ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 13, številka 4, december 2009 · ISSN 1408-2969

ONTOLOGIJA FIKCIJSKIH LIKOV

Amie Thomasson

Fikcijski liki kot abstraktni artefakti

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Amie Thomasson, »Fikcijski liki kot abstraktni artefakti«, *Analiza: časopis za kritično misel* 13, št. 4 (2009): 79–92.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Amie Thomasson
Prevedel Božidar Kante

Fikcijski liki kot abstraktni artefakti

Če naj sploh imamo fikcijske like za dana dejstva, se zdi priporočljivo, da jih imamo za bitnosti, ki lahko zadovoljijo ali vsaj osmislijo naša najpomembnejša verjetja in prakse, ki jih zadevajo. Teorij fikcije pogosto ne žene neodvisni smisel tistega, kar je potrebno za razumevanje govora in praks, ki zadevajo fikcijo, temveč prej želja pokazati, kako utegnejo fikcijski liki najti svoje mesto v vnaprej pojmovani ontologiji možnih, neeksistentnih ali abstraktnih objektov – da bi dokazale še eno koristno uporabo ontologije, o kateri gre razprava, ali da bi ponudile privlačne in znane primere. Namesto da bi začeli z že izdelano ontologijo in videli, kako se ji fikcijski liki prilegajo, predlagam, da začnemo s tem, da posvetimo skrbno pozornost našim literarnim praksam, tako da lahko vidimo, kakšne vrste stvari naj bi jim najbolj natančno ustrezale. Tako začenjam z razpravo, h kakšnim vrstam bitnosti se nam zdi, da nas zavezujejo naše prakse branja in razpravljanja o fikcijskih delih, in očrtam *artefaktično teorijo* fikcije kot način označevanja tiste vrste bitnosti, za katero se zdi, da najbolj ustreza opravljanju naloge fikcijskih likov.

Kaj se zdi, da so fikcijski liki?

Fikcijski objekti, kot o njih tu razpravljam, vključujejo take like, kot so Emma Woodhouse, Sherlock Holmes, Hamlet in Tom Sawyer – like, ki se pojavljajo v literarnih delih in katerih usode spremljamo pri branju teh del. V naših vsakdanjih razpravah o literaturi obravnavamo fikcijske like kot ustvarjene bitnosti, ki so začele eksistirati v nekem času z dejanji avtorja. Če bi kdo trdil, da je bil George Washington velik privrženec Sherlocka Holmesa, bi lahko ugovarjali, da v Washingtonovem času ni bilo nobenega Sherlocka Holmesa – lik Holmesa ni bil ustvarjen vse do leta 1887. Strokovni izraz »fikcija« je izpeljan iz latinskega »fingere«, ki pomeni »tvoriti«, ta jezikovni koren je še vedno razviden iz naših praks, ko obravnavamo fikcijske like kot bitnosti, ki jih ustvari delo avtorja ali avtorjev pri sestavljanju fikcijskih del. Avtorjev fikcijskih del ne opisujemo kot tistih, ki svoje like odkrivajo ali izbirajo iz vselej prisotne množice abstraktnih, neeksistentnih ali možnih objektov. Namesto tega avtorje opisujemo kot tiste, ki svoje like izumljajo, si jih izmišljajo ali ustvarjajo, tako da preden avtorji o njih ne pišejo, ni nobenega fikcijskega objekta. To, da jemljemo avtorje za ustvarjalne v pravem smislu, ko si izmišljajo fikcijske like, je središčno za naše običajno razumevanje fikcije. Ena od stvari, ki jih občudujemo pri

nekaterih avtorjih, je njihova sposobnost, da si izmislijo simpatične like, ki imajo več razsežnosti, ne pa neresničnih profilov, včasih pa cenimo našo dobro srečo, da so bili nekateri liki, kakršen je Sherlock Holmes, ustvarjeni, ki ga Arthur Conan Doyle – če bi bil bolj zdravniško zaposlen – lahko nikoli ne bi ustvaril.

Če naj torej imamo fikcijske like za nekaj danega in za tiste, ki zadovoljujejo naše običajne prakse njihove obravnave, se zdi, da bi jih morali imeti za bitnosti, ki lahko začnejo eksistirati zgolj s pomočjo mentalnih in fizičnih dejanj nekega avtorja – torej za v bistvu ustvarjene bitnosti. Ko enkrat začnemo obravnavati fikcijske like kot ustvarjene bitnosti, vznikne nadaljnje bistveno vprašanje. Ali mora fikcijske like nekdo preprosto ustvariti v nekem času ali pa je identiteta fikcijskega lika nekako povezana z njegovim posebnim izvorom v delu posameznega avtorja ali avtorjev, ki so udeleženi v posamezni literarni tradiciji? Neraziskane intuicije morda ne ponudijo nobenega jasnega odgovora na to vprašanje, toda naš cilj je očrtati gledišče glede fikcijskih likov, ki v največji meri ustreza našim praksam pri preučevanju fikcijskih likov. Take kritične prakse nudijo osnove za to, da sprejmemo zadnje gledišče, da mora biti posamezen fikcijski lik ne le ustvarjen, temveč je tudi nujno povezan s svojim posebnim izvorom.

Predpostavimo, da študent po naključju naleti na dve literarni figuri, ki sta si izredno podobni druga drugi; na primer, za obe je rečeno, da sta devici, ki odbijata poskuse zapeljevanja itn. V kakšnih okoliščinah bi rekli, da sta ti dve deli o enem in istem fikcijskem liku? Zdi se, da bi rekli, da sta ti dve deli o istem liku, le če imamo razlog za verjetje, da deli izhajata iz skupnega vira – če je, na primer, eno delo nadaljevanje drugega ali če sta obe razvijanji istega izvirnega mita. Literarni učenjaki označujejo to razliko tako, da razločujejo »vire«, na katere se avtor opira pri sestavljanju dela, od naključno podobnih likov ali del, zgolj »analogonov«. Če lahko pokažemo, da je avtor zadnjega dela zelo natančno seznanjen s prejšnjim delom, se zdi, da imamo dobro podporo za trditev, da sta deli o istem liku (kot na primer pri Pameli Andrews v Richardsonovi in Fieldingovi zgodbi). Če pa lahko dokažemo, da avtorja teh dveh del nista bila v nobeni povezavi drug z drugim ali s skupnim virom, temveč da sta delala v različnih tradicijah in virih, se zdi, da je študent v najboljšem primeru odkril sovpadanje –, da so različni posamezniki in kulture ustvarili nadvse podobne analogne like.

