

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

PETRA SMRTNIK

**SVOBODA IZRAŽANJA
V LITERARNIH DELIH**

diplomsko delo

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

PETRA SMRTNIK

Mentor: izr. prof. dr. Tomo Virk
Somentorica: doc. dr. Sandra Bašić-Hrvatini

SVOBODA IZRAŽANJA
V LITERARNIH DELIH

diplomsko delo

Ljubljana 2007

Diplomsko delo z naslovom
Svoboda izražanja v literarnih delih
je izdelano s soglasjem obeh fakultet
in urejeno po pravilniku matične fakultete.

Zahvaljujem se vsem, ki ste z Ljubeznijo pomagali pri uresničevanju in uresničitvi enega od mojih ciljev, pri čemer se zahvaljujem tudi mentorju izr. prof. dr. Tomu Virku in somentorici doc. dr. Sandri Bašić-Hrvatini za vso pomoč, usmeritve in nasvete pri nastajanju diplomskega dela.

Svoboda izražanja v literarnih delih

Literarna besedila sicer predstavljajo izmišljene, mogoče svetove, a ti neizogibno parazitirajo na dejanskem svetu, saj sta tako akt ustvarjanja kakor tudi branja oprta na posameznikovo in kolektivno življenjsko izkustvo. Zato je seveda mogoče, da so nekateri bralci/bralke v predstavljenih mogočih svetovih literarnih del prepoznali predstavitve dejanskih krajev, oseb, dogodkov. Vendar pa so vse sodbe, ki so podane v literarnem delu, kvazisodbe ali psevdotrditve in se samo prenarejajo, da sodijo o nekom/nečem. Realnost v literarnem delu je torej kvazirealnost in kot taka fiktivna, česar se bralec v procesu branja ves čas zaveda in prav zaradi tega jo moramo jemati kot nekaj avtonomnega, samostojnega in samozadostnega. Iz istega razloga jo lahko dojamemo zgolj estetsko, brez interesa za njeno resničnost oziroma neresničnost. Literarna dela torej ne bi smela biti predmet tožb ali cenzure zaradi razžalitev, obrekovanja ali celo pisanja (ne)resnic v njej.

Ključne besede: literatura, fikcija, realnost, kvazirealnost, kvazisodba, cenzura.

Freedom of expression in literature

Literature describes possible and realistic though fictional worlds which are inevitably based on authors life-long experience and impressions of the real world. This makes it possible that some readers might recognize presented places, subjects or events as something from actual life. Nevertheless all judgments in literature are just quasi-judgments and quasi-statements pretending but not actually judging. Thus reality in literature, a so-called quasi-reality, is fictional and should be taken as something independent and self-contained given that the reader is at all times aware of its scope. The reader's susceptibility of literature reality's fictional nature is also the reason why we can accept it as merely aesthetic without any interest for its truthfulness. This is why literature should not be a subject of lawsuits or censorship based on truthfulness of its content.

Key words: literature, fiction, reality, quasi-reality, quasi-judgement, censorship.

KAZALO

1. UVOD.....	8
2. OPREDELITEV KLJUČNIH POJMOV	10
2.1 Literatura (književnost, slovstvo) ali literarno delo, umetniška literatura oziroma besedna umetnost	10
2.2 Fikcija in realnost.....	12
2.2.1 Opredelitev pojmov fikcija in realnost.....	12
2.2.2 Razvoj ločitve med fikcijo in resničnostjo	13
2.2.3 Res factae in res fictae.....	14
2.2.4 Kvazirealnost, kvazisodbe in parazitski govor.....	15
2.2.5 Ingarden in 'zgolj intencionalna' bit umetniškega literarnega dela.....	17
2.2.6 Zgodovina pojma mimesis	17
2.2.7 Teorija o mimetični in nemimetični literaturi.....	19
2.2.8 Zgodovina razmerja umetnosti do resnice.....	20
2.3 Cenzura v literarnih delih.....	24
2.4 Leposlovna defamacija.....	27
2.4.1 Korenine spora med fikcijo in zakoni ter razvoj modernega prava in literature	28
2.4.2 Prestopanje meje med resničnim in izmišljenim ter znani primeri leposlovne defamacije	29
3. OPIS PRAVIC, KI SE DOTIKAJO PREUČEVANE TEMATIKE	32
3.1 Ostale pravice, ki se dotikajo preučevane tematike.....	34
4. APLIKACIJA PROBLEMA NA DVA PRIMERA TRKA PRAVICE DO ZASEBNOSTI IN DOBREGA IMENA OB PRAVICO DO UMETNIŠKEGA USTVARJANJA IN SVOBODNEGA IZRAŽANJA V SLOVENSKI LITERATURI.....	37
4.1 Pikalov roman Modri e	37
4.1.1 Zgodba Modrega e	37
4.1.2 Primer Pikalo kot simptom izgubljanja literarne avtonomije.....	38

4.1.3	Literarnoteoretska podstava primera Pikalo	39
4.1.4	Aplikacija teorije na primer Pikalo	43
4.2	Pripovedka Brede Smolnikar Ko se tam gori olistajo breze	46
4.2.1	Zgodba pripovedke Ko se tam gori olistajo breze	46
4.2.2	Trk dveh nasprotnih si ustavnih in drugih pravic v primeru Smolnikar	47
4.2.3	Sporni dogodki iz pripovedke, ki naj bi po mnenju tožnic kršile njihovo pravico do zasebnosti in osebnostne pravice	49
4.2.4	Aplikacija teorije na primer Smolnikar	53
5.	SKLEP	58
6.	PRIMARNA LITERATURA	61
7.	SEKUNDARNA LITERATURA	62

1. UVOD

Osrednji cilj diplomskega dela je dokazati avtonomijo in kvazirealnost literature. Literatura ne more in ne sme biti predmet tožb ali cenzure zaradi razžalitev, obrekovanja ali celo pisanja neresnic v njej, ker je kot fikcija samosvoje področje, medij ustvarjalne svobode, individualne domišljije in glasnica višjih spoznavnih in etičnih vrednot.

Literatura kot fikcija uživa status avtonomije in je kvazirealna v razmerju do realnosti. Čeprav fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, ampak parazitirajo na resničnem svetu, imajo vse trditve v literarnih besedilih značaj kvazi-sodb oziroma psevdo-trditve, tudi če so vezane na tako tog označevalec, kot je npr. lastno ime.

Poleg zunajliterarne snovi literarno delo sestavljajo tudi snovne prvine znotraj literarnega dela in jezik, ki je za literarno delo prav tako gradivo. Zunajliterarna snov kot taka obstaja samo zunaj besedne umetnine kot golo gradivo za tvorbe, ki nastanejo iz njenih sestavin šele v samem literarnem delu. Takoj ko preide v takšne tvorbe, neha za literaturo obstajati v svojem prvotnem stanju. Zato je treba strogo razločevati med takšno snovjo in pa vsebino oziroma formo besedne umetnine. Poleg tega literarno delo kot umetniško literaturo določa tudi avtorjev stil pisanja oziroma izbor besed, njihova kompozicija in stavčna struktura, ki ga ločuje od drugih zvrsti pisanja.

So torej (ne)resnične trditve, podane v literarnih delih, lahko vzrok za tožbo njihovega avtorja v demokratični družbi? Ali je leposlovna defamacija, ki označuje dejanja, ki škodujejo časti, ugledu ali dobremu imenu posameznika, v umetniški literaturi možna?

V drugem poglavju bom opredelila ključne pojme, ki so omenjeni v diplomskem delu. Opredelila bom razliko med ožjim in širšim razumevanjem pojma literatura, književnost ali slovstvo, opredelila pojme fikcija in realnost ter cenzura in leposlovna defamacija.

V tretjem poglavju bom naštel in opisala pravice, ki se dotikajo preučevane problematike.

V četrtem poglavju bom problem trka dveh (ali več) ustavnih pravic osvetlila z aplikacijo na dva primera trka pravice do zasebnosti in dobrega imena ob pravico do umetniškega ustvarjanja in svobodnega izražanja v slovenski literaturi, ki sta pripeljala njuna avtorja pred sodišče in ki sta sodni epilog doživela šele pred kratkim.

V sklepnem poglavju bom potrdila oziroma ovrgla v uvodu postavljene hipoteze in teoretično odgovorila na zastavljeno vprašanje.

2. OPREDELITEV KLJUČNIH POJMOV

2.1 Literatura (književnost, slovstvo) ali literarno delo, umetniška literatura oziroma besedna umetnost

Izraz literatura obstaja že od antike naprej, vendar je bil v svoji prvotni latinski obliki samo vzporednica grškemu pojmu gramatika. Do 18. stoletja je označeval predvsem veččino pisanja, branja in razlaganja besedil, ne pa samo spisje in zlasti ne besedne umetnosti. V 18. stoletju je prišlo do razmaha pripovedništva in dramatike v nevezani besedi in takrat se je pojavila tudi potreba po novem pojmu, ki bi obsegala tako verzne kot prozne oblike besedne umetnosti. V ta namen se je zdel najprimernejši izraz literatura, ker pa je označeval vse tekste, so za besedila besedne umetnosti pogosto uporabljali pridevek lepa ali umetniška, da bi jo ločili od neumetniške literature.

V 19. in 20. stoletju je izraz literatura v vseh evropskih in ameriških deželah prevladoval kot najsplošnejša oznaka za besedno umetnost, razumljeno po merilih današnjega časa. Zato pojem ni popolnoma prikladen za vse starejše oblike besedne umetnosti Orienta, antike in srednjega veka, pa tudi primitivnih ljudstev, kjer je beseda povezana z glasbo in plesom, pogosto pa še v tesni zvezi z religijo in konkretnimi socialnimi funkcijami v vsakdanjem življenju (glej Kos 2001: 20–21).

Danes se izraz literatura uporablja tudi zunaj literarnega področja in pomeni vsakršno spisje. "Zaradi jasnosti mu je v zvezi z besedno umetnostjo potrebno dodajati pridevke kot lepa, umetniška, leposlovna literatura" (Kos 2001: 21). Pogosta je zveza literarna umetnost ali kar besedna umetnost. Na Slovenskem so za literaturo v uporabi še druge oznake: izraz slovstvo po Ivanu Prijatelju in Francetu Kidriču obsega vso ustvarjalnost v jeziku, izraz književnost pa pomeni tisto, kar je zapisano v knjigah in se prav tako ne omeji samo na besedno umetnost (glej Kos 2001: 21–22).

Splošna raba in tudi literarna teorija vidita v slovstvu, književnosti in literaturi predvsem sinonimne izraze, ki v ožjem pomenu besede obsegajo "samo dela besedne umetnosti in je to isto kot umetniška književnost (slovstvo, literatura)" (Kos 1989: 9); v širšem pomenu pa zajema poleg takih del še vse drugo spisje, ki ni

umetniško. V umetniški literaturi se v nasprotju z neumetniško uresničujejo predvsem umetniški nameni, kar pomeni, da umetniška struktura povezuje v eno samo enoto etično, spoznavno in estetsko razsežnost literarnega dela in jih presega. Tudi v Leksikonu je pojem literature razložen kot sinonim književnosti in slovstva oziroma kot besedna umetnost (glej Krušič 1984: 535).

Ingarden uporablja izraz literarno delo za oznako del tako imenovane 'lepe književnosti' ne glede na to, ali gre za pravo umetnino ali za delo brez vsake vrednosti, izraz literarna umetnina pa uporablja tam, kjer obravnava "tiste plati literarnega dela, ki so za literarno umetnino konstitutivne" (Ingarden 1990: 33).

V diplomskem delu bom uporabljala izraz literatura in literarno delo v smislu, kot je uporabljano v splošni rabi in tudi v literarni teoriji torej kot umetniška literatura oziroma besedna umetnost.

2.2 Fikcija in realnost

2.2.1 Opredelitev pojmov fikcija in realnost

Realnost, ki jo predstavlja besedna umetnost, je nekaj drugega, kot stvarnost, v kateri živimo in jo čutimo kot neposredno resničnost. Realnost v literarnih delih po Ingardnu je "zgolj 'kvazirealnost', se pravi resničnost, ki je na videz podobna pravi stvarnosti, dejansko pa je samo fiktivna, česar se ves čas zavedamo. Iz nje zato ne vodi pot k resnici o stvarnosti; namesto tega jo moramo jemati kot nekaj avtonomnega, samostojnega in sebi zadostnega. Prav zato jo lahko dojamemo samo estetsko, brez interesa za njeno resničnost in neresničnost, pač pa s stališča kontemplativnega uživanja njenih estetskih odlik" (Kos 2001: 29).

Etimološko je fikcija tvorba, ki nastaja z oblikovanjem, upodabljanjem, ustvarjanjem, izmišljanjem (glej Snoj 1997: 125). V dualističnem izročilu evropske metafizike je bila fikcija nasprotje nefikcije (resnice, faktičnosti ali njene zveste ubeseditve), mnogi sodobni teoretiki pa fikcije ne razumejo kot izdelek, temveč kot interakcijo med proizvajalcem in sprejemnikom na podlagi kulturno spremenljivih predpostavk, zlasti zgodovine razlikovanja med področji imaginarnega in realnega (glej Juvan 2003: 372).

Tudi po Orlovi "fikcija in realnost nista ontološko popolni in medsebojno izključujoči se področji" (Orel 2005: 174). "V evropski epistemologiji sta bili realnost (objektivnost, 'aktualna' realnost) in resnica nerazločujoča pojma in realnost je bila pojmovana kot kategorično nasprotje nerealnosti (sanj, neresničosti, laži in fikcije kot izmišljene, ponarejene besede). Postmoderna teorija je presegla evropsko tradicijo binarnih opozicij, ki so temeljile na dihotomijah, kot so biti/misliti, resnica/videz, objekt/subjekt in zapolnila vrzel med dvema pojmomoma, ki sta bila pred tem strogo ločena – realnost in fikcija" (Orel 2005: 173).

"Fikcija ni ne odsevanje sveta ne prikaz nečesa povsem drugega od sveta, temveč *horizont sveta*" (Stierle v Jauss 1998: 176). Tudi po Aristotelu pesniška umetnost, torej "fikcija, ne posnema čutnih pojavov, kot jih najdemo v stvarnosti,

ampak jih preoblikuje, da bi poudarila tisto, kar je v fikciji zares 'splošno', tj. nujno in zakonito" (Kos 2001: 27).

2.2.2 Razvoj ločitve med fikcijo in resničnostjo

"Naj se nam zdi še tako samoumevno, da fiktivno določamo kot ne-resnično, da v njem vidimo avtonomno tvorbo in ga razumemo v nasprotju z resničnim svetom, pa je domnevno ontološko nasprotje med fikcijo in resničnostjo tuje razumevanju sveta v zgodnejših obdobjih" (Jauss 1998: 176).

V antični literaturi, pa tudi tisti, ki se je na novo izoblikovala na začetku srednjega veka in še dolgo potem, ni tistega razlikovanja med fikcijo in realnostjo, ki je za nas samoumevno. Misel o fikciji se je v grški in biblični tradiciji prvič pojavila kot inštrument kritike: Ksenofan je grajal predstavo pesnikov o bogovih kot preveč človeško, podobno kot Izaija v Stari zavezi zavrača kultno oboževanje malikov kot zgolj izdelkov človeške roke. Fikcija je v tem času torej razumljena kot projekcija, ki ustvarjena od človeka izgubi svoje božansko dostojanstvo in resnico.

Razlika med fikcijo in resnico se začne predpostavljati z zgodovino *verisimile* (kar pomeni verjetno), ki njuno nasprotje posreduje z metaforično dvopomenskostjo svetlenja/prikazovanja (nemško *hervorscheinen*, kar pomeni odsevati) in golega videza (nemško *Schein*), lažne podobe resničnega, prvič že v Aristotelovi *Poetiki*. Govornik lahko resničnost prikaže v njenem legitimnem stanju, lahko pa tudi neresničnost prikaže tako, kot da gre za resničnost. Aristotel daje v poeziji prednost prepričljivega nemogočega pred mogočim, ki je neprepričljivo. Verjetno v tem primeru dobi potrdilo nečesa splošnega.

V srednjem veku je morala umetnost, ki je hotela ustrezati transcendenci krščanske vere, dati "nevidni ali prihodnji, s tem pa irealni resnici stopnjo gotovosti, v primerjavi s katero so vse verjetnosti vidnega, vsakdanjega sveta obledele v 'kot-da', če ne v lažno podobo" (Jauss 1998: 178). Nova literatura krščanske dobe je torej iz verjetnega najprej iztrebila 'platonistični preostanek' (podoba mora presegati predlogo, mora biti boljša kot v resnici), iz fiktivnega naredila lažno podobo, in kot nasprotje estetskosti poganske literature razvila ne le kanon upodabljanja življenjepisa svetnikov, ampak tudi literarne oblike antifikcije, kot so spodbudnostno,

simpatetično ali eksemplarično. Platonistični preostanek je znova postal cenjen, ko sta se krščanska literatura in umetnost v 12. stoletju namenili, da zanikanemu tostranskemu svetu znova dvigneta ceno kot znamenju božjega stvarjenja. Takrat se tudi pomembno razcepi literarni proces: latinska literatura s kozmološkimi epi stopi na pot ontologizacije, literatura v ljudskih jezikih pa na pot fikcionalizacije.

