

Literarnost, ponovno

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

V literarnem besedilu je literarnost osrednja, določujoča in bistvena lastnost, v neliterarnem pa vzporedna, obrobna ali netipična poteza. Literarnost je namreč presečišče različnih lastnosti in procesov, vzpostavljeno v razmerju med besedilom in sobesedilom. Je premična kategorija, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne literarnosti; v prvo spadajo bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, kot so destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fiksijskost. Drugo, zunajbesedilno literarnost, pa sooblikujejo naslednji procesi: literarna pogodba, kompetenca, intenca in empatija ter literarno vrednotenje.

Ključne besede: literarna veda / pripovedna struktura / literarnost

Vprašanje, na katerega poskušam odgovoriti v celotnem prispevku, se zastavlja številnim strokovnjakom.¹ Vprašanje »kaj je literarnost« je namreč vprašanje, s katerim so se zelo poglobljeno ukvarjali že ruski formalisti, v novem tisočletju pa se v literarni vedi ponovno odpira. Raziskava pogoste teme literarne vede – literarnosti – se zdi spet aktualna predvsem iz dveh razlogov: prvi je trenutni položaj literature, drugi pa vloga literarne vede v znanosti. Če se prvi nanaša na literarno produkcijo, načine recepcije, vrednotenja in kanonizacije književnih besedil, se drugi navezuje na razmerje različnih znanosti ter marginalizacijo literarne vede.

Postmoderni relativizem in estetski pluralizem brišeta meje med različnimi zvrstmi, vrstami, žanri in oblikami ter rahljata mejo med literarnim in neliterarnim besedilom. Tudi literarni eklekticizem, splošna oznaka za spoj različnih smeri, gibanj, stilov in usmeritev v sedanji evropsko-ameriški književnosti, se lahko zazdi ovira pri opredelitvi literarnosti kot meje med literarnimi in neliterarnimi besedili. Čeprav poetika združevanja ali stapljanja v obdobju literarnega eklekticizma predvideva večjo gibljivost pri določanju besedil, hkrati ne izključuje prepoznavanja literarnosti v besedilu in ločevanja med literarnim in neliterarnim besedilom ali literarnimi in neliterarnimi prvinami. V današnjem času hiperprodukcije vsega, tudi knjižnih izdelkov, ko se bralec vrti v labirintu preobilja knjig, mu največkrat pomaga pri izbiri le medijska aktualističnost s promocijo uspešnic. Medijska konstrukcija resničnosti ne oblikuje samo bralnega

seznama, ampak vseskozi vpliva tudi na bralni horizont slehernika in njegovo vrednotenje prebranega, začela pa je celo sooblikovati literarni kanon. Zamenjava kriterijev kvalitete s kriteriji uspešnosti ustreza predvsem kapitalistični logiki uspešne prodaje in dobička ter za knjižni trg najbrž ni tako usodna kot za literarno socializacijo, ki pri izbiri branja potrebuje razločevalne kriterije. Ali naj berem uspešno ali kvalitetno knjigo, je vprašanje, ki priganja literarno vedo v določitev meril literarnosti oz. delitve med literarnimi in neliterarnimi deli. Literarno delo ločiti od znanstvenega, publicističnega ali propagandnega besedila ni tako zahtevno opravilo; težje je določiti meje med literarnim in neliterarnim besedilom v smislu literarne kvalitete in primerjave literarnosti s trivialnostjo. Branje uspešnic, h kateremu nas nagovarja medijska promocija knjig, namreč pomeni soočanje s trivialnostjo (ne pa z literarnostjo) in z njenimi procesi, kot so simplifikacija, klišeizacija, shematizacija, redundanca in kompenzacija, skoraj diametralno nasprotnimi procesom in lastnostim literarnega besedila.

Drugi razlog ponovnega obrata k literarnosti je razmerje različnih znanosti in v njegovem okviru marginalizacija literarne vede. Ne samo na literarno produkcijo in recepcijo, »brezvestna svoboda trgovine«² vpliva tudi na agresivno izpodrivanje humanistike iz osredja znanosti ter na negativno hierarhizacijo literarne vede celo v sistemu sorodnih znanosti. Malo je za zdrs na lestvici pomembnosti kriva tudi literarna veda sama, saj se je dolgo časa ukvarjala predvsem z utemeljitvijo lastne smiselnosti in vrednosti v okviru modne kulturologije, namesto da bi se ukvarjala z najbolj avtonomnim predmetom zanimanja, tj. z literarnostjo. Spraševati se, kaj je literarnost, namreč pomeni določevati svoj specifični predmet raziskave in se na tak način vsaj delno razlikovati od sorodnih znanosti. Današnja literarna znanost se zaveda, da refleksija lastne smrti in mazohistični užitek ob njej pod etiketo kulturnega relativizma ni dovolj: če si hoče povrniti ugled in družbeno veljavo, mora najprej utemeljiti znanstveno-metodološko upravičenost s preučevanjem najbolj lastne teme, tj. literarnosti. To ji je omogočeno z novimi perspektivami literarnega: z retoričnimi, naratološkimi, kulturološkimi, kognitivnimi, identitetnimi, etičnimi in drugimi pristopi. K raziskavi literarnosti pa jo vzpodbujajo tudi pozitivne motivacije, ne samo travmatična skrb za izboljšanje svojega znanstvenega položaja. Če je literatura v določenih obdobjih res izgubila svojo osrednjost kot specifični predmet študija, so pa njeni načini zmagovalni, saj se humanistika postopoma literarizira, ko si prisvaja povsem literarne moduse. Zmagoslavje literarnosti napoveduje, kot trdi Simpson (1995), da se je mogoče približal čas za ponovno utemeljitev literarnosti v literaturi: vrniti se k literarnim delom in raziskati njihovo literarnost, kar je bila že zgodovinsko ena izmed nalog literarne vede.

Za celovito razumevanje literarnosti ni dovolj poseči samo k ruske-mu formalizmu, ki se je prvi sistematično ukvarjal s to temo, saj je na razvoj razumevanja literarnosti vplivalo že razumevanje književnosti od 18. stoletja dalje. Takrat se ni zgodila samo nadomestitev izraza poezija z besedo literatura, ampak tudi sprememba vrednotenja umetniških del. Nanjo je najbolj vplivala romantika, z obračanjem k senzibilni, ne pa k intelektualni percepciji, ko je njen ključni termin postal vživljanje. Da smo v nekaterih pogledih še vedno dediči romantičnega razumevanja literature, ki književnost razlaga kot odnos teksta in bralčeve zavesti, ne dokazuje samo recepcijska teorija, pač pa tudi noveše kognitivne teorije (npr. Monika Fludernik, Marta Nussbaum) in filozofija literature (npr. Emmanuel Lévinas, Norbert Mecklenburg), ki zagovarjajo pomen empatije oz. bralčevega vživljanja v literarno besedilo in ga pogosto povezujejo kar z etičnim ali pa enačijo estetiko z etiko.

Čeprav so se bistvene spremembe v razumevanju pojma literatura zgodile že v 18. stoletju, se je začelo razpravljati o literarnosti kot presečišču različnih literarnih del šele na začetku 20. stoletja, z ruskim formalizmom. Formaliste je zanimalo, s katerimi postopki se »življenjski material« pretvarja v umetniški izraz oz. kako se praktični jezik spreminja v pesniškega. Tako so ruski formalisti posvetili osrednjo pozornost formi, odkrivajoč bistvene postopke, s pomočjo katerih se avtomatizem našega vsakodnevnega opažanja potuji (potujitveni učinek) in umetniško stilizira. Že Jakubinski je razmišljal o jezikovnih pojavih, ki se razlikujejo glede na cilj komunikacije in razdelil jezik na praktični in pesniški jezik; to delitev je čez nekaj let prevzel Jakobson. Ta je zagovarjal tezo, da je poezija jezik v njegovi estetski funkciji, pri čemer je slednjo definiral kot izražanje, usmerjeno na sam izraz. Prav analiziranje literarnega postopka, ki je po njegovem mnenju bistvena prvina literarnosti,³ utemeljuje literarno vedo za znanost.

