

RED, TRADICIJA IN LITERARNOST

1 UVOD

»V smislu, ki ga je treba še raziskati, ima umetniško delo v sedanjem stanju podobne značilnosti kot Heideggrova bit: daje se samo kot to, kar se hkrati odteguje.«

(Vattimo 1997: 54)

121

Glavna vzporednica filozofije in literature, ki bo tudi rdeča nit razprave, je njuno časovno-prostorsko odprtje. Tako kot je primarna naloga filozofije misliti sredino oziroma vmesnost, je treba tudi literaturo obravnavati tako, kot da z izkustvom branja deluje »kot neko dogajanje na način *premičnega smisla*, ki nas mika, priteguje, kot da resnično gre za nekaj« (Komel 2010: 84). Branje literature se namreč odvija v sredini in deluje v odpiranje smisla. Izkustvo tujosti¹ je potemtakem konstitutiven in neizbežen moment literature; tujost je tista, ki nas poziva in nagovarja ter nas tako vodi k produktivnemu in h kreativnemu branju/delovanju, k tistemu, kar šele prihaja v red, kar se odvija kot vmesni dogodek [*Zwischenereignis*], ki je »nekaj, kar se, medtem ko se godi, navezuje na nekaj drugega, in sicer tako, da odgovarja na njegova pobudo in nagovor« (Waldenfels 2013: 50). Bernhard Waldenfels vpelje v svoji

1 »Tujost smo poimenovali tisto, kar se oglašja v obliki poziva, provokacije, stimulacije in nagovora« (Waldenfels 1997:164).

fenomenologiji tujega pojem radikalno tujega, kamor uvršča tudi umetnost s svojo estetsko tujostjo.² Če raziskujemo literarnost kot tisto posebnost literarnega diskurza, ki je stalno v vpraševanju, pomeni, da moramo literarno delo definirati kot dogodek v svetu in literarnost kot tujost, ki prelamlja kontinuiteto časa ter nam ponuja premnoge možnosti dožemanja, razmišljanja, občutenja in delovanja. Naloga literarne vede je, da skuša to posebnost vsakič na novo formulirati in jo izpostaviti tako, da je v duhu s časom, kar pa obenem pomeni, da je smisel literarnega dela in posledično tudi samega literarnega diskurza stalno v odtegotanju, saj je vedno definiran kot dogodek v svetu. Komel o umetnosti pravi, da »kolikor nam umetnost kot svetotvorna odpre izkustvo sveta, ne moremo računati z nekim že danim izkustvom sveta, iz katerega bi šele pojasnili umetnost – ravno to pa počnemo, če izhajamo iz estetskega doživljanja. Nasprotno: umetnost sama bistveno odloča, koliko resnična je resničnost in kakšna je moč videza, v kateri se ta resničnost kaže. Zato v umetniškem delu zasije resnica sveta³« (Komel 2001: 97). »Umetniško delo je edina vrsta izdelka, ki ima staranje za pozitivno dogajanje, dejavno udeleženo pri določevanju novih možnosti smisla« (Vattimo 1997: 59). Umetnost torej potrebuje filozofijo, saj zahteva umetniško delo razumevanje (v svetu), interpretacija pa je predpogoj za avtentično umetniško izkustvo (prim. Erjavec 2004: 216).

Ker živimo v virtualni dobi reprodukcije, kjer je nič vse in vse nič, se govori tako o koncu filozofije kot tudi o koncu umetnosti. A tu »ne gre za njuno prenehanje, marveč ravno nasprotno – za neznansko sprostitvev podob in pomenov« (Komel 2011: 89).⁴ Ne gre za alternative, ki ponujajo rešitve, temveč za primarno ‚čudenje‘, za prvotno izkustvo, ki je možno le, če smo postavljeni pred vprašanje, se sprašujemo.⁵ Naš um mora biti v stalni prehodnosti, saj drugače »moderna dialektika, takoj ko se dotakne tal kontingentnih dogodkov, zamejenih zgodovinskih prostorov, subjektivnih interesov in lokalnih tradicij, preneha biti gospodarica svojih začetkov in svojega konca« (Waldenfels 1998:

2 Poetska funkcija jezika po Jakobsonu.

3 Heidegger pojmuje umetniško delo kot postavljanje resnice v delo.

4 Tudi Komel: *Osnutja* (2001: 100).

5 Podobno tudi Komel (2002): »Hermenевtično vprašanje filozofije«, *Uvod v filozofsko in kulturno hermenevtiko*, (str.) 55.

17). Kot pravi Komel, mora biti filozofija v medkulturnosti⁶ dejavna, ne se zgolj tam nahajati – za medkulturno posredovanje je bistvena budnost za razliko, ki ne premaguje tujosti, ampak v njej vidi lastne meje v odnosu do drugega (prim. Komel 2002: 138) –, in tako sebe vedno znova premišljati. Podobno velja tudi za literarno vedo, saj je postal z nastopom medkulturne literarne vede koncept drugosti oziroma tujosti osrednja tema literarnega diskurza. Zato bomo poskušali sistemsko raven literature (literaturo bomo obravnavali kot red) in njen predmet raziskovanja opredeljevati s pomočjo koncepta tujosti. Najprej si bomo pogledali nekatere moderne pristope k razumevanju literarnosti in vsakega dialoško napeljali na problem, ki ga določen pristop odpira, nato pa bomo s pomočjo povezave tradicije in reda ter Waldenfelsovega pojmovanja radikalno tujega prešli na osrednji del razprave. Skušali bomo pokazati, da je literarni diskurz v stalni dialoški prepletenosti tako znotraj samega reda kot tudi z družbeno-kulturnim kontekstom, saj je red v prehodu, razpet med tradicijo in inovacijo. Le s tem, da literarnost vedno znova postavljamo pod vprašaj, vpenjamo v kontekst in raziskujemo njene različne pojavne oblike, zagotavljamo literaturi trajno identiteto, singularnost, ki obstaja vedno znova in hkrati vedno drugače.

2 LITERARNOST

»Vsakokratni red, v katerem se gibljemo, se izkaže za ,red v potencialnem'.« (Waldenfels 2006: 18)

Red⁷ v potencialnem pomeni red v prehodu, ta prehod pa se odvija v vmesnosti. Kot smo omenili že v uvodu, bomo literaturo, podobno kot empirična literarna znanost, obravnavali kot red. Empirična literarna znanost obravnava literaturo kot sistem,⁸ ki je *avtonomen*, sicer v interakciji z drugimi sistemi, a si sam določa svoja pravila; literaturi daje z estetsko in polivalenčno

6 Medkulturnost kot iskanje sredine, vmesja, odprtost svetu, ki pa se obenem ne odreka tradiciji, marveč gradi na njej in iz nje.

7 Red kot »s pravili urejeno (tj. ne-poljubno) sovisje tega in onega« (Waldenfels 2013: 23).

8 Zametke literature kot sistema lahko zasledimo že pri ruskih formalistih.

konvencijo lastno notranjo ureditev. Mi bomo namesto sociološke⁹ oznake sistem uporabljali Waldenfelsovo terminologijo in označili literaturo kot red, saj je ta izraz z vidika same dialoščnosti literarnega diskurza morda bolj omiljen kot izraz sistem, saj daje Waldenfels redu »vidik *zmožnosti* [...], da je lahko *drugačen*« (ibid.: 12). Empirična literarna znanost se je namreč literarnega diskurza lotila precej mehansko – v pojem literatura zajema vse, kar pritiče literaturi, premalo pa upošteva izsledke literarne vede, ki jih bomo kasneje poimenovali *tradicije*. Predmet empirične literarne znanosti namreč ni več literarno besedilo, ampak sistem literatura, ki zajema celotno dogajanje okrog literarnega dela, torej vse faze življenja besedila od produkcije do razpravljanja o njem, kjer niso izključeni niti vplivi političnih in gospodarskih momentov, financiranje, mediji, interesi založb ipd. Literatura postane sistem družbenih dejanj, ne pa dejanska literarna umetnina, ki je že sama na sebi red, določena življenjska forma oziroma svet zase. Literarno delo bomo zato vzeli kot enakovrednega D drugega, literarnost pa kot njegovo tujost.

