**ANαliZA**

časopis za kritično misel

Letnik 14, številka 4, december 2010 · ISSN 1408-2969

FIKCIJA IN ČUSTVA

Kendall L. Walton

# Strah pred fikcijo

*prevedel Božidar Kante*

**Citiranje:** Kendall L. Walton, »Strah pred fikcijo«, *Analiza: časopis za kritično misel* 14, št. 4 (2010): 75–92.

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.*

Kendall L. Walton
*Prevedel Božidar Kante*

# Strah pred fikcijo

*Zgodba mora biti tako zasnovana, da nas, ... če samo slišimo o takšnih dogodkih, prevzameta groza in sočutje; takšna občutja nas na primer navdajo, če poslušamo zgodbo o kralju Ojdipu.*
Aristotel, *Poetika*

## I

Charles gleda grozljivko o strašnem zelenem sluzastem stvoru. Prihuljen je k svojemu sedežu, saj se stvor po polžje, vendar neusmiljeno, pomika po zemlji in uničuje vse, kar mu pride na pot. Kmalu se iz valujoče mase pojavi spolzka glava, dve drobni očesi se vrtita in se končno ustalita na kameri. Stvor, ki pospeši, se pomakne v novo smer, naravnost proti gledalcem. Charles izpusti krik in se v obupu oprime svojega sedeža. Po tem, še vedno tresoč, Charles prizna, da ga je stvor »prestrašil«.

To vprašanje je del večje zadeve, tega, kako »oddaljeni« so fikcijski svetovi od realnega sveta. Obstaja jasna ovira za *fizično* vzajemno delovanje med fikcijskimi svetovi in realnim svetom. Gledalcem v igri je onemogočeno, da bi nudil pomoč junakinji v stiski. Ni nobene poti, po kateri bi Charles lahko zajezil stvor ali vzel vzorec za laboratorijsko analizo.[1] Toda kot dramatično ponazarja Charlesov primer, se zdi, da je ta ovira psihološko prozorna. Zdelo bi se, da realni ljudje lahko in pogosto celo dejansko imajo psihološke drže do zgolj fikcijskih bitnosti, kljub nemožnosti fizičnega vmešavanja. Bralcem ali gledalcem se gnusi Jago, jih skrbi glede Toma Sawyerja in Becky, ki se izgubita v jami, se jim smili Willy Loman, zavidajo Supermanu – Charles pa se boji stvora.

Vendar sem skeptičen. Mi se dejansko »ujamemo v zgodbe«; ko beremo romane ali gledamo igre ali filme pogosto postanemo »čustveno vpleteni«. Toda razumeti to vpletenost tako, kot da sestoji iz tega, da imamo psihološke drže do fikcijskih bitnosti, pomeni, tako mislim, dopuščati skrivnost in dvoriti zmedi. Ponudil bom drugačno in po mojem mnenju veliko bolj poučno razlago te vpletenosti.

To vprašanje je temeljnega pomena. Je bistveno povezano s temeljnim vprašanjem, zakaj in kako je fikcija pomembna, zakaj se nam zdi dragocena, zakaj ne

[1] To oviro preučujem v sopotni študiji k pričujočemu članku "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, (1978-1979), str. 11-23.

zavračamo romanov, filmov in iger kot »zgolj fikcijo« in zato kot nevredno resne pozornosti. Moje sklepi v tem članku bodo vodili k nekaterim poskusnim predlogom glede tega temeljnega vprašanja.

## II

Fizično medsebojno delovanje je možno zgolj s tistim, kar dejansko obstaja. Zaradi tega Charles ne more zaustaviti stvora in zaradi tega na splošno realni ljudje ne morejo imeti fizičnega stika z zgolj fikcijami. Vendar to, da stvor ne eksistira, Charlesu ne preprečuje tega, da se ga boji. Lahko se bojimo duha ali vlomilca, čeprav ne obstaja nič takega; lahko se bojimo potresa, za katerega je usojeno, da se ne bo nikoli zgodil.

Vendar oseba, ki se boji neeksistentnega vlomilca, *verjame*, da kaj takega obstaja ali pa bi vsaj lahko obstajalo. Verjame, da je v nevarnosti, da obstaja možnost, da ji bo škodoval vlomilec. *Razumljivo* je, da Charles mora verjeti sebi, da ga ogroža zeleni stvor. Lahko meni, da je film živ dokumentarec, trenutna vest. Če naredi kaj takega, potem je naravno, da ga je strah.

Toda situacija, ki jo imam v mislih, je bolj običajna in bolj zanimiva, taka, v kateri Charles ni tako premočrtno prevaran. Charles popolnoma dobro ve, da stvor ni realen in da ni v nevarnosti. Ali se boji celo v tem primeru? Pravi, da se boji in je v stanju, ki je v nekaterih vidikih nesporno podobno stanju osebe, ki se boji grozeče katastrofe v realnem svetu. Njegove mišice so napete, oprijemlje se svojega sedeža, utrip se mu zvišuje, sprošča se adrenalin. Imenujmo to fiziološko/psihološko stanje »kvazi-strah«. Ali je to dejanski strah (ali sestavina dejanskega strahu), je ravno vprašanje, za katerega gre.

Charlesovo stanje je bistveno drugačno od stanja osebe z običajnim primerom strahu. Dejstvo, da se Charles popolnoma zaveda, da je stvor fikcijski, je, tako mislim, dober razlog za zanikanje, da je tisto, kar čuti, strah. Zdi se načelo zdravega razuma, tako, ki ga ne gre zapustiti, če obstaja kakšna razumna alternativa, da strah[2] mora spremljati ali mora vključevati verjetje, da smo v nevarnosti. Charles dejansko ne verjame, da je v nevarnosti, torej ga ni strah.

Charles nas lahko poskuša prepričati, da je bil v strahu, z drgetanjem in dramatičnim razglašanjem, da je bil »*dejansko prestrašen*«. To poudarja intenzivnost njegovega izkustva. Vendar nam ni treba zanikati, da je imel intenzivno izkustvo. Vprašanje je, ali je bilo njegovo izkustvo, kakorkoli že intenzivno, izkustvo strahu pred stvorom? Dejstvo, da Charles in drugi imenujejo to izkustvo »strah«, ni odločilno, čeprav dopuščamo, da ko to počnejo, izražajo resnico. Kajti moramo vedeti, ali je treba trditev, da je bil Charles v strahu, vzeti dobesedno ali ne.

Bolj sofisticirani zagovorniki trditve, da je Charles v strahu, utegnejo dokazovati, da Charles *dejansko* verjame, da je zeleni stvor realen in da je zanj realna

[2] S »strahom« mislim strah za samega sebe. Oseba je lahko očitno v strahu za nekoga drugega, ne da bi verjela, da je ona sama v nevarnosti. Verjeti moramo, da je oseba, za katero nas je strah, v nevarnosti.

grožnja. Gotovo obstajajo močni razlogi za dopuščanje, da Charles ugotovi, da je stvor zgolj fikcijski in ne predstavlja nobene nevarnosti. Če tega ni ugotovil, bi morali pričakovati, da bo pobegnil iz gledališča, poklical policijo in opozoril svojo družino. Vendar pa je morda *tudi* res, da Charles na nek način ali »na neki ravni« verjame, da je stvor realen in ga res ogroža. Rečeno je bilo, da v primerih, kakršen je ta, »mi izključimo svojo nejevero« ali da »del« osebe verjame nekaj, o čemer drug del nje ne verjame, ali da se nekomu zdi, da (domala?) verjame nekaj, za kar kljub temu ve, da je neresnično. Videti moramo, kaj je mogoče narediti iz teh pojmov.

Ena možnost je, da Charles *napol* verjame, da obstaja realna nevarnost in da je dobesedno vsaj napol v strahu. Napol verjeti nekaj pomeni ne biti povsem gotov, da je to res, vendar tudi ne biti povsem gotov, da ni res. Vendar Charles *nikakor* ne dvomi o tem, ali je v prisotnosti dejanskega stvora. Če bi napol verjel in bil napol v strahu, bi od njega pričakovali, da bo imel *nekatera* nagnjenja do delovanja zaradi njegovega strahu na normalne načine. Celo neodločno verjetje, zgolj dvom, da je stvor realen, bi vsako normalno osebo napeljal k temu, da bi resno razmislila o tem, da bi poklicala policijo in opozorila svojo družino. Charles se sploh ne vdaja nobenim mislim o takem poteku delovanja. Ni *negotov* o tem, ali je stvor realen – je popolnoma prepričan, da ni.

