



## SNOV IZ VIRKOVIH MODERNIH METOD LITERARNE VEDE

1. *Zakaj je metodologija literarne vede metadisciplina (metaveda)?*  
Metodologija literarne vede je metadisciplina oziroma metaveda zato, ker se ne ukvarja neposredno z literaturo, torej z delom, okoliščinami njegovega nastanka ali sprejema, temveč z načinom, kako posamezne (teoretske ali zgodovinske) smeri literarne vede obravnavajo literaturo. Kadar dosledno uporabljajo postopke, ki se med seboj podpirajo in vodijo k skupnemu cilju, ponavadi govorimo o metodi literarne vede.
2. *Kaj v znanostih pomeni izraz metoda?*  
Dosledno uporabljeni postopki, ki se med seboj podpirajo in vodijo k istemu cilju.
3. *Katere so bile v prvi polovici 20. stol. ključne teoretske podlage za moderne metode literarne vede?*
  - Saussurovo jezikoslovje
  - Husserlova fenomenologija
  - Freudova psihoanaliza (na kratko prikazano ob Lacanu)
4. *Kateri so trije tipi metod po J. Kosu?*  
Po njegovem gre v splošnem za tri tipe metod:
  - **formalnologične** (aksiomatična, deduktivna, induktivna, analitična, sintetična itn.);
  - **znanstvene** (psihološka, psihoanalitična, matematična, historična, lingvistična itn.);
  - **filozofske** (pozitivistična, duhovnozgodovinska, historičnomaterialistična, fenomenološka, eksistencialistična, strukturalistična itn.);
5. *Kakšno je bilo v grobem zaporedje metodoloških paradigem v literarni vedi glede na njihove poudarke pri obravnavi literature?*  
Metode se delijo glede na to, ali se pri obravnavi posvečajo predvsem avtorju, delu ali njegovemu sprejemu. To sistematizacijo, ki se zdi najprimernejša, lahko razširimo s predlogom Hansa Roberta Jauša, in dobimo nekako takšno podobo:
  - metode, ki se posvečajo predvsem momentu proizvodnje ali produkcije dela, okoliščinam njegovega nastanka (avtorju, okolju, rasi, dednosti, družbi, zgodovini itn.); te metode sestavljajo **prvo metodološko paradigmo**;
  - metode, ki se posvečajo predvsem samemu delu, njegovemu avtonomnemu pomenu in sestavljenosti; pri teh gre za **drugo metodološko paradigmo**;
  - metode, ki se osredotočajo na moment sprejema oziroma receptcije dela; tu gre za **tretjo metodološko paradigmo**.
6. *Katere literarnovedne metode so tradicionalne, katere pa moderne?*  
Tradicionalne metode literarne vede so metode prve paradigme (pozitivistična, duhovnozgodovinska, marksistična, sociološka, psihološka, freudovsko psihoanalitična

metoda) in se ukvarjajo predvsem z okoliščinami nastanka dela. Moderne metode so metode druge in tretje paradigme (fenomenološka, imanentna interpretacija, ruski formalizem, nova kritika, strukturalizem itn.), zatem pa tiste iz tretje (receptijska estetika, teorija bralčevega odziva, poststrukturalizem Rolanda Barthesa itn.).

7. *Kaj je metodološki pluralizem in za katero obdobje je značilen?*

Metodološki pluralizem je spoznanje, da literature ni mogoče zajeti v celoti zgolj z eno metodo in da je treba posvečati pozornost vsem momentom literature (produkciji, delu, recepciji). Metodološki pluralizem (včasih že kar elektricizem) je zato glavna značilnost večine novejših usmeritev v literarni vedi, denimo novega historizma, kulturnega materializma, feministične literarne vede, pa tudi že receptijske estetike, poststrukturalizma, delno dekonstrukcije in semiotike.

8. *Naštejte nekaj metod, ki sodijo po T. Virku v prvo paradigmo!*

Pozitivistična, duhovnozgodovinska, marksistična, sociološka, psihološka, freudovsko psihoanalitična metoda, biografska.

9. *Naštejte nekaj metod, ki sodijo po T. Virku v drugo paradigmo!*

Fenomenološka, imanentna interpretacija, ruski formalizem, nova kritika, strukturalizem, dekonstrukcija.

10. *Naštejte nekaj metod, ki sodijo po T. Virku v tretjo paradigmo!*

Receptijska estetika, teorija bralčevega odziva, poststrukturalizem Rolanda Barthesa

11. *Na katere pomembnejše literarnoteoretske smeri je vplivala Saussurova lingvistika?*

Saussurova lingvistika je vplivala na praško šolo (z Romanom Jakobsonom), strukturalizem in dekonstrukcijo, obenem pa je – podobno fenomenologija – tako temeljnega pomena za kakršnokoli teoretsko refleksijo, da pomeni v humanistiki nepogrešljivi del splošne izobrazbe.