124

Eden izmed največjih dosežkov moderne filozofije je vpeljava pojma intersubjektivnosti – odnos do drugega in odnos do sveta pripeljeta v ospredje pojem empatije – in tudi sam pristop do literature se je v zadnjih desetletjih usmeril v raziskovanje drug(ačn)osti in razvijanje (literarne) empatije. To aktualno vejo literarne vede imenujemo medkulturna literarna veda (*interkulturelle Literaturwissenschaft*). Ker pa lahko z razumevanjem pridevnika ‚medkulturno‘ prehitro zabredemo v kulturološke vode in ker se medkulturnost mnogokrat razume zgolj kot metodo za opisovanje in primerjanje kulturnih razlik ter se jo posplošuje (tuje postane lastno, lastno postane univerzalno, radikalno tuje se enači s kulturno tujim), s tem izgublja tudi sama literatura na vrednosti in avtonomnosti, saj se jo izrablja kot medij za prenašanje kulturnih informacij. Problema se bomo zato lotili fundamentalno, in sicer s stališča vmesnosti. Medkulturnost moramo namreč razumeti kot proces/dejanje in ne kot rezultat/posledico. V pričujoči razpravi

9 Siegfried J. Schmidt, *ustanovitelj empirične literarne znanosti*, teoretsko izhaja iz sociologije (prevzemanje sociološkega pojma *sistem*), kulturologije, systemske teorije, teorije medijev in komunikacijske teorije. Njegova glavna kritika gre prejšnjim literarnovednim metodam predvsem zaradi raziskovanja literarnosti kot neke objektivne lastnosti besedila (literarnost mu pomeni kognitivni konstrukt).

bomo poskušali ravno s stališča vmesnosti pokazati, zakaj literarnosti ne moremo (in ne smemo) misliti enoznačno. Pri tem se ne bomo osredotočali toliko na tujost kot tematsko plast literature – čeprav je le-ta mnogokrat tesno povezana z učinkom literarnosti¹⁰ –, ampak na tujost samega reda ,literatura‘ – tujost kot literarnost, ki mu je imanentna. Neva Šlibar na primer zagovarja estetsko funkcijo (reda) literature, ki omogoča bralcu najvišjo stopnjo svobode in fleksibilnosti ter najbolj celostno deluje na vsa področja človekovega delovanja (prim. Šlibar 2008: 25), in pravi, da je »nelagodje sestavni del učinka literarnih besedil« (ibid.: 19). In zakaj literarnosti kot take ne moremo nikoli dokončno formalno definirati? Ker je vedno prisotna zgolj s svojimi učinki, tudi znotraj lastnega reda. Različni pogledi na literarnost nam bodo pokazali, da pojma nikakor ne smemo misliti enoznačno in v kakršnem koli pogledu esencialistično.

Vprašanje literarnosti je pereče in še danes nimamo ene in edine oprijemljive formalne definicije. Zagotovo vemo samo to, da je literarnost *lastnost* literarnega diskurza, ki ga dela nenadomestljivega med ostalimi diskurzi. Namen pričujoče razprave tudi ni najti njene dokončne definicije, temveč upravičiti ravno to njeno ,neujemljivost‘, ki gre z roko v roki s filozofijo (v) medkulturnosti. Za literarnost, ki je ravno z ruskim formalizmom dosegla uveljavljenost samega pojma, se zdi, da je stalno razpeta med esencialistično (formalno) in antiesencialistično (kontekstno) opredelitvijo. Na Slovenskem sta vmesno pot ubrala Marko Juvan in Tomo Virk ter s tem tudi podala najbolj celosten pogled na literarnost. Juvan govori o *učinku* literarnosti, ker le-ta ni neka objektivno opredeljiva lastnost besedila in je zato ni mogoče dokončno definirati: »Učinek literarnosti se poraja v zapleteni (sistemski) komunikacijski interakciji miselnih procesov, metabesedil, dejanj in dejavnosti, ki so povezani z besedili: o literarnosti torej razen fiziognomije samega besedila odloča tudi to, kdo ga objavi in kje, s kakšnimi nameni, kdo ga bere, s kakšno vednostjo in pričakovanji ter kako ga naknadno ali sproti komentiramo, razlagamo, uvrščamo« (Juvan 1997: 222). Literarnost zato ne more biti stalnica. Ker pa Juvan literaturo obravnava kot enega izmed diskurzov, ki je v dialoškem odnosu

10 O tem več pri obravnavi Ingardna (metafizične kvalitete in umetniškost literarne umetnine) in Waldenfelsa (radikalna tujost).

z drugimi diskurzi moderne družbe, meni, da se mora znati literarni diskurz legitimizirati od znotraj, kar pomeni, da mora »spoznavno in etično vsebino svojih imaginarnih svetov [...] ne samo utemeljevati v antropoloških potrebah dolgega trajanja, kakršna je samopreseganje subjekta z izkušnjo drugosti [...], ampak tudi sproti družbeno preverjati, jo tekmujoč soočati z drugimi disciplinami in govoricami, ki kulturo polnijo s pomeni in predstavami« (Juvan 2006: 210). Zdi se, da je ravno to »samopreseganje subjekta z izkušnjo drugosti« danes ena izmed pglavitnih tem literarne vede. Kot pravi Tomo Virk, ki zagovarja literaturo kot eminentni prostor razkrivanja drug(ačn)osti, se literarnost konceptualizira ob problematiki odnosa z drugostjo in »ne označuje zgolj neke imanentne, samozadostne kvalitete literature, ampak literaturo, ne da bi ta izgubila svojo posebnost, specifiko (ravno nasprotno: prav s to specifiko!), postavlja v širši, etični in gnoseološki kontekst« (Virk 2007: 134). Poleg drug(ačn)osti literarnega diskurza pa zagovarja Virk tudi njegovo odprtost: »Literatura je dobra, kadar ne ponuja enoumnih resnic in samoumevnosti, ampak nam omogoča stik z drugačnim, nesamoumevnim ali takim, kar je z drugimi diskurzi neujemljivo« (Virk 2008b: 11–12). In ker nas v svoji odprtosti nagovarja vsakič drugače, literarnosti ne smemo misliti mimo konteksta. »[L]iterarnosti nikakor ne smemo omejevati na esencializem, na domnevno nespremenljivo, denimo besedilno strukturo, na abstraktno univerzalijo, ampak [...] je ravno literarnost tista lastnost, s katero je literatura vedno že v nekem kontekstu. Raziskovanje literarnosti se zato res ne sme odreči tudi raziskovanju konteksta, saj je literatura s kontekstom najpristneje povezana prav v svoji literarnosti« (Virk 2007: 122).

Naša teza, ki jo bomo v razpravi zagovarjali, se glasi: *Literatura je red v prehodu – literarnost je smisel, ki se generira.*

2.1 DINAMIČNA IDENTITETA REDA ‚LITERATURA‘ OD RUSKIH FORMALISTOV DO PAULA RICOEURJA

V nadaljevanju bomo na kratko predstavili različne (zgodovinske) koncepte literarnosti in pokazali, da se vsi nekako zaključijo v dialoški odprtosti, kar kaže na to, da literarni diskurz ne dopušča enoumnih resnic; da je njegov smisel ravno v tem, da ga stalno osmišljamo.

