

VPRAŠANJE O LITERARNOSTI – NEKAJ UVODNIH OPAŽANJ

Vprašanje o literarnosti prizadeva tudi identiteto *literarne* teorije kot avtonomne discipline. Literarnost ni niti invariantni snop »notranjih« lastnosti vseh besedil, ki veljajo za literarna, niti samo »zunanja«, družbena konvencija. Opredelimo jo lahko kot učinek besedila v literarnem sistemu, mogoč samo na podlagi paradigem in konvencij iz literarnega kanona.

The question of literariness concerns, among other things, the identity of literary theory as an autonomous discipline. Literariness is neither an invariant cluster of »internal« properties of all texts that are considered literary, nor it is merely an »external,« social convention. It can be defined as the impact of a text in a literary system, which is only possible on the basis of paradigms and conventions from the literary canon.

Ko se literarni teoretik – najverjetneje tisti, ki ga vodi v moderno, formalistično izročilo vpisani Jakobsonov fenomenološki imperativ, da bodi predmet literarne vede »literarnost«, ne pa vsakršnosti, ki so kakor koli povezane s književnostjo¹ – trudi ugotoviti, kaj je literatura, njeno »bistvo«, po čem se besedila, ki jih imamo za umetniška, ločijo od ostalega sporočanja, oziroma kaj jih prekvalificira v besedne umetnine, se ne sprašuje samo o predmetu svoje obravnave. Kljub navidez nepri-
zadeti razdalji do objektiviziranega jezika, ki ga skuša razložiti od druge pojavnosti, teoretik s spraševanjem že tudi išče opravičilo za obmejitev fevda, na katerem lahko gospodari s svojimi razlagalnimi orodji in načrti; zato vprašanje o literarnosti posredno meri tudi k samemu spraševalcu kot izpostavi čisto posebne govornice, ki ima v kulturi natanko določene, institucionalno podedovane vloge.

Literarna teorija – stroka, ki se ukvarja ravno z občostmi leposlovja kot domnevno specifičnega sporočevalnega področja, temeljno drugačnega od jezikov religije, prava, politike, družabnosti ipd. – se je razvila in institucionalno uveljavila pravzaprav šele v 20. stoletju (zlasti z vplivnimi priročniki, kakršna sta knjigi Borisa Tomaševskega *Teorija literature. Poetika*, 1925, ter Renéja Welleka in Austina Warrena *Theory of literature*, 1942), izšla pa je iz izročila stare poetike in retorike.² Toda tidve sta od Aristotela naprej premišljevali, opisovali, klasificirali in normirali bodisi ožje bodisi širše področje izražanja od tistega, ki ga kakih dvesto let pojmu-
jemo kot besedno umetnost oziroma literaturo, napisano in brano pretežno z estetskimi nameni: poetika se je ukvarjala s pesništvom, kamor npr. pripovedna proza ni sodila, retorika pa je gojila in preučevala veščino, umetnost (v pomenu *téhnē* ozi-

¹ Roman Jakobson, *Novejšaja rusksaja poëzija*, Praga, 1921, 11. Tudi v: R. Jakobson, *Raboty po poetike*, Moskva, 1987, 272–316.

² Anton Ocvirk, *Literarna teorija*, Ljubljana, 1978, 6–12. Horst Albert Glaser, Literaturwissenschaft und Textwissenschaft, 15–23, *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Band 1: Literaturwissenschaft*, ur. Heinz Ludwig Arnold, Volker Sinemus, München, 1990, 15–30. Janko Kos, *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, 1994, 14–17.

roma *ars*) vsakršnega javnega nastopanja, ne zgolj tistega, navdahnjenega od umetniških muz. Od poetike in retorike, disciplin, preskušanih v tisočletjih šolanja, študija in razvijanja jezikovnoizraznih praks, je literarna teorija prevzela niz problemov in pojmov (npr. načela predstavljanja ali mimezis, topiko, dispozicijo, zvrsti in vrste, dikcijo, trope in figure, metriko), vendar jih je programsko osvobodila od praktično-normativnih vidikov in jih vpela v drugače motivirano in z novo epistemo podloženo sistematiko – predpostavljala je že zavest o umetnosti kot posebnem in avtonomnem, tj. po lastnih zakonih ravnajočem se sestavu družbenega občejanja. Ta spoznanja so od razsvetljenstva naprej izvirala iz filozofije umetnosti oziroma estetike: poleg Batteuxevega speljevanja vseh »lepih umetnosti« na eno samo, imitacijsko načelo in Schillerjeve ideje, da si umetnost »sama sebi ustvarja zakone«, je imel seveda ključen pomen Kantov pojem lepote in estetskega doživljanja kot kontemplativnega uživanja, prostega praktičnih interesov.³ Estetika je reflektirala in s svojim prenikanjem v ideologije in njene naprave delno tudi spodbujala enega izmed dveh velikih preustrojev tradicionalne Evrope – spreminjanje iz stanovske razslojitve v funkcionalno razčlenitev moderniziranih meščanskih družb, v katerih je različnim »lepim umetnostim« pripadla vloga edinih preostalih varuhinj razpadajoče celostnosti posameznikove bivanjske izkušnje (v luči drugega velikega procesa, oblikovanja nacionalnih istovetnosti, pa so umetnosti potrjevale individualnost in ustvarjalno zmožnost kolektivnega individua, »duha naroda«).⁴

Predmet in metoda (literarnost in literarna teorija) torej drug drugega vzpostavljata in vzdržujeta: vprašanje o posebnosti, »bistvu« literature se je lahko z vso doslednostjo zastavilo šele v okvirih specialne stroke, literarne teorije, ta pa je postala samostojna, od predpisovanja in praktičnih ciljev odvezana disciplina šele tedaj, ko so bile tudi leposlovne zvrsti in vrste – vsaj v svojih najbolj reprezentativnih legah in načelnih utemeljitvah – že osamosvojene, avtonomne, uzakonjene pod vladavino novega, enotnega pojma literature kot besedne umetnosti. Če stroka sama pred sabo upravičuje svoj pomen v duhu odličnega izreka Emila Staigerja – češ da nam pomaga dojeti tisto, kar nas je pri branju umetnine prevzelo⁵ – ali kako drugače (s preglednostjo, jasnostjo, obvladovanjem zamotane in neskončno različne pojavnosti, z razvijanjem najbolj pretanjene bralske sposobnosti in subtilnosti razumevanja drugega in drugačnega), pa je njena vloga z metakritičnega stališča lahko videti tudi dokaj prozaična: da predvsem med visoko izobraženimi izvedenci, prek šolskih naprav pa tudi v širšem krogu bralcev pomaga zasejati in vzgojiti razlagalni jezik, ki s svojim pojmovnikom in miselnimi postopki ostri njihov čut za posebnost (tudi izjemnost) književnosti kot umetnosti,⁶ zmožne, da po

³ Władysław Tatarkiewicz, *Istorija šest pojmov: Umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podraževanje, estetski doživljaj*, dodatak: o savršenstvu, prev. P. Vujičić, Beograd, b.l. [1985], 23–30.

⁴ Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt na Majni, 1989, zlasti 25, 282–283.

⁵ Nav. po: Peter Rusterholz, *Verfahrensweisen der Werkinterpretation*, 344, *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Band 1: *Literaturwissenschaft*, 341–357.