Razločitev literarne fikcije od zgodovinsko-legendarne realnosti se znova najprej nakaže v kritiki. Janez iz Salisburija opominja svoje menihe, da do duševnega miru ne vodijo solze, ki jih prelivajo zaradi zle usode zgolj fiktivnih junakov, pač pa le prevzetost zaradi Kristusovega trpljenja. Čudežno/čudovito v posvetnih romanih je v nasprotju s čudežem krščanske legende: resničnost, občutena kot nemoralna, spremeni v svet sanjske izpolnitve želja. "Estetsko ugodje ob reflektirani fikciji tako postane možnost obrniti hrbet vsem strahovom in težavam vsakdanjika in tudi zgodovinski resničnosti nasploh, torej vstopiti v drugačen svet naivne pravičnosti in sreče /.../ Vnovično odkrivanje poetske fikcije je potemtakem v srednjem veku potekalo po dveh poteh, po poti ontologizacije in fikcionalizacije čutno dojemljivega sveta; prva se je lahko upravičevala v 'platonističnem preostanku', druga z moralno zahtevo *verisimile*" (Jauss 1998: 181–182).

Ločitev fikcije in realnosti zapečati Cervantesov antiroman *Don Kihot*, ki je ločitev fikcije in realnosti napravil za svojo temo in s tem naredil konec srednjeveški tradiciji: "fikcija 'poslednjega viteza' ni nič drugega kot idealnost nepreklicno preteklega sveta /.../ Realnost tostranskega sveta ni bila v svoji večpomenskosti nikoli pred tem prikazana tako kot tu v horizontu fikcije. Toda nikoli pred tem tudi idealnost poetske fikcije ni bila tako spoznana kot dosežek človekove ustvarjalnosti kot tu pred horizontom neidealnega vsakdanjega sveta" (Jauss 1998: 181). V estetskem izkustvu lahko torej fikcija postane horizont sveta in narobe svet horizont fikcije (glej Jauss 1998: 176–181).

2.2.3 Res factae in res fictae

Res factae in *res fictae* sestavljata klasično nasprotno pojmovno dvojico, pri kateri naj bi *res factae* objektivno zajela na podlagi virov temelječo vsebino, *res fictae* pa pomeni estetiziranje, prevajanje dejstev v pripoved.

Vendar pa zgodovinske, na podlagi virov temelječe vsebine ni mogoče zajeti povsem objektivno in znanstveni zgodovinar se estetiziranju ob prevajanju dejstev v pripoved pri predstavljanju zgodovinskega izkustva ne more izogniti. "V tem procesu je klasično razločevanje med *res fictae* kot kraljestvom poezije in *res factae* kot predmetom zgodovine odpravljeno tako, da je poetska fikcija povzdignjena v horizont resničnosti, zgodovinska fikcija v horizont poezije" (Jaus 1998: 195).

Tudi Lubomir Doležel, prodorni sodobni teoretik fikcije, vztraja pri "delitvi med besedili, ki reprezentirajo dejanski svet (v *world-imaging texts* uvršča novice, poročila, komentarje, fotografije, znanstvene hipoteze), in besedili, ki svet sama ustvarjajo in ga oblikujejo (v *world-constructing texts* po njegovem sodijo fikcijska literarna besedila)" (Juvan 2006: 220). Svetovi iz besedil prve skupine so vseskozi podvrženi postopkom preverjanja in spodbijanja, besedilni svetovi, ki nastajajo v drugi skupini, pa ostajajo neodvisni, ni jih treba spreminjati ali razveljaviti z novimi teksti.

2.2.4 Kvazirealnost, kvazisodbe in parazitski govor

Kvazirealnost je pojem, ki po Ingardnu označuje 'kot-da-bi-bila' realnost v literarnem delu oziroma literarni umetnini. Taka realnost je zgolj fiktivna, česar se bralec v procesu branja ves čas zaveda in prav zaradi tega jo moramo jemati kot nekaj avtonomnega, samostojnega in samozadostnega ter prav iz tega razloga jo lahko dojamemo zgolj estetsko brez interesa za njeno resničnost oziroma neresničnost.

Kosu se ob preučevanju Ingardnove teorije o kvazirealnosti literature porajajo tile ugovori: literarna dela večinoma res prikazujejo izmišljene junake, dogodke in usode, "vendar pa skozi takšno izmišljeno resničnost literarna umetnina večji del meri na splošne znane sestavine realnega sveta, bodisi narave, bodisi zgodovine" (Kos 2001: 29). Drugi ugovor pa je ta, da "mnoga literarna dela sploh ne govorijo o umetni, izmišljeni resničnosti, ki bi bila 'kvazirealna', ampak se neposredno nanašajo na posamezne konkretne osebe, dogodke, usode iz stvarnega zgodovinskega sveta" (Kos 2001: 30). Takšnih del ne moremo do kraja dojeti, če ne upoštevamo njihovega razmerja s stvarnostjo.

Fiktivne osebe, dogodki in kraji nedvomno nastajajo šele in izključno z imaginativno proizvodnjo pomenov. Živijo samo v proizvodnji in recepciji medijskega izdelka. Ko avtor z nekim osebnim imenom s prvimi stavčnimi predikacijami v besedilu vzpostavi pomenski zasnutek predstavljene osebe, "ta v nadaljevanju funkcionira kot izotopija – postaja znotrajbesedilni referent naknadnih, vsebinsko dopolnjujočih se jezikovnih znakov" (Juvan 2006: 225). Bralec je tisti, ki semiotične skelete izmišljenih, zgolj nakazanih oseb dopolnjuje s spominskimi predstavami, z znanimi modeli in tipologijami osebnosti ter si tako umišlja navzočnost literarnih junakov.

Stavke v literarnem delu Ingarden imenuje kvazisodbe, da bi tako označil različno funkcijo teh stavkov od denimo sodb v znanstveni in drugi neumetniški literaturi. "Označitev stavkov literarne umetnine za quasi-sodbe naj bi nakazala, da imajo ti stavki enako besedno strukturo kot sodbe, ne da bi dejansko bili sodbe" (Iser 2001: 103–104). Da so izjave v fikcijskih delih odklon od drugih tipov izjav, meni tudi John Searle, ki pravi, da se leposlovni avtor brez lažnivih namenov pretvarja, da nekaj trdi, in bralec s "fikcijsko pogodbo" (Eco 1999: 75) na to zavestno pristaja (glej Nickel-Bacon 2000: 279). Sicer so sodbe v umetniški literaturi prav tako lahko resnične ali neresnične, vendar pa "ne morejo veljati za resno mišljene zatrjevalne stavke, sodbe" (Ingarden 1990: 205). Po Ingardnu vsebujejo ti stavki sugestivno moč, "ki nam ob branju dovoljuje, da se potopimo v fingirani svet in da živimo kot v nekem lastnem, posebnem nedejanskem in vendar kot dejansko delujočem svetu" (Ingarden 1990: 216–217).

V literarnih umetninah moramo razlikovati dve uporabi povednih stavkov: ene izgovarja avtor, druge pa osebe, predstavljene v literarni umetnini. Če izgovori stavek predstavljena oseba, je to sodba, ki je resnična le na področju predstavljenega sveta in je le navidezna, nikakor pa ne prava sodba. Kakor hitro pa predikativni stavek sodi v besedilo, ki razlaga v delu predstavljeni svet in s tem opravlja funkcijo intencionalne podobe predstavljenih oseb in stvari, potem je ta predikativni stavek le kvazisodba, ki jo je avtor uporabil prav z namenom fingiranja tega sveta oziroma predstavljanja tega sveta, kot da je realen (glej Ingarden 1990: 217–218).

Podobnost fikcijskega govora (zlasti v prozi) po svoji verbalni strukturi s pragmatično jezikovno rabo govora sta opazila tudi Austin in Searle. Ker je obe vrsti govora pogosto izredno težko razločevati, sta fikcijski govor imenovala parazitski govor (glej Iser 2001: 103).

2.2.5 Ingarden in 'zgolj intencionalna' bit umetniškega literarnega dela

Vse tri oblike avtonomne stvarnosti so podlaga literarnega dela: psihična, fizična in idealna, "ker besedna umetnina kot 'zgolj intencionalen' predmet iz vseh treh dobiva svojo eksistenco" (Kos 2001: 51). Avtorjeva psiha omogoča nastanek dela, fizična podlaga ga ohranja v obstoju, idealni pojmi so temelj za smisel stavkov. Vse troje je torej osnova za obstoj literature, ki po svoji biti ni ne eno, ne drugo, ne tretje. "Ker dobiva obstoj iz drugih avtonomnih biti, je heteronomno bivajoča. Njena eksistenca je torej nekaj posebnega v smislu 'zgolj intencionalne' biti" (Kos 2001: 51). Po Ingardnu tudi bralčeva psiha ni del literarnega dela, tako da pri njegovem obstoju nima vloge, pač pa je pomembna za nastanek t.i. literarno-estetskega doživljanja. Gre za doživljanje, s katerim bralec predloženo literarno delo konkretizira v svojih psihičnih aktih, zato se ta doživljanje imenuje konkretizacija. Vendar tudi ta ni nekaj strogo psihičnega, ampak podobno kot samo literarno delo spet posebna, 'zgolj intencionalna' stvarnost (glej Kos 2001: 51).

2.2.6 Zgodovina pojma mimesis

Grški izraz *mimesis* ustreza latinskemu *imitatio*, oba pa pomenita prikazovanje, posnemanje.

Grški izraz *mimesis* je pohomerski izraz, ki se je prvotno uporabljal v povezovanju posnemanja resničnosti samo v plesu, mimiki in glasbi, kasneje pa je postal oznaka za prikazovanje resničnosti v kipih in gledališču. Vendar pa *mimesis* kot posnemanje takrat nikakor ni pomenilo posnemanja v današnjem pomenu besede ponavljanja, pač pa v pomenu izražanja notranje resničnosti. Pobudnik pojma 'posnemanja' kot ponavljanja videza stvari je Sokrat, razvila pa sta ga Platon in Aristotel. Platon je posnemanje resničnosti s pomočjo umetnosti obravnaval kot negativno dejstvo z argumentom, da posnemanje ni prava pot do resnice. Aristotel pa

je pojem posnemanja vrednotil pozitivno: umetnost lahko pri posnemanju stvari predstavi lepše ali grše, kot so v resnici oz. takšne, kakršne bi lahko bile ali morale biti. "Aristotel je ohranil tezo, da umetnost posnema resničnost, vendar posnemanja ni razumel kot njeno zvesto kopiranje, ampak kot svobodno razmerje umetnika do resničnosti, ki jo lahko predstavlja po svoje" (Tatarkiewicz 2000: 215). V klasičnem obdobju (IV. stoletje pr. n. š.) so torej že uporabljali štiri različne pojme posnemanja: prvotni obredni pojem (ekspresija), demokritskega (posnemanje načinov delovanja narave), aristotelskega (svobodno oblikovanje umetniškega dela po naravnih motivih) in platonskega (kopiranje narave). "Prvotni pojem je postopoma izginjal, demokritskega so sprejeli le redki misleci, zato pa sta se dolga stoletja ohranila platonski in aristotelski pojem in postala temeljna pojma umetnosti, ki so ju med seboj povezovali v različnih razmerjih, ne da bi se zmeraj zavedali njune različnosti" (Tatarkiewicz 2000: 215).

Helenistična in rimska doba je v bistvu teorijo posnemanja ohranila, vendar proti njej predlagala tudi ugovore in dala nasprotno predloge. V srednjem veku se je pojavila zahteva, da mora umetnost, če posnema, "posnemati neviden svet, ki je več in popolnejši od vidnega. Če pa se drži vidnega sveta, mora v njem iskati sledove večne lepote. Potemtakem bo ta cilj prej dosegla s simboli kot z neposrednim predstavljanjem resničnosti" (Tatarkiewicz 2000: 216).

V renesansi je teorija posnemanja dosegla vrhunec, opredelitev *imitatio* je brez težav zmagala nad *assimilatio* (predstavljanje). V celoti gledano je latinski izraz *imitatio* ohranil svoj ugled v teoriji umetnosti vsaj tri stoletja.

Številni pisci francoske klasike so menili, da umetnosti ni treba posnemati takšne, kot je, ampak takšno, kot jo je preobrazil človek z odstranitvijo njenih napak in selekcijo. Drugi teoretiki pa so poudarjali, da posnemanje ni nekaj pasivnega, pač pa je treba naravo razvozlati, iz nje iztrgati, kar ima v sebi. Nekateri pisci so posnemanje razumeli tako široko, da ni zajemalo samo posnemanje narave, pač pa tudi idej in celo alegorij in metafor. "Metafora ni nič drugega kot pesniško posnemanje" (Tesauro v Tatarkiewicz 2000: 218). Med temi pisci je bil tudi Correa, ki je previdno razlikoval med dvema vrstama posnemanja: *imitatio simulata* in *imitatio ficta*: dobesedno in svobodno posnemanje.

Nekateri renesančni in baročni pisci so spoznali, da ni vredno vztrajati pri stari teoriji posnemanja; manjšina teh zato, ker da je posnemanje pretežka naloga, večini piscev pa se je posnemanje zdela premajhna, prepasivna in prelahka naloga. Mesto pojma *imitatio* je začel zasedati pojem *inventio*. Kompromisno rešitev, *imiter et inventer* oziroma, hkrati je treba posnemati in si izmišljati, je pesnikom predlagal Ronsard. Takrat se je pojavilo tudi prepričanje, da je umetnost lahko popolnejša od narave.

Renesančna inovacija je bila trditev, ki je imela pomembne posledice, a tudi sporno vrednost: "posnemati ni treba samo narave, ampak tudi in predvsem tiste umetnike, ki so to najbolje znali" (Tatarkiewicz 2000: 219), t.j. antiko.

V 18. stoletju je Batteux našel skupno načelo vseh umetnosti, tudi neposnemovalnih, kot sta arhitektura in glasba: posnemanje, ki je pomenilo ponavljanje resničnosti ali navdihovanje zanjo. Posnemanje je imel po eni strani za zvesto kopiranje narave, po drugi strani pa za izbor iz narave in posnemanje samo t.i. lepe narave. Poznejše 18. stoletje se je za posnemovalno funkcijo manjanimalo, vendar se je vprašanje v 20. stoletju znova vrnilo. V 18. stoletju je teorija posnemanja, ki se je dolgo uporabljala v poetiki, svoje težišče prestavila na likovne umetnosti. 19. stoletje je zavrnilo princip zvestobe antiki in toliko bolj poudarjalo načela zvestobe naravi (glej Tatarkiewicz 2000: 213–221).

2.2.7 Teorija o mimetični in nemimetični literaturi

Nekatere moderne teorije trdijo, da je bila vsa tradicionalna literatura mimetična, ker je predstavljala že obstoječi svet, moderna umetnost pa bi morala biti popolnoma nemimetična in naj ne bi govorila več o stvarnem, kar obstaja že pred besedno umetnostjo in zunaj nje. Teorija pretirava v obeh smereh: ni mogoče trditi, da je bila tradicionalna besedna umetnost popolnoma in samo mimetična, saj je poleg spoznavne komponente, ki je mimetična, od nekdanj vsebovala tudi razsežnosti, ki so nemimetične. Prav tako niso možni docela nemimetični teksti, saj se tudi v najmodernejših tekstih, ki so sestavljeni iz nelogičnih pojmovnih povezav, iz čisto svobodnih nizov besed brez pravih stavkov ali pa celo iz čisto novih glasovnih tvorb, ki niso več besede naravnega jezika, dajo razpoznati posamezne sestavine

stvarnosti: tudi posamezne besede, zlogi in glasovi predstavljajo prvine resničnega sveta, kakršen obstaja zunaj literature in že pred njo (glej Kos 2001: 31).

Literature torej ni mogoče razdeliti na povsem mimetično ali povsem nemimetično, pač pa je mogoče razlikovati med bolj ali manj mimetičnimi deli.

2.2.8 Zgodovina razmerja umetnosti do resnice

Vprašanje resnice v umetnosti je zgodnjegrško in so si ga prvotno postavljali pesniki sami v povezavi z besedno umetnostjo, s pesništvom: "ali pesništvo izraža resnico, ali je v svoji vsebini resnično?" (Tatarkiewicz 2000: 239). Resnico so razumeli kot ujemanje z resničnostjo, vendar med njimi ni bilo soglasja: medtem ko so nekateri videli v pesništvu resnico, so drugi menili, da pesniki snujejo izmišljotine, nas zapeljujejo v zmoto, Heziod pa je zagovarjal vmesno stališče, da "muze oznanjajo tako resnico kot čiste izmišljotine" (Tatarkiewicz 2000: 239). Kmalu so očitek razširili tudi na slikarstvo.