12. *Iz katerih podlag se je oblikovala semiotika?*

Saussure polemizira s tradicionalnim jezikoslovjem, ki se je ukvarjalo predvsem s historično gramatiko in substancialističnim pojmovanjem jezika in vzpostavi novo pojmovanje jezikoslovja, ki mora biti znanstveno. Znanstveno raziskovanje jezika sicer poteka na dveh ravneh, zunanji in notranji, vendar Saussure daje prednost eni. Po njegovi definiciji, ki se najbolj približuje idealu stvarnosti, je jezik sistem znakov; zato je jezikoslovje kot znanost del splošnejše vede o znakih, imenovane semiologija.

13. *V čem je bila prelomnost Saussurove teorije jezika v razvoju jezikoslovja?*

Saussure zavrača tradicionalno pojmovanje jezika, ki predpostavlja, da pod besedami že obstajajo povsem zagotovljene ideje. To pomeni, da je jezik nomenklatura, tj. spisek izrazov, ki ustrezajo prav tolikerkim stvarim. Saussure postavi nasproti substancialističnemu pojmovanju svoj koncept jezikovnega znaka, sestavljenega iz dvojice označevalec/označenec. Označevalec omeni fizično, slušno podobo znaka, označenec njegov pomen oziroma koncept.. znak ne povezuje stvari z njenim imenom, ampak je pojem z akustično podobo oziroma označevalca z označencem (*Drži, Janez se v modri obleki poti. – Modri Janez se v obleke drži poti.*) funkcionalnost, vrednost, torej pomen posameznih besed, s tem pa tudi izjave (stavka) v celoti, se določa glede na njihovo mesto v sistemu. Besede v konkretni izjavi dobijo vrednost šele, če poznamo njihovo medsebojno razmerje. To razmerje se poruši, če zamenjamo vrstni red besed).

Saussurova delitev, da jezik ni substancialen, ampak je „lahko edinole sistem čistih vrednosti“, pa odseva ne le dejstvo, da je vrednost jezikovnega znaka določena z njegovim mestom v sistemu, temveč še dve izjemno pomembni lastnosti. Na ravni jezika je vrednost (pomen) posamezne besede res odvisna tudi od njenega mesta v sistemu; ista beseda ima lahko na različnem sintaktičnem mestu različen pomen. Vendar je to za pomenjanje premalo. Izpolnjena morata biti vsaj še dva pogoja:

- **Arbitrarna konvencija:** Beseda in pomen besede sta poljubna, arbitrarna, odvisna od dogovora. V besedi „konj“ ni nič takega, kar bi bilo podobno konju ali vsaj pomenu konja. Ta arbitrnost pa nujno zahteva še konvencionalnost. Označevalec je poljuben glede na označenca, vendar je določen z dogovorom. Če ne bi bilo tako bi označevalec konj vsakomur poljubno označeval, kar bi se mu zahotelo.
- **Diferencialna narava znaka:** Jezik je po Saussuru sistem, ki ga sestavljajo jezikovni znaki, ti pa nimajo substancialne vrednosti, temveč relacijsko – svoj pomen dobijo v razliki do drugih jezikovnih znakov □ za pomenjanje besed je odločilna razlika med označenci. Pri besedi ni pomemben glas sam na sebi, temveč glasovne razlike, ki omogočajo, da to besedo razločujemo od vseh drugih, saj prav te razlike nosijo pomen. Če bi bile v neki povedi vse besede enake, bi se pomen povsem izgubil.

14. *Razložite par sinhronija – diahronija na primeru iz jezika in iz literature!*

Jezik je mogoče raziskovati na sinhroni osi (kot sistem) in na diahroni osi (kot zgodovino). Dihronično raziskovanje je sicer pomembno, vendar ne za lingvistiko kot znanost. Saussure daje zato absolutno prednost sinhroniji in od jezikoslovja zahteva, da se posveča tej ravni.

Konkretno za literarno vedo, ki je prišla pod ta vpliv, je to imelo za posledico, da se ni več ukvarjala z zgodovinskim razvojem literature, še manj z avtorjem, temveč bolj s samim literarnim besedilom, to pa tako, da je iskala njegovo občo strukturo.

15. *Kaj Saussuru pomeni pojem sistem?*

Sistem je sestav znakov, katerih vrednost določajo medsebojna razmerja.

16. *Ali je Saussure pri svoji teoriji jezika upošteval subjekt in njegove intence?*

Saussure je nakazal dve smeri pojmovanja jezika, ki sta se pozneje udejanjili tudi v literarni metodologiji.