Še več, simptomi strahu, ki jih Charles dejansko kaže, niso simptomi zgolj dvoma, ali je stvor realen, in kvazi občutka napol strahu. So simptomi gotovosti o resni in neposredni nevarnosti in goli grozi. Charlesovo srce bije silovito, lovi sapo, se oprijema sedeža, dokler njegovi členki ne pomodrijo. To ni obnašanje moža, ki v osnovi ugotovi, da je varen, vendar je podvržen trohici dvoma. Če sploh kaže strah, kaže silovit in neustavljiv strah. Da bi torej naredili kompromis glede tega vprašanja in rekli, da Charles napol verjame, da je v nevarnosti in je napol v strahu, ni razumna alternativa.

Lahko bi trdili, da Charles verjame, da je v nevarnosti, vendar da to ni neodločno ali slabotno ali napol verjetje, temveč verjetje posebne vrste – verjetje »iz drobovja« v nasprotju z »intelektualnim« verjetjem. Primerjajte to z osebo, ki se boji letenja. V enem smislu ugotavlja, da so letala (sorazmerno) varna. Iskreno pravi, da so varna in lahko navede statistiko, da to dokaže. Kljub temu se izogiba potovanjem po zraku, če je le mogoče. Je mojster v izmišljanju izgovorov. Če pa se mora vkrcati na krov letala, postane živčen in vznemirjen. Dopuščam, da je ta oseba na ravni »drobovja« verjame, da je letenje nevarno, kljub svojemu nasprotnemu »intelektualnemu« verjetju. Dopuščam tudi, da se dejansko boji letenja.

Toda Charles je drugačen. Potnik po zraku opravi *premišljena* dejanja, ki bi jih pričakovali od nekoga, ki misli, da je letenje nevarno ali je vsaj močno nagnjen k temu, da bi opravil taka dejanja. Če se dejansko ne odloči proti potovanju po zraku, je močno nagnjen k temu, da bi to storil. Toda Charles nima nobenega nagnjenja, da bi zapustil gledališče ali poklical policijo. Edini znaki, da utegne dejansko verjeti, da je v nevarnosti, so njegovi bolj ali manj avtomatski, nepremišljeni odzivi: število njegovih utripov, njegove potne dlani, vozli v njegovem

trebuhu, njegov samohoten krik.[3] To nas upravičuje, da obravnavamo ta dva primera drugače.

Premišljena dejanja so storjena z razlogi; storjena so zaradi tistega, kar si delovalec želi, in tistega, za kar misli, da bo prineslo tisto, kar si želi. Obstaja domneva, da so taka dejanja razumna v luči verjetij in želja delovalca (kakorkoli nerazumna že utegnejo biti verjetja in želje). Tako postavljamo verjetja ali želje, da bi jih osmislili. Ljudje imajo tudi razloge, da počnejo stvari, ki so jih nagnjeni početi, vendar jih – zaradi drugih razlogov – opuščajo. Če potnik po zraku misli, da je letenje nevarno, potem so – ob domnevi, da hoče živeti –, njegova dejanja ali nagnjenja k temu razumna. Sicer verjetno niso. Tako legitimno sklepamo, da dejansko verjame, vsaj na ravni »drobovja«, da je letenje nevarno. Vendar pa nam ni treba na enak način osmisliti Charlesove avtomatske odzive. Nimamo razlogov za stvari, ki jih dejansko *ne delamo*, kakršne so potenje, zvišanje našega srčnega utripa, črvičenje v trebuhu (neprostovoljno). Tako ni nobene potrebe za pripisovanje verjetij (ali želj) Charlesu, ki bi napravile te odzive razumne.[4] Torej lahko upravičeno sklepamo o verjetju (»iz drobovja«) o nevarnosti letenja, ki ga ima potnik po zraku, iz njegovega premišljenega obnašanja ali nagnjenj, pa vendarle zavrnemo, da bi iz Charlesovih avtomatskih odzivov sklepali, da on misli, da je v nevarnosti.

Kdo bi lahko odgovoril, da v trenutkih posebne krize med filmom – na primer, ko stvor prvič izsledi Charlesa – Charles »izgubi oporo realnosti« in, *trenutno*, meni, da je stvor realen in se ga dejansko boji. Ti trenutki so za Charlesa prekratki za razmišljanje, da bi karkoli storil. Torej ni (bi lahko trdili) presenetljivo, da njegovega verjetja in strahu ne spremljajo normalna nagnjenja k delovanju.

Ta korak je neprepričljiv. Charlesovi odzivi kvazi-strahu predvsem niso zgolj trenutni. Lahko ima svoje srce v goltancu skozi večino filma, ne da bi čutil najmanjše nagnjenje k begu ali k temu, da bi poklical policijo. Te daljnoročne odzive in Charlesovo nagnjenje, da jih po tem opisuje v okviru »strahu«, je treba razumeti, čeprav je dopuščeno, da obstajajo trenutki realnega strahu, posejani med te odzive. Dalje, kakorkoli zapeljiva utegne že biti ideja o trenutnem strahu, so primerljiva gledišča drugih psiholoških stanj veliko manj privlačna. Ko rečemo, da se je nekomu »smilil« Willy Loman ali da je občudoval Supermana, ni verjetno, da imamo v mislih posebne trenutke med njegovim izkustvom dela, ko je za trenutek pozabil, da ima opraviti s fikcijo, in čuti prebliske dejanskega sočutja ali občudovanja. »Čut za realnost«, ki ga ima ta oseba, utegne biti primerno močan in zdrav skozi celotno njeno izkustvo dela, ki ga ne prekine nič takega kot posebni trenutki krize, ki jo Charles doživi med grozljivko. Še več, utegne biti primerno, če rečemo, da nekdo »sočustvuje« z Willyjem ali »občuduje« Supermana celo tedaj, ko ne gleda igre ali bere stripa.

[3] Charles *lahko* krikne *premišljeno*. Toda kolikor naredi to, je verjetno jasno, da se zgolj pretvarja, da jemlje stvor resno (glej V. razdelek).

[4] Charlesove odzive delno *povzroča* verjetje, čeprav ne verjetje, da je v nevarnosti (glej IV. razdelek). To verjetje ni *razlog* za to, da se odziva, kot se pač odziva, in v ustreznem smislu ne naredi, da je odziv na take načine "razumen".

Teorija trenutnega *strahu*, čeprav bi bila verodostojna, ne bi veliko osvetlila primere, v katerih očitno imamo druge psihološke drže do fikcije.

Čeprav se Charles dejansko ne boji fikcijskega stvora, prikazanega v filmu, utegne film kljub temu v njem ustvariti realni strah. Lahko povzroči, da se boji nečesa drugega kot stvora, ki ga prikazuje film. Če je Charles otrok, ga film lahko napelje na spraševanje, ali nemara ne lahko obstajajo realni stvori ali druge eksotične grozote, *kot* je tista, prikazana v filmu, čeprav v popolnosti ugotavlja, da sam filmski stvor ni realen. Charles se utegne popolnoma bati teh domnevnih dejanskih nevarnosti; o njih ima lahko more še dneve in dneve potem. (*Žrelo* je pri mnogih ljudeh povzročilo, da so se bali morskih psov, za katere so mislili, da utegnejo dejansko obstajati. Toda to, ali so se bali fikcijskih morskih psov v filmu, je drugo vprašanje).

Če je Charles starejši obiskovalec kinematografov s srčno boleznijo, se utegne bati samega filma. Morda ve, da kakršnokoli vznemirjenje lahko sproži srčni napad, in se boji, da bo film povzročil vznemirjenje, na primer, s prikazovanjem stvora kot posebno napadalnega ali grozečega. To pa je strah pred prikazovanjem stvora, ne strah pred stvorom, ki je prikazan.

Zakaj je tako naravno opisovati Charlesa kot tistega, ki se boji stvora, če pa se ga ne, in kako naj bi opredelili njegovo izkustvo? V tistem, kar sledi, bom razvil teorijo, da bi odgovoril na ta vprašanja.

## III

Propozicije, ki so, kot pravimo, »resnične (v svetu )« romana ali slike ali filma, so *fikcijske*. Tako je fikcijsko, da obstaja družba majhnih ljudi, ki se imenujejo »Liliputanci«. V primeru, o katerem razpravljamo zgoraj, pa je fikcijsko, da je grozen zelen stvor spuščen z vajeti. Druge fikcijske propozicije niso povezane z umetninami, temveč z igrami pretvarjanja, sanjami in domišljanji. Če je »res v igri pretvarjanja«, da je Johnnie pirat, potem je Johnnie fikcijsko pirat. Če nekdo sanja ali si zamišlja, da je junak, potem je fikcijsko, da je junak.

Fikcijske resnice[5] prihajajo v skupinah, vsaka od teh skupin pa tvori »fikcijski svet«. Dejstvo, da je fikcijsko obstajala družba majhnih ljudi in dejstvo, da je bil človek, imenovan Guliver, fikcijsko ladijski zdravnik, sodita v isti fikcijski svet. Dejstvo, da je zelen stvor fikcijsko spuščen z vajeti, sodi v drug svet. Obstaja, v grobem, poseben fikcijski svet, ki ustreza vsakemu romanu, sliki, filmu, igri pretvarjanja, sanjam ali dnevnim sanjarjenjem.