V grškem klasičnem obdobju so se z razmerjem umetnosti do resnice začeli ukvarjati tudi filozofi in oblikovali so dve nasprotni teoriji: ena je zatrjevala, da umetnost (pesniška in likovna) govori resnico, druga pa, da si izmišljuje in ustvarja iluzije. Po Gorgiasu naj bi bil cilj pesništva govoriti neresnico, zavajati, ustvarjati iluzije in zapeljevati domišljijo, kar pa naj bi bilo prav tisto, kar opravičuje obstoj pesništva. Po tej teoriji naloga umetnosti ni bila resnica, pač pa zapeljevanje v zmoto, slepilo ali laž. Diametralno nasprotna Sokratova teorija je opredeljevala umetnost kot prikazovanje ali posnemanje resničnosti, zato je njen cilj resnica. Platon, kasneje tudi Aristotel in njuni nasledniki, so pesništvo in likovno umetnost opredeljevali kot posnemovalne umetnosti, torej takšne umetnosti, ki prikazujejo stvarnost in si prizadevajo za resnico. Resnica, razumljena kot ujemanje s stvarnostjo, je bila priznana za bistveno značilnost umetnosti in je postala del njene definicije.

Že antični ljudje so se zavedali, da čeprav stvarnosti ne spreminjajo namenoma, to počnejo nenamerno, ker naše oči spreminjajo, deformirajo tisto, kar vidijo. Zato se je pojavilo vprašanje, kako naj umetnik predstavlja stvari: takšne, kot so, ali takšne, kot jih vidijo. Problem je bil še bolj zapleten, ker obstajata dva načina razumevanja objektivne resnice: individualni in obči. Prvi je umetniku veleval, naj

stvari predstavlja, kakršne so in pri tem ne odstranjuje nobenih njihovih značilnosti, drugi pa je umetniku predpisoval, naj ohrani samo tisto, kar je bistveno, obče in nujno. "Tako razumljena resnica je bila 'bistvena', 'obča', 'idealna' in takšno resnico /.../ je od umetnika zahteval Platon" (Tatarkiewicz 2000: 241).

Umetniki in teoretiki pa so si postavljali še eno vprašanje: kako naj umetnost doseže svoj cilj, če je ta cilj izražanje resnice? Večina antičnih ljudi je bila prepričanih, da je treba kratko malo posnemati resničnost. V skladu s to mislijo so imeli vse, kar v umetnosti ni resnica, za laž: "nasprotje resnice je bodisi nepremišljena ali premišljena neresnica in ker je v umetnosti vse premišljeno, premišljena zmota ni nič drugega kot laž" (Tatarkiewicz 2000: 241). Predvsem v srednjem veku, pa tudi v renesansi so pesnikom in likovnim umetnikom pogosto očitali, da lažejo. Za Danteja je bilo pesništvo 'lepa laž', Boccaccio, ki je bil bolj novoveški od njega, pa je tej formuli nasprotoval. Pesniški domisleki naj ne bi bili prevara, ker njihov cilj ni zapeljevanje v zmoto.

Dante je prvi uporabil pravi izraz, ko je pesništvo opredelil kot izmišljotino oziroma fikcijo. Kljub temu, da je bil v zvezi z umetnostjo ob pojem resnice postavljen pojem fikcija (in ne neresnica, laž) že pred tem, je večina srednjeveških in renesančnih teoretikov v umetnosti še naprej pretehtavala resnico in neresnico.

Že Aristotel je trdil, da so med izrečenimi stavki tudi takšni, ki niso sodbe in zato tudi niso resnični ali neresnični. Takšne vrste so stavki v pesništvu. Pojma resnica in neresnica sodita na področje spoznanja in ne na področje ustvarjalnosti, zato umetnost nima nič skupnega s tema dvema pojmom, pesnik pa ima, četudi piše o stvareh, ki ne obstajajo in niso mogoče, kljub temu prav. Aristotelov pogled je kljub tehtnosti potonil v pozabo in še stoletja so različne poetike in traktati zatrjevali, da so trditve pesnikov neresnica in laž kakor hitro niso resnica. Izjema je bil Sir Philipp Sidney, ki je v popolnoma aristotelskem duhu pisal o pesniku, da "si samo izmišljuje, a nikdar ne vara" (Sidney v Tatarkiewicz 2000: 242) ter da je od vseh pišočih najmanjši lažnivec, saj nikoli ne laže, ker ničesar ne zatrjuje.

Po Aristotelu so v helenizmu filozofi znova zahtevali resnico v umetnosti, še posebej v pesništvu in sicer ne zgolj resnico, pač pa pomembno resnico, ki so jo stoiki v njej našli z uporabo metode alegorije. Med zgodnjekrščanskimi misleci so

nekateri kar najostreje obsojali neresnico in izmišljotine v literaturi, nekateri pa so fikcijo zagovarjali.

Tako je Avguštin trdil, da umetnost ne more biti resnična in je bil prvi, ki se ni vprašal samo, ali si mora umetnost prizadevati za resnico, pač pa tudi, če je takšen cilj dosegljiv. "Bil je prvi, ki je dojel, da mora biti umetnost, če hoče biti resnična, obenem lažna" (Tatarkiewicz 2000: 243).

Več so o resnici v umetnosti razmišljali renesančni ljudje, ki so bili bolj prepričani, da je umetnost sposobna podati resnico.

Pravo podobo baročnega razmišljanja o resnici v umetnosti je podal Roger de Piles, ki je imel resnico v umetnosti za najpomembnejšo stvar, ki najbolj privlači bralca, razlikoval pa je več njenih vrst: 'prva' resnica v zvestem posnemanju narave ustvarja iluzijo predstavljenega, 'druga', idealna resnica pa nastane z avtorjevo izbiro popolnosti. Ta idealna resnica je prav tako realna kot prva, ker si ničesar ne izmišljuje, je pa tudi popolnejša od prve, ker "predmetu dodaja to, česar nima, a bi lahko imel" (de Piles v Tatarkiewicz 2000: 244).

Okoli leta 1700 se je estetski pojem resnice tako razširil, da je sprejel metaforo, ki jo je Tesauro opredeljeval kot pesniško posnemanje, Bouhours pa je zapisal, da "prisposoba ni laž, da ima metafora svojo resnico, prav tako kot pesniška fikcija" (Bouhours v Tatarkiewicz 2000: 244). Vico je v preneseni pesniški resnici videl popolnejšo podobo resnice.

V novejšem času so se oblikovali še drugačni pojmi resnice: resničen pomeni tudi enako kot pravi ali avtentičen (ko na primer želimo povedati, da je neka slika original in ne ponaredek), vendar je to ožje vprašanje od vprašanja resnice v Aristotelovem ali de Pilesovem pomenu.

V teoriji umetnosti na prelomu 19. in 20. stoletja je besedna zveza resnica v umetnosti dobila še drugačne pomene: nekateri avtorji so jo pojmovali kot ujemanje s ciljem in sredstvi umetniškega dela, drugi so jo razumeli kot iskrenost izražanja umetnikovih misli in čustev. To niso bile ideje filozofov, pač pa ideje umetnikov in estetikov.

Značilen estetik 20. stoletja Roman Ingarden je v pojmu umetniške resnice videl več pomenov. Resnico razume kot ujemanje med predstavljenim predmetom in

resničnostjo, kot natančno prenašanje idej, kot iskrenost ali kot notranjo doslednost. Na splošno bi lahko rekli, da se koncepcija resnice v umetnosti skozi stoletja pomika od ujemanja s predstavljenim predmetom do ujemanja z ustvarjalčevim namenom. (glej Tatarkiewicz 2000: 239–247).

2.3 Cenzura v literarnih delih

Cenzura ali latinsko ocena je “oblastveno nadziranje duhovnega življenja (tisk, radio, film, televizija itd.) z namenom vplivati na sredstva množičnega obveščanja v skladu s hotenji državnega vodstva” (Krušič 1984: 120).

Nadziranje in cenzuriranje ter celo izgon pesnikov je priporočal že Platon v Državi (1., 3. in 10. knjiga) in sicer zato, da ti s svojimi neprimernimi sugestivnimi besedami in predstavitvami ne bi zavajali mladine in ostalih državljanov, da bi se oddaljili od Resnice in Dobrega. Tak izgon iz Rima je doživel Ovidij, po vsej verjetnosti zaradi *Umetnosti ljubezni*, za takratno spolno moralno spotakljivo lahkotne didaktične pesnitve. “Tovrstna pregnanstva so literati zaradi svojih nazorov, besedilnih svetov in dejanskega ali potencialnega vpliva fikcijskih 'videzov' na resničnost, vladajoče zakone in konvencije doživljali še skoraj dva tisoč let. Trpela pa so tudi njihova besedila: bila so prečiščena, okrnjena, prilagojena, kastrirana, poleg tega jim je bil omejen ali onemogočen dostop do občinstva” (Juvan 2006: 211).

Institucija cenzure je obsegala splet zakonskih, normativnih predpisov (spiskov prepovedanih tem, idej, namer, avtorjev in spisov) ter nadzornih oziroma represivnih ukrepov pooblaščenih nosilcev verskega in političnega gospostva: inkvizicije, cenzorjev, policije, sodišč itd. Cenzura je skrbela za nadzor javne besede in slike, varovala je tabuje, filtrirala reprezentacije, ohranjala kanon, moč družbeno kohezivnih, gospodujočih diskurzov in izločala odklonske glasove, ki bi utegnili zanetiti nepokorščino in herezijo. Na nevarnosti krivoverstva je najprej pazila cerkvena cenzura s prvim papeškim seznamom prepovedanih del iz leta 496, ki so mu sledili še mnogi drugi cenzurni dokumenti. Iznajdba tiska je omogočila vpeljavo preventivne cenzure, ki je preverjala rokopise, še preden so šli v tisk. V 16. stoletju je cenzura začela služiti tudi posvetnim oblastem, v 18. stoletju pa je bila posvetna cenzura že bolj množična kot cerkvena. Proti koncu 19. stoletja je bila cenzura do totalitarizmov v 20. stoletju v Evropi začasno večinoma ukinjena.

Po Posnerju je cenzura dokaz “prevladujočega in ne neverjetnega prepričanja, da imajo lahko knjige, vključno z leposlovnimi deli, ki so pogosta tarča cenzure, moralne in politične posledice” (Posner 2003: 413). Tudi estetska tradicija ne zanika,

da ima lahko literatura moralne in politične posledice, vendar so po Posnerju te posledice postale neznatne, kar dokazuje nenazadnje tudi zaton literarne cenzure. Razlogi za to so višja izobrazba, ki je ljudi spremenila v bolj kritične bralce, in zaton pomena tiskanega medija (glej Posner 2003: 413) z rastjo moči avdiovizualnih in elektronskih medijev.

Literarna dela so bila mnogokrat cenzurirana zaradi erotičnih prizorov v njih, ki so bili bodisi po pravici bodisi ne označeni za pornografske. Meja med literaturo, ki ima tako estetsko vrednost, da jo uvrščamo med leposlovje, in literaturo, ki ji te vrednosti ne pripisujemo, je tanka in težko določljiva, kot je pri literarnem delu z erotično vsebino ali prizori težko določiti mejo med erotiko z neko estetsko vrednostjo in pornografijo. Država lahko pornografijo prepove, če je učinek celotnega dela pornografski, ne sme pa ga cenzurirati, če je delo pojmovano kot umetnost, znanost, literatura ali izobraževanje. Na področju pornografije se tako postavi vprašanje, ali je tudi to področje pod zaščito členov, ki govorijo o svobodi govora in če ni, zakaj ne. Liberalni pristop k pornografiji zavzema stališče, da svoboda govora, izražanje mnenj in stališč velja tudi za pornografijo, zato se je ne sme cenzurirati, razen če to škoduje drugim osebam ali če vključuje mladoletne osebe. Če govorimo o svobodi javnega nastopanja, moramo torej pristati na absolutno svobodo. Ljudje smo namreč razumna bitja in sami odločamo o tem, kaj je in kaj ni spremenljivo. Nasprotno komunitaristični pristop izključuje pornografijo iz javnega nastopanja, saj gre po njihovem za izključno zasebno sfero, ki je vezana na človekovo intimo. Ta pristop se zavzema za cenzuriranje določenih vsebin. Svoboda nastopanja in izražanja mnenj se nanaša na politično javno nastopanje in ne na človekovo zasebno, intimno sfero.

Vsaka država ima kazenske določbe, ki se nanašajo na pornografijo, razlikujejo se le po tem, kako pogosto jih uporabljajo, v vseh državah pa sta z zakonodajo prepovedani otroška pornografija in nasilje v pornografske namene.

Literaturo s tako imenovanimi opolzki in prizori spolnosti je pisal tudi ameriški pisatelj Henry Miller, ki je skozi seksualni razkroj odkrival globoke moralne krize sodobnega človeka. "Včasih se zdi, da sodišče trdi, kako so določene plasti človeškega življenja (na primer izločanje), pa tudi grde besede, zunaj dopustnega celo za moralne umetnike, včasih pa, da bi se Miller, če bi le opisal svojo umazano

tematiko s kesanjem ali neodobravanjem, morebiti izognil moralno izprijenemu načinu, ki knjigi (*Rakov povratnik* in *Kozorogov povratnik* op.a.) zaznamuje kot opolzki” (Posner 2003, 411). V *Pravo in literatura* Richard Posner, avtor te meddisciplinarne smeri, spočete v 70. letih prejšnjega stoletja, ugotavlja, da za nekatere odlomke Millerjevih romanov *Rakov povratnik* in *Kozorogov povratnik* sodišče priznava, da imata romana literarno vrednost, čeprav ne zadostno, da bi ju to rešilo obtožbe opolzki. Na drugih mestih sodišče trdi, da sta zaradi svoje literarne vrednosti še nevarnejši. Spet na naslednjih pravi, da se njuna edina literarna vrednost skriva v nekakšni uglajenosti v opisovanju spolnosti, ki je sama pornografska. Spet v naslednjih priznava literarno vrednost samo neerotičnim prizorom, ki pa jih ni dovolj, da bi rešili delo. In še v naslednjih trdi, da lahko en sam žaljiv pripetljaj, ne glede na to, kako integralen je za literarno strukturo dela, obsodi tako delo zaradi opolzki.

“Sodniki vlečejo močno spekulativne povezave med branjem pornografije in spolnimi zločini, omalovažujejo estetske vrednosti in torej zlahka zaključijo, da družbeni stroški dopuščanja Američanom, da bi brali Millerja, presegajo družbene koristi. Sodišče naredi korak naprej, kot da samo kleveta estetske vrednosti. Namiguje, da je nemoralno delo slabše, če je dobro napisano, ker pisanje razorožuje bralca” (Posner 2003: 412).

2.4 Leposlovna defamacija

Leposlovna defamacija označuje obrekovanje v fikciji, leposlovni napad na zasebnost oziroma "dejanja, ki škodujejo časti, ugledu ali dobremu imenu posameznika. Med ta dejanja sodijo npr. obrekovanje, razžalitev, žaljiva obdolžitev, sramotenje ipd." (Op. prev. Potokar v Posner 2003: 459). Do leposlovne defamacije torej pride, kadar avtor z namero škodovanja posamezniku vključi in preoblikuje resnične osebe v svoje literarno delo na tak način, da njegovi liki niso zgolj realistični, ampak se lahko človek, ki je vzor za lik, v literarnem delu spozna in trpi zaradi škodovanja njegovemu ugledu, ker bralci mešajo resničnega človeka z leposlovnim likom.

"Vsak primer leposlovne defamacije pomeni spopad interesov. Prvi je interes predstavnikov splošne javnosti, da jih ne žalijo. Drugi je interes avtorjev (kar je tudi interes njihovih bralcev), da jim dovolijo vključevanje resničnih ljudi v knjige, pa tudi da poskrbijo, da so njihovi izmišljeni liki realistični" (Posner 2003: 462). Za Posnerja fikcija ni avtomatično alibi, ki izključuje možnost, da manjši krog empiričnih bralcev napisanemu ne bi mogel verjeti. Podobno kot za nemško ustavno sodišče v primeru *Mefisto*, ki ga podrobneje opisujem v poglavju o znanih primerih leposlovne defamacije, je tudi za Posnerja bistveno, da mora sodišče pretehtati korist, ki bi jo imel posameznik, ki je vpleten v sodni spor, in premisliti dobičke oziroma izgube širše družbe, ko bi se sodna praksa nagibala v prid varovanja zasebnosti in dobrega imena oziroma ustvarjalne, umetniške svobode.