Vprašanje literarnosti je v ruskem formalizmu naletelo na zagato ločevanja besedil na literarna in neliterarna ter vzpostavilo predlog, da se ta ločitev izpelje na osnovi nekaterih formalnih potez, ki literarna dela razlikujejo od neliterarnih. Kot že formalisti so se tudi predstavniki praške lingvistične šole strinjali, da literarna besedila presegajo zgolj informativno vlogo, zato so oboji veliko razpravljali o poetični vlogi jezika. O estetski vlogi eksplicitno niso razpravljali; je pa bila ta implicitna v analizah poetične, emotivne in konotativne vloge jezika. Od takrat dalje je postalo za preučevalce literature povsem običajno naslednje vprašanje: »Kaj je tisto razločevalno, kar ločuje literaturo od neliterature?« V drugi polovici 20. stoletja je prevladalo prepričanje, da to ni posebna strukturiranost jezika, pač pa učinek, ki ga proizvaja, o čemer je razmišljal že Todorov v delu *Les*

genres du discours (1978). Postavljanje učinka v ospredje zanimanja za literarnost je spremenilo tudi osnovno vprašanje »Kaj je literarnost?« v vprašanje »Kdaj je literarnost?«.

Ti vprašanji sta bili v razvoju pojma literarnosti in razumevanja literature nasploh postavljeni kot nasprotji v binarnem sistemu: na prvo vprašanje je poskušala odgovoriti esencialistična razlaga, na drugo pa antiesencialistična interpretacija. Odgovoriti na vprašanje »kaj je literarnost« je v esencialistični razlagi pomenilo določevati bistvo literature, abstrahirano iz posameznih primerov in postavljeno za glavni izvor ali temelj. Literarnost je po tej razlagi vsota notranjih lastnosti besedila, bolj ali manj stalnih, potrjenih v »zbirki« literarnih besedil, ki se imenuje kanon. Najmočnejša ilustracija esencialne poetike je Aristotelova, ki je prevladovala več kot 2000 let. Aristotel je namreč v *Poetiki* razpravljal o bistvu »najpopolnejše« pesniške vrste, tragedije, in ga opredelil kot lepo zgrajen mit.

Napad na esencialistično perspektivo je bil najbolj načrtno izpeljan v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je dekonstrukcija precej »avantgardistično« razbijala tradicionalne predstave »meščanske« literarnosti, poststrukturalizem pa se je z idejo intertekstualnosti oddaljil od vprašanja »kaj je literarnost« in približal vprašanju »kdaj je literarnost«. Logika antiesencializma, skovana tudi iz različnih postmodernih izhodišč, je skušala spodkopati vse vrste bistvenostnih (Juvan, *Literarna* 157) predstav v humanističnih vedah – od človeka prek avtorja, literature in pomena do literarnega dela. K razbijanju esencialistične perspektive so pripomogli tudi lingvistični trendi, povezani z novo pragmatično perspektivo. Ti razumejo vse lingvistične pojave, vključno z literarnimi, kot komunikacijske dogodke in zanikajo objektivno določanje literarne (tudi umetniške) specifičnosti, ki se je tradicionalno razumela kot literarno ali poetično (García - Berrio 39). Njihove utemeljitve, ponovljene iz prejšnjih raziskav (npr. formalizma) so bile naslednje: vse lingvistične poteze, razumljene kot umetniške, se lahko pojavijo tudi v najbolj običajni komunikacijski rabi jezika. Skozi to perspektivo so lahko umetniški jezik in estetske lastnosti, splošno znane kot literarnost, razloženi kot družbene konvencije, kot vrsta kulturnih sporazumov brez objektivnih osnov za trditve o literarni specifičnosti. Tovrstno razumevanje literarnosti je v literarni vedi zvišalo mero relativizma, h kateri je prispevala tudi teorija recepcije.

Antiesencialistična koncepcija nas vodi od bistvenih lastnosti literarnega besedila, kar je značilno za esencializem, k sobesedilu, včasih tudi k interakciji med tekstom in kontekstom, ter vseskozi opozarja na svoj lastni dinamični značaj in relativnost kriterijev literarnosti. Teze o literarnem kot aktivnosti so razvijali različni literarnovedni strokovnjaki in poststrukturalistični teoretiki. Roland Barthes je npr. pokazal na splošni občutek za

literarnost v 20. stoletju kot na aktivnost neodgovorjenega spraševanja (Dekoven 2006). V dveh stoletjih, najbolj radikalno pa v zadnjih petdesetih letih, ostaja esencialistično razumevanje domena klasičnega humanizma, antiesencialistično pa velikokrat izkoristi lastni egocentrizem (Genette 13) v smislu prirojanja kriterijev literarnosti: literarno je to, kar jaz in moji prijatelji proglasimo za literarno, saj samo mi lahko jamčimo za modernost izbora.

Vprašanje esencializma in antiesencializma je podobno zagati med objektivnostjo in subjektivnostjo, starodavnemu sporu v zgodovini estetike, katerega glavno vprašanje je, ali je estetska vrednost lastnost stvari same ali pač samo človeški odziv nanjo. Kot je vprašanje objektivnosti in subjektivnosti filozofsko vprašanje, eno izmed tistih torej, na katerega ne moremo najti dokončnega odgovora, lahko tudi trenje med esencialistično in antiesencialistično prepričanostjo razumemo podobno. Kot vprašanje, katerega narava je kriva, da zanj ne najdemo rešitve, ki bi bila prepričljiva za vse, saj se je njegova zgodovina premeščala z enega področja na drugega. Nanj bom poskušala v nadaljevanju odgovoriti z zavestjo o njegovi filozofski naravi in možnosti premostitve esencialističnega in antiesencialističnega brega. Menim namreč, da ni samo možno, ampak tudi potrebno ločevati med literarnimi in neliterarnimi besedili, čeprav ju včasih loči tenka meja razlikovalnosti oz. literarnosti. Kriterije za določanje literarnosti bom torej predstavila skozi zavedanje o podobnosti literarnih in neliterarnih besedil, ki pa v končnem vzporejanju upoštevajo **dominanto** oz. prevladujoče lastnosti: četudi se npr. v reklamah⁴ pojavijo prvine literarnega besedila (verzi, metafore, skriti pomeni, fiksijskost), je reklama neliterarno besedilo, na kar nakazuje njena komercialna vloga in prilagojenost množičnemu sprejemniku, prav tako tudi neliterarne prvine: enopomenkost, shematičnost, nereflktirana stereotipnost, popreproščanje ... Na tak način želim preseči prepričanje nekaterih literarnih strokovnjakov, ki od dekonstrukcije dalje vztrajno zavračajo delitev besedil na literarna ali neliterarna, in trdijo, da imajo vsa besedila podobno strukturo: sodni diskurz je podoben zgodovinskemu romanu, popevka elizabetinskemu sonetu. Tovrstno prepričanje namreč pozablja, da je v literarnem besedilu literarnost pač osrednja, določujoča in bistvena lastnost, v neliterarnem pa vzporedna, obrobna ali netipična poteza. Podobno razmišlja Jonathan Culler (*Literarna* 29–31), čeprav ne uvede dominante, ko prisotnost literarnih prvin v neliterarnih delih poimenuje literarnost neliterarnih pojavov. Prepričan je, da lahko literarnost opredelimo s petimi perspektivami (literatura kot ospredje jezika, integracija jezika, fiksijskost, estetskost, intertekstualnost ali samorefleksivnost), nastalimi na osnovi zgodovinskega pregleda pojmovanja literature in literarnosti ter natančne razlikovalne

analize literarnih besedil. Če je največkrat literarno delo tisto, ki nas v celoti prepriča v svojo literarnost, je včasih literarni kontekst tisti, zaradi česar nekaj obravnavamo kot literaturo (npr. nekatera besedila v modernizmu oz. konkretni poeziji in ludizmu – Culler, *Literarna* 39–46).

Omenjeno Cullerjevo združitev besedila in sobesedila za opredelitev literarnosti sem si »izposodila« kot osnovo za postavitev gibljivejših kriterijev literarnosti. Preoblikovala sem jo s premestitvijo na dinamično razmerje med dvema stanjema ali procesoma literarnosti; na razmerje med znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnostjo. Če je prva najbolj vezana na bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, upošteva druga njegov kontekst – šele v njunem razmerju združuje literarnost obe temeljni vprašanji, kaj je literarnost in kdaj je literarnost. Pri delitvi literarnosti na znotrajbesedilno in zunajbesedilno ne izhajam iz njune binarne nasprotnosti, ampak iz organske kontinuitete, ki je posledica njune tesne povezanosti. Čeprav znotrajbesedilna literarnost razgrne pred nami oprijemljive stalnice literarnega besedila, te niso povsem nespremenljive, saj so odvisne od različnih bralskih »konkretizacij« ali kontekstualizacije, ki sem jih poimenovala zunajbesedilna literarnost. Da bi se učinkovito posvetila razmerju med znotrajliterarnimi in zunajliterarnimi povezavami, ki tvorijo celovito predstavo literarnosti, bom najprej pregledala značilnosti literarnega besedila kot posplošeno sintezo posameznih značilnosti in navedla določnice znotrajbesedilne literarnosti, to so: destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fikcijskost; nato pa z uvidom v sobesedilo nakazala še procese zunajbesedilne literarnosti, ki jo tvorijo: literarna pogodba, literarna kompetenca, literarna intenca, literarna empatija in literarno vrednotenje.

