

Umberto Eco

O nekaterih funkcijah literature

Anekdota, ki je, če ni resnična, vsaj posrečena, pravi, da je Stalin nekoč vprašal, koliko divizij ima papež. To, kar se je zgodilo v naslednjih desetletjih, je pokazalo, da so divizije v nekaterih okoliščinah zagotovo pomembne, ne predstavljajo pa vsega. Obstajajo tudi neotipljive moči, ki se jih ne da stehtati, kljub temu pa imajo svojo težo.

Obdani smo z neotipljivimi močmi, ki niso omejene le na tisto, čemur pravimo duhovne vrednote, kot da bi šlo za kakšno versko doktrino. Neotipljiva moč je tudi moč kvadratnega korena, katerega strogi zakon je preživel stoletja in ne zgolj Stalinovih dekretov, marveč tudi papeževe. Med te moči prištevamo tudi moči literarne tradicije, torej besedila, ki jih je človeštvo ustvarilo in jih ustvarja, ne da bi imela kak praktičen namen (kot je knjigovodstvo, zapisovanje zakonov in znanstvenih formul, sestavljanje zapisnikov sej ali pa določanje voznega reda vlakov), marveč kar tako, iz ljubezni do sebe – ki jih prebiramo iz čistega veselja, zato ker nas duhovno povzdignejo, nam razširjajo obzorje ali pa so nam v zabavo, in ki jih nismo prisiljeni pisati (če prezremo šolske obveznosti).

Res je, da so književni objekti le na pol neotipljivi, saj se inkarnirajo v obliko, ki je ponavadi iz papirja, vendar so se nekdanje udeleževali v glas tistega, ki je obujal ustno izročilo, ali pa v kamen, danes pa govorimo o prihodnosti elektronskih knjig, ki nam bodo omogočale prebirati tako zbirko šal kot tudi *Božansko komedijo* na zaslonu iz tekočih kristalov. V tem eseju pa se ne mislim zadrževati pri *vexata quaestio* elektronske knjige. Samo po sebi je razumljivo, da spadam med tiste, ki roman ali pesem raje preberejo natisnjena na papir, torej v knjigi, od katere mi ostanejo v spominu tudi ušesa, zavihki, zmečkane platnice. Povedali pa so mi, da danes odrašča digitalna generacija *hekerjev*, ki so – glede na to, da v življenju niso

prebrali niti ene knjige – s pomočjo elektronske različice knjige prvič prišli v stik z *Don Kihotom*. S tem je njihov um nekaj pridobil, njihov vid pa izgubil. Če bodo imele prihodnje generacije zdrav odnos (psihološki in fizični) do elektronskih knjig, se moč *Don Kihota* ne bo spremenila.

Čemu je namenjena ta neotipljiva dobrina, ta književnost? Dovolj je odgovoriti – in to sem že storil –, da gre za dobrino, ki jo konzumiramo kar tako in zato ni nečemu namenjena. A tako posplošeno videnje literarnega užitka bi lahko književnost skrcilo na raven *jogginga* ali reševanja križank – ta dva pa sta kljub vsemu nečemu namenjena: ohranjanju zdravja in splošni izobrazbi. Spregovoriti hočem torej o vrsti funkcij, v katere se literatura preoblači v našem zasebnem in družbenem življenju.

Literatura se še zlasti posveča urjenju jezika kot skupne dediščine. Že po definiciji gre jezik tja, kamor sam hoče, in noben odlok z vrha, naj si bo politični ali akademski, ga na njegovi poti ne more ustaviti in prisiliti, da bi zašel v smeri, ki so navidezno optimalne. Fašizem si je prizadeval uveljaviti izraze, kot na primer *mescita* (točilnica) namesto *bar*, *coda di gallo* (petelinji rep) namesto *cocktail*, *rete* (mreža) namesto *goal* (gol), *auto pubblica* (avto za javni prevoz) namesto *taxi*, jezik pa jih ni upošteval. Poleg tega je predlagal slovarsko spačenko, nesprejemljivi arhaizem *autista* (voznik) namesto *chauffeur*, jezik jo je sprejel. Morda zato, ker se je tako izognil glasu, ki ga italijanščina ne pozna. Obdržal je *taxi*, a ga je postopoma – vsaj pri izgovorjavi – spremenil v *tassi*.

