

Mateja Pezdirc Bartol

UDK 82.0"19":028.02

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja

I. del

1 Uvod

Učinka umetnostnih besedil na bralce se je zavedal že Platon, zato je pesnike izgnal iz svoje idealne države, saj se je bal škodljivega vpliva, ki bi ga imela poezija na poslušalce. Tudi Aristotel je v svoji znameniti definiciji tragedije navedel kot njen učinek na gledalce katarzo. Torej lahko rečemo, da je bilo zanimanje za sprejemnika prisotno že na samem začetku evropske literarne vede. Preko retorike se je kategorija sprejemnika ohranjala še vse do 18. stoletja, pri čemer se je spraševala o učinkovanju posameznih figur na poslušalce. V 19. stol. je kult genialnega avtorja popolnoma zasenčil vse ostale kategorije in bralec je postal samo še opazovalec, čigar funkcija je bila odkriti izjemno moč in talent avtorja in se čim bolj približati njegovemu sporočilu. V prvi polovici 20. stoletja se je literarna veda posvečala predvsem samemu besedilu, ki ga razume kot avtonomno in celovito tvorbo, ki že sama po sebi vsebuje sporočilo, ki je neodvisno od avtorjeve namere.

Da je lahko nasprotje med literaturo in resničnostjo zelo majhno, nam kažeta tudi dva, če navedemo samo najbolj znana, primera samih literarnih junakov, saj je branje usodno učinkovalo na njuno življenje: pod vplivom viteških romanov se je don Kihot odpravil junaškim dejanjem naproti, Ema Bovary pa je sanjerala ob romantičnih ljubezenskih zgodbah in bila v resničnem svetu vedno znova razočarana.

Kljub stalni zavesti o pomenu bralca tako pri samih piscih kot tudi pri literarnih teoretikih pa je bil bralec skozi zgodovino malo proučevan, kar je čudno, saj je literatura po svoji primarni funkciji namenjena sprejemnikom in ne knjižnim policam. Če je predmet literarne vede trojen (Kos, 1988: 8), in sicer ga sestavljajo avtor, literarno delo in bralec, potem lahko ugotovimo, da literarne teorije upoštevajo vse tri vrvine, vendar pa je pri posameznih smereh in njim ustreznih metodah vedno v središču proučevanja le ena od treh kategorij: z avtorjem kot svojim osrednjim predmetom se ukvarjajo pozitivistična, duhovnozgodovinska, psihološka, psihoanalitična, biografska, marksistična, sociološka metoda; pri formalizmu, novi kritiki, fenomenologiji, strukturalizmu, semiotiki, tekstni kritiki itn. je v središču samo besedilo, ki je avtonomno; bralec kot aktivna kategorija pa se pojavi šele konec 60. let, in sicer neodvisno na dveh koncih sveta: v Nemčiji ga za svojo poglavitno kategorijo proučevanja izbere recepcijska estetika, v Ameriki pa se je z bralcem istočasno ukvarjala teorija bralčevega odziva. Obe smeri sta želeli osvoboditi bralca iz njegove molčečnosti in anonimnosti, pod vprašaj sta postavili avtonomnost in samozadostnost literarnega dela. Na bralca osredotočena teorija pa ni enotno in sistematično polje raziskovanja, ampak gre za različne poglede in metodološke pristope, ki so si včasih tudi nasprotni, vendar pa vsi skušajo

odgovoriti na ista vprašanja, in sicer, če naštejemo le najpogostejša: ali obstaja objektivni pomen literarnega besedila, kdo je bralec, zakaj beremo, kako in pod katerimi pogoji dobi literarno besedilo pomen za bralca, ali je razumevanje dela pogojeno z zgodovinsko situacijo, v kateri se nahajamo, kateri procesi potekajo v času branja, kako lahko določimo, kateri pomeni so lastni samemu besedilu in kaj nastane v bralčevi glavi med procesom branja, koliko je za pomen besedila važna piščeva namera ipd.

Namen članka je prikazati odgovore na zgornja vprašanja, kot so jih oblikovali glavni predstavniki recepcijske estetike in teorije bralčevega odziva, zato bo tema dvema smerema namenjeno tudi največ pozornosti. Ker pa sta obe smeri nastali kot reakcija na predhodne smeri, hkrati pa sta močno zaznamovali kasnejše literarnovedne smeri, bodo predstavljene tudi te, pri čemer pa nas bo poleg glavnih značilnosti in predstavnikov vendarle najbolj zanimalo, kako v svoj metodološki pristop vključujejo bralca, kakšno funkcijo mu pripisujejo, kakšne vrste branja predvidevajo ter kako opredeljujejo status literarnega dela.

2 Angleška literarna kritika v 20. in 30. letih¹

V Angliji je bilo precej razširjeno spoznanje o pomembnosti bralca, saj je imel ta pomemben vpliv na oblikovanje literature. Kritiki so po eni strani skušali opisati prvine odnosa med bralcem in literarnim besedilom, po drugi strani pa so v bralčevem doživetju besedila iskali objektivnejše temelje za vrednotenje.

Percy Lubbock je v delu *The Craft of Fiction* (1921) raziskoval načine, kako eksistira roman ter kako bralec poustvari sliko določene realnosti na podlagi pisateljevih besed. L. Abercrombie v študiji *An essay towards a theory of Art* (1922) vidi bistvo literature v komunikaciji med avtorjem in bralcem. Pisatelj svoja doživetja prevede v simbolične ekvivalente jezika, ki jih bralec v procesu branja prevede nazaj v doživetja. Cilj pisanja pa je dosežen, če so bralčeva doživetja čim bolj podobna avtorjevim lastnim doživetjem. Vernon Lee v delu *The Handling of Words* (1923) dokazuje, da literarno besedilo ne more obstajati brez bralčeve aktivne reakcije, brez njegovih čustvenih in domišljjskih sposobnosti.

Med vsemi angleškimi kritiki pa se je z odnosom med bralcem in besedilom najbolj intenzivno in sistematično ukvarjal I. A. Richards. Njegova osrednja kategorija je bralčevo doživetje, ki je tudi edini možni temelj literarnega vrednotenja. Richards v *Principles of Literary Criticism* (1924) ločuje med dvema povsem različnima rabama jezika: prva je referenčna/znanstvena in sporoča informacije, njena vrednost je znanstvena resnica, druga pa je emocionalna, pri kateri ne gre za komunikacijo z dejstvi in idejami, ampak želi zbuditi čustva in odnose. Pri analizi procesa doživljanja pesmi loči 6 prvin: vizualna zaznava natisnjenih besed, podobe, ki so tesno povezane s to zaznavo, podobe, ki so relativno proste, misli o raznih stvareh, emocije, afektivni in hoteni odnosi, pesem pa definira le kot bralčevo doživetje. V knjigi *Practical Criticism* (1929) opiše svoj znameniti poskus, ko je študentom na fakulteti razdelil pesmi iz različnih obdobij brez avtorjevih imen in jih prosil, naj napišejo svojo interpretacijo. Ugotovil je, da so študentje kljub svojim sposobnostim in elitni izobrazbi pesmi razumeli narobe, odgovornost za to pa vidi v pomanjkljivi pedagogiki. Na podlagi poskusa je Richards določil 10 značilnih napak v razumevanju, vrednotenju in interpretaciji ter razvil veliko bolj natančno in senzitivno branje literarnega besedila, v literarno vedo je prinesel semantiko in s tem pomagal spodbuditi pazljivo obdelavo posameznih pesmi. Način branja, ki je osredotočen na podrobno analitično interpretacijo samega besedila, besed v knjigi in ne prvin konteksta, imenujemo podrobno branje (close reading), metodološki način analize pa praktična kritika (practical criticism). Čeprav je empirično zbrano gradivo pogosto

¹ Poglavje je povzeto po obsežnejšem izvlečku iz doktorske disertacije Mete Grosman z naslovom Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angleške literarne kritike (1921–1961).

neustrezno tolmačil in knjiga *Practical Criticism*, namesto da bi pokazala delovanje njegove teorije, razkriva le njeno neuporabnost, pa je Richards imel velik vpliv na ameriško novo kritiko.

Njegov učenec William Empson že poudarja aktivno vlogo bralca pri ustvarjanju pomenov literarnega dela in opozarja na dvoumnosti, ki jih mora bralec razrešiti, pri čemer se sprašuje, ali je dvoumnost stvar besedila ali odziva. Učinek literarnega besedila na izviren način razlaga tudi C. S. Lewis, saj ga določa glede na to, h kakšnemu načinu branja navaja bralca. Bralce deli na dobre, ki berejo pozorno, in na slabe, ki berejo nepozorno. Dobro branje pa je zanj takšno, pri katerem bralec bere v istem duhu, kot je delo napisal avtor. Na podlagi tega zaključí, da je dobra umetnina tista, ki spodbuja dobro branje.

Večina angleških kritikov je bralca obravnavala psihološko, kar je bila posledica razcveta behaviorizma, vplivov Freuda in Junga, hkrati pa je bralčevo doživetje najlažje opisati prav s stališča psihologije. Pri tem pa so zanemarili socialne determinante bralca in ga s tem omejili na ahistorične komponente.

3 Ameriška nova kritika (New Criticism)

Vez med angleško in ameriško kritiko predstavljajo zlasti dela I. A. Richardsa, pa tudi Emersona. Namen nove kritike je bil rešiti literarno delo pred biografijo in zgodovino ter ukiniti romantični kult velikega pesnika. Pri tem so se oprli na delo T. S. Eliota, ki je že leta 1917 v eseju *Tradition and the Individual Talent* pisal, da pesnik ne izraža osebnosti, ampak je le medij, skozi katerega na nenavaden način izraža vtise in doživetja, pred pesnikove emocionalne učinke na bralca pa je postavil spretnost in tehniko samega pisanja. Nova kritika je tako v središče svojega zanimanja postavila samo besedilo, ki ga razume kot samozadostno, objektivno in organsko celoto, ki ni izraz avtorjeve osebnosti in je neodvisna od subjektivnih bralčevih občutkov, zato jih ni zanimal zgodovinski kontekst posameznega literarnega dela, pa tudi ne vrednotenje in vpliv avtorjevega življenja na njegovo ustvarjanje, kot je bilo značilno za tradicionalno literarno vedo.

Nova kritika je v Ameriki cvetela med leti 1930–1950, svoj vrh pa je doživela nekje okoli leta 1940. Njeni glavni predstavniki so bili John Crowe Ransom, ki je smeri dal ime, R. P. Blackmur, Renne Wellek, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks, W. K. Wimsatt idr. Njihova metodologija sledi predpostavki, da je pomen dela objektivni in vsakomur dostopen, saj je zapisan v samem jeziku literarnega dela. Interpretacija torej temelji na objektivni znanstveni analizi literarnega dela, omogoča pa jo struktura pesmi, saj so pesmi grajene po načelu integracije in koherence. Prepričani so bili, da sta oblika in vsebina pesmi nerazdružljivi. David Daiches (1995: 8) piše, da sta glavni vprašanji, s katerima se je ukvarjala nova kritika, naslednji: kaj je tisto, kar loči literarno rabo jezika, še posebej pesniškega, od drugih rab jezika, in kaj pomeni to, da je pesem enkratna. Pri tem so se naslanjali na Richardsovo delitev na referenčne pomene, ki pripadajo informativnemu pisanju, in emocionalne pomene, ki pripadajo poeziji in sporočajo čustva in odnose. Ransom podobno razlikuje različne rabe jezika s pomočjo izrazov tekstura in struktura, pri čemer je tekstura kakovost izraza, ki jo lahko preverimo, struktura pa je argument, ki ga je mogoče le parafrazirati. Jezik znanosti je tako struktura brez teksture, poezija pa ima strukturo in teksturo. Cleanth Brooks je trdil, da sta za pesniški jezik bistvena ironija in paradoks, znanstveni jezik pa je očiščen vseh paradoksov. Raziskovanje jezika poezije je vodilo v proučevanje napetosti med denotativnimi in konotativnimi pomeni ter študij metafore in mita.