Znotrajbesedilna literarnost

Določnice znotrajbesedilne literarnosti niso samo medsebojno soodvisne, ampak se v svoji povezanosti nenehno stikajo z lastnostmi zunajbesedilne literarnosti, ko z njimi vzpostavljajo živahen proces. Med značilnostmi znotrajbesedilne literarnosti se v zadnjem času največ piše o fikcijskosti, medtem ko je bila npr. destruktivna konstrukcija dokaj natančno razložena že na začetku 20. stoletja. Pojem **destruktivna konstrukcija**, razdiralna ustvarjalnost ali ustvarjalna razdiralnost, najlažje razumemo, če ga povežemo s »strukturnalistični« termini avtomatizacija, deavtomatizacija in potujitev,⁵ ki so jih umetniki in teoretiki na začetku 20. stoletja vezali na receptivne mehanizme in okus konvencionalnih uporabnikov umetnosti. Avtomatizacija je predstavljala vrednostno merilo, ki se mu je avant-

gardna umetnost upirala z odklonom od normativnosti oz. z deavtomatizacijo, proizvajajoč učinek potujitve (Biti 17). Tega so formalisti vključili v promocijo diskontinuitete in odklona kot načel literarnozgodovinskih premen. Potujitev namreč označuje odstopanje neke prvine od norm in konvencij in njeno predstavitev skozi neobičajno ali nenavadno perspektivo, npr. otroka, tujca ali živali, in neustaljene slogovne postopke, tako da imajo bralci občutek, kot da so to prvino zasledili prvič.

Pojem razdiralna ustvarjalnost se naslanja tudi na zgodovino estetike oz. širše duhovno-zgodovinske razsežnosti vloge umetnosti skozi čas, saj je do novega veka recepcija umetniških del skoraj izključno temeljila na zadovoljevanju vnaprejšnjega pričakovanja, medtem ko novoveška estetika temelji na principu inovativnosti. To vrsto estetike imenuje Jurij Lotman estetika istovetnosti,⁶ osnovana je na popolnem poistovetenju upodobljenega življenja z znanimi modeli (klišeji), sestavljajoč sistem pravil. Njej nasproti pa postavlja estetiko nasprotnosti, ki je značilna za umetnost od baroka naprej, s katero umetnik nasprotuje ustaljenim modelom s svojo izvirno rešitvijo. Estetika istovetnosti in nasprotnosti je v svojih bistvenih načelih podobna semiotiki estetike, ki jo je v tridesetih letih 20. stoletja razvil Mukačovsky, ko je pisal o »materialu« književnosti in njegovi preobrazbi v poetsko strukturo s pomočjo dveh postopkov, deformacije in organizacije. Trdil je (Doležel, *Poetika* 207), da estetske norme vedno težijo k temu, da so samo možnost, ki upravlja ali usmerja; nespoštovanje norme je obvezni pogoj poetološke dejavnosti. Glede na to prepričanost je stvaritev, ki bi popolnoma ustrezala sprejeti normi, tipizirana in ponovljiva – tej skrajnosti se približujejo le epigonska dela, medtem ko je literarno (kvalitetno umetniško) delo neponovljivo.

Destruktivna konstrukcija združuje estetiko istovetnosti in nasprotnosti v prepričanju, da se literarno delo od neliterarnega razlikuje prav po istočasnem spoštovanju in prekoračenju uveljavljenih pravil in dogovorov oz. po uharmoniziranosti dveh postopkov, deformacije in organizacije. Po eni strani si prizadeva, da je podobno »modelnemu« besedilu iz zbirnice tradicije, po drugi strani pa želi vtisniti vanjo svoj individualni pečat. Izpostavila bi naslednje primere za destruktivno konstrukcijo oz. razdiralno ustvarjalnost: Cervantesov roman *Don Kihot*, Shakespearov sonet 130, Jesihov sonet *Če bi imel Gigantov rok stotero* in Smoletovo dramo *Antigona*. Vsa štiri besedila reflektirajo lastno tradicijo; don Kihot viteške romane, sonet 130 konvencije ljubezenske poezije, Jesihov sonet klasično sonetistično tradicijo in Prešernov opus ter *Antigona* antično izročilo, hkrati pa na povsem svež in ustvarjalen način rušijo ustaljene okvire. Don Kihot razdira klasično viteško zgodbo in pripoved s parodijo, Shakespearov sonet povzame metafore, ki se uporabljajo v tradiciji

ljubezenske poezije (Ne, ona nima žametnih oči) in jih zanika, Jesih z dekonstrukcijo romantične deziluzije (predvsem Prešernovega četrtega soneta Sonetja nesreče, na katerega aludira že sam naslov soneta) ustvari v ljubezenski resignaciji izvirno humorno razpoloženje, Smole pa z umanjkanjem glavne dramske osebe – Antigone – in vnosom eksistencialnega dvoma prevprašuje klasične vrednote in dramsko strukturo.

Razdiralna ustvarjalnost je tesno povezana z naslednjo določnico literarnosti, **univerzalnost v singularnosti**, splošnost v posamičnem. Zaobseženost vsesplošnega in vsestranskega v posamičnem se zdi popolnoma logična sestavina literarnih del, a hkrati tudi dovolj abstraktna, da uhaja spremenljivim kriterijem literarne mode. Že sama literarna pogodba⁷določa, da literarno delo ni samo primer neke posamičnosti, saj ima večjo avtonomijo kot samo ponazoritev posameznega primera (Culler, *The Literary* 33–35), zato so mu skozi čas nadeli oznako univerzalnosti. Moč literarne predstavitve je odvisna od njene posebne združitve posamičnosti in splošnosti, vgrajenosti univerzalnosti v singularnost, čeprav ni potrebno vedeti, ponazoritev katere univerzalnosti je. Univerzalnost literarnega dela je namreč njegova zmožnost literarne komunikacije med avtorjem, besedilom in bralci različnih časov, krajev in družbenih sredin. Ta zmožnost je najbolj preverjena v uveljavljenih, kanoniziranih delih, ki že dlje časa nagovarjajo občinstvo. Prednjačenje splošnosti pred posameznostjo ne poviša splošnosti v odločujočo nadrejenost, ampak posamičnemu, konkretnemu ali individualnemu začrta smer: obrnjenost k univerzalnemu. Zavedam se, da lahko tezi o univerzalnosti marsikdo oporeka; še posebej, če vzporeja med seboj različne literarne sisteme, npr. slovenski in kitajski roman, čeprav lahko tudi med njima poiščemo vzporednice, ki jih Garcia - Berrio (446) imenuje esencialne strukture človekove univerzalne imaginacije. Ta literarni teoretik je prepričan, da sporočila razkrivajo svojo poetično (literarno) naravo takrat, ko so zmožna izoblikovati predmet, ki se nas globoko dotakne v t. i. esencialnem razkritju, skupnem vsem ljudem. V tovrstnem razmišljanju se približuje Gombrichu (17), ki esencialno identiteto ljudi veže na skupne antropološke izvore. Ti univerzalizirajo in poenotijo oblike recepcije in senzibilnosti, zlite v podobna občutja, ki sestavljajo univerzalni sklad za delovanje imaginacije – Gombrich ga imenuje estetske univerzaliije, Garcia-Berrio pa opozarja, da univerzalnost v singularnem ni samo preprost mehanizem recepcije in splošnega mnenja.

