoblikovanje doživljajskih spodbud, te pa nato sprožajo doživljanje pri bralcu. »Ljudje ne vidijo spodbud, ampak doživljajo vtise,« je zapisal T. S. Kuhn. (332)

Istovetnost besedila je povezana z istovetnostjo pošiljatelja, z njegovo vednostjo o sebi, ki je pogojena z aktualnimi interakcijami z drugimi, z literarno ustvarjalnostjo in njenim predmetom ter s tem, kako razumeva, klasificira in poimenuje sebe. Ne obstaja stalna istovetnost literarnega besedila, kar izhaja iz njegovega načina obstoja. Besedilo se spreminja kot kategorija, ki je razpoznavna po svojih specifičnih lastnostih, pa tudi spreminja se glede na zavest sprejemnika, ki mu omogoča večkratno, dolg obstoj. Tekst vzpostavlja interakcijo z bralcem, neprestano »oblikuje« svojo identiteto. Prav tako ne moremo govoriti o stalni istovetnosti pošiljatelja, čigar sledovi so v delu. Vsa napisana dela, podobno kot različne faze avtorjevega življenja, oblikujejo njegovo identiteto, tista pa, ki je vpisana v delo, omogoča, da pisatelj živi »v svetu drugih, zmeraj navzoč v duhu, vendar s strani teh drugih nikoli ni do konca razumljen.« (Mathews 29) Ti drugi obstajajo tako v literarnem svetu kot v realnem, v zavesti naslovnikov, kajti »'Jaz' na splošno sestavljajo spomini o tem, kaj je bilo, in predvidevanja tega, kar bo sledilo.« (prav tam)

Način obstoja literature, torej njena ontološka, estetska, epistemološka in antropološka klasifikacija, izvira iz diskurza o človeku in sodobni kulturi, diskurza, ki išče pojasnila »nevidnega« v »vidnem« svetu (nevidne pobude). Nenehne spremembe civilizacije potegnejo za seboj spremembe zavesti in obratno. Protislovnost, nestalnost, spremenljivost meja se v kulturi niso nikoli kazale tako močno kot danes, kar se odraža v literarni in filozofski refleksiji; odkriti so mehanizmi literature, ki odločajo tako o njeni slabosti kot tudi njeni moči, njen obstoj v območju »med« pa je zagotovilo odprtosti za vse, kar je neznano.

Ena od komponent identitete literarnega dela je oblika ekspresije kot umetniško-estetski identifikacijski nosilec in nosilec pomena, ki omogoča razumevanje ali približevanje k razumevanju smisla dela, saj predstavlja model razpoznavanja resničnosti in položaja subjekta v svetu. Zato določen zgodovinski in prostorski trenutek lahko predstavlja spodbudo za nastanek določenih literarnih vrst. Lukács je tako kot literarni sociologi poudarjal udeležnost družbenega dejavnika pri genezi vrst, pri čemer je bil (in je še naprej) posebne pozornosti deležen roman. Njegov razvoj je Lukács povezoval z dejavnikom francoske revolucije leta 1789 in z dejstvom, da je v družbenih strukturah meščanstvo dobilo moč odločanja, povezoval pa ga je tudi z rojevanjem kapitalizma. Tudi Mihail Bahtin je ep in roman pojmoval v kulturnem in družbenem kontekstu. Literarna vrsta mu pomeni znak, s pomočjo katerega pojavi, odnosi med svetom in človekom ter ljudi med seboj in z njimi povezana čustva in resnice postanejo besedila. Vendar pa v procesu pretvarjanja resničnosti v znak zgodovinsko ni zaznamovana le vrsta, temveč tudi stilistični tropi, leksika, morfološke in stilistično-skladenjske strukture.

Na Poljskem je bila v poeziji krakovske avantgarde v obdobju med obema vojnama metafora posebej izrazito svetovnonazorsko in spoznavno zaznamovana, ko je odgovarjala na izziv, kakršnega je prinašala tehnična civilizacija. Tadeusz Peiper (avtor avantgardne teorije metafore) in Julian Przyboś (pesnik in avtor esejev s področja teorije poezije) sta videla v njej sredstvo oblikovanja nove občutljivosti in orodje, ki poeziji omogoča udeležnost v spreminjajoči se resničnosti. Peiper je zelo jasno opredelil njene lastnosti. Bila naj bi antirealistična, ker ne služi odslikavanju sveta, ampak njegovemu umetniškemu, čustvenemu in spoznavnemu obvladovanju oblikuje avtonomno pesniško resničnost; tvorila naj bi psevdonime, ker zavrača imenovanje in predstavljanje na račun odkrivanja novih čustvenih in intelektualnih povezav v svetu in v človekovem razmerju do njega; bila naj bi ekonomična, saj stremi k sintetični konceptualizaciji misli, doživetij in čustev s kar najmanjšo količino besed glede na opazno težnjo v kulturnih vzorcih k okrajšavi in varčnosti.