Čeprav se novi kritiki upravičeno očita, da je reducirala vso poezijo v formulo (npr. paradoks, struktura in tekstura), da je zaradi želje po znanstvenosti in statusu akademske discipline zgolj strogo analitično opisovala posamezna literarna dela ter tako ignorirala odnos literature do življenja in do vsakršnega historičnega proučevanja, pa je imela z vidika branja tudi pozitivne zasluge. Nova kritika je s svojim pristopom silila študente k natančnemu branju samih literarnih besedil in ne več zgolj k učenju o literaturi iz povzetkov in zgodovinskih pregledov. Elizabeth

Freund (1987: 52) poroča, da sta bili deli *Understanding Poetry* (1938) in *Understanding Fiction* (1943) avtorjev C. Brooksa in R. P. Warrena v veliki meri zaslužni za širjenje metode podrobnega branja in sta s tem cele generacije učili brati. Ker so bili mnenja, da je bistvo poezije v paradoksu, ironiji, pomenskih napetostih, dvoumnosti in zapletenih semantičnih ugankah, česar pa ne moremo zaznati ob prvem branju, je metoda podrobnega branja spodbujala usmerjanje pozornost na zaznavanje bogate kompleksnosti besedilnih pomenov. Tako je zahtevala skoraj idealnega, skrajno skrbnega bralca, ki pa je bil po drugi strani izključen iz avtonomne, zaprte strukture besedila in s tem postavljen v vlogo pasivnega, spretnega analitika.

4 Formalizem

Z vprašanji o bistvu pesniškega jezika se je že pred vzponom nove kritike ukvarjal formalizem, ki je deloval v dveh krožkih: v Petrogradu so ga sestavljali V. Šklovski, B. Ejhenbaum, J. Tinjanov idr., osrednja osebnost moskovskega krožka pa je bil Roman Jakobson. Formalizem je nastal iz opozicije do pozitivističnega proučevanja književnosti in je najmočnejše zaznamoval čas od leta 1915 do 1930. Formalisti so med prvimi opozarjali na avtonomnost literarnega dela, ki je ustvarjeno iz jezika in ne iz predmetov ali občutkov, zato ga je nesmiselno opazovati kot izraz piščeve zavesti. Za manifest formalizma je obveljal spis Viktorja Šklovskega *Umetnost kot postopek* iz leta 1917, kjer je za umetniška razglasil tista dela, ki so nastala s posebnim postopkom, ki našim vsakodnevnim, avtomatiziranim zaznavam vrne občutek živosti in nam omogoča, da stvari vidimo zunaj njihovega običajnega konteksta. V povezavi z avantgardnimi gibanji, zlasti futuristi, so tako poudarjali pomen samega postopka pisanja, ki je zanje važnejši kot končni produkt. Čudenje in koncept potujitve sta postala temeljni vrednoti literarnega besedila, ki se tako od drugih besedil loči prav po posebnem načinu organizacije jezika, kar je Jakobson poimenoval s terminom literarnost, druge kritike pa je to razmišljanje pripeljalo do spoznanja o avtoreferencialni funkciji jezika v literaturi. Formalistov ni zanimala vsebina dela, temveč le oblika oziroma zven besed pred njihovim pomenom. Proučevali so ritem, rime, metrične sheme, skladnjo, pripovedne tehnike ipd. Tako so formalisti v svoji drugi fazi, potem ko so opredelili značilnosti pesniškega jezika, skušali rekonstruirati načine, kako so posamezna dela napisana. V pripovedništvu je Šklovski uvedel razlikovanje med fabulo in sižejem, pri čemer se fabula nanaša na kronološko zaporedje dogodkov, siže pa na njihovo edinstveno umetniško oblikovanje, zgradba romana je glede na obliko lahko stopničasta, verižna, prstanasta, vzporedna ... Med najodmevnejšimi pa je bila študija V. Proppa *Morfologija pravljice* (1928), v kateri je glede na strukturo proučil 350 ruskih pravljic in dokazal, da v njih liki zasedajo 7 vlog in 31 funkcij. V tretji fazi se je formalizem oddaljil od svojih prejšnjih predpostavk in začel literaturo približevati drugim sistemom. Največ zaslug za premike ima spis J. Tinjanova *O literarni evoluciji* (1927) (Beker, 1986: 20–24), kjer v 15 točkah opozarja na zvezo med literaturo, družbo in zgodovino. Prvine v literarnem delu po njegovem prepričanju niso enakovredne, ampak so v nenehnem boju za nadvlado — tiste, ki zmagajo, postanejo dominantne. Tako lahko razvoj literarne zgodovine opazujemo kot neprestano menjavanje ene skupine dominant z drugimi, ki pa ne gredo popolnoma iz sistema, ampak se umaknejo v ozadje in se ponovno pojavijo v kasnejših obdobjih na nov način. Evolucija torej pomeni spremembo odnosa med prvini in sistemom, in sicer spremembo funkcij in formalnih prvin. Študija je imela velik vpliv na predstavnike teorije recepcije, saj pojasnjuje spremembe v literarnem kanonu in tudi premike v sodbah o velikih besedilih skozi različna obdobja, kajti spremembe dominant vodijo v prepoznavanje in vrednotenje doslej neopaženih značilnosti dela. Tinjanov zaključuje, da je proučevanje evolucije književnosti možno le, če književnost razumemo kot sistem, povezan z drugimi sistemi. S to tezo, ki se še prodorneje ponovi v spisu *Problemi proučevanja literature* (1928), ki sta ga skupaj napisala Jakobson in Tinjanov, se formalizem zaključuje in preveša v kasnejši strukturalizem.

5 Strukturalizem

Strukturalizem je smer, ki izhaja iz modernega jezikoslovja, katerega osnove je že na začetku 20. stoletja postavil F. de Saussure v *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* (1916). Njegove temeljne ugotovitve so, da je jezik sistem znakov, ki ga je treba proučevati sinhrono in ne v njegovem zgodovinskem razvoju. Vsak znak je sestavljen iz dveh delov: označevalca, ki je zvočna ali pisna slika znaka, in označenca, ki je njegov pomen, vez med njima pa je poljubna, je le posledica družbenega dogovora. Vsak znak v sistemu ima pomen samo zato, ker se razlikuje od vseh ostalih znakov, torej je jezik sistem čistih razlik. Temeljna načina za povezovanje znakov sta sintagma (zaporedje besed v stavku) in paradigma (izbiranje besed). De Saussurja pa ne zanima konkretni govor (parole), temveč se ukvarja z objektivno strukturo znakov in sistemom pravil, ki nam omogočajo, da govorimo, kar opredeli kot jezik (langue); zanj je torej pomembnejše razmerje med samimi znaki kot pa med znaki in stvarnostjo.

Strukturalizem je bil zelo širok pojav, saj je skušal najrazličnejše družbene pojave, od jedilnikov, mode, slikarstva do plemenskih odnosov ipd., opisati kot sistem znakov, v literarno vedo pa je prišel z deli R. Jakobsona in C. Levi - Straussa. Bistvo strukturalističnega pristopa je v odkrivanju globinske strukture literarnega dela in v raziskovanju odnosov med posameznimi prvinami, ki so največkrat v binarnih nasprotjih, ne pa v razlaganju vsebine ali vrednotenju, zato se zabriše meja med visoko in nizko literaturo, pa tudi med literarnimi in neliterarnimi besedili. Gre za metodo, ki je že od svojega začetka želela biti znanstvena, objektivna in nezgodovinska. Na področju proučevanja pripovedne proze je povzročila vznik nove znanosti, imenovane naratologija, katere glavni predstavniki so bili A. J. Greimas, T. Todorov, G. Genette, C. Bremond, R. Barthes idr., strukturalistično metodo pa je za svoje delovanje uporabljala tudi semiotika.

Kot lahko vidimo, gre za zelo širok pojav, ki je izhajal iz formalizma in de Saussurjeve lingvistike, ki pa se ni spraševal niti o nastanku dela niti o recepciji, saj je tudi naša najbolj osebna izkustva razlagal kot posledico določene strukture. Zanj je pomen dela konstrukt, je proizvod splošno človeških sistemov in ne osebnih doživetij. Za strukturalistični pristop je po mnenju T. Eagletona (1987: 137–140) značilno, da je bralec funkcija besedila. Njihov bralec je transcendentni bralec, ki je rešen družbenih determinant, hkrati pa opremljen z vsem tehničnim znanjem, kar pomeni, da je idealni bralec tisti, ki pozna vsa pravila, ki so potrebna za popolno razumevanje dela. To pa v praksi ni izvedljivo, saj se že sprejemanje in razumevanje pravil razlikujeta od posameznika do posameznika in sta stvar interpretacije.

Za kasnejši razvoj teorij, ki se ukvarjajo z bralcem, je bilo plodovito delovanje praškega lingvističnega krožka, ki je nastal leta 1926, potem ko je v Prago emigriral Jakobson, ki pomeni temeljno vez med formalizmom in strukturalizmom. V spisu *Lingvistika in poetika* Jakobson vsa besedila opredeli kot obliko komunikacije, ki vključuje šest prvin: govorec/pisec (1) najprej svoje predstave spreminja v jezikovne znake (kodiranje), ki tvorijo sporočilo (2), poslušalec/bralec (3) pa te znake spreminja nazaj v predstave (dekodiranje), to pa je možno le, če uporabljata oba isti kod (4) in sta medsebojno povezana preko kanala (5), vse to pa se dogaja v nekem širšem kontekstu (6). Vsako od prvin opredeljuje drugačna jezikovna funkcija, in glede na to, katera od funkcij je dominantna, je odvisna struktura besedila. Na govorca je osredotočena emotivna funkcija, ki izraža njegov odnos do predmeta govora, na bralca pa konativna funkcija, ki kaže na učinke besedila. Referencialna funkcija ima svoj fokus na kontekstu in govori o dogajanju, ki je zunaj jezika, fatična funkcija je usmerjena na preverjanje kanala, metajezikovna pa na skupni kod. Na samo strukturo sporočila je usmerjena poetična funkcija, ki jo je Jakobson definiriral kot tisto funkcijo, ki prenese princip ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije in je temeljna za konstituiranje besedila kot literarnega sporočila. Takšnih komunikacijskih modelov literature je bilo več, vendar pa je Jakobsonov obveljal za najbolj dognanega.