Pri tem se pojavi problem, ker je škodo ugledu sicer mogoče izmeriti oziroma jo vsaj oceniti s procesnimi metodami, ni pa mogoče izmeriti literarnih odlik. Po Posnerju o teh odloča konkurenčni proces, ki se lahko vleče dolga leta (glej Posner 2003: 462–463). "Do takrat, ko se ta proces konča (če je sploh mogoče reči, da se konča), bo prepozno, da bi nadomestili škodo ugledu, če se za defamatorno delo izkaže, da nima posebnih odlik. /.../ Ker ni nobenih splošno sprejetih meril za literarne odlike, ni težko najti kritikov, enake verodostojnosti in s priporočili, ki bodo pričali na nasprotni strani spora o literarnih odlikah. Tudi če je tako imenovano delo očitno brez

odlik, se vedno lahko najde ugleden kritik, ki bo pričal o njegovih odlikah, ker je prepričan, da je vsako vsiljevanje sankcij za pisatelje samo oblika in znanilec cenzure” (Posner 2003: 462–463). Obratno lahko trdimo, da bi bilo do takrat, ko se konkurenčni proces merjenja literarnih odlik konča, prepozno, da bi nadomestili škodo, ki bi nastala, če bi literarno delo prepovedali izdajati, ga cenzurirali delno ali v celoti. Očitek literarni stroki, češ da nestrokovno opravlja svoje delo, pa je nepravilen in neumesten.

Odgovornost za leposlovno defamacijo bi prav gotovo zmanjšala kakovost in zvečala stroške nastajanja literature. Ker se vpliv leposlovja kot medija zmanjšuje, se nam pri tem postavlja tudi vprašanje, če leposlovna defamacija sploh lahko škodi ugledu kakšnega človeka. Verjetnost hudega škodovanja ugledu, ki izhaja iz leposlovnega dela, je manjša, kot če je delo navidezno resnično, nevarnost ogrožanja literarne ustvarjalnosti pa je znatna. “Banalen, vendar pomemben pomislek je, da je založniku težko preverjati klevetništvo v leposlovnih rokopisih, ki mu jih izročajo. Malo verjetno je, da bo založnik vedel, kdo so ljudje, ki so bili zgled za leposlovne like (tudi kadar ti *temeljijo* na resničnih ljudeh) in torej ne bo mogel ugotoviti, ali vsebujejo defamatorni material. Toda če je, kakor se navadno zgodi, klevetani človek zasebnik, bo založnik pravno odgovoren, če bo sodišče ugotovilo, da pri preverjanju rokopisa ni bil dovolj pozoren na morebitno defamatornost” (Posner 2003: 464–465).

2.4.1 Korenine spora med fikcijo in zakoni ter razvoj modernega prava in literature

Po Juvanu so tožbe zaradi obrekovanja v fikciji “simptom postmoderne zakonske regulacije javnega diskurza in zamiranja estetske avtonomije” (Juvan 2003: 369). Korenine spora med literaturo fikcijo in zakoni segajo v sredino 19. stoletja. Takrat se je zasnova konfiguracija javnosti, javne morale, literarne avtonomije, realizma ter avtonomije dveh subjektov: subjekta javne besede (besedne umetnosti) in prava. Ideologija avtonomije književnosti, ki je bila spočeta v romantiki in se je razvila proti koncu 19. stoletja med literarnimi zgodovinarji, se je začela krhati proti koncu 20. stoletja.

Po Connorju sta razvoj modernega prava in literature vzporedna (glej Connor 1997: 61–73). V družbi, ki se je nezadržno modernizirala, sta se literatura in pravo osamosvojila. “Literatura si je samostojnost vzpostavila ravno kot govorica, ki je omogočila ekspresijo posameznikove ustvarjalne imaginacije (oblikujoče domišljije, fikcije), pravo pa kot nevtralen sistem abstraktnih pravil (zakonov), ki veljajo za vsakogar enako” (Juvan 2006: 213). Z industrijsko revolucijo se je ob porastu pismenosti in tiska iz razpršenih posameznikov, ki jih je povezoval le diskurz, oblikovala javnost. Na drugi strani je nastajalo literarno polje, v katerem je leposlovje postajalo avtonomna, avtentična, poetična in imaginativna jezikovna ustvarjalnost. Toda z realizmom se je leposlovje približalo sodobni stvarnosti: z imaginacijo, fikcijo je paradoksalno proizvajalo učinek realnega. “Zato so besedilni svetovi leposlovnih del, posebej realističnih, prihajali navzkriž ne samo z ugledom nosilcev oblasti, temveč tudi z dobrim imenom in moralo posameznih meščanov, poklicnih ali lokalnih skupnosti” (Juvan 2003: 370).

2.4.2 Prestopanje meje med resničnim in izmišljenim ter znani primeri leposlovne defamacije

Mejo med resničnim in izmišljenim redno prestopa celo poezija, najbolj literaren izmed literarnih žanrov. Veliko poezije govori na določeni ravni o resničnih ljudeh in dogodkih, nekatera leposlovna dela so didaktična in vsebujejo usmeritev (politično, religiozno ali etično), za katero si avtor želi, da bi jo bralec sprejel, v nekaterih primerih pa gre celo za komaj prikrito opise resničnih ljudi in resničnih dogodkov. Mnogo oseb romanov je ustvarjenih po resničnih ljudeh, čeprav so večinoma sestavljene iz več oseb in je v takem primeru možnost defamacije manjša. Nekatera leposlovna dela dodajajo galeriji likov resnične ljudi, da se zdijo verjetnejša, veliko literature pa je bilo prvotno napisane kot neleposlovje, torej o resničnih ljudeh. Obstajajo tudi literarna dela, ki hočejo škoditi časti ali dobremu imenu posameznika (kot npr. v Božanski komediji: Dante je Pekel napolnil kar s svojimi osebnimi sovražniki z njihovimi praviimi imeni). Nekatera teh del defamirajo osebe, ki so bile že mrtve, dediči teh ljudi pa ne morejo (z nebistvenimi izjemami) tožiti pisateljev za

dejanja, ki škodujejo časti, ugledu ali dobremu imenu takega človeka. Nekatera dela defamirajo tudi žive ljudi (glej Posner 2003: 459–461).

Med druge znane tuje primere leposlovne defamacije sodi tudi roman Gustava Flauberta *Gospa Bovary* (1857), ki so ga Rouenčani brali kot lokalni roman s ključem. Roman se je znašel na zatožni klopi zlasti zaradi 'opolzkega' prizora zakonoloma v kočiji in zaradi razglabljanj lekarnarja Homaisa o Bogu, s čimer naj bi grobo žalil javno in versko moralo. Flaubert je v sodnem procesu sicer zmagal, vseskozi je trdil, da je zgodba z junaki vred popolnoma izmišljena in da mu na umetniški ravni ni niti najmanj šlo za zvesto zrcaljenje resničnosti, pozitivistični literarni zgodovinarji pa so kasneje vendarle ugotovili, da se je opiral na resnične modele za svoje literarne osebe, na resnične dogodke in kraje.

V Zvezni republiki Nemčiji se je od leta 1966 do leta 1971 dogajal eden izmed precedenčnih primerov civilne tožbe zoper fikcijsko obrekovanje in posege v zasebnost, vendar pa tožena stranka ni bila pisatelj, pač pa založba, ki je njegovo delo želela tiskati. Deželno in zvezno sodišče sta potrdili, da je roman *Mefisto* Klause Manna samo pamflet v obliki romana, v katerem je upodobljen igralec Hendrik Höfgen, ki kot Mannova moderna, satirična variacija Mefista proda dušo nacistom zaradi kariere. Mannov romaneskni lik naj bi bil resničnemu Gründgensu neizgledljivo podoben tako po osebnem opisu kot tudi po podrobnostih iz njegovega življenja. Z objavo romaneskne zgodbe naj bi bilo prizadeto njegovo osebno dostojanstvo tudi po smrti. Njegov edini dedič je od sodišča dosegel razsodbo, s katero je bila založbi Nymphenburg prepovedana objava, razmnoževanje in distribucija romana *Mefisto*, ki ga je Mann napisal že leta 1936. Nemško ustavno sodišče se je moralo leta 1971 odločiti med dvema ustavnima pravicama: pravico do zasebnosti in osebnega dostojanstva (tudi zaščita osebne integritete po smrti) na eni strani ter pravico do svobode umetniškega ustvarjanja (kamor spada tudi neoviranje objavljajanja in delovanja umetnine) na drugi strani. Sodišče je za vse nadaljne primere uveljavilo načelo, da je treba ob tovrstnih kolizijah pravic zelo natančno in ob vsaki zadevi posebej pretehtati, ali je umetniška upodobitev dejansko takšna, da lahko prizadane osebno dostojanstvo kogarkoli do te mere, da je temeljno načelo umetniške svobode v imenu pravice do dobrega imena upravičeno sodno omejiti (glej Wikipedia... 2007).

Cenzurni organi so se znesli tudi nad dramo *Hlapci* (objava 1910) Ivana Cankarja, vendar je bil Cankar namerno izzivalen, češ da izzivalnost vedno rodi uspeh. Katoliški učitelji iz Slomškove zveze so v časniku *Slovenec* objavili *Protest učiteljev* in javni pritisk te družbene skupine je dosegel, da je ljubljanska cenzura prepovedala uprizorjanje Cankarjeve drame.

Spor je sprožila tudi objava igre *Šola noči* Mateja Bora, ki naj bi v liku profesorja Ahrimana upodobila profesorja Dušana Pirjevca – Ahaca. Fiktivni profesor Ahriman je svoje študente z nihilističnimi nazori napeljeval k samomoru, v javnosti pa se je širilo namigovanje, da je za dejanske samomore mladih kriv dejanski profesor komparativistike Dušan Pirjevec-Ahac. Pirjevec se je tožbi zaradi klevetanja odrekel. Vztrajal je pri teoriji fikcije, češ da je "ta igra kljub vsemu še vedno igra, se pravi nekaj izmišljenega domišljjskega, literarnega" (Dolgan 1998: 327–328). Drugi razlog, zakaj se za tožbo ni odločil, je v Delovi prilogi Za konec tedna pojasnil z besedami, da "bi se sodna razprava spremenila v farso: ko bi sploh vložil tožbo, bi s tem že sam priznal, da vse, kar pripoveduje igra, res velja zame" (Pirjevec v Juvan 2003: 328).

Drugačen je domet literarnoteoretsko nevednih posameznikov, ki so se v kontekstu moderne demokracije odločili, da pisatelje zaradi klevet v fikciji postavijo pred sodišče.

3. OPIS PRAVIC, KI SE DOTIKAJO PREUČEVANE TEMATIKE

Proučevane tematike se dotikata predvsem pravica do zasebnosti, o varstvu katere v 35. členu govori Ustava Republike Slovenije, in pravica do znanstvenega in umetniškega ustvarjanja, o varstvu katere govori 59. člen Ustave Republike Slovenije:

“35. člen

(varstvo pravic zasebnosti in osebnostnih pravic)

Zagotovljena je nedotakljivost človekove telesne in duševne celovitosti, njegove zasebnosti ter osebnostnih pravic.

/.../

59. člen

(svoboda znanosti in umetnosti)

Zagotovljena je svoboda znanstvenega in umetniškega ustvarjanja.”

(Ustava RS)

Ob pravico do zasebnosti pa poleg svobode znanosti in umetnosti trčita tudi pravica do svobode izražanja in pravice iz ustvarjalnosti, ki se glasita:

“39. člen

(svoboda izražanja)

Zagotovljena je svoboda izražanja misli, govora in javnega nastopanja, tiska in drugih oblik javnega obveščanja in izražanja. Vsakdo lahko svobodno zbira, sprejema in širi vesti in mnenja.

Vsakdo ima pravico dobiti informacijo javnega značaja, za katero ima v zakonu utemeljen pravni interes, razen v primerih, ki jih določa zakon.

/.../

60. člen

(pravice iz ustvarjalnosti)

Zagotovljeno je varstvo avtorskih in drugih pravic, ki izvirajo iz umetniške, znanstvene, raziskovalne in izumiteljske dejavnosti.”

(Ustava RS)

Tudi svoboda umetniškega ustvarjanja, kot vse druge ustavne pravice, je omejena s pravicami drugih, o čemer govori tretji odstavek 15. člena Ustave RS, ki se glasi:

“15. člen

(uresničevanje in omejevanje pravic)

/.../

Človekove pravice in temeljne svoboščine so omejene samo s pravicami drugih in v primerih, ki jih določa ta ustava.”

(Ustava RS)

3.1 Ostale pravice, ki se dotikajo preučevane tematike

Sodišča so se v primeru Pikalo in Smolnikar, ki ju bom podrobneje opisala v naslednjem poglavju, pri sklicevanju na pravice tožeče stranke sklicevale tudi na:

12. člen Splošne deklaracije človekovih pravic iz leta 1948:

“12. člen

Nikogar se ne sme nadlegovati s samovoljnim vmešavanjem v njegovo zasebno življenje, v njegovo družino, v njegovo stanovanje ali njegovo dopisovanje in tudi ne z napadi na njegovo čast in ugled. Vsakdo ima pravico do zakonskega varstva pred takšnim vmešavanjem ali takšnimi napadi”,

oziroma 17. člen Mednarodnega pakta o državljanskih in političnih pravicah:

“Article 17

- 1. No one shall be subjected to arbitrary or unlawful interference with his privacy, family, home or correspondence, nor to unlawful attacks on his honour and reputation.*
- 2. Everyone has the right to the protection of the law against such interference or attacks”*,

ki se v prevodu glasi:

1. nihče ne sme biti izpostavljen samovoljnemu vmešavanju v njegovo zasebno življenje, družino, stanovanje ali dopisovanje in ga tudi ne nezakonito žaliti ali škodovati njegovemu ugledu.
2. vsak ima pravico do varstva po zakonu za takšno vmešavanje.

8. člen evropske Konvencije o varstvu človekovih pravic in temeljnih svoboščin, ki prav tako ustanavlja in ščiti pravico do zasebnega in družinskega življenja:

“8. člen

(Pravica do spoštovanja zasebnega in družinskega življenja)

Vsakdo ima pravico do spoštovanja svojega zasebnega in družinskega življenja, svojega doma in dopisovanja.

Javna oblast se ne sme vmešavati v izvrševanje te pravice, razen če je to določeno z zakonom in nujno v demokratični družbi zaradi državne varnosti, javne varnosti ali ekonomske blaginje države, zato, da se prepreči nered ali zločin, da se zavaruje zdravje ali morala ali da se zavarujejo pravice in svoboščine drugih ljudi.”

V primeru Smolnikar se je sodišče druge stopnje sklicevalo tudi na pravice iz Zakona o obligacijskih razmerjih (ZOR). Uradni list SFRJ št. 29-462 je bil objavljen 26. 5. 1978, v veljavo pa je prišel 1. 10. 1978.

16. člen ZOR: "Vsak se je dolžan vzdržati ravnanja, s katerim bi utegnil drugemu povzročiti škodo" (Bregant idr. v Smolnikar 1999)¹; člen sicer ne opredeljuje pojma krivde, opredeljuje pa jo:

158. člen ZOR: "Krivda je podana, kadar oškodovalec povzroči škodo namenoma ali iz malomarnosti" (Bregant idr. v Smolnikar 1999).

175. člen ZOR: Vsak ima pravico zahtevati od sodišča, da odredi prenehanje dejanja, s katerim se krši nedotakljivost človekove osebnosti, osebne in družinskega življenja ali kakšna druga pravica njegove osebnosti. Sodišče lahko odredi, da kršitelj preneha z dejanjem, ker bo sicer moral plačati prizadetemu določen denarni znesek, odmerjen skupaj ali od časovne enote. (glej Orehar Ivanc v Smolnikar 2004)².

199. člen ZOR: Če gre za kršitev osebnostne pravice, lahko sodišče odredi, da mora oškodovalec preklicati izjavo, s katero je storil kršitev (glej Orehar Ivanc v Smolnikar 2004).

200. člen ZOR: Za pretrpljene duševne bolečine zaradi okrnitve pravice osebnosti prisodi sodišče, če spozna, da okoliščine primera, zlasti pa stopnja bolečin in njihovo trajanje to opravičujejo, pravično denarno odškodnino, neodvisno od povračila gmotne škode, pa tudi če gmotne škode ni. Pri odločanju o zahtevku za povrnitev negmotne škode ter pri odmeri odškodnine gleda sodišče na pomen prizadete dobrine in namen te odškodnine, pa tudi na to, da ne bi šla na roke

¹ Del bibliofilske izdaje knjige *Zlata dépuška pripovedka*, ki je izšla novembra 1999 v samozaložbi, vsebuje fotokopije zapisnikov, pritožb in razzsodb sodišč, s sodišča neupoštevano dokazno gradivo tožene stranke, časopisne in revijalne članke, ki se dotikajo primera Smolnikar. Ta del knjige ni oštevilčen. Tako citiranje iz te knjige se v diplomskem delu pojavi še nekajkrat.