Jezik gre, kamor sam hoče, občutljiv pa je na sugestije literature. Brez Danteja ne bi bilo poenotene italijanščine. Ko je v svojem delu *De vulgari eloquentia* analiziral in obsojal različna italijanska narečja in nameraval izoblikovati nov, od vseh upoštevan pogovorni jezik, ni nihče stavil na tolikšen napuh, kljub temu pa mu je s svojo *Božansko komedijo* to uspelo. Že res, da je dantejevski pogovorni jezik potreboval nekaj stoletij, preden so ga govorili vsi, a prodrl je predvsem zato, ker se je skupnost tistih, ki so verjeli v književnost, nenehno zgledovala po tem modelu. Brez tega modela morda ne bi prodrla niti zamisel o politični enotnosti Italije. Nemara Bossi zato ne govori v knjižnem pogovornem jeziku.

Dvajset let nevarnih sprememb smeri, neminljivih usod, neizogibnih dogodkov in plugov, ki orjejo brazde, ni naposled pustilo niti ene sledi v sodobni italijanščini in močno sled v vratolomnosti – v tistem času nesprejemljivi – proze futuristov. In če se danes kdo pritožuje nad zmagoslavjem pogovorne italijanščine, ki jo razširja televizija, ne sme pozabiti, da izhaja apel k takšni italijanščini v njeni najbolj vzvišeni obliki iz lahko razumljive in sprejemljive proze Manzoni, zatem pa Sveva in Moravie.

Književnost s svojim prispevanjem k oblikovanju jezika ustvarja identiteto in skupnost. Prej sem omenil Danteja, a pomislimo, kakšna bi bila grška civilizacija brez Homerja, nemška identiteta brez Lutrovega prevoda *Svetega pisma*, ruski jezik brez Puškina, indijska civilizacija brez njenih utemeljitvenih spevov.

Književna praksa pa uri tudi jezik posameznikov. Danes jih veliko objokuje rojstvo neotelegrafskega jezika, ki se uveljavlja s pomočjo elektronske pošte in sporočil SMS, v katerih lahko zapišeš 'ljubim te' kar s kratico; pri tem pa ne pozabimo, da je mladina, ki pošilja sporočila v tej novi stenografiji, vsaj delno tista, ki se zgrinja v knjižne katedrale, torej velike večnadstropne knjigarne, in ki – četudi samo lista po knjigah, ne da bi jih kupovala – pride v stik z izbranimi in izdelanimi književnimi slogi, s katerimi njeni starši, zagotovo pa ne njeni dedje in babice, niso bili seznanjeni.

Lahko rečemo, da je ta mladina, čeprav predstavlja večino glede na število bralcev v prejšnjih generacijah, manjšina glede na šest milijard prebivalcev planeta; nisem tak idealist, da bi menil, da lahko nepreglednim množicam tistih, ki jim primanjkuje hrane in zdravil, prinese književnost olajšanje. Nekaj bi pa le rad pripomnil: podleži, ki se zbirajo v poulične tolpe in povzročajo prometne nesreče z metanjem kamenja z nadvozov ali pa zažgejo kakšno deklco, ne glede na to, kdo so, ne postanejo taki zato, ker bi jih izpridil računalniški novorek (do računalnika sploh nimajo dostopa), temveč zato, ker so izločeni iz sveta knjige in s tistih mest, s katerih bi s pomočjo izobrazbe in pogovorov prišli do njih odsevi sveta vrednot, ki izhaja iz knjig in se vanje vrača.

Branje književnih del nas obvezuje k urjenju zvestobe do svobode interpretacije in njenega spoštovanja. Za naš čas je značilna nevarna kritična herezija, po kateri lahko iz književnega dela naredimo vse, kar se nam zljubi, s tem da ga beremo tako, kot nam narekujejo naši najbolj nenadzorovani vzgibi. To pa ni prav. Književna dela nas vabijo k svobodi interpretacije, saj nam svetujejo razglabljanje s številnih ravni branja ter nas postavljajo pred dvoumja in jezik življenja. Da bi pa to igro, v kateri vsaka generacija drugače bere književna dela, lahko nadaljevali, nas mora ganiti globoko spoštovanje do tega, kar sem na nekem drugem mestu imenoval namen besedila.