Druga dva člana praškega krožka, J. Mukařovský in F. Vodička, pa sta opozorila na dinamično razumevanje pomenov literarnih del. J. Mukařovský je mnenja, da umetniško delo opazimo kot umetniško le, če ga opazujemo na ozadju širših družbenih pomenov, kot sistemsko odstopanje od

norme. Tako kot se menjajo okoliščine, tako se spreminja tudi razumevanje in vrednotenje dela, včasih se lahko zgodi celo, da neko delo prenehamo sprejemati kot umetniško. V svojem delu *Estetska funkcija, norma in vrednost kot družbeno dejstvo* (1936) trdi, da ne obstaja nobeno delo, ki bi lahko imelo estetsko funkcijo samo po sebi, ne glede na čas, prostor in osebo, ki ga vrednoti, zato Mukařovský razlikuje materialni artefakt (to je stvarna knjiga, slika, kip) od estetskega predmeta, ki obstaja samo v naši interpretaciji stvarnosti (Eagleton, 1987: 114). Torej lahko zaključimo, da Mukařovský razume artistske norme kot dinamične, spremenljive in odvisne od vsakokratnega bralca, Vodička pa celo jasno zapiše, da je ena od osnovnih nalog literarne zgodovine tudi reševanje problemov, ki so povezani z recepcijo, saj struktura celotnega dela spremeni svoj značaj, kadar se spremenijo okoliščine, ki obsegajo čas, prostor in družbene pogoje (Holub, 1984: 35), s tem pa smo že blizu razmišljanja predstavnikov teorije recepcije.

6 Psihoanaliza

Za očeta moderne psihoanalize velja S. Freud, ki je že na začetku 20. stoletja želel pokazati, kaj so najgloblji vzrodi, ki usmerjajo delovanje človeške zavesti. Njegov osrednji pojem so želje posameznika po užitku in zadovoljstvu, vendar pa so te želje večinoma družbeno nesprejemljive, zato jih mora posameznik potlačiti v podzavest. Kadar je ta pritisk premočen, se pojavijo nevroze. Začetek potlačitve želja se začne že v otrokovi zgodnji razvojni fazi, ko se zave razlike med spoloma. Deček opazi, da so deklice kastrirane, in ker se boji, da bi se enako pripetilo tudi njemu, potlači željo po materini ljubezni in se začne identificirati z očetom. Če je identifikacija uspešna, deček premaga ojdipovski kompleks in prevzame svojo vlogo v družbi. Deklica pa spozna, da je zaradi kastracije manjvredna in prevzame vlogo ženske. S tem ko otrok prevzame odrejeno vlogo v strukturi odnosov, razvije svojo identiteto, kar pa je temeljni paradoks, saj postanemo to, kar smo, tako, da potlačimo prvine, iz katerih smo ustvarjeni. Seveda pa nezavedne želje ostanejo in se manifestirajo v sanjah, šalah, besednih zmotah in tudi literarnih delih, kjer se preoblikujejo, da postanejo družbeno sprejemljive: v sanjah se želje kažejo v obliki simbolov, v šalah, ki so pogosto libidinozne, agresivne ali tesnobne,² in literarnih delih pa družbeno sprejemljivost določa njihova oblika.

V 60. letih je J. Lacan preinterpretiral Freudovo teorijo na podlagi strukturalistične teorije diskurza in jezikoslovnih spoznanj de Saussurja, zlasti njegove opredelitve jezika kot sistema razlik. Lacanova temeljna ugotovitev je, da je nezavedno strukturirano kot jezik. Tudi zanj je ključnega pomena v otrokovem razvoju pojav očeta, ki razdre njegov odnos simbioze z materjo ter določi otrokovo prvo soočanje z razliko med spoloma, ta pa po Lacanovem mnenju sovпада z njegovim odkritjem jezika. Otrok se zave svoje identitete, ki nastaja kot posledica različnosti, saj se konstituira kot subjekt samo zato, ker izključuje vse druge. Željo po materi skuša zapolniti z jezikom, ki pa funkcionira po načelu odsotnosti nečesa, kar želimo nadomestiti: znak predpostavlja odsotnost predmeta, ki ga označuje, pomen pa ima le zaradi odsotnosti drugih znakov. Jezik je tako samo neskončna veriga označevalcev, saj lahko isti označevalec vežemo na različne označence, hkrati pa vsak označevalec nosi v sebi sledi drugih označevalcev, nikoli pa ne bomo našli tistega, ki je bil prvotni. Zato je za Lacana jezik nekaj, kar nas razdvaja, in ne sredstvo, ki ga suvereno obvladujemo.

Eagleton (1987: 192) je razdelil psihoanalitično literarno kritiko na štiri vrste, in sicer glede na področje raziskovanja: lahko se ukvarja z avtorjem, vsebino, formalnim ustrojem dela ali bralcem. V začetku se je psihoanaliza zanimala predvsem za avtorja. S proučevanjem biografskih podatkov je skušala razložiti avtorjevo osebnost ter na podlagi njegovih notranjih in zunanjih konfliktov razložiti literarna dela, nekoliko kasneje pa je na podoben način razlagala še nezavedne motivacije za dejanja posameznih literarnih oseb. Za Freuda je umetnik enak nevrotiku, saj je pod stalnim pritiskom instinktivnih potreb, ki ga silijo, da se od stvarnosti obrne v domišljijo. Vendar pa

² O tem je pisal Freud v svojem delu *Šale in njihov odnos do nezavednega* (1905).

umetnik ve, da mora želje preoblikovati s posebnimi tehnikami, ki jih imenujemo književne oblike, da bodo družbeno sprejemljive. Zato se je psihoanaliza začela ukvarjati ne samo z branjem besedil, ampak tudi z odkrivanjem procesa tvorbe. Tako kot je Freud v svojem temeljnem delu *Razlaga sanj* (1900) pokazal na tista mesta v sanjah, ki so nejasna, popačena, odsotna, tako tudi literarna kritika usmerja pozornost na mesta v besedilu, ki so ambivalentna, pretrgana, kjer se pomen izmika, kajti tako lahko odkrije ključ za razlago literarnega dela, saj je to, o čemer delo molči, enako pomembno kot to, o čemer govori. Terapevtsko vrednost umetnosti vidi pri avtorjih in pri bralcih, ki se identificirajo z literarnimi osebami ter tako iz varne razdalje v imaginarnih usodah junaka najdejo tisto, kar jim je življenje odreklo, to pa Freud poetično imenuje estetska identifikacija dnevnega sanjača (Jauss, 1998: 27). Bralec ali gledalec se torej lahko prepusti potlačenim željam zaradi varnosti, saj ve, da tisti, ki trpi na odru ali v knjigi, ni on sam, ampak nekdo drug (Jauss, 1998: 55). Od tod izvira užitek, ki je po Freudu temeljna motivacija za branje.³ Ker pa bralec poustvari literarno osebo na podlagi lastnih izkušenj in znanja, je, kot bomo videli kasneje, del psihoanalitične literarne kritike postal pozoren tudi na bralca.

Nič manj odmevna ni bila v literarni vedi Lacanova teorija. S tem ko je opazil zdrs označevalca in posledično večpomenskost znaka, je tudi literarno delo izgubilo svojo trdno strukturo in jasen pomen. To pa je povzročilo premike v literarni vedi in pomeni začetek poststrukturalizma. Če je za klasična dela veljalo, da se bo na koncu zgodbe vse dobro končalo, da se bo izgubljeno ali odsotno, ki je gibal vsake pripovedi, vrnilo in s tem bralcu zagotovilo užitek, pa nam moderna besedila kažejo neizbežnost izgube, odsotno je za nas za vedno nedosegljivo. Branje modernih besedil nas sooča s temi resnicami in nam daje možnost, da se osvobodimo izkrivljene slike lastne identitete.

7 Recepcijska estetika (Rezeptionsästhetik)

7.1 Vplivi in predhodniki

Vloga bralca v književnosti je postala bistvena za novo smer literarne teorije, ki se je razvila na nemški univerzi v Konstanzu konec 60. let. Leta 1967 je imel nemški romanist Hans Robert Jauss provokativno nastopno predavanje *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*, v katerem je v sedmih tezah predstavil naloge nove literarne zgodovine, ki bo predvsem zgodovina bralcev, in s tem postavil enega od temeljev recepcijske estetike. Drugi pomembni temelj pa je bilo predavanje nemškega anglista Wolfganga Iserja *Pozivna struktura besedil*, v katerem je proces branja definiral kot tisti ustvarjalni akt, v katerem bralec v dialoškem odnosu z besedilom tvori pomene. Čeprav je bil bralec, kot smo videli prej, prisoten v literarni vedi že od vsega začetka, pa mu šele z razvojem recepcijske estetike pripada aktivna vloga v tvorbi literarnega pomena, namesto pasivnega konzumenta namreč postane ustvarjalni proizvajalec besedila. Recepcijska estetika je nastala iz odpora do pozitivizma in duhovne zgodovine, ki pomen dela razlagata iz avtorjevih namer, kot tudi iz odpora do vseh tistih teorij, ki se ukvarjajo samo z besedili. Poudarila je, da literarno delo ni statična tvorba, ampak neizčrpen pomenski potencial, ki je odvisen od vsakokratnega bralca in zgodovinskega trenutka. S tem se odprejo možnosti za razumevanje dela v njegovem stvarnem življenju skozi zgodovino in ne kot katalog nespremenljivih sodb o njegovi vrednosti in veličini. Bliskovit vzpon in razvoj recepcijske estetike je povezan tudi s sočasnim dogajanjem na družbenem in kulturnem področju, saj je bil to čas, ko je bil že viden konec ekonomskega čudeža in začetek recesije, pojavljala so se revolucionarna študentska gibanja, poskusi liberalizacije, nastajalo je vse več literarnih tekstov in gledaliških predstav, ki so zahtevali bralčevo/gledalčevo sodelovanje, potreben pa je bil tudi premislek o literarnem kanonu, in sicer je bilo treba vanj vključiti avtorje, ki so bili izključeni iz političnih ali drugih razlogov, in ga posodobiti z modernimi besedili.

³ Razmisleka vredna je provokativna opazka T. Eagletona, ki meni, da programi na fakultetah uničujejo užitek ob branju, zato so zanj študentje, ki berejo tudi po koncu študija, heroji.