Tako se zdi, da bi morali fikcijske like – če želimo imeti fikcijske objekte za dana dejstva, ki ustrezajo našim običajnim praksam njihovega prepoznavanja –, obravnavati kot bitnosti, ki so odvisne od posameznih dejanj njihovega avtorja ali avtorjev, da jim dajo eksistenco. Postopek ustvarjanja posameznega lika pa seveda utegne biti razpršen: lahko ga ustvari več kot en avtor, v dolgem časovnem obdobju, ki vključuje mnogo udeležencev v tradiciji pripovedovanja zgodbe itn. Vendar dejstvo, da utegne biti postopek ustvarjanja fikcijskega lika razpršen, ne prekine splošne poante, da je lik – kakršenkoli naj že je postopek ustvarjanja danega lika – za to, da bi začel eksistirati, odvisen od teh posameznih ustvarjalnih dejanj. Taka zahteva ni le konsistentna s kritiškimi praksami pri prepoznavanju likov, temveč je tudi bistvena za to, da like prepoznamo kot identične v različnih nadaljevanjih, parodijah in drugih literarnih razvitjih.

Ko je enkrat ustvarjen, lahko fikcijski lik očitno še nadalje eksistira brez svojega avtorja ali njegovih/njenih ustvarjalnih dejanj, saj je ohranjen v literarnih delih, ki utegnejo dolgo preživeti svoje avtorje. Če obravnavamo fikcijske like kot stvaritve, ki so si jih izmislili avtorji pri ustvarjanju literarnih del in obstajajo zaradi njihovega pojavljanja v takih delih, potem se zdi, da mora, da bi se fikcijski lik ohranil, neko delo o njem še naprej eksistirati. Tako pa smo odkrili drugo odvisnost: liki so odvisni od ustvarjalnih dejanj svojih avtorjev, da bi začeli eksistirati, in odvisni od literarnih del, da bi še naprej eksistirali. Tu se znova zastavi vprašanje: ali je fikcijski lik za svojo ohranitev odvisen od enega posameznega literarnega dela ali pa se mora fikcijski lik zgolj pojaviti v takem ali drugačnem literarnem delu, da bi še naprej eksistiral? Gotovo se zdi, da lik lahko preživi tako dolgo, dokler se ohrani neko delo, v katerem se pojavlja. Če ne bi dopustili, da se isti lik lahko pojavi v več kot enem literarnem delu ali celo v nekoliko različnih izdajah nekega dela, potem ne bi bili zmožni razložiti literarnega kritiškega diskurza o razvoju nekega lika v različnih delih in niti ne bi bili zmožni dopustiti, da bralci različnih izdaj *Velikega Gatsbyja* razpravljajo o enem in istem Jayju Gatsbyju. Skratka, preostalo bi nam, da postuliramo mnogo likov v primerih, v katerih se zdi, da obstaja zgolj en lik. Tako se zdi, da bi morali dopustiti, da se en lik lahko pojavi v več kot enem delu, če pa se lahko pojavi v več kot enem delu, mora še naprej eksistirati tako dolgo, dokler o njem eksistira eno samo delo. Četudi torej »Škandala v Bohemiji« ne bi bilo več, bi lik Sherlocka Holmesa lahko eksistiral še naprej, če bi še naprej eksistiralo eno ali več drugih del, v katerih se pojavlja. Torej, četudi je fikcijski lik za svojo nadaljnjo eksistenco odvisen od literarnega dela, je odvisen zgolj od ohranitve nekega dela, v katerem se pojavlja.

Odvisnost lika od literarnega dela nas sili, da se lotimo drugega vprašanja: če je lik odvisen od literarnega dela, od česa je potem dejansko odvisno literarno delo? Kdaj lahko rečemo, da literarno delo eksistira? Ker so liki odvisni od literarnih del, je vse, od česar je odvisno literarno delo, naposled nekaj, od česar so odvisni liki. Literarno delo, kot ga običajno obravnava kritiški diskurz, ni abstraktno sosledje besed ali pojmov, ki čakajo, da so odkriti, temveč je namesto tega stvaritev posebnega posameznika ali skupine v posameznem času v posebnih družbenih in zgodovinskih okoliščinah. Zdi se – tako kot z liki – da mora literarna dela ustvariti avtor ali avtorji v nekem času, da bi lahko začela eksistirati.

Tako kot za lik se tudi za literarno delo zdi, da je za svojo eksistenco togo odvisno od dejanj posameznega avtorja, tako da dva avtorja, četudi bi naključno sestavila iste besede v istem sosledju, s tem ne bi sestavila istega literarnega dela. En način, kako videti bistvenost izvora dela za njegovo identiteto, je, da zapazimo, da literarna dela privzemajo različne lastnosti glede na čas in okoliščine njihove stvaritve in ustvarjalca. Zaradi tega, ker izvirajo iz različnih krajev v literarni, družbeni in politični zgodovini, iz rok različnih avtorjev ali iz različnega mesta v avtorjevem *oeuvre*, lahko eno in isto sosledje besed ponudi temelj za dve zelo različni literarni deli z različnimi estetskimi in umetniškimi lastnostmi. Isto sosledje besed, ki se pojavlja v *Živalski farmi*, bi lahko bilo napisano leta 1905, vendar to literarno delo ne bo moglo imeti lastnosti, da je satira na

stalinistično državo, osrednje lastnosti Orwellove zgodbe. Če James Joyce istih besed *Umetnikovega mladostnega portreta* ne bi napisal leta 1916, temveč namesto tega po izidu *Uliksesa* leta 1922, to delo ne bi imelo lastnosti, da kaže zelo izvirno rabo jezika, ki jo ima *Umetnikov mladostni portret*. Dva misterija, ki temeljita na istem sosledju besed, napisana leta 1816 in danes, in se oba končata z »to je storil batler«, bi lahko imela lastnost presenetljivega konca v prvem, ne pa v zadnjem primeru. Scenarij z istem sosledjem besed, kot ga ima scenarij *Nixona* Oliverja Stona, lahko ne bi imel, če bi bil napisan leta 1913, niti lastnosti, da je o (realnem) Nixonu, niti da je simpatični portret glavnega lika, niti da je revizionističen in spekulativen. Podobne primere bi lahko uveljavljali, da bi pokazali, kako je široka raznolikost estetskih in umetniških lastnosti, ki so središčne za razpravo o literarnih delih – ki so dela visokega modernizma, parodija, grozljiva, reakcionarna, izbrano podrobna, posodobljena ponovna pripoved stare zgodbe –, odvisna od konteksta in okoliščin stvaritve, tako da lahko literarna dela temeljijo na istih nizih besed, vendar imajo različne estetske in umetniške lastnosti. V vsaj nekaterih primerih se te lastnosti zdijo bistvene za literarno delo; na primer biti satira se zdi bistveno za *Živalsko farmo*, če jo obravnavamo kot literarno delo. Zaradi tega razloga se zdi, da je literarno delo najbolje pojmovati ne kot abstraktno sosledje besed, temveč kot artefakt, ki ga je treba ustvariti v tistih izvirnih okoliščinah, v katerih je bil ustvarjen.