Obseg literarnih univerzalij oz. univerzalnosti v singularnosti se spreminja glede na različno bralstvo v različnih prostorih in časih, a se v literarnih besedilih nikoli ne more popolnoma skriti. Tako lahko romanu Dostojevskega *Zločin in kazen* slovensko in portugalsko bralstvo določi različni obseg literarnih univerzalij, nobeno pa ne zanika njegove univer-

zalnosti v singularnosti, npr. individualnega načina karakterizacije in njenih univerzalnih mehanizmov. Čeprav so se tudi nekateri portugalski in slovenski romani ukvarjali s teminami zločina, niso svoje univerzalnosti izostrili v tako individualno pripoved o etičnih vprašanjih. Tesna simbioza univerzalnega in singularnega v povezavi z destruktivno konstrukcijo prispeva k tretji določnici znotrajbesedilne literarnosti – polisemičnosti ali večpomenskosti literarnega besedila. **Polisemičnost**⁸ je prosta referenčnost besedila, imenovana tudi polireferencialnost, ki se nanaša na ohlapnejša, različna ali celo nezdružljiva pomenska področja. Ker referent ni tesno pripet na znak, se pomenske vezi vzpostavljajo skozi družbene konvencije. Ko referenčna nedoločenost literarno besedilo plasti in pogloblja, se vceplja v različne izkušnjske, razpravljalne, vrednostne in imaginacijske kontekste. Večpomenskost je posledica različnih načinov literarizacije, med katerimi je zelo pomembna intenzifikacija ali zgoščevanje. Zgoščen in zaokrožen pogled na izmišljeni svet v literarnem izdelku ponujajo zgoščevalni postopki redukcije, sinteze in abstrakcije, ki ne omogočajo samo okrepitve in zgostitve vseh literarnih prvin, ampak tudi uskladitev različnih ravnin literarne umetnine; npr. uglasitev motivno-tematske in oblikovno-stilne plasti besedila. Prav zgostitev poskrbi za to, da se podobni podatki ponovijo le kot različice, ne pa kot iste sestavine, in tako ubežijo preobilju reference ali redundanci ter še bolj razprejo besedilni pomen večpomenskosti. Utemeljitev večpomenskosti izhaja iz novokritiškega vztrajanja na večpomenskosti pesniškega (v nasprotju z enopomenskostjo znanstvenega) jezika in je tudi kasneje razložena kot ena od določujočih lastnosti književnosti. V literarnem besedilu večpomenskost namreč nima namena zavajati, lagati ali zgolj zabavati in dražiti bralca (kot npr. v nekaterih neliiterarnih besedilih – Wales 20), ampak mu omogoča različne interpretacije. Čeprav je literarno besedilo, v nasprotju z običajnim življenjem, grajeno kot zaokrožena enota, ponuja več smislov in se tako izključi iz enkratne konkretizacije. Večpomenskost zagotavlja besedilu njegov obstoj preko časovnih in kulturnih omejitev, pri čemer zanaša med bralce tudi določeno mero nelagodja. Stopnja nelagodnosti je odvisna od strokovnosti bralca; Šlibar (*Sedmero* 29) jo opredeli kot potrebo po redukciji pomenov, ki jo ljudje začutijo v večpomenskem položaju, ko se zaradi orientacije v nepregledni situaciji raje odločajo za enopomenskost.

Že prej sem nakazala, da so različne določnice znotrajbesedilne literarnosti tesno povezane med seboj in zato soodvisne ena od druge; tako polisemičnost ni povezana samo z destruktivno konstrukcijo in univerzalnostjo v singularnosti, pač pa tudi z avtoreferencialnostjo. **Avtoreferencialnost** ali samonanašalnost je naravnost literature sama nase ali tematizacija njenih lastnih obeležij. Pri razlagi tega pojma se spet lahko ozremo v

preteklost, v ruski formalizem, ki se je že na začetku 20. stoletja zavedal, da je literatura ospredje jezika in da so nekatere jezikovne funkcije v literaturi pogostejše. Tako je Jakobson predvsem izpostavil poetično funkcijo jezika ali naravnost na sporočilo kot tako, osredotočenost na sporočilo zaradi njega samega. Osredotočenost na sporočilo kot tako je presegla poststrukturalistična misel in njena ideja o avtoreferencialnosti kot neskončnem procesu, ki ne dopušča razmejitve med tekstem in metatekstom. V tem smislu je tudi danes avtoreferencialnost razumljena širše (Biti 23): kot dimenzija, s katero izjava ali tekst opozarjata na situacijo, kontekst ali subjekt lastnega izjavljanja, na lastno kompozicijo, strukturo, kod ali žanrsko pripadnost. Današnji pomen avtoreferencialnosti torej ločuje med avtoreferencialno vlogo in npr. didaktično, psihološko, kritično ali pragmatično vlogo besedila: medtem ko je prva temeljna za literarno besedilo, so ostale bolj pomembne za neliterarna besedila. Glede na zazrtost vase, v svoje lastne mehanizme in konvencije, je avtoreferencialnost tesno povezana tudi z medbesedilnostjo. Stičnost samonanašalnosti in medbesedilnosti vzremo, če literaturo opazujemo bahtinovsko, kot dialog literature z literaturo in besedila s sobesedilom, ali če razumemo literaturo kot diskurz. V zadnjem primeru se nam literatura odstre kot

dinamičen, odprt izsek iz navskrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij, torej znotraj družbene interakcije. Vanjo so stopali avtorji, njihovi vzorniki in nasprotniki, kritiki, občinstva, ustanove, v njej so delovale in se časovno/socialno spreminjale silnice konvencij za formiranje in razumevanje pojmov, presojanje vrednot, konstituiranje podob resničnosti, za jezikovno, stilno in kompozicijsko oblikovanje besedil. (Juvan, *Literarna* 49)

Destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost in avtoreferencialnost so kategorije, ki niso samo soodvisne ena od druge, ampak se medsebojno celo pogojujejo in določujejo; vse pa so nesporno odvisne od lastnosti, ki se ji literarna teorija v zadnjem času obilno posveča: fikcijskosti. **Fikcijskost**, v slovenščini sinonimno poimenovana tudi fiktionalnost, izhaja iz besede fikcija, izraza za skupno aktivnost, v katero sta vključena tako bralec kot ustvarjalec. Kendall Walton jo je npr. imenoval hlinjenje (make-believe), Peter Lamarque in Stein Halgam Olsen (Herman 163) pretvara, vsi pa so fikcijo opisali kot socialno prakso, ki jo vodijo pravila in konvencije. Tudi primerjava pestrih pomenskih razsežnosti v različnih evropskih jezikih pokaže, da lahko izraz pomeni najrazličnejše pomene oblikovanja in izmišljanja besedil, vse do lažnivega fabuliranja, in vključuje strukturo »kot da« z mimetično, predstavljalno in domišljjsko močjo. V dualističnem izročilu evropskega metafizičnega mišljenja,

zaznamovanega z razcepom med videzom in resnico, je bila fikcija vedno postavljena kot nasprotje nefikciji; nefikcija ali faktičnost je razumljena kot resnica ali zvesta ubeseditiv resničnosti. Ostrino razlike med pravilnimi in napačnimi trditvami je v fenomenološkem in pragmatičnem preučevanju literature že omehčala koncepcija navideznih sodb, ki jih je Ingarden imenoval kvazisodbe. Te imajo modalni status, saj se njihove resničnosti ne da preverjati, zato tudi pomenijo odklon od drugih tipov izjav.

Omenjena modalna logika je po različnih tirnicah pripeljala teorijo fikcije do teorije možnih svetov;⁹ pomembno vzpodbudo za razgradnjo hierarhične binarnosti fikcija-nefikcija pa je podal tudi Umberto Eco, ko je v knjigi *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (82) zapisal, da fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, saj parazitirajo na resničnem svetu. Svoje branje namreč bralci vedno dopolnjujejo s sklepanjem, kjer se zanašajo na vednost o realnem svetu. Vprašanje, ki se pojavlja v zvezi s teorijo možnih svetov, je, ali lahko ta sploh ponudi preprost odgovor za razlago fikcijskosti, vključujoč ontološki status fikcijskega bivanja in kognitivno vrednost fikcije. Tovrstna bistvena vprašanja so bolj domena metafizike in epistemologije kot pa literarne teorije. Ko razmišljamo o fikciji v okviru ontologije, reference, eksistence in možnih svetov, so premišljevanja povsem drugačna od teh, ki se ukvarjajo s fikcijo v okviru narativne strukture,¹⁰ zgodbe, teme, osebe ali dogajanja. V smislu prilagoditve tako obsežnega vprašanja literarnoteoretskim specifikam, izhajam, tako kot Lamarque (2), iz treh predpostavk. Prva določi fikcijska dela za izvirna in avtonomna v primerjavi z ostalimi, zato potrebujejo ali zahtevajo posebno pozornost in nudijo posebno »nagrado«. Druga predpostavka pripiše fikcijskemu besedilu pisanost vrednot, medtem ko tretja poveže fikcijske »predmete« (like, kraje, dogodke) z realnim svetom: že sami so v ontološkem smislu povezani z realnostjo, še bolj realni pa postanejo v samem procesu ubeseditve.