Vse fikcijske resnice so tako ali drugače delo človeka. Vendar obstajata dva pomembno različna načina njihovega ustvarjanja in dve ustrezni vrsti fikcijskih resnic. En način, kako narediti propozicijo fikcijsko, je preprosto ta, da si preprosto domišljamo, da je resnična. Če je fikcijsko, da je oseba junak, ker si domišlja, da je on sam junak, potem je ta fikcijska resnica *domišljijska*. Domišljanje ni vselej premišljeno, samozavedno dejanje. Včasih ugotovimo, da

[5] "Fikcijska resnica" je dejstvo, da je neka propozicija fikcijska.

si si stvari domišljamo bolj ali manj samohotno, ne da bi se odločili, da bomo to počeli. Misli v naših glavah vzniknejo nepovabljene. Sanje je mogoče razumeti kot preprosto zelo samohotna domišljanja.

Fikcijske resnice druge vrste se vzpostavljajo na manj neposreden način. Udeleženci v igri pite iz blata se lahko odločijo priznati načelo v smislu, da kadarkoli obstaja kroglasto blato v neki oranžni gajbi, je »res v igri pretvarjanja«, to je, je fikcijsko, da obstaja pita v peči. Ta fikcijska resnica je *hlinjena* resnica. Načela, ki so v veljavi v dani igri pretvarjanja, so kajpada ravno tista načela, ki jih udeleženci v igri priznajo ali sprejmejo ali razumejo, da so v veljavi.

Lahko se primeri pretvarjanje, da je pita v peči, ne da bi si kdorkoli domišljal, da je pita v peči. To bi bilo tako, če je kroglasto blato, za katerega nihče ne ve, v gajbi. (Otrok bi lahko kasneje, potem ko je odkril kroglasto blato, rekel: »V peči je bila vseskozi pita, vendar tega nismo vedeli«). Toda propozicije, za katere se ve, da so hlinjene, so običajno tudi domišljijske. Ko otroci, ki se igrajo pite iz blata, dejansko vedo o kroglastem blatu v gajbi, zaradi česar je hlinjeno, da je pita v peči, si domišljajo, da je pita v peči.

Za načela pretvarjanja, ki so v veljavi v igri, ni treba, da so eksplicitno izražena ali premišljeno sprejeta. Ko otroci soglašajo, da naj »bodo« kroglasta blata pite, dejansko vzpostavljajo zelo veliko neizraženih načel in povezujejo hlinjene lastnosti pit z lastnostmi kroglastega blata. Implicitno se razume, da velikost in oblika kroglastega blata določata hlinjeno velikost in obliko pit; razume se, na primer, da je pita hlinjeno oddaljena za raztezaj dlani zgolj v primeru, če je velika kot ustrezno kroglasto blato. Razume se tudi, da če Johnnie vrže kroglasto blato v Mary, potem Johnnie hlinjeno vrže pito v Mary. (*Ne* razume se, da je pita, če je kroglasto blato 40% iz gline, potem hlinjeno 40% iz gline).

Ni vselej zlahka povedati, ali nekdo implicitno sprejema ali pa ne sprejema danega načela hlinjenja. Vendar bi morali pripomniti, da velik del verodostojnosti tega, da otrokom pripisujemo implicitno sprejetje načela, ki povezuje hlinjeno velikost in obliko pit z velikostjo in obliko kroglastega blata, temelji na dispozicijskem dejstvu, da če bi otroci odkrili, da ima kroglasto blato neko velikost in obliko, bi si bolj ali manj avtomatsko zamišljali, da ima tudi pita to velikost ali obliko. Otroci so nagnjeni zamišljati si pite kot tiste, ki imajo katerikoli lastnost velikosti in oblike, za kateri mislijo, da ju imajo tudi ustrezna kroglasta blata. Na splošno so nenamerna, samohotna zamišljanja, ki jih na avtomatski način sprožijo verjetja o realnem svetu, pomemben pokaz implicitnega sprejemanja načel hlinjenja. Ne trdim, da oseba, ki je nagnjena k temu, da si nenamerno zamišlja, da *p*, ko verjame, da *q*, *nujno* prepoznava načelo hlinjenja, po katerem velja, da če *q*, potem hlinjeno, da *p*. Njeno razumevanje mora biti tako, da kadarkoli je res, da *q*, *ne glede ali to ve ali ne*, bo fikcijsko, da *p*. Lahko je težko ugotoviti, ali je to njeno razumevanje, še posebej zato, ker utegne biti njeno razumevanje popolnoma implicitno. Vendar samohotnost zamišljanja osebe, da *p*, ob vednosti, da *q*, daje močno slutiti, da o *p*-ju misli, da je fikcijski celo preden ugotovi, da *q*.

Za igro hlinjenja in njena konstitutivna načela ni nujno, da si jih javno delimo. Lahko si zgradimo svojo lastno osebno igro in privzamemo načela, ki jih ne

pozna nihče drug. Vsaj nekatera načela, ki tvorijo osebno igro hlinjenja, pa utegnejo biti implicitna, načela, ki jih ta oseba preprosto vzame za samoumevna.

Reprezentacijska umetniška dela rojevajo hlinjene resnice. *Guliverjeva potovanja* ustvarijo resnico, da hlinjeno obstaja družba šest palcev visokih ljudi. Hlinjeno je, da je zeleni stvor spuščen z vajeti zaradi podob na platnu Charlesove grozljivke. Te hlinjene resnice so ustvarjene zato, ker se razume, da so v veljavi ustrezna načela hlinjenja. Toda redka taka načela se sploh kdaj izoblikujejo, naše prepoznavanje večine teh načel pa je implicitno. Nekatera se verjetno zdijo tako naravna, da zanje predpostavljamo, da so v veljavi, domala avtomatsko. Ostala zlahka izberemo z nereflektiranim izkustvom umetnosti.[6]

## IV

[Igralec] na odru igra, da je druga oseba, preden se zberejo ljudje, ki igrajo, da ga imajo za drugo osebo.

Jorge Luis Borges[7]

Primerjajte Charlesa z otrokom, ki se igra običajno igro hlinjenja s svojim očetom. Oče, ki se pretvarja, da je strašna pošast, zvito zalezuje otroka in v odločilnem trenutku hudobno plane nanj. Otrok kričeč zbeži v naslednjo sobo. Krik je bolj ali manj nenameren in tak je tudi beg. Toda otrok ima na svojem obrazu nasladen smehljaj celo tedaj, ko beži, in se brez omahovanja vrne za še več. Popolnoma se zaveda, da se njegov oče zgolj »igra«, da je celotna zadeva »zgolj igra« in da zgolj hlinjeno obstaja strašna pošast, ki ga zasleduje. Dejansko ni v strahu.

Otrok očitno sodi v fikcijski svet igre pretvarjanja. Pretvarjanje je, da pošast ne plane na kafro, temveč na otroka. Otrok je hlinjeno v resni in smrtni nevarnosti. In ko otrok kriči in beži, hlinjeno ve, da je v nevarnosti in se boji. Ta igra je nekakšna vrsta gledališkega dogodka, v katerem je oče igralec, ki prikazuje pošast, otrok pa igralec, ki igra samega sebe.

Predlagam, da se Charlesa obravnava podobno. Ko stvor dvigne svojo glavo, izsledi kamero in se ji začne počasi približevati, gre za pretvarjanje, da je Charles ogrožen. Ko pa Charles zaradi tega lovi sapo in se oprijemlje svojega

[6] Pojem hlinjenih resnic in drugih idej, predstavljenih v tem razdelku, sem izčrpneje razvil drugje, posebej v "Pictures and Make-believe", *Philosophical Review*, LXXXI, 3 (julij 1973), str. 283-319. Prim. tudi "Are Representations Symbols?", *The Monist*, LVIII, 2 (april 1974), str. 236-254. Moram navesti, da – v skladu z mojim gledišèem – ne obstajajo nikakršne propozicije "o" zgolj fikcijah in torej nikakršne propozicije, ki so hlinjene. Hlinjeno ni, da je Guliver obiskal Liliput, temveč da je mož z imenom "Guliver" obiskal mesto, imenovano "Liliput". Občasno bom to poanto zanemaril zaradi enostavnosti, na primer, ko v V. razdelku pišem, kot da isti stvor biva v dveh različnih fikcijskih svetovih. Primerjaj "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?", *nav. delo*, 22. opomba.

[7] Iz "Everything and Nothing", Borges, *Labyrinths: Selected Stories anf Other Writings*, Donald A. Yates in Jaems E. Irby (ur.) (new York: New Directions, 162), str. 248

sedeža, je hlinjeno v strahu. Charles igra igro pretvarjanja, v kateri uporablja podobe na platnu kot opore. Tudi on je igralec, ki pooseblja samega sebe. V tem razdelku bom ta predlog razložil podrobneje. Moj glavni argument zanj, bo prišel kasneje.