Ruski formalizem je dal literarni vedi avtonomnost in s poudarkom na bistvu literature vpeljal sam pojem literarnosti (*literaturnost*). Novost, ki so jo ruski formalisti prispevali literarnovedni tradiciji, je postopek *potujevanja*,¹¹ ki jim pomeni tudi samo literarnost besedila, uvedel pa ga je Viktor Šklovski leta 1914 v razpravi *Umetnost kot postopek*. Čeprav so se ruski formalisti zavzemali za literarno vedo kot znanost in priznavali literarni postopek kot njenega edinega ‚junaka‘, so v pozni fazi tudi sami naredili premik od statične k dinamični identiteti literature. Tinjanov je leta 1924 v prispevku *Literarno dejstvo* trdil, da »vse trdne statične definicije [literature] odpravi evolucija« (Tinjanov 1984: 93). Sodobnik sicer lahko pove, kaj je v danem trenutku literarno dejstvo, a ravno zato je definicija literature vse težja. Literarno delo namreč ni statično, saj ko postane statično, postane tudi že avtomatizirano, to pa bi bilo potemtakem v neskladju s samo umetniškostjo besedila. Naprej potem v prispevku *O literarni evoluciji* razmišlja, da dominantna literarnega besedila, ki prevladuje v nekem obdobju, ni več zgolj znotrajbesedilna in znotrajliterarna, temveč se širi tudi izven besedila. Literaturo označi kot sistem, saj je le tako mogoča literarna znanost, in ugotovi, da je raziskovanje literature kot sistema sovisno z drugimi sistemi. Vidimo torej, da so že sami formalisti znotraj svojih prvotnih idej prišli do zaključka, da je formalističen pristop preveč mehanski in omejen, in se spraševali o tradiciji in tradicionalnosti. Tinjanov še pravi, da je »evolucija menjava sistemov« (Tinjanov 1984: 129) – torej se spreminjajo funkcije in formalne prvine –, katere pa ne gre obravnavati povsem mimo *tradicionalnosti*, saj »vsaka literarna smer v določenem obdobju išče svoja oporišča v prejšnjih sistemih« (prav tam).

Bahtin, eden prvih mislecev koncepta Drugega, je pokazal, da je ravno literatura posebno (eminentno) mesto za izkustvo Drugega (in obenem za izkustvo samega sebe ob njem). Z uvedbo pojma *polifoni roman*, ki je značilen predvsem za Dostojevskega, daje Bahtin junaku samostojno zavest in besedo, enakovredno avtorjevi. Dostojevski zavrača vsakršno zaključevanje svojih junakov, ne samo s strani avtorja, ampak tudi s strani bralca, drugega junaka, skratka s strani kogarkoli. »Nova umetniška pozicija avtorja v odnosu do

11 Potujevanje pomeni prekinitev nezavedne avtomatizacije s tem, da se uvede novo videnje predmeta – nekaj mora biti opisano tako, kot bi se zgodilo prvič.

junaka v polifonem romanu Dostojevskega pomeni *zares udejanjeno in do konca izpeljano dialoško pozicijo*, ki potrjuje samostojnost, notranjo svobodo, nezaključenost in nesklenjenost junaka« (Bahtin 2007: 76). In kot delujeta avtor in junak v dialoški poziciji, delujeta tudi bralec in junak. O tem Bahtin zapiše: »Vsak *pravi* bralec Dostojevskega, ki njegovih romanov ne bere na monološki način, ampak se je sposoben povzpeti na raven nove avtorjeve pozicije, začuti to posebno *aktivno razširitev* svoje zavesti [...] v smislu posebnega, še nikoli prej doživetega dialoškega občevanja s polnovrednimi tujimi zavestmi in aktivnega prodiranja v nezaključljive globine človeka« (ibid.: 82). Literarnost po Bahtinu¹² bi bila lahko tista zmožnost literature, ki z ustvarjanjem avtonomne sfere, kamor se poda bralec in tako dobi izkustvo drugosti, ustvarja eminentni prostor empatičnega srečevanja z Drugim. Ker je Bahtinovo dialoškost problematiziral že Jauß v delu *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, bomo odprtost Bahtinovega diskurza za hermenevtični preobrat podprli kar z njegovimi besedami.

128

»Bahtin, ki je svojo estetsko teorijo drug(ačn)osti najprej zasnoval zgolj produkcijskoestetsko, glede na nasprotni gibanji samoodtujitve in izkustva sebe v drugem, in jo je šele v svojih poznejših spisi začel razvijati recepcijskoteoretsko, je pustil odprto hermenevtično vprašanje, kaj je potem sploh tisto, kar bralcu predhodno omogoči, da razume besedilo v njegovi drugačnosti, in kaj je tisto, kar mora kot druga instanca iz samega sebe vnesti v dialog, da njegovo razumevanje sploh postane dialog z besedilom in njegovimi prejšnjimi interpreti. Bahtinova estetika drug(ačn)osti, ki je tako učinkovito znova uveljavila ideološki princip poetske besede, zahteva hermenevtično utemeljitev v zgodovinski kontinuiteti dialoškega razumevanja« (Jauß 1998: 410).

Tako kot sebe-razumevanje v drugosti besedila mora tudi razumevanje literarnega besedila izhajati iz nekega predrazumevanja že izrečenega/veljavnega, o čemer bomo govorili pri hermenevtičnem obratu. Poleg tega pa

12 Bahtin sam pojma literarnost ne uporablja.

že sama dialoškost izhaja iz dialektike vprašanja in odgovora, kar je »pristni hermenevtični instrument za prekoračitev lastnega obzorja, za raziskovanje tujega horizonta drugega in za vzpostavitev vnovičnega dialoga z besedilom, ki lahko znova odgovori šele tedaj, ko mu na novo zastavimo vprašanje« (ibid.: 411).

Ingarden, ki je prvi izpostavil nedokončan vidik literarnega dela, v katerega postavlja literarna fenomenologija izhodiščno točko, je dal literaturi možnost za povsem drugačen odnos do dimenzij časa in prostora, saj postane vsako dejstvo v trenutku vstopa v literarno delo *kvazirealnost*. Literarnost po Ingardnu¹³ bi bila torej prikazana predmetnost, ki v literarnem delu funkcionira kot kvazirealnost – opisovanje realnega stanja, kot da bi bilo dejansko. Tu je treba poudariti, da ima literarno delo ravno zaradi hlinjenja habitusa realnosti možnost za razodevanje metafizičnih kvalit. ¹⁴ Metafizične kvalitete »so to, kar podeljuje življenju vrednost preživetja in po katerih konkretnem razkrivanju živi v nas in nas žene skrito hrepenenje, če to hočemo ali ne. Njihovo razkritje je vrh in poslednja globina bivajočega« (Ingarden 1990: 341). Način razkrivanja globljega smisla življenja je torej tisto, kar dela literarno delo avtentično umetniško,¹⁵ konkretizacija metafizičnih kvalit pa ima posebno estetsko vrednost (prim. ibid.: 344–345). Ingarden nato še problematizira ontično mesto literarnega dela in se sprašuje, ali je »mogoče literarno delo reducirati na množico konkretizacij« (prav tam: 411) in »kaj nam jamči identiteto dela, če jo berejo različni bralci, tj. njegovo *intersubjektivno* identiteto« (ibid.: 411–412). Literarno delo je intencionalno, kar pomeni, da obstaja v aktu branja, ob intencionalnem doživljanju subjekta zavesti. Sam pomen dela je torej odvisen od bralčevih konkretizacij, ki se razlikujejo od bralca do bralca in tudi od branja do branja (istega bralca).¹⁶ Ker je konkretizacija odvisna od bralčeve naravnosti in ker se človek tekom življenja spreminja, se spreminja tudi literarno

13 Ingarden govori o literarni umetnini in ne neposredno o literarnosti.

14 »[V]zvišeno, tragično, grozljivo, pretresljivo, nepojmljivo, demonično, sveto, pregrešno, žalostno, nepopisna čistost sreče, pa tudi groteskno, žgečkljivo, lahko, mirno« (Ingarden 1990: 340).