Ena je tista, ki zatrjuje, da je jezik človeku nekako *predeksistenten*, da se človek v jezik rodi, da je jezik vedno že tu, pred subjektom, zato vedno presega vse, kar lahko ta v njem odkrije („... Nobena družba jezika v resnici ne pozna in ga tudi ni nikoli razumela drugače kot proizvod, ki ga je podedovala od prejšnjih generacij in ki ga je treba vzeti takega, kakršen pač je.“).

Druga usmeritev je dekonstrukcija, ki je v jeziku vedno iskala prikrite pomene, nasprotne očitnim, eksplicitno izraženim. Jonathan Culler, znani poststrukturalist in raziskovalec dekonstrukcije, je v knjigi o ženevskem lingvistu v Saussuru videl prav to: predhodnika dekonstrukcije.

17. *Kako je Saussure opredelil semiologijo?*

Semiologija je veda o znakih, jezikoslovje kot znanost pa je del te vede. („Lahko si torej zamislimo znanost, ki preučuje življenje znakov v naročju družbenega življenja; bila bi del socialne psihologije in torej obče psihologije; imenovali jo bomo semiologija (iz grškega semeîon; „znak“) ... Jezikoslovje je le del te splošne znanosti ...“).

18. *Razložite vlogo relacij med elementi znakovnega sistema!*

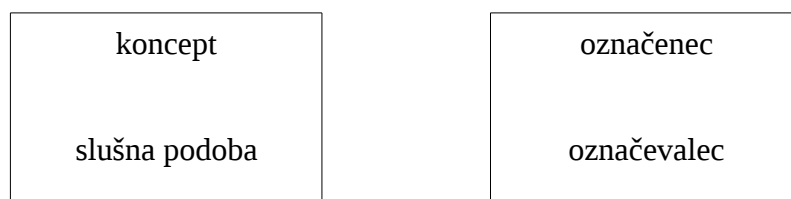
Jezikovni znaki, nimajo substancialne vrednosti, temveč relacijsko – svoj pomen dobijo v razliki do drugih jezikovnih znakov.

19. *Razložite Saussurovo pojmovanje znaka in njegove sestave!*

Saussure zavrača tradicionalno pojmovanje jezika, ki „predpostavlja, da pod besedami že obstajajo povsem zagotovljene ideje“. Tako pojmovanje je substancialistično, ki predpostavlja „vsebinsko“ ujemanje med besedo in tem, kar označuje. Nasproti temu pojmovanju je Saussure postavil svoj koncept jezikovnega znaka, sestavljenega iz dvojice **označevalec/označenec** (fr. signifiant/signifié). Označevalec pomeni fizično, „slušno“ podobo znaka, označenec pa njegov „pomen“ oziroma „koncept“. Oba člena sta psihične narave. Jezikovni znak ne povezuje stvari z njenim imenom, ampak pojem z akustično

(fizično) podobo oziroma označevalca z označencem. Oba člena sta med seboj neločljivo povezana kot dve strani lista.

Grafična ponazoritev jezikovnega znaka:



20. Kaj je za Saussura

*arbitrarnost označevalca?*

Arbitrarna konvencija: Beseda in pomen besede sta poljubna, arbitrarna, odvisna od dogovora. V besedi „konj“ ni nič takega, kar bi bilo podobno konju ali vsaj pomenu konja. Ta arbitrarnost pa nujno zahteva še konvencionalnost. Označevalec je poljuben glede na označenca, vendar je določen z dogovorom. Če ne bi bilo tako bi označevalec konj vsakomur poljubno označeval, kar bi se mu zahotelo

21. Razložite Saussurovo pojmovanje diferencialne narave znaka!

Diferencialna narava znaka (je v tesni povezanosti z arbitrarnostjo): Jezik je po Saussuru sistem, ki ga sestavljajo jezikovni znaki, ti pa nimajo substancialne vrednosti, temveč relacijsko – svoj pomen dobijo v razliki do drugih jezikovnih znakov □ za pomenjanje besed je odločilna razlika med označenci. Pri besedi ni pomemben glas sam na sebi, temveč glasovne razlike, ki omogočajo, da to besedo razločujemo od vseh drugih, saj prav te razlike nosijo pomen. Če bi bile v neki povedi vse besede enake, bi se pomen povsem izgubil.