Po eni strani je videti, da je svet "zaprt" knjiga, ki dopušča en sam način branja, saj če obstaja zakon, ki popisuje gravitacijo, je ta lahko pravilen ali pa napačen; glede na to je vesolje knjige videti kot odprt svet. Vendar pa se pripovednemu delu poskušamo približati z zdravo pametjo in trditve, ki jih lahko postavimo o njem, postavljamo ob bok tistim, ki jih izrekamo o svetu. O svetu pravimo, da so zakoni splošne gravitacije tisti, ki jih je odkril Newton, ali pa da je res, da je Napoleon preminil na Sveti Heleni, 5. maja leta 1821. Vendarle – če smo odprtega duha – pa smo zmerom pripravljeni znova preverjati naša prepričanja tedaj, ko bi se znanost odločila za drugačno formulacijo velikih vesoljnih zakonov ali pa ko bi kak zgodovinar našel še neodkrita listine, ki bi dokazovale, da je Napoleon med poskusom bega umrl na kakšni bonapartistični ladji. V svetu knjig pa trditve, kot so: Sherlock Holmes je bil samski, Rdečo kapico je požrl volk, a jo je zatem rešil lovec, Ana Karenina je naredila samomor, ostajajo za zmerom resnične in jim nikoli nihče ne more oporekati. Obstajajo taki, ki zanikajo, da je bil Jezus Božji sin, pa taki, ki

postavljajo pod vprašaj njegov zgodovinski obstoj, in drugi, ki menijo, da je ta oseba Pot, Resnica, Življenje in Luč, pa spet nekateri, ki sodijo, da bo mesija šele prišel. Mi pa ne glede na to, kaj si mislimo, spoštujemo ta mnenja. Nihče pa ni obziren do tistega, ki bi trdil, da se je Hamlet poročil z Ofelijo ali da Superman ni Clark Kent.

Književna besedila ne le da eksplicitno govorijo o tistem, česar nikdar več ne bomo mogli postaviti pod vprašaj, temveč nam za razliko od sveta z neizpodbitno avtoriteto tudi sporočajo tisto, kar je v njih postavljeno za bistveno, in tisto, česar *ne* moremo vzeti kot namig za svobodno interpretacijo.

Na koncu petintridesetega poglavja romana *Rdeče in črno* je zapisano, da je odšel Julien Sorel v cerkev in streljal na Madame de Rênal. Stendhal zatem, ko zapiše, da se mu je roka tresla, pravi, da je s prvim strelom zgrešil svojo žrtev, ob drugem pa, da je gospa le padla. Zdaj pa si predstavljajmo, da tresoča roka in prvi strel v prazno, kažeta na to, da Julien ni krenil v cerkev s trdnim ubijalskim namenom, temveč ga je tja zanesel zmeden čustveni vzgib. Tej razlagi lahko nasprotuje druga, ki pravi, da je Julien že od samega začetka nameraval ubijati, a je bil bojazljivec. Besedilo dopušča obe razlagi.