Charles se v nekaterih pomembnih vidikih razlikuje od običajnega igralca na odru, ki prikazuje samega sebe. Ena razlika ima opraviti s tistim, kar naredi hlinjeno, da je Charlesa strah. Dejstva o Charlesu tvorijo (*de re*) hlinjene resnice o njem; v tem pogledu je podoben igralcu, ki na odru prikazuje samega sebe. Vendar so vrste dejstev o Charlesu, ki opravljajo tvorjenje, drugačne. Hlinjene resnice o Charlesu vsaj delno tvori tisto, kar on misli in čuti, ne zgolj ono, kako deluje. Delno je dejstvo, da je Charles v stanju kvaz-strahu, dejstvo, da čuti, kako bije njegovo srce, da so njegove mišice napete itn., kar tvori hlinjenje, da je v strahu. Ne bi bilo primerno opisovati ga, kot da ga je »strah«, če ne bi bil v nekem takem stanju.[8]

Charlesov kvazi-strah sam na sebi ni odgovoren za dejstvo, da je hlinjeno *stvor* tisti, ki se ga boji, niti celo za dejstvo, da ga je hlinjeno strah, ne pa da je jezen ali vznemirjen ali zgolj razočaran. Tu stopijo v igro Charlesova (dejanska) verjetja. Charles verjame (on ve), da se zeleni stvor hlinjeno spušča proti njemu in je v nevarnosti, da ga bo uničil. Njegov kvazi-strah izvira iz tega verjetja.[9] Kar naredi hlinjeno, da je Charles v strahu, ne pa jezen ali vznemirjen ali razočaran, je dejstvo, da njegov kvazi-strah povzroči verjetje, da je hlinjeno v nevarnosti. Njegovo verjetje, da je hlinjeno stvor, ki ga ogroža, pa je tisto, ki naredi za hlinjeno, da je stvor objekt njegovega strahu. Skratka, moj predlog je naslednji: dejstvo, da je Charles v kvazi-strahu kot posledica ugotovitve, da ga stvor hlinjeno ogroža, tvori resnico, da se hlinjeno boji stvora.[10]

Nasprotno, igralec na odru tvori hlinjene resnice zgolj s svojim igranjem, s svojim obnašanjem. Ali je hlinjeno, da je lik, ki je prikazan, v strahu ali pa ne, je odvisno zgolj od tega, kaj igralec reče in naredi in od tega, kako spači svoj obraz, ne glede na to, kaj dejansko misli ali čuti. Nikakor ni pomembno, ali je njegovo dejansko čustveno stanje kakorkoli podobno strahu. To je ravno tako res, ko igralec igra samega sebe kot takrat, ko prikazuje nek drug lik. Igralec lahko ugotovi, da mu to, da se postavi v nek okvir duha, lahko na ustrezne

[8] Dokazljivo je, da čisto fiziološki vidiki kvazi-strahu, kakršen je dvig adrenalina v krvi, ki bi ga Charles lahko odkril le s kliničnimi testi, niso del tistega, kar naredi hlinjeno, da ga je strah. Tako bi si lahko želeli razumeti »kvazi-strah« kot nanašajoč se zgolj na bolj psihološke vidike Charlesovega stanja: občutke ali senzacije, ki gredo skupaj s povišanim adrenalinom, hitrejšim bitjem srca, mišično napetostjo itn.

[9] Ne moremo si kaj, da se ne bi spraševali, zakaj Charlesova ugotovitev, da je hlinjeno v nevarnosti, v njem vzbudi kvazi-strah, zakaj povzroči stanje, podobno realnemu strahu, četudi ve, da dejansko ni v nevarnosti. To vprašanje je pomembno, vendar nam tu o njem ni treba razglabljati. Za sedaj je treba zgolj pripomniti, da se Charlesovo verjetje izteče v kvazi-strah, kakorkoli že gre razložiti to dejstvo.

[10] To je, mislim, vsaj približno pravilno. Nemara je kajpada enako verodostojno reči, da je dejstvo, da Charles *verjame*, kako njegov kvazi-strah povzroča njegova ugotovitev, da ga stvor ogroža, tisto, ki naredi za hlinjeno, da je njegovo stanje stanje strahu pred stvorom. Trenutno ni nikakršne potrebe po izbiri med mojim predlogom in to različico.

načine olajša igro. Kljub temu je to, kako igra, ne pa njegovo stanje duha, tisto, ki določa, ali ga je hlinjeno strah.

Tako delujejo naše konvencije za gledališče in popolnoma razumno je, da bi morale tako delovati. Za publiko ni mogoče pričakovati, da bo imela jasno idejo o igralčevih osebnih mislih in občutkih, medtem ko igra. To bi zahtevalo vednost o njegovi osebnosti zunaj odra in o nedavnih dogodkih, ki so utegnili prizadeti njegovo razpoloženje (na primer, o prepiru s svojim režiserjem ali ženo). Poleg tega vključuje igranje neko mero hlinjenja; igralci skrivajo nekatere vidike svojih mentalnih stanj pred publiko. Če bi bile hlinjene resnice odvisne od zasebnih misli in občutkov igralcev, bi bilo za gledalce mučno in nerazumno težko ugotoviti, kaj se dogaja v fikcijskem svetu. Ni presenetljivo, da so hlinjene resnice, za katere so odgovorni igralci na odru, razumljene, kot da jih tvori ravno tisto, kar je videti iz galerij.

Toda Charles ne igra za publiko. Ni njegova naloga, da nekomu drugemu sporoči, kaj je hlinjeno resnično o njem. Verjetno nikogar, razen njega, ne močno skrbi, ali je hlinjeno ali ne, da ga je strah. Torej ni nobenega razloga, zakaj njegovo dejansko stanje duha ne bi smelo imeti neke vloge v tvorjenju hlinjenih resnic o njem samem.

V igri pošasti ni tako jasno, kaj stori, da je hlinjeno, da se otrok boji pošasti. Otrok *utegne* igrati v korist publike; nekomu, gledalcu ali zgolj svojemu očetu, utegne *kazati*, da ga je hlinjeno strah. Če je tako, je nemara podoben igralcu na odru. Morda bi morali njegove opazljivo obnašanje šteti za odgovorno za dejstvo, da ga je hlinjeno strah. Vendar je tu prostor za dvom. Otrok doživlja senzacijo kvazi-strahu, kot jo doživlja tudi Charles. Njegova publika pa ima verjetno veliko zanesljivejši dostop do njegovega mentalnega stanja, kot ga ima gledališka publika do mentalnih stanj igralcev. Publika ga lahko dobro pozna, otrok pa ne tako močno ali tako vešče poskuša skriti svojega dejanskega mentalnega stanja, kot to počnejo igralci. Publiki utegne biti popolnoma razvidno, da ima otrok primer kvazi-strahu in tudi, da je to rezultat njegove ugotovitve, da ga pošast hlinjeno zasleduje. Torej ni nerazumno imeti otrokovega mentalnega stanja za tisto, ki pomaga tvoriti hlinjene resnice.

Bolj določna razlaga tega položaja je možna, če je otrok udeležen v igri zgolj zaradi svoje zabave, brez kakršnekoli misli na publiko. V tem primeru vsaj sam otrok domala gotovo razume, da je njegov hlinjeni strah odvisen od njegovega mentalnega stanja, ne pa (zgolj) od njegovega obnašanja.[11] Dejansko predpostavimo, da je otrok nekazalne vrste, ki ne kriči ali beži ali izdaja svojega »strahu« na kakršenkoli drug posebno očiten način. Njegova udeležba v igri je čisto trpna. Kljub temu otrok doživi kvazi-strah, ko ga pošast hlinjeno napade, sebe pa bi še naprej opisal, kot da ga je strah (četudi ve, da ni nobene nevarnosti in da njegov »strah« ni realen). V tem primeru je gotovo (delno) njegov kvazi-strah tisti, ki ustvarja hlinjeno resnico, ki jo izraža, ko pravi, da ga je »strah«.

[11] Opazovalci utegnejo hkrati razumeti, da je zgolj njegovo obnašanje krivo za njegov hlinjeni strah. Otrok in opazovalci lahko prepoznajo nekako drugačna načela hlinjenja.

Moj predlog je, da bi razumeli Charlesa na modelu tega nekazalnega otroka. Charles lahko kajpada kaže svoj »strah« na nekatere opazljive načine. Vendar se za njegovo opazljivo obnašanje ne misli, da kateremukoli drugemu kaže, da ga je hlinjeno strah. Verjetno je, da ga drugi ne bodo opazili in celo sam Charles se ga ne utegne zavedati. Nihče, najmanj od vseh pa Charles, ne šteje, da njegovo opazljivo obnašanje tvori resnico, da ga je hlinjeno strah.