Sam termin recepcija (lat. *receptio* — sprejemanje) se je najprej uporabljal na področju prava, ko je v dobi renesanse označeval sprejemanje in uporabo rimskega civilnega in kazenskega prava v evropskih državah. Potem so izraz prenesli na humanistične vede, kjer je pomenil različne oblike sprejemanja in posnemanja antičnih vzorov. To kaže, da raziskovanje sprejemanja in učinkovanja ni popolnoma nova metoda v književnosti. Kot zgodovina slavnih ustvarjalcev, kot raziskovanje književnih vplivov, kot prikaz razvoja posameznih književnih oblik in zvrsti je imela teorija recepcije določeno vlogo tudi v preteklosti, vendar pa je bila vedno bolj pomožna disciplina. 20. stoletje je odkrilo besedilo, vendar pa niti formalizem niti strukturalizem nista mogla zaobiti bralca. Formalistični koncept literarne oblike je kljub vsemu usmerjen tudi v učinke, saj vsebuje estetsko zaznavanje — bralce sili, da vidijo vsakodnevne stvari na nov način, Tinjanov pa je z uvedbo pojma sprememba dominant premaknil formalizem s sinhronega proti diahronemu, zgodovinskemu razumevanju. Tudi strukturalizem s komunikacijsko funkcijo besedila predvideva učinke na bralca, praški strukturalisti, zlasti Mukařovský in Vodička, pa besedilo že postavljajo v širši družbeno-zgodovinski prostor, ki ni brez pomena za interpretacijo besedil.⁴ Tretjo prvine v odkrivanju bralca predstavlja sociologija literature, ki se je razvila že v predvojni Nemčiji, omeniti pa moramo vsaj troje imen (Holub, 1984: 45–52). Leo Löwenthal meni, da je literarno delo determinirano z načinom naše izkušnje, ki pa je vnaprej pogojena, zato mora analiza del nekega avtorja vključevati tudi razumevanje življenjskih procesov družbe — študije o sprejemu in potrošnji literature niso samo analiza bistvenih literarnih problemov, temveč tudi prispevek k družbeni analizi. Julian Hirsch je raziskoval genezo slave, in sicer, zakaj in kako postane neki avtor slaven skozi obdobja. Glavne zasluge pripisuje tisku in institucijam, ki neko individualno sodbo razširijo v širši družbeni prostor ter tako določijo naše razmišljanje o nekem avtorju. Hirsch zato predlaga, naj bo študij biografij zamenjan s študijem posameznika kot fenomena. Levin Schücking pa se od sociologije avtorja že preseli k sociologiji bralca, in sicer se sprašuje, kaj se je bralo v določenem časovnem obdobju v različnih slojih in zakaj. Bralčeve preference povezuje s širšim pojmom okusa, ki ni univerzalen, ampak odvisen od splošnega duha dobe. Podobno kot Hirsch poudarja pomen šol, univerz, literarnih klubov, knjigarn ... pri razširjanju okusa, ki ga določajo posamezniki z družbeno močjo. Seveda sociologija literature ni imela neposrednega vpliva na recepcijsko estetiko, je pa prispevala k ustvarjanju atmosfere, v kateri je bila recepcijska teorija možna.

Odločilnejšega pomena za oblikovanje recepcijske estetike so hermenevtična izhodišča Hansa Georga Gadamerja in fenomenologija Romana Ingardna, iz katerih sta Jauss in Iser prevzela svoje osrednje teoretične kategorije.

Gadamer⁵ se v svojem delu *Resnica in metoda* (1960) sprašuje, ali je možno objektivno razumevanje umetnosti, ali pa je vsako razumevanje pogojeno z zgodovinsko situacijo, v kateri se nahajamo. Gadamer v osrednje hermenevtično načelo povzdigne zgodovinskost razumevanja, saj interpret v razlaganje dela vključuje tudi svoje vnaprejšnje sodbe, mnenja, predsodke, ki so del zgodovinske realnosti. »Časovna razdalja med tekstom in interpretom torej ni prepad, ki bi ga bilo treba premagati, temveč je nekaj nosilnega in plodnega za razumevanje. /.../ Interpreti v vedno novih zgodovinskih situacijah razumejo vedno drugače od avtorja in prvotnih bralcev. Identiteta smisla s tem ni prizadeta. To, kar razumejo, je še vedno isti smisel, ki je zajet v tekstu, toda njegovo črpanje in dopolnjevanje je neskončen proces. Zato je razumevanje vedno produktivno.« (Dolinar, 1989: 3.) Vsaka interpretacija dela iz preteklosti je dialog med preteklostjo in sedanostjo, saj se smisla umetnine ne da omejiti z zgodovinskim horizontom njenega nastanka. Kaj nam bo delo povedalo, pa je odvisno tudi od tega, s kakšnimi vprašanji se bomo nanj obrnili. Ker je delo dialog tudi z lastno zgodovino, mora biti interpret sposoben rekonstruirati vprašanja, na katera delo odgovarja. Do razumevanja pride, ko se zgodovinski horizont besedila zlije s horizontom mnenj in

⁴ Natančneje o tem v poglavjih Formalizem, Strukturalizem.

⁵ O vplivih Gadamerja na Jaussa pri nas podrobno piše Darko Dolinar v članku *Recepcijske teorije in hermenevtika* (1989) ter v literarnem leksikonu *Hermenevtika in literarna veda* (1991).

predpostavk bralca, zato je po Gadamerju naloga hermenevtike v premoščanju razdalje med deli in njihovimi sprejemniki.

Ingarden v knjigi *Literarna umetnina* (1931) razločuje med literarnim delom in estetskim predmetom. Literarno delo je po njegovem prepričanju sestavljeno iz različnih plasti, to so zvočno-jezikovna plast, pomenska plast, plast prikazane predmetnosti in plast shematiziranih aspektov. V literarnem delu prikazana predmetnost ni nikoli popolna, tudi če je opis še tako natančen, bo vedno zajel samo nekaj vidikov dejanskega predmeta, ostalo pa so praznine. Te praznine ali mesta nedoločenosti bralec zapolni in s tem shematično grajeno literarno delo, ki je neizčrpen pomenski potencial, konkretizira v estetski predmet. Konkretizacija dela nastaja iz bralčevih subjektivnih doživljavaev pri branju, zato tudi dve konkretizaciji nista enaki, so pa vse omejene z notranjo strukturo dela in niso poljubne.

Jauss je od Gadamerja prevzel načelo zgodovinskega razumevanja, dialektično metodo vprašanja in odgovora ter horizont pričakovanja, ki je njegov temeljni pojem, na Iserja pa je vplivala Ingardnova razlaga literarnega dela kot shematizirane tvorbe, ki jo bralec konkretizira.

7.2 Hans Robert Jauss

V Nemčiji že dolgo ni bilo nobeno delo tako odmevno kot prav Jaussovo nastopno predavanje *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*,⁶ v katerem je izpostavil problem povezovanja estetike in zgodovinske dimenzije književnosti. Če življenje književnega dela poteka v trikotniku avtor — delo — bralec, potem je nujno, da se tudi tretji, doslej zanemarjeni člen vključi v zgodovino književnosti. »Zgodovina sprejemanja dela se kaže s prvo recepcijo dela in z vsemi kasnejšimi aktualizacijami, omogoča pa današnjemu bralcu, ki se tako zave svojega položaja v zgodovinskem nizu recipientov, da s stališča svoje epohe vzpostavi kontakt z izkustvom epohe, v kateri je delo nastalo. Takšna zgodovina književnosti se kaže kot proces estetike recepcije in razumevanja, ki se odvija skozi aktualizacijo književnih besedil s strani bralca, ki jih sprejema, kritika, ki o njih sodi, in avtorjev, ki na podlagi prebranega ustvarijo nova dela.« (Maricki, 1978: 8.) Jauss poudarja, da so tako kritiki, literarni zgodovinarji kot tudi avtorji najprej in predvsem bralci, zato je interakcija med produkcijo — recepcijo — novo produkcijo osnovni koncept njegove zgodovine književnosti. Njene naloge predstavi v sedmih tezah.

1. Zgodovina književnosti izhaja iz bralčevih doživetij literarnega dela in ne iz znanstvenih dejstev interpretira. Književno delo ni predmet, ki obstaja sam zase in vsem raziskovalcem nudi enako podobo, ni monološki spomenik, ampak je prej podoben partituri, ki se realizira v dialoškem odnosu med bralcem in delom.

2. Analiza bralčevega izkustva se mora izogibati psihologizmu ter sprejem in učinkovanje nekega dela opisovati v okviru preverljivega horizonta pričakovanja (Erwartungshorizont), ki se za vsako delo oblikuje glede na predhodno razumevanje književnih zvrsti, oblik in tematike že poznanih del ter nasprotja med praktičnim, vsakdanjim jezikom in poetičnim jezikom dela. Novo besedilo v bralcih evocira horizont pričakovanja, ki je nastal na podlagi prejšnjih del, in tako določa estetsko izkustvo in sprejem novega besedila.

3. Rekonstrukcija horizonta pričakovanja omogoča določitev razlike med predhodnim horizontom in delom (estetska distanca), ki lahko s svojimi kreativnimi postopki zahteva spremembo prvotnega horizonta pričakovanja. Način, kako književno delo v trenutku svoje zgodovinske pojavitve uresničuje pričakovanja sočasne publike, je merilo za določanje njegovega umetniškega značaja in vrednosti. Tisto delo, ki zahteva korigiranje, variiranje in s tem spremembo

⁶ Prvotni naslov Jaussovega predavanja je bil Kaj pomeni literarna zgodovina in s kakšnim namenom jo preučujemo, ki je, kot piše Tomo Virk v spremni besedi k Jaussovi knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, aludiralo na nastopno predavanje F. Schillerja. Obe predavanji sta nastali v podobnih okoliščinah, spodbodla pa ju je kriza zgodovinske zavesti. Predavanje je v poznejši objavi dobilo naslov *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*, pod katerim se tudi največkrat navaja. Naše pisanje se naslanja na hrvaški prevod, objavljen v Bekerjevem zborniku *Suvremene književne teorije* (1986).

prvotnega horizonta, ima značaj umetniškega dela, tisto delo pa, ki od sprejemnikove zavesti ne zahteva spremembe proti horizontu še neznanega izkustva in zgolj izpolnjuje njegova pričakovanje, se približuje trivialni literaturi. Kot primer navede Flaubertov roman *Gospa Bovary* in Feydeaujevo *Fanny*. Obe deli sta nastali leta 1857, imata podobno vsebino in pripadata novi šoli realizma, vendar pa je v tistem času *Fanny*, ki je danes skoraj nepoznana, doživela svetovno slavo in 30 ponatisov v enem letu ter popolnoma zasenčila *Gospo Bovary*. Jauss meni, da je bila za publiko tistega časa nesprejemljiva Flaubertova tehnika impersonalnega pisanja, ki je do takšne mere presejala horizont pričakovanja, da knjiga ni mogla vzpostaviti vezi z bralci. V takšnih primerih je potrebno počakati na novo publiko z drugačnim horizontom, ki je — v našem primeru — kmalu opazila slabosti Feydeaujevega pisanja in *Gospo Bovary* povzdignila kot mojstrovino.

4. S pomočjo rekonstrukcije primarnega horizonta pričakovanja odkrijemo tista vprašanja, na katera je delo takrat odgovarjalo, in tako spoznamo, kako je prvotni bralec videl in razumel delo. Hermenevtična razlika med nekdanjim in današnjim razumevanjem dela ukinja privid, da je smisel dela objektivni, večno enak in neposredno dostopen interpretu.

5. Teorija recepcije omogoča, da se določi pomen in oblika nekega književnega dela v zgodovinskem razvoju njegovega razumevanja. Novo delo lahko reši formalne in moralne probleme, ki jih je pustilo prejšnje delo, in ponovno zada nove. Vendar pa umetniški značaj dela ni vedno opazen že v času nastanka, marsikateri pomenski potenciali ostanejo neodkriti, dokler književna evolucija z aktualizacijo kakšne nove oblike ne doseže obzorja, ki omogoča, da se najde pot k razumevanju narobe razumljenega starega dela. Za primer, kako lahko nova književna oblika pripomore k ponovnemu odkritju pozabljenega avtorja, Jauss navaja baročnega pesnika Gongoro, ki je doživel svoj preporod s pojavitvijo Mallarméjeve lirike.