Kdo bi se lahko vprašal, kje je končala prva krogla. To bi bilo zanimivo za predane stendhalovce. Skoraj tako kot častilce Jamesa Joycea, ki hodijo v Dublin in iščejo lekarno, v kateri je Bloom kupil milo v obliki limone (in da bi ta lekarna, ki v resnici obstaja, zadovoljila te romarje, je znova začela izdelovati tovrstno milo), si lahko predstavljamo predane stendhalovce, ki poskušajo odkriti, kje na tem svetu sta Verrières in cerkev v njem, in si potem podrobno ogledati vsak steber v njej, da bi našli luknjo, ki je nastala pri prvem strelu. Šlo bi za dokaj zabavno epizodo opisov čaščenja. Zdaj pa domnevajmo, da bi hotel kak kritik utemeljiti vso svojo razlago romana na usodi tiste izgubljene krogle. Z leti to ni nemogoče tudi zato, ker je že nekdo utemeljil vse svoje razumevanje Poejevega *Ukradenega pisma* na položaju pisma glede na lego kamina. A če je Poe ustrezno opisal lego pisma, pa Stendhal pravi, da se o prvi krogli ne ve ničesar več in jo zato izloči celo iz skupine fiktivnih entitet. Če ostanemo zvesti Stendhalovemu besedilu, je prva krogla dokončno izgubljena in kje je končala, je za pripoved docela nepomembno. Neizrečeno v njegovem romanu *Armance* o verjetni impotenci glavne osebe pa spodbudi bralca k frenetičnim domnevam, da bi s tem dopolnil to, česar pripoved ne pove, v *Zaročencih* pa stavek "nesrečnica se spet poroči" ne pove ničesar, vse dokler Gertrude ni prisiljena v svoj greh z Egidiom; zastrt sij domnev, ki se vzbudijo v bralcu, pa je del čara tega tako sramežljivo eliptičnega odlomka.

Na začetku *Treh mušketirjev* piše, da je d'Atragnan prispel v Meung na štirinajstletnem kljusetu prvega ponedeljka v aprilu leta 1625. Če imamo na svojem računalniku naložen ustrezeni program, lahko takoj ugotovimo, da smo bili tistega ponedeljka 7. aprila. To je majhen priboljšek za tračarije med predanimi dumasovci. Ali lahko na tem datumu utemeljimo razlago vsega romana? Rekel bi, da ne, saj mu besedilo ne namenja nikakršne pozornosti. Z zapletom

romana postane jasno, da ni pomembno niti to, da je d'Artagnan prispel v ponedeljek – postane pa pomembno, da se je to zgodilo aprila (Porthos je namreč hotel tako zelo prikriti, da so njegove čudovite naramnice izvezene le s sprednje strani, da je nosil dolg baržunast karminasto rdeč plašč, ki ni bil primeren letnemu času, in se je moral mušketir pretvarjati, da ga zebe).

Mnogim se lahko zdijo take stvari očitne, a take očitnosti (nanje pogosto pozabimo) nam povedo, da književnost vzbuja zaupanje, da obstaja nekaj propozicij, v katere ne gre dvomiti, in zato ponuja model – kolikor že hočete namišljen – resnice. Ta dobesedna resnica odseva v resnicah, ki jim pravimo hermenevtične: tistemu, ki pravi, da je d'Artagnana v odnosu do Porthosa vodila homoseksualna strast, da je Neimenovanega spodbudil k slabemu neustavljivi Ojdipov kompleks, da je redovnico iz Monze – kakor bi danes znali namigniti nekateri politiki – izpridil komunizem, ali da Panurge počne tisto, kar že počne, iz sovraštva do porajajočega se kapitalizma, lahko zmerom odgovorimo, da v besedilih, na katera se sklicuje, ni moč najti nikakršne potrditve, nobenega namiga, nobene insinuacije, ki bi dopuščala prepuščanje takšnim izpeljanim razlagam. Svet književnosti je veselje, v katerem je moč testirati, ali ima bralec občutek za stvarnost ali pa je žrtev svojih halucinacij.

Osebe se selijo. V zvezi z osebami v književnosti lahko postavimo resnične trditve, saj je tisto, kar se jim zgodi, zapisano v besedilu, besedilo pa je kot glasbena partitura. Res je, da Ana Karenina naredi samomor, kot je tudi res, da je Peta Beethovnova simfonija napisana v c-molu (in ne v F-duru, kot je Šesta) in da se začenja z *“ge, ge, ge, es”*. Vendar pa se nekaterim literarnim osebam – ne vsem – zgodi, da odidejo iz besedila, v katerem so bile rojene, in se preselijo na neko območje veselja, ki mu je zelo težko postaviti meje. Literarne osebe se selijo – ko imajo srečo – iz enega besedila v drugo in tiste, ki se ne selijo, niso ontološko drugačne od svojih srečnejših bratov, marveč kratko malo te sreče niso imele in se z njimi ne ukvarjamo več.