22. Kaj sta za strukturaliste sintagmatska in paradigmatska os jezika?

Pri sintagmatskih odnosih gre za zaporedno povezovanje elementov v kompleksne oblike in stavke, pri paradigmatskih (ali asociativnih) pa gre za „selektivni“ medsebojni odnos teh elementov. Kot pravi Saussure: na sintagmatski osi besede, ki se nizajo v govoru, med seboj vzpostavljajo odnose, utemeljene na linearni naravi jezika, zaradi katere ni mogoče izgovoriti dveh sestavin hkrati sestavine se vrstijo druga za drugo vzdolž govorne verige. Tem kombinacijam, katerih podlaga je govorna razsežnost, lahko rečemo sintagme. Sintagma je tako vselej sestavljena iz dveh ali več zapovrstnih enot (npr. ponovno prebrati, proti vsem, človeško življenje, Bog je dober, če bo lepo vreme, odšli bomo ...). Ko je člen umeščen v sintagmo, pridobi vrednost samo zato. Ker je v nasprotju s tem, kar je pred njim ali za njimi, ali z obojim. Na drugi strani pa obstajajo zunaj stavkov besede, ki imajo nekaj skupnega in asociirajo druga na drugo v spominu (npr. beseda učiti spominja na poučevati, učiti, naučiti, izobrazbo, vzgojo itd.). To je paradigmatska, ali kakor jo imenuje Saussure: asociativna os.

23. Na katera področja moderne humanistike je vplivala Saussurova lingvistika?

Saussurova lingvistika je zajela domala vso humanistiko in družboslovje 20. stoletja. Predvsem v strukturalizmu je spodbodel paradigmatske spremembe na področju literarne vede, filozofije, antropologije, psihologije, psihoanalize, sociologije, zgodovinopisja itd.

24. Kateri filozof je utemeljitelj fenomenologije in kdaj je živel in ustvarjal?

Utemeljitelj fenomenologije je Edmund Husserl. Rojen je bil leta 1859 na Moravskem, umrl je leta 1938. med leti 1887 in 1928 je bil univerzitetni profesor filozofije.

Dela:

- Filozofija aritmetike □ 1891 (še ni bil fenomenolog) □ tu je vprašanje o utemeljenosti matematike in znanosti zastavljal še na tradicionalen način.

- Logične raziskave 1900 vrne se k tistemu vprašanju toda že z novega, fenomenološkega stališča; sledita še dve pomembni deli:
  - Ideje za čisto fenomenologijo in fenomenološko filozofijo 1913
  - Kartezijanske meditacije 1929.
25. *Na katere pomembnejše literarne teoretike je vplivala Husserlova fenomenologija?*  
Vpliv je imel na: Steigerja, Kayserja, Ingardna, eksistencialistične metode, ženevsko šolo.
26. *Razložite pomen besede »fenomenologija«! Kaj je fenomenologija v filozofiji?*  
Izraz fenomenologija prihaja iz grških besed phainomenon (to kar se samo po sebi kaže) ali phaino (prikažem se, razodenem se, pojavim se) in logos. Pogosto se prevaja kot veda o pojavih, saj jo tako imenuje celo tudi sam Husserl.  
Pojem izvorno ne pripada literarni vedi (v literarni teoriji označuje eno od njenih štirih sistematskih področij poleg ontologije, morfologije in aksiologije), ampak je tja prišel iz filozofije. Do oblikovanja fenomenologije kot posebne filozofske smeri pa pride šele s filozofijo Edmunda Husserla, ki je s svojo fenomenologijo oziroma transcendentalno filozofijo pomemben tudi za literarno metodologijo. Omenjeni prevod je glede njegove filozofije – pa tudi pri sistematiki literarne teorije . lahko zavajajoč. Fenomenologija je **veda o bistvu pojavov** in šele kot takšna je oznaka za Husserlovo filozofijo.
27. *Na katere smeri sodobne humanistike je vplival Husserl?*  
Husserlova fenomenologija je filozofski temelj pravzaprav vse humanistike in družboslovja 20. stoletja. Odločilno je zaznamovala ne le filozofijo (Heidegger, Derrid, Merleau-Ponty, Sartre itd.), temveč tudi psihoanalizo (Lacan), sociologijo (Berger-Luckmann) in med drugim literarno vedo, ki je pod tem vplivom prešla k drugi metodološki paradigmi (literarna veda je sprejela pojem intencionalnosti).
28. *Kaj vse je Ingarden izključil iz svojega fenomenološkega preučevanja literarnega dela?*  
Predmet Ingardnove Literarne umetnine je v prvi vrsti način obstoja literarnega dela in določitev njegovega bivanja. Fenomenološko izhodišče, ki pomeni uveljavitev druge metodološke paradigme, torej osredotočenost na samo literarno besedilo, najnazorneje demonstrira že v enem od uvodnih poglavij z naslovom *Kaj ne sodi v literarno delo?*. In sicer vanj ne sodijo:
- „avtor sam s svojo usodo, doživljaji in psihičnimi stanji“,
  - „nobene bralečeve lastnosti, doživljaji oziroma psihična stanja“,
  - „sfera predmetov in stanj stvari, ki tvorijo v konkretnem primeru v umetnini „nastopajoče“ predmete in stanja stvari“ – s tem pa Ingarden misli na zunanjo realnost sploh.
29. *Kaj po Ingardnu pomeni, da je literarno delo »zgolj intencionalni« predmet?*  
Literarno delo je predmet, vendar ni ne realni ne idealni, temveč „zgolj intencionalni“ predmet, ki ima „zgolj intencionalno bit“ se pravi, obstaja zgolj kot predmet zavesti.
30. *Kako je po Ingardnu sestavljeno literarno delo?*  
Ta neavtonomni heteronomni predmet se izkaže za večplastno tvorbo, sestavljeno iz heterogenih, med seboj odvisnih plasti. Celota literarnega dela je polifone narave, kar pomeni, da se te plasti medsebojno dopolnjujejo in prežemajo; literarno delo je možno le ob obstoju vseh štirih plasti:
- Plast zvenov besed in na njih zgrajene zvenske tvorbe višjega reda
  - Plast pomenskih enot različnih stopenj
  - Plast različnih shematiziranih videzov in njihovih kontinuumov ter vrst, in končno
  - Plast v delu predstavljenih predmetov in njihova usoda.
31. *Kaj sestavlja plast pomenskih enot?*