Vse tri omenjene predpostavke se skladajo s konvencijo literarne komunikacije, v kateri morajo biti udeleženci pripravljeni možnosti svojega sprejemanja razširiti preko kriterija resnično/neresnično in preko kriterija intersubjektivne primerljivosti modelov resničnosti. Ali kot navaja Rusch (133): »Fikcionalen je tisti tip izjavljanja, pri katerem se vprašanja o obstoju sveta, na katerega se izjave nanašajo, ne zastavljajo na enaki ravni, kot vprašanje o obstoju »dejanskega sveta«: vidiki ontologizacije, referencializacije in verifikacije postanejo sekundarni.« Omenjene značilnosti fikcijskega sveta lahko povežemo še z lastnostmi izmišljenih svetov, ki jih je Doležel (*Umetniške* 22) povzel takole: sklop izmišljenih svetov je neomejen in raznolik; izmišljeni svetovi so nezaključeni in ontološko homogeni ter dostopni stvarnemu svetu preko sistema informacij, ne pa preko fizikalnih zakonitosti. Ker fikcijska besedila pogosto zanimajo bralce zaradi infor-

macij o manj znanih obdobjih, prostorih, kulturah, navadah ali obnašanju, se zdi Pavelu (178) presenetljivo, da se v zadnjih desetletjih pojavlja prizadevanje za omejitev fiksijske distance, ki naj bi fiksijske svetove kar se da približala opazovalcu in tako dosegla »neposrednost«.

Zunajbesedilna literarnost

Destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fiksijskost so lastnosti, ki najbolj odgovarjajo vprašanju, kaj je literarnost, in tvorijo bolj ali manj stalno strukturo literarnega besedila, zato jih lahko naslovimo znotrajbesedilna literarnost. Vseh pet lastnosti izhaja iz stalnic literarnega besedila, ki se skozi različna obdobja spreminjajo, a vseskozi ohranjajo svoje jedro. Če je znotrajbesedilna literarnost najbolj vezana na stalne lastnosti literarnega besedila, upošteva druga, zunajbesedilna literarnost, njegov kontekst – šele v njunem razmerju združuje literarnost obe osnovni vprašanji, kaj je literarnost in kdaj je literarnost. Ker je za literarnost temeljno razmerje med znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnostjo, ne moremo kar poenostavljeno trditi, da se znotrajbesedilna literarnost dotika notranjih značilnosti besedila, zunajbesedilna pa zunanjih, saj je določujoč ravno proces delovanja med njima. Lastnosti zunajbesedilne literarnosti so gibljivejše od značilnosti znotrajbesedilne literarnosti, vezane na besedilo, in so pogojene bolj z individualnostjo sprejemnika ali nenehno spreminjajočimi se pravili sobesedila. V nadaljevanju bom predstavila še procese zunajbesedilne literarnosti, ki jih zaradi procesualnosti in premičnosti imenujem zunajbesedilna literarnost: literarna pogodba, literarna kompetenca, literarna intenca, literarna empatija in literarno vrednotenje.

Literarna pogodba¹¹ je dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil, določil ali (žanrskih) obrazcev. Kot vsaka pogodba tudi ta dopušča manjše popravke, dopolnila ali dodatke, ne da bi pri tem spreminjala bistvene zakonitosti. Njeno temeljno pravilo, ki določa ukvarjanje z literarnim delom, je, da bralec molče sprejme literarno pogodbo z avtorjem, tisto, ki jo je Coleridge (Eco 75) imenoval »začasna prepoved nevere«. Bralec mora namreč vedeti, da je to, kar bere, domišljjsko (literarno) in ne sme obtoževati avtorja, da pripoveduje laži. Prepustiti se mora čaru literarnosti, ki ga zapre v meje nekega sveta in ga napelje na to, da ta svet (vsaj v času branja) jemlje zares. Posodabljanje literarne pogodbe lahko na začetku vznemiri bralce, da se sprašujejo o njeni trdnosti; njeno razumevanje je namreč odvisno tudi od literarne kompetence, literarne intence, literarne empatije in literarnega vrednotenja. Tako bi npr.

pesem Ribji nočni spev¹² Christiana Morgensterna še v sredini 19. stoletja naletela na negativni sprejem pri bralcih; skoraj nihče je ne bi obravnaval drugače kot šalo, metrični poskus ali otroško igro. Podobno so jo mnogi dojeli tudi ob objavi, leta 1904, kasneje pa, seveda v skladu s poetiko dobe, kot primer groteskne poezije z *nonsense* prvinami. Ko pa so jo čez nekaj let umeščali v različne antologije zvočne in konkretne poezije s simetrično podobo, so ji že pripisovali velik pomen za nadaljnji razvoj pesništva, predvsem dadaistične poezije, in so pesnika obravnavali kot predhodnika avantgardistične poezije. Če bi še danes kdo to pesem interpretiral kot zgolj likovni poskus in zato kot neliterarno prvino, bi seveda pokazal svoje nepoznavanje literarne pogodb.

Literarna kompetenca je termin, ki si ga je literarna teorija, prav tako kot teorija komunikacije, psihologija in filozofija, izposodila iz jezikoslovja. Izraz kompetenca je uvedel ameriški lingvist Noam Chomsky, v paru kompetenca – performanca (competence – performance). V »njegovi« transformacijski gramatiki je pomenila prirojeno sposobnost tvorjenja in razumevanja povedi, prepoznavanja odnosov med njimi ter razreševanje večpomenskosti (Biti 178–179; Baldick 42; Makaryk 526). Ta (nezavedna) prirojena sposobnost tako omogoča govorcu, da govori in razume svoj materni jezik, ne da bi o njem sploh razmišljal. Čeprav je Chomsky pod kompetenco razumel predvsem sposobnost tvorjenja pravilnih povedi, so literarni teoretiki analogno prenesli ta pojem na sposobnost recepcije književnih besedil. Najbolj natančno je opredelil literarno kompetenco Jonathan Culler v knjigi *Strukturalistična poetika* (1975) – kot sklop pravil, konvencij in žanrov, ki bralcu pomagajo v procesu razumevanja književnosti. Izraz literarna kompetenca bi lahko poslovenili s pojmom literarna zmožnost. Nanaša se na (izkušene) bralce, poslušalce ali gledalce in pomeni prepoznavanje literarnih struktur in ostalih literarnih konvencij; kompetentni gledalci so npr. zmožni prepoznati razliko med koncem prizora in koncem celotne drame. Čeprav si drame prej še niso ogledali ali prebrali, kompetentni gledalci usklajeno zaploskajo ob pravem času (na koncu drame, ne pa prizora – izjemoma lahko tudi med prizorom ali na koncu prizora, če jim je prizor zelo všeč), nekompetentni se pa običajno zmotijo. Medtem ko je Chomsky poudarjal podedovani mehanizem osvajanja jezika, se literarna zmožnost pridobi predvsem skozi vzgojo in izobraževanje, kar po navadi povzroči velike razlike med sprejemniki literature. Kljub temu da se v razpravah o literarni kompetenci poudarja razlika med jezikovno in literarno kompetenco prav v tem, da je jezikovna prirojena, literarna pa ni, bi bilo najbrž tudi pri literarni zmožnosti smiselno razmisliti o deležu podedovane nagnjenosti do umetnosti nasploh in konkretno do literature, ki nedvomno vpliva na prožnejšo literarno kompetenco. Proces,

v katerem se izoblikuje literarna kompetenca, Šlibar (*Rundum* 16) imenuje literarna socializacija,¹³ to je proces v delovanju literarnega sistema in njegovo ponotranjenje.

Prepoznavanje literarnosti, značilnosti zunajbesedilne literarnosti, je močno odvisno od literarne kompetence, ta pa je tesno povezana z literarno intenco, literarno empatijo in literarnim vrednotenjem. **Literarna intenca** ali literarni namen je kategorija, projicirana iz fenomenološkega polja na literarno teorijo. Pomemben delež k razgradnji pozitivistične ideje namenskosti je prispevala nova kritika, ki je dvomila v oceno avtorske intence, saj ne samo da presojevalci nimajo dostopa do (celotne) avtorske izkušnje, ki bi potrdila njegov namen, pač pa sama narava jezika kot kolektivne tvorbe prisili avtorja, da v procesu pisanja podredi svoj namen zakonom literarne strukture. Še bolj je razplastila perspektivo avtorja in njegovega namena ženevska kritika, ki je razlikovala fenomenološki ego teksta, utelešen v fikcijskem svetu, od empiričnega ega avtorja. Po mnenju ženevskih kritikov nastane fikcijski svet z namernim dejanjem avtorjeve domišljije, ki poenoti različna spoznavna in emocionalna intencionalna dejanja, shranjena v različnih slojih besedila in tako preobrazi danosti avtorjevega osebnega življenja v novo kvaliteto (Biti 147). V intencionalnost zanese nov pomen ameriška teorija recepcije, ko zamenja pojem intence s pojmom avtorske publike kot sestavljenega sklopa predpostavk: pravila književne komunikacije prisilijo avtorja, da se »vstavi« v besedilo kot profilirani implicitni avtor, nagovarjajoč implicitnega bralca. Linda Hutcheon (Biti 148–149) je namesto izključitve izraza literarni namen predlagala v knjigi *Irony's Edge* (1994) razširitev tega pojma in razložila, da namen »nastane« šele med interpretacijo: je učinek teksta ali izjave, rezultat sestavljenega komunikacijskega dogajanja med avtorjem, tekstom in bralcem v sklopu določene diskurzivne skupnosti. Relativistično širino te definicije v zadnjem času precej zožuje kognitivna naratološka teorija, ki zaniža bralčevo možnost vplivanja na avtorjev namen. Razumeti avtorja kot namenskega posrednika določenih plasti besedila pomeni usmeriti se bolj k avtorju kot bralcu, kar se je zgodilo (čeprav povsem po drugi poti) tudi v teoriji literarnega interesa Stevena Knappa (1993). Ta ameriški znanstvenik je literarnost določil skozi literarni interes: literarnost je jezikovno utelešena predstavitev, ki si prizadeva pritegniti določeno vrsto pozornosti, kar naredi tako, da partikulizira emocionalne in druge vrednosti svojih referentov. Ko prestavlja Knapp interpretativni problem od recepcijske ravni na področje literarnega interesa, spet postavlja v ospredje bolj avtorja in manj njegovo umetnino.