## V

Zdaj je dovolj jasno, kaj je tisto, kar naredi hlinjeno, da se Charles boji stvora, domnevajoč, da se stvora dejansko boji hlinjeno. Vendar je treba povedati več v podporo moje trditve, da je to hlinjena resnica. Kar je treba dognati, je, da relevantno načelo hlinjenja nekdo sprejme ali prizna, da nekdo razume, da je v veljavi. Trdim, da ga vsaj Charles ne razume.

Jasno je, da si Charles domišlja, da ga je strah stvora (četudi ve, da ga ni strah). O sebi misli, kot da ga je strah; svoje izkustvo brez oklevanja opiše kot izkustvo »strahu«, ko ima enkrat priložnost, da zajame dah. Tako je vsaj domišljijsko (in torej fikcijsko), da ga je strah stvora.

Charlesovo dejanje zamišljanja samega sebe kot tistega, ki ga je strah stvora, je stežka premišljeno ali refleksivno dejanje. Sproži ga bolj ali manj avtomatično njegovo zavedanje občutij svojega kvazi-strahu. Preprosto je nagnjen k temu, da o sebi misli kot o tistem, ki ga je strah stvora, ne da bi se odločil, da bo to počel, ko med filmom čuti, da njegovo srce divje bije, njegove mišice so napete itn. Ravno tako nagnjenje kot to je tisto, ki gre skupaj z implicitnim priznanjem načela hlinjenja. Če je otrok nagnjen k temu, da si zamišlja pito, kot da ima 15 cm v premeru, ko odkrije, da je to velikost krogle blata, to povzroči, da je razumno gledati nanj kot na tistega, ki priznava načelo, po katerem dejstvo, da je krogla te velikosti, hlinjeno naredi, da je tudi pita te velikosti. Podobno, Charlesovo nagnjenje, da si sebe zamišlja, kot da ga je strah stvora, ko se znajde v ustreznem mentalnem stanju, tvori prepričljiv temelj, da mu pripišemo sprejemanje načela, po katerem njegovo izkustvo naredi, da je hlinjeno v strahu.[12]

Nekaj nadaljnjih premislekov bo povečalo možnost tega sklepa. Prvič, trdil sem le, da Charles priznava načelo hlinjenja. Ni nobenega posebnega razloga, zakaj bi ga moral priznati kdorkoli drug, saj je običajno zgolj Charles v položaju, da ga uporabi in je zgolj on zainteresiran za hlinjeno resnico, ki iz tega izvira. Drugi ga utegnejo poznati in ugotoviti, kako pomembno je za Charlesa. Toda

[12] Ta temelj ni odločilen. Vprašanje, ali Charles sprejema to načelo, pa je še posebej zapleteno in obstaja razlog za dvom, da je mogoče nanj dokončno odgovoriti. Morali bi določiti, ali je Charlesovo razumevanje, da bi bilo – če naj bi imel senzacije kvazi-strahu itn., ne da bi ugotovil, da ga je kvazi-strah in ne da bi si torej zamišljal, da ga je strah –, še naprej fikcijsko, da ga je strah. Če je tako, fikcijska resnica ni odvisna od njegovega zamišljanja, temveč od njegovega kvazi-strahu itn. Težko se je odločiti, ali je to Charlesovo razumevanje, v glavnem zato, ker je težko dojeti, da ne ve za svoje senzacije kvazi-strahu itn. Kolikor pa se lahko soočim s tem vprašanjem, mislim, da je odgovor pritrdilen.

čeprav je tako, je načelo očitno v pomembnih vidikih osebno načelo. V tem pogledu se razlikuje od načel, po katerih obnašanje igralca na odru tvori hlinjene resnice, in tudi od tistih načel, po katerih podobe na filmskem platnu tvorijo hlinjene resnice o dejavnostih zelenega stvora. *Ta* načela so popolnoma javna; očitno jih (četudi zgolj implicitno) priznava vsakdo, ki gleda igro ali film. Vsakdo v publiki jih uporablja in je zainteresiran za resnice, ki iz njih izvirajo.

To naredi razumno, da priznamo dve različni igri hlinjenja, ki sta povezani z grozljivko – javno igro in Charlesovo osebno igro – in dva ustrezna fikcijska svetova. Situacija je podobna situaciji ilustrirane izdaje romana. Pretehtajmo izdajo *Zločina in kazni* Dostojevskega, ki vključuje risbe Razkolnikova. Besedilo romana, vzeto samo zase, tvori fikcijski svet, obsegajoč hlinjene resnice, ki jih ustvarja, na primer, resnico, da je mladenič z imenom »Razkolnikov« hlinjeno ubil starko. Ilustracija normalno ni razumljena, kot da vzpostavlja svoj lasten ločen fikcijski svet, temveč kot tista, ki kombinira z romanom, da bi tvorila »večji« svet. Ta večji svet vsebuje hlinjene resnice, ki jih tvori samo besedilo, plus tiste, ki jih tvori ilustracija (na primer, da ima Razkolnikov hlinjeno kodraste lase in poševno brado) ter tudi one, ki jih tvori oboje skupaj (na primer, da je mladenič s kodrastimi lasi hlinjeno ubil starko). Tako imamo dva fikcijska svetova, pri čemer je en vključen v drugega: svet romana in svet romana-plus-ilustracije.

Charlesovo stanje duha dopolnjuje film, ki ga gleda, tako kot ilustracija dopolnjuje tisto, kar ilustrira. Film, vzet sam zase, tvori fikcijski svet, ki je sestavljen zgolj iz hlinjenih resnic, ki jih ustvarja (na primer, da hlinjeno obstaja zeleni stvor, spuščen z vajeti). Toda Charles poleg tega priznava večji svet, v katerem se tem hlinjenim resnicam pridružujejo resnice, ki jih ustvarja Charlesovo izkustvo, ko gleda film, in tudi resnice, ki jih skupaj tvorijo podobe na platnu in Charlesovo izkustvo. Zgolj v tem obsežnejšem svetu se Charles hlinjeno boji stvora. (In ravno ta večji svet je tisti, ki privleče Charlesovo pozornost, ko je ujet v filmu).

Analogija med Charlesovim primerom in ilustriranim romanom ni popolna. Svet romana plus ilustracije je javno znan, medtem ko fikcijski svet, ki ga vzpostavljata film plus Charlesovo izkustvo, verjetno ni znan. Lutke nudijo analogijo, ki je v tem pogledu boljša. Vsakdo, ki vidi neke vrste lutko, bo priznal, da tvori resnico, da hlinjeno obstaja blond punčka. Lutka, vzeta preprosto kot kip, ki naj bi nanj gledali iz daljave, tvori hlinjene resnice, kakršna je ta. Toda otrok, ki se igra z lutko, igra bolj osebno igro hlinjenja, igro, v kateri je on sam igralec, ki prikazuje samega sebe, lutka pa rabi kot opora. Tisto, kar počne z lutko, tvori hlinjene resnice, na primer, resnico, da hlinjeno oblači punčko za obisk mesta. Charles podobno uporablja podobe na zaslonu kot opore v osebni igri hlinjenja, v kateri je on sam neki lik. S podobami igra svojo lastno igro. Podobe na zaslonu se ne nudijo, kot da so »oblečene« ali manipulirane na vse tiste načine kot lutke, to pa omejuje obseg Charlesove udeležbe v tej igri. Vendar odnosi in medsebojni odnosi med Charlesom in temi podobami, dejansko ustvarjajo številne pomembne hlinjene resnice: da Charles hlinjeno opazi

stvora in vanj boječe bulji, da se stvor hlinjeno obrne proti njemu in ga napade, in da se hlinjeno plaši njegove prebrisanosti.[13]

En vir nelagodja glede moje trditve, da se Charles hlinjeno boji stvora, bi utegnil biti vtis, da je to lahko tako zgolj tedaj, če Charles sodi v fikcijski svet *filma*. (Sam film ne prikazuje Charlesa niti se nanj nikakor ne sklicuje, tako da on ne sodi v svet filma). Moje teorija dveh svetov kaže, da je ta vtis zmoten in da torej nelagodje, ki na njem temelji, ni primerno.

Doslej sem Charlesa prikazoval, kot da se precej avtomatično udeležuje te igre pretvarjanja. Vendar utegne zlahka zdrsniti v prostovoljno udeležbo. Naravnost njegovega takega početja daje dodatno podporo moji trditvi, da Charles dejansko prepozna hlinjen svet, ki si ga delita on in stvor, celo tedaj, ko njegova udeležba ni prostovoljna. Predpostavimo, da med filmom Charles po svoji volji samemu sebi ali tovarišu vzklikne »Joj, tu prihaja! Pazi!«. Kako naj razumemo to besedno dejanje? Charles gotovo ne resno zatrjuje, da stvor prihaja in nanj opozarja sebe ali svojega tovariša. Domnevno zatrjuje, da je *hlinjeno*, da stvor prihaja. Vendar indeksikal »tu« nosi implicitno nanašanje na govorca. Charlesov vzklik torej kaže, da meni, da je hlinjeno, da je stvor namenjen proti *njemu*; kaže, da za sebe misli, kot da soobstaja s stvorom v svetu hlinjenja.