To je po Ingardnu osrednja plast literarnega dela. Gre predvsem za **pomene besed, stavkov in stavčnih zvez**. *Pomenske enote* niso ne realne (realno obstoječe v času in prostoru) ne idealne (na način platonskih idej, večno bivajoče), temveč *intencionalne in imajo heteronomno bit*.

Pomembna lastnost jezikovnih pomenov nasploh, ne le v literarnem delu, je nedoločenost. Realno obstoječe stvari so povsem določene (to pomeni: miza mora imeti natanko določene lastnosti, da sploh lahko obstaja. Za realno obstoječa mizo ni mogoče reči, da ni jasno, koliko nog ima: tri ali štiri. Možno je sicer, da mi tega ne vemo, ker mize ne vidimo, a miza ima vseeno natanko določeno število nog. Realni predmeti, ki eksistirajo imajo torej en, določen pomen.

32. *V čem je posebnost plasti pomenskih enot v literarnem delu, če jo primerjamo s pomeni neliterarnih besedil?*

Če primerjamo stavke v literarnem besedilu s tistimi, ki jih srečamo npr. v kakšnem znanstvenem delu, bomo takoj opazili, da se ti kljub navidezno isti vsebini bistveno razlikujejo med seboj: ti zadnji so prave sodbe v logičnem smislu, v katerih je nekaj resno zatrjevano in ne izražajo samo pravice na resnico, ampak so lahko tudi dejansko resnični ali neresnični.

33. *Kaj so po Ingardnu kvazisodbe?*

Ingarden ugotavlja, da pripada stavkom v literarnem delu značaj kvazisodb. V logiki se delijo izjave oziroma stavki na resnične ali neresnične. Stavek „Zunaj dežuje“ je lahko resnična ali neresnična sodba, pač glede na to, kakšno je vreme v resnici. V literarnem delu pa ni tako. Stavki so tu fiktivni, o njih ne moremo presojati kot o resničnih ali neresničnih sodbah, kot o pravih sodbah. Čeprav so v literarnem delu zapisani kot sodbe, to dejansko niti ne morejo biti. Torej so kvazisodbe tisti stavki, ki ne opisujejo nekega realnega stanja, ampak neko stanje opisujejo, kot da bi bilo dejansko.

34. *Kaj sestavlja plast predstavljenih predmetnosti?*

V tej plasti gre za zgodbeno raven literarnega dela, za junake in njihove usode. Navezuje se na plast pomenskih enot. Pomenske enote v literarnem delu so kvazisodbe, zato je v literarnem delu prikazana predmetnost kvazirealnost.

35. *Zakaj je resničnost v literarnem delu kvazirealnost?*

Pomenske enote v literarnem delu so kvazisodbe, zato je v literarnem delu prikazana predmetnost kvazirealnost. V romanu predstavljeni predmeti – enako kot sodbe – nimajo statusa realnosti. Gospa Bovary ali Aljoša Karamazov nista realni osebi. Ne moremo sicer reči, da ne obstajata; toda njuna eksistenca je heteronomna; ne obstajata kot samostojna realnost, temveč le v literarnem delu; sta kvazirealnost. Ingarden je na Slovenskem glede tega doživel ostro kritiko, da vsa realnost v literarnih delih ni kvazirealnost (zgodovinski romani □ imajo opraviti z resničnimi zgodovinskimi osebnostmi in dogodki; realistično-naturalistični romani □ opisujejo resnična prizorišča z resničnimi stavbami in ulicami (npr. Pariz pri Zolaju); nekatera besedila imajo za svoj predmet realne osebnosti (Božanska komedija, V spomin Matiji Čopu); nanašajo se tudi na nekaj splošnega, ki je del zgodovinske stvarnosti zunaj literarnega dela (Kralj Ojdip □ v mitični zgodbi prepoznamo splošne sestavine realnega sveta, kot so npr. družinska razmerja, otroške travme, državna oblast, odnosi med državo, družino in religijo ipd.)).