15 Takšno učinkovanje besedila bomo kasneje povezali z Waldenfelsovim pojmom radikalno tujega.

16 Ingarden je z aktom konkretizacije literarnega dela odprl pot tako dekonstrukcijskemu branju kot tudi recepcijski estetiki.

delo. Vsaka konkretizacija literarnega dela nosi torej poleg ,tradicionalne konkretizacije'¹⁷ tudi poteze trenutnega časa,¹⁸ kar pomeni, da vsako delo na novo zaživi v vsakokratni konkretizaciji. Vendar pa se sprašuje, kaj je tisto, kar ohranja njegovo identiteto, kljub temu da se delo lahko spreminja. Ugotovi, da živi literarno delo tudi samo na sebi, kar pomeni, da se lahko spreminja v konkretizacijah, pri tem pa vselej ohranja svojo intersubjektivno identiteto, saj je v smislu eksistencialne avtonomnosti idealna in realna predmetnost; realna v smislu, da se lahko spreminja (fizično s strani avtorja ali založnika), idealna pa v smislu, da nosi literarno delo v sebi idealne pomene, ki zagotavljajo identiteto in enkratnost literarnega dela. Brez idealnih pojmov/idej bi bilo namreč nemogoče doseči identično dojemanje smisla vsebine. S priznavanjem obstoja idealnih pojmov je tako Ingarden odstranil nevarnost subjektiviziranja in psihologiziranja literarnega dela, vprašanje, ki se pri tem poraja, pa je, ali imajo zasluge za identično dojemanje smisla vsebine res idealni pojmi ali pa je to v veliki meri odvisno od učinkovne zgodovine, ki je vedno že prisotna ob našem razumevanju (zgodovinskih) pojavov. Zdi se, da tudi Ingarden ni mogel povsem mimo tega, saj drugače ne bi govoril o tradicionalnih konkretizacijah. Tako že prehajamo k hermenevtiki, ki nadgrajuje fenomenološko deskriptivno metodo, saj se zdi, da zgolj fenomenološka metoda ni dovolj, saj je temeljna potreba človeka želja po razumevanju.

Gadamer pravi, da je zgodovina del nas in se je ne da izbrisati, saj je vedno prisotna s svojimi učinki, pred-sodek pa je vnaprejšnje vedenje, ki se ga enostavno ne moremo znebiti. Gadamer govori o *zlitju horizontov*, kar pomeni, da se tisto, kar je bilo od izvirnega horizonta (tj. moment nastanka dela) preneseno, zlije z vsakokratnim sprejemnikovim horizontom. Gadamerjeva hermenevtika, sploh njegova zgodovina učinkovanja, je eden izmed temeljev Jaušove recepcijske estetike. Jaušova glavna teza je, da pomen literarnega dela temelji na dialoškem odnosu med literarnim delom in vsakokratno publiko. Ko dobimo literarno delo v roke, je prva izkušnja določena s horizontom pričakovanja, torej z izkušnjo zgodovinskega bralca; ta horizont tudi določa

17 Ingarden pravi, da moramo biti za določene literarne umetnine ustrezno *vzgojeni*, da razumemo delo na določen način, kar pomeni, da se določene konkretizacije prenašajo kot izročilo, to pa ima seveda vpliv na vsakokratne nove konkretizacije.

18 O razmerju med sedimentacijo in inovacijo kasneje pri Ricoeurju in Waldenfelsu.

estetsko izkustvo in usmerja recepcijo. Če je delo svojevrstno, inovativno, lahko spremeni naš horizont pričakovanja, kar poimenuje Jauß *estetska distanca* (torej distanca med horizontom pričakovanja in spremembo horizonta). Estetska distanca je pravzaprav *aplikacija*¹⁹ po Gadamerju, ki je prisotna tudi v klasičnih literarnih delih, v katerih Jauß ne vidi neke brezčasnosti smisla, ampak

»v dolgem obstoju velikih del ne želi videti drugega kot le začasno stabilizacijo recepcijske dinamike; vsaka platonistična hipostaza prototipa, ki nam je ponujen v spoznanje, bi po njegovem prekršila zakon vprašanja in odgovora. Prav tako se to, kar je za nas klasično, spočetka ni dojemalo kot zaščiteno pred časom, temveč kot nekaj, kar odpira nov horizont. Če se strinjamo, da spoznavno vrednost dela predstavlja njegova sposobnost, da preoblikuje neko bodočo izkušnjo, si ne smemo dovoliti, da dialoški odnos zamrznemo v brezčasno resnico. Ta odprtost zgodovine učinkov navaja na misel, da je vsako delo ne samo odgovor, ponujen na predhodno vprašanje, marveč obenem vir novih vprašanj« (Ricoeur 2003: 314–315).

131

Vsako delo je z vsakim branjem deležno novih konkretizacij – ne gre za nadaljevanje tradicije (kar Jauß očita Gadamerju), temveč za prelom z njo:²⁰

»Gadamer je razumevanje – denimo literarnega dela – postuliral na podlagi zlitja ali stopitve horizontov. Gre seveda za “primarni” horizont, v katerem je delo nastalo, in “sekundarni”, sprejemnikov horizont. Jauß opozarja, da gre pri tem pojmovanju za pasivno določitev razumevanja in se v imenu recepcijske estetike izreče za aktivno razumevanje in razločitev horizontov. Jauß Gadamerju očita tudi “hermenevtiko posredovanja tradicije” [...] da klasično literarno delo vstopa v

19 »[V] našem razumevanju se vedno že dogaja nekakšna aplikacija [uporaba] besedila, ki ga razumevamo, na interpretovo sodobno situacijo« (Gadamer 2001: 255–256).

20 Virk govori o »razbitju horizonta pričakovanja« (Virk 2008a: 221).

“dogajanje izročila”, da se sólo tradira in razlaga²¹» (Virk 2008a: 221–222).

V tretjem delu *Estetskega izkustva* pa Jauß spremeni svojo formulacijo, češ da tradicija same sebe ne more tradirati, saj prizna, da ni upošteval dejstva, da »naše predrazumevanje enako pogojujeta dogodkovno oblikovanje kanona in latentna institucionalizacija, izbrana in nastala tradicija« (Jauß 1998: 446):

»Vsaka reprodukcija preteklega ne predpostavlja zavestnega prisvajanja in prevajanja v novi horizont izkustva. Umetniška dela, ki so bila s konsenzom literarne javnosti povzdignjena v zgled ali sprejeta v kanon šolskega branja, lahko kot estetske norme neopazno vstopijo v tradicijo in kot vnaprej dano pričakovanje pogojujejo estetsko naravnost poznejših rodov. [...] Tradicija v umetnosti ni organsko-samostojno nastajanje, substancialno samo-vzdrževanje ali golo ,ohranjanje dediščine . Tradicija predpostavlja *selekcijo* povsod tam, kjer lahko v sedanji recepciji prepoznamo učinkovanje pretekle umetnosti²²« (ibid.: 446).

Literarno delo je treba torej vselej pojmovati kot fenomen, ki je deležen vedno novih recepcij, literarna hermenevtika pa je tista, ki je literarni vedi največ prispevala ravno s priznavanjem drugosti in s svojo razširjeno obliko filozofske hermenevtike, ki pomeni razumeti-razložiti-aplicirati. »Literarno razumevanje postane dialoško šele tako, da iščemo in priznamo drugačnost besedila glede na horizont naših lastnih pričakovanj, da ne izvedemo naivne stopitve horizontov, temveč svoje lastno pričakovanje korigiramo in razširimo z izkustvom drugega« (ibid.: 403).

Iser je ravno tako izhajal iz razmerja med literarnim delom in bralcem –

21 Besedilo je tisto, ki bralcu zastavlja vprašanja (umetnina kot prostor razkrivanja biti), in ne obratno, kot velja to kasneje za recepcijsko estetiko, kjer nastajajo vprašanja na pobudo bralca.

22 V umetnosti mora vsaka reprodukcija ostati parcialna, saj umetnina ne sme izbrisati svoje singularne dogodkovne narave.

natančneje iz dejanja branja –, le da je za razliko od Jauša pri njem v ospredju predvsem literarno delo, saj mnogo bolj kot Jauß izhaja iz Ingardnove fenomenologije. Iser razvije *teorijo učinkovanja* literature – kaj in v kakšnih okoliščinah literarno besedilo bralcu nekaj pomeni; ne sprašuje se, kaj je literatura, temveč kako le-ta *učinkuje*, in jo predpostavlja vsaki recepciji. »Navzlic temu da ima literatura značaj fikcije, ni zaprta v omejeno območje avtonomne umetnosti oziroma estetske pojavnosti, temveč je ves čas v mnogostranskem, zapletenem razmerju s svetom: tekst uporablja elemente zunanje realnosti in literarne tradicije kot svoje sestavine, bralec pa jih med bralnim procesom v nenehno spreminjajočih se konstelacijah sooča z elementi svojega življenjskega sveta« (Iser 2001: 368). Prednost recepcijske estetike je v tem, da upošteva vse tri momente: zgodovino produkcije literarnega dela, njegovo strukturo in recepcijo. Zato se za hermenevtični obrat zdi, da v bistvu ne gre za neko povsem novo paradigmo, ampak za paradigmo, ki se že vzpostavlja na komunikaciji med različnimi literarnovednimi dognanji.