² Del knjige *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruralki*, ki vsebuje fotokopije zapisnikov, pritožb in razzsodb sodišč, s sodišča neupoštevano dokazno gradivo tožene stranke, časopisne in revijalne članke, ki se dotikajo problematike, ni oštevilčen. Tako citiranje iz te knjige se v diplomskem delu pojavi še nekajkrat.

težnjam, ki niso združljive z njeno naravo in družbenim namenom (glej Orehar Ivanc v Smolnikar 2004).

Pravica do zasebnosti pojmovno predstavlja pravico do anonimnosti, do skritega vsega, kar spada v osebno in družinsko življenje posameznika, vsega, za kar naslovnik te pravice želi, da ostane skrito. Kršitev te pravice je podana, kadar se brez privolitve prizadetega raznašajo dogodki in dejstva iz njegovega zasebnega in družinskega življenja, ne glede na to, ali samo po sebi to (lahko) škodi njegovemu ugledu in časti. Pri tem je varovano duševno ravnotežje prizadetega, njegova čustvena sfera.

4. APLIKACIJA PROBLEMA NA DVA PRIMERA TRKA PRAVICE DO ZASEBNOSTI IN DOBREGA IMENA OB PRAVICO DO UMETNIŠKEGA USTVARJANJA IN SVOBODNEGA IZRAŽANJA V SLOVENSKI LITERATURI

4.1 *Pikalov roman Modri e*

4.1.1 Zgodba Modrega e

Matjaž Pikalo je leta 1998 pri Cankarjevi založbi, v zbirki Najst, namenjeni mladostniškim bralcem leposlovja, objavil svoj prvi roman *Modri e*. V njem maturant Alfred Pačnik v prvi osebi pripoveduje o svojem dozorevanju v zakotnem industrijskem mestecu, ki ga avtor imenuje Kanal. V prizoru, ko mladi Alfred z neko Francozinjo v avtu doživlja vrhunec spolne iniciacije, se prvič pojavi epizodna oseba, policaj Petarda, ki ob prizoru masturbira, kasneje pa poskuša od Francozinje izsiliti podkupnino. Petarda se v romanu pojavi še nekajkrat. Pripovedovalec Alfred ga označuje z izrazi, kot so: "cajkan", "prašič", "prase", "zelo trmast domorodec", "izsiljevalec podkupnine", "nemarnež", "masturbator" ipd. (Pikalo 1998: 139, 140, 141). V pisateljevi rodni Koroški se je mesec dni po izzidu knjige začela nenavadna recepcija romana, ki se je preobrazil iz *fiction* v *faction*: "mutirala je referencialnost znakov: ti se v očeh nekaterih bralcev ne nanašajo več na obča mesta, na individualizirano splošnost (na *das individuelle Allgemeine*, kot bi rekel Schleiermacher); ne predstavljajo več mladostnega slehernika, utelešenega v izmišljenem Alfredu, marveč konkretno mesto Prevalje in tamkajšnje posebneže" (Juvan 2006: 206–207).

Da se je besedilo spremenilo v zrcalo, v katerem se je lokalna skupnost prepoznavala, so kmalu po izzidu knjige sprožili množični mediji, natančneje članki v koroških občilih, ki so Pikalov prvenec označili kot "obvezno čtivo za Korošce" (Juvan 2006: 207), češ da v njem lahko "prepoznamo prevaljske originale" (Juvan 2006: 207). Po tej metakomunikacijski spodbudi se je v liku Petarde prepoznal upokojeni policist Norbert Vertačnik, z vzdevkom Petarda, ki je nekdam res služboval v Prevaljah,

kraju, v katerem je odraščal tudi Pikalo. Prebivalci Prevalj in okolice naj bi po mnenju tožnika in sodišča brez težav razbrali, da je Kanal v resnici njihov kraj, policaj Petarda pa Vertačnik. Bralci naj bi bili tudi pripravljene verjeti, da je počel grdobije, opisane v romanu, čeprav je sam prisegel, da česa takšnega nikdar v življenju ni počel. Na treh sodnih instancah je tožnik dosegel, da so avtorja *Modrega e* obtožili za razžalitev, obrekovanje in povzročanje duševnih bolečin. Pikalo se je branil, da je roman plod domišljije, da Prevalje v romanu niso niti omenjene in da je izmišljen tudi romanekni policaj Petarda, saj tožnika pred pisanjem ni poznal.

4.1.2 Primer Pikalo kot simptom izgubljanja literarne avtonomije

Primer Pikalo je simptom. Proti koncu 20. stoletja je književnost začejala izgubljati obstret avtonomije, ki ga je za silo vzdrževala ideologija, spočeta v romantiki in razvita proti koncu 19. stoletja med literarnimi zgodovinarji. "Danes se literatura očitno zliva v javni diskurz. Otopel je čut za njeno specifiko: imaginacijo, fikcijo. Ni več samoumevno, da je izjava 'Policaj Petarda je prašič in masturbator' (dobesedno takšne pri Pikalu ni) manj žaljiva, če stoji v izmišljenem svetu romana namesto na straneh rumenega časnika. Pisatelj in novinar sta zdaj videti enakopravna, oba vežejo isti zakoni" (Juvan 2003: 370).

Korenine spora med literaturo fikcijo in zakoni, ki določa primer Pikalo, segajo v sredino 19. stoletja, ko se je zasnovala konfiguracija javnosti, javne morale, literarne avtonomije, realizma ter avtonomije dveh subjektov: subjekta javne besede (besedne umetnosti) in prava. Razvoj modernega prava in literature sta, kot sem že omenila v poglavju Korenine spora med fikcijo in zakoni ter razvoj modernega prava in literature, vzporedna. Medtem ko je posameznik v umetnosti lahko nastopal kot subjekt domišljije in estetskega doživljanja, je na pravnem področju nastopal kot državljan, enakopraven subjekt pravic in dolžnosti. Ob porastu tiska se je iz razpršenih posameznikov oblikovala javnost, fiktivna skupnost, ki je postala poleg posvetne in cerkvene oblasti nova avtoriteta za presojo resničnosti in moralnosti reprezentacij. Z realizmom pa je leposlovje v fikciji začelo proizvajati učinek realnega, zato so ta besedila začela prihajati navzkriž ne samo z ugledom nosilcev oblasti, pač pa tudi z dobrim imenom in moralo posameznih občanov.

4.1.3 Literarnoteoretska podstava primera Pikalo

Če od zgodovine obrnemo smer premisleka o primeru Pikalo k teoriji, moramo razložiti razmerje med literarnim besedilom in dejanskostjo, ki se v tem primeru vzpostavlja predvsem prek referencialnosti osebnih imen in opisov literarnih oseb. Poenostavljena razlaga, da je roman fikcija in kot taka tvorba, ki nastaja z oblikovanjem, upodabljanjem, ustvarjanjem, predvsem pa izmišljanjem, ne zadostuje. Nekateri teoretiki fikcije ne razumejo samo kot izdelek oziroma lastnost besedil, ampak tudi kot proces, "interakcijo med proizvajalcem in sprejemnikom, ki poteka na podlagi kulturno spremenljivih predpostavk, zlasti zgodovine razlikovanja med področji imaginarnega in realnega" (Juvan 2006: 219). Po Iserju naj bi bila fikcija kanal, ki imaginarnemu polju oziroma polju človekovih nezavednih, percepcijskih, kognitivnih, refleksivnih, ustvarjalnih in etičnih potez daje realistično obliko. Tudi po Iserju je fikcija tekstualni postopek, ki v pisanju in branju nastaja s trojimi akti: "selekcija gradi besedilni svet s preureditvijo referencialnih polj iz zunaj- ali medbesedilnega izkustva; kombinacija tropološko spreminja dane pomene in dialoško sopostavlja fikcijske osebe; samorazkrivanje pa poudarja, da je besedilo v celoti zgolj 'uprizorjeni diskurz' in ga zato nima smisla sprejemati kakor nefikcijske izjave" (Iser v Juvan 2006: 219). Vendar pa s tem povezovanje z dejanskim svetom vendarle ni odpravljeno, saj resničnost ostaja ozadje za primerjave s fikcijskim svetom.

Prvi ugovor zoper avtonomijo fikcije je ta, da fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, pač pa "parazitirajo na resničnem svetu" (Nickel-Bacon idr. 2000: 282). Literarno besedilo, ki predstavlja mogoči, zamišljeni svet, je v primerjavi s kaotično resničnostjo preprostejši, strukturno zamejen, kar sprejemniku omogoča intenzivnejšo obdelavo in produkcijo smisla. Pisec nam ne pove vsega: izpusti tisto, kar je za razumevanje zgodbe nerelevantno ali samoumevno. Na to, da so fikcijski svetovi nepopolni, opozarja tudi Doležel, Umberto Eco pa pravi, da "pripovedni svetovi izkoriščajo realne svetove", saj semiotični skelet literarnega dela pri branju dopolnjujemo s sklepanjem, kjer se zanašamo na vednost o realnem svetu: na tako imenovano enciklopedijo, na ubesedeno znanje drugih, na medije, zgodovino pisje ipd. ter na sheme svojih lastnih izkušenj (glej Eco 1999: 75–94).

Drugi ugovor, ki nam služi za razgraditev hierarhične opozicije fikcija – nefikcija je, da dejanski svet ni enoten in povsem stvaren. “Prvine fikcije se vpletajo v zaznavanje, še bolj pa v spoznavno kategorizacijo in komunikacijo o stvarnosti” (Juvan 2006: 222). Fikcija je integralni del realnega. Izkustveno lahko dojemamo le izseke iz svojega bližnjega okolja, zato se moramo opirati tudi na ‘resničnost’ iz druge roke, podano prek medijev, tu pa se razlika s fiktivnim zabriše. Ameriške medijske korporacije so na primer o vojni v Iraku posredovale podobe, ki podpirajo tezo o ameriškem osvobajanju Iračanov izpod Sadamovega režimskega jarma, slike arabskih televizij pa so kazale povsem drugačno resničnost. V takšnih in podobnih primerih se je treba sprijazniti z večjim ali manjšim zaupanjem v vire informacij, z verjetjem, oprtim na konvencije o verodostojnosti različnih medijev, žanrov, izjavnih pozicij (na primer rumeni tisk proti uglednim časopisom, laična psevdoznanost proti uveljavljenim znanstvenim revijam, zgodovinski roman proti zgodovinski študiji) (glej Eco 1999: 88–89).

Dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija je torej razkrila navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno. Fikcija in resničnost nista ločeni in ontološko enoviti področji, niti ni resničnost prvotna, fikcija pa njen odraz ali izpeljava. V različnih kulturnih okoljih in zgodovinskih obdobjih se polja, ki imajo status realnega in nerealnega, razmejujejo različno in spremenljivo. Razlika ni v stvareh samih, pač pa v njihovi funkciji.

In tretji pokazatelj, da so se meje med resničnostjo in fikcijo razrahljale: spremenili so se kriteriji resničnosti. Po metafizični logiki binarizma je bila trditev resnična, če se je misel ujemala z rečmi, sicer pa je bila napačna. V skladu s koncepcijami modalne logike, ki je začela izpodrivati binarizem v 60. letih 20. stoletja, in iz nje nastale interdisciplinarne teorije mogočih/možnih svetov, se univerzum diskurza ne omejuje na t.i. dejanski svet, pač pa se širi na neštete možne svetove, v katerih se modalno opredeljena stanja niso aktualizirala. Juvanu je med teorijami o načinu obstajanja mogočih svetov najbližje zmerni realizem, ki zagovarja tezo, da “mogoči svetovi ne obstajajo fizično, dejansko, tako rekoč vzporedno s ‘stvarnim’ svetom, pač pa eksistirajo v mejah dejanskega sveta, kot njegove modalne sestavine – z njimi se namreč miselno in diskurzivno ukvarjajo realni ljudje, skupine, povrhu

imajo realne učinke oziroma reakcije na realnost” (Juvan 2006: 224). Trdi tudi, da je literarna fikcija, čeprav je podobna izjavam, ki se ne nanašajo na dejanska stanja, v primerjavi z željami, domnevami ali lažmi precej bolj razvit, natančno izdelan možni svet, njen kozmos pa ima dobro artikulirano logiko in semantiko. Po Doleželu so fikcijski svetovi pravzaprav zapleteno strukturirane množice neuresničenih možnih stanj (Doležel v Juvan 2006: 225).

Tudi Pikalova romaneskna fikcija je možni svet, ki preskuša potencialne poteke dogodkov: logika, po kateri se ravna svet *Modrega e*, si zaradi mimetične estetike prilagaja zunajbesedilne sheme, predeluje pa tudi medbesedilne vzorce iz literarne tradicije, zlasti iz romana odraščanja. Ker javno mnenje policistom pripisuje podkupljivost in nasilniško vedenje, ker je znano, da mladostniki ne govorijo lepo o njih, motiv ljubljenja v avtomobilu pa je tako pogosto izpričan, se zdijo nečednosti policaja Petarde, kot jih v romanu opisuje fiktivni Alfred Pačnik, razmeroma verjetne.

Po Nickel-Baconu idr. naj v stvarnosti ne bi bilo nobenega osebk, ki bi povsem ustrezal vsebini opisov iz besedil: stavki o izmišljenih osebah sicer imajo pomen, vendar pa jim manjka referenca (glej Nickel-Bacon 2000: 275–276). Toda trditev, da znaki fikcije poleg znotrajbesedilnih nimajo zunajbesedilnih referentov, ne drži. Vsa osebna imena ne označujejo popolnih izmislekov, ampak nastopajo v fikciji tudi liki, ki imajo izvornike v resničnosti ali kakem drugem besedilu. Po Nesselrothu v fikciji nastopajo vsaj tri vrste imen z nefiktivno ali zunajbesedilno referenco: zgodovinska resnična imena (na primer cesar Justinijan v Finžgarjevem *Pod svobodnim soncem*), resnična fikcijska imena (kjer pod izmišljenim imenom lahko prepoznamo stvarno osebo, na primer Dušana Pirjevca v profesorju Hipolitu iz Dolenčevega *Vampirja z Gorjancev*) in fikcijska resnična imena (na primer Prešernova nesrečna ljubimca v zgodovinskem romanu Mimi Malenšek *Črtomir in Bogomila*) (glej Juvan 2006: 225–226). Vendar pa po Juvanu fikcijske osebe, ki po svojem imenu ali značajskih karakteristikah ustrezajo zunajbesedilnemu izvorniku, ontološko niso drugačne od popolnoma fiktivnih oseb.

Resničnosti je svet fikcije dostopen samo prek semiotičnih kanalov, zato osebe, ki nosijo resnična imena ali pa s svojimi opisi ustrezajo zgodovinskim osebnostim, niso nič drugega kot njihovi možni dvojniki, ki so pomensko in

predstavno izdelani po volji pripovedovalca. Podobnost med fiktivnimi in dejanskimi rečmi se vzpostavlja zgolj tako, da je za poročanje o obojih mogoče uporabiti enakovredne jezikovne opise. Poleg tega ni nobene absolutne resničnosti, ob kateri bi lahko preverjali verodostojnost fikcijskih upodobitev. Celo zgodovinski izvirniki oseb so dostopni zgolj prek predhodnih tekstualnih predstavitev, ti prikazi pa so nujno perspektivirani in pristranski. V fikciji poleg čisto fiktivnih oseb obstajajo kvečjemu verzije resničnih oseb, prilagojene modelu možnega sveta, kakršnega razvija literarno delo in takšni elementi so skoraj neizogibni v sleherni pripovedi, tudi v faktično usmerjenem zgodovinopisju.