V istem času je pesnik Boleslaw Leśmian, kot pravi Przyboś (293), izrazil svoj nazor v neologizmih, v svoji poeziji je poudarjal ustvarjalno moč, kreativnost, neprestano spreminjanje v svetu kot bistvo obstoja. Pesnik je bil tudi zanj ustvarjalec možnih svetov, predstavljenih v domišljiji in zato avtonomnih. Za prozaika Witolda Gombrowicza palimpsestnost, groteska, prvoosebna pripoved, ki se prepleta s tretjeosebno, kaos in sileptičnost ter zaznamovanost pripovedovanja s frazami, vzetimi iz plemiških zgodb, predstavljajo nosilca njegove vizije sveta, človeka, časa, poljske kulture in vanjo vpletenega človeka. V prozi Bruna Schulza metaforična pripoved, polna povrnitev in ponazoritev, služi mitotvornim, po njegovem mnenju, temeljnim ciljem literature.

Zavest o formi kot nosilcu pomena imajo tudi nekateri literarni raziskovalci, kulturologi, antropologi, psihologi in filozofi. (Stankowska) Znak sodobnega načina mišljenja, ustvarjalnega procesa in branja je po Jacquesu Derridaju hiazem kot oblika skladijskega paralelizma, temelječa na obrnjeni simetriji dveh skladijskih celot, ko druga ponavlja v obrnjenem zaporedju urejenost prve (Derrida, Markowski), npr. Pes laja in mijavka mačka. Po Haydenu Whiteju je to ironija, po Michaelu Riffaterreu pa silepsa. Ryszard Nycz vidi v tropizaciji literature sledove, ki jih pušča za sabo kultura določenega časa in prostora, obenem pa tudi filozofsko-antropološko vizijo ustvarjalca. Metafikijske tendence v prozi, zlasti ob koncu 20. in na začetku 21. stoletja, so tudi rezultat zavesti o literarni formi, ki se nanaša na ontološko dvojnost literature kot predstavitvene konstrukcije, torej ustvarjene in umeščene na konkretno bivanjsko raven. Metafikcija kot težnja uvaja različne modele uporabe zaznamovanih form z namenom opredeljevanja stališč o literaturi kot nedokončni formi, ki se izogiblje konvencionalizaciji, problematizira in uporablja svoje dotedanje konstrukcije sorazmerno z bivanjskimi in umetniškimi izkušnjami ustvarjalcev in bralcev.

Sedanja raba pisateljskih tehnik pri oblikovanju tematske plasti dela s strani ustvarjalcev ni izraz estetizacije in avtonomizacije dela, ampak nasprotno. Je odgovor na kulturno manipulacijo z znanjem in informacijami, reakcijami in čustvi. S tem ko kaže mehanizme, ki oblikujejo zavest in občutljivost posameznika, ustvarjalca, razkriva utilitarne cilje, ki so skriti v njih. Tako literatura z zavestjo o sebi služi ohranjanju identitete posameznika v soočenju ne le s propagando, reklamo itd., ampak tudi z vsemi mediji kulturne komunikacije. Ustvarjalnost mdr. Olge Tokarczuk in Magdalene Tulli ali Andreja Blatnika predstavlja različne primere modelov sodobne metafikijske proze, v središču katere je posameznik kot subjekt, ki ima pravico do neodvisnosti in drugačnosti.