6. Literarna zgodovina mora temeljiti na sinhronem in diahronem proučevanju. Sinhroni presek skozi književno produkcijo nekega zgodovinskega trenutka nujno implicira nadaljnje preseke v diahroniji.

7. Naloga književne zgodovine je zaključena, ko ta poleg sinhrono-diahronega proučevanja lastnih sistemov najde tudi mesto v obči zgodovini. Družbena funkcija književnosti se kaže v tem, da bralevo književno izkustvo vstopi v horizont pričakovanja njegove življenjske prakse, preoblikuje njegovo razumevanje sveta in s tem deluje povratno na njegovo družbeno obnašanje.

Literarna zgodovina kot izziv literarne vede je postala programsko besedilo recepcijske estetike, Jauss pa je svoje teoretične predpostavke v nadaljnjih študijah prenesel na konkretna literarna besedila. Med znanimi je študija o Racinovi in Goethejevi Ifigeniji (Jauss, 1998: 423–422), kjer skuša z novo interpretacijo preveriti, ali lahko izvirni smisel Ifigenije tudi našemu času kar pomeni. Tako prikazuje modifikacijo Evripidove tragedije kot rezultat spremembe horizonta pričakovanja v Racinovem in Goethejevem času. Pri Racinu se npr. politeizem grškega mita pretvori v monoteizem, mitski dogovor med ljudmi in bogovi nadomesti božja samovolja in človeška nemoč, v Goethejevem delu, katerega cilj ni več prikaz herojske dobe starih Grkov, temveč lepše humanosti, pa se ustvari nov mit čiste, osvobajajoče ženstvenosti, ki ga pooseblja Ifigenija. Jauss zaključí, da ima mit presenetljivo moč, saj pradavna rešitev vsakemu obdobju človeštva zastavlja nova vprašanja. V nadaljnjem delu je Jauss močno modificiral svoje zgodnje teze in že leta 1972 odstrani horizont pričakovanja iz središča svoje estetike. Za literarno vedo je pomemben *Dodatek k teoretski razpravi* (1973) o Ifigeniji, v katerem sam prizna parcialnost recepcijske metode. Če je Jauss ob nastopnem predavanju menil, da bo recepcijska estetika zamenjala celotno paradigmo literarne vede, na tem mestu priznava: »Recepcijska estetika ni avtonomna disciplina, ki bi edina zadoščala za rešitev svojih problemov, temveč parcialna, v svoje lastno delovanje usmerjena in zato metodična refleksija, ki jo je moč dograjevati in je naravnana na sodelovanje.« (Jauss, 1998: 442.) S tem prvi jasno zapiše, da je za raziskovanje književnega dela potreben pluralizem metod. V delu *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* (1982), ki je njegovo temeljno delo in vključuje tudi zgodnejše študije, premakne svoje zanimanje v smer obče estetike. Središčni pojem mu zdaj predstavlja estetsko izkustvo, ki je sestavljeno iz treh kategorij: poiesis — produktivna plat

estetskega izkustva, aisthesis — receptivna plat, katharsis — komunikativna zmožnost estetskega izkustva, na podlagi katerih želi prikazati njegovo zgodovino. Prav tako se ukvarja s hermenevτικο vprašanja in odgovora, kjer izhaja iz Gadamerja, a se v nekaterih pogledih z njim ne strinja več. Njegova misel pa v tem času ni več tako prodorna in odmevna in ne more doseči moči konstanškega nastopnega predavanja.

(Nadaljevanje v prihodnji številki.)

Literatura

- Beker, Miroslav (1986). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SLN.
- Barthes, Roland (1972). *Od umetniškega dela do teksta*. Problemi št. 110, str. 75–79.
- Barthes, Roland (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Barthes, Roland (1995). *Smrt avtorja*. V: Pogačnik, str. 19–24.
- Dolar, Darko (1989). *Recepcijske teorije in hermenevtika*. PK št. 2, str. 1–18.
- Dolar, Darko (1991). *Hermenevtika in literarna veda*. Literarni leksikon 37. Ljubljana: DZS.
- Daiches, David (1995). *Nova kritika*. V: Pogačnik, str. 7–18.
- Eagleton, Terry (1987). *Književna teorija*. Zagreb: SNL.
- Fish, Stanley (1986). *Objavljatajuči Variorum*. V: Beker, str. 288–299.
- Freund, Elizabeth (1987). *The Return of the Reader. Reader-response criticism*. New York: Methuen.
- Grosman, Meta (1974). *Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angleške literarne kritike (1921–1961)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Grosman, Meta (1996). *Reader-response criticism: interdisciplinary perspectives*. Universidade de Brasilia.
- Holub, Robert C. (1984). *Reception Theory. A critical introduction*. New York: Methuen.
- Iser, Wolfgang (1978). *Apelativna struktura tekstova*. V: Maricki, str. 94–115.
- Iser, Wolfgang (1978). *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert (1986). *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti*. V: Beker, str. 253–272.
- Jauss, Hans Robert (1995). *Recepcijska teorija — retrospektiva njene ne(pre)poznavne predzgodovine*. V: Pogačnik, str. 157–176.
- Jauss, Hans Robert (1998). *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura«.
- Kante, Božidar (1999). *Sodobna literarna veda in filozofija na Slovenskem: primer poststrukturalizma*. SSJLK, št. 35, str. 137–145.
- Kos, Janko (1983). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko (1988). *Uvod v metodologijo literarne vede*. PK, št. 1, str. 1–18.

- Kos, Janko (1993). Dekonstrukcija in literarne vede. PK, št.1, str. 1–8.
- Makaryk, Irena R. (ur.) (1993). Encyclopedia of contemporary literary theory. University of Toronto Press.
- Nordocchio Elaine F. (ur.) (1992). Reader Response to Literature. The Empirical Dimension. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Maricki, Dušanka (ur.) (1978). Teorija recepcije u nauci o književnosti. Beograd: Nolit.
- Pogačnik, Aleš (ur.) (1995). Sodobna literarna teorija. Zbornik. Ljubljana: Krtina.
- Suleiman, R. Susan, Crosman, Inge (ur.) (1980). The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation. Princeton University Press.
- Tompkins, Jane P. (ur.) (1980). Reader-response Criticism. From formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, Sywenky, Irene (ur.) (1997). The systematic and empirical approach to literature and culture as theory and application.

Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja

II. del

(Nadaljevanje iz prejšnje številke.)

7.3 Wolfgang Iser

Za razliko od Jaussa, ki se ukvarja s širokim spektrom literarne zgodovine, Iserja zanimajo posamezna literarna dela, čeprav ne izključuje zgodovinskih in družbenih dejavnikov. Sprašuje se, kako in pod kakšnimi pogoji dobijo besedila pomen za bralca, ter tako prenese poudarek raziskovanja na sam akt branja. Če Jaussa zanima predvsem sprejem del pri bralcih, potem se Iser osredotoči na njihovo učinkovanje in s tega vidika na neki način dopolni Jaussovo teorijo.

Spis *Pozivna struktura besedil. Nedoločenost kot pogoj učinkovanja literarne proze* (1970) ima v Iserjevem opusu enak pomen kot za Jaussa *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*. V njem je postavil temelje svoje teorije učinkovanja, ki se je nadaljevala v delih *Implicitni bralec* (1972) in *Akt branja* (1976). Spis (Iser, 1978: 94–115) skuša odgovoriti na tri temeljna vprašanja, ki si jih Iser zastavi že v uvodu, in sicer: katere so posebnosti literarnega besedila v razmerju do drugih besedil, kaj so predpogoji besedila, da lahko učinkuje, ter kako narašča število mest nedoločenosti od 17. stoletja naprej. Posebnosti literarnih besedil vidi v tem, da sama konstituirajo svojo stvarnost kot reakcijo na obstoječo realnost. Njihova realnost ne temelji na prikazovanju obstoječe realnosti, ampak nudijo uvide vanjo. Literarna besedila niso realna, temveč funkcionalna, zato se morajo utemeljiti v procesu branja in ne v realnem svetu. Ker se stvarnost književnega besedila ne prekriva niti z objektivno stvarnostjo niti z bralčevo izkušnjo, se pojavljajo v književnem delu mesta nedoločenosti (Unbestimmtheitsstellen) — ta omogočajo prilagajanje dela individualnim nagnjenjem bralca. Za proces prilagajanja besedila izkustvu posameznega bralca pa je po Iserju bistvena funkcija praznih mest v njegovi strukturi. Iser se navezuje na Ingardna, ko pravi, da se predmet književnega dela konstituira na podlagi shematiziranih aspektov. Vsak posamezni aspekt osvetljuje predmet z ene strani, zato književni predmet nikoli ne more biti do konca določen. Na tistih mestih, kjer se dva aspekta stakneta, se pojavi zarez v strukturi besedila, to so prazna mesta (Leerstellen), ki omogočajo bralcu različne razlage. Prazna mesta niso primanjkljaj, bralec jih praviloma sploh ne opazi. Da je to tako, nas prepriča dejstvo, da ob ponovnem branju isto besedilo naredi na nas drugačen vtis kot ob prvem branju, kar je posledica različne realizacije praznih mest, ki so v besedilu. Pri drugem branju razpolagamo z več informacijami, zato lahko intenzivneje izkoriščamo neformulirane odnose med posameznimi situacijami besedila in različne možnosti

povezovanja, ki se nam s tem odpirajo. To pa ne bi bilo mogoče, če besedilo ne bi vsebovalo določene količine praznih mest, ki omogočajo prilagajanje in nudijo bralcu prostor za sodelovanje. Prazna mesta so zato elementarni predpogoj za sodelovanje bralca, v njih se kaže pozivna struktura besedila — ali povedano drugače: mesta nedoločenosti so del strukture besedila, v kateri je bralec že vnaprej predviden. Za razliko od besedil, katerih cilj je posredovanje resnice, literarna besedila svoje namere nikoli ne formulirajo do konca, njihove najpomembnejše prvine ostanejo neizrečene in se realizirajo v bralčevi domišljiji ter s tem omogočajo bralcu, da postane izkustvo besedila individualno. Z branjem pa ne dobimo le izkustva o besedilu, ampak tudi o sebi: bralec lahko zapusti svoj svet, lahko doživi katastrofe, a pri tem ne bo vpleten v posledice, v čemer se kaže neposledičnost fikcionalnih besedil. Literatura je skozi zgodovino ustvarila celo vrsto sredstev, s katerimi ustvarja nedoločenosti: nasprotja med deli pripovedi, med zgodbo in avtorjevimi komentarji, roman v nadaljevanjih, montaža ... Ko se Iser ozre na zgodovino romana, ugotovi, da so mesta nedoločenost vse številčnejša in pomembnejša, kakor se je roman razvijal od svojih začetkov v 18. stoletju. Če se je moral bralec npr. v Fieldingovem *Josephu Andrews* odločiti med dvema možnostma, eno mu je ponudil avtorjev komentar, drugo pa je izpeljal sam, se število nedoločenosti bistveno poveča že v Thackerayevem *Semnju ničevosti*, saj tu vedno več pomembnih stvari ostane neizrečenih, s čimer se večja bralčeva odgovornost v proizvodnji smisla. Pravi triumf nedoločenosti pa se pokaže v Joycovem *Uliksesu*, kjer so brezštevilni vidiki vsakdana v nenehnem spopadu, avtor pa se umakne v ozadje in tako bralcu še oteži orientacijo. Moderna besedila s svojimi tehnikami na vse načine zavajajo bralca, spodnašajo njegova pričakovanja, kljub vsemu pa predpostavljajo, da je bralec sposoben dešifrirati sporočilo. O tem piše Iser v delu *Implicitni bralec*, kjer prikaže vzorce komunikacije od Bunyana do Becketta. Knjiga je tako poskus literarne teorije učinkovanja na primeru romana. Čeprav se ta ukvarja z družbenimi in zgodovinskimi normami nekega časa, to ne pomeni, da jih preprosto reproducira, temveč jih postavlja v nov kontekst, ki spremeni njihovo funkcijo, jih negira ter tako prisili bralca, da sprejme aktivno vlogo v sestavljanju literarnega pomena. To interakcijo med delom in bralcem Iser opisuje s pojmom implicitni bralec (impliziter Leser). Izraz označuje aktivno udeležbo bralca v bralnem procesu, a izraz ne pripada ne besedilu ne bralcu, temveč obema, saj vključuje predstrukturo besedila in bralčeve aktualizacije možnega pomena.