V tem duhu lahko zaključimo z Ricoeurjem: njegova posebnost je v tem, da svojo fenomenološko metodo nadgradi s hermenevtiko, saj je razmišljanje o samem sebi vedno izzvano od zunaj in vedno tudi intencionalno. Upira se temu, da bi bila hermenevtika reducirana zgolj na lingvistično analizo pomena teksta; zavrača strukturalistično ideologijo o absolutnem tekstu in raje govori o fenomenološki ontologiji možnih svetov, ki jih odpira besedilo. Njegov poudarek je na trojnem mimesisu ter na sposobnosti in notranjem vzgibu človeka, da življenje zastavi kot pripoved, saj je človekova pot naravnana k temu, da je v stalnem procesu ustvarjanja. S tem ko oddalji človek sebe od svojega prvotnega ega, radikalno prekroji koncept subjektivnosti – s tem pridobi nov občutek subjektivnosti, ki je razširjen, razsrediščen in odprt novim možnostim razumevanja samega sebe. Ricoeur zato vselej poudarja subjekt, ki je v stalni dialoški prepletenosti sebstva in istosti. Refleksija o sebi se tako prepleta s hermenevtiko, ker je v nenehni interakciji z zunanjim svetom.; identiteto torej vzpostavljamo v procesu interpretacije. Ricoeur na tem mestu zamenja Gadamerjevo ‚zlivanje horizontov‘ s ‚konfliktom interpretacij‘, ustvarjalnim procesom, ki omogoča dinamično identiteto. »Oseba v smislu osebe v pripovedi ni entiteta, ki bi bila ločena od *svojih* ‚izkušenj‘. Ravno narobe: deli usodo dinamične identitete, lastne pripovedovani zgodbi. S tem

ko gradi identiteto pripovedovane zgodbe, pripoved gradi tudi identiteto osebe, ki jo lahko imenujemo njena narativna identiteta» (Ricoeur 2011: 213). Prav ta narativna identiteta, ki se nahaja vmes, v dialektiki sebstvenosti in istosti, je dinamični proces vzpostavljanja identitete, kar je bistvo Ricoeurjeve hermenevtike. To stalno prepletanje stare in nove identitete pa Ricoeur nadgradi še z ustvarjalnim potencialom, ki ga nase prenesemo z branjem/poslušanjem pripovedi Drugega.²³ Bistven pri tem je prehod od *mimesis II* (pod tem pojmom razume sam proces pripovedovanja, torej nastajanja fikcije) k *mimesis III*, ki se odvija z aktom branja. Smisel pripovedi (in zadnji akt trojnega mimesis) je zaključen šele tedaj, ko se aplicira na kronološki, dejanski čas; ta stopnja ustreza Gadamerjevemu pojmu aplikacije. Tisto najpomembnejše, kar lahko bralec prispeva z branjem, je ustvarjalno razumevanje zgodbe, ki s prisvojitvijo besedila²⁴ izzove bralca k biti (in delovati) drugače tudi izven sveta besedila; ustvarjalno razumevanje namreč spreminja razumevanje našega lastnega življenja, ko smo zmožni tudi sebe videti drugačne. Odpreti se besedilu z novimi pričakovanji je tisto, kar naredi iz besedila literarno delo.²⁵

Povzeli smo glavne smeri/metode literarne vede, ki vse kažejo na odprtost tako literarnega dela kot tudi na možnost nadaljnjega raziskovanja problemov, ki jih posamezne metode odpirajo. Te metode bomo poimenovali kar tradicije, literarnost, ki je literarnemu delu imanentna in posledično predmet raziskovanja vsake moderne metode, pa tujost reda ‚literatura‘, ki smo ga že označili kot red v prehodu.

2.2 RED, TRADICIJA IN LITERARNOST

Ricoeur ne govori o eni sami možni tradiciji, temveč o treh: tradicionalnost, tradicije (in običaji) in tradicija (izročilo). Prvi pojem

23 S predpostavko, da je »**branje mogoče šele takrat, ko človek zmore pripovedovati zgodbo svojega življenja. Šele takrat zmore prisluhniti tudi drugim, saj je iskanje smisla lastnega bivanja vedno pot do razumevanja drugega**« (Janez Vodičar v Ricoeur 2002: 365).

24 Tu govorimo o fikcijskih besedilih, ki so najbolj zaslužna za razširitev našega obzorja.

25 Besedilo kot Drugi; diastatična tujost po Waldenfelsu.

zajema formalni koncept²⁶ in pomeni dialektiko med položajem in obzorjem (po Gadamerju): »nahajamo se v nekem položaju; iz te življenjske točke se vsaka perspektiva razpira v široko in vendar zamejeno obzorje. [...] Govoriti o nekem gibajočem se obzorju pomeni zamisliti si edinstveno obzorje, ki ga za vsako zgodovinsko zavest sestavljajo tuji svetovi brez povezave z našim lastnim, v katere se vsakič na novo umeščamo« (Ricoeur 2003: 404–405). Gre torej za napetost med obzorjem preteklosti in obzorjem sedanjosti, kar pomeni, »da časovna oddaljenost, ki nas ločuje od preteklosti, ni mrtev interval, temveč *prenos, ki generira smisel*. Še preden tradicija postane negibno odlagališče, je operacija, ki je ni mogoče razumeti drugače kot dialektično, skozi izmenjavo med interpretirano preteklostjo in interpretirajočo sedanjostjo« (ibid.: 406). S formalnega koncepta preidemo sedaj na materialni koncept, in sicer: »[T]radicije sestavljajo prenesene vsebine kot nosilke smisla; vse sprejete dediščine umeščajo v red simboličnega, virtualno pa tudi v razsežnost govornice in besedila; kot take so tradicije *propozicije smisla*« (ibid.: 417). Če pojem tradicije dojemamo v okviru običajev, se moramo zavedati, »da nismo nikoli v absolutnem položaju inovatorjev, temveč vedno najprej v relativnem položaju dedičev [...] Pod besedo tradicija posledično razumemo že povedane stvari v smislu, da so nam posredovane vzdolž interpretacijskih in reinterpretacijskih verig« (ibid.: 407). Ta vrsta tradicije pa je povezana s tretjo vrsto tradicije, ki »kot pristojno mesto legitimnosti označuje *težnjo k resnici*²⁷ (imeti-nekaj-za-resnično)« (ibid.: 417–418). Tradicija nas torej postavlja na področje smisla in posledično na področje možne resnice. Nekaj imamo za resnično, dokler se ne pojavi boljši argument za to, da je nekaj resnično. Tu moramo ponovno navezati na Gadamerja – vsaka tradicija namreč potrebuje »potrjevanje, poseganje vase in gojenje« (Gadamer 2001: 235). Potrebuje ohranjanje, ki pa je možno le prek dejavnosti uma. Vendar pa se tudi v revolucionarnih preobratih »ohranja mnogo več starega, kot lahko kdo opazi, in se z novim poveže v novo veljavo« (ibid.). Po Gadamerju je torej glede na izročilo tradicija kontinuiteta in tudi mi smo nenehno v

26 »Tradicija, ki je formalno zasnovana kot tradicionalizem« (Ricoeur 2003: 406).

27 Argumentacija.

izročilu, saj izročilo ni nekaj tujega, temveč nam je vedno že lastno – po eni strani odvrčanje, po drugi strani zgled, vendar vedno izhodišče.