Literarna dela – tako kot fikcijski liki – ko so enkrat ustvarjena –, lahko očitno preživijo smrt svojega avtorja; res, velika večina literarnih del, ki jih imamo danes, vztrajajo kljub smrti svojih avtorjev. Toda ali literarno delo, enkrat ustvarjeno, eksistira za vselej ali lahko delo še enkrat neha eksistirati, celo potem, ko je ustvarjeno? Če vzamemo gledišče, da so literarna dela artefakti, ustvarjeni v nekem času, resno, se zdi naravno dopustiti, da so lahko – podobno kot drugi artefakti od dežnikov do sindikatov in univerz – tudi uničeni. Gotovo bi se zdelo bizarno trditi, da vse zgodbe preteklih kultur še vedno eksistirajo v ravno taki meri kot prej. Nasprotno, ena od stvari, ki jo pogosto objokujejo glede uničenja kultur, pa naj bo to kultura starih Grkov ali domorodnih Američanov, je izguba zgodb in fikcijskih svetov, ki so jih ustvarili. Literarne zgodbe obravnavamo kot bitnosti, ki lahko nehajo eksistirati, ki včasih zahtevajo posebna prizadevanja in vladne projekte, da bi jih ohranili (na primer z zapisovanjem apalaških oralnih ljudskih pripovedk), in jih lahko uniči temparamentni avtor, ki sežiga neobjavljene rokopise. To, da literarna dela obravnavamo kot bitnosti, ki jih je mogoče uničiti – vsaj če so uničene vse njihove kopije in spomini nanje –, se zdi naravna posledica tega, da jih obravnavamo kot kulturne artefakte, ne pa kot platonske abstraktnosti.

Vendar gotovo obstaja mnogo takih, ki ne delijo intuicije, da literarna dela lahko nehajo eksistirati, potem ko so bila ustvarjena. Ideja, da morajo literarna dela, če eksistirajo, eksistirati večno (ko so enkrat ustvarjena), se mi zdi preostanek platonizma, ki priliči vse abstraktne bitnosti področju nespremenljivega in brezčasnega, in še posebej posledica tega, da na literarna dela gledamo v grobem kot na nize besed ali pojmov, ki lahko preživijo uničenje vsakršnega nabora njihovih kopij. Kolikor je to stališče preostanek platonizma, bi moralo zgubiti svojo privlačnost, če sprejmemo prejšnje argumente, da so literarna dela

namesto tega artefakti, ki jih delno individuirajo posamezne okoliščine njihovega stvarjenja.

Ne glede na zahrbtni platonizem pa lahko ena značilnost našega jezika nekatere nagne k stališču, da literarna dela ne morejo nehati eksistirati. Pogosto ne govorimo o *uničenih* ali *preteklih* delih, temveč raje o *izgubljenih* delih, kot da bi bilo vse, kar pogrešamo, zgolj naša zmožnost, da bi našli ta (še vedno eksistirajoča) dela antičnih, nepremišljenih ali temperamentnih avtorjev. To jezikovno prakso je seveda mogoče zlahka razložiti, ne da bi prevzeli starega stališča, da literarna dela, ko so enkrat ustvarjena, eksistirajo večno celo kljub uničenju celotnega realnega sveta. Razlaga je preprosto ta, da ker literarno delo za svojo nadaljnjo eksistenco dejansko ne zahteva nobene *posamezne* kopije, je težko biti gotov, da ni nekje neke kopije dela, ki je preživela, z njo pa tudi literarno delo. Kdo ve, kaj se utegne skrivati v podzemnih hodnikih Bodleian Library? Prej izgubljeni Shakespearjev sonet so tam odkrili nedavno tega. V nasprotju s primerom enkratne slike, za katero lahko najdemo pepel, lahko v primeru literarnega dela vselej upamo, da je njegova kopija ostala v kakšni knjižnici, kletni sobi ali v popolnem spominu, tako da literarno delo lahko znova »najdemo«. (To okrepi opazka, da smo – čeravno običajno govorimo o starih ali antičnih delih kot izgubljenih, v primeru sodobnega rokopisa, ki ga je sežgal njegov avtor, bolj nagnjeni k temu, da štejemo delo za uničeno, ne pa kot za zgolj izgubljeno). Vendar nič od tega ne govori proti ideji, da če so vse kopije in spomini na literarno delo uničene in jih ni mogoče ponovno najti, je izginilo tudi literarno delo – ali, če povemo na drug način, da je literarno delo potem izgubljeno ne v smislu, v katerem izgubimo šop ključev, temveč v smislu, v katerem je izgubljena eksplodirana vojna ladja ali v smislu, v katerem zdravnik lahko izgubi svojega pacienta.

Če štejemo like za stvaritve, ki dolgujejo svojo neprekinjeno eksistenco literarnim delom, v katerih se pojavljajo, potem če lahko vsa ta dela, ki zadevajo lik, nehajo eksistirati, lahko neha eksistirati tudi ta lik. Posledica tega stališča je torej ta, da če so bile vse kopije, ki zadevajo neko grško heroino, uničene in jih ni mogoče znova najti ali se jih spomniti, potem je heroina s temi deli nehala eksistirati in je postala »pretekli« fikcijski objekt na precej podoben način, kot je oseba postala mrtvi, pretekli, konkretni objekt. Če vzamemo idejo fikcijskih likov kot artefaktov resno, se zdi enako naravno, da jih obravnavamo, kot da jih je mogoče uničiti tako kot druge artefakte. Tako utegnejo fikcijski liki kot tudi literarna dela, v katerih se pojavljajo, nehati eksistirati z literaturo kulture.

En ugovor, ki ga je mogoče naperiti proti ideji, da utegnejo tako literarna dela kot fikcijski liki nehati eksistirati, je, da se zdi, da lahko o njih še vedno mislimo, se nanje nanašamo itn. tudi potem, ko so bili vsi njihovi utemeljujoči teksti uničeni. Toda to se v ničemer ne razlikuje od primera drugih minljivih objektov in artefaktov. Lahko še vedno mislimo in se nanašamo na ljudi, potem ko so umrli, na stavbe, ki so že dolgo uničene, civilizacije, ki so že davno prešle. Če fikcijski liki in literarna dela nehajo eksistirati, ne predlagam, da potem vstopijo v posebno področje meinongovske neeksistence ali da je, kot da taki objekti ne bi nikoli eksistirali, temveč prej, da postanejo pretekli objekti, tako kot drugi kontingentni objekti okrog nas. Problem, kako lahko mislimo in se

nanašamo na pretekle objekte, nikakor ni majhen, vendar ni edinstven za fikcijo.