Fikcija je kvintesenca alternativnih svetov, torej svetov, ki jih ustvarja umetnost. Njihova verjetna neverjetnost odseva anomalije resničnosti

ali služi njihovemu prikritju. Fikcija je toliko pozitiven pojav kot negativen – odvisno od položaja; fiktivni svetovi ustvarjajo različne diskurzivne strukture (zmeraj simbolične) v liriki (npr. lirski subjekt, metafora, podoba, zvočni učinki ipd.), v dramatiki (prizorišče, dejanje, psihološka verjetnost oseb, dramatičnost dogodkov ipd.) in v epiki (npr. pripovedni postopek, osebe, prostor, čas ipd.). Fikcija torej ne spada v strukturo dela, ampak določa njegov način obstoja, temelječ na protislovjih. Ko teoretiki različnih nazorskih in metodoloških stališč govorijo o ontologiji in zgradbi literarnega dela mdr. Roman Ingarden, Jean-Paul Sartre, Umberto Eco, Michel Foucault, Jacques Derrida, Richard Rorty), obravnavajo ontološka protislovja literature kot izvir njenih spoznavnih in estetskih vrednosti. Bivanjski paradoks literature opredeljujejo opozicijski pojmovni pari, ki se v tem primeru ne izključujejo, ampak tvorijo »vmesni«¹ prostor. Te opozicije so realno – idealno (intencionalna bit), materialno – metafizično, resnica – laž, končno – neskončno, delo pa kot »bit-po-sebi«² (kljub Sartrovim ugotovitvam) oblikuje bralca (kot pravi isti filozof), obenem pa je tudi samo rezultat bralčeve aktualizacije. Ontološki »vmesni«³ prostor, ki ga literatura ustvarja in v njem obstaja, je neposredni izvir paradoksalno kreativnega pojava metafikijskosti kot nemimetičnega ustvarjalnega načela.

Ontološki status je razlog, da literatura s pomočjo fikcije, v logičnem smislu torej laži, sporoča smisle, stališča, vrednote in čustva. Fikcija nastaja zaradi predstavitvene funkcije jezika, ki je podrejena volji ustvarjalca. Najceloviteje se uveljavlja v epiki, v obliki fabule, torej v stvaritvi pripovednega postopka. Pripovedovalčeve odločitve v okviru izbora strukture fabule (odprte ali zaprte) ali zavračanje le-te pogojujejo semantično koherenco besedila in intence, ki jo vsebuje literarno delo. Literatura namreč obstaja na intencijski način na ravni aktualizacije diskurza: izbora teme in načina njene predstavitve s pomočjo kombinacije dogodkov, ravnanja oseb, stavčnih sekvenc, retoričnih struktur. Fabula, torej tisto, kaj in kako je bilo predstavljeno v narativnem postopku (dogodki, čustva, osebe in njihova medsebojna razmerja), sestavlja dikcijo naracije, ki je izrazito fikcijsko zaznamovana. Umberto Eco fabulo opredeljuje kot narativno izotopijo (*Lector* 149–161), ker je ta zmeraj povedana iz določene perspektive: etične, kulturne, družbene, psihološke, filozofske, estetske ipd. Izotopija je zanj kategorija koherenice, ki omogoča doseči večpomenskost v nadstavčni ali besedilni urejenosti. Podobno kot Greimas jo opredeljuje kot »skupek redundantnih semantičnih kategorij, ki omogočajo enovito razbiranje določene zgodbe.«⁴ (134) S tem daje besedilu interpretacijsko koherenco. Torej je skonstruirana tako, da bi celoti zagotovila kar največ interpretacijskih možnosti.

Fikcija, konkretizirana v fabuli, ima svojo ontološko-logično razsežnost, določeno z načinom obstoja literature – intencionalnostjo. Literarno

delo torej obstaja v »vmesnem« območju, kjer se možno srečuje z nemogućnim, in s tem ustvarja originalno, torej neponovljivo spoznavno instanco, omogoča prekoračitev obvezujoče paradigme znanja. Njegova naloga ni izpolnjevati spoznavno funkcijo, ker spada v širše območje bitnosti – v umetnost, ta pa po zaslugi svoje estetske funkcije nudi naslovniku ugodje in zabavo. Toda vrednota je po Henriku Elzenbergu dvoaspektne narave; vsaka vrednota ima etični in estetski vidik, kar v določeni meri pojasnjuje spoznavno, etično in didaktično vplivanje literature in umetnosti.