Vendar pa ne glede na fikcionalnost možne verzije resničnih oseb na dejanske osebe kot znaki vendarle tudi referirajo. Znak (ime, opis, trditev) lahko povežemo z referentom, tudi če je vsebinsko zgrešen, kar je problem tudi v Pikalovem primeru. Še posebno za referencialnost osebnega imena, ki je semantično togi označevalec, velja, da se vztrajno nanaša na osebo, ki je bila z njim poimenovana, tudi če gre za opise dvojnika oz. fiktivne osebe, ki se ne skladajo z izvirnikom: "ime še vedno potencialno denotira tistega, ki je bil z njim izvorno poimenovan, vendar pa opis, ki ni ustrezen ustaljeni vrednosti, preprečuje dejanje zunajbesedilne identifikacije, tako da interpretacija zaniha v nedoločljivem prostoru. Lahko gre za homonimno osebo, za laž, šalo ali pa presenetljivo, a morda resnično trditev o znani osebi" (Juvan 2006: 228). Torej fikcija niti s svojo referencialnostjo ni popolnoma ločena od resničnosti in nanjo lahko deluje. Če je torej tudi v fikcijskih besedilih mogoče referiranje na resnične osebe, stvari in kraje, kako je potem z resničnostjo trditve o njih? Po Ingardnu in Searlu so trditve romanopiscev navidezne: avtor naj bi se samo pretvarjal, da nekaj ugotavlja, in ve, da tisto ne obstaja, bralec pa naj bi takšno pretvarjanje, ki nima lažnih namenov, vzel v zakup na podlagi nenapisane, t.i. fikcijske pogodbe. Kljub temu lahko v fikcijskem besedilu ločimo trditve, ki pripisujejo kako lastnost ali dejanje izmišljeni osebi, in trditve, ki jih pripovedujejo junaki o pojavih, ki nedvomno obstajajo tudi zunaj besedila. Iztrgane iz konteksta so takšne sodbe o zunajbesedilni dejanskosti za bralce lahko celo resnične, bodisi na ravni splošnega ali na ravni posebnega, vendar so postavljene v specifičen modalni okvir, ki verodostojnost njihove zatrjevalne moči omejuje in veže na semiotične standarde

resničnosti znotraj danega možnega sveta. T.i. fikcijski operater zatrjevanje o dejanskosti relativizira, vpenja v okvire semantično-aksioloških struktur besedila in v obzorja fiktivnih govornih instanc ter s tem prekvalificira vsebino propozicije (glej Ronen 1994: 28–33).

4.1.4 Aplikacija teorije na primer Pikalo

Upokojeni policist je zoper Pikala vložil tožbo in zahteval 2,5 milijona tolarjev odškodnine. Pikalo je dokazoval, da podobnosti niso zadosten razlog za popolno identifikacijo in da gospoda Vertačnika osebno sploh ne pozna. V zadevi Pikalo, pa tudi v primeru Smolnikar, so razsojala sodišča na štirih stopnjah: okrožno, višje, vrhovno in ustavno sodišče. Šele ustavno sodišče je v nasprotju z nižjimi sodbami odločilo drugače: na prejšnjih stopnjah so sodniki v ospredje svojega razmišljanja postavili varstvo časti in dobrega imena, širše osebostnih pravic policista, ki jih varuje 35. člen Ustave RS, ustavni sodniki pa so presodili, da so pri tem pozabili na svobodo izražanja (39. člen Ustave RS) ter svobodo umetniškega ustvarjanja (59. člen Ustave RS). Primer so s to opombo vrnili v ponovno preverjanje prvostopenjskemu sodišču v Slovenj Gradcu, kjer je Pikalo po osmih letih našel pravico, vendar pa se je Matjaž Pikalo, da bi se zadeva končno že končala, odpovedal izterjavi denarja, ki ga je že plačal za odškodnino (glej Merljak 2007).

V *Modrem e* bralca k spoštovanju fikcijske pogodbe nagovarjajo pribesedilni podatki, tip objave (uvrstitev v Zbirko Najst: zbirko mladinskega leposlovja, oznaka Aleša Debeljaka na hrbtne strani platnic, da gre za roman) ter očiten razkorak med avtorjem in pripovedovalcem besedila, najstnikom Alfredom. Delo je bilo objavljeno pri ljubljanski založbi, zato je malo verjetno, da je avtor roman objavil z namero obrekovanja Vertačnika. Pikalo je poskrbel tudi, da je dogajalno okolje zabrisano z razmeroma doslednim sistemom preimenovanj, čeprav referencialnega navezovanja na Prevalje ni povsem onemogočil. Kljub temu *Modri e* ni krajevna kronika, kot je menilo sodišče, pač pa zgodba o odraščanju, ki bi se lahko zgodila v slehernem manjšem mestu: Pikalu je šlo predvsem za predstavljanje splošnega, tipičnih oziroma univerzalnih značajev in zgodb. Ponazoril jih je z izmišljenimi liki, ki so neizogibno oprti na poteze izvornih oseb (resnično doživljenih ali literarnih) in na

stereotipe. Nobena fikcija ni napisana zgolj zato, da bi preverjali resničnost posameznih trditvev ali da bi se nanašala na določene osebe in dogodke. Predpostavlja se, da znotraj modela mogočega sveta omogoča bralcem dojetje drugačnega izkustva: če svet romana presojava s stališča literarne umetnine, ga torej ne smemo jemati kot faktografskega, ampak kljub njegovi morda (avto)biografski podlagi, "kot imaginaren, se pravi mogoč, v skladu z Aristotelom in Heglom v nekem smislu tudi *resničnejši svet*" (Virk 1997: 131).

Policaj Petarda ni v romanu poimenovan drugače kot z vzdevkom, vendar pa vzdevek, kot togi označevalec, in pičel nabor potez fiktivnega junaka dopuščata njegovo čezsvetno identificiranje z resnično osebo. V tem primeru je Pikalov Petarda možni dvojnik Vertačnika, vendar pa so reference v besedilu tako skope in nedoločljive, da Vertačnik vsekakor ne more biti njihov edini možni referent. Vzdevek Petarda, ki so ga v resnici podelili tudi zdaj že upokojenemu policistu Vertačniku, na Slovenskem verjetno ni unikat, pred Pikalovim romanom v javnem diskurzu ni bil dokumentiran, znan je bil le v krajevnih govoricah. To ga ločuje od imen enciklopedično ali medijsko znanih osebnosti, ki bralcu fikcijskega besedila omogočajo zanesljivo vzpostavljanje čezsvetne identitete. Tudi ni nobenih dokumentiranih poročil o Petardovih dejanjih, da bi bralci lahko ocenili, če Pikalo o njem laže ali govori resnico oziroma če so sodbe o njem verjetne. Ker avtor po lastnem zatrjevanju Vertačnika ni poznal, je oblikovanje fiktivnega Petarde lahko zgolj kombiniranje lokalnih govoric z abstrahiranimi značajskimi potezami iz različnih stereotipov in medijskih upodobitev policistov. Negativne karakterizacije so sicer v romanu deležni tudi drugi stranski liki, ki zastopajo avtoritete, ki se jim najstniški pripovedovalec upira. Tako karakterizacijo torej narekujeta estetika in semantika pripovedovanja: "Alfredovo verbalno razmerje do avtoritet je znak za njegov govorni in miselno-čustveni stil" (Juvan 2006: 231–232).

Subjekt, ki izreka negativne opise policaja Petarde (pa tudi drugih), je fiktiven, zato imajo vse trditve o Petardi dvojen modalni okvir, ki jih uvaja fikcijski operator: "V fikciji fiktivni pripovedovalec Alfred pravi, da je Petarda to in to." To preprečuje, da bi te trditve imeli za avtorizirana mnenja Matjaža Pikala, čeprav ta kot avtor ostaja odgovoren za način predstavljanja oseb.

Ko si nasproti stojita dve enakovredni ustavni pravici, pravica do svobode umetniškega ustvarjanja in pravica do osebnega dostojanstva, je treba načelno sicer priznati, da je svoboda ustvarjanja omejena, če gre za težak poseg v nasprotno pravico. Škoda, ki so jo zaradi komaj določne in verjetno nenamerne reference utrpeli lokalni ugled, dobro ime in zasebnost nekega upokojenega policista, ne more odtehtati škode, ki bi nastala, če si pisatelji zaradi grozečih civilnih tožb ne bi več drznili pisati izmišljenih zgodb, oprtih na lastno izkušnjo. Sodišče bi za Pikalovo obsodbo moralo dokazati pisateljev namen, da je s fikcijsko upodobitvijo policaja Petarde hotel osramotiti resnično živečega posameznika. Ugotoviti bi moralo vse tiste oznake in dejanja fiktivnega junaka, ki se z izgledom, biografijo in ostalimi lastnostmi prizadetega posameznika ujemajo do te mere, da dopuščajo zanesljivo čezsvetno identifikacijo.

Pikalo je povedal, da: "problema, da bi se kdo lahko prepoznal v mojem romanu, sem se zavedal že prej," (Pikalo v Škerl 2006: 22). Pisatelji zatrjujejo, da se pri pisanju ne da izogniti zajemanju snovi iz resničnega življenja, na kar je opozoril tudi literarni teoretik dr. Marko Juvan z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU (glej Škerl 2006: 22). Pisatelji opisujejo in predelujejo tisto, kar doživijo, vidijo in slišijo. Njihovi miselni koncepti imajo izvor v realnosti vsakdana, domišljijjski svet je zgolj njena predelava.

4.2 Pripovedka Brede Smolnikar Ko se tam gori olistajo breze

4.2.1 Zgodba pripovedke Ko se tam gori olistajo breze

Pripovedka *Ko se tam gori olistajo breze* je prvič izšla novembra 1998 v samozaložbi pod psevdonimom Breda Smolnikar. Pisateljica Breda Marija Zorec je poleg dekliškega priimka Smolnikar za psevdonim od leta 1980 do 1985 uporabljala tudi besedo Gospa.

Pripovedka je tradicionalna zgodba, večidel iz ljudskega slovstva, sestavljena v prozi ali tudi v verzih, z motivi iz napol realnega preteklega, zgodovinskega ali tudi vsakdanje sodobnega sveta. Liki in dogodki so lahko vsaj deloma tudi nestvarni, mitični ali pravljlični, vendar morajo biti povezani s konkretnim geografskim, socialnim in vsakdanjim okoljem ali celo postavljeni v poseben zgodovinski čas. "Pripovedka je v tem smislu neverjetna zgodba, postavljena v stvarno okolje, ki je verjetno" (Kos 2001: 168). Po motiviki se deli kot epi na mitične, junaške, mitološke, živalske, religiozne, idilične. Ob ljudskih pripovedkah so mogoče tudi umetne, ki pa se večidel naslanjajo na snovi ljudskega izročila.

Knjiga *Ko se tam gori olistajo breze* je pripovedka iz enega samega stavka. V njej nastopa klasičen večdimenzionalen lik po fizičnem izgledu sicer drobne, a psihološko močne, pogumne in podjetne Rozine, nadarjene za tuje jezike, poezijo in ročna dela, ki je "samo v poslu bila srečna" (Smolnikar 1999: 171). V enem samem dolgem stavku, v katerem se na 120 straneh prepleta več jezikov in srečuje več likov, je zajeta zgodba o Rozini in njenem možu Brinovcu od mladosti, ko sta se srečala v Ameriki, do smrti v rojstni Sloveniji. "Ta stavek, ki premošča dve oddaljeni in z oceanom ločeni celini, je vzvalovan kardiogram njunega življenja, ki se je začelo s strastno ljubeznijo in na hitro sklenjenim zakonom ter nadaljevalo s skupnim delom" (Osti 1999: 23).

Rozina in Brinovec, slovenski izseljenski par na začetku 20. stoletja živita v Ameriki. V času prohibicije se ukvarjata s skrivnim kuhanjem žganja in "medtem ko se v steklenice ležerno steka opojna tekočina, se strani polnijo z opisi njunega ljubezenskega življenja. Kot vsak seks, je tudi njuno početje sočno" (Škerl 2006: 22).

Kasneje se vrnete v Slovenijo, v dogajanje se vpletejo nacisti, gestapovci in vse skupaj se konča z nekakšno nadrealistično alegorijo vnebovzetja, v kateri je omenjena tudi Marija z Brezij.

4.2.2 Trk dveh nasprotnih si ustavnih in drugih pravic v primeru Smolnikar

Sodni procesi proti pisateljici Bredi Smolnikar so potekali skoraj istočasno s primerom Pikalo. Smolnikarjeva je leta 1998 samozaložniško natisnila pripovedko *Ko se tam gori olistajo breze*. V njej je ubesedila življenjsko zgodbo Rozine, izjemnega, anticankarjanskega lika matere, v pritožbi na sodbo Okrožnega sodišča v Ljubljani na Višje sodišče z dne 8. 3. 2004 pa je napisala: "v svojem pisanju postavljam spomenik naši slovenski ženski, ne žalim je, čudim se ji in se ji globoko priklanjam. Kdor tega ne vidi, ali pa ima morda v srcu samo cmerave, k tlom upognjene cankarjanske like, ta na potovanje z mojimi junaki pač ne more. Žal." (Smolnikar 2004). Ta lik in z njim povezane dogodke je pisateljica po njenih lastnih pričanjih, izpovedih in intervjujih sodeč domišljjsko, v skladu s svojimi umetniškimi cilji, premesila iz spominov na svojo staro mamo ter iz pripovedovanj osebne prijateljice, ki je govorila o svojih starših. Za Zapisnik o glavni obravnavi pri Okrožnem sodišču v Ljubljani z dne 22. 12. 2003 je povedala, da "lik Rozine predstavlja mojo staro mamo, mojo mamo in tudi mene" (Smolnikar 2004). V fiktivni Rozini in njenem možu Brinovcu so ostarele sorodnice prepoznale svoje že pokojne starše in se čutile zgrožene in prizadete, ker naj bi pisateljica s svojo pripovedko spravila v javnost njuno intimno, zlasti spolno življenje ter o njiju in ostalih družinskih članih širila žaljive neresnice. Smolnikarjeva je glavno junakinjo prikazala kot iznajdljivo, vztrajno, energično, ljubečo in erotično prebujeno osebo in je bila zaradi sicer neidealizirane, a naklonjene pripovedne perspektive šokirana nad civilno tožbo samooklicanih junakinjinih sorodnic. Tožnice so zatrjevale, da je toženka s skazitivijo življenjske podobe njihove matere in posredno tudi očeta posegla v njihovo pravico do pietete, do spomina na umrle bližnje ter da je zaradi tega njihovo duševno ravnotežje porušeno v tolikšni meri, da je prizadeta njihova duševna nedotakljivost.

Sodne instance so tožbo sprva sicer zavrgle: "sodišče prve stopnje je obrazložilo, da sporno delo ne predstavlja biografije, temveč ima vse značilnosti literarne zvrsti pripovedke, v kateri je določen kraj dogajanja, ime in dogajanje samo pa je domišljjsko preoblikovano" (Breznik v Smolnikar 2004). Tožnice so se na to odzvale s pritožbo, v kateri menijo, da je v pripovedki zapisana zgodba v pretežni meri identična življenju zakoncev Nakrst. O prepoznavnosti naj bi pričalo dejstvo, da so bralci iz Ihana in okolice brez truda nemudoma ugotovili, o kom teče beseda. Pritožnice so se spuščale tudi v vprašanje definicije pripovedke in ugotovile, da sporno delo ne ustreza kriterijem, ki opredeljujejo to literarno zvrst, saj niti kraj dogajanja ni določen, zlasti pa osebe in dogodki niso domišljjsko preoblikovani.

Na višji stopnji je sodišče tožnicam ugodilo, "drakonsko kazen – ki z zahtevo po popolnem umiku vseh izvodov knjig iz javnosti spominja na totalitarno cenzuro – pa utemeljilo z mnogimi logičnimi napakami in z neverjetno pomanjkljivim literarnovednim znanjem" (Juvan 2006: 208).

Pisateljica, ki ni del kulturniškega establišmenta in si okrog sebe ni mogla ali hotela splesti mreže vplivnih zvez in poznanstev, se je pritisku pravosodja in postmoderne cenzure na ustavno zaščiteni svobodo izražanja in umetniškega ustvarjanja upirala ne samo s pravnimi sredstvi, temveč tudi z novimi umetniškimi dejanji: s klasičnim literarnim orožjem, leta 2004 v samozaložbi izdala satiro *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruralki* in z osebno angažiranimi konceptualističnimi artefakti kot so zapečateni, zanikani, cenzurirani, zakodirani ali zvočna knjiga. Leta 1999 je izdala bibliofilsko izdajo *Zlatih dépuških pripovedk*, ena od njih je tudi *Ko se tam gori olistajo breze*. Od samo dvestotih oštevilčenih in od avtorice podpisanih izvodov so si prijatelji, knjižnice in študentje sicer izvod lahko privoščili po nižji ceni, ostali pa so jo lahko kupili le v ljubljanskem Trubarjevem antikvariatu za precej visoko ceno. Cena okroglih 100.000 slovenskih tolarjev (417,30 EUR) naj bi bila varovalo, ki bi odvrnilo vse nepoklicane in nekorektne bralce (glej Bratož 1999: 20). Pritiskom sodišča se je uprla tudi z javnim sežigom knjige ter komemorativno slovesnostjo ob smrti njene pripovedke.

Maja 1999 je sodišče zavrnilo predlog, da avtorica tožečim odšteje odškodnino in umakne iz prodaje vse izvode knjige. Bratož se je v svojem članku *O preteklosti z*

ljubeznijo v Delu motil, ko je zapisal, da “za vsem prahom ostaja (le) dvoje: slab okus ob soočenju s tradicionalno slovensko mentaliteto in pa dve zanimivi knjigi o strasti” (Bratož 1999: 20). Smolnikarjeva je pravico dokončno našla šele po devetih letih na Ustavnem sodišču aprila 2007.