Literarno delo običajno ohranja pri eksistenci prisotnost take ali drugačne kopije relevantnega teksta (bodisi na papirju, filmu, magnetoskopskem traku ali CD-ROMU). Ti načini so tisti, s katerimi je bila literatura preteklih dob predana našemu sedanjemu času. Toda čeravno tiskane besede na strani preživijo, to ni dovolj za jamstvo za nadaljnjo eksistenco dela. Literarno delo ni zgolj gruča znakov na strani, temveč namesto tega intersubjektivno dostopna ponovna pripoved neke zgodbe s pomočjo javnega jezika. Tako kot jezik izumre brez nenehnega sprejemanja in razumevanja skupine posameznikov, tako umrejo jezikovno utemeljena literarna dela. Literarno delo kot tako lahko eksistira zgolj tako dolgo, dokler obstajajo nekateri posamezniki, ki imajo jezikovne zmožnosti in ozadnje domneve, ki jih potrebujejo za branje in razumevanje jezika. Če so vsi zavedni delovalci uničeni, potem od fikcijskih del ali likov, predstavljenih v le-teh, ne preostane nič, razen nekaj črnila na papirju. Če, podobno, izumrejo vsi govorci jezika in če jezik ni nikoli ponovno odkrit, potem izumrejo tudi literarna dela, značilna za ta jezik. Ohranitev nekaterih tiskanih ali zapisanih dokumentov potemtakem ni dovolj za ohranitev nekega literarnega dela – potrebni so tudi nekateri kompetentni bralci. Če pa kompetentni bralci in tiskani tekst preživijo, je to kajpada dovolj za ohranitev literarnega dela.

V drugih primerih kajpada govorimo, kot da je literarno delo ohranjeno, četudi ne obstaja nobena tiskana kopija teksta. Na primer, v oralnih tradicijah je delo ohranjeno v spominu, tudi če ni govorjeno ali slišano in zdi se (kot v *Fahrenheitu 451*), da je delo mogoče ohraniti v spominu v času cenzure, celo če so bile vse njegove tiskane kopije uničene. Čeravno se literarno delo značilno ohranja s tiskanim, doumljivim tekstom, se zdi, da ta ni nujen. Latentni spomin na delo (ki lahko v danih okoliščinah ustvari oralno ali zapisano kopijo dela) utegne biti dovolj za ohranitev njegove eksistence. Tako lahko rečemo, da je lik za svojo ohranitev splošno odvisen od eksistence nekega literarnega dela, ki govori o njem, literarno delo pa se lahko, spet, ohrani bodisi s kopijo teksta in z bralstvom, ki ga je zmožno razumeti, bodisi v spominu.

Če povzamemo, videti je, da bi morale biti bitnosti – če naj postuliramo bitnosti, ki bi ustrezale našim običajnimi verjetjem in praksam glede fikcijskih likov –, to bitnosti, ki so odvisne od ustvarjalnih dejanj avtorjev, da jim dajo eksistenco, in od nekaterih konkretnih posameznosti, kot so kopije tekstov in zmožno poslušalstvo, da jih ohranijo pri eksistenci. Po tem pojmovanju fikcijski objekti torej niso prebivalci nekega ločenega ontološkega področja, temveč so namesto tega tesno povezani z običajnimi bitnostmi s svojimi odvisnostmi tako od konkretnih, prostorsko-časovnih objektov kot od intencionalnosti. Še več, niso tuja in edinstvena vrsta bitnosti: podobne odvisnosti si delijo z objekti od miz in stolov do družbenih institucij in umetniških del.

Artefakti vseh vrst – od miz in stolov do orodij in strojev – si s fikcijskimi liki delijo značilnost, da zahtevajo, da jih ustvarijo inteligentna bitja. Vendar bi se lahko mislilo, da jih način, kako so fikcijski liki ustvarjeni, dela za nenavadne, kajti čeravno mize, pražilca ali avtomobila ne moremo preprosto ustvariti z opi-

som takega objekta, fikcijske like ustvarijo zgolj besede, ki jih postulirajo, da so na takšen ali drugačen način. Na primer, ker so liki ustvarjeni tako, da o njih pišejo njihovi avtorji, Jane Austen ustvari fikcijski lik Emmo Woodhouse in ji da eksistenco (če domnevamo, da pred tem ni eksistirala) tako, da zapiše stavek:

»Videti je bilo, da Emma Woodhouse, prikupno, bistro in premožno dekle s toplim domom in srečno čudjo, v sebi združuje nekaj najimenitnejših blagoslovov, ki jih lahko ponudi življenje; preživela je na svetu skorajda enaindvajset let, ne da bi jo kaj dosti vznemirjalo ali žalostilo.«

Toda dejstvo, da je lik lahko ustvarjen zgolj s takimi jezikovnimi dejanji, ne bi smelo povzročati nobenih posebnih težav za teorijo fikcije. Že dolgo tega so opazili, da je skupna značilnost tako imenovanih konvencionalnih ali učinkovitih ilokucijskih dejanj, kakršna so imenovanja, odstopi, odlaganja in poroke, da ustvarijo tisto stanje stvari, o katerem je govor. Na primer, mašnik poroke tako razglasi par za moža in ženo, ta sama razglasitev pa ustvari nov status para kot moža in žene. Še bolj nedavno tega so opazili, da je skupna značilnost mnogih kulturnih in institucionalnih bitnosti, da jih je mogoče ustvariti zgolj tako, da jih predstavimo, kot da eksistirajo. Searle razpravlja o tej splošni značilnosti tako, da vzame za primer denar:

»'Ta bankovec je zakonito plačilno sredstvo za vse javne in zasebne dolgove'. Ta reprezentacija pa je zdaj vsaj delno razglas: ustvari institucionalni status tako, da ga predstavi, kot da eksistira. Dejansko ne predstavlja nekega predjezikovnega naravnega pojava«.[1]

Pogodbo je mogoče podobno ustvariti preprosto z izrekanjem besed, kakršne so »S tem obljubljam, da ...«. Searle celo navaja kot splošno značilnost institucionalne realnosti, da je institucionalna dejstva mogoče ustvariti tako, da so predstavljena, kot da eksistirajo in lahko eksistirajo zgolj v primeru, če so predstavljena, kot da eksistirajo (str. 62– 63).