⁶ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, 1983, 200–203.

svojih lastnih načelih stopnjuje, presega, izkorišča in predeluje vse ostale družbene jezike in vanje vpisano kulturno vednost, izkušnjo. Literarna teorija je s tem, da se je spraševala, kaj besedilom daje pečat literarnosti, pravzaprav svoj »predmet« zainteresirano soustvarjala in z njim opravičevala svoj obstoj ter pojme, metode in izrazje, ki jih je razvila; znotraj nacionalnih filologij, kamor je bila do razmeroma poznih ustanovitev univerzitetnih komparativistik zvečine institucionalno umeščena, pa je bila zadolžena za odkrivanje in potrjevanje estetskih univerzalij »svetovne književnosti« v matični slovstveni zgodovini oziroma – povedano v nekoliko drastičnih besedah – za dokazovanje kolonizatorske moči ali protikolonialistične odpornosti nacionalne literature.

Če je umetniški in teoretski modernizem – z izjemo avantgard – s svojim formalizmom, esteticizmom in fenomenološkim redukcionizmom do kraja prignal in povzdignil zamisel o avtonomiji (besedne) umetnosti in literarnega dela, pa se v zadnjih tridesetih letih med simptomi postmodernega razpadanja totalitet (»velikih pripovedi«) in razstavljanja metafizično utemeljenih bistev kaže naraščajoči dvom o tem, da je mogoče z gotovostjo trditi, kaj je bistvo literature, in v vsakem literarnem delu – kolikor to je oziroma hoče biti – spoznati ter dokazati občo literarnoumetniško strukturo. To je svojska uresničitev zloglasne Heglove napovedi o koncu umetnosti. Dobro polovico tega stoletja so si namreč literarni teoretiki vzporedno z modernimi umetniškimi tokovi (npr. z abstraktnim slikarstvom) prizadevali utemeljiti misel o posebnosti besedne umetnosti. Zagovarjali so njeno načelno ločenost, drugačnost od ostale resničnosti, pa tudi – včasih niti ne naravnost – njeno pridvignjenost nad osebnimi, družbeno-zgodovinskimi, političnimi in gospodarskimi profanostmi. Zdaj pa si kar sledijo različno utemeljene »dekonstrukcije« enovitega pojma literatura, relativizacije mej med umetnostjo in neumetnostjo.⁷ Na eni strani teoretiki bolj zgodovinsko-recepcijskih in socioloških usmeritev opozarjajo, da je literarnost zgolj ena izmed družbenih konvecij, predpostavk oziroma pričakovanj, ki so ozadje ali okvir našemu dojemanju besedil, nikakor pa ni njihovo notranje bistvo; tako kot literaturo obravnavamo besedila, ki niso niti mogla biti napisana in v svojem času razumljena kot »čista« besedna umetnost (npr. stara atiška komedija, ki je bila sicer vrsta »poezije«, a nerazdružno povezana z dionizijskimi praznovanji, torej ni imela samo vloge, ki ji danes pravimo estetska). Iz teh logov prihajajo tudi številna in duhovito prepričljiva branja, ki celo v na videz najtenkočutnejši beletristiki razkrivajo sledi stvarnih, neumetniških interesov, ideologemov, nezavednih vzgibov in želj, oblastništva ipd. Po drugi strani pa ravno lingvistika, ki naj bi po Jakobsonu zagotavljala objektivno razpoznavanje literarnosti v samih besedilih (in tudi odgovorila na vprašanje, »kaj je tisto, kar verbalno sporočilo spremeni v umetnino«),⁸ čedalje bolj posluša prevladujoče glasove pragmatike in pristaja na tezo, da so vse jezikovno-slogovne poteze, ki naj bi imanentno razločile leposlovno besedilo od neleposlovnega,

⁷ Antonio García-Berrio, *A Theory of the Literary Text*, Berlin, New York, 1992, 25–27, 39–44.

⁸ Roman Jakobson, *Lingvistika in poetika*, prev. Z. Skušek-Močnik, 149–150, *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana, 1989, 147–190.

močno razširjene tudi v neumetniški komunikaciji, tako da o literarnosti vendarle odločajo le *okoliščine* nekega govornega dejanja.⁹ Tudi poststrukturalistični »retoriki« lastnosti literarnosti (recimo, trope, fikcijskost in zgodbotvorje) prepoznavajo na drugih področjih, npr. v filozofiji (Jacques Derrida, Paul de Man) ali zgodoviniopisju (Hayden White); še več – ob zgražanju nekaterih »trših« znanstvenikov sami ustvarjajo zmes leposlovja, filozofije, hermenevtike in ludistične semiotike, namesto da bi literaturo opazovali.

Paradoks relativizacije vsakršnih bistvenostnih opredelitev literarnosti je, v vsej zanj značilni ostrini, osvetlil Jonathan Culler, ko je po logiki konvencionalistov pojmem literatura izenačil z logičnim položajem pojma plevel: plevel je rastlinje, ki nima neke skupne botanične značilnosti, »bistva«, temveč je pomenski obseg pojma odvisen od (škodljive) vloge tega rastlinja v neki družbi oziroma njeni (poljedelski) kulturi, torej od konvencije, po kateri ljudje z rastlinjem ravnaajo ali nanj gledajo.¹⁰ Culler iz tega upravičeno sklepa, da bi na podlagi pojmovanja literarnosti kot zgolj konvencije, po kateri se družba in njeni udje lotevajo besedil, postala literarna teorija odveč, saj bi občosti književnosti ustreznejše pojasnjevale sociologija, antropologija ali zgodovina.¹¹ Zares so se že našli literarni teoretiki, ki se rade volje podpisujejo pod osmrtnico prilastka literarna. Takole razmišljajo (posebno izzivalno npr. Terry Eagleton): če ni legitimnih mej med literaturo in drugimi diskurzi, če je torej književnost le nekakšna ideološka fikcija, konceptualno pokrivalo raznorodnih žanrov, zgodovinsko proizveden konstrukt z omejenim rokom trajnosti, potem se tudi teoriji ni treba več kititi ali obremenjevati s pridevnikom literarna, ker pač vsa besedila – od soneta do obtožnice – upravičeno razlagamo z enakim pojmovnim orodjem.¹² Literarna teorija se tako po obdobju problematiziranja svojih lastnih premis in predmeta raziskav sama ukinja (Igor Smirnov)¹³ oziroma se izliva v morje Teorije (družboslovja, komunikologije, semiotike, študij diskurza, nove retorike, kritične teorije, tekstologije, raziskav občil ipd.).

Vidimo torej, da je vprašanje o literarnosti povezano z vprašanjem obstoja ali razpusitve *literarnoteoretske* discipline. To pa ne pomeni, da se je nujno treba pridružiti lamentacijam o krizi literarne vede kot *literarne* vede, saj za naše bivanje in za življenje znanstveno-pedagoških ustanov res ni prav usodno, ali svoje teoretske (ne)veščine praktikiramo kot ekskluzivni skrbniki leposlovja – to bi bržkone znalo preživeti tudi z manj refleksivne bleščave in izvedensko podprte javne veljave, se pravi, brez rojev profesorjev, raziskovalcev, učiteljev in učencev literarnoteoretičnih metajezikov – ali pa jih na primer uporabljamo tudi za kritično razumevanje retoričnih, slogo- in zgodbotvornih strategij politikov, novinarjev, oglaševalcev, filmskih režiserjev, modnih kreatorjev ali filozofov.¹⁴

⁹ A. García-Berrio, n. d., 39–40.

¹⁰ Jonathan Culler, La littérature, 32, *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*, ur. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Pariz, 1989, 31–43.

¹¹ J. Culler, n. d., 32.

¹² T. Eagleton, n. d., 194–217.

¹³ Igor Smirnov, *Po puti k teoriji literatury*, Amsterdam, 1987, 6–10.