4.2.3 Sporni dogodki iz pripovedke, ki naj bi po mnenju tožnic kršile njihovo pravico do zasebnosti in osebne pravice

Po mnenju tožnic je zgodba, opisana v knjigi, “povzeta po resnični življenjski zgodbi zakoncev Nakrst, po domače Brinovčevih, vendar je hkrati grdo izkrivljena. /.../ Celotna zgodba je nesramno in žaljivo izkrivljanje resnice oziroma pripisovanje lastnosti materi tožnic” (Orehar Ivanc v Smolnikar 2004). V knjigi so uporabljeni nadimki (hči Minka, Rozina), kot hišna (Brinovc, Brinovka), in osebna imena (hči Fanny, vnukinja Silva), ki so identična poimenovanjem družine Nakrst in drugih oseb, povezanih z njihovim življenjem. Tožnice omenjajo tudi policista Trebušaka, ki s tem lastnim imenom v pripovedki ni omenjen. Podobno kot v primeru Pikalo so tudi v primeru Smolnikar za še večjo razpoznavnost zakoncev iz pripovedke poskrbeli tudi množični mediji: Monika Kubel je v članku revije *Mag Kako rastejo prsi* napisala, da so *Kako se tam gori olistajo breze* “erotični zapis o že pokojnih zakoncih Nakrst” (Kubel v Smolnikar 1999), pri čemer je uporabila kar lastno ime, ki v pripovedki ni nikjer omenjeno. S tem je po mnenju sodišča odpadel še zadnji dvom o prepoznavnosti zakoncev iz pripovedke, saj jih je kot modele za literarne like prepoznala celotna slovenska javnost.

Dogodki, ki naj bi bili identični dogodkom iz življenja družine Brinovc in kot taki jedro spora v spornem književnem delu so: življenje in poroka Brinovčevih staršev v Ameriki, rojstvo hčerke Fanny, trgovanje matere s sadjem, gobami in fižolom v času gospodarske krize, menjava blaga na Sušku s prevoznikom Pretnarjem, reševanje hčerke Minke pred smrtno kaznijo, vračanja Brinovke v ZDA po vojni, poroka Brinovčeve hčerke s policistom Trebušakom in rojstvo vnukinje Silve.

Višje sodišče je 13. 3. 2002 pritožbi tožnic zoper sodbo Okrožnega sodišča v Ljubljani ugodilo, izpodbijalno sodbo je razveljavilo, zadevo pa je vrnilo v ponovno presojo sodišču prve stopnje. Predsednica senata Mara Breznik je do v knjigi

opisanih dogodkov zavzela stališče, da umetnik sicer lahko črpa snov iz življenja posameznika, vendar dogodkov ne sme opisovati tako, da je zveza med dogodkom in določeno osebo očitna do te mere, da je razvidno, za kateri konkretni dogodek in osebo gre. Pri tem tudi ne more biti odločilno, ali je ime te osebe navedeno z osebnim imenom, z vzdevkom, z izmišljenim imenom ali sploh ni navedeno: relevantna je le stopnja spoznavnosti, izvirajoča iz celote zapisanega, torej odgovor na vprašanje, ali je moč ugotoviti, za koga oziroma za kateri dogodek gre.

Sodišče mora oceniti "ali je zatrjevalna prepoznavnost podana, in ali je takšne kvalitete in takšnih razsežnosti, da posega v osebne pravice, zlasti pravico do zasebnosti tožečih strank" (Breznik v Smolnikar 2004). Sodišče druge stopnje v zvezi z razlogovanjem pritožbe še pripominja, da v primeru, ko se osebi, prepoznani v umetniškem delu, najdejo še lastnosti, ki so plod literarne fikcije, to dejstvo samo po sebi ne more legitimirati ravnanja kršitelja z utemeljitvijo, da torej ne gre za opis te osebe. "Pač pa lahko – upošteva celoto okoliščin konkretnega primera, takšna 'fikcijska nadgradnja' pomeni, da je poleg pravice do zasebnosti prekršena še kakšna izmed ožjih pojmovnih komponent splošne osebne pravice (npr. pravica do osebne identitete), kar lahko vpliva na stopnjo duševnih bolečin in s tem na odmero pravične satisfakcije" (Breznik v Smolnikar 2004).

Tožnice (in njihove priče) v pripovedki najdejo veliko dogodkov, ki ne ustrezajo življenjski zgodbi njihovih staršev. Te v literarnem delu zapisane neresnice vidijo kot negativne sodbe in tožijo pisateljico še zaradi blatenja spomina in dobrega imena njihove matere in očeta. V knjigi tako opisani dogodki, ki so sporni tudi po mnenju sodišča, so: da se je njihova mati v ZDA ukvarjala s proizvodnjo in prodajo alkoholnih pijač, ki je bila v tistem času prepovedana, s prekupčevanjem ter da je njeno bogastvo izviralo iz te dejavnosti; da so bili otroci le nujno zlo, čeprav je bila dejansko dobra mati in ljubeča žena, ki je spoštovala tradicionalne krščanske vrednote, zakoreninjene v vaškem okolju; da je zaradi žganjekuhe opustila šivanje slamnikov, s katerim se je ukvarjala pred poroko; dogodki, ki se nanašajo na opisovanje spolnega življenja zakoncev Nakrst; da je bila tretjetožnica zaprta kot kriminalka in ne kot politična zapornica; da je mati raje sodelovala z nemškim okupatorjem kot pomagala domači osvobodilni vojski; da si je na vso silo želela vrniti v Ameriko in da ji je mož to

preprečeval s policijo; ter da se je na tržnici v Stobu stepla z branjevko. Kot neresnice, opisane v knjigi pa tožnice in priče navajajo tudi: realna Brinjevka oziroma mati tožnic ni hodila vsa v zlatnini pred mornarji, pač pa je bila preprosto oblečena, in ni premetavala mornarjev v Sušku; tudi ni vozila ocvirkov; oče je bil, v nasprotju z napisanim, glava družine in zakonca sta vse preračunljivo naredila skupaj; na podstrehi nista imela toliko denarja, da bi ga bilo potrebno tehtati, pač pa sta si ga morala celo izposoditi; prihranke, ki sta jih prinesla iz Amerike, sta izgubila in nista imela toliko denarja, da bi lahko odkupila ves lhan.

Pripovedka *Ko se tam gori olistajo breze* kot literarno in kot tako fikcijsko besedilo seveda vsebuje še več popolnoma fiktivnih vložkov, med njimi tudi in predvsem take, v katerih opisuje glavno junakinjo Rozino v naklonjeni luči. "Če pokojna Frančiška (Rozina) ni bila taka, kot jo opisuje Breda Smolnikar, pač toliko slabše zanjo. Lahko se norčujemo, da ji je avtorica v svoji zgodbi prav lepo postlala, precej lepše, kot ji je bilo postlano v življenju. Vsekakor pa jo je opisala z neverjetno simpatijo in občudovanjem. Le kako je to lahko ostalo nepopaženo?" (Stepančič 2000: 708).

Breda Smolnikar meni, da "popolnoma absurdne, zgrešene, brezpredmetne, nerealne in krivične obtožbe iz tožbe" (Orehar Ivanc v Sodbi v imenu ljudstva št. P 845/2002-III v Smolnikar 2004) posegajo v njene avtorske pravice do ustvarjanja, v njeno nedotakljivost kot osebe in nedotakljivost zasebne lastnine. Knjiga je pripovedka, tj. krajša pripoved, sorodna pravljici, ker se tudi v njej pojavljajo čudežni dogodki in nadnaravne sile, njena posebnost pa je v povezanosti z določenimi kraji, časi in zgodovinskimi osebami. Literarne figure v knjigi niso identične z obstoječimi osebami. Literatura v knjigi je rezultat pisateljske domišljije. Enako velja za oba protagonista, Rozino (v kateri so tožnice prepoznale svojo mamo Frančiško Nakrst, ki so jo zaradi trgovanja z rozinami pogosto naslavljali z Rosina) in Brinovca. Tožba po pisateljičinem mnenju nasilno trga citate iz knjige, tako iztrgani iz konteksta pa dobivajo nov, drugačen pomen, kot ga je svojemu pisanju dala sama. Po njenem mnenju ni ravnala protipravno škodno: junaki zgodbe so rezultat literarne stvaritve, njene domišljije in jih ni dopustno presojati s stališča drugega, neliterarnega sveta. Njenih junakov in njihovih ravnanj ni mogoče in ni dopustno ocenjevati s kategorijami

resničnosti in žaljivosti, kot to izhaja iz tožbe (glej Orehar Ivanc v Smolnikar 2004). Pisala je o svojem svetu, o nas vseh, hotela je, da bi se v knjigi videli vsi. S knjigo ni želela nikogar prizadeti. Osebnost tožečih strank ne pozna in jih pred soočenjem na sodišču ni nikoli videla. V pripovedki so opisani literarni junaki, ki imajo svoja imena in ki v dejanskem svetu ne obstajajo.

Toženka se brani, da pozna veliko zgodb ljudi iz okolja, od koder izvirata junaka knjige, ki so šli po svetu, ki so se v ZDA ukvarjali s slamnikarstvom in z žganjekuho, ki so iz Amerike pošiljali domov pakete in ki so se ukvarjali s prodajo sadja. Njena mama je pletenine, ki so jih pletle s tetami, in druge izdelke s kmetije prodajala na Reki. Med drugimi je tudi njeno mamo in njo samo tja vozil šofer Pretnar, ki je vozil Rozino v knjigi. Tudi zgodbe o zaprtih ljudeh v Begunjah je izvedela iz pripovedovanj svojih sorodnikov in profesorice Valenke Sajevčeve. V okolišju, iz katerega izhajata njena junaka, je veliko Brinovcev: pisateljica jih je v telefonskem imeniku našla 117. Rozina iz pripovedke je telesno majhna in poleg angleščine zna tudi perfektno nemško, stric pa jo je poleg tega učil tudi poezije. Za resnično Frančiško Nakrst ni dokazov, da bi znala vse to. Miličnik Trebušak v knjigi ni omenjen, kot trdi tožeča stranka. Opisi spolnega življenja Brinovčevih so seksualne izkušnje tudi Jožice Purgar, ki je med ljubljenjem z možem padla na tla, pometala blazine in med drugim v Karlovcu polomila mizo, ter Svetlane Makarovič, ki je v prvi seksualni izkušnji zamenjala spolni ud v partnerjevih hlačah za kos lesa. Obe priči sta to tudi pisno potrdili, vendar zaradi zapoznele predložitve dokaza nista bila upoštevana na sodišču. Po mnenju toženke je že sama trditev, da se v knjigi opisuje intimno, spolno življenje Brinovca in Rozine, nerazumna, saj opisovati pomeni pisati 'o', toženka pa zakoncev Nakrst ni mogla opazovati pri tem početju, ker na začetku 20. stoletja še ni živela, niti ni nikakršnega dokaza za dogajanja, kot so opisana v knjigi. Sklicuje se tudi na Margoli in Lamarque – Olsen: "vrhu tega ni absolutne resničnosti, ob kateri bi lahko preverjali verodostojnost fikcijskih upodobitev /.../ Celo zgodovinski izvirniki oseb so dostopni zgolj po predhodnih tekstualnih predstavitev. Ti prikazi pa so nujno perspektivirani, pristranski" (Smolnikar v Smolnikar 2004).

Pisateljica pod vprašaj postavlja tudi nasprotujoče si izjave prič na sodišču: Priča Ivanka Mežnar je v izjavi z dne 16. 2. 1999 napisala, da jo je rešila njena mati, v izjavi sodišču pa navedla, da jo je rešila mati tožnic.

Sodnica Orehar Ivanc je v sodbi pisateljico zavrnila: “zgodba, o kateri pripoveduje knjiga, je preveč podobna zgodbi oseb, ki so dejansko živele, da bi bilo zanjo mogoče reči, da je v taki meri plod literarne domišljije, da je postala zgodba o življenju Slovencev, živečih v prvi polovici prejšnjega stoletja, ki so si kruh poiskali v tujini” (Orehar Ivanc v Smolnikar 2004). Sodišče pa je ugotovilo tudi, da pripoved v knjigi ni naključno podobna življenjski zgodbi tožničininih staršev, temveč je toženka to zgodbo poznala: tudi po lastnem pričanju se je z nečakinjo tožnic Silvo Trebušak in z njeno mamo (sestro tožnic) pogovarjala o njihovih sorodnikih.

4.2.4 Aplikacija teorije na primer Smolnikar

Tožba proti Bredi Smolnikar predstavlja “zastrašujoč primer slovenske provincialnosti. /.../ Poleg čiste absurdnosti obravnavanja fikcije, kot da je reportaža, predstavlja tožba popolnoma nesprejemljiv poskus napada na umetniško svobodo (pravico pisatelja, da pripoveduje izmišljene zgodbe)” (Flisar v Smolnikar 1999). Literatura je namreč že po Aristotelu, se pravi izpred 2000 let, nekaj, kar bi se lahko, pa se nikoli ni zgodilo.

Mednarodna pisateljska organizacija PEN, ki ima kot svoj primarni smoter zaščito besednih ustvarjalcev – književnikov in njihove umetniške svobode, je aprila 1999 podala oceno, da je Breda Smolnikar od svoje prve objave leta 1963 priznana slovenska pisateljica, o katere ustvarjalnem prispevku govorijo obravnave njenega dela v strokovnih leksikonih, literarnih zgodovinah in kritičkih odzivih na njene objave. 19. 4. 1999 je pisateljica za samozaložniško knjigo *Ko se tam gori olistajo breze* prejela srebrno plaketo občine Domžale, dan kasneje, 20. 4. 1999 pa je na Okrožnem sodišču v Ljubljani potekala razprava v tožbi o ustavitvi prodaje in prenehanju tiskanja pripovedke.

PEN ugotavlja, da je v knjigi *Ko se tam gori olistajo breze* Smolnikarjeva objavila prozo, ki ima vse značilnosti modernega kratkega romana, pisateljica pa jo na naslovnici označi kot pripovedko, zaradi česar “gre potemtakem nedvoumno za

umetniško besedilo, v katerem jezik, zgradba, dogajanje in nastopajoče osebe resničnost sveta sublimirajo, se pravi sintetizirajo in presnavljajo v skladu z estetskimi principi avtorja” (Kravos v Smolnikar 1999). Marko Kravos, predsednik Slovenskega centra PEN v pismu z dne 14. aprila 1999 obsoja manipulacijo oziroma seciranje literarnega organizma z nestrokovnimi nameni, da bi se iz iztrganih drobcev umetniškega dela razbrala resničnost ali neresničnost oseb in dogodkov.

Označba knjige kot pripovedke se nahaja na naslovni strani knjige, na prvi notranji strani in tudi zadaj v kolofonu knjige. To delo je torej treba brati z vedenjem, da je to literarno delo in ne biografija. *Zlate dépuške pripovedke* iz leta 1999 so izdane kot bibliofilska izdaja slovenske moderne proze in torej objavljene kot leposlovje. Pripovedka *Ko se tam gori olistajo breze* je napisana na več kot stotih straneh v eni sami povedi, brez končnih ločil (povedi ločujejo le vejice), kar je prav tako pokazatelj, da gre za literarno delo.

Priča Jože Lekan je izpovedal, da je “knjigi prebral in da je to, kar piše v knjigi, čista zgodovina Brinovčevih. /.../ so v knjigi take marnje, o katerih ni vredno govoriti. /.../ piše stvari, ki ne držijo, kaj pisateljica naklada take reči, ki ne držijo. Piše naj resnico. /.../ Kdo pa zna kuhati šnops iz takih rož, kot to omenja knjiga. Samo pisateljica to zna” (Lekan v Smolnikar 2004). Iz pričevanja Jožeta Lekana je očitno, da kot bralec ni znal postaviti meje med fikcijo in resničnostjo, sodišče pa je iz tega in podobnih pričevanj prič zaključilo, da “povprečen bralec, ki je v glavnem liku v sporni knjigi razpoznal mater tožnic, ne more razmejiti med resničnim in domišljijiskim /.../ Opisi intimnega življenja zakoncev so nedopustni že zaradi tega, ker je oseba, opisana v knjigi, ostala razpoznavna” (Orehar Ivanc v Smolnikar 2004). Smolnikarjeva se je v Pritožbi na sodbo Okrožnega sodišča v Ljubljani z dne 8. 3. 2004 spraševala, “po katerem zakonskem, morda celo ustavnem določilu lahko sodišče določa in postavlja kriterij 'povprečnega bralca’” (Smolnikar v Smolnikar 2004), ki ne zna postaviti meje med resničnostjo in fikcijo.