Vendar nas to ne privede do dna zadeve. »Joj!« in »Pazi!« nista trditvi in potemtakem nista trditvi o tem, kaj se hlinjeno primeri. Še več, če bi Charles rekoč »Tu prihaja!« ustvaril zgolj trditev o tem, kaj se hlinjeno primeri, bi lahko to dobro eskpliciral in namesto tega vzkliknil: »Stvor se hlinjeno približuje!« ali »Stvor prihaja, v fikcijskem svetu!«. Tem različicam pa manjka okus izvirnika. Charlesov ton vzklikanja je nesmiselno neprimeren, ko pride na dan hlinjeni status nevarnosti. Primerjajte, kako smešno bi bilo za igralca, ki v predstavi *Hamleta* igra Horacija, če bi, ko se pojavi duh, vzkliknil »Poglej, moj gospod, prihaja v fikcijskem svetu igre!«

Primerjava je prikladna. Kajti Charles počne ravno to, kar počnejo igralci: *se pretvarja*, da zatrjuje. Se pretvarja, da (resno) zatrjuje, da je stvor namenjen proti njemu. (Pretvarjanje, da to zatrjuje, ni nezdružljivo z dejanskim zatrjevanjem, da se stvor hlinjeno približuje. Charles utegne početi oboje hkrati). V mojih okvirih Charles razume svojo izjavo »Tu prihaja!«, kot da ustvarja resnico, da hlinjeno (resno) zatrjuje, da prihaja stvor. Igra se skupaj s fikcijo filma in jo vključuje v svojo lastno igro hlinjenja. To naredi očitno, zakaj ne bi bilo dovolj reči »Tu prihaja, v fikcijskem svetu!« Tako izjavljanje preprosto (normalno) ni način, kako bi se pretvarjali zatrjevati, da stvor (dejansko) prihaja. Zdaj je zlahka razložljivo tudi drugo Charlesovo besedno obnašanje. Ko reče »Joj!« in »Pazi!«, se pretvarja, da izraža osuplost ali grozo in se pretvarja, da izreka (resno) opozorilo; te stvari počne hlinjeno.

Zdaj smo prišli do rešitve dveh zagonetk. Zakaj se dogaja, da v vsakdanjem pogovoru redno izpuščamo besedne zveze, kakršne so »v fikcijskem svetu« in »v romanu«, medtem ko redko izpustimo druge intenzionalne operatorje, kakršni so »Meni se, da ...«, »Jones si je želel, da ...«, »Jones zanika, da ...«? Zakaj

[13] Ena pomembna razlika med lutkami in podobami na zaslonu je, da lutke ustvarjajo *de re* hlinjene resnice o samih sebi, medtem ko podobe takih resnic ne ustvarjajo. Lutka je taka, da je hlinjeno punčka, ki je oblečena za obisk mesta, podoba na zaslonu pa ni taka, da je hlinjeno (sama podoba) zelen stvor.

tako naravno rečemo ravno »Tom in Becky sta se izgubila v jami«, medtem ko domala ne bi bilo slišati skrajšave »Jones si želi, da bi se na obzorju pojavila zlata gora« na preprosto »Zlata gora se bo pojavila na obzorju« (četudi kontekst razjasni, da so Jonesove želje predmet pogovora)?

Razlaga je v naši navadi, da se igramo skupaj s fikcijami, v hlinjenem zatrjevanju, pretvarjanju, da zatrjujemo, za kar vemo, da se primeri zgolj hlinjeno. Ne smemo prehitro domnevati, da je izjava »*p*« zgolj izpust za »Hlinjeno, da *p*« (ali »V romanu, da *p*«). Ta domneva je napačna, če govorec hlinjeno zatrjuje, da *p*, ne pa (ali poleg tega) zatrjuje, da hlinjeno, da *p*. Charlesov razburjen vzklik »Joj, tu prihaja!« je očiten značilen primer. Zgolj nekoliko manj očiten je primer osebe, ki bere *Tom Sawyer: doživetja in preskušnje*, ki resno in z izrazom globoke zaskrbljenosti pripominja, da sta se Tom in Becky izgubila v jami.

Ne predlagam, da opustitev »v romanu« *nikoli* ni zgolj izpust. Izjavo »Tom in Becky sta se izgubila v jami«, ki jo izreče kritik, ki roman analizira, je mogoče zlahka razširiti v »V romanu sta se Tom in Becky izgubila v jami«, ne da bi spremenili značaj pripombe. Kritik se verjetno ne pretvarja, da zatrjuje, da sta se Tom in Becky (dejansko) izgubila v jami. Toda naša navada izpuščanja fikcijskih operatorjev vztraja celo v trezni kritiki in priča o lahkoti, ki nas napeljuje, da se po svoji volji igramo skupaj s fikcijskim delom.

V nemščini se indikativni glagolski način uporablja običajno zgolj tedaj, ko je govorec zavezan resnici zadevnega stavka ali odvisnika. Toda fikcijske trditve predstavljajo presenetljivo izjemo v tej posplošitvi. V fikcijskih trditvah se indikativ uporablja celo tedaj, ko govorec *ni* zavezan njihovim resnicam. (Na primer, rečemo »Robinson Crusoe hat einem Schiffbruch überlebt«, ki je indikativ, četudi ne trdimo, da je dejansko obstajala oseba z imenom »Robinson Crusoe«, ki je preživela brodolom). Razlaga je, da se govorci pogosto pretvarjajo, da izražajo svojo zavezanost resnici stavkov ali odvisnih stavkov v fikcijskih kontekstih. V teh primerih torej naravno uporabljajo indikativni glagolski način; govorijo, kot bi govorili, če se ne bi pretvarjali. Običaj rabe indikativa pa vztraja celo tedaj, ko je le malo ali sploh nobenega takega pretvarjanja.

## VI

Zgoraj predlagana obravnava Charlesova »strahu pred stvorom« lahko rabi kot model za razumevanje drugih psiholoških naravnanosti, ki so pokazno usmerjene proti fikcijskim stvarem. Ko je rečeno, da nekdo so-čuti z Williyem Lomanom ali ga skrbi za Toma in Becky ali da se mu gnusi Jago ali da zavida Supermanu, tisto, kar je rečeno, verjetno ni dobesedno res.[14] Toda ta oseba je dejansko v posebnem psihološkem (čustvenem?) stanju, četudi to stanje ni

[14] Domnevajoč kajpada, da oseba ugotovi, da ima opraviti s fikcijskim delom. Četudi je tako, so potrebni argumenti, ki bi pokazali, da take trditve niso dobesedno resnične, tu pa takih argumentov ne bom ponudil. Vendar je verodostojno, da so sočutje, zaskrbljenost, gnus in zavist taki, da jih ne moremo imeti, ne da bi verjeli, da njihovi predmeti obstajajo, tako kot se ne moremo bati nečesa, ne da bi verjeli, da nas to ogroža. Toda četudi, na primer, lahko in dejansko tudi zavidamo nekemu liku, je lahko *tudi* hlinjeno, da to počnemo, te hlinjene resnice pa utegnejo ustvarjati dejstva take vrste, kakor jih kaže moja teorija.

sočutje ali zaskrbljenost ali gnus ali zavist. To pa, da je v tem stanju, je rezultat njenega zavedanja nekaterih hlinjenih resnic: da je Willy hlinjeno nedolžna žrtev surovih okoliščin, da bi Tom in Becky lahko hlinjeno umrla v jami, da je Jago hlinjeno varal Othella glede Desdemone, da Superman lahko hlinjeno naredi domala vse. Dejstvo, da je psihološko stanje osebe tako, kakršno je, in da so ga povzročila taka verjetja, naredi za hlinjeno, da so-čuti z Willyjem, da jo skrbi za Toma in Becky, da se ji Jago gnusi ali da zavida Supermanu.