Pretres različnih sodobnih pristopov k literarnosti pokaže, da se je danes literarna teorija preusmerila na razmerje do drug/ačn/osti, ki ga

lahko zajamemo v kategorijo **literarne empatije** ali zmožnosti vživljanja v literarno besedilo. Literatura kot prostor drugega, drugosti in drugačnosti je tema, v zadnjem času predvsem etično obarvana, ki se jo loteva zelo veliko teoretikov, od Bahtina, Camusa, Derridaja, Iserja, Blanchota in Lévinasa do Nussbaumove in različnih kritikov medkulturnosti. Povezanost drug/ačn/osti z literarno empatijo je smiselna, če razumemo empatijo kot posebno občutenje ali vživetje bralca v literaturo ter njegovo zaznavanje literarnih dogajanj in doživljanj literarnih oseb. Ker se pri empatiji bralec ne poistoveti z likom ali dogajanjem, poskuša predvsem razumeti in sprejemati, ne pa samo sodoživljati. Literatura namreč omogoča bralcu resnično empatijo (Virk,¹⁴ *Literarnost* 109), razumevanje tuje izkušnje, ki je sam nima in mu je zato tuja. Peggy Kamuf (162–170) podeli prav literaturi možnost razpiranja drugemu zaradi njene fiksijske narave, ki nima reference in zato tudi ne trdno postavljenih (jezikovnih) meja. Odprtosti si ne razlaga kot prisvojitve ali posedovanja Drugega, temveč kot zgolj povabilo k drugosti. Povabilo k drugosti z literarnostjo, ki ločuje literaturo od drugih diskurzov, večkrat že presega meje svojega literarnega sveta in se preliva v širši tok etičnega. Pojem etičnega se tako razume v pomenu, kot ga je vzpostavil Emmanuel Lévinas, ki je etiko postavil pred ontologijo in gnoseologijo, saj je ta po njegovem pred vsakim spoznanjem. Etična odgovornost zapleta človeka v kompleksno dialektiko etičnega delovanja in izhaja iz samega odnosa do Drugega, tujega kot takega. Teze o etičnosti literature je najbolj sistematizirala Marta Nussbaum v knjigi *Poetic Justice* (1995), ko je trdila, da nam literarnost pomaga odkriti, kakšne so naše vrednostne dispozicije. Literarna empatija nam torej ne pove, kako naj se odzovemo v določeni situaciji, a nam pomaga ustvariti literarno sodbo, model, v katerem postane domišljija paradigma za presojo. Nussbaumova (Culler, *The Literary* 29–33) tako razlaga bralce kot presojevalce, ustvarjene skozi literaturo, literarna dela pa kot usmerjevalce k socialni pravici na poseben način, z urejanjem in usmerjanjem.

Tovrstna etična dimenzija literarnosti je v svoji naravnosti proti socialni pravici dokaj idealistična in najbrž najbolj učinkovita pri mladih bralcih, ko naleti literarna socializacija na odprto in še neizoblikovano osebnost; prav takšna se zdi tudi romantična ideja Nussbaumove, da lahko literatura izboljša bralca in ga usmerja k etičnim presojam, pa tudi če se te dogajajo samo znotraj besedila in se ne prenašajo na obrazce resničnega obnašanja ali vedenja. Če literarna empatija omogoča bralcu zlitje z besedilom in vrednotenje različnih prvin njegove literarnosti, mu literarno vrednotenje ponudi možnost presoje o kvaliteti ali vrednosti prebranega. **Literarno vrednotenje** je eden od stalnih mehanizmov izbiranja literarnih del in njihovega uvrščanja v različne sezname, od priporočilnega branja v

knjižnicah in obveznega šolskega čtiva do kanonizacije literature. Že sam izraz vrednotenje nas napelje na razmislek, katere vrednote/vrednosti¹⁵ je potrebno iskati v literarnem besedilu oziroma kako izpeljati izbiro kvalitetejših besedil v nepregledni množici literature. Pri tem se je potrebno zavedati, da literarno vrednotenje ni samo stvar ne/strokovnih bralcev, npr. literarne kritike, literarne zgodovine, medijev in različnih bralnih skupnosti, saj ga lahko razumemo kot širši proces literarnega sprejemanja, ki se ne ukvarja samo z iskanjem ali potrjevanjem literarnosti. Prepuščanje mnenja o tem, kaj je književnost oz. literarnost zgolj bralcu ali interpretativni sredini, ni pokazatelj realnega stanja, saj na vrednotenje vplivajo tudi avtor, njegove literarne oblike in vrste, način njegove izdaje in medijska predstavitev ter reklame, tehnike vzgojnega in izobraževalnega posredovanja, literarna kritika in kanonizirane oblike recepcije. Da je konstrukcija literarne kvalitete znatno bolj zapleten proces, dokazujejo tudi nove znanosti (npr. empirična literarna znanost, kulturni materializem, sistemska teorija ...), ki zagovarjajo pojem institucije. Vsem je skupno razumevanje književnosti kot avtonomnega, a tudi raznovrstnega sistema praks proizvodnje in potrošnje ter kritične, pedagoške in znanstvene reprodukcije tekstov. Ta sistem ni izoliran, temveč vključen v aktivno razmerje z drugimi sistemi. Strinjam se z Dovičev (Sistemske 54) mislijo, da je literarni sprejemnik najprej posameznik, opredeljen s svojim sistemom predpostavk, svojo socializacijsko zgodovino, z motivi in ekonomskim položajem. Zato je pri konkretni analizi sprejemnikov pomembno poznati delovanje celotnega literarnega sistema.¹⁶ Če je za preteklost mogoče trditi, da je na literarno vrednotenje velikokrat vplivala cenzura, je za čas po letu 1990 v Sloveniji potrebno upoštevati nove razmere, kapitalistično usmerjen knjižni trg, estetski relativizem in pluralizem postmoderne dobe ter medijsko konstrukcijo realnosti. Četudi se zdi, da v današnjem času cenzure ni več, bi bilo bolje razmišljati o t. i. mehki¹⁷ neformalni cenzuri (Dovič, *Slovenski* 266–268), če je ta izpeljana s perspektive določene družbene moči, usmerjene v neliterarne cilje, ko se določena literarna dela kljub njihovi kvaliteti zavračajo zaradi pomanjkanja ustreznih prijateljskih vezi avtorja, neizpolnjevanja kriterijev za različne projekte, nagrade ali subvencije ter »nezaželenih« političnih ali literarnih usmeritev.

Literarno vrednotenje je proces, v katerem je pri razvrščanju besedil večkrat prisotna določena oblika cenzure, ki jo je, prav tako kot celotno literarno vrednotenje, težko natančno opredeliti, njegovo formulo pa uporabljati v vseh položajih. Podobno velja tudi za ostale procese, predstavljene kot sestavine zunajbesedilne literarnosti, in lastnosti znotrajbesedilne literarnosti. Ker je literarnost seštevka njihovih odprtosti in zaključenosti, postaja tudi sama vprašanje, na katerega ne najdemo rešitve, ki bi bila

prepričljiva za vse, saj se je zgodovina tega pojma premeščala z enega področja na drugega. Še najbolj smiselna se zdi povzemalna definicija literarnosti, ki upošteva posplošeno sintezo posameznih značilnosti in procesov: literarnost je presečišče različnih lastnosti in procesov literarnega besedila in sobesedila. Je razmerje med znotrajbesedilno literarnostjo, ki jo sestavljajo bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, kot so destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fiktivnost, ter procesi zunajbesedilne literarnosti: literarna pogodba, kompetenca, intenca in empatija ter literarno vrednotenje.