Po Juvanu novejše empirične raziskave kažejo slabo branost domačih in tujih klasikov ter sodobnih etabliranih pisateljev. “Kulturno opismenjevanje je bilo resda dolgo pripeto na jezikovne zglede iz leposlovja; o umetnikih nacionalnega jezika so se izobraženci od zadnje tretjine 19. stoletja morali sistematično učiti v šolah, da bi tako

akumulirali kulturni kapital in krepili narodno zavest. Toda le redki med njimi /.../ so po obdobju, ko so gulili šolske klopi, ostali dejavni svečeniki in častilci literature. /.../ Kljub vsemu povedanemu je med ustvarjalci in bralci vse do naših dni preživela predstava, delno zrasla iz osebnih bralnih izkušenj, delno pa inducirana prek šolskih in kulturniških ideoloških aparatov, da je literatura samosvoje področje, pristni medij ustvarjalne svobode, individualne domišljije, glasnica višjih spoznavnih in etičnih vrednot” (Juvan 2006: 209). Danes literatura očitno izgublja ta čar, vedno bolj se zliva v javni diskurz, ki ga zapolnjujejo tiskana in elektronska občila.

Predsednik Društva slovenskih pisateljev (DSP) v Izjavi v zvezi s tožbo proti članici DSP Bredi Smolnikar ugotavlja, da tožba temelji na popolnem nepoznavanju razlike med reportažo in leposlovno literaturo: “prva se ukvarja z resničnimi in dokazljivimi dejstvi, druga je plod domišljije, kjer je vsaka podobnost z resničnimi osebami, živimi ali mrtvimi, zgolj naključna. Identifikacija žive osebe z literarnim likom je prav tako plod domišljije, tokrat bralčeve, in ni sama po sebi nikakršen dokaz, da je bila (kot navaja obtožnica) 'zgodba povzeta po resnični življenjski zgodbi'. Absurdno protislovje predstavlja že sama trditev, da neka 'zgodba govori o meni, vendar neresnično'. Če zgodba govori o meni neresnično, je to kvečjemu dokaz, da *ne* govori o meni” (Flisar v Smolnikar 1999).

Tudi Marko Juvan se v *Zadevi Smolnikar ob rob* postavi na pisateljico stran in na stran avtonomije literature: “vsakdo lahko kupi avto in se z njim odpelje, tudi če nima vozniškega dovoljenja. Vendar v primeru, da se zaleti v prvo drevo na poti, za nesrečo ni odgovoren izdelovalec avtomobilov, temveč pomanjkljivo znanje, nekompetentnost voznika (voznice). Tudi literarno delo, razločno označeno in izdelano kot literarno, lahko kdo razume tako, kot da bere časopisno poročilo. Toda če bralec/bralka pripovedko ali roman bere enako kot časopisno vest in meni, da je v literarnem delu omenjen on/ona sam in povrh neresnično predstavljen/a, potem za to ni odgovoren izdelovalec tega teksta (pisatelj ali pisateljica), temveč bralec/bralka – zaradi svoje pomanjkljive literarne kompetence” (Juvan v Smolnikar 2004). Po Juvanovem mnenju bi moral vsak bralec, t.i. povprečni ali visokošolsko izobraženi, vedeti, da literarna dela v nasprotju z novinarskimi ali znanstvenimi niso napisana z namenom, da bi o kom ali čem, kar obstaja zunaj literarnega besedila, posredovala

resnične informacije ali o kom/čem širila laži. "Literarna besedila so napisana z namenom, da si prek njih zamislimo neki mogoči svet, takšen, kakor ga je izoblikovala domišljija na podlagi literarne tradicije, a tudi njegovih izkustev z dejanskim svetom, bodisi osebno doživetih, bodisi posredovanih prek mnogih neleposlovnih tekstov, reprezentacij, klišejev ali stereotipov" (Juvan v Smolnikar 2004). Razlike med vrednostjo literarnih in neliterarnih besedil se tudi na Slovenskem lahko nauči vsakdo že vsaj v osnovni šoli, te konvencije so del osnovne izobrazbe. Nanjo poleg tega bralca/bralko sproti opozarjajo naslov in žanrska oznaka besedila (npr. roman, povest, pripovedka), uvrstitev v medij knjige oziroma knjižno zbirko, specializirano za objave leposlovja in drugi podobni znaki.

Društvo slovenskih pisateljev prav tako meni, da so svetovi, predstavljeni v pripovedni prozi, oblikovani domišljijsko. Zaradi specifik te konvencije so prepričani, da je za kompetentno presojo, v kolikšni meri je podoba neke osebe v literarnem delu zaradi umetniške obdelave osamosvojena od podobe dejansko živeče osebe, potrebno mnenje izvedenca literarne stroke. Poleg tega so člani društva v Izjavi Društva slovenskih pisateljev ob izrečni sodbi Bredi Smolnikar napisali, "da naša družba literaturo/umetnost še vedno šteje kot vrednoto, zato menimo, da je njeno transgresivnost (izzivanje in prekoračevanje mej, norm in konvencij na področju javne morale, vladajoče ideologije itd.) potrebno pravno dopuščati oziroma z njo obračunavati le na ravni etične polemike. Brez transgresivnosti bi se literatura ne mogla in se tudi ne bo mogla razvijati" (Žabot v Smolnikar 2004). Tudi Juvan v *Zadevi Smolnikar ob rob* meni, da "je za literaturo kot področje umetniške komunikacije, ključna prav njena transgresivnost, izzivanje in prekoračevanje mej, norm in konvencij /.../ Transgresivnost je neizogiben pogoj za razvoj besedne umetnosti (sicer bi od preteklosti ostale samo poučne versko vzgojne povesti, socrealistične hvalnice in podobno), pa četudi je lahko konkretno delo za koga etično še tako sporno, ker da žali dobro ime posameznika, narodne, verske itd. vrednote ali izziva javno moralo" (Juvan v Smolnikar 2004).

Literarno delo je plod človeške domišljije in rezultat kreativnega duha. Osebe, ki v njem nastopajo, nosijo vse attribute literarne resničnosti, kar pomeni, da so zgolj literarne figure brez osebnih izkaznic, ki jih izdajajo matični uradi. Njihova eksistenca

je torej rezultat pisateljeve domišljije in tako obstajajo le v kontekstu pisateljevega dela, ne pa sami po sebi. Če literarni junaki namigujejo na neko izvenknjiževno resničnost, je to zgolj videz, ne pa objektivno izmerljiva danost. Drugače povedano, "celo iz javnega življenja znana lastna imena v literarnem kontekstu nimajo več iste funkcije, saj jih predstavnik, denimo neke realno obstoječe države, ne more materialno in dejansko klicati na odgovornost. To pomeni, da organi javne varnosti ne morejo do literarnih konstruktov zavzeti istega odnosa, kot ga lahko do realnih ljudi, saj gre za izmišljene subjekte kot izraze neke individualne domišljije, ki se prepušča pisateljski svobodi" (Bavčar v Smolnikar 1999: 573). Literatura je torej eksistenčni svet posebne vrste s posebnimi pravili, ki izključujejo takoimenovano objektivno realnost.

5. SKLEP

“Jaz pišem, bralec pa naj se nauči brati.” (Mark Harris v Booth 2005: 15).

Mislim, da sem z diplomskim delom uspela potrditi hipoteze, ki sem jih postavila v uvodnem poglavju in sicer, da je literatura (pri čemer so mišljena literarna dela v ožjem pomenu besede, to so leposlovna literarna dela) avtonomno področje in da je literatura kvazirealna v razmerju z realnostjo. Kot taka ne bi smela biti predmet tožb ali cenzure zaradi razžalitev in obrekovanja ali celo pisanja neresnic v njej, kajti vse trditve v literarnih besedilih imajo značaj kvazi-sodb oziroma psevdo-trditve.

Čeprav je literatura avtonomno področje, pa fikcija s svojo referencialnostjo ni popolnoma ločena od resničnosti in nanjo lahko deluje. Za to ima na voljo bogato omrežje odkritih in prikritih, pravih in *quasi* referenc. Že Ingarden je ugotovil, da sodbe v literarnem delu niso prave, ampak kvazisodbe oziroma da se samo delajo, da sodijo o nekom/nečem. Struktura teh sodb je sicer enaka strukturi običajnih sodb, vendar pa njihov namen ni, da bi presojale o resničnosti, pač pa si avtorji leposlovnih literarnih del prizadevajo za verjetnost. Ni upravičeno presojati, “ali so upodobitve dejanskih oseb v literarnih tekstih resnične ali zavajajoče, lažne – literatura pač ni napisana z namenom, da bi o nekom/nečem posameznem sporočala resnična ali lažniva dejstva, pač pa kvečjemu zato, da bi se avtor modalno, vrednostno opredelil do predstave, kakršno si je o tej osebi ustvaril v svoji duševnosti. Zato so tožbe v fikciji povsem neutemeljene” (Juvan v *Zadevi Smolnikar ob rob* v Smolnikar 2004) in zato trditve v literaturi, tudi če referirajo na resnične osebe, reči in kraje, niso resnične, ampak kvazirealne.

Kljub temu obstaja vrsta literarnih del, v katerih so si pisatelji in pisateljice zgodbe izmišljali tudi zato, da bi z njimi kaj pomembnega povedali o dejanskem svetu. “Že od nekdaj so tvegali z namernimi dvoumnostmi, ko so s fiktivnimi prvinami merili na resničnost” (Juvan 2006: 228). Prav transgresija – izzivanje, prekoračevanje mej, norm in konvencij na področju javne morale, vladajoče ideologije itd. – je namreč

ključna za razvoj besedne umetnosti, zato z njo ne bi smeli obračunavati drugače kot na ravni etične polemike.

Literatura se v bistvu ne ukvarja z dokazovanjem resnice. Za razliko od zgodovinskih ali socioloških del se branju leposlovja prilagodimo tako, da se ne menimo za večino vprašanj o resničnosti, vendar ta ugotovitev po Posnerju ne izključuje možnosti leposlovne defamacije: "isto delo lahko nekateri berejo kot literarno, drugi pa kot zgodovinsko, biografsko, novinarsko ali kot opravljanje" (Posner 2003: 462).

Pravo navadno pristopa k takim sporom tako, da pretehta nasprotne interese bodisi kategorično s sistemom pravil bodisi vsako zadevo posebej in izreče sodbo prizadeti stranki, če ima njen interes večjo težo. V primeru leposlovne defamacije je težava v tem, da je škodo ugledu sicer mogoče izmeriti oziroma jo vsaj oceniti s procesnimi metodami, ni pa mogoče izmeriti literarnih odlik. Po Posnerju o teh odloča konkurenčni proces, ki se vleče dolga leta (glej Posner 2003: 462–463).

Posner sam ugotavlja, da pri leposlovnem delu, če je bralcu tako tudi predstavljeno, ni mišljeno, da bi vsebini takega dela verjeli, v isti sapi pa trdi, da "če se mu iz istega razloga verjame, potem se ni mogoče braniti pred resnico" (Posner 2003: 459). Leposlovna defamacija je v tem primeru nastala zgolj zaradi bralčeve nesposobnosti ločevanja med besedili, ki reprezentirajo dejanski svet in fikcijskim literarnimi besedili. Juvan dokazuje, da se teh konvencij naučimo že v osnovni šoli, zato takšno neznanje ne bi smelo biti opravičilo za civilne tožbe avtorjev, ki so v svojih literarnih delih podajali domnevne (ne)resnice o nekom. "Pisatelji so si vseskozi izposojali zgodovinske osebnosti in imena, prevzemali opise neznancev, jih po frankensteinsko spajali v fiktivne osebe. Vendar pravna kultura ni poznala civilnih tožb zoper fikcijsko obrekovanje" (Juvan 2003: 371), do danes pa je književnost prišla v položaj, ko znane pisatelje tožijo neznanci. "Na to področje ne posegajo z represivnimi sredstvi v nobeni visoko profilirani in tradicionalni demokraciji, že kakšnih sto let ne več. Literaturi sodi literarna veda, ne pa sodišča" (Jančar 2006: 32).

Kaznovanje pisatelja, ki naj bi s svojim literarnim delom razžalil kako resnično osebo oziroma o njej širil neresnične trditve, vodi v resno omejevanje književnosti, celo k cenzuri in samocenzuri: "skrb avtorjev in založnikov, da ne bi koga naključno

razžalili, bi zmanjšala umetniško produkcijo in ogrozila njeno kakovost (pisateljska 'samocenzura')" (Juvan 2003: 371–372).

Ker so civilne tožbe zaradi leposlovne defamacije kljub tem teoretskim razmislekom čedalje pogostejše in tradicionalni pragmatični signali fikcije pri delu kulturno slabo pismenega občinstva ne zadoščajo več, bo morda bolj prepričljiva pred literarnim besedilom napisana formula, "da je vse napisano le plod domišljije in da so vsa morebitna ujemanja z resničnimi osebami naključna" (Juvan 2006: 232–233).

6. PRIMARNA LITERATURA

Pikalo, Matjaž (1998): *Modri e*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Smolnikar, Breda (1999): *Zlate dépuške pripovedke*. Depala vas: samozaložba.

7. SEKUNDARNA LITERATURA

Booth, Wayne C. (2005): *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Bratož, Igor (1999): O preteklosti z ljubeznijo. *Delo*, 9.12., 20.

Connor, Steven (1997): *Postmodernist culture: An introduction to theories of the contemporary*. Oxford, Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Dolgan, Marjan (1998): »Satanistični profesor« ali literarne upodobitve Dušana Pirjevca. V Rudi Šeligo (ur.): *Dušan Pirjevec*, 314–361. Ljubljana: Nova revija.

Eco, Umberto (1999): *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Ingarden, Roman (1990): *Literarna umetnina*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Mednarodni pakt o državljanskih in političnih pravicah, sprejet z resolucijo Generalne skupščine Združenih narodov 2200 A (XXI), 16. decembra 1966. Dostopno na <http://www.varuh-rs.si/index.php?id=104&L=0> (16. december 2007).

Iser, Wolfgang (2001): *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Jančar, Drago (2006): Grimmove pravljice. *Sobotna priloga*, 3.6., 32.

Jauss, Hans Robert (1998): *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Juvan, Marko (2003): *Fikcija in zakoni*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.

Juvan, Marko (2006): *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Kazenski zakonik Republike Slovenije (2004). Ljubljana: Uradni list RS 95. Dostopno na <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200495&stevilka=4208> (29. november 2007).

Konvencija o varstvu človekovih pravic in temeljnih svoboščin (1994). Ljubljana: Uradni list RS 33. Dostopno na <http://www.varuh-rs.si/index.php?id=108> (16. december 2007).

Kos, Janko (1983): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Kos, Janko (1989): *Književnost: učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Obzorja.
- Kos, Janko (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Krušič, Marjan, ur. (1984): *Leksikon Cankarjeve založbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Merljak, Sonja (2007): Kdor ukrade čokolado (...). *Sobotna priloga* 26.5. Arhiv Dela.
- Nickel-Backon, Irmgard idr. (2000): Fictionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiction(en) und Realität(en). *Poetica* 32(3–4), 267–299.
- Orel, Barbara (2005): The question of point of view: Spectator as a network of fiction and reality. V Jeff Bernard, Jurij Fikfak in Peter Grzybek (ur.): *Text and reality*, 173–180. Ljubljana : Institute of Slovenian Ethnology at ZRC SAZU, ZRC Publishing : Institutum Studiorum Humanitatis; Wien : Österreichische Gesellschaft für Semiotik, Institut für Sozio-semiotische Studien; Graz : Department of Slavic Studies, University.
- Osti, Josip (1999): Pripovedka iz enega samega stavka. Breda Smolnikar: Ko se tam gori olistajo breze (iz Zlatih depovških pripovedk). *Dnevnik* 49(24), 23.
- Posner, Richard A. (2003): *Pravo in literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ronen, Ruth (1994): *Possible worlds in literary theory*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Smolnikar, Breda (2004): *Najbolj zlata dépuška pripovedka o ihanski ruralki*. Depala vas: samozaložba.
- Snoj, Marko , ur. (1997): *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Splošna deklaracija človekovih pravic*, sprejeta in razglašena z resolucijo Generalne skupščine 217 A (III), 10. decembra 1948. Dostopno na <http://www.varuh-rs.si/index.php?id=102> (16. december 2007).
- Stepančič, Lucija (2000): Trzinka zgodaj vstala. Breda Smolnikar: Zlate depuške pripovedke. *Sodobnost* 48(4), 706–708.
- Škerl, Uroš (2006): O resnici. *Sobotna priloga*, 27.5., 22–23.
- Tatarkiewicz, Władysław (2000): *Zgodovina šestih pojmov*. Ljubljana: Literarno–umetniško društvo Literatura.

Ustava Republike Slovenije 1991. Ljubljana: Uradni list RS 33. Dostopno na <http://www.dz-rs.si/?id=150&docid=28&showdoc=1> (29. november 2007).

Virk, Tomo (1997): *Tekst in kontekst. Eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Wikipedia die freie Enzyklopädie (2007): *Mephisto-Entscheidung*. Dostopno na <http://de.wikipedia.org/wiki/Mephisto-Entscheidung> (4. december 2007).