Iz besedila v besedilo (in prek adaptacij v različne oblike, iz knjig v filme ali v balet, ali pa iz ustnega izročila v knjige) so se selile tako mitične osebe kot tiste iz *“laičnega”* pripovedništva, Odisej, Jazon, Artur ali Parsifal, Alica, Ostržek, d'Artagnan. Ali se takrat, ko govorimo o takšnih osebah, sklicujemo na točno določeno partituro? Vzemimo za primer Rdečo kapico. Najbolj slavni partituri – Perraultova in tista bratov Grimm – se močno razlikujeta. V prvi požre deklico volk, zgodba se s tem konča, vendar s tem vzbudi resna razmišljanja o nevarnosti zaradi neprevidnosti. V drugi pa pride lovec, ki ustrelji volka in vrne v življenje deklico in njeno babico. Gre skratka za srečen konec.

Zdaj pa si zamislimo mater, ki bi pripovedovala pravljico svojim otrokom in jo nehala, ko bi volk požrl Rdečo kapico. Otroci bi se uprli in hoteli slišati *“pravo”* zgodbo, v kateri Rdeča kapica znova oživi, in kaj malo bi pomagalo, če bi se mati razglasila za filologa, ki se strogo drži pravil. Otroci poznajo *“pravo”* zgodbo, v kateri Rdeča kapica v resnici oživi, in ta zgodba je bližja različici bratov Grimm

kot pa Perraultovi. Kljub temu pa se ne ujema s partituro bratov Grimm, saj prezre vrsto podrobnosti – zaradi katerih se med drugim razlikuje Perrault od bratov Grimm, kot na primer, kakšna darila je Rdeča kapica nesla babici, v zvezi s katerimi so otroci pripravljeni v veliki meri popustiti, saj se nanašajo na zelo shematično osebo, ki fluktuira znotraj izročila in je nastanjena v mnogoterih različicah, od katerih jih je veliko ustnih.

Tako postanejo Rdeča kapica, d'Artagnan, Odisej ali pa Madame Bovary osebe, ki živijo zunaj svojih izvornih partitur in v zvezi z njimi lahko postavljajo resnične trditve tudi tisti, ki nikdar niso prebrali arhetipske partiture. Še preden sem prebral *Kralja Ojdipa*, sem izvedel, da se je Ojdip poročil z Jokasto. Te partiture, čeprav so spremenljive, pa niso nepreverljive: kdorkoli bi rekel, da se je Madame Bovary pomirila s Charlesom in z njim zadovoljno in srečno živela, bi naletel na neodobravanje oseb z zdravim razumom, kakor da bi se te kolektivno zedinile o Emmi osebni.

Kje so te osebe, ki fluktuirajo? To je odvisno od formata naše ontologije, torej če ta vsebuje tudi kvadratne korene, etruščanski jezik in dve zamisli o Sveti trojici – tisto rimsko, po kateri Sveti Duh izvira iz Očeta in iz Sina (*ex Patre Filioque procedit*), in tisto bizantinsko, po kateri Sveti Duh izvira le iz Očeta. Vendar pa ima to področje zelo nejasen zakonik in gosti najrazličnejše entitete različnih globin, saj bi se tudi patriarh Konstantinopla (ki se je pripravljen pričkati s papežem o vprašanju *filioque*) strinjal s papežem (vsaj upam, da je tako) glede tega, da je Sherlock Holmes živel na Baker Streetu in da je Clark Kent ista oseba kot Superman.

Vendar je v nešteti romanih in pesmih zapisano – primere si izmišljam naključno –, da je Asdrubal ubil Corino ali pa da je Teofrast noro zaljubljen v Teodolindo, in vendar nihče ne misli, da v zvezi z njimi lahko postavimo pravilne trditve, ker gre za osebe, rojene pod nesrečno zvezdo, ki se niso nikamor selile in niso postale del kolektivnega spomina. Zakaj v tem primeru bolj drži, da se Hamlet ni poročil z Ofelijo, kot pa to, da se je Teofrast poročil s Teodolindo? Kateri je tisti delež tega sveta, v katerem živita Hamlet in Ofelija, ne pa tudi nesrečni Teofrast?