Kar predlagam, je vzporednica s fikcijskimi liki: tako kot je poroke, pogodbe in obljube mogoče ustvariti z opravljanjem jezikovnih dejanj, ki jih predstavljajo, kot da eksistirajo, je fikcijski lik ustvarjen tako, da je predstavljen v literarnem delu. Če ni nobenega predhodno eksistirajočega objekta, na katerega se je Austenova nanašala pri pisanju tistih zgoraj navedenih besed, potem pisanje teh besed daje eksistenco objektu, ki je tam notri opisan: fikcijskemu liku Emme Woodhouse. Tako celo značilnost, da fikcijski liki ne utegnejo biti ustvarjeni s težkim delom na fizičnih materialih, temveč z izrekanjem besed, prej kot da bi jih umeščala v posebno neroden položaj, spet kaže na to, da so doma med drugimi kulturnimi bitnostmi. Človeška zavest je ustvarjalna. Ravno ta ustvarjalnost je tista, ki nam omogoča, da povečamo naše zmožnosti preživetja z oblikovanjem načrtov in preučevanjem scenarijev, ki niso fizično pred nami. Ta ustvarjalnost je tudi tista, ki omogoča, da je človeški svet vlad, družbenih institucij, umetniških del in celo fikcijskih likov zgrajen na vrhu neodvisnega fizičnega sveta s pomočjo naših intencionalnih predstav.

[1] John Searle, *The Constuction of Social Reality* (new York: Free Press, 1995), str. 74.

Niti niso fikcijski liki edini, ki zahtevajo neke oblike človekovega razumevanja in prakse tako za njihovo nadaljnje ohranjevanje kot ustvarjanje. Pogosto se dokazuje, da umetniška dela na splošno niso zgolj fizični objekti, temveč so namesto tega odvisna tako od nekega njihovega uprimerjanja v fizični obliki (v predstavi, na platnu, v tiskani kopiji) kot od – za svoje intencionalne lastnosti, kakršni sta ekspresivnost in pomen – intencionalnih dejanj ljudi.[2] Podobno, kulturna in institucionalna dejstva, ki zadevajo denar, pogodbe in lastnino, so sprejemljivo označena kot tista, ki so odvisna ne le od nekaterih fizičnih objektov, kakršni so kosi papirja z neko zgodovino, temveč tudi od ohranjajočih oblik človekovega soglasja. Za to, da je nekaj denar, ni dovolj, da je kos papirja z neko zgodovino, temveč ga morajo tudi – tako z začetka kot nenehno potem – sprejemati kot tistega, za kar ljudje kolektivno soglašajo, da šteje za denar v posamezni družbi.

Skratka, po tem pojmovanju so fikcijski liki posebna vrsta kulturnega artefakta. Fikcijski liki so tako kot drugi kulturni objekti za svojo eksistenco odvisni od človekove intencionalnosti. Kot drugi artefakti morajo biti ustvarjeni, da bi eksistirali in lahko nehajo eksistirati in postanejo pretekli objekti. Artefaktična teorija se najbolj očitno razlikuje od drugih načinov označevanja fikcijskih objektov predvsem in ravno v svoji obravnavi fikcijskih likov kot običajnih kulturnih artefaktov, ne pa kot čudnih prebivalcev drugačnega področja. Ravno njihovo mesto kot kulturnih artefaktov je tudi tisto, ki fikcijske objekte naredi zanimive za širše filozofsko zanimanje, saj lahko ontologija fikcije tako rabi za model za ontologijo drugih družbenih in kulturnih objektov v vsakdanjem svetu.

Artefaktično teorijo mogoče pomaga umestiti v pojmovni prostor njena kratka primerjava z drugimi gledišči glede tega, kaj so fikcijski objekti. Nekatere od njenih prednosti *vis-a-vis* teh drugih teorij se pokažejo zgolj tedaj, ko poskušamo preseči probleme razvijajočih se identitetnih pogojev za fikcijske objekte in obvladovati nanašanje nanje in diskurz o njih. Klub temu bi morala kratka primerjava razsvetliti razliko med to teorijo in drugimi obravnavami fikcije.

Meinongovske teorije fikcije

Najbolj popularne in dobro razvite teorije fikcije, ki so na voljo, so tiste, ki jih je mogoče široko razumeti kot meinongovske teorije, vključno s tistimi, ki štejejo fikcijske like bodisi za neeksistentne bodisi za abstraktne bitnosti, kakršne so teorije, ki so jih razvili Parsons, Zalta in Rapaport. Niti Meinongova teorija niti sodobne meinongovske teorije niso bile posebno izmišljene kot

[2] Glej, na primer, Joseph Margolis, "The Ontological Peculiarity of Works of Art", v *Philosophy Lools at the Arts*, 3. izd., ur. Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987), str. 257–259. Druge argumente za to, da vsaj nekatera umetniška dela niso fizične bitnosti, je mogoče najti v Richard Wollheim, *Art and Its Objects* (New York: Harper and Row, 1968), 4.-10. razdelek; Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, prev. George Grabowicz (Evanston, Ill.: Northeastern University Press, 1973), 2.-5. razdelek in Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1980), str. 42.

teorije fikcije; zadevajo širše področje neeksistentnih objektov na sploh. Kljub temu veliko motivacije in veliko uporab meinongovskih teorij neeksistentnih objektov zadeva fikcijske objekte. Izmišljenih je bilo veliko različnih teorij, ki jih je mogoče v grobem imenovati meinongovske; kljub svojim razlikam si značilno delijo nekatere temeljne značilnosti, ki jih zajemajo naslednja načela:

1. Obstaja vsaj en objekt, ki je v korelaciji z vsakršno kombinacijo lastnosti.
2. Nekateri od teh objektov (med njimi fikcijski objekti) nimajo sploh nikakršne eksistence.
3. Čeravno ne eksistirajo, imajo (v nekem smislu) lastnosti, s katerimi so v korelaciji.

Prvo načelo je včasih znano kot »načelo intenzij«, ki zagotavlja mnoštvo neeksistentnih objektov. Meinongovske teorije se razlikujejo glede na to, katere lastnosti v načelu štejejo v prvem načelu. Na primer, Parsonsova teorija omeji lastnosti na preproste, jedrne lastnosti, kakršni sta »je modro« ali »je visoko«; teorija Zalte dovoljuje tako imenovane zunajjedrne lastnosti (kakršni sta »je mogoče« in »je mišljen«) in kompleksne lastnosti. Meinongovci se tudi razlikujejo glede na to, kako neeksistentni objekti »imajo« svoje lastnosti v skladu s tretjim načelom; za gledišča, kakršno je Parsonsovo, obstajata dve vrsti lastnosti (jedrna in zunajjedrna), toda le ena vrsta predikacije, ki omogoča, da je treba »imeti« brati premočrtno, saj imajo (v tej teoriji) neeksistentni objekti svoje lastnosti na enak način, kot jih imajo realni objekti. Za gledišča, kakršni sta Zaltovo ali Rapaportovo, obstajata dve vrsti predikacije: neeksistentni objekti imajo lastnosti na drugačen način kot njihovi realni dvojniki. Čeravno običajni objekti svoje lastnosti uprimerjajo, pa neeksistentni objekti svoje lastnosti »zakodirajo« s tistim, s čimer so v korelaciji (Zalta) ali pa jih imajo kot »konstituente« (Rapaport).