Če na kratko povzamemo vse tri vrste tradicije, ki jih obravnava Ricoeur: Tradicionalnost je formalni prenos prejetega izročila, tradicije so vsebine, ki v sebi nosijo smisel, tradicija pa legitimizacija težnje k resnici, vzgojene v katerikoli dediščini, ki je nosilka smisla (prim. Ricoeur 2003: 419).

V smislu kontinuitete tradicije razmišljata tudi Komel in Waldenfels. Komel pravi, da je največja past t. i. interkulture filozofije ta, »da se razume iz mnoštva in različnosti interpretacije tradicije oziroma tradicij, ki so nam na voljo, brez tega, da bi to razumevanje vzpostavljalo kakršenkoli *notranji odnos do tradicije*« (Komel 2002: 139–140). Tradicijo torej razume kot nekakšno posledico vmesnosti, ki se vselej odvija v momentu in ga hkrati tudi že presega, ta tradicija pa vedno deluje v odprtost sveta. Vsak takšen moment je prehod in tako je tudi tradicija stalno v prehodu, zato ni mogoče zagovarjati enotnosti smisla. Sestopiti moramo na tla lastne tradicije in jih obenem že *prestopiti*, meni Komel (2001: 145), kar pomeni, da ne smemo začeti iz nič, temveč moramo izhajati iz tradicije in jo hkrati vedno znova prevpraševati. Komel razmišlja podobno kot Waldenfels – ne gre za iskanje izgubljenega središča, temveč za *najdevanje* samega sebe v sredini. Tradicija zato ne pripada (in ne sme pripadati) pretekli zgodovini, marveč mora zgodovinsko odpirati samo dogajanje vmesja medkulturnosti ter nastopati med lastnim in tujim in ne zgolj v lastnem (prim. Komel 2002: 140). Pri vsakem osmišljanju se moramo odpreti svetu in se podati v tuje. »Ko komuniciramo, besede (posebno literarna dela) inscenirajo ,vmesnost , tj. potencialni most (ali oviro), ki nam omogoča, da izbiramo med različnimi možnostmi« (Jost 2015: 40). »*Raziskovanje* je torej obvezni partner tradicije« (Ricoeur 2003: 411), saj bo preučevanje tradicij vedno drselo k »vprašanju o eni sami tradiciji« (ibid.: 409). Ker pa ni ene same težnje k resnici, ostaja tradicija v prehodu. »S tem ko prevlada iluzija, da smo zunaj in onkraj tradicije ter da je za medkulturnost celo neprimerno bolje, da nima svojega *kraja* v tradiciji, se nam izmuzne prav vmesje medkulturnosti« (Komel 2002: 140).

Tradicijo v prehodu bomo v nadaljevanju najprej povezali z Waldenfelsovim redom v prehodu, potem pa bomo poskušali njegovo pojmovanje tujosti

povezati s samo literarnostjo, saj se zdi, da lahko le s povezavo med tujostjo in literarnostjo red ‚literatura‘ formuliramo kot red v prehodu.

2.2.1 WALDENFELS IN RED V PREHODU

Kot smo povedali že z uvodnim stavkom, je vsakokratni red, v katerem se gibljemo, red v potencialnem. In »[s]leherni red ima svojo slepo pego v podobi nečesa neurejenega« (Waldenfels 2006: 23). Waldenfels izhaja iz tega, da smo vedno na točki, ko se nam odpirajo možne življenjske oblike, ko si rečemo, da bi lahko bilo tudi drugače, in se sprašujemo, kaj bi lahko bilo drugače.²⁸ »Kjer iščemo en smisel, se nenadoma znajde preveč smisla« (Waldenfels 1998: 13). Gledano s trenutnega gledišča smo vedno v vmesju, kjer se nam lastno oddaljuje, tuje pa približuje. Ljudje smo, če si izposodim Nietzschejev izraz, *neizgotovljene živali*, kar pomeni, da se ne moremo zanašati na aprioren naravni red, ampak postane naš red spraševanje in iskanje – večno nedokončan svet. Waldenfels pravi, da je spraševanje o popolni razdrobljenosti logosa povsem upravičeno, nikakor pa se ne smemo zateči k zasilnim, iz tradicije podedovanim rešitvam. Pomembno pri tem je *produktivno delovanje*, »ki je samo udeleženo pri vzpostavljanju reda, v katerem se giblje, in pri formuliranju vprašanj, na katera odgovarja« (ibid.: 93). Waldenfels delovanje znotraj reda razločuje med *produkcijo* in *reprodukcijo*. Kot reproduktivno delovanje razume delovanje, »ki se giblje znotraj nekega reda, ki ponavlja uobličanja in strukture, uporablja pravila in odmerja po merilih. *Produktivno* delovanje pa je, nasprotno, delovanje, ki rede spreminja, obstoječa uobličanja in strukture preoblikuje in prestrukturira ter spreminja pravila in merila« (ibid.: 96). Reprodukcijska proizvaja novo, produkcija novovrstno. Vendar tudi pojem produkcije ni tako enoznačen, saj produkcija vedno izhaja iz tistega, kar prenavlja. »S produkcijo se znajdemo *vmes* med nastajajočim in obstoječim redom. Tudi tu nimamo opraviti s čisto produkcijo ali kreacijo. Paradoks inovacije je v tem, da vedno predpostavlja tisto, kar prenavlja« (ibid.: 97). »Inovacija [...] se giblje med nastajajočimi in obstoječimi redi. Prehod sam ne

28 Temu pojavu moderne pravi Waldenfels *kontingentnost* reda. Tudi Waldenfels 2014: 7.

pripada ne staremu ne novemu redu, saj prvi ni več veljaven, drugi pa to še ni« (ibid.: 101). Novo ni torej nikoli povsem novo, saj vedno izhaja iz že obstoječe tradicije. »Če se produkcija kaže kot preoblikovanje in razobličenje obstoječega reda, potem produkcija ni niti čisto nadaljevanje niti čista postavitev novega, temveč *zastavitev*, institucija, ki dela na obstoječih izročilih, jih poprijema in preoblikuje« (ibid.: 102). Tradicija in inovacija delujeta podobno kot razmerje lastno-tuje; tako kot tuje lahko opazujemo le s stališča lastnega, tudi inovacijo lahko opredelimo le s stališča tradicije, saj v njej vedno že smo in se iz nje odpiramo: tradicija je dinamičen proces, kar pomeni red v prehodu, tradicija sploh daje možnost vmesju, vmesje pa omogoča lastnemu, da se širi v svojih lastnih možnostih. To imenuje Waldenfels *responzivna racionalnost*, ki raste »iz odgovarjajočega govorjenja in delovanja in razganja sleherni obstoječi red, ne da bi ga bilo potem treba nadomestiti s še bolj vsezajemajočim redom« (ibid.: 24). Preizkus te responzivnosti je občevanje s tujim, kajti subjekt z izkustvom tujega ne izgubi le nadzora v svoji lastni hiši, temveč postane sam išoč in odgovarjajoč subjekt. Izkustvo tujega ne vodi k relativizaciji lastnega, temveč k odtujitvi, kar privede do zares lastnega principa, ki je *osmišljanje*. Tujost, ki jo doživimo v (lastni) sredini, napeljuje na druge možne osmislitve, zato je prepletanje lastnega in tujega proces, ki se stalno odvija. V prid te trditve govori tudi koncept singularnosti literature,²⁹ ki pravi, da singularnost ni lastnost, temveč dogodek, ki se odvija v vsakokratni recepciji literarnega dela. Ko beremo kreativno, to pomeni, da je naš um usmerjen v to, da ne bi težil k asimilaciji tujega na lastno, temveč v to, da bi pre-mislil oziroma prekoračil meje že poznanega in že izkušenega. Waldenfels je z vpeljavo pojma radikalno tuje opozoril na pomembnost tistega tujega, ki ga lahko povežemo tudi z literarnim diskurzom, predvsem z besedilno in družbeno-sistemsko³⁰ ravtnjo literature. Tudi Neva Šlibar razločuje dve stopnji tujosti v literaturi, in sicer »stopnjo tujosti, ki jo literatura kot sistem zavzema v določenem družbenem okviru, in stopnjo tujosti, ki označuje besedilni svet samega literarnega dela« (Šlibar 2008: 24). Pravi, da se zahtevna literarna dela dotikajo prav teh mejnih