Tu imamo posebno tesen odnos med realnim svetom in fikcijskimi svetovi. Kolikor hlinjene resnice ustvarjajo stanje duha gledalca ali bralca, le-ta ni zgolj »zunanji opazovalec« fikcijskega sveta. Ugotavljanje tega, kaj je hlinjeno res o njem, je v veliki meri zadeva introspekcije (ali kakršnekoli vrste »privilegiranega dostopa«, ki jih imamo do svojih lastnih verjetij in občutij). Na primer, ko Charles gleda grozljivko, je introspekcija dejansko vključena ne zgolj pri ugotavljanju, da se hlinjeno boji stvora, temveč tudi pri ugotavljanju hlinjenih resnic o naravi in napredovanju njegovega strahu. Če je hlinjeno, da je njegov strah nezaustavljiv ali da je zgolj trenuten, je to tako, ker so njegova občutja kvazi-strahu nezaustavljiva ali zgolj trenutna. Njegov strah hlinjeno postaja bolj ali manj intenziven ali pa postaja neznosen ali končno splahni itn. zato, ker se na te načine spremenijo občutki kvazi-strahu. Tako se Charles s pozornostjo na naravo svojega lastnega izkustva zaveda hlinjenih resnic o naravi svojega strahu. Napredku svojega hlinjenega strahu sledi z introspekcijo, tako kot nekdo, ki ga je dobesedno strah, sledi napredku svojega dejanskega strahu.

Ne bi bilo preveč zmotno reči, da Charles dejansko doživlja svoj hlinjeni strah. Ne mislim, da obstaja posebna vrsta strahu, hlinjeni strah, ki ga doživlja Charles. Tisto, kar on dejansko doživlja, občutke svojega kvazi-strahu, niso občutki strahu. Vendar je *zanje* res, da so *hlinjeno* občutki strahu. Ti občutki tvorijo *de re* resnice o samih sebi in tako sodijo v fikcijski svet, tako kot sodi vanj tudi sam Charles. Tisto, kat Charles dejansko doživlja je tako, da je hlinjeno (doživljanje) strahu.

Primeri, kakršen je Charlesov, so v presenetljivem kontrastu z drugimi, v katerih dejanska oseba sodi v fikcijski svet. Oglejmo si predstavo igre Williama Luce o Emily Dickinson, *The Belle of Amherst*, v kateri Julie Harris igra Emily Dickinson. Predpostavimo, da je sama Emily Dickinson – s pomočjo časovnega stroja ali srečne reinkarnacije – med občinstvom. Da bi odkrila hlinjene resnice o sami sebi, vključno s tem, kaj hlinjeno misli in čuti, mora Dickinsonova opazovati dejanja Harrisove, tako kot mora to početi vsak drug gledalec. Je tako, kot da bi gledala drugo osebo, kljub dejstvu, da je ta »oseba«, lik, ona sama. Dickinsonova ni v nobeni posebni tesni zvezi s hlinjenimi resnicami o svojih lastnih mentalnih stanjih.[15] Položaj je v osnovi enak tistemu, če bi Dickinsonova nadomestila Julie Harris v glavni vlogi in igrala vlogo ona sama.

[15] V mislih imam tiste hlinjene resnice o njenem mentalnem stanju, ki jih ustvarja tisto, kar se dogaja na odru. Dickinsonova ni zgolj oseba v igri, temveč tudi gledalka. V slednjem položaju je podobna Charlesu; njeno dejansko mentalno stanje ustvarja hlinjene resnice o njej sami. Dickinsonova je v zanimivo dvoumnem položaju, vendar to ni neobičajen položaj. Ljudje imajo pogosto sanje, v katerih gledajo sami sebe (»od zunaj«), kako počnejo stvari.

Še vedno mora presojati na podlagi svojega zunanjega obnašanja, na podlagi tistega, kar bi lahko opazili gledalci ne glede na to, ali je hlinjeno, da jo je strah ali da je zaskrbljena ali karkoli drugega – in lahko se zlahka moti o tem, kako je videti gledalcem. Še vedno je tako, kot da se gleda »od zunaj«, iz perspektive druge osebe.

To očitno ne velja za Charlesa. Ni tako, kot da bi se Charles soočal z drugo osebo, fikcijsko različico samega sebe, temveč prej tako, kot da se on sam dejansko boji stvora. (Kljub temu se ga ne boji). Hlinjena dejstva o njegovem strahu, posebno dejstvo, da je to hlinjeno njegov strah, so Charlesu prikazana na izjemno realističen način. In hlinjena dejstva o našem sočutju do Willyja, našem gnusu do Jaga itn. so nam podobno živo prisotna. Mi in Charles čutimo, da smo del fikcijskih svetov, da smo v tesni prepletenosti s stvorom ali Willyjem ali katerikoli že sestavni deli fikcijskih svetov so hlinjeno predmeti naših občutkov in naravnanosti.

Zdaj vidimo, kako se nam fikcijski svetovi lahko zdijo domala tako »realni«, kot je »realen« realni svet, četudi popolnoma dobro vemo, da niso. Začeli smo razumeti, kaj se zgodi, ko smo čustveno »vpleteni« v roman ali igro ali film, ko smo »ujeti v zgodbo«.

Teorija, ki sem jo predstavil, je mišljena, da bi zajela intuicije, ki obstajajo izza tradicionalnih idej, da normalna ali zaželena drža do fikcije vključuje »*izključitev nejevere*« ali »*zmanjšanje oddaljenosti*«. Ti besedni zvezi sta neposrečeni. Močno namigujeta, da ljudje dejansko niso (popolnoma) v nejeveri glede tistega, kar so prebrali v romanih in videli na odru ali zaslonu, da, na primer, nekako sprejemamo kot dejstvo, da je deček z imenom »Huckleberry Finn« plul navzdol po reki Misisipi – vsaj takrat, ko se nas polasti roman. Normalni bralec tega ne sprejme niti ne bi smel sprejeti kot dejstva. Naša nejevera je »izključena« zgolj v smislu, da je nekako postavljena ob stran ali zanemarjena. Ne verjamemo, da je obstajal Huck Finn, temveč je tisto, kar nas zanima, dejstvo, da je obstajal *hlinjeno* in da je hlinjeno plul niz Misisipija in počel razne druge stvari. To pa le stežka razloži smisel »zmanjšane oddaljenosti« med nami in fikcijami. V fikcijske svetove še vedno strmimo iz realnosti zgoraj, kakorkoli že očarani utegnemo biti – zaradi nekaterih skrivnostnih razlogov – s tistim, kar vidimo.

V skladu z mojo teorijo »zmanjšanja oddaljenosti« ne dosežemo tako, da fikcije dvignemo na našo raven, temveč tako, da se spustimo na njihovo raven. (Natančneje, sebe *razširimo* na njihovo raven, saj dejansko ne nehamo obstajati, ko postane fikcijsko, da obstajamo). Mi *hlinjeno* dejansko verjamemo, vemo, da je Huck Finn plul niz Misisipija in imamo hlinjeno razne občutke in drže do njega in njegovih pustolovščin. Raje kot da bi se nekako delali norca iz sebe z mišljenjem, da so fikcije realne, mi postanemo fikcijski. Tako končamo na »isti ravni« s fikcijami. Naša prisotnost tam pa je dosežena na izjemno realističen način, ki sem ga opisal. To nam omogoča dojeti naš smisel bližine do fikcij, ne da bi si pripisali očitno neresnična verjetja.

Zdaj smo v položaju, da pričakujemo napredek glede temeljnega vprašanja, zakaj in kako je fikcija pomembna. Zakaj romanov, iger in filmov ne odslovimo kot »zgolj fikcije« in torej kot nevredne resne pozornosti?

Veliko je že bilo povedanega o vrednosti in pomembnosti sanj, fantazije in otroške igre hlinjenja.[16] Mnogi so predlagali, da take dejavnosti rabijo za razjasnitev naših občutkov, nam pomagajo rešiti konflikte, ponujajo izhod za izraz potlačenih ali družbeno nesprejemljivih občutkov, nas čustveno pripravijo za prihodnje krize s ponujanjem »prakse« v soočanju z zamišljenimi krizami. Naravno je domnevati, da je naše izkustvo reprezentacijskih umetniških del dragoceno zaradi podobnih razlogov. Toda ta domneva ni zelo verodostojna, tako mislim, razen če ni nekaj podobnega, kot teorija, ki sem jo predstavil, pravilno.

Moj vtis je, da so ljudje običajno, nemara vselej, liki v svojih lastnih sanjah in dnevnih sanjarjenjih. Sanjamo in fantaziramo o samih sebi. Včasih je naša vloga v našem sanjskem ali fantazijskem svetu omejena na to, da opazujemo drugo dogajanje. Toda imeti celo to vlogo *pomeni* pripadati fikcijskemu svetu. (Razlikovati moramo med tem, da smo v svojih sanjah opazovalci nekaterih dogodkov, in zgolj »opazovanjem«, imetjem sanj o teh dogodkih). Otroci so, podobno, domala vselej liki v svojih igrah hlinjenja. Igrati se punčko ali šolo, s konjičkom ali pitami iz blata, pomeni biti igralec, ki prikazuje samega sebe.