Meinongovske teorije fikcije so podobne artefaktični teoriji v tem, da tako ene kot druga dopuščajo eksistenco fikcijskih objektov, da se nanje lahko nanašamo, da lahko igrajo pomembno vlogo v izkustvu itn. Še več, meinongovcem gre v glavnem pripisati, da so pokazali, kako je mogoče razviti konsistentne teorije fikcije, in spodkopali paradigmo, v skladu s katero obstajajo zgolj realne bitnosti (paradigmo, na katero se Parsons nanaša kot na »russellovsko pot«).

Vendar med artefaktično teorijo in vsakršno tako meinongovsko teorijo fikcije obstajajo tudi pomembne razlike. Prvič, teorije se razlikujejo glede na to, kje uporabljajo besedo »eksistirati«; jaz sem pripravljen trditi, da fikcijski liki eksistirajo, meinongovci pa jim (po drugem načelu) ne dopuščajo sploh nobene eksistence. Toda, ker meinongovci slovito trdijo, da taki objekti obstajajo, da o njih lahko razmišljamo, se nanje nanašamo itn., je ta razlika povečini jezikovna.

Globlja razlika med teorijami zadeva to, koliko objektov naj bi po teh teorijah obstajalo. V nasprotju z meinongovci jaz ne uporabljam nobenega načela intenzij in tako ne trdim, da obstaja neskončna, vselej prisotna domena neeksistent-

nih (ali abstraktnih) objektov. V artefaktični teoriji so edini fikcijski objekti tisti, ki so ustvarjeni. To kaže na nadaljnjo razliko med tem gledišče m in gledišče m meinongovcev: v artefaktičnem gledišču so fikcijski objekti v nekem času ustvarjeni, ne zgolj odkriti ali izbrani. V skladu z meinongovci so fikcijski liki zgolj nekateri iz neskončne domene vselej prisotnih neeksistentnih ali abstraktnih objektov – namreč tisti, ki so opisani v neki zgodbi. V skladu s tem avtor, če piše o nekem liku, zgolj izbere ali se nanaša na objekt, ki je že bil na voljo za nanašanje. Za avtorje potem lahko rečemo, da odkrijejo ali izberejo svoje like iz široke domene razpoložljivih objektov, vendar pa tem objektom ne dajejo eksistence. Zanje se *lahko* reče, da naredijo te objekte *fikcijske*, saj abstraktni ali neeksistentni objekti ne postanejo fikcijski, dokler se o njih ne piše. Kljub temu ostane objekt isti; do kontingentnega dejanja avtorstva je preprosto v novem odnosu. Kot zapiše Parsons:

»Rekel sem, da avtor v popularnem pomenu *ustvari* like, vendar je tudi to težko analizirati. Dejansko ne pomeni, na primer, da avtor da tem likom eksistenco, saj ti ne eksistirajo. Niti jih ona ali ona ne naredita za objekte, saj so bili objekti, še preden so se pojavili v zgodbah. Lahko rečemo, tako domnevam, da jih avtor naredi za *fikcijske* objekte in da ti niso bili fikcijski objekti pred tem ustvarjalnim dejanjem.«[3]

Skratka, edina vrsta ustvarjanja, dopuščena v meinongovskih razlagah, je, da avtor vzame že razpoložljivi objekt in ga naredi za fikcijskega (tako da o njem piše v zgodbi). To, tako se mi zdi, ni dovolj močno, da bi zadovoljilo običajno pojmovanje, da so avtorji res ustvarjalni v pomenu, da ustvarjajo nove objekte, ne pa da zgolj izberejo stare objekte in jih s tem naredijo fikcijske. V artefaktični teoriji avtorji, nasprotno, novim likom pristno podelijo eksistenco, ti liki pa prej niso eksistirali – avtorji si svoje like izmislijo, ne pa odkrijejo. Skratka, za meinongovce bi se lahko reklo, da ponujajo pristop do fikcije, ki gre od zgoraj navzdol in se začne s postuliranjem neskončnega področja neeksistentnih ali abstraktnih objektov in potem ustvarijo del tistih (tistih, opisanih v literarnih delih), da rabijo kot fikcijski liki. Nasprotno, artefaktična teorija poskuša zavzeti pristop do fikcijskih likov, ki gre od spodaj navzgor, in jih obravnava kot zgrajene bitnosti, ki so jih ustvarili avtorji in so odvisni od običajnih objektov, kakršni so zgodbe in kompetentno poslušalstvo.

Obstaja tudi mnogo razlik med meinongovskimi teorijami in artefaktično teorijo, ki zadevajo pogoje identitete za fikcijske objekte in to, kako obravnavamo nanašanje na in diskurz o fikcijskih objektih. Med nekatere pomanjkljivosti meinongovskega gledišča sodijo nezmožnost, da bi fikcijske like pristno obravnavali kot ustvarjene bitnosti in posledične težave pri ponujanju ustreznih pogojev identitete za fikcijske like (posebej pogojev identitete čez tekste). Za meinongovske obravnave fikcijskega diskurza vzniknejo še drugi problemi, posebej opazno pri obravnavi fikcijskega diskurza o realnih individuumih. Tako kljub dobrim stranem meinongovskih teorij, ko ponujajo konsistentno in dobro razvito pojmovanje fikcijskih likov, dokazujem, da artefaktična teorija ponuja boljše na splošno pojmovanje le-teh. Glavna razlika, ki je v temelju teh

[3] Terence Parsons, *Nonexistent Objects* (New Haven: Yale University Press, 1980), str. 188.

dveh teorij in je odgovorna za prednosti, ki jih zatrjujem za artefaktično teorijo, je v temeljni razliki v pristopu, saj meinongovci vidijo fikcijske like kot del ločenega področja abstraktnih ali neeksistentnih objektov, ki je razdeljeno od in ni podobno področju običajnih objektov, v artefaktični teoriji pa njene podobnosti in povezave z bitnostmi v običajnem svetu štejejo za temeljne. [...]