OPOMBE

¹ Na Slovenskem so se s to temo sistematično ukvarjali Marko Juvan, Neva Šlibar in Tomo Virk v prispevkih, ki so navedeni v zadnjem poglavju te študije z naslovom *Literatura*. V svoji razpravi se v delitvi na znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnost ter poskus njune povezave delno navezujem na razumevanje literarnosti Marka Juvana, ki je v študiji »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opazanj« (1997) trdil, da literarnost ni niti invariantni snop »notranjih« lastnosti vseh besedil, ki veljajo za literarna, niti samo »zunanja« družbena konvencija. Tudi sama menim, da literarnost ni samo skupek notranjih ali le zunanjih značilnosti, vendar ne prevzemam njegove osnovne teze, da je literarnost učinek besedila v literarnem sistemu, mogoč samo na podlagi paradigem in konvencij iz literarnega kanona. Trdim namreč, da je literarnost premična kategorija, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne literarnosti in v tem smislu sistematiziram deset lastnosti ali procesov kot kriterijev razlikovanja med literarnim in nelerarnim besedilom.

² »Brezvestna svoboda trgovine« je besedna zveza, ki sta jo uporabila Karl Marx in Friedrich Engels (98) v *Komunističnem manifestu*. Čeprav moja raziskava literarnosti ni marksistična, bi rada prav s tem izrazom poudarila tržno logiko, ki spodjeda temelje znanosti, ko privilegira tiste panoge, ki prinašajo največ profita (npr. naravoslovne znanosti), ali pa znanost spreminja v management. Tudi v okviru humanističnih panog spodbuja predvsem tiste, ki so bolj splošne in priljubljene: sociologija kulture, antropologija, medkulturne študije ...

³ O literarnosti je Jakobson (57) natančno razmišljal takole: »Predmet literarne znanosti ni literatura, ampak literarnost, tj. tisto, kar določeno delo naredi literarno. Medtem ko so se doslej literarni zgodovinarji obnašali kot policisti, ki pri izpolnjevanju naloge »pripravi iskano osebo« za vsak primer zaprejo še tiste, ki so bili v tem času v stanovanju, ali pa tudi te, ki so samo slučajno prečkali ulico. Za literarne zgodovinarje je bilo uporabno prav vse: življenje, psihologija, politika, filozofija. Namesto literarne vede se je ustvaril konglomerat diletantskih disciplin in pozabilo se je, kam te spadajo – k zgodovini, filozofiji, zgodovini kulture, psihologiji – in da lahko te discipline naravno izkoriščajo tudi književne spomenike kot nepopolne, drugorazredne dokumente. Če želi literarna veda postati znanost, mora priznati 'literarni postopek' za svojega edinega junaka.«

⁴ Reklamo sem si izbrala kot primer primerjave z literarnim besedilom, ki je bil večkrat izpostavljen v antiesencialističnem razlaganju literature. Tako strukturalisti kot nekateri pragmatiki in jezikoslovci so bili prepričani, da je težko ločevati med besedili in da je reklama lahko tudi literarno besedilo, saj vsebuje literarne prvine, kot so npr. ritem, metafore, skriti pomen, aluzivnost ...

⁵ Izraz potujitev je v literarno teorijo uvedel Viktor Šklovski (ostranenie) v prispevku »Umetnost kot postopek« (1914). Razumel ga je kot umetniški postopek rušenja

avtomatizma recepcije, kasneje pa tudi vzpostavljenih literarnih kanonov v procesu književne evolucije (*Teorija proze*, 1925). Brecht je ta pojem uporabil kot okostje svoje antiaristotelske koncepcije gledališča. Formalisti so, v nasprotju s tedanjo koncepcijo književnosti kot mišljenja v sliki, vztrajali pri tem, da umetnost otežuje svojo formo in jo spreminja v hrapavo (ne pa gladko), da bi vznemirila svoje bralce. Potujitev se (v nekaterih jezikih) imenuje: oćudavaje, oćudenje, *Verfremdung*, defamilirization, alienation.

⁶ Neva Šlibar (»Sedmero« 26) dvojnost – istovetnost in nasprotnost – poimenuje afirmativna in deviacijska estetika. Prva pomeni pojmovanje umetnosti kot sredstva soustvarjanja in ohranjanja ustaljenih struktur in vrednot, druga pa sredstvo problematiziranja in destabiliziranja ustaljene družbene pojavnosti.

⁷ Uveljavljeni dogovori in pravila se imenujejo tudi literarna pogodba, ki pa bolj vpliva na t. i. zunajbesedilno literarnost, v študiji obravnavano kasneje.

⁸ Polisemićnost je jezikovni izraz v semiotiki, ki oznaćuje večpomenskost besed, besednih zvez, povedi, kasneje tudi celotnih besedil. Imenuje se tudi dvosmislenost, ambiguity, ambiguité, *Zweideutigkeit*.

⁹ S teorijo možnih svetov se je ukvarjalo veliko strokovnjakov, med njimi: Kendall Walton, Peter Lamarque, Stein Halgam Olsen, Thomas G. Pavel in Lubomir Doležel.

¹⁰ Dosti preprostejši odgovor na vprašanje fikcijskosti ponuja naratologija, ki je po zgledu Dorrit Cohn, G  rarda Genetta in K  te Hamburger celo nanizala nekaj ka  ipotov (Herрман 166–167), po katerih se fikcijsko besedilo razlikuje od nefikcijskega. Fikcijsko besedilo namreć sestavljajo: vsevedni pripovedovalec, neomejena fokalizacija, obsežna raba dialoga, premi govor, notranji monolog, detemporalizacija glagolov in časovnih prislovov (npr. Zdaj je bil ta čas), razlikovanje med pripovedovalcem in avtorjem, raba metalepse in paratekstualni znaki (npr. Cankar: roman *Na kelancu* –   e sama vrstna oznaka je znak fikcijskosti).

¹¹ Literarna pogodba je termin, ki sem ga uvedla po analogiji Ecovega izraza fikcijska pogodba. Fikcijskost je sicer ena izmed lastnosti literarnih besedil, a predvideva podobne dogovore in pravila kot nadrejeni pojem literarnost. Glede na to podobnost je povsem smiselno razpravljati o literarni pogodbi kot dogovoru, ki odraža avtorjevo, besedilno in bralčevo poznavanje literarnosti.

¹² Zaradi nazornosti primera navajam pesem, ki je bila v slovenskem prevodu objavljena v *Antologiji konkretne in vizualne poezije*, v celoti.

Fisches
Nachtgesang

–
U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U
–

¹³ Literarna socializacija je proces, v katerem bralec spozna, sprejema in sprejema vrednote, stališča in znanje literarnega sistema družbene skupine, v kateri živi. Skozi primarno socializacijo se mu izoblikujejo literarne kompetence v najožji družbeni skupini, v družini, v sekundarni socializaciji pa spozna literarnost skozi sistematično učnega procesa. V Sloveniji se ukvarja s pojmom literarnih kompetenc Neva Šlibar (*Sedmero* 19), v okviru literarne didaktike. Meni, da kljub nesporni problematičnosti socializacije lahko ta tvori most med literarnostjo in splošno uporabnostjo.

¹⁴ Tomu Virku sta se zdela odprtost do Drugega in nagovorjenost od Drugega predpogoja za etiko; v tej odprtosti nas vadi prav literatura s svojo specifikjo, z literarnostjo, ko se skozi njo odprtosti in nagovorjenosti brez prisile učimo. Virk je o etični dimenziji literature v smislu odprtosti za drugo, drugačno in tuje pisal tudi v prispevku »Zakaj je književnost pomembna«, navedenem v Literaturi.

¹⁵ Vprašanje vrednot in vrednotenja se je v literarni teoriji vseskozi povezovalo s filozofijo. Predvsem Nietzschejeva filozofija ni prevratna samo za razvoj aksiologije, filozofske vede o vrednosti, ampak tudi za celotno hierarhizacijo vrednot. Nietzsche je uvidel, da so pogledi na svet vkoreninjeni v določene vrednote in da sta antična in krščanska metafizika »vrednostni« metafiziki in ideologiji, ki spoštujeta triado dobro-resnično-lepo. Ko Nietzsche zahteva prevrednotenje vseh vrednot, na ta način ne zanika vsega in se ne zaustavi na stopnji popolnega nihilizma, saj veruje v nove vrednote. Ker so za vsako presojo potrebni kriteriji, nastane v času krize vrednot tudi kriza kriterijev vrednotenja, kar je močno prisotno npr. v sodobni književnosti.