Predlagam, da je velik del vrednosti sanj, fantazij in hlinjenja odločilno odvisen od našega razmišljanja o sebi kot tistih, ki pripadamo fikcijskemu svetu. Sanjač, fantast ali igralec igre se sooča s svojimi dejanskimi občutki – da jih odkrije, da se jih nauči sprejeti, da se jih očisti ali karkoli že z njimi natanko počne –, v glavnem tako, da se fikcijsko sooči z nekaterimi situacijami, vpleta v nekatere dejavnosti in da ima ali izraža nekatere občutke.

Če imam prav glede tega, se za ljudi lahko pričakuje, da bodo potegnili podobne koristi iz romanov, iger in filmov zgolj, če je fikcijsko, da oni sami obstajajo in sodelujejo (četudi le kot opazovalci) v dogodkih, prikazanih v delih, to je zgolj, če je moja teorija na pravi poti.

Spodbudo za take spekulacije odkrivam v premišljeni rabi igranja vlog v izobraževalnih situacijskih igrah in terapevtskih tehnikah v nekaterih vrstah psihoterapije (na primer, gestalt terapiji). Terapevt lahko od svojega pacienta zahteva, da hlini, da je prisotna njegova mati ali da je nek neživ predmet njegova mati in da »z njo govori«. Potem se lahko do njega zahteva, da »je« mati in da pove, kaj čuti (ko »je« mati), kako deluje, kako je videti itn. Ne bom tvegal razlage, kako so take terapevtske tehnike uspešne niti tega, zakaj simulacijske igre delujejo. Toda katerakoli že razlaga je primerna, bo, sumim, prehodila dolgo pot do razlage, zakaj smo tako zainteresirani za fikcijska dela, kot smo, in razjasnitve, kaj od njih dobimo. Pomembno mesto, ki ga imajo romani, igre in filmi v naših življenjih, se zdi skrivnostno zgolj ob predpostavki, da zgolj stojimo zunaj fikcijskih svetov in vanje gledamo, pritiskajoč naše nosove na neranljivo prepreko. Ko je enkrat naša prisotnost v fikcijskih svetovih priznana, se zdi primerna razlaga dosegljiva.

[16] Dober vir, ki zadeva igre hlinjenja, je Jerome L. Singer in drugi, *The Child's World of Make-Believe* (New York: Academic Press, 1973)

## VII

Neposrednejša korist moje teorije je njena zmožnost obvladovanja zagonetk. Končujem z razrešitvijo še dveh. Prvič, oglejmo si obiskovalca iger, ki se mu zdi srečen konec neumen ali dolgočasen in upa, da se bo igra, ki jo gleda, končala tragično. »Želi si, da bi junakinja doživela surovo usodo«, kajti bo vredna ogleda, misli on, zgolj če se konča tragično. Hkrati pa je ujet v zgodbo in »simpatizira z junakinjo; želi si, da bi pobegnila«. Očitno je, da ti dve jasni želji lahko popolnoma dobro soobstajata. Ali naj rečemo, da je gledalec *razpet* med nasprotna interesa, da želi, da bi junakinja preživela in tudi želi, da ne bi? To ne zveni iskreno. Obe od »konfliktnih želja« obiskovalca igre utegneta biti iskreni. Utegne brez omejitve upati, da se bo delo končalo s katastrofo za junakinjo, z enako iskrenostjo pa si »želi, da bi se izognila taki nezasluženi usodi«. Še več, lahko se popolnoma zaveda obeh »želja«, pa vendarle med njima ne čuti nobenega posebnega konflikta.

Moja teorija ponudi čisto razlago. Je zgolj hlinjeno, da gledalec simpatizira z junakinjo in želi, da bi pobegnila. In (dejansko) želi, da bi bilo hlinjeno, da doživi surov konec. Dejansko nima konfliktnih želja. Niti ni, zaradi tega, hlinjeno, da jih ima.

Druga zagonetka zadeva, zakaj je tako, da dela trajajo ravno toliko, kolikor trajajo, kako lahko preživijo večkratna branja ali gledanja, ne da bi izgubila svojo učinkovitost.[17]

Izključitev ene ali druge vrste je pomembna sestavina našega izkustva večine del: ali se bo Jacku iz dela *Jack and the Beanstalk* uspelo odtrgati od velikana, ne da bi ga ujel? Bosta Tom in Becky našla svojo pot iz jame? Ali se bo Hamlet kdaj lotil maščevanja umora svojega očeta? Kaj je pripravljeno za Julija Cezarja na marčne ide? Bo Godot prišel?

Vendar kako lahko obstaja izključitev, če že vemo, kako se bodo stvari obrnile? Zakaj naj bi se neprijeten položaj Toma in Becky tikal ali celo zanimal bralca, ki iz prejšnjega branja romana ve, da bosta verjetno pobegnila iz jame? Lahko bi domnevali, da bi delo, ko smo ga enkrat doživeli dovolj pogosto, da smo v celoti spoznali ustrezne lastnosti zgradbe zgodbe, izgubilo svojo zmožnost ustvarjanja izključitve in da njegovega prihodnja branja ali gledanja ne bodo imela vznemirjenja prvega. Toda to pogosto ni tisto, kar se zgodi. *Nekatera* dela gotovo hitro izginejo iz središča pozornosti, seznanjenost pa na nekatere načine spremeni naše izkustvo. Toda moč mnogih del je opazno trajna in narava njihove učinkovitosti opazno konsistentna. Še posebej, izključitev lahko ostane bistvena prvina v našem odzivu na delo domala ne glede na to, kako znano nam je. Lahko smo ravno tako intenzivno »zaskrbljeni« za Toma in Becky, ko znova beremo delo *Tom Sawyer: doživetja in preskušnje*, kljub naši vednosti o izidu, kot da bi ga oseba brala prvič. Otrok, ki sliši delo *Jack and Beanstalk* toliko in tolikokrat, dolgo potem, ko si ga je zapomnil besedo za besedo, utegne čutiti enako vznemirjenje, ko velikan Jacka odkrije in ga preganja, enako pretresljivo

[17] David Lewis me je opozoril na relevanco moje teorije za to zagonetko.

izključitev, ki jo je čutil, ko je zgodbo slišal prvič. Otroci, daleč od tega, da bi jih znane zgodbe dolgočasile, pogosto prosijo, da bi iste zgodbe slišali znova in znova.

Nič od tega ni presenetljivega v skladu z mojo teorijo. Otrok, ki sliši *Jack and Beanstalk*, ve, da bo Jack hlinjeno pobegnil, vendar hlinjeno *ne* ve, da bo pobegnil vse dotlej, dokler ne prebere odlomka, ki opisuje njegov pobeg. Med branjem je vpleten v svojo lastno igro hlinjenja, igro, v kateri hlinjeno prvič spozna Jacka in velikana, ko sliši o njiju.[18] Njegova hlinjena negotovost (dejstvo, da je hlinjeno negotov), ne pa kakšna dejanska negotovost je tista, ki je odgovorna za vznemirjenje in izključitev, ki jo čuti. Kleč slišanja zgodbe ni ali ni zgolj to, da bi spoznal Jackov spopad z velikanom, temveč to, da bi igral igro hlinjenja. Ne moremo se, vsakokrat ko slišimo zgodbo, naučiti, kaj Jack in velikan hlinjeno počneta, razen če ne medtem vselej pozabimo. Vendar vsakokrat lahko in dejansko sodelujemo v igri hlinjenja. Kleč slišanja *Jack and Beanstalk* je imeti izkustvo tega, da smo taki, da *hlinjeno* z zaskrbljenostjo odkrivamo nevarnost, s katero se sooča Jack, z zadržanim dihom čakamo, ali se bo velikan zbudil, čutimo nenadno grozo, ko se v resnici zbudi in končno z olajšanjem in občudovanjem spoznamo, kako Jack poseka fižolovko in velikana ubije.

Zakaj znova in znova igrati isto igro? Najprej, igra ne utegne biti vsakokrat natanko enaka, četudi so branja enaka. Ob eni priložnosti utegne biti hlinjeno, da je otrok omrtvičen od strahu za Jacka, preplavljen z resnostjo položaja in čustveno izčrpan, ko Jack končno premaga velikana. Ob drugi priložnosti utegne biti hlinjeno, da otroka ne zelo resno skrbi za Jackovo varnost in da so njegovi prevladujoči občutki občudovanje za Jackova junaška dela, vznemirjenje ob pustolovščini in občutek veselja ob končnem izidu. Toda četudi je igra v veliki meri enaka od branja do branja, naše čustvene potrebe utegnejo zahtevati terapijo večkratnih ali mnogih ponovitev.

[18] Verjetno je hlinjeno, da mu nekdo (pripovedovalec), v čigar besedo otrok lahko zaupa, daje resno sporočilo o spopadu med dečkom z imenom »Jack« in velikanom. Prim. moj članek »Point of View in Narrative and Depictive Representation«, *Noûs*, X, št. 1 (marec 1976), str. 49-61.