Fikcijski liki kot objekti nanašanja

Druga gledišča na fikcijo imajo fikcijske objekte za zgolj objekte nanašanja, ki jih moramo postulirati, da bi osmislili nekakšno vrsto literarnega diskurza. Taka gledišča razvija Crittenden, ki fikcijske objekte obravnava kot »slovnične objekte«, in van Inwagen, ki za fikcijske objekte meni, da so »teoretske bitnosti«, na katere se nanašajo v delih literarnega kritištva. Ta gledišča so podobna artefaktičnemu gledišču v mnogih pomembnih vidikih, razlike med takimi teorijami in artefaktično teorijo pa so manj v neposrednem nasprotju kot preprosto v tem, da artefaktičan teorija zapolnjuje področja, ki so jih druge teorije pustile prazna. Kljub temu obstajajo tudi pomembne razlike v pristopu med temi teorijami in artefaktično teorijo.

Ko deluje znotraj širokega Wittgensteinovega gledišča na jezik, Crittenden postulira fikcijske objekte kot (zgolj) objekte nanašanja ali slovnične objekte. Čeravno meni, da se fikcijska imena nanašajo na nekatere objekte, znova in znova poudarja, da je status teh objektov zgolj status objektov nanašanja, ki so na voljo za nanašanje bralcem, kritikom in drugim uporabnikom ustreznih jezikovnih iger fikcije, čeravno dejansko ne eksistirajo in jih »ne gre razumeti, kot da imajo sploh kakršnokoli realnost«.[4]

Čeravno Crittenden zanika, da fikcijski liki eksistirajo, je mnogo značilnosti, ki jih pripiše fikcijskim likom (ki temeljijo na zavezanostih jezikovnih praks), v skladu s tistimi, ki jih pripiše artefaktična teorija. Tudi on verjame, da so fikcijski objekti bitnosti, ki jih ustvarijo avtorji s pisanjem zgodb, in bitnosti, ki so odvisne od nekaterih vrst intencionalnosti in praks, ki vključujejo jezik. Vendar se zdi, da šteje neodvisnost kot za tisto, ki označuje nekakšno častno neeksistenco in je najbolj goreč, da bi pokazal, kako fikcijski objekti nimajo nobene *neodvisne* eksistence, ko poskuša poudariti, da le-ti nimajo sploh nikakršne »vrste realnosti«. Naše kasnejše raziskave o odvisnosti bi morale dati čas za premislek tistim, ki so nagnjeni k dejstvu, da neka bitnost eksistira odvisno, oziroma da (realno) ne eksistira ali da nima nobenega metafizičnega statusa. [...]

Med sedanjimi analitičnimi obravnavami fikcije je najbližja artefaktični teoriji morda tista, ki jo razvija van Inwagen, v skladu s katero so fikcijski liki »teoretske bitnosti literarnega kritištva«.[5] Ko van Inwagen obravnava fikcijske like

[4] Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991), str. 69.

[5] Peter van Inwagen, "Creatures of Fiction", *American Philosophical Quarterly* 14 (1977), str. 177–178.

kot bitnosti, opisane v literarnem kritištvu, pravilno poudarja pomembnost postuliranja fikcijskih likov, da bi osmislili kritiški diskurz o njih. Ti dve stališči se skladata v mnogih točkah, na prvem mestu pa v trditvi, da fikcijski liki eksistirajo.

Najbolj pomembna razlika med artefaktično in van Inwagnovo teorijo, podobno kot med njo in Crittendenovo, je v dejstvu, da van Inwagen naredi le malo, da bi opisal ontološki položaj fikcijskih bitij, ki jih postulira. Fikcijske like opisuje kot »teoretske bitnosti«, teoretske bitnosti pa na splošno opisuje kot zgolj tiste, na katere se nanašajo posebni slovarji teoretskih disciplin in ki naredijo, da so nekateri od tistih stavkov resnični. V primeru fikcijskih bitij torej:

»[V]časih, če naj bo tisto, kar je rečeno v delu literarnega kritištva res, morajo potem obstajati neke vrste bitnosti, bitnosti, ki nikoli niso predmet neliterarnega diskurza in ki tvorijo razširitve teoretskih splošnih terminov literarnega kritištva. Ti so tisti, ki jih imenujem 'teoretske bitnosti literarnega kritištva'«.[6]

To nam kajpada ne pove, čemu so podobni fikcijski liki, temveč zgolj to, da so stvari, ki naredijo vsaj nekatere (katere?) od stavkov literarnega kritištva resnične. On na primer ne razpravlja o tem, ali so ali niso ustvarjeni, ali se lahko pojavijo v več kot enem tekstu ali v kakšnem odnosu so z bralci in tako nimamo nobenega načina, kako zanje ponuditi pogoje identitete ali za vrednotenje resničnostne vrednosti kritiških stavkov, ki očitno govorijo o njih. Nimamo tudi skoraj nobenega načina vednosti, kako se ta fikcijska bitja primerjajo z drugimi vrstami bitnosti. Van Inwagen jih umešča v isto kategorijo kot druge bitnosti, o katerih se razpravlja v literarnem kritištvu, kakršne so zgodbe, romani, sheme rim in mentalne podobe, vendar ni jasno, kako se primerjajo z drugimi vrstami bitnosti, kakršne so glasbena dela, kopije tekstov in univerzalije. Tako nam ne ostane nobeno sredstvo za prileganje fikcijskih likov v splošno ontološko sliko ali za določanje sorazmerne varčnosti teorij, ki jih postulirajo in ne postulirajo.

Sumim, da opustitev takih vidikov prave metafizične teorije fikcije ni nikakršno naključje, saj obe teoriji poskušata obdržati povečini deflacijsko razlago fikcijskih likov kot bitnosti, ki jih moramo postulirati, da bi osmislili nekatere nenavadne vrste teoretskega ali fikcijskega diskurza; Crittenden bi vsaj razumel, da pomeni zastavljanje takih metafizičnih vprašanj oddaljevanje od pravega predmeta pogovora, ker jemlje te zgolj predmete nanašanja ontološko preresno. Toda take razlage še vedno obravnavajo fikcijo (in za van Inwagna teoretski diskurz na sploh) kot tisto, ki predstavlja poseben primer, v katerem moramo postulirati teoretske objekte ali zgolj objekte nanašanja, da bi osmislili naš diskurz. V tem pogledu se obe teoriji pomembno razlikujeta od artefaktične teorije, kajti v tej teoriji fikcijskih likov ne gre obravnavati kot teoretskih bitnosti ali zgolj objektov nanašanja nič bolj kot miz in stolov, srečanj komitejev in umetniških del. Namesto tega so le-ti neka vrsta objektov, na katere se nanašajo in pravzaprav niti ne posebna vrsta objektov, temveč vrsta objekta, ki je relevantno podobna zgodbam, vladam in drugim vsakdanjim objektom.