¹⁶ Sistemske in empirične obravnave literature uporabljajo sintagmo literarni sistem. Ta sintagma je rezultat sociološkega preučevanja različnih družbenih sistemov, tudi literarnega, ki izhaja iz temeljne hipoteze (npr. Luhmanna, Adama), da so sistemi kompleksne, prilagodljive in ciljno usmerjene enote. Čeprav prinaša sistemska teorija nekaj novih spoznanj tudi v literarno vrednotenje, ji v svojem prispevku nisem sledila, saj se mi zdi prenos sistemske teorije na analizo konkretnih problemov ali besedil vprašljiv prav zaradi njene teoretske abstraktnosti.

¹⁷ Cenzura je najbolj očiten način poseganja v avtonomijo literature. Dovič (*Slovenski* 267) jo deli na grobo in mehko, eksplicitno in implicitno ter predhodno in retroaktivno. Mehki, subtilnejši postopek, s pomočjo katerega nosilci družbene moči skušajo nadzirati pretok (literarnih) idej v družbi, predstavljajo izključitve, sezname nezaželenih avtorjev in omejevanje dostopa do različnih literarnih privilegijev.

LITERATURA

- Antologija konkretne in vizualne poezije*. Ur. Denis Poniž. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. (Knjižnica Kondor).
- Aristoteles, *Poetika*. (Prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Mc Cormick, Peter. »Literary Fictions and Philosophical Theories: The possible-worlds story«. *Fiction Updated. Theories of fictionality, narratology, and poetics*. Ur. Calin - Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh. Toronto and Buffalo: Toronto press, 1990. 48–61.
- Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milan: Bompì, 1976.
- Culler, Jonathan. *Literarna teorija. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina, 2008.
- — —. *The literary in theory*. Stanford: Stanford UP, 2007.

- Dekoven, Marianne. »The Literary as Activity in Postmodernity.« *The Question of Literature. The place of the literary in contemporary theory*. Ur. Elizabeth Beamont Bissell. Manchester and New York: Manchester UP, 2002. 105–126.
- Doležel, Lubomir. *Poetika zapada. Poglavja iz istraživačke tradicije*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- — —. »Umetničke sveze: mimesis i mogući svetovi.« *Književna reč* 32. 270 (1986): 20–38.
- Dović, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.
- — —. *Slovenski pisatelji. Razvoj literarnega ustvarjalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Eco, Umberto. *Šest sprememb skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura, 1999.
- García - Berrio, Antonio. *A theory of the literary text: Research in the text theory. Untersuchungen zur Texttheorie* (volume 17). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1992.
- Genette, Gérard. *Fikcija i dika*. Zagreb: Ceres, 2002. (Biblioteka Contemplatio universalis).
- Gombrich, Ernst Hans. »Sind eben alles Menschen gewesen? Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften.« *Akten des VII Internationalen Germanisten - Kongresses*. Ansprachen Plenarvorträge. Ur. A. Schöve. Tübingen, 1986. 17–28.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure. *Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2008.
- Jakobson, Roman. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta, 1978.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006. (Zbirka Novi pristopi).
- — —. »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj.« *Slavistična revija* 45. 1–2 (1997): 207–223.
- — —. »Vprašanje o literarnosti.« *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. (Zbirka Novi pristopi). 27–46.
- Kamuf, Peggy. »Fiction and the Experience of the Other.« *The Question of Literature. The place of the literary in contemporary theory*. Ur. Elizabeth Beamont Bissell. Manchester and New York: Manchester UP, 2002. 156–174.
- Knapp, Steven. *Literary Interest: The limits of Anti-formalism*. Cambridge: UP, 1993.
- Lamarque, Peter. *Fictional Points of View*. Ithaca in London: Cornell UP, 1996.
- R. Makaryk, Irena. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Komunistični manifest*. Ljubljana: Sanje, 2009.
- G. Pavel, Thomas. *Fikcijski svetovi*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008. (Zbirka Labirinti).
- Nussbaum, Martha. *Poetic justice: The literary imagination and public life*. Boston: Beacon, 1995.
- Rusch, Gebhard. »Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien.« *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität*. *Studia Poetica* 10. Ur. C. Oberwagner Scholz. Szeged, 1997. 123–138.
- Simpson, David. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A report on half-knowledge*. Chicago: University of Chicago press, 1995.
- Šlibar, Neva. *Rundum Literatur I. Der literarische Text*. Ljubljana: FF, Znanstvena založba, 2009.
- — —. »Sedmero tujosti literature – ali: o nelagodju v/ob literaturi, literatura kot tujost, drugost in drugačnost.« *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine in metode*, zbornik *Obdobja* 25. Ur. B. Vogel Krakar. Ljubljana: FF, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2008. 15–37.
- Virk, Tomo. »Literarnost in etika. Družbena vloga literature in literarne vede danes.« *Literatura* 20. 209 (2008): 98–116.
- — —. »Zakaj je književnost pomembna?« *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine in metode*, zbornik *Obdobja* 25. Ur. B. Krakar Vogel. Ljubljana: FF, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2008. 3–15.

- Zupan Sosič, Alojzija. »Kvaliteta ali uspešnost literature«. Radijska oddaja *Arson logos* (24. 11. 2009). <http://tvslo.si/predvajaj/alozija-zupan-sosic-kvaliteta-ali-uspesnost-literature/ava2.51254398/>
- —. »Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica.« 44. *SSJLK* – zbornik predavanj. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2008.
- —. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera, 2006.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 1989.

Literariness, Again

Keywords: literary criticism / narrative structure / literacy

The study of literariness is becoming topical again due to the current status of literature and the role of literary studies in the hierarchy of various disciplines. As early as the beginning of the twentieth century, the Russian formalists tried to answer the question of "What is literariness?"; today, it is easier to provide an answer to this question if it is combined with the more recent question of "When is literariness?," thus overcoming the binary nature of the essentialist and anti-essentialist explanation of literariness. Although sometimes there is a thin differentiating line that distinguishes a literary text from a non-literary one, it is precisely the knowledge of literariness that eliminates the challenge of differentiation, when the dominant or predominating features are taken into account in comparing various texts. In a literary text, literariness is the essential, defining, and central feature, whereas in a non-literary text it is parallel, marginal, and atypical. Although in the past literariness was explained as the essence of literature, then later as a special way language was structured, and still later as a result of literature, today it makes more sense to understand it as a variable category or a relationship between the features of a text and the processes of its context. The synthetic definition of literariness, which takes into account a generalized synthesis of individual process features, is as follows: literariness is an intersection of various features and processes in a literary text and its context. It is the relationship between intratextual literariness, which is composed of more or less permanent features of literary texts such as destructive construction, universality in singularity, polysemy, self-referentiality, and fictionality, and processes of extratextual literariness (i.e., the literary contract, competence, intention, empathy, and literary evaluation). In dividing literariness into intra- and extratextual literariness I do not proceed from their bipolar opposition, but the organic

continuity that is the result of their close interconnection. Even if intratextual literariness takes the tangible constants of a literary text under its wing, these are not completely fixed because they depend on various readings or contextualization, which I have termed “extratextual literariness.”

The first feature of intratextual literariness, destructive construction, is based on the esthetics of identity and opposition, which cause a literary text to resemble a specific model of literary tradition, while already surpassing it due to its individuality. Destructive creativity is closely connected with universality in the singular or the inclusion of the universal in the individual, in which universality affords the literary text the facility of literary communication between the author, the text, and readers of various periods, places, and social environments. Great contributions to universality in the singular are made by polysemy—free referentiality of the text that enables various interpretations—and self-referentiality (i.e., the internal orientation of literature and its thematization of its own keys). Among all of the features of intratextual literariness, literary theory and philosophy have recently been largely focusing on fictionality, which corresponds to the convention of literary communication in which all the participants must be willing to expand their reception through the criterion of real vs. unreal and the criterion of the comparability of reality models. All of these features of intratextual literariness mutually depend on the processes of extratextual literariness, in which the literary contract represents the basic agreement between the author, the text, and the reader, and literary competence is the ability to recognize literary structures and conventions. It is not necessary for the literary intention (i.e., the combination of trusting and doubting the author’s purpose), and empathy (i.e., the reader’s special feeling for or identification with literature) to be coordinated processes. It is more important that they, along with other processes, help create the process of extratextual literariness known as literary evaluation.

Junij 2010