Nekatere osebe so postale kolektivno resnične, ker je skupnost skozi stoletja vložila vanje svoje strasti. Sami jih vlagamo v številne fantazije, ki jih lahko obdelujemo z odprtimi očmi ali pa v polsnu. Lahko smo v resnici pretreseni, ko si predstavljamo smrt nam ljube osebe ali pa znova občutimo fizične reakcije, ki si jih zamišljamo, medtem ko imamo z njo erotičen odnos, in enako nas lahko zaradi identifikacije ali projekcije gane usoda Emme Bovary ali pa – to se je zgodilo nekaj generacijam – nas povlečejo v samomor tegobe Wertherja ali Jacopa Ortisa. Kadar pa nas kdo vpraša, ali je oseba, katere smrt smo si predstavljali, mrtva, odgovorimo, da ni, da je šlo le za naše fantaziranje. Na vprašanje, ali je Werther v resnici storil samomor, pa odgovorimo, da je, in fantazija, o kateri govorimo, ni več zasebna; gre za neko kulturno stvarnost, s katero soglaša celotna skupnost bralcev, tako da bi razglasili za norega tistega,

ki bi se ubil zgolj zato, ker bi si zamišljaj (pri tem pa bi dobro vedel, da gre za njegovo domišljijo), da je njegova ljubljena mrtva, medtem ko bi poskušali upravičiti tistega, ki je storil samomor zato, ker ga je tudi Werther, čeprav je vedel, da gre za izmišljeno osebo.

Odkriti moramo del vesolja, kjer te osebe živijo in določajo naše obnašanje, tako da jih pripišemo modelu našega življenja in življenja drugih. To dobro razumemo, kadar rečemo za koga, da ima Ojdipov kompleks, gargantujski apetit, donkihotsko obnašanje, ljubosumnost Otela, hamletovski dvom, da je neozdravljivi Don Juan. V književnosti pa se to ne zgodi le osebam, temveč tudi okoliščinam in predmetom. Zakaj postanejo srečna draga vas domača, skodelica kave, dolina šentflorjanska, kaj pa je tebe treba bilo, minister Gregor pa nič, le čevlje sodi naj Kopitar, glas vpijočega v puščavi, le kam bi del, kjer si vzela ... obsesivne metafore, ki nas nenehno opozarjajo, kdo smo, kaj hočemo, kam gremo ali pa to, kaj nismo in česa nočemo?

Te entitete književnosti so med nami. Tu niso že od nekdaj, tako kot so morebiti kvadratni koreni in Pitagorov izrek, a ko jih je književnost enkrat ustvarila in so jih hranili naši vložki strasti, obstajajo in z njimi moramo obračunati. Recimo celo – da bi se izognili ontološkimi in metafizičnim razpravam –, da obstajajo kot kulturne navade, družbena pravila. A tudi vsesplošni tabu incesta je kulturna navada, zamisel, pravilo, in je kljub temu imel moč spreminjanja usod človeških družb.

Vendar pa danes nekateri pravijo, da so tudi literarne osebe na tem, da zbledijo, da postanejo nestalne, spremenljive in da izgubijo tisto svojo trdnost, ki nas je prevzemala, da ne bi zanikali njihove usodnosti. Vstopili smo v dobo hipertekstov in elektronski hipertekst nam ne le omogoča potovanje skozi besedilni klobčič (naj si bo ta vsa enciklopedija ali pa Shakespearjeva zbrana dela), ne da bi pri tem nujno prišli do vseh informacij, ki jih vsebuje, tako da zabadamo vanj kot s pletilko v klobčič volne. Po zaslugi hiperteksta je nastala tudi praksa domišljjsko bogatega kreativnega pisanja. Na internetu lahko najdete programe, s katerimi lahko kolektivno pišete zgodbe tako, da sodelujete pri njihovem nastajanju in v neskončnost spreminjate njihov potek in če to lahko počnete z besedilom, ki si ga skupaj s svojimi virtualnimi prijatelji izmišljate, zakaj ne bi mogli tega početi tudi z obstoječimi literarnimi besedili tako, da bi si priskrbeli programe, s katerimi bi lahko spreminjali velike zgodbe, ki nas obsedajo morda že tisočletja?