29 Derek Attridge: *The Singularity of Literature*.

30 Termin *sistemska raven literature* sem dala na podlagi empirične literarne znanosti, ki je literaturo opredelila kot sistem oziroma institucijo.

pojmov, ki jih Waldenfels poimenuje kot radikalno tuje: eros, smrt, lepota, zlo, smisel, vera, norost, življenje. »[R]adikalno tuje ne predstavlja nikakršne pomanjkljivosti, ki bi se jo dalo odpraviti, je konstitutivno, prebivajoče znotraj ,zadeve same‘« (Waldenfels 2006: 50). Radikalno tujost postavlja Waldenfels nasproti relativnim formam tujosti,³¹ ki pomenijo le neko prehodno fazo prilastnjenja; pri radikalni tujosti gre namreč za nezmožnost razumevanja, kjer je potrebno stalno vpraševanje, kljub temu da se zavedamo, da te tujosti nikoli ne bomo dosegli, saj smo takrat *iz-sebe*. To je tujost, »ki sebstvo poganja onkraj sebe samega ali pa mu da za samim seboj zaostajati« (prav tam: 58). Zdi se, da lahko le s povezavo literarnega diskurza z radikalno tujim poudarimo, da je nelagodje bistveno pri spopadanju z literarnim besedilom, saj se literarnih kompetenc ne moremo priučiti, ker literatura zaradi svoje singularnosti nima mrtvega konca. Literatura je kot kulturna pojavnost neulovljiva, še bolj pa njena literarnost, ki nam že po definiciji stalno uhaja. In ravno zato nam tu lahko pomaga ravno Waldenfelsova terminologija. Pri Waldenfelsu je treba razlikovati še tri forme radikalne tujosti, ekstatično, diastatično in ekstraordinarno, ki jih bomo poskušali navezati na različne plati reda literatura. Pri ekstatični tujosti bomo izhajali iz tujosti literarnega besedila (tematska raven), pri diastatični iz literarne umetnine kot enakovrednega Drugega (komunikacijska/dialogska raven), pri ekstatični pa iz tujosti samega reda ,literatura‘ (sistemska raven).

Ekstatična tujost

O ekstatični tujosti v literarnem diskurzu lahko govorimo pri tematski in besedilni ravni, in sicer – če navežem na Ingardna – pri metafizičnih kvalitetah, ki nam omogočajo kontemplacijo. Metafizične kvalitete so tiste, ki v nas povzročajo nelagodje in obenem hrepenenje po njihovem izkustvu, kar pa bi pomenilo, da sebstvo takrat izstopi iz sebe, bodisi od strahu, navdušenja, bolečine, patosa, jeze. To je tujost, »ki sebstvo poganja onkraj sebe samega ali

31 Waldenfels je klasificiral tri stopnje tujosti, normalno/vsakdanjo, strukturno in radikalno tujost, od katerih sodita prvi dve obliki med relativne forme tujosti, kar pomeni, da tovrstno tujost lahko premostimo, saj jo vedno lahko vključimo v naše (s) miselno obzorje.

pa mu da za samim seboj zaostajati« (Waldenfels 2006: 58). O ekstatični tujosti govorimo tudi takrat, ko ne moremo biti na obeh pragovih naenkrat, saj te dvojice nikoli ne obstajajo sočasno – torej ob mejnih fenomenih, kot so spanje-budnost, smrt-življenje, bolezen-zdravje, norost-treznost.³² Ob tovrstni tujosti dobimo občutje katarze³³ in obenem občutje nelagodja, ki pa ga lahko omilimo zgolj s pripovedovanjem, kjer ta občutja opisujemo in skušamo spraviti kontemplacijo v neko koherentno obliko. Tako dobimo občutek, da to tujost obvladujemo, a se ji v resnici zgolj približujemo, medtem ko se nam ona vedno bolj odteguje, saj se lahko v svoji popolnosti pokaže šele takrat, ko postane realnost, vendar takrat nismo več mi, saj smo iz-sebe. Ekstatična tujost bi bila potemtakem lahko merilo za visoko literaturo in obenem neka univerzalija literature,³⁴ saj bodo ostala ta metafizična področja vedno nedosegljiva in v večnem vpraševanju, vendar s pomočjo literarne umetnine vselej najbolj (kontemplativno) dostopna.³⁵

Diastatična tujost

Pri diastatični tujosti gre za tujost drugega kot obliko životelesne odsotnosti – »Ti si tam, kjer jaz ne morem biti« (Waldenfels 2006: 60). Gre za *tuji pogled*, ki mene samega postavlja pod vprašaj. Tujemu pogledu/glasu odgovarjam, saj zahteva tujost od mene produktivno delovanje, ki spremeni moj lastni pogled. Mesta, kjer je moje normalno dožemanje prekinjeno in kjer se moram ustaviti, imenujeta Waldenfels in Ricoeur *epoché*, ki ga izzove literarni tekst. Literatura nas namreč s svojo naravo mnogih razsežnosti postavlja pred odločitve, katero

32 Tudi kulturne razlike: Evropejec ne bo nikoli Japonec, razlike v biološkem spolu: ženska ne bo nikoli moški in obratno, razlike v spolni usmerjenosti ipd.

33 »V zvezi s tem njihovo uzrenje ne zahteva nobene take spremembe v nas, kot bi jo njihova prava realizacija« (Ingarden 1990: 345).

34 Gre za univerzalne teme v smislu, da metafizične kvalitete vedno prehajajo naše obzorje osmišljanja, kar pomeni, da bo neugodje ob doživljanju radikalno tujega subjekt vedno znova pretresalo in ga s tem destabiliziralo. Seveda pa se zgodovinsko spreminjata pojmovanje metafizičnih kvalitete in odnos do njih.

35 »Obe, poezija in filozofija, imata sposobnost izvrševati ontološko funkcijo, razkrivati najgloblje stvari« (Shiner 2015: 33).

pot ubrati³⁶ in ko se odločimo za neznano pot, se s tem trajno oddaljimo od sebe, to pa ima posledice tudi v normalnem življenju.³⁷ Tujega si torej ne prilastimo, temveč ga sprejmemo v svoje delovanje in s tem širimo meje lastnega reda. Produktivno/inovativno branje deluje kot proces v vmesju, ko se odvija kot prehod med obstoječim in še neobstoječim redom. Tuji pogled nam omogoča, da lahko zaznavamo učinek literarnosti, ki se skriva v večplastnosti literarnega dela. O diastatični tujosti v literarnem diskurzu lahko torej govorimo takrat, ko postane literatura sama tuji pogled,³⁸ ko prevzame mesto Drugega kot nova oblika zaznavanja in prikazovanja resničnosti, nam pa omogoča razvijanje pozornosti za drug(ačn)ost, sprejemanje tujosti in toleranco. O tujem pogledu bi lahko govorili predvsem pri Bahtinovi dialoški, kjer postane literarni junak enakovreden Drugi, tako bralcu kot tudi samemu avtorju.