Svoja nadaljnja opažanja je Iser predstavil v knjigi *Akt branja*, kjer razlaga, kaj se dogaja v bralcu v procesu branja. Bralec na podlagi danih informacij neprestano ugiba in dela zaključke, tako da molče povezuje in dopolnjuje prazna mesta. Pri branju neprestano predvidevamo, ker nam shematizirani aspekti ponujajo samo osnovne predpostavke. Pod vplivom novih informacij se naša pričakovanja v procesu branja spreminjajo. Iz prvotnih ugibanj tvorimo okvir odnosov in vezi, s pomočjo katerega razlagamo dogajanje v besedilu. Med branjem zavržemo predpostavke, do katerih smo sprva prišli, zamenjamo sodbe, ustvarjamo nove zaključke in napovedi. Beremo tako, da se isti hip gibamo nazaj (retenzija) in naprej (protenzija), da se spominjamo in predvidevamo. Tako postane besedilo živ dogodek. Da pa lahko beremo, moramo poznati književne tehnike in konvencije, ki jih delo uporablja, poznati moramo kode, to pomeni pravila, po katerih delo proizvaja pomen. Če pa želi književno delo doseči svoje učinke, mora rušiti in spreminjati običajne bralčeve kode — v tem se kaže moč književnosti. Proces branja je dvosmeren: s strategijami branja spreminjamo besedilo, besedilo spreminja nas, saj se ob branju srečamo s tujo izkušnjo. V času branja pride do razkola bralčeve osebnosti — poistoveti se z usodo likov, ampak samo deloma, ker v osnovi obdrži svojo življenjsko orientacijo, kar priča o dialektičnem značaju književnega dela. Branje učinkuje na naše samozavedanje, saj tuja izkušnja postane del naše doslej nepoznane zavesti. Ko se prebijamo skozi knjigo, v tem, kar beremo, beremo sebe. Tako na koncu tudi Iser, podobno kot Jauss, verjame, da proces branja doprinese k širitvi bralčevega spoznavnega horizonta.

7.4 Kritika

Jaussov model zgodovine književnosti je doživel največ kritik na račun dokazljivosti primarnega horizonta pričakovanja. Že sodelavec Karl Robert Mandelkow (Maricki, 1978: 20) se je spraševal, kako je mogoče rekonstruirati primarni horizont pričakovanja za bralca iz preteklosti, ko pa je ta že na sinhroni ravni težko določljiv, saj moramo upoštevati vsaj tri ravni pričakovanja. Mandelkow opozarja (1) na bralčevo pričakovanje glede avtorja in dobe, v kateri je delo nastalo, (2) na t. i. učinek povratnega povezovanja recepcijskoestetskih procesov, to je posrednega sprejemanja dela skozi že obstoječe sodbe o njem, (3) na problem odnosa avtorja do recepcije lastnega dela, ki vpliva na njegovo novo produkcijo. Prav tako je vprašljivo, kako lahko merimo stopnjo učinka dela na primarni horizont pričakovanja, kaj šele vrednost spremembe horizonta, ki je vsekakor pomanjkljiv in nezadosten kriterij za določitev umetniške vrednosti besedila. (Holub 1984: 62.) Poleg tega Jaussov zanemarja dejstvo, da npr. Goetheja niso brali samo Nemci, ampak tudi Angleži in Italijani, ki pa so imeli drugačne recepcijske predispozicije in drugačen horizont pričakovanja. Susan Suleiman (1980: 37) opozarja na pomanjkljivost Jaussove predstave o publiki in njenih pričakovanjih. Za Jaussova je vsa publika enotna glede na pričakovanja, kar pa ni res. Upoštevati bi morali njeno raznolikost in s tem tudi različnost horizontov pričakovanja, ki sobivajo v družbi v istem času, zato S. Suleiman predlaga pomnožitev horizonta pričakovanja.

Recepcijska estetika je doživela kritike tudi s strani sočasne nemške marksistično usmerjene teorije,¹ za katero je produkcija še vedno nadrejen pojem, zato poseben pomen pripisuje avtorju. Manfred Naumann avtorja določa glede na njegov odnos do stvarnosti, bralca in književnega procesa. Zgodovina učinkovanja književnega dela se kaže v tridelnem odnosu produkcija — književno delo — konzument, ta proces pa mora biti po njegovem prepričanju nujno vključen v širše zgodovinsko dogajanje, saj je odnos književnega dela do družbe enak odnosu dela do celote. Ker med književnim delom in družbo obstaja vzajemna determiniranost, je Naumann proti izoliranemu proučevanju posameznih sestavin. Roberta Weimanna pa zanima problem sodobne recepcije dela iz preteklosti, pri čemer rekonstrukcijo zgodovine nastanka dela poveže z rekonstrukcijo celotne zgodovine njenega učinkovanja. Enotnost sedanjosti in preteklosti (citira Marxa) omogoča, da estetsko vrednost dela iz preteklosti zagledamo glede na njeno funkcijo in možnosti učinkovanja v sedanjosti. Za sedanjost so živa predvsem tista dela, v katerih ta prepozna svoje korenine in izvore svojega spoznanja. Ta dela so lahko časovno oddaljena, a imajo nadčasovno vrednost resnične umetnine.

Do Iserja je zavzel kritično stališče zlasti S. Fish, predstavnik ameriške teorije bralčevega odziva. Pri določanju pomena literarnega dela obstajata dve skrajni možnosti: pomen dela je določen z avtorjevo namero ali pa je v celoti produkt posameznega bralca. Iser je želel najti srednjo pot: pomen tvori bralec, a je usmerjan z navodili besedila. Razlikovanje med mesti nedoločenosti in na drugi stani določenosti se zdi Fishu protislovno. Predstava, da smo svobodni pri dopolnjevanju besedila, je v skladu s Fishevo teorijo iluzija, saj besedila vedno beremo znotraj dogovorov, ki so določeni z interpretativno skupnostjo, ki ji pripadamo. S. Suleiman (1980: 23–24) opozarja, da tudi sam Iser ni bil čisto dosleden pri rabi pojma mesta nedoločenosti: v nekaterih primerih jih lahko bralec poljubno zapolnjuje, v drugih primerih pa so zamejene s strani besedila. Prav to, kako struktura zamejuje bralčevo aktivnost, pa ni bilo nikoli jasno.

To kaže, da recepcijska teorija ni bila dovolj metodološko razdelana, da bi bila praktično uporabna, tudi cilj, postati nova zgodovina književnosti, ni bil dosežen, omogoča pa parcialno sliko, dopolnjuje druge teorije in odpira številna nova polja raziskovanja.

¹ O tem piše D. Maricki v uvodu k zborniku Teorija recepcije u nauci o književnosti (1978), ki vsebuje tudi članka M. Naumann in R. Weimana.

8 Teorija bralčevega odziva (Reader-response criticism)²

8.1 Splošna oznaka

Sočasno z razvojem recepcijske estetike se je v Ameriki pojavila nova smer, t. i. teorija bralčevega odziva, ki se je prav tako ukvarjala z bralcem in njegovo vlogo pri interpretaciji besedila. Če je za recepcijsko teorijo značilno, da je imela svoje središče na univerzi v Konstanzu, da so njeni predstavniki vsako leto prirejali simpozij in izdajali znameniti zbornik *Hermenevtika in poetika*, pa teorija bralčevega odziva ne združuje avtorjev neke šole ali usmeritve, njeni predstavniki so raztreseni po vsem svetu in nimajo skupne baze. Gre za zelo široko in heterogeno oznako, ki ni konceptualno zamejena, ampak je prej kritična pozicija, ki združuje teoretike najrazličnejših usmeritev, od nove kritike, strukturalizma, fenomenologije do psihoanalize in dekonstrukcije, na podlagi katerih oblikujejo svoje definicije bralca, besedila in interpretacije. Čeprav sta skupini delovali istočasno, med njima, z izjemo Iserja, ni bilo stikov. Kljub pluralizmu metod, teorij in ideoloških orientacij imajo predstavniki teorije bralčevega odziva skupno prepričanje, da literarna dela nimajo ne pomena ne eksistence brez svojih učinkov. Smer je nastala iz odpora do prepričanj nove kritike, da je besedilo avtonomna tvorba, ki jo je možno objektivno analizirati. Prav zato, da bi popravila neravnovesje v odnosu bralec — besedilo, je teorija bralčevega odziva v svoji zgodnji fazi poudarjala pomen bralca pred besedilom, kasneje pa je pod vplivom poststrukturalistične kritike binarnih nasprotij med subjektom in objektom, na kateri temelji privilegij bralca, svoje raziskovanje preusmerila in interpretovo dejavnost opisuje kot proces komunikacije. S tem do neke mere zabriše razlikovanje med bralcem in besedilom, saj branje in pisanje postaneta dve oznaki za isto dejavnost.

Za predhodnika teorije bralčevega odziva veljata I. A. Richards in Louise Rosenblatt. Richards je že konec 20. let postal pozoren na bralni proces, še zlasti po svojem znamenitem poskusu, ko je opazil, da študentje kljub dobri izobrazbi pesmi interpretirajo narobe. Spoznal je, da bralec bere pod vtisom predhodnih izkušenj in prepričan in ni zgolj pasivni sprejemnik. V 30. letih je Louise Rosenblatt dodatno razvila Richardsovo teorijo z upoštevanjem konteksta v bralnem procesu. Meni, da bralni proces zajema bralca in besedilo, ki sta med seboj v interakcijskem razmerju, in šele tako nastane nova tvorba, to je umetnostno besedilo. L. Rosenblatt razlikuje dve vrsti branja: pri nepoglobljenem branju nas zanimajo informacije, pri estetskem branju pa postane pomembna literarna izkušnja.