Kljub temu je vprašanje, ali je literarnost »notranja« lastnost besedila ali samo »zunanja« konvencija (tj. predpostavka, s katero se v danih kulturnih okoliščinah lotevamo pisanja, branja, razumevanja, objavljanja, razpečevanja, obdelovanja in komentiranja besedil),¹⁵ nadvse vznemirljivo, saj zbuja daljnosežne epistemološke dileme (med realizmom, nominalizmom in konstruktivizmom oziroma med hermenevtično in empirično-znanstveno oziroma humanistično in družboslovno obravnavo leposlovja) in ima lahko ne nazadnje kar občutne znanstvenopolitične posledice (v kakšnih institucionalnih okvirih gojiti, razvijati in poučevati teorijo o književnosti, če sploh). V nadaljevanju se bom potrudil pokazati, da sta nezadostna oba pogleda na literarnost, tako esencialistični kot konvencijski, in da je »prava pot«, kot po navadi, kadar »skrajnosti« začenjajo izzvenevati, nekje vmes.

Culler – njegova prenikava in sežeta zastavitev omenjene dileme mi pomeni izhodišče – je sodobne, pojakobsonovske opredelitve literarnosti kot »notranje« lastnosti besedila povzel v dve temeljni skupini kriterijev: za literarna besedila sta značilna posebna raba oziroma urejenost jezika na eni strani in poseben odnos do resničnosti na drugi.¹⁶

Ob naraščajoči in mnogolični književni ustvarjalnosti danes težko vzdrži koncepcija, po kateri literarni oziroma pesniški jezik v komunikaciji obstaja kot (pod)kod, eden izmed družbenih dialektov oziroma čisto posebna funkcijska zvrst, ki je temeljno različna od ostalih različic knjižnega jezika zato, ker le v njej prevladuje estetska funkcija (to je usmerjanje naslovnikove pozornosti na sam znak, izraz, njegovo konstrukcijo).¹⁷ Že Jan Mukařovský, ki je v moderne diskusije prvi odmevno vpeljal takšno teorijo literarnosti, se je dobro zavedal prepustnosti mej med pesniškim jezikom in drugimi socialnimi, časovnimi in funkcijskimi podkodi jezika. Ugotavljal je, da je pesniškemu jeziku lastna le razmeroma tanka plast »poetizmov«, ostale jezikovne prvine pa si deli z ostalimi zvrstmi in jih iz njih črpa.¹⁸ Toda kljub semiološki ideji, da sta tako umetnost kot pesniški jezik družbeni dejstvi, odvisni tudi od norm, konvencij in vrednot, ter da ju od drugega občevanja ne loči stalna in neprehodna meja, je pesniški jezik vendarle reificiral – obravnaval ga je kot razmeroma samosvoj kod, čeprav z »immanentno« *jezikoslovnimi* kriteriji njegove posebnosti ni mogoče dokazati. Literarnost ne zaznamuje jezika kot (pod)koda »v celoti«, ampak samo nekatera besedila, izjave (ti jezikovni sestav že uporabljajo, aktualizirajo), in še to v posebnih družbenih okoliščinah. Teza o zvrstni posebnosti literarnega jezika bi morda – če takšen jezik razumemo kot medbesedilen pojav – lahko veljala le za slovarje in slovnice izrazil v izročilih ter življenju

¹⁴ Prav v zadnji možnosti vidi smisel stroke pomemben del sodobnih teoretikov od strukturalizma naprej, med njimi tudi Eagleton in Culler v navedenih delih.

¹⁵ J. Culler, n. d., 39–40.

¹⁶ J. Culler, n. d., 34, 41.

¹⁷ Jan Mukařovský, *Estetika jazyka*, 45, *O jazyce básnickém*, 80, *Kapitoly z české poetiky* I, Praga, 1948, 41–77, 78–128.

¹⁸ J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*, 82–83.

literarnih žanrov, vrst ali zvrsti v posameznih obdobjih ali smereh (npr. za »jezik« romantičnega soneta, pesniški jezik 19. stoletja, dekadence ali ekspresionizma).

Veliko prepričljivejše od zamisli o literarnem jeziku kot posebnem podkodu se zdijo ugotovitve, da literarni ustvarjalec v svojem besedilu, pisanem z umetniškimi namerami, jezikovne prvine in vzorce, ki so na izbiro v splošnem jezikovnem sestavu, uporablja in ureja drugače ter z drugimi cilji, kot to počnemo pri sporočanju v standardnem jezikovnem občevarju.¹⁹ Aktualizacija jezikovnih ravnin v besedilu (od zvočne prek oblikovne, besedne, skladenjske, pomenske do besedilno-pragmatične) se zato razlikuje od jezikovnih navad praktičnega, znanstvenega oziroma vsakega neumetnostnega sporočanja: bralec v besedilu odkriva ne samo odklone od »normalnega« občevarnega jezika, se pravi, različno figurativnost, znake dodatne – glede na navadne jezikovnosporočanske konvencije – ali nadredne organizacije zvočnega (ritem, verzna merila, glasovna instrumentacija ipd.), skladenjskega (ponavljanje, vzporedje, hiperbaton oziroma »pesniški« besedni red), pomenskega gradiva (metaforo, metonimijo, stopnjevanje, ironijo itn.), ampak predvsem njihovo večjo gostoto, koherentnost oziroma urejenost.²⁰ To pa pomeni tako večjo pogostnost pojavljanja nenavadnih jezikovnih potez v umetnostnem besedilu kot bogatejšo mrežo znotraj- in medbesedilnih razmerij takšnih prvin in njihovih vzorcev.

Iz tega lahko teorija izlušči temeljni težnji literarnoumetniške rabe jezika v besedilu: težnjo k večpomenskosti besed, njihovih zvez in večjih oziroma višjih prvin – ta je nasprotna »idealu« enopomenskosti pri neliterarnih rabah jezika – in usmeritev h krepitvi besedilnega samonanašanja, se pravi, k temu, da bralec postaja pozornejši na sam ustroj, jezikovno podobo besedila, na igro oblik, pomenov in vzorcev v njem, tako da njegovo branje ni več vpeto zgolj v (časovno) premočrtno hlastanje po referencialni obvestilnosti.²¹

V literarnem besedilu je okrepljena pomembna značilnost vsake pisave – v nasprotju z govorom je pisava odvezana od glasu, od neposredne navzočnosti avtorja in ostalih okoliščin izjavljalnega dejanja, kot so govorni položaj, stvarno, kulturnozgodovinsko, politično in psihosocialno okolje, konkretni poslušalec oziroma občinstvo s predvidljivim ali vsaj delno vidnim in slišnim odzivanjem na povedano. Literarno besedilo se že s samim zapisom odlepi od enkratnih sporočevalnih okoliščin, zato pa svojo povednost naveže bolj na tisto, kar se hrani v kulturnem spominu družbe s pisavo. Izjavljalni kontekst v literarnem besedilu kriptično ponikne, ob nobeni ponovitvi, nobenem izmed bolj ali manj množičnih poznejših branj ga ni mogoče z vso gotovostjo restavrirati, sploh pa ne izenačiti z

¹⁹ To pravzaprav retorično idejo so vpeljali ruski formalisti s pojmi potujitev, deavtomatizacija, občutenje forme ipd. (Aleksander Skaza, ur., *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*, prev. D. Bajt, Ljubljana, 1984), za njimi pa Jan Mukařovský (aktualizacija) in velik del strukturalne stilistike.

²⁰ A. García-Berrio, n. d., 39–79. Henryk Markiewicz, *Karakteristike literature, Glavni problemi literarne vede*, prev. N. Jež, Ljubljana, 1977, 45–55.