36. *Z Ingardnovo filozofijo razložite, ali je tožba kakega posameznika, ki se prepozna v literarnem delu in se ob tem čuti razžaljen, utemeljena ali ne (primer Pikalo)?*

Po Ingardnu je takšna tožba neutemeljena, saj avtor, ki v svojem delu opiše nekega junaka, in ima ta slučajno določene (psihične ali fizične) lastnosti povsem enake ali podobne bralčevim lastnostim, za to ni „kriv“, saj je resničnost v literarnem delu po Ingardnu kvazirealnost, to se pravi predstavljen junak v literarnem delu nima statusa

realnosti. Vsakdo se lahko identificira z neko osebo v nekem besedilu, a to še ne pomeni, da je ta opisana oseba bralec. V literarnem delu morajo obstajati tudi osebe z negativnimi značajskimi lastnostmi, saj se s tem delo približuje realnemu svetu, nikoli se pa z njim ne izenači. Mislim, da je to, da se posameznik prepozna v nekem literarnem delu v neki literarni osebi z negativnimi lastnostmi in se ob tem počuti užaljen povsem osebna težava, ki bi jo moral ta posameznik rešiti sam v sebi in se vprašati, ali je res tako negativna oseba, kot tista v literarnem delu in če mu to ni všeč, bi se moral sam spremeniti in potem se s to literarno osebo ne bi več identificiral, pač pa s kakšno drugo, pozitivnejšo.

37. *Kaj so po Ingardnu nedoločna mesta?*

Za pomene besed in tudi za predstavljene predmetnosti velja, da niso enopomensko določene. Razlike med enopomensko določenostjo realnega predmeta in nedoločenostjo predmeta v literarnem delu Ingarden ilustrira s primerom tega stavka v pripovedi: „Za mizo je sedel starejši človek.“ □ ta miza je sicer glede nečesa določena: je miza in ne stol. toda ne vemo, ali je iz lesa ali kovine, ali ima tri ali štiri noge. Pisatelj je zapisal samo: miza. Bralec pa si jo lahko zamišlja kot zeleno, belo, leseno, kovinsko, staro, novo – zapolnjuje torej tista mesta, ki so v besedilih prazna, nedoločena. Za razliko od realne mize, ki si jo vedno lahko ogledamo z vseh strani in ki je absolutno določena, izmišljena miza realno ne obstaja in naj jo še tako opazujemo, je ne moremo zajeti bolj določno, kot to dovoljuje pisatelj minimalni opis; ostalo so prazna mesta, ki jih zapolni bralec.

38. *Kaj je konkretizacija literarnega dela?*

Konkretizaciji Ingarden največ pozornosti nameni v knjigi O spoznanju umetniškega dela. Gre za literarno-estetski doživljaj, s katerim bralec delo s svojimi psihičnimi akti konkretizira. Izraz „konkretizacija“ ima pri Ingardnu pravzaprav 2 pomena:

- Označuje proces branja, v katerem bralec v okviru shematiziranih aspektov zapolnjuje, konkretizira nedoločena mesta
- Pomeni pa tudi „rezultat“ branja, nekakšno subjektivno, individualno bralčevo „kopijo“ samega dela.

Besedilo s shematiziranimi aspekti sicer usmerja branje, vendar je zaradi nedoločnih mest možno pravzaprav neskončno število konkretizacij. Ni dveh istih konkretizacij; celo če isti človek bere dvakrat isto delo, ga vsakič bere nekoliko drugače. Čeprav je delo eno samo, je konkretizacij neomejeno število.

39. *Na čem po Ingardnu temelji umetniškost literarnega dela?*

Umetniškost literarnega dela temelji na t. i. **metafizičnih kvalitetah**, kot so npr. vzvišeno, tragično, grozljivo, pretresljivo, nepojmljivo, damonično, sveto, pregrešno, nepopisna čistost sreče, pa tudi groteskno, žgečljivo, lahko, mirno itd. metafizične kvalitete nam razkrivajo globlji smisel življenja sploh in to je tisto, kar je na literarnem besedilu avtentično umetniško. Metafizične kvalitete se ne morejo realizirati (ker niso nekaj realno bivajočega), se pa lahko konkretizirajo. Konkretizirajo se kot nekaj kvazirealnega; kažejo le videz svoje realnosti. In ravno zato, ker so kvazirealnost, omogočajo nekakšno estetsko distanco in s tem tudi katarzo.

Povedano preprosteje: če nas v življenju doleti tragedija, smrt bližnjega, denimo, nas to zaradi realnosti tragičnega lahko povsem zlomi, ohromi, spravi v najhujši obup in pesimizem; ker pa gre le za kvazirealnost tih občutij, so nam ta sicer dana, vendar le kot spoznavni in etični momenti, ki nas ne „zlomijo“, temveč – na način katarze – plemenitijo.