[6] Peter van Inwagen, ravno tam, str. 303.

Fikcijski liki kot domišljijski objekti

Eno gledišče, ki je po duhu nekako podobno artefaktični teoriji, čeprav se ti dve gledišči bistveno razlikujeta, je gledišče, ki obravnava fikcijske like kot domišljijske objekte – kot bitnosti, ki jih ustvarjajo in ohranjajo domišljijska dejanja. To je gledišče, ki ga je, na primer, razvil Sartre v svojem delu o domišljiji, za katerega meni, da se ne nanaša zgolj na zamišljene objekte, temveč tudi na objekte, predstavljene v umetniških delih, in celo na sama umetniška dela. Zamišljeni objekt je v skladu s tem glediščem bitnost, ustvarjena z domišljijskim dejanjem zavesti in eksistira le toliko časa, dokler je zamišljen. Kakor piše Sartre:

»Videli smo, da je dejanje domišljije magično. Je zaklinjanje, ki mu je usojeno ustvariti objekt naše misli, stvar, ki si jo želimo ... Šibka sapa življenja, ki jo vdihnemo [domišljijskim objektom], prihaja iz nas, iz naše spontanosti. Če se obrnemo stran od njih, so uničeni.«[7]

Tako gledišče je po duhu podobno artefaktični teoriji v tem, da obe gledišči vztrajata, da so fikcijski liki ustvarjeni objekti, pravzaprav objekti, ki so jih ustvarila intencionalna dejanja njihovih avtorjev. Ravno tako sta si tudi podobni v tem, da obe menita, da fikcijski liki ostanejo odvisni celo po tistem, ko so ustvarjeni.

Toda Sartrovo gledišče in podobna gledišča glede domišljijskih objektov obravnavajo le-te tako, kot da eksistirajo le toliko časa, dokler kdo o njih razmišlja. Rezultat tega je, da se to gledišče *qua* teorija fikcije mora soočiti z dvema velikima problemoma. Prvič, ideja, da ti objekti eksistirajo le toliko časa, dokler se o njih razmišlja, nasprotuje našim običajnim praksam, ki obravnavajo Holmesa, Hamleta in druge kot trajajoče v tistih obdobjih časa, ko si jih nihče ne zamišlja. Za to gledišče se zdi, da ima nenavadno posledico, da taki liki »švigajo v in iz eksistence«.[8] Drugič, če fikcijski lik, kot trdi Sartre, avtorjevo domišljijsko dejanje ne le ustvari, temveč ga (na novo) ustvarijo domišljijska dejanja vsakega bralca, potem je težko uvideti, kako lahko upravičeno rečemo, da dva ali več bralcev bere o ali doživlja en in isti fikcijski lik.

Ingarden je bil tisti, ki je prvi predlagal, kako se izogniti tem problemom in fikcijske like še vedno nekako pojmovati kot odvisne od intencionalnosti. V skladu z Ingardnovim pojmovanjem je fikcijski lik »čisto intencionalni objekt«, objekt, ki ga je ustvarila zavest in ima »vir svoje eksistence in celotnega bistva« v intencionalnosti.[9] Natančneje, fikcijski lik ustvari avtor, ki zgradi o njem stavke, vendar ga po tem v njegovi eksistenci ne ohrani domišljija posameznikov, temveč same besede in stavki. Besede in stavki imajo, kar Ingarden imenuje »sposojena intencionalnost«, reprezentacijsko zmožnost, ki izvira iz intencionalnih dejanj, ki podeljuje pomen fonetičnim (in tipografskim) tvorbam.

[7] Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination* (New York: Carol, 1991), str. 177–178.

[8] To besedno zvezo sem si sposodila od Wolterstorffa, ki uperja podobno kritiko na Collingwoodovo obravnavo umetniških del kot domišljijskih bitnosti (Wolterstorff, *Works and Worlds*, str. 43).

[9] Ingarden, *Literary Work of Art*, str. 117.

Čeravno fikcijski liki torej ostajajo posredno odvisni od intencionalnosti, pa jim neposredna odvisnost od besed in stavkov daje sorazmerno neodvisnost od kateregakoli posameznega dejanja zavesti:

Tako izolirane besede ali stavki označujejo – kot smo že dejali – sposojeno, z aktom zavesti podeljeno intencionalnost. To omogoča čisto intencionalnim predmetom, da se tako rekoč osvobodijo neposrednega stika z aktualno dogajajočimi se akti zavesti in si pridobijo relativno neodvisnost.

Ker so ti delci jezika javni in trajajoči, lahko različni ljudje vsi razmišljajo o enem in istem fikcijskem liku, lik pa utegne preživeti celo, če nihče o njem ne razmišlja, ob domnevi, da njegova reprezentacija ostane v teh delcih jezika. Skratka, Ingarden je pokazal pot k priznanju, da so fikcijski liki odvisni od zavesti, ne da bi izgubili svoj položaj trajajočih, javno dostopnih bitnosti. Njegovo delo ponuja resnično zgodovinsko predhodnico teorije, ki jo tu branim.

Artefaktična teorija se podobno izogne problemom Sartrovega gledišča s pripombo, da čeravno so intencionalna dejanja avtorja potrebna, da dajo fikcijskemu liku eksistenco, pa ni res, da le-ta eksistira toliko časa, dokler si ga kdo zamišlja. Nasprotno, fikcijski liki se običajno ohranjajo pri eksistenci z eksistenco neke kopije ali kopij literarnega dela, ki jih zadeva. Čeravno literarno delo zahteva nadaljnjo eksistenco skupnosti, ki je zmožna brati in razumeti tekst, pa dejansko ne zahteva, da ga kdo stalno bere in o njem razmišlja, da bi le-to še naprej eksistiralo, ravno tako kot nadaljnja eksistenca denarja zahteva skupnost, ki ga je pripravljena sprejeti za denar, čeprav ne stalno zahteva, da kdo izrecno razmišlja »to je denar«. Po tem modelu fikcijski liki torej ne švigajo v in iz eksistence, odvisno do tega, ali ljudje o njih razmišljajo. Eksistirajo vse dotlej, dokler se ohranjajo literarna dela, ki jih zadevajo. Še več, fikcijski liki po tem pojmovanju niso na novo ustvarjeni z razmišljanjem vsake osebe o njih; nasprotno, z branjem istega dela lahko mnogo različnih bralcev dostopa do enega in istega fikcijskega objekta.