²¹ A. García-Berrio, n. d., 52, 61, 64–65, 70. Umberto Eco, *Die ästhetische Botschaft, Einführung in die Semiotik*, prev. J. Trabant, München, 1988, 145–167.

bralčevim kontekstom. Spričo takšne »depragmatizacije«²² književnega besedila upadeta oziroma mutirata tudi zunajbesedilno nanašanje in performativnost jezikovnih znakov v njem; pisec, oblikovan v tovrstni tradiciji pisanja, pa poskrbi, da kot protiutež pragmatiki izkoreninjenosti, »neuporabnosti« besedila zaživi njegova prostost – tako se okrepijo, prepletejo in pomnožijo medsebojne vezi jezikovnih znakov v besedilu, pomeni pa se porajajo še z medbesedilnim nanašanjem na literarno izročilo in priklicevanjem avtorjevega izvirnega družbenokulturnega časoprostora prek simptomatičnih besedilnih, znakovnih dokumentov.

Literarno besedilo, odtrgano od avtorja, mora biti – ravno zaradi izjavljalnega konteksta, poniklega v znakovne vrtnice – *samo* deležno posebne prejemnikove pozornosti in tršega hermenevitičnega dela. Bralec pa zaradi uprostorjenosti, tvarnosti zapisa oziroma tihega nareka fetišizma Knjige (vcepljajo mu ga ideološki mehanizmi kulture) doživlja besedilo še kot sklenjeno celoto, v kateri ni nič naključnega, tako da mu v njej jezikovni vzorci, ki jih v »navadnem jeziku« ne bi niti zaznal, součinkujejo z drugimi prvinami, ustvarjajo vzporednosti, enakoličja, vsaj konotacijsko pa mu spregovarjajo tudi povsem formalne prvine (npr. kakovost, razporeditev in jakost fonemov).²³

Depragmatizacija jezikovne izjave v literaturi pomeni prehod med tistimi določnicami literarnosti, ki jih družijo posebna raba jezika, in tistimi, ki nam govorijo o posebnem razmerju književnega besedila do resničnosti. Že Aristotelu samo oblikovni kriteriji niso zadostovali za opredelitev pesniške umetnosti: trdil je, da se zgodovinopisno delo z zapisom v metrumu še ne bi spremenilo v poezijo. Zato je v *Poetiki* na prizorišče evropskega premišljevanja besedne umetnosti pripeljal tudi odmevne vsebinske (mimēsis kot razmerje med pesniškim delom in resničnostjo) in pragmatično-recepcijske kriterije (katarzo kot učinek dramskega dejanja na bralčevo duševnost). Po Aristotelu namreč v nasprotju z zgodovinarjevo zavezanostjo dogodeni resničnosti »pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se bilo lahko zgodilo, se pravi, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi« (9. poglavje);²⁴ iz te misli so se napajale ne samo teorije o verjetnosti literarnih zgodb, ampak v njej koreninijo tudi vse tiste določnice literarnosti, ki zadevajo razmerje besedilnega do zunajbesedilnega sveta.

Retorično-poetiško izročilo je sicer pesniškost oziroma umetnost dokazovalo pretežno z oblikovno umetelnostjo, od predromantike in romantike naprej pa so znova pridobili na teži vsebinski kriteriji, kot so domišljijaskost, izmišljenost, v novejši teoriji predvsem fikcijskost.²⁵ Fikcija je znakovno ustvarjen, izmišljen svet, katerega resničnosti ni primerno presojati po navadnih spoznavnostnih merilih (npr. po ustreznosti misli zunanjim rečem), ampak po prvinah in zakonitostih, ki so vpisane vanj in so ali različno zvesto posnete po »navadni«, neumetniški logiki, predstavah, spoznavnih okvirih (v duhu aristotelovske verjetnosti) ali pa so od njih

²² J. Culler, n. d., 34.

²³ J. Culler, n. d., 34, 37–38. U. Eco, n. d., 147–149. A. García-Berrio, n. d., 64.

²⁴ Aristotel, *Poetika*, prev. K. Gantar, Ljubljana, 1982, 75–77.

²⁵ Eleazar Meletinski, Sociétés, cultures et fait littéraire, *Théorie littéraire*, 13–29.

zgovorno drugačne, celo njim nasprotne (mitičnost, fantastičnost, alegoričnost, grotesknost itn.). Fikcijski so potemtakem v literarnem besedilu predstavljeni svet (dogodki, dogajanja, stanja, osebe s svojimi govori in duševnostjo, reči, okoliščine, prostor in čas), subjekt, ki ta svet upoveduje (pripovedovalčev, pesnikov glas), in njegova govorna dejanja (kvazisodbe, navidezno referencialno predstavljanje).²⁶

Kot ugotavlja Lubomír Doležel, je Aristotelova primerjava med zgodovinopisjem in poezijo (natančneje, njegova zveza »kaj bi se bilo lahko zgodilo«) že v 18. stoletju, ko se je po dobi absolutne prevlade mimetično-imitacijske poetike oblikovala težnja po estetskem upravičenju individualne ustvarjalne domišljije, rabila za izhodišče nove opredelitve razmerja med besedilnim svetom in resničnostjo. Ta misel se je izvila iz prijema vulgarizirane norme posnemanja zunanjega sveta, saj je naravo in avtorja oziroma dejansko in besedilno resničnost postavila v enakovredno razmerje – vzporedno soobstajanje. Johann Jacob Bodmer in Johann Jacob Breitinger, švicarska esteta, sta se oprla na logiko in izvirno ontologijo Gottfrieda Wilhelma Leibniza ter za legitimizacijo poetičnega svetotvorja uporabila njegovo pojmovanje, da so fikcijske zgodbe »mogoči svetovi«, ki obstajajo kot alternative dejanski resničnosti in se ravna po svoji lastni logiki, kronologiji, kozmologiji. Teorija mogočih svetov (*possible worlds*) je sicer za dolgo utonila v pozabo: romantično estetiko je bolj kot razmerje umetnine do stvarnosti zanimala njena ekspresivna vrednost, vezanost na subjekt in duševnost, realizem je rehabilitiral zakonitosti mimetičnosti in verjetnosti, moderna poetika pa je – v polemiki z mimetično estetiko – poudarjala avtoteličnost besedne umetnine, njeno samonanašanje in se manj posvečala problematiki zunajbesedilnih referenc.²⁷ V spisih Thomasa Pavele, Lubomíra Doležela, Marie-Louise Ryan in drugih je pluralistična ontologija mogočih svetov ponovno postala podlaga za novo obravnavo literarne fikcije.

To, da je literarno besedilo odvezano od svojega izvirnega konteksta in da se lahko v dogajanju in delovanju svojega obstoja različno bralsko konkretizira (in je deležno različnih predstav, razumevanj, konstrukcij smisla, vrednostnih pogledov in presoje), pa zaznamuje njegovo razmerje do resničnosti še na en način, ne le tisti, ki ga razlagajo teorije fikcije. Gre za njegovo referenčno dereguliranost (nedoločnost) in polivalenčnost.²⁸ Ker znakov in njihovih združb v besedilu avtor (njegov namen, strategija) ne nadzoruje več, ne določa pa jih niti izjavljalna situacija, se lahko bolj prosto, neusmerjeno nanašajo na ohlapneje obmejena, prekrivajoča se predmetna področja. Sočasno ali skozi zgodovino branj znaki priklicujejo več različnih, raznorodnih in včasih celo nezdružljivo oddaljenih kontekstov, njihovi pomeni pa se vcepljajo v raznočasna ali izkušnjsko, družbeno ločena razpravljalna, vrednostna, ideološka, vednostna in imaginacijska področja. Deležni so različnih aksioloških, osmišljajočih perspektiv, saj jih berejo prek raznih sociolektalnih kodov,

²⁶ J. Culler, n. d., 41–43. H. Markiewicz, Fikcija v literarnem delu in njegova spoznavna vsebina, *Glavni problemi literarne vede*, 99–122.