40. *Na katero smer literarne vede je Ingardnova teorija o nedoločnih mestih in konkretizaciji najbolj vplivala?*

Najbolj neposredno nadaljevanje je Ingardnova misel v **učinkovni estetiki** Wolfganga Iserja.

41. *Kakšno vlogo pripisuje Heidegger jeziku (govorici)?*

Pomen, ki ga ima za Heideggra jezik, se ne kaže samo v etimologizaciji. Problematika jezika je navzoča že od Biti in časa naprej in ima vedno odločilno vlogo za razumevanje biti. V Biti in času Heidegger na kratko problematizira jezik in posebej govor kot eksistencial. Jezik je nekakšen medij, s pomočjo katerega se nam izvirne danosti „posredujejo“ kot svet.

Po Heideggerju „bistvo človeka počiva v govorici“. V čem je bistvena povezanost govorice, človeka in biti? Heidegger govorico razume v posebnem smislu. Govorica sicer rabi tudi za sporazumevanje, vendar je zanjo bistveno nekaj drugega. Šele govorica omogoči, da se stvari za nas pokažejo, da se znotrajsvetno bivajoče sploh šele pokaže svetu. Govorica „sploh šele daje možnost – stati sredi odprtosti bivajočega. Le kjer je govorica, je svet ...“ Govorica je torej nekaj, kar je sicer zakrito, „dela očitno“; kar se brez nje „skriva“, kaže v „neskritosti“, govorica nekaj „prinaša“ ali „privaja v bit“ in je kot taka „hiša biti“ (drugače povedano: govorica je v ontološkem smislu nekako predeksistentna)

42. *Kakšno vlogo pripisuje Heidegger pesništvu (literaturi)?*

Heideggerjevo pojmovanje poezije je povezano na eni strani s pojmom govorice, na drugi pa izhaja iz njegovega pojmovanja umetnosti, kot ga je predstavil predvsem v svojem najbolj znanem spisu iz leta 1935 z naslovom Izvir umetniškega dela. V njem se sprašuje o tem, kaj je bistvo umetnosti, ali drugače, kaj je bistvo nekega dela, ki ga imenujemo umetniško (zavrne metafizične teorije).

Heidegger v svojem mišljenju biti med vsemi umetnostmi odlikovano mesto prisodi poeziji: „Pesništvo je ustanovljajoče imenovanje biti in bistva vseh reči – nobeno poljubno, ampak takšno upovedovanje, da šele prek njega stopi v odprtje vse to, o čemer potem govorimo in se pogajamo v vsakdanji govorici. Zato govorice nikdar ne privzame kot predročne snovi za obdelavo, ampak samo šele omogoča govorico. Pesništvo je pragovorica zgodovinskega ljudstva. Torej je, narobe, bistvo govorice treba razumeti iz bistva pesništva.“ □ pesništvo je tisto, kar dela govorico za „hišo biti“.

43. *Kaj je po Heideggru hermenevtični krog?*

Človek že s tem, da je v svetu, vse že intuitivno ve, ima predrazumsko, predpojmovno vednost. Vnaprejšnje razumevanje biti je hermenevtični krog

44. *Na katerega pomembnega slovenskega strokovnjaka za književnost je vplival Heidegger?*

Na literarnovedno delovanje Dušana Pirjevca.

45. *Kaj pomeni izraz »immanentna interpretacija«?*

Immanentna interpretacija je metodološka usmeritev, ki je bila dejavna med letoma 1930 in 1960. Osredotočala se je predvsem na delo in ga skušala razumeti „iz njega samega“.

46. *Zakaj je po Emilu Staigerju interpretacija umetnost?*

Najbolj zgoščeno je Steiger svoje poglede predstavil na predavanju iz leta 1950 (objavljeno je bilo leto dni kasneje) z naslovom Umetnost interpretiranja tu v središče zanimanja postavi interpretacijo samega besedila kot jezikovnega dejstva. Staiger precej nadrobno predstavi svoj model interpretacije. Ta izhaja iz hermenevtičnega kroga, ki je, prenesen v literarno interpretacijo, videti takole: ko beremo denimo neko pesem, si njene posamezne dele razlagamo glede na celoto, ta celota pa je razumljena šele iz posameznih delov. Ko jo beremo prvič, še ne zaznamo njene polne vsebine, tudi še ne vseh posameznosti, pač pa duha, ki prežema celoto, in to, nekoliko nedoločno potezo Steiger imenuje ritem. Ob podrobnejših branjih opazimo vse določnejše lastnosti pesmi in zaznavamo njene najrazličnejše ravni. Če gre za umetniško delo, je v vsej tej različnosti zaznavna tudi neka enotnost. To, kar je v vseh vidikih dela enotno, Staiger imenuje stil.