Predstavljajte si, da z navdušenjem prebirate *Vojno in mir* in se sprašujete, kaj bi bilo, če bi Nataša končno le popustila dobrikanju Anatolija, če ne bi bil tisti čudoviti knez Andrej v resnici mrtev, če bi imel Pierre toliko poguma, da bi streljal na Napoleona, zdaj pa končno lahko predelate vašega Tolstoja s tem, da namenite Andreju dolgo in srečno življenje, naredite Pierra za osvoboditelja Evrope, pa ne le to: pobotate Emmo Bovary z njenim ubogim Charlesom in iz nje naredite srečno in pomirjeno mater; lahko se tudi odločite, da Rdeča kapica

vstopi v gozd in tam sreča Ostržka ali pa, da jo ugrabi mačeha in jo pošlje z imenom Pepelka za deklo k Scarlett O'Hari, ali pa da sreča v gozdu darovalca čarobnih predmetov, ki mu je ime Vladimir Ja. Propp, in ta ji podari čarobni prstan, s pomočjo katerega odkrije ob koreninah banjanovca, ki je svet Thug-som, Aleph, torej tisto točko, s katere je videti vse veselje; lahko si izmislite Ano Karenino, ki ne umre pod vlakom, ker pod Putinovo vladavino ruske ozkotirne železnice delujejo slabše od podmornic, in tam daleč, daleč, onkraj Alicinega ogledala Jorgeja Luisa Borgesa, ki spomni Funesa, naj ne pozabi vrniti *Vojne in miru* v babilonsko knjižnico ...

Bi bilo to slabo? Ne, ker je tudi to književnost že storila, in to že pred hiperteksti s projektom *Le Livre* Mallarméja, s prefinjenimi trupli surrealistov, z milijardami pesmi Queneauja, s premičnimi knjigami avantgarde. In to je ustvarilo tudi *jam session* jazz. Vendar pa nas dejstvo, da obstaja *jam session*, ki vsak večer spreminja usodo neke glasbene teme, ne odvrača od tega, da bi hodili na koncerte, na katerih se *Sonata v b-molu op. 35* konča vsak večer enako.

Nekdo je rekel, da z igranjem s hipertekstovnimi mehanizmi ubežimo dvema oblikama represije: podrejenosti dogodkom, za katere se je odločil kdo drug, in obsodbi na družbeno delitev na tiste, ki pišejo, in tiste, ki berejo. To se mi zdi čista neumnost, a ustvarjalno igranje s hiperteksti s spreminjanjem zgodb in s prispevanjem k ustvarjanju novih je lahko razvnemajoča dejavnost lepa vaja, ki bi jo lahko izvajali v šolah, nova oblika pisanja, ki je sorodna *jam sessionu*. Verjamem, da bi bilo lepo in tudi ustvarjalno poskušati spreminjati zgodbe, ki že obstajajo, tako kakor bi bilo zanimivo predelati Chopina za mandolino: namenjeno bi bilo razvijanju posluha in dojetju, zakaj je zven klavirja tako konsubstancialen Sonati v b-molu. Lahko privzgaja vizualni okus in raziskovanje oblik s poskušanjem ustvarjanja kolažev s tem, da sestavimo skupaj odlomke iz *Poroke device*, *Gospodičen iz Avignona* in najnovejše zgodbe o Pokemonih. Pravzaprav je to storilo že dosti velikih umetnikov.

Te igre pa ne zamenjujejo resnične izobraževalne funkcije književnosti, izobraževalne funkcije, ki ni omejena le na sporočanje moralnih vrednot, naj si bo dobrih ali slabih, ali pa na privzgajanje občutka za lepo.