²⁷ Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln, London, 1990, 6–7, 39–52.

²⁸ A. García-Berrio, n. d., 49–52, 66–70.

ideoloških obzorij. Takšna polivalenčnost, vrednostno-vednostna in imaginativna nedoločnost umetniškega besedila vsekakor močno razgibava, »zgošča« njegov smisel, a ga tudi aporetično razstavlja, spodkopava.

Po povzetku in premisleku vodilnih motivov v sodobnih imanentističnih opredelitvah literarnosti je njihovo logiko zdaj treba preskusiti najprej ob besedilu, ki nesporno velja za literarno. Izbral sem pesem Edvarda Kocbeka *Drevo*,²⁹ ker v njej pesniško označevanje prikrito, a sugestivno govori o samem sebi:

Zaslišim drevo in ga zagledam,
ležem pod njegovo senco
ali pa ga otipljem in podrem,
razsekam ga in položim v peč
ali sestavim iz njega brunarico,
kar koli storim z njim,
vedno ostane drevo,
nerazdeljivi, neuničljivi
šum vetra podnevi in ponoči,
v peči, na ležišču, v senci,
med vrsticami v časniku
in v dimu med nebom in zemljo,
drevo kot senca in počitek,
drevo kot zibelka in krsta,
drevo kot središče raja,
drevo kot šum in tišina,
drevo kot drevo
in drevo kot beseda.

Beseda *drevo* v tej pesmi se izogiba kakršni koli oprijemljivi zunajbesedilni referenci, celo tisti doživljajski (značilni za liriko), ki besedilni prostor na začetku odpre (»Zaslišim drevo in ga zagledam, ležem pod njegovo senco«), se izmuzne; *drevo* ne označuje lastnosti, zgodbe ali stanja kakšnega konkretnega, posameznega drevesa niti ne zastopa določnega, obmejenega pojma 'drevo' znotraj enega izmed razpravljalnih področij (npr. botanike, sadjarstva, gozdarstva, papirništva). V »navadnem« občevalnem jeziku beseda *drevo* namreč znakovno predstavlja bodisi drevo, na katerega bi se dalo pokazati, bodisi drevo kot pojem. V pragmatiki neličnega sporočanja je beseda le označevalec, ki je relevanten toliko, kolikor se ga da uporabiti za obvestilno uravnavanje dejavnosti, s katerimi dojemamo, razumevamo življenjsko okolje ali vanj posegamo – npr. *Glej drevo! Obeta se senca*, ali *Drevo podremo, sežagamo in uporabimo za drva*. Kocbekova pesem pa uprizarja in reflektira ravno literarno de pragmatizacijo. Smisel pesniškega drevesa je izmuzljiv, nedoločljiv, ne da se ga zasidrati v nobenem izmed neumetniških občevalnih kontekstov. Kar nekaj med njimi jih metonimično ponazarja pragmatičnost – gradnjo, kultiviranje, urejanje človekovega bivalnega mikrokozmosa od

²⁹ Edvard Kocbek, *Zbrane pesmi* 2, Ljubljana, 1977, 86.

zibelke do groba (sekanje, tesarstvo, stavbarstvo, mizarjenje, kurjenje, papirništvo, novinarstvo).

Kocbekov pesniški glas polemizira zoper redukcijo znaka, zoper njegovo določljivo nanašanje; pesem z nizanjem alternativnih možnosti, različnih ontoloških modalitet oziroma pojavnih oblik drevesa in z neposrednimi trditvami sugerira, da smisla pesniškega znaka (»drevesa«) ne morejo izčrpati avtomatizirani pogledi nanj, takšni, ki so se s stalnimi sobesedilnimi povezavami te besede oblikovali v raznih žanrih »navadnega« jezikovnega sporočanja. Kocbekovo drevo namreč označuje neko pojmovno in uporabnostno neulovljivo »drevesnost«. Ta enkratno, zgoljpesniško ustvarjeni, izmuzljivi pomen pa vznika samo v tem literarnem besedilu, in to z igro alternativnih mogočih svetov in njihovih ontologij (drevo je ali senca ali zibelka ali krsta ali papir ali rajsko drevo ali beseda ali šum ali tišina) in s prežemanjem različnih, celo paradoksalno izključujočih se imaginativnih, predmetnostnih področij ter s križanjem vrednostnih perspektiv, prek katerih je omenjena beseda v svojem občevalnem življenju drsela.

Pesniška pisava obuja zapisani spomin kulture; namesto da bi se vezala na zunanjo resničnost, okoliščine izjavljalnega dejanja, se skuša orientirati v arhivih že ubesediljene izkušnje. Kocbekovo *Drevo* priklicuje in aktivira konotacije, ki jih ima ta beseda znotraj ločenih pomenskih polj, v katere sta se usedli in segmentirali kulturna dediščina in pesnikova izkušnja. Nizajo se konteksti, ki so lahko čisto praktični (drevo kot predmet zaznavanja, prostor počitka, surovina za mizarja in papirničarja ipd.) ali takšni, ki so kot podobe v slovstvenem izročilu dobili simbolne, arhetipske razsežnosti – eksistencialne, religijske, poietične (rajsko drevo, dim, nebo, zemlja, zibelka, krsta, beseda). Literarno besedilo se torej udeležuje tudi imaginacijsko-simbolnih antropoloških univerzalij, s katerimi pripadniki neke civilizacije orientacijsko podlagajo svojo izkušnjo;³⁰ pesem s svojim enkratnim jezikovno-zgradbenim tkivom tej nadzgodovinski govornici podob podeljuje posebno organizacijo in pomensko-vrednostno osvetlitev.

Kako je besedilo narejeno, da drevo bralcu spregovarja v vsej svoji nedoločljivi večpomenskosti in polivalenčnosti? Odgovor lahko iščemo v njegovi oblikovanosti, ta se namreč odklanja od avtomatizmov jezika »navadnega« sporočanja. Znak dodatne, nadredne urejenosti pesemskega govora je seveda že verz: prozna oblika je načelno s svojo vodoravnostjo odprta v svet in njegove družbene jezike, verzna kodiranost pa poudarja besedilno navpičnico, strukturno paradigmo in tako krepi znotrajbesedilne vezi: vizualno opozarja na enakoličja, vzporedja in nasprotja med besedilnimi sestavinami (te so sicer lahko tudi pomensko raznorodne). Besedilo v nasprotju z »navadnim« jezikovnim sporočanjem razgibava še izrazit ritem – menjavanje zvečine dvo- in trinaglasnih svobodnih verzov, intonacijski lok ene same dolge trdilne, akumulacijsko figurirane povedi, členjene s polkadencami, z anaforami in vzporedji skladenjskih vzorcev oziroma fraz.

³⁰ A. García-Berrio, n. d., 86–93.

Glede na kakšen strokovni, novinarski ali pisemski zapis na tematiko drevesa v Kocbekovi pesmi, posebno v zadnjem delu, izstopa zlasti pogostnost besede *drevo*; neupoštevanje pravil pronominalizacij ali izpustov besede bi namreč v omenjenih »pragmatičnih« besedilnih vrstah delovalo okorno, če že ne neslovnično. Pri Kocbeku pa ponovitve in paralelistični vzorci besedo vedno znova – kakor da bi šlo vsakič za novo upesnjeno in ne isto, že omenjeno drevo – povezujejo z drugimi konteksti, ne glede na to, ali so ti v dejanskih modelih sveta logično, izkustveno združljivi. Lirski motivi, izvirajoči iz pesnikove bivanjske izkušnje ali onkraj nje, nastopajo celo na način alternativnih pojavitev, torej konkurenčnih ali vsaj vzporednih mogočih (in verjetnih) stanj, potekov dogodkov ali dogajanj. Svet, ki se kot palimpsest vseh teh možnosti izrisuje zgolj v tej pesmi, in govorec, ki ga izreka, sta tako nekaj fikcijskega, nekaj, kar se ne da meriti z vatli stvarnosti (kot resnica ali laž).