Za Staigerja je – predvsem pri določanju ritma – očitno odločilen subjektivni občutek. Ta je primeren za literarno vedo, saj se umetnost izmika kavzalnemu pojasnjevanju. Ni toliko pomembno tisto, kar je diskurzivno dojemljivo, temveč bolj tisto „bistveno“, kar se



nekako „izmika“ tehničnemu razumu in je dostopno občutku, čutu. Ker temelji literarna veda na čutu, ne more biti vsakdo literarni znanstvenik, ampak je za to potrebna posebna nadarjenost: interpretacija je umetnost, posebna veščina (potrebna je nadarjenost, poleg znanstvenih zmožnosti bogato in odprto srce, duševnost z mnogimi strunami).

To pa ne pomeni, da je povsem subjektivna in da ni kriterijev, s katerimi bi lahko preverjali njeno ustreznost. Staiger pokaže dve nujni ravni preverjanja. Ko je interpret začutil ritem, je delo že zaznal v njegovi lepoti. Ko pa skuša z interpretacijo občutek spremeniti v spoznanje, mora pokazati, da se – in kako se – vse posameznosti ujemajo s prvim, splošnim vtisom; povedano drugače: pokazati mora pesnikov stil. – druga raven je posledica tega, da se interpretacija ne sme omejiti na smo besedilo, ampak se mora vendarle ozirati tudi na literarnozgodovinski kontekst, vendar ne zato, da bi iz njega sprejemala napotke za interpretacijo, temveč z njim – spet v obliki hermenevtičnega kroga – samo preverja to, kar je bilo dano v občutku. Če je bil občutek napačen, ga ne bo mogoče potrditi z „zunanjimi“ dejstvi, prav tako pa ne bo mogoče v enoten stil uskladiti vseh ravni besedila.

47. *Ali je čisto imanentna interpretacija po vašem mnenju mogoča?*

54. *Kaj ruski formalizem povezuje z metodologijo Saussurove lingvistike in Ingardnove fenomenologije?*

Saussurova lingvistika in fenomenologija sta pomembno vplivali na vse dogajanje v literarni vedi dvajsetega stoletja, posebej na spremembo metodološke paradigme. Pod tem vplivom se namreč pozornost literarne vede od avtorja oziroma okoliščin nastanka literarnega dela preusmeri k samemu literarnemu delu, k njegovi globlji, notranji strukturi. Zgodovinski, družbeni in psihološki moment postanejo za znanstveno obravnavo literature manj pomembni ali celo nepomembni. Ta novi pogled na predmet literarne vede se v zelo radikalni obliki razvije pri eni njenih najvplivnejših šol sploh, v ruskem formalizmu, ki je vsaj v začetni fazi do takih izhodišč prišel morda celo neodvisno od Husserla in Saussura.

55. *Kdaj se je začel ruski formalizem in katere so njegove glavne razvojne stopnje?*

Ruski formalizem se je začel okrog leta 194 v Petrogradu, in sicer z Viktorijem Šklovskim, končal pa se je – delno tudi zaradi političnih razmer (zatrla ga je marksistična ideologija, z očitkom, da zanemarja družbeno vlogo in naravo literature, tisto torej, kar je za marksistično metodo najpomembnejše) – okrog leta 1930.

Obstajajo različne delitve razvoja, ena od teh je:

- Osredotočanje na funkcioniranje pesniškega jezika
- Osredotočanje na funkcioniranje literarnih besedil
- Osredotočanje na literarno-razvojni vidik.

Med prvima dvema sklopom in tretjim poteka izrazita ločnica, tako, da je ruski formalizem mogoče deliti tudi kronološko na dve usmeritvi: zgodnejšo, kjer gre za izrazito „notranje“ raziskovanje literature, in poznejšo, ki se bolj osredotoča na njeno „zunanje“ preučevanje.

56. *Kdo so bili najvidnejši ruski formalisti?*

Ruski formalizem izhaja iz dveh lingvističnih krožkov, ustanovljenih med prvo svetovno vojno:

- ustanovljen leta 1914 ali 1916 v Petrogradu □ OPOJAZ (društvo za preučevanje pesniškega jezika): Viktor Šklovski, Boris Ejhenbaum, Jurij Tinjanov in Lev Jakubinski (sopotniki pa Tomaševski, Žirmunki, Vinogradov) □ ta krožek se je osredotočal predvsem na preučevanje literature, čeprav ob močni naslonitvi na jezikoslovje

- ustanovljen leta 1915 v Moskvi; ustanovil ga je Roman Jakobson z Grigorijem Vinokurovom (člani so bili še: jezikoslovec Trubeckoj in