Večina pomembnejših študij predstavnikov teorije bralčevega odziva je zbranih v dveh zbornikih: zbornik *The Reader in the Text* (1980) sta uredili Susan R. Suleiman in Inge Crosman, *Reader-Response Criticism* (1980) pa je nastal pod uredniškim vodstvom Jane P. Tompkins.³ Zbornika nam omogočata podroben vpogled v teorijo bralčevega odziva, hkrati pa dokazujeta dispartatnost usmeritev posameznih avtorjev. S. Suleiman skuša v uvodnem esejju (1980: 3–45) pokazati skupne temelje različnih teorij, ki se ukvarjajo s publiko, in tako doseči večjo preglednost. Tako navaja šest podvrst teorije bralčevega odziva, v katere razdeli metodološko najrazličnejše avtorje, ki pa so vsaj del svojih zanimanj namenili tudi bralcu.

1. Retorični pristop raziskuje etične in ideološke učinke besedila na bralca ter želi odkriti vrednote in prepričanja, ki te učinke omogočajo. Za reprezentativnega predstavnika te smeri označi W. Bootha.
2. Semantični in strukturalistični pristop združuje avtorje, kot so M. Riffaterre, G. Genette, R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco, J. Culler, S. Fish idr. Zanje je značilno, da se ne ukvarjajo toliko s

² Reader-response criticism pri nas največkrat prevajamo kot teorija bralčevega odziva, obstajata pa še prevoda literarna veda bralčevega odgovora, ki ga uporablja Aleš Pogačnik (spremna beseda k zborniku, 1995), in raziskovanje bralčevega odziva, kakor smer poimenuje Darko Dolinar (članek iz leta 1989).

³ V obeh zbornikih je na začetku informativni uvod urednice, na katerega se opira tudi ta razprava, na koncu pa sledi še pregledna bibliografija študij, ki se ukvarjajo s problemom bralca, publike, branja ...

samo interpretacijo ali iskanjem pomenov, temveč analizirajo vse tiste kode in konvencije, ki omogočajo, da je besedilo berljivo in razumljivo.

3. Fenomenološki pristop predstavlja delo W. Iserja.

4. Subjektivni in psihoanalitični pristop uporabljata N. Holland in D. Bleich, ki želita raziskati vpliv osebnosti in osebne zgodovine na interpretacijo dela, zato dajeta prednost posameznemu pred univerzalnim.

5. Sociološki in zgodovinski pristop obravnava branje kot kolektivni fenomen in se sprašuje, kako pripadnost določenemu socialnemu razredu v nekem časovnem trenutku vpliva ali celo določa bralčeve navade in okus. Kot predstavnika te smeri navaja L. Goldmanna in H. R. Jaussa.

6. Hermenevtični pristop uporabljajo teoretiki yaleske šole dekonstrukcije.

Kljub velikemu številu avtorjev z najrazličnejših raziskovalnih področij pa so za najpomembnejše predstavnike teorije bralčevega odziva objevali S. Fish, J. Culler, N. Holland, D. Bleich in W. Iser.⁴

8.2 Glavni predstavniki

8.2.1 Stanley Fish

Stanley Fish se podobno kot Iser ukvarja z bralnim procesom in tvorbo pomena, svoje teorije pa je najbolje predstavil v razpravah *Literature in the Reader: Affective Stylistics* (1970) in *Interpreting the Variorum* (1976). Pomen dela po njegovem prepričanju ni utemeljen ali celo vkodiran v besedilo, tudi ni vsebina pesmi ali zgodbe, temveč izkustvo, pridobljeno med branjem. Literarno besedilo zato ni nespremenljiv predmet opazovanja, ampak sled dogodkov, ki so se odvijali v bralčevi zavesti. Iz tega sledi, da je naloga kritika opisati dejavnosti branja, nova definicija književnosti pa predvideva raziskovanje strukture bralčevega izkustva, s čimer je zabrisana meja med bralcem in besedilom. Vendar pa Fish ne trdi, da so bralčeve reakcije svobodne. Nasprotno, meni celo, da so izkustva, do katerih pridemo v procesu branja, pogojena z jezikovnim in književnim znanjem bralca. Bralec reagira na stvari v besedilu na določen način, ker deluje pri branju po istih pravilih in dogovorih, kot jih je uporabljal avtor, ko je besedilo pisal. Bračvevo izkustvo je torej uresničenje avtorjevih navodil, kajti bralec igra vlogo, ki mu jo je določil avtor. Fish imenuje svojega bralca informirani bralec (informed reader), saj ne verjame v možnost nezainteresiranega branja. Informirani bralec je jezikovno in literarno kompetenten in se že ob začetku branja na podlagi zvrsti, avtorja, obdobja ... odloči za temu ustrezen izbor interpretativnih strategij (interpretive strategies), to je pravil in napotkov za interpretiranje. Interpretativne strategije so oblika branja, ki podeljuje besedilu njegovo obliko, s tem da ga proizvaja. To pojasnjuje, zakaj se isti bralec drugače obnaša ob branju dveh različnih besedil oziroma zakaj se različni bralci obnašajo podobno, ko berejo isto besedilo. Bralci pa pri izboru interpretativnih strategij niso čisto svobodni, saj so te naučene in nastanejo na podlagi interpretativne skupnosti (interpretative community), ki ji pripadajo. Po Fishovem modelu torej pomenov ne iščemo v besedilu, temveč jih proizvajamo, in to ne po vnaprej vkodiranih oblikah, ampak po interpretativnih strategijah, ki obliko proizvedejo.

8.2.2 Jonathan Culler

Kot predstavnik strukturalističnega pristopa želi ugotoviti, kako bralci tvorijo pomen. Njegova poetika, predstavljena v knjigi *Structuralist Poetics* (1975), predvideva pojem literarne kompetence (literary competence), ki je podaljšek jezikovne kompetence, o kateri je na področju jezikoslovja prvi govoril Noam Chomsky. Literarna kompetenca je niz dogovorov, ki usmerjajo bralce, da razumejo smisel posameznih prvin dela. Pomen literarnega dela torej ni rezultat bralčevega odziva

⁴ Te avtorje našteva večina eniklopedij, leksikonov in zbornikov sodobne literarne teorije, zato jih bomo podrobneje predstavili v nadaljevanju, čeprav razen S. Fisha in N. Hollanda ostali sami sebe ne prištevajo k predstavnikom teorije bralčevega odziva.

na avtorjevo namero, tudi ni določen z besedilom samim, ampak je posledica institucionaliziranih dogovorov, ki jih upoštevajo avtorji pri pisanju in bralci pri branju. Njegov bralec je tako ahistorični idealni bralec (ideal reader), ki je sposoben uporabljati po dogovoru nastale znakovne sisteme.

8.2.3 Norman Holland

Je predstavnik psihoanalize in subjektivne kritike, zato posameznika in njegovo samozavedanje postavi v središče svojih teorij. Sprašuje se, kakšno je razmerje med strukturami, ki jih najdemo objektivno v besedilu, in bralčevo subjektivno izkušnjo besedila. Njegova teorija je nastala pod močnim vplivom Freuda, od katerega je prevzel izraze fantazija/želja, obramba in transformacija, ki jim je dodal še pojem pričakovanja. Psihoanaliza mu je tako dala orodje za razumevanje vloge nezavednega kot določujočega dejavnika v načinu, kako beremo besedila in kaj v njih najdemo. V knjigi *The Dynamics of Literary Response* (1968) opisuje poglobljeno privlačnost vsakega besedila, ki je v tem, da v bralcu sproži vzajemno igro nezavednih fantazij in zavestne obrambe pred njimi. V delu uživamo zato, ker to s formalnimi sredstvi preoblikuje naše najgloblje fantazije v družbeno sprejemljive pomene. Fantazije so v literarnem delu transformirane na tak način, da ob branju izginejo občutki strahu in tesnobe, ki bi te fantazije spremljali v resničnem življenju. Nobeno delo torej ne nudi zadovoljstva bralcu, če mu ne omogoča uresničitve neke prikrite, nezavedne fantazije. Holland je svoje teorije dokazoval tudi na eksperimentalni način. Knjiga *5 Readers Reading* (1975) je nastala kot rezultat proučevanja odzivov petih bralcev na Faulknerjevo zgodbo *A Rose for Emily*. Bralci so poznali naslov in avtorja, kljub temu pa so zgodbo razlagali zelo različno. To je Hollanda navdalo s prepričanjem, da bralci poustvarijo besedilo glede na lastno osebnost, zato je po njegovem modelu interpretacija funkcija identitete. Čeprav so Hollandovo teorijo kritizirali, pa je ta opozorila, da branje ni samo institucionalno, ampak je tudi zasebno izkustvo, ki vsebuje naše vsakodnevne sanje in fantazije.

8.2.4 David Bleich

D. Bleich je predstavnik subjektivne kritike, ki ji je sam dal tudi ime. Po njegovem prepričanju odrasli ljudje razlikujejo tri vrste biti, to je predmet, simbol in človek. Literatura sodi v območje simbolov, ker je miselna kreacija. Za besedilo je značilno, da je predmet, dokler ima fizično eksistenco, med branjem pa poteka proces simbolizacije v bralčevi glavi, ki predmet spremenijo v simbol. Če želimo razumeti odziv bralca na besedilo, moramo izvesti proces resimbolizacije, ki ga imenujemo interpretacija. Bleich razlikuje individualni odziv na literaturo, ki je popolnoma subjektiven, in proces, ta je določen s skupnostjo interpretov, ki jim bralec pripada, v katerem postane ta odziv oblika znanja. Bleich definira znanje kot produkt pogajanj med člani interpretativnih skupin in na tem temelju predlaga spremembo izobraževanja. Namesto poučevanja se zavzema za paradigmo razvijajočega se znanja, kjer ni učenca in učitelja, ampak so vsi udeleženci enakovredni in ne obstaja avtoriteta učitelja, besedila ali institucije. Svoje ideje je razvijal v knjigah *Readings and Feelings* (1975) in *Subjective Criticism* (1978).

8.3 Kritika

Ker gre za tako raznorodno pojav brez trdnjšega skupnega jedra, je tudi neka splošna skupna kritika praktično nemogoča. Največja pomanjkljivost teorije bralčevega odziva je tako prav njeno široko polje raziskovanja, brez natančne terminologije. Seveda so bili posamezni teoretiki bralčevega odziva medsebojno zapleteni v polemike (takšna je bila npr. polemika med Fishom in Iserjem, pa Cullerjeva kritika Hollandovega modela ipd.), ki so pripomogle, da se je teorija bralčevega odziva po svojih uspehih konec 60. let in v 70. letih razcepila ali v dekonstrukcijo ali pa v teorijo diskurza.