Svet v pesmi se zato lahko nanaša predvsem sam nase, saj takšen biva samo v tem besedilu in zaradi njega. Samonanašanje – poetičnost, samorefleksivnost – se simptomatično razkriva ravno na robu besedila, v njegovem končnem delu; ta umestitev je značilna za literarno teleologijo besedilnega smisla (konec daje nov pomen, okvir predhodni celoti). Gre za tautologijo »drevo kot drevo«, ta s stavkom identitete nadomesti prejšnje predikacije (»drevo kot a/b/c«), in metafikcijsko zanko »drevo kot beseda«. Drevo v Kocbekovem besedilu namreč vseskozi nastopa ravno kot beseda, označevalec, čeprav je njegova zgoljbesednost prikrita s slikovitimi videzi referentov (tj. fikcijo dreves). Toda ravno kot pesniška, literarna beseda je drevo sposobno neulovljivega presežka smisla.

Kocbekovo *Drevo* potemtakem ustreza vsem glavnim kriterijem, ki besedilu dajejo poteze literarnosti: pesem je na poseben način jezikovno oblikovana, izrazno sklenjena in intenzivno urejena (tako priteguje pozornost nase in omogoča slikovito predstavnost), pesnikov fikcijski zastopnik (lirski subjekt) izreka umišljen svet, amalgamiran iz mogočih, alternativnih »zgodb«, smisel pesmi – simbolizira ga »drevo kot beseda« – pa je polivalenčen, izmuzljiv, saj se besedilo nanaša na raznorodne diskurzivne kontekste. Vse to se zdijo »notranje« lastnosti besedila. Zato bi ob Kocbekovi pesmi lahko trdili, da je literarnost strukturno bistvo, ki se udejanja v vsakem umetnostnem besedilu in je dostopno objektivni teoretični razčlembi.

Nasprotniki esencialističnih opredelitev literarnosti, med njimi na primer Terry Eagleton, pa utemeljujejo, da vse omenjene določnice literarnosti zaznamujejo tudi besedila in žanre, ki jih nikakor nimamo za literaturo.³¹ Navadno ne pozabijo povedati, da sta že Mučarovsky in Jakobson – kot osrednja glasnika jezikovnega določanja literarnosti – estetsko oziroma poetično vlogo jezika ugotavljala tudi v neliterarnih sporočilih, kot so politični in drugi oglasi (novejši zgled je na primer aliteracijski oglas – zgodbica, v kateri se vse besede začnejo na P – za neko slovensko naftno družbo). Večpomensko in polivalenčno je lahko celo pravno besedilo ali

³¹ T. Eagleton, n. d., 1–16.

njegovo posamezno določilo, tako da za zaščito pred iskalci zakonskih lukenj potrebuje avtoritativno, institucionalno tolmačenje. Fikcijski so na primer stripi, pa jih zvečine nimamo za literarna dela; nedeklarirana fikcija se vtihotaplja še v spominško slovstvo, (avto)biografije in celo v nekatere zgodovinopisne tekste (saj, kot meni Benedetto Croce, ni zgodovine brez pripovedi). Če se po eni strani literarnost nikakor ne omejuje na dela, ki veljajo za leposlovna, pa se na drugi strani lahko prepičamo,³² kako *predpostavka*, da imamo opraviti s književnim delom, spremeni naše branje in razumevanje navadne časopisne notice.

Njegov krik

Ko je stopil
k stroju,
da bi popravil
senzor,
se je stroj samo-
dejno vključil.
Vinko je sicer skočil
nazaj, a prepozno,
saj ga je
gibljivi del
stroja stisnil ob
statični del.

Vest iz črne kronike o nesreči pri delu se zgolj z verznim prepisom temeljito spremeni. Verznost je namreč standarden signal, ki sproža branje po pesniških konvencijah. Zato časniška vest o nesreči pri delu izgubi stvarnostne prilastke in konkretne časovno-prostorske določnice ter se de pragmatizira; namesto da bi se označevanje nanašalo na aktualno resničnost v neki tovarni, se okrepijo tako znotrajbesedilne vezi med jezikovnimi prvinami kot medbesedilna sozvočja »pesmi« s kodi in deli, priklicanimi iz književnega izročila. Zato lahko pretvorjeno novinarsko besedilo beremo kot minimalistično modernistično balado o usodnem novoveškem nasprotju med subjektom in tehniko, med voljo, akcijo in končno ranljivostjo človeka ter brezčutno maščevalnostjo Stroja. Sporočilo smo torej univerzalizirali in v njem iskali globlje, »večne«, na konkretno situacijo nepripete pomene, etiko tragičnosti; podporo za takšno interpretacijo smo lahko »objektivno« odkrili v znotrajbesedilnih semantičnih aranžmajih (na primer nasprotje med gibljivim in statičnim delom stroja, med pokvarjenim senzorjem in uničevalnim delovanjem).

In še drugačen zgled:

novinec v drugi zvezni ligi belišče
je nedvomno prijetno presenečenje za
zahodno skupino saj je dalo to moštvo
vsem zlasti pa favoritom vedeti da se

³² Sledeči zgled je izbran in razložen po vzoru G rarda Genetta, *Langage po tique*, po tique du langage, 105–151, *Figures II*, Pariz, 1969, 123–153.

ne misli zadovoljiti samo s povprečnimi
dosežki to najboljše kažejo rezultati
in uvrstitev na lestvici saj se ta
enajsterica med drugim ponaša tudi s
tem da je edini neporaženi ligaš med
vsemi zveznimi klubi torej nič čudnega
da so igralci belišča ob teh začetnih
uspehih samozavestni in da so njihove
napovedi pred tekmo z aluminijem
optimistične z dosedanjo igro kakršno
smo prikazali na prvenstvenih tekmah
ni razlogov da bi skrivali upanje
tudi na popoln uspeh v ljudskem vrtu
je izjavil eden najboljših igralcev
ki se je izkazal preteklo nedeljo
jozič

Če bi nam navedeno besedilo kdo prebral, bi brez velikih pomislekov rekli, da sodi v publicistično zvrst. Imeli bi ga za športni komentar (sicer že nekoliko zastarel), v katerem novinar predvideva, kakšne so možnosti nogometnega kluba Belišče za zmago v Mariboru, in skuša svoje spekulacije tudi utemeljiti. Jezik je videti »naraven«, »prozaičen«, brez izstopajočih tropov in figur, sporočilo je enoumno in je nemara lahko pomagalo bralcem pri čisto praktičnih interesih (na primer pri izpolnjevanju športne napovedi), besedilni svet pa se nanaša na znane, čeprav danes že odmaknjene realije iz nogometnega življenja. Če pa (z)vemo, da smo pravzaprav poslušali pesniško delo Tomaža Šalamuna,³³ vse te »notranje« lastnosti dobijo povsem drugo osvetljavo, njihova vloga se spremeni.