Jurij Lotman je v *Kulturi in eksploziji* povzel priporočilo Čehova, ki pravi: če v kaki pripovedi ali drami že na začetku pokažete puško, obešeno na zid, mora ta puška pred koncem streljati. Lotman to razume, kot da pravi problem ni v tem, ali puška potem v resnici strelja. Ravno ta dvom, ali bo ustrelila ali ne, dodeli pomen zapletu. Branje zgodbe pomeni tudi to, da nas prevzame neka napetost, neki krč. Odkritje, da je na koncu puška le ustrelila ali pa ne, ne privzame preproste vrednosti nekega vedenja. Odkritje, da so stvari potekale – in to za zmerom – v določeno smer, je onkraj želja bralca. Bralec mora sprejeti to frustracijo in z njeno pomočjo sprejeti srh usode. Če bi lahko odločali o usodi oseb, bi bilo to tako, kakor da bi šli v turistično agencijo: "Kje bi torej radi našli kita, pri Samoi ali Aleutih? Kdaj pa? Ga bi radi ubili vi, ali pa

boste to prepustili Quiquegu?" Resnično sporočilo *Moby Dick*a je, da kit gre, kamor se njemu zljubi.

Spomnite se Hugojevega opisa bitke pri Waterlooju v *Nesrečnikih*. Za razliko od Stendhala, ki opisuje bitko skozi oči Fabrizia, ki je v njej in ne razume, kaj se dogaja, jo Hugo opiše skozi oči Boga, ki jo vidi od zgoraj: ve, da v primeru, če bi Napoleon vedel, da je onkraj grebena planote Mont-Saint-Jean prepad (a mu tega njegov vodnik ni povedal), potem Milhaudovih kirasirjev ne bi pregazila angleška vojska; da v primeru, če bi pastirček, ki je vodil Bülowa, predlagal kakšno drugo pot, pruska armada ne bi prispela še ob pravem času, da bi lahko odločila o izidu bitke.

S hipertekstovno strukturo lahko na novo napišemo bitko pri Waterlooju tako, da bi prišli Grouchyjevi Francozi namesto Blücherjevih Nemcev in na voljo imamo *war games*, ki nam to omogočajo v našo veliko zabavo. Vendar pa je tragična veličina tistega dela Hugojevega romana v tem, da (mimo naših želja) vse poteka tako, kakor pač poteka. Lepota *Vojne in miru* je v tem, da se agonija kneza Andreja konča s smrtjo, pa čeprav nam to ni všeč. Boleča čudežnost, ki nam jo zagotavlja vsako branje velikih tragikov, je v tem, da njihove glavne osebe, ki bi lahko ubežale strašni usodi, zaradi svoje šibkosti ali slepote ne dojamajo, čemu gredo naproti, in padajo v brezna, ki so jih skopale s svojimi lastnimi rokami. Po drugi strani to Hugo pove zatem, ko pokaže, katere druge možnosti bi Napoleon pri Waterlooju lahko izbral: "Je bilo možno, da bi Napoleon zmagal v tisti bitki? Lahko odgovorimo, da ne. Zakaj? Zaradi Wellingtona? Zaradi Blücherja? Ne. Zaradi Boga."

To nam povedo vse velike zgodbe, s tem, da morebiti Boga nadomestijo z usodo ali pa z neizprosni zakoni življenja. Funkcija "nespremenljivih" pripovedi je ravno ta: ob vsaki naši želji, da bi spremenili usodo, nam naredijo otipljivo to, da njena sprememba ni mogoča. S tem pa ne glede na to, o katerih dogodkih pripovedujejo, pripovedujejo tudi o tistih v naših življenjih, zato jih prebiramo in so nam všeč. Potrebujemo njihovo strogo "represivno" lekcijo. Hipertekstovno pripovedništvo nas lahko uči svobode in ustvarjalnosti. Kar je dobro, ni pa vse. "Že narejene" pripovedi nas učijo tudi umirati.

Mislim, da je to privajanje na usodo in smrt ena izmed glavnih funkcij književnosti. Morebiti so tudi druge, a se jih v tem trenutku ne spomnim.

(Razprava na srečanju pisateljev v Mantovi, septembra 2000)

Prevedel Vasja Bratina