9 Poststrukturalizem in dekonstrukcija

Prehod iz strukturalizma v poststrukturalizem je zaznamovan s prehodom od razumevanja literarnega besedila kot zaprte celote s točno določenim pomenom, ki ga kritik dešifrira, k odprtemu literarnemu delu, ki vsebuje množstvo pomenov, ki jih nikoli ne moremo do konca razložiti. Če je strukturalizem ločil znak od predmetnosti, je šel poststrukturalizem še korak naprej in je ločil označevalca od označenca. Ker lahko znake reproduciramo v različnih kontekstih, jim s tem spreminjamo tudi pomen, nikoli pa ne moremo prodrati v njihov izvorni kontekst. Zato so tudi literarna dela le neskončna igra označevalcev, saj je vsak znak v verigi pomenov na neki način pretkan z vsemi ostalimi znaki. Receptijska estetika in teorija bralčevega odziva sta že del poststrukturalističnega pristopa, karla v njihovih razlagah literarnih del ni več enotnega, nedvoumnega smisla, temveč razumejo literarna besedila kot izvir najrazličnejših pomenov, ki jih določa bralec. Poststrukturalizem je nudil filozofske temelje tudi za razmišljanja skupine kritikov, ki so delovali na univerzi Yale, to so Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, najvplivnejša pa sta bila psihoanalitik Jacques Lacan in filozof Jacques Derrida, ki je želel razgraditi logocentrizem evropske metafizike. V zahodni filozofiji od Platona do Husserla je obveljalo prepričanje o stalnosti in nespremenljivosti pojmov, Derrida pa trdi, sklicujoč se na Nietzscheja in Heideggra, da ne obstaja čista zavest, ki bi nam zagotavljala resnico ali trden temelj. Vsak pojem, znak, pomen je možno ponovno razgraditi (od tod izraz dekonstrukcija), vsak označevalec nas napoti k naslednjemu, zato obstaja le neprestana igra jezika, ki je neulovljiva, ne vodi nas do ničesar končnega ali začetnega, vse je le sled nečesa, kar izginja. Dekonstruktivistični kritik je natančen bralec, saj kaže na tista mesta v besedilu, kjer se pomeni prelivajo, izkjučujejo, so dvoumni, celo protislovnii ali pa razpršeni in neizrečeni ter se tako na vse možne načine izmikajo zanesljivi interpretaciji. Takšna mesta poimenujejo aporije, hiatni pomeni, simptomatična mesta ipd. »Dekonstrukcija razkriva, da literatura nikakor ni zmeraj nedolžna, 'čista', enosmiselna stvar, ampak pogosto sama v sebi razcepljena, ambivalentna ali celo sprevržena, kar pa ni nujno njena pomanjkljivost, ampak prav narobe jamstvo za polnost, komplicirano večrazsežnost in s tem resničnost njenega sveta.« (Kos, 1993: 8.)

Za naše ukvarjanje z bralcem in literaturo pa je pomemben predvsem kritik, ki je s svojim delom opazno zaznamoval 20. stoletje, to je Roland Barthes. V njegovem obsežnem opusu, ki se začne še pod vplivom strukturalizma in se kasneje preko semiotike prevesi v poststrukturalizem, se z aktualnimi problemi bralca in statusom literarnega besedila ukvarjajo spisi *Smrt avtorja* (1968), *S/Z* (1970), *Od umetniškega dela do teksta* (1971) in *Zadovoljstvo v tekstu* (1973). Sočasno s pojavitvijo receptijske estetike je tudi Barthes opozoril na problem avtorja in bralca ter uvedel novo kategorijo pisarja, ki nasledi avtorja. Če je za avtorja značilno, da obstaja pred svojo knjigo, se pisar rodi hkrati s svojim besedilom, v sebi ne nosi strasti, čustev, razpoloženj, temveč slovar, iz katerega črpa pisanje, ki se ne sme nikoli ustaviti, saj je knjiga tkivo znakov. Tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Mesto, na katerem se ta mnogoterost združi, pa ni avtor, temveč bralec, ki je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti nekdo, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo. Rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja. (Barthes, 1995: 23). V knjigi *S/Z*, kjer analizira Balzacovo zgodbo *Sarrasine* (Suleiman, 1980: 18–19), piše, da za kritika niso najzanimivejši teksti, ki jih lahko beremo, temveč tisti, ki nas navedejo na pisanje. Berljivi teksti (readable, le texte lisible) imajo trdno strukturo in jasen pomen, zato je takšno branje pasivno, pisljivi teksti (writable, scriptible) pa so difuzni, pluralni, tvorjenje pomena je v nenehnem gibanju, saj so ti teksti galaksija označevalcev in ne struktura označencev, kar pa že vodi k medbesedilnosti, o kateri Barthes jasneje spregovori v spisu *Od umetniškega dela do teksta*. Barthes v sedmih točkah predstavi razliko med delom, ki negibno živi v knjigarnah in knjižnicah, ter tekstom, ki se dogaja na meji razumljivosti, je zmeraj paradokсно, je igra označevalcev, ki ga tkejo. Tekst je pretkan s citati, referencami, odmevi, ki so anonimni, nespoznavnii, a vendarle že brani. Je intertekstualen, ker je vanj ujet vsak tekst, ker je med-tekst. (Barthes, 1972: 77). Tekst zahteva ukinitvev razlikovanja med branjem in pisanjem, kajti oboje se poveže v skupno označevalno prakso, ki vodi k užitku. Na podlagi spisov, ki so

napisani v značilnem slogu med leposlovjem in teorijo, lahko zaključimo, da je Barthesov bralec sestavljen iz neskončnega števila besedilnih kodov, bralec ni enotni center, iz katerega izhajata pomen in interpretacija (kar je značilno za recepcijsko estetiko), ampak je prej konstrukt, za katerega je značilna dispartatnost in pluralnost.

10 Zaključek in nove perspektive

Da je branje ena najbolj kompleksnih človeških dejavnosti, kažejo številne študije, ki so se odmevneje začele pojavljati v 70. letih, ko je bila bralec vrnjena njegova aktivna vloga pri tvorbi pomena. Vendar pa za večino teh študij velja, da bralca vidijo kot sofisticiranega literarnega učenjaka ali pa kot ahistorični konstrukt, zelo malo jih proučuje dejanskega, vsakdanjega, naivnega bralca. Zato so sodobne raziskave recepcije pogosto usmerjene v analizo konkretnega bralčevega odziva, ki ga skušajo ujeti z empiričnimi metodami. Takšne raziskave želijo pokazati, kako npr. sodobni bralci sprejemajo klasiko, kaj so motivi za branje sodobne publike, ali obstajajo razlike med bralcem in bralko, ali ljudje na različnih koncih sveta različno berejo, katere so zakonitosti masovnega konzumiranja, kako množični mediji s svojo šokantnostjo, številnimi dražljaji, manipulativnostjo vplivajo na oblikovanje estetskega izkustva ipd. Prihodnost raziskovanja branja pa je v interdisciplinarnosti, in sicer se kaže zlasti v povezavah s kognitivno psihologijo in teorijo diskurzov. Elaine F. Nordocchio (1992: 8) piše, da številne študije še vedno ne dajejo zadovoljivih odgovorov, da pa dokazujejo, da je pri analizi recepcije treba upoštevati besedilo (strukturo, besedilne kode), interpretacijske strategije in kulturo (družbeno in zgodovinsko determiniranost), ali povedano drugače: pomen določa to, kaj vemo, kako vemo in kdo smo.

Literatura

- Beker, Miroslav (1986). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SLN.
- Barthes, Roland (1972). *Od umetniškega dela do teksta*. Problemi št. 110, str. 75–79.
- Barthes, Roland (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Barthes, Roland (1995). *Smrt avtorja*. V: Pogačnik, str. 19–24.
- Dolar, Darko (1989). *Recepcijske teorije in hermenevtika*. PK št. 2, str. 1–18.
- Dolar, Darko (1991). *Hermenevtika in literarna veda*. Literarni leksikon 37. Ljubljana: DZS.
- Daiches, David (1995). *Nova kritika*. V: Pogačnik, str. 7–18.
- Eagleton, Terry (1987). *Književna teorija*. Zagreb: SNL.
- Fish, Stanley (1986). *Obavještavajuci Variorum*. V: Beker, str. 288–299.
- Freund, Elizabeth (1987). *The Return of the Reader. Reader-response criticism*. New York: Methuen.
- Grosman, Meta (1974). *Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angleške literarne kritike (1921–1961)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Grosman, Meta (1996). *Reader-response criticism: interdisciplinarity perspectives*. Universidade de Brasilia.
- Holub, Robert C. (1984). *Reception Theory. A critical introduction*. New York: Methuen.
- Iser, Wolfgang (1978). *Apelativna struktura tekstova*. V: Maricki, str. 94–115.

- Iser, Wolfgang (1978). *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jauss, Hans Robert (1986). Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti. V: Beker, str. 253–272.
- Jauss, Hans Robert (1995). *Recepcijska teorija — retrospektiva njene ne(pre)poznave predzgodovine*. V: Pogačnik, str. 157–176.
- Jauss, Hans Robert (1998). *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura«.
- Kante, Božidar (1999). *Sodobna literarna veda in filozofija na Slovenskem: primer poststrukturalizma*. SSJLK, št. 35, str. 137–145.
- Kos, Janko (1983). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko (1988). *Uvod v metodologijo literarne vede*. PK, št. 1, str. 1–18.
- Kos, Janko (1993). *Dekonstrukcija in literarne vede*. PK, št.1, str. 1–8.
- Makaryk, Irena R. (ur.) (1993). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. University of Toronto Press.
- Nordocchio Elaine F. (ur.) (1992). *Reader Response to Literature. The Empirical Dimension*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Maricki, Dušanka (ur.) (1978). *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit.
- Pogačnik, Aleš (ur.) (1995). *Sodobna literarna teorija*. Zbornik. Ljubljana: Krtina.
- Suleiman, R. Susan, Crosman, Inge (ur.) (1980). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press.
- Tompkins, Jane P. (ur.) (1980). *Reader-response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, Sywenky, Irene (ur.) (1997). *The systematic and empirical approach to literature and culture as theory and application*.

Mateja Pezdirc Bartol

UDK 82.019":028.02

SUMMARY

THE ROLE OF THE READER IN MAJOR 20th-CENTURY LITERARY THEORIES

Though both writers and literary theoreticians have been aware of the reader's importance for centuries, in the past his role was little studied. In literary studies, the reader has been present from the beginning, but always at the margin of research. In the 19th century it was entirely overshadowed by the interest in the author, and in the first half of the 20th century by the interest in the text itself. Thus the reader became the central category of research only in the late 1960s, independently in two different parts of the world: in Germany with the development of the Reception Aesthetics at the University of Konstanz (H. R. Jauss, W. Iser) and in the United States with the Reader-Response Criticism (S. Fish, J. Culler, N. Holland). Both theories challenged the autonomy and self-sufficiency of the literary text and assigned the reader an active role in the creation of literary meaning. However, reader-centred theory is not a uniform and systematic field of research; it includes a number of different

views and methods aimed at exploring questions like: does a literary text have an objective meaning; what conditions need to be fulfilled for a text to become meaningful for the reader; does the reader's understanding of a literary text depend on the historical situation; what processes are happening in the reader's mind during reading, etc.

The article surveys the major authors and texts of the Reception Aesthetics and the Reader-Response Criticism. Since the two theories developed as a response to earlier schools and theories and also significantly marked later ones, the role assigned to the reader in other relevant literary theories is also reviewed, thus in the British literary criticism of the 1920s and 1930s, the American New Criticism, the Russian formalism, structuralism, psychoanalytical theories and deconstruction.