V nasprotju s Kocbekovim *Drevesom* postane v tem primeru pri ugotavljanju literarnosti odločilen izjavljalni in sprejemalni kontekst besedila – v kakšnih okoliščinah, s kakšnimi namerami in kako nam je predstavljeno, v kakšnem okviru in po katerih konvencijah ga beremo. Napotilo za branje je že ime avtorja. Za Michela Foucaulta (*Kaj je avtor*, 1978) je avtor po prevladujočih novoveških družbenih konvencijah ne le lastnik teksta, nosilec avtorskih pravic in varuh njegovega pomena, temveč tudi posebna družbenokulturna funkcija. Prek njega namreč v družbenem komunikacijskem obtoku urejamo, hierarhiziramo, ocenjujemo in razčlenjujemo »vesolje diskurza« (tj. tisto, o čemer se piše, razpravlja, govori).³⁴ Ob imenu Šalamun se v ustrezno izobraženih slovenskih bralcih tako zbudi niz literarno-kulturnih asociacij, ki izvirajo iz branja znanih avtorjevih del ali pa so povzete po publicistični, strokovni in šolski metaliteraturi ter podobi, ustvarjeni z javnimi občili (intervjuji, razni biografski članki, včasih celo pisma ogorčenih bralcev ipd.): na primer pričakovanje nekonvencionalnosti, igrivosti, nasprotovanja izročilu ter tradicionalnim pojmovanjem poezije in poetičnosti. Občilo, kanal oziroma mesto objave

³³ Tomaž Šalamun, *Namen pelerine*, Ljubljana, 1968, 45.

³⁴ Donald E. Pease, *Author, Critical Terms for Literary Study*, ur. Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin, Chicago, 1990, 105–117.

Belišča prav tako odločilno prekvalificirajo njegovo »notranjo« naravo: s premestitvijo iz časopisne rubrike v kontekst pesniške zbirke (*Namen pelerine*, 1968) besedilo postane fikcijsko, depragmatizirano, saj bralcu, ki mu umestitev in prezentacija besedila sugerirata, da bere literarno delo, ni več pomembno, ali je tisto, kar je v njem zapisano, resnično ali ne.

Poznavanje takšnih sporočevalnih okoliščin pomaga bralcu do besedila vzpostaviti posebno razmerje, obzorje pričakovanj (Hans-Robert Jauß)³⁵ oziroma sestav predpostavk. Zaradi teh »zunanjih« določnic ga lahko uvrsti v literaturo in ga ne bere po konvencijah športnega komentarka, ampak v skladu z okviri in vodili, ki jih je vaju pri leposlovju. Seveda je *Belišče* s temi konvencijami v zelo opaznem razglasju, tolikšnem, da na ozadju znanih pesniških besedil in kodov tradicije že izgublja sleherni smisel. Njegovo umetniško veljavnost in pomenljivost lahko reši samo to, da se bralec opre na avantgardistične estetske konvencije, na vodila t. i. »ready-made« (na primer Marcel Duchamp, *Vodnjak* 1917; Andy Warhol, *Campbelllova kozerva*, 1968). To je bila sprva izzivalna konceptualistična strategija avantgardistov: praktični, profani predmet predstaviti v okolje, ki je institucionalno prihranjeno za umetniško percepcijo – v galerijo ali muzej; v kontekstu drugih razstavljenih umetnin oziroma zaradi posvečenega prostora takšen predmet dobi novo vlogo (potujitev okolja usmerja pozornost na sicer neopažene likovne kvalitete najdenih predmetov, spodbuja iskanje humornih analogij med vodnjakom in pisoarjem ter izziva kritični premislek o manipulaciji umetnostne institucije). Skratka, vsaka reč lahko postane umetnina, umetnik mora samo poskrbeti za okoliščine, za kontekst, ki potuje, spreminja gledalčevo doživetje predmeta – pomembno je, da stvar depragmatizira.

Tudi Šalamun je kot pripadnik neoavantgardistične skupine OHO že narejeno publicistično besedilo z nekaterimi manjšimi posegi premestil v estetski, umetniški kontekst: vzporednica galeriji je pri njem pesniška zbirka. V teh okoliščinah doživljamo športni komentar predvsem v njegovi estetski funkciji, opazujemo, kot bi rekel Bahtin, z razdalje prikazano »podobo jezika«, motrimo izraz in »notranjo formo« značilnega načina izražanja, mišljenja, bivanja;³⁶ Šalamunova manipulacija nas spodbuja, da tudi mi do ikoniziranega sociolekta zavzamemo refleksivno, ironično ali kritično razdaljo. Po drugi strani pa Šalamunov »ready-made« polemično-ironično – in glede na avtorjevo podobo pravzaprav pričakovano – spodkopava tista bralčeva pričakovanja, ki izvirajo iz konvencionalnih, tradicionalnih predstav o leposlovju, poeziji (izbrane, pridvignjene jezikovne stilizacije, kakšne pomembne, usodne teme ali skritega, univerzalnega smisla povedanega). Besedilo učinkuje umetnostno relevantno ravno kot sredstvo za kritično uzavešanje takšnih pričakovanj – da jih razkrije kot konvencije, ki so družbeno institucionalizirane in posvečene. *Belišče* nam torej z »minus-postopki«, z izzivalno odsotnostjo pričakovanega spregovarja o skriti naravi literarnosti, in to ob sproščujočem, parodičnem smehu.

³⁵ Hans-Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt na Majni, 1970.

³⁶ Mihail M. Bahtin, *Teorija romana*, ur. A. Skaza, prev. D. Bajt, Ljubljana, 1982, 108–109, 112, 127.

Bržkone so tudi tovrstna avantgardistična dejanja v teoriji spodbudila razmišljanja o tem, da literarnost ne more biti »notranja« lastnost besedil, temveč prej nekaj »zunanjega«: na podlagi okoliščin, konteksta sprejemanja oziroma po tihem nareku družbenih navad, konvencij in ustanov je besedilom *pripisana*. Potem ko so nas tokovi recepcijske teorije in poststrukturalizma prepričevali o neupravičenosti esencialističnih opredelitev literarnosti oziroma o teoretični nevzdržnosti meje med leposlovnimi in drugimi besedili, je vendarle treba postaviti nekaj preprostih, na videz trivialnih vprašanj. Ali bi se bili na primer pripravljene sprijazniti s tem, da bi – hipotetično – naše bralske potrebe po literaturi, če jih seveda imamo, zadovoljevali s konzumiranjem časnikarskih besedil, natisnjenih kot pesniške zbirke, premlevanjem filozofskih razprav med platnicami romana ali z gledanjem televizijskih omizij, uprizorjenih kot absurdistične groteske? Ali bi na drugi strani sploh poskušali izvleči kaj uporabnega, denimo, iz Kocbekovega *Drevesa*, če bi nanj s podpisom »E. K.« naleteli v stolpcu »Za dom in družino« v kakšni reviji? Če sta ti dve vprašanji bolj ali manj retorični in predpostavljata različice nikalnega odgovora (»Ne.« ali vsaj: »Ne, ne vedno.« ali: »Ne, ne vsi.«), pa je vprašanje, ki ga je v polemiki s konvencionalisti (dekonstrukcionisti, pragmatiki) zastavil Antonio García-Berrio, kljub svoji zdravorazumski preprostosti bolj načelne narave.³⁷ Če je namreč literarnost samo družbena konvencija, kako neki je nastala; na podlagi česa že tako dolgo vlada soglasje, da so na primer *Božanska komedija*, *Don Kihot*, *Sonetni venec* ali *Kralj na Betajnovi* nedvomno literarna dela, besedne umetnine. García-Berriu ob takšnem razmisleku ni bilo težko sklepati, da mora kulturno-pragmatsko soglasje o tem, kaj je literarnost, temeljiti na snopu razločevalnih potez, jezikovno-oblikovnih in vsebinsko-tematskih, ki so navzoče v umetniških besedilih, tako da jih lahko intuitivno prepoznavamo in s tem besedila pritegujemo v območje leposlovja. Toda zdi se, da krožna logika takšnega odgovora vodi nazaj v aporije esencializma, zato jo je treba dosledneje soočiti z izzivom konvencionalizma. Vrnimo se k zgledu iz Kocbekove poezije.