Ekstraordinarna tujost

141

Če preidemo na sistemsko raven literarnega diskurza in izhajamo iz reda ‚literatura‘, bi lahko ekstraordinarno tujost še najbolj formalno povezali s samo definicijo literarnosti. Ravno tako kot nas tujost zadeva v lastnem sebstvu, tudi tujost zadeva red sredi reda samega. Ekstraordinarna tujost je »tujost tistega, kar leži *zunaj dosega nekega določenega reda*« (Waldenfels 2006: 61). Ta tujost ne domuje zunaj reda, ampak pomeni, »da ima red sam neki zunaj, ki ne izhaja iz nikakršnega golega po-vnanjenja, nikakršne odtujitve, temveč se tega reda drži kot senca, ki sicer potuje, a nikoli ne izgine« (ibid.: 63). »Tujost, ki izhaja iz tega, da se dogajanje reda samemu sebi izmika, ima potujevalni učinek na vse, kar vsakokratnemu redu pripada« (ibid.). Ta senca tujega, ki kalí urejenost in mir redu, je njegov večni trenutek negotovosti – red, ki samega sebe postavlja pod vprašaj. Če smo torej vzeli, da je literatura red, je literarnost tista senca, ki izpodbija samoutemeljevanje tega reda in ga sili k stalnemu vpraševanju. Tujost nam lahko postavlja meje, lahko pa nas sili naprej, da postavljamo red pod vprašaj. Ker smo humanisti bivanjski nomadi, se ob meji ne bomo ustavili,

36 Umberto Eco je pisal o inferencialnih sprehodih (Eco 1999: 52).

37 Ricoeur: mimesis III, Gadamer: aplikacija.

38 Več o tem Andrea Leskovec v *Fremdheit und Literatur* (2009: 182–221).

temveč jo bomo vselej skušali razširiti ali prekoračiti. Na literarnost bomo zato vedno gledali kot na tuje, na iz-redno, »ki prekoračuje prostor možnosti [...] reda in se naznanja kot nedostopnost« (ibid.: 71). Red ‚literatura‘ bo tako ostal red v prehodu, saj ga bomo sproti osmišljali in sproti ponovno postavljali pod vprašaj, literarnost pa bo vedno njegova ekstraordinarna tujost, smisel, ki bo vselej priložnostno definiran glede na tradicijo, vendar nikoli povsem ujemljiv, saj bo vedno že na poti, da prekorači obstoječi red.

3 SKLEP

Na podlagi povedanega lahko upravičeno rečemo, da bo pojem literarnosti ostal tradicija³⁹ v prehodu. Različne literarnovedne metode, ki smo jih predstavili in s pomočjo katerih se je skozi zgodovino literarne teorije poskušalo definirati samo srčiko literarnega diskurza, so tradicije,⁴⁰ obstoječi redi, za katere smo pokazali, da tudi sami puščajo prenekatera odprta vprašanja in dopuščajo prehajanje proti inovaciji, mi, ki se sprašujemo o pojmu literarnosti, pa se naenkrat znajdemo vmes med nastajajočim in obstoječim redom ter ugotovimo, da čiste produkcije/inovacije ne more biti, saj vedno že izhajamo iz tistega, kar naj bi prenavljali. Literarnost kot ekstraordinarno tujost lahko opredelimo le v odnosu do vsakokratnega reda, katerega meje so obenem že razširjene ali prekoračene. Govoriti o neki novi oziroma novovrstni oziroma dokončni definiciji literarnosti je brezpredmetno, saj je prav vsaka tradicija prispevala nekaj uporabnega in nekaj, kar govori v prid edinstvenosti reda ‚literatura‘, mi sami pa moramo postati produktivni udeleženci tega reda in pustiti, da nas literatura vsakič znova (in drugače) nagovori. Literatura v interkulturnem mora, tako kot filozofija, ostati dejavna, saj se mora, zavoljo ohranitve svoje (dinamične) identitete, vedno znova vzpostavljati. Kriza je, kot pravi de Man, vedno prisotna, saj je notranja lastnost literarne vede kot moderne discipline. Vsakič ko uspe opazovalcu razložiti opazovani objekt, ga

39 Tradicija po Ricoeurjevi tretji definiciji tradicije, ki pomeni smisel, ki se generira, težnjo k resnici.

40 Tradicije po Ricoeurjevi drugi definiciji tradicije, ki pomeni vsebine, ki v sebi že nosijo smisel.

s tem tudi že spremeni (in hkrati tudi samega sebe). Stalno najdevanje novega smisla govori v prid (in tolažbo) temu, da enotne definicije literarnosti ne bo – vsaj dokler bo gonilna sila človeka njegova stalna želja po novem razumevanju. Pojem literarnost torej *mora* ostati v krizi, saj bo literarni diskurz le tako lahko ohranil svojo identiteto, ki temelji na dialoški odprtosti. Literarnost torej ostaja tiste vrste tujost, katere definicija se nam stalno odteguje, mi pa jo skušamo vedno znova osmisliti; ostaja tista nespremenljiva spremenljivka, ki nas stalno vodi v nova vpraševanja. Edino, kar nam ne sme ostati tuje, je (vz) trajno iskanje (njenega) smisla.

4 BIBLIOGRAFIJA

Attridge, Derek (2004): *The singularity of literature*, London; New York: Routledge.

Bahtin, Mihail Mihajlovič (2007): *Problemi poetike Dostojevskega*, prev. Urša Zabukovec, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

De Man, Paul (1997): *Slepoti in uvid*, prev. Jelka Kernev Štrajn, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

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

Erjavec, Aleš (2004): *Ljubezen na zadnji pogled : Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Gadamer, Hans-Georg (2001): *Resnica in metoda*, prev. Tomo Virk, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Heidegger, Martin (2012): *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Ingarden, Roman (1990): *Literarna umetnina*, prev. Frane Jerman, Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Iser, Wolfgang (2001): *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*, prev. Alfred Leskovec, Ljubljana: Studia humanitatis.

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

Jost, Walter (2015): »Philosophy and Literature – and Rhetoric: Adventures

in Polytopia», *A companion to the philosophy of literature*, ur. Garry L. Hagberg in Walter Jost, Chichester: Wiley-Blackwell, (str.) 38–52.

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

Juvan, Marko (1997): »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj«, *Slavistična revija* 45.1/2, (str.) 207–223.

Komel, Dean (2001): *Osnutja: k filozofski in kulturni hermenevtiki*, Ljubljana: Nova revija.

Komel, Dean (2011): *Sodobnosti*, Ljubljana: Nova revija.

Komel, Dean (2002): *Uvod v filozofsko in kulturno hermenevtiko*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.

Leskovec, Andrea (2009): *Fremdheit und Literatur: alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*, Berlin: LIT Verlag.

144 Ricoeur, Paul (2002): *Konfiguracija časa v fikcijski pripovedi*, prev. Gregor Perko, Matej Leskovar, Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Ricoeur, Paul (2003): *Pripovedovani čas*, prev. Saša Jerele [et al.], Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Ricoeur, Paul (2011): *Sebe kot drugega*, prev. Nastja Skrušny Babin, Ljubljana: KUD Apokalipsa.

Shiner, Roger A. (2015): »Philosophy and Literature: Friends of the Earth?«, *A companion to the philosophy of literature*, ur. Garry L. Hagberg in Walter Jost, Chichester: Wiley-Blackwell, (str.) 22–38.

Šklovski, Viktor (1984): »Umetnost kot postopek«, *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, prev. Drago Bajt, Ljubljana: Mladinska knjiga, (str.) 18–32.

Šlibar, Neva (2008): *Sedmero tujosti literature – ali: O nelagodju v ob literaturi: literatura kot tujost, drugost in drugačnost*, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, (str.) 15–36.

Tinjanov, Jurij (1984): »Literarno dejstvo«, *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, prev. Drago Bajt, Ljubljana: Mladinska knjiga, (str.) 92–108.

Tinjanov, Jurij (1984): »O literarni evoluciji«, *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, prev. Drago Bajt, Ljubljana: Mladinska knjiga, (str.) 118–130.

Vattimo, Gianni (1997): *Konec moderne*, prev. Samo Kutoš, Ljubljana:

Literarno-umetniško društvo Literatura.

Virk, Tomo (2008a): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: Metodologija 1*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Virk, Tomo (2007): *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Virk, Tomo (2008b): *Zakaj je književnost pomembna?*, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, (str.) 3–13.

Waldenfels, Bernhard (2014): »Es gibt Ordnung«, *Phainomena* XXII/84-85 (2014), (str.) 5–23.

Waldenfels, Bernhard (2012): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2013): *Ordnung im Zwielficht*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Waldenfels, Bernhard (2006): *Potujitev moderne*, prev. Samo Krušič, Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (1998): *Želo tujega*, prev. Samo Krušič, Ljubljana: Nova revija.