Tudi Jacques Derrida je na poseben način upošteval ontološki status literature, ki posreduje »izkušnje biti na robu metafizike«. (»Ta dziwna« 194) In čeprav je poudarjal materialnost nosilca literarnega sporočila, torej jezika, ga je fascinirala negotovost in netrajnost dogodkov, ki jih predstavlja literatura. Kot pravi, literatura »ustvarja dogodke, katerih 'realnost' ali obstoj nikoli nista zanesljiva, a prav zaradi tega močneje izziva k mišljenju.« (222)

Po drugi strani pa se Michel Foucault pri označevanju fikcije kot zaporedja zvez med avtorjem in besedilom, opredeljenih v diskurzu, navezuje na funkcijo literarnih besedil, katerih jezikovna specifičnost zahteva tistega, ki združuje informacije, vsebovane v podobah, osebah, položajih in dogodkih. Ko jezik literature določa to, kar je zunanje, ustvarja možne svetove, ker izkorišča prostor, ustvarjen z diskurzom. Fiktivno se pojavlja v besedilni prostranosti jezikovnih znakov in njihovih nizov ter v kombinaciji pomenov in informacij, ki kažejo na ljudi, stvari in dogodke. Ne nahaja se niti v ljudeh niti v stvareh niti v dogodkih, temveč v nemogočem s stališča logike, v verjetnosti med njimi: »Fikcija torej ne temelji na prikazovanju tega, kar je nevidno, ampak na osvetlitvi, v kolikšni meri je nevidna nevidnost tega, kar je vidno.« (Foucault 180)

Fikcija izvira iz odnosov, ki se vzpostavljajo znotraj jezikovnih predstavniških struktur, ter iz odnosov med miselnimi podobami, nastalimi na njihovi podlagi. V epiki jo sestavljajo razvite nadstavčne pripovedne strukture, v liriki pa znotrajbesedne in medbesedne kombinacije pomenov. Zato se v fabuli aktualizira fikcija, ki je pojem s področja ontologije in logike literarnega dela, kar je natančno formuliral že Ingarden v ilustrativni analizi *Akermanskih step* Adama Mickiewicza. V fikciji pa istočasno prihaja do izraza temeljni paradoks literature, njeno lebdenje med obstojem in neobstojem, resnico in lažjo.

Vsi navedeni filozofi so opozarjali na elastične spoznavne meje, ki jih določata fikcija in sama literatura neodvisno od vsebovanih estetskih vrednosti. Fikcija ne izreka sodb, ampak opredeljuje način obstoja predstavljenih svetov. Prezentirane podobe resničnosti niso nosilec znaka logične resničnosti, ker jih prizivajo sodbe, ki se ne ocenjujejo v logičnem smislu

kot resnične niti kot neresnične. Ingarden jih je imenoval *kvazi-sodbe*. Poleg trdilnih stavkov, ki imajo obliko sodb, literatura uoprablja vprašalne, velne, vzklične in odvisne stavke. Kljub fiktivnosti literatura funkcionira v spoznavanju sveta in človeka. Pogosto pa je poudarjeno, da literatura izkorišča drugačna spoznavna orodja kot znanost in s tem omogoča oddaljitev od konvencionalnih načinov spoznavanja, pa tudi to, da bogati zaznavanje in možnosti človekovega doživljanja sveta. Literatura torej protislovno uzavešča »nevidnost tega, kar je vidno« kot nekaj, kar ne spada v obstoječo znanstveno paradigmo (Kuhn).

Naslednji paradoks literature izvira iz komunikacijskega položaja. Sprejemanje, torej bralec, določa neskončna obzorja dela, medtem ko je bilo literarno delo z vidika pošiljatelja končano. Relativna materialnost literarnega besedila (oz. njegove jezikovne strukture), ki je določena z njegovim začetkom in koncem, ima načeloma vlogo preteksta, zato ni odločilna za njegov obstoj. S semiotičnega vidika njegova semantična koherenca zahteva rekonstrukcijo s strani sprejemnika (Mayenova 252–317); v fenomenološkem razumevanju R. Ingardna zahteva konkretizacijo, torej interpretacijsko sodelovanje bralca; v hermenevitičnem razumevanju (drugačnem pri Paulu Ricoeuru, drugačnem pri Hansu Georgu Gadamerju) pomeni razumevanje in sporazumevanje med delom (in posredno pošiljateljem) in naslovnikom. Temelj takega sporazumevanja je pogovor, za katerega je značilna obojestranska izmenjava, kot ga vodi pošiljatelj z naslovnikom prek besedila, pogosteje pa naslovnik z delom, ko odkriva skriti smisel besedila in sveta.

Izhajajoč s stališča eksistenčne nedoločenosti literature Jean-Paul Sartre opaza možnost še ene kvalifikacije literarnega dela. Obravnava ga kot predmet v gibanju, ki se uresničuje »prek drugih«, kot je zapisal v razpravi *Kaj je literatura*:

Postopek pisanja namreč implicira postopek branja [...] kot svoj dialektični korelat in ti povezani dejanji potrebujeata dva različna subjekta. Šele združitev avtorjevih in bralčevih prizadevanj uresniči ta konkretni in hkrati domišljjski predmet, ki je delo duha. Umetnost lahko obstaja samo kot delo drugega in za drugega. (95)

Avtorski subjekt torej izginja v strukturi besedila in pušča za seboj izdelek svojega duha, ki ga lahko odkrije in v celoti uresniči bralec.

Kot se zdi, je branje sinteza zaznavanja in ustvarjanja: obenem vzpostavlja bistvenost subjekta in objekta. Objekt je bistven, ker je transcendenten [...], ker uveljavlja svoje lastne strukture, ker ga je treba pričakovati in opazovati. A tudi subjekt je bistven, kajti potreben ni le za razkritje objekta (kot pogoj za obstoj objekta), ampak tudi zato, da ta objekt absolutno obstaja (da je ustvarjen). Skratka, bralec

ima zavest, da obenem odkriva in ustvarjanja, da odkriva, ko ustvarja in ustvarja, ko odkriva. (95)

Literarno delo, ki spada v kategorijo »biti-po-sebi« – po Sartru – vsebuje nekakšno notranjo energijo, subjektu (bralcu), torej »biti-za-sebe«, ki se istoveti z zavestjo, nudi zadoščenje doživljanja in zlasti ustvarjanja. Njegova ustvarjalnost je podobna vrsta doživetja tako za Sartra kot za U. Eca v *Šestih sprehodih skozi pripovedne gozdove*. Semiotik Eco konkretizira Sartrovo idejo (tj. branje kot predvidevanje), pri tem razlikuje odprte in zaprte fabule. Ta dva teoretska modela, čeprav nikoli ne ostajata v čisti obliki, odsevata signale, ki jih avtor daje bralcu, da bi ta lahko uresničil skupno začeto ustvarjalno dejanje. Bralec predvideva razvoj fabule, postavlja hipoteze na osnovi diskurzivnih struktur, ki so dvoumne v tolikšni meri, da bi bil bralec čim bolj presenečen (v primeru odprtega modela fabule) ali da bi se bodisi približal bodisi uganil ustrezno rešitev (v primeru zaprtega modela). Soustvarjanje, ki ga avtor knjige *Lector in fabula* imenuje inferencijalni sprehodi, pomeni tudi igro besedila z naslovnikom, kot jo je načrtoval avtor. Predvideno sodelovanje z bralcem, vpisano v delo, je lahko v prid estetskemu vrednotenju dela, o čemer Eco obširneje piše v *Odprtem delu*.

Tako za filozofa–eksistencialista kot tudi za semiotika–literarnega teoretika je branje prigoda, literarno delo pa je struktura, odprta za nove konkretizacije. Po zaslugi sprejemnika je za Eca literarno delo prostor možnosti, ki jih Sartre imenuje »dinamično obzorje literarnega predmeta«. (»Kaj je« 188) Dinamika in spremenljivost prihajata do izraza pri delovanju; navadno označujeta pragmatično plat stvari pri uporabi. Zaradi potencialnosti, ki jo prizivata, moramo ta pojav obravnavati kot lastnost ontološke narave glede na njegov vpliv na strukturo literarnih del. Paul Valéry je predvidel takšno možnost razširjenega sodelovanja bralca z besedilom, posredno pa tudi z avtorjem:

Zanimivo bi bilo kdaj ustvariti tako delo, ki bi v vsakem od svojih vozlišč izkazovalo raznolikost, kakršna se lahko pojavi v duhu, in iz katere ta izbere eno sekvenco, ki bo nastopala v besedilu. Namesto iluzije novega, ozkega določanja, ki imitira resničnost, bi imeli možnost-v-vsakem-trenutku, kar se mi zdi bolj resnično. (Valéry 551, cit. po Eco, *Lector* 178)

Upoštevajoč, da je podobna ideja botrovala tudi *Knjigi* Stéphana Mallarméja, je treba ontološko protislovnost literarnega dela (Tokarz 287–299)⁵ razumeti tudi z vidika kreativnih možnosti literature, ki v drugi polovici 20. stol. noče biti literarna, medtem ko neprestano ustvarja možne svetove ali kaže na možnost takih dejanj – noče »ničesar razlagati«, ničesar ustvarjati.

Kajti bistveni element strukture dela je postala konceptualizirana zavest avtorja in bralca, izoblikovana v procesu literarne komunikacije, vpisane v formo. V kulturno-civilizacijskem pogledu spremenjen komunikacijski položaj ni omogočil le uresničitev pričakovanj in sanj Mallarméja in Valéryja, temveč tudi dokončanje dela Cervantesa ali Sterna, predvsem v metafikcijski fabulativni in nefabulativni prozi. V strukturo literarnega objekta je bilo zmeraj vpisano »giblivo obzorje«, ki ga aktualizira naslovnik. Vendar pa je danes vsakršna stabilnost odstopila prostor spremenljivosti, zaprtost – odprtosti ipd., zaradi česar je ontološko-strukturalna labilnost literature sprostita ne le njeno dvoumnost, ampak predvsem usmerjenost nase, ki ne zadeva toliko jezika kot njenih konstrukcijskih mehanizmov, drugačnih v poeziji in drugačnih v prozi. Interaktivnost procesa literarne komunikacije ne služi ponavljanju izkušnje Pigmaliona niti njegovih pirandellovskih mutacij v drami *Šest oseb išče avtorja*. Usmerjenost literarnega sporočila nase obsega tako njegov ontološki status, zagotovljen s fikcijo celo v primeru, če je opredeljena z negativnim predznakom. V fiktivnem svetu je mogoče vse, a ponazoritev njenih načinov gradnje relativizira vprašanje resničnosti in verjetnosti. Avtorjeva vloga še naprej ostaja osrednja, odgovarja namreč za možen potek dogodkov ali možno stanje stvari, ker postavlja določene hipoteze o svetovih, ki jih sam ustvarja.

Časovno neomejen obstoj dela (delo »živi«, dokler ima sprejemnike) je zmeraj navdihoval ustvarjalce. V njem so videli ali večno obstoječi ekvivalent lastne osebe – v besedi zgrajen spomenik nesmrtnosti (mdr. Horac, Kochanowski, Puškin); ali pa nenavadno tvorbo duha, ki se je sposobna konkretizirati in zavladati nad življenjem naslovnika (Cervantesov *Don Kibot*), ko ga potegne v svoj virtualni svet; ali stvar, ki se lahko v procesu konkretizacije obrne proti svojem avtorju kot nestrinjanje ali polemika s podobo, v kateri obstaja (npr. Pirandello: *Šest oseb išče avtorja*). (Escarpit 104–137) Virtualnost literarnih svetov, ki so jo pisatelji opazili veliko stoletij prej, kot jih je razširila računalniška tehnologija, je postavila pod vprašaj in celo zanikala mimetičnost literature. Kot rezultat splošno sprejete zavesti o virtualnem obstoju literature pod vplivom družbeno-kulturnih sprememb (ob bistvenem sodelovanju tehnike) je referencialnost dela postala vse manj povezana s predstavitevjo, izraženo v očitnih fikcijskih okvirih. (Mitosek 25–46, Łebkowska)

To ne pomeni, da je fikcijska proza postala nepotrebna, ampak da je spremenjen kulturno-civilizacijski komunikacijski položaj obogatil kreativno zavest ustvarjalcev in sprejemnikov. Ko bralec seže po knjigi, se zaveda, da mu bo omogočila poglobiti se v drugačno resničnost od t

iste, v kateri živi, prav tako se ob svoji intelektualni in čustveni zavzetosti zaveda logične neresničnosti knjižnih svetov. Vanje hoče verjeti ne le zaradi ugodja, ampak predvsem zaradi možnosti, da se oddalji in pretrga (brez odgovornosti) z rutino, konvencijo, normo, torej njegova »vera« izvira iz potrebe po transgresiji, po preseganju lastnih meja. Branje torej ni le sprostitev in beg, saj daje spodbude za spoznavanje, samospoznavanje, samokreacijo, obenem pa nudi veliko ugodja, ki ga daje zabava.⁶ Sprejemnik torej postaja soustvarjalec, njegova soudeležnost obsega ustvarjalne dejavnosti, ki zahtevajo domiselnost in sodelovanje v virtualnem prostoru predstavljenega sveta.

Metafikcijskost je literarna oblika, ki danes poleg hiazma, silepse in tropov vsebuje nazorska stališča našega časa, pri tem pa izraža nedokončnost literature in sveta, občo dogovornost in kriticizem, potrebo po transgresiji in vrednost hibridnosti ter poudarja antropološko in komunikacijsko naravo literature. Ker je to eden od hevrstičnih modelov – v dialogu z drugimi figurami (npr. hiazem, silepsa, trop), postavlja literaturo v položaj mejnega diskurza. Usmerja pozornost nase in izkušenega bralca sili k iskanju smisla tudi v prenosniku. Zato je zavest o literarni formi kategorija, ki je odgovorna za ustvarjanje in branje dela. Vsebuje miselno in umetniško zaznamovanost učinkovanja besed in miselnih figur v konstrukciji besedila.

Prevedel Niko Jež

OPOMBE

¹ O intenčnosti je v okviru interpretacije veliko pisala Danuta Szajnert (»Interp.« 113–145; »Intencja« 7–47).

² Prim. Ulicka, *Mimetyczność*. Avtorica obširneje obravnava Ingardnovno koncepcijo jezika.

³ Prim. teorijo in prakso kognitivizma v delih E. Tabakowske, R. Langackera, J. Lakoffa, R. Jackendoffa in drugih; poleg omenjenih Taylor, *Kategoryzacja*.

⁴ Prim. Czerwiński, »Umberto« 5–26. Piše o semiotični koncepciji »med« v teoriji U. Eca.

⁵ Podobno tezo je v odnosu do vse literature kot »protislovno teorijo literarnega dela« postavil Balcerzan 11–24.

⁶ Obširneje o literarni igri pretvarjanja gl. Walton.

LITERATURA

Bachtin, Michail. »Epos a powieść. O metodologii badania powieści.« Pr. J. Baluch. *Pamiętnik Literacki* 3 (1970).

Balcerzan, Edward. »Sprzecznościowa koncepcja literackości.« *Przestrzenie Teorii* 1 (2002): 11–24.

- Cichowicz, Stanisław. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Ur. S. Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996. 15–67, 97.
- Czerwiński, Maciej. »Umberto Eco a kariera semiotyki.« Umberto Eco. *Pejzaż semiotyczny*. Pr. A. Weinsberg. Warszawa, 1972. 5–26. Derrida, Jacques. *Position*. Paris: 1972.
- — —. »Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge.« Pr. M. P. Markowski. *Literatura na Świecie* 11-12 (1998): 194.
- Eco, Umberto. *Czytanie świata*. Pr. M. Woźniak. Kraków, 1999. 5–9.
- — —. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1980.
- — —. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.
- — —. *Lector in fabula*. Pr. P. Salwa. Warszawa: PIW, 1994. 149–161.
- — —. *Szczęść przechadzek po lesie fikcji*. Pr. J. Jarniewicz. Kraków: Znak, 1995.
- Elzenberg, Henryk. *Z filozofii kultury*. Ur. M. Woroniecki. Kraków: Znak, 1991.
- Escarpi, Robert. »Literatura a społeczeństwo.« Pr. J. Lalewicz. *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. 3. Ur. H. Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. 104–137.
- Foucault, Michel. »Myśl zewnętrzna.« *Powiedziane i napisane. Szaleństwo i literatura*. Ur. T. Komendant. Pr. B. Banasiak. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999. 180.
- Gadamer, Hans Georg. *Rozum, słowo, dzieje*. Ur. K. Michalski. Pr. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa: PIW, 2000. 2. izd.
- Ingarden, Roman. *Z teorii dzieła literackiego. Problemy teorii literatury*. Ur. H. Markiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. 7–59.
- Jakobson, Roman. »Linguistics and Poetics.« *Style in Language*. Ur. T. Sebeok. New York, 1960.
- Kuhn, Thomas. *Struktura rewolucji naukowych*. Pr. H. Ostromęcka. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Langacker, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: UP, 1987.
- Łebkowska, Anna. *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków: Universitas, 2001.
- Lukács, György. »Roman kak burżuazyjnaja epepeja.« *Literaturnaja Encyklopedija*. 9. zv. Moskwa, 1935.
- Markowski, Mihał Paweł. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Studio & Wydawnictwo homini, 1997.
- Mathews, Gordon. *Supermarket kultury*. Pr. E. Klekot. Warszawa: PIW, 2005. 29.
- Mayenowa, Maria Renata. *Poetyka teoretyczna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974. 252–317.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- Mitosek, Zofia. »Między udawaniem a referencją.« *Przestrzenie Teorii* 1 (2002): 25–46.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1997.
- — —. »Wprowadzenie. Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego.« *Kulturowa teoria literatury*. Ur. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2002. 21–22.
- Pelc, Jerzy. »Fikcja i fantastyka literacka.« *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*. 1948.
- Przyboś, Julian. *Znaki bez daty*. Warszawa: Czytelnik, 1970. 293.
- Ricœur, Paul. *Język, tekst, interpretacja*. Izbor K. Rosner. Pr. P. Graff in K. Rosner. Warszawa: PIW, 1989.
- — —. »Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia.« Pr. K. Rosner. *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa: PIW, 1989. 102.
- Riffaterre, Michel. »Syllepsis.« *Critical Inquiry* 6.4 (1980).
- Sartre, Jean Paul. *Czym jest literatura*. Izbor A. Tatarkiewicz. Pr. J. Lalewicz. Warszawa:

- PIW, 1968. 189. [Slov. prev. po: Sartre, Jean Paul. »Kaj je literatura?« *Filozofija, estetika, politika*. 7. Pr. Mirko Hribar. Ljubljana: CZ, 1981. 95. (op. prev.)]
- — —. *Wyobrażenie*. Prev. P. Beylin. Warszawa: PWN, 1970. 23, 27.
- Schulz, Bruno. »Mityzacja rzeczywistości.« *Studio* 3-4 (1936).
- Stankowska, Agata. *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Szajnert, Danuta. »Interpretator na rozdrożu albo rozterki byłego antyintencjonalisty.« *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 39. 1-2 (1999): 113–145.
- — —. »Intencja i interpretacja.« *Pamiętnik Literacki* 1 (2000): 7–47.
- Tabakowska, Elżbieta. *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, 1995.
- Taylor, John R.: *Cognitive Grammar*. Oxford: University Press, 2002.
- — —. *Kategoryzacja w języku*. Pr. A. Skucińska. Kraków: Universitas, 2001.
- Tokarz, Bożena. »O sprzeczności ontologicznej poezji w kontekście innych sztuk.« *Język a kultura*. 8. *Podstawy metodologiczne semantyki współczesnej*. Ur.I. Nowakowska-Kempna. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1992. 287–299.
- Ulicka, Danuta. »Mimetyczność i literackość. O Ingardenowskiej koncepcji języka w dziele sztuki literackiej.« *Pamiętnik Literacki* 2 (1988).
- — —. »Quasi-sądy a dzieło literackie.« *Pamiętnik Literacki* 3 (1963).
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. 2. Paris: Gallimard, 1960.
- Walton, Kendall. »Uznanie fikcji. Zawieszenie niewiary czy udawanie wiary.« Pr. P. Mróz. *Estetyka w świecie*. Ur. M. Golaszewska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1973.

Świadomość formy literackiej i metafikcyjny efekt kreacji

Słowa kluczowe: literatura / świadomość / przekaznik / retoryka / metafikcja

Forma literacka jest wyrazem postawy światopoglądowej i estetycznej twórcy i epoki, wyrażanej w określonych figurach myśli i figurach słowa. W niej dokonuje się konceptualizacja doświadczenia indywidualnego i zbiorowego, zrozumienie i zatrzymanie go w pamięci. Jest zwerbalizowanym zapisem uznakowienia rzeczywistości, zgodnym z przyjętym w danej kulturze i czasie sposobem reprezentacji zjawisk i rzeczy, ich hierarchizowania i wartościowania.

Literatura, rozumiana jako środek porozumienia w procesie komunikacji społecznej i kulturowej, posiada również świadomość samej siebie w zakresie powstałych w jej granicach konstrukcji, które dostarczają informacji pozatrześciowych, implicite zawartych w rodzaju metafory, formie gatunkowej czy rodzajowej, w nadmiernej tropizacji lub ascetyzmie stylistyczno-re-

torycznym, w modelu bohatera, w fabule, zdarzeniowości, rodzaju narracji, rytmiczności, fikcyjności itp. Sprawia, że lektura opiera się na konkretyzacji wynikającej z niejasności i także z jej samowrotności, czyli z ukierunkowania odbioru na własną strukturę. Konstrukcje te są formą oznakowania, zawierając w sobie z woli nadawcy rzeczywistość pozatekstową.

Metafikcyjność oznacza metodę twórczą, w wyniku której powstaje forma metafikcyjnej prozy. Będąc jednocześnie jednym z modeli heurystycznych (obok lub wspólnie, np. z chiasmem, syllepsis czy figurą tropu) czyni literaturę dyskursem granicznym. Kieruje uwagę na siebie, zmuszając doświadczonego czytelnika do poszukiwania sensu także w przekąźniku. Dlatego świadomość formy literackiej stanowi kategorię odpowiedzialną za kreację i za lekturę dzieła.

November 2011