Kocbekova pesem *Drevo* – v njej smo razpoznali vse simptome literarnosti – sodi v opus pesnika, ki velja za klasika moderne slovenske poezije in je torej cenjen med strokovnim in laičnim bralstvom, naklonjenim leposlovju, poeziji. Kocbekovo literaturo so bralci, kritiki, esejisti, literarni zgodovinarji, filozofi in šolniki s svojimi branji, z metabesedilnimi opisi, navdušenimi ali kritičnimi presojami, z različnimi, tudi nasprotujočimi si interpretacijami, razlagami in podobnim sčasoma, po hujših, politično zaznamovanih perturbacijah, spoznali in pripoznali kot – v danem kulturnem okolju – posebno vredno, vznemirljivo (zbujajočo diskusije, revizije, oplajanja) in reprezentativno. Avtor in njegovo delo sta se tako uvrstila v jedro slovenskega literarnega kanona. Književni kanon je spisek del, avtorjev ter nanje vezanih norm, vodil, konvencij in razlag, ki jim – po zaslugi uspeha med bralci in/ali priznanja med elitami, zaradi zanimanja založnikov, izdatnega in prestrega metabesedilnega odziva pisateljev, kritikov, esejistov in znanstvenikov ter izobraževalne in vzgojne »uporabnosti« v šolstvu – v neki kulturi pripade položaj izbranosti, »nadzgodovinskosti« in reprezentativnosti: kanonizirana dela začnejo veljati za vzore, ne le za lepo, pravilno pisanje, za »pravila« ali »značilnosti« književnih žanrov, za etične, spoznavne in druge vrednote, ampak tudi za pojem literatura.³⁸

³⁷ A. García-Berrio, 42–43.

Gotovo je že dolgo jasno in znano, da literatura v pomenu besedne umetnosti ni od nekdaj in da ni nekaj univerzalnega, ampak je kot koncepcija zgodovinska: je proizvod poetološko-estetske refleksije 18. in 19. stoletja (združevanja treh »naravnih« zvrsti, lirike, epike in dramatike, pod enotna estetska načela, pod skupen pojem umetnosti)³⁹ in ideološki odvod velikih preustrojev evropskih družb, znotraj katerih se je postopno oblikovalo razmeroma avtonomno, po tipu, vsebinah in funkcijah specifično območje komuniciranja – sistem umetnosti. Morda pa je premalo upoštevano to, da se je pojem literatura vzpostavil na podlagi poetološko-estetskih posplošitev, obdelave, zbiranja in razvrščanja ter prestiža konkretnih, tedaj visoko cenjenih besedil in njihovih »notranjih« lastnosti. To pa pomeni, da se je literarnost kot konvencija oblikovala ob kanonu reprezentativnih besedil – ob t. i. svetovni književnosti in klasikah nacionalnih literatur.

Iz teh razlogov nikakor ni čudno, da v Kocbekovi pesmi prepoznavamo vse poteze literarnosti; pojem literatura je namreč nastal ravno z opisovanjem, razvrščanjem, posploševanjem in normativiziranjem kanonskih del, torej besedil, ki jim pripada oziroma jim je pripadal družbenokulturni položaj, enakovreden *Drevesu*. Literarnost lahko potemtakem definiramo kot *učinek besedila*.

Besedilo lahko takšen učinek uspešno doseže zaradi več dejavnikov, med seboj sovisnih: če je bilo zamišljeno in napisano z namenom, da bi ga sprejemali kot leposlovje, če je bilo temu ustrezno tematsko in jezikovno organizirano, če je bilo objavljeno v občilih, ki vzpostavljajo ali priklicujejo leposlovni milje, in – ne nazadnje – če je bralstvo (s kritiki, esejisti in drugimi pisci metaliterature vred) pri sprejemanju na podlagi vsaj enega izmed omenjenih dejavnikov aktiviralo ustrezna pričakovanja, okvire in konvencije.⁴⁰ 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. Zato literarnost kot *konvencija*, izvirajoča iz *imanentnih* lastnosti *nekaterih* književnih besedil (klasičnih, kanoniziranih, paradigmatičnih), ne more biti trajen in stabilen predikat *vseh* besedil, ki so kdaj veljala ali trenutno veljajo za literarna; prav tako ni vezan zgolj na komaj pregleden korpus, ki ga je naša civilizacija v zadnjih stoletjih zbrala pod pojem literatura, predmet posebnih študijskih disciplin in poučevanja.

³⁸ Marko Juvan, Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve, 277–289, *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Marko Juvan, Tomaž Sajovic, Ljubljana, 1994, 277–315.

³⁹ Janko Kos, *Literatura*, Ljubljana, 1978, 5–12.

⁴⁰ Steven Tötösy de Zepetnek, Systemic Approaches to Literature – An Introduction with Selected Bibliographies, *Canadian Review of Comparative Literature* 39/1–2 (1992), 21–42. Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft, Band 1*, Braunschweig, Wiesbaden, 1980.

SUMMARY

Literariness is a cluster of features differentiating literature and its individual texts from other pieces of communication, or rather, forms, genres, and types of communication. The question of literariness (i.e., what »the essence« of literature is) could have been consistently asked only by a specialized discipline, i.e., literary theory. This discipline shed the normativity of its predecessors (poetics and rhetoric), based on autonomization of literature itself, or rather, with conceptual and communicational constitution of art as a special social system.

Hence, the subject matter and the method (literariness and literary theory) constitute and support each other. Literary theory as an institutionally organized discipline with its metalanguage helps to cultivate the awareness in culture on boundaries between literary and non-literary communication. Moreover, by problematizing literariness and boundaries between artistic and non-artistic textual practice, literary theory as a special discipline, different from the theory of text, discourse, etc., is questionable as well.

While the artistic and theoretical modernism with its formalism, aestheticism, and phenomenological reductionism brought the idea about the autonomy of (literary) art and literary text to the extreme, in the last thirty years – particularly within various poststructuralist trends (from receptional and pragmatic to deconstructionist and neohistoricist) – the tendencies to undermine the essentialistic definitions of literature have become stronger. Based on the assumptions of J. Culler, the paper is devoted to the presentation and criticism of two basic directions in literary theoretical definition of literariness, from Russian Formalism to Deconstruction, i.e., the direction that considers literariness a cluster of inherent properties in the text itself (a special use of language and the relationship towards extra-textual reality: estrangement of standard communicative language, polysemy, indefiniteness, polyvalence, unique wording of universal cultural-anthropological patterns, deprivatization, fiction), and the one that considers literariness a mere social convention, a cluster of »external« assumptions or the horizon of expectations (hence denying the possibility that the »essence« of literature or the boundary between artistic and non-artistic communication exist). The paper does not join any of the two options, but it rather defines literariness as the impact of the text, which is only possible on the basis of the literary canon – the work of classical authors of the so called world literature with its inherent features was the point of departure in the formation of the concept of literature. Hence, a text can only have literary effect in a complex (systemic) communicational interaction of intellectual processes, metatexts, actions, and activities: besides the physiognomy of the text itself, the literariness is decided upon by the fact who published it and where, what his intentions were, who reads it, what kind of knowledge and expectations he has, and how the text is commented on, interpreted, and classified afterwards and at the time of reading. Therefore, literariness as a convention stemming from the treatment of immanent features of some literary texts (classical, canonized, paradigmatic) cannot be a lasting and stable predicator of all texts that had been considered or are momentarily considered literary; similarly, it is not tied exclusively to an unsurveyable corpus that our civilization has amassed under the notion of literature, the subject of specialized scholarly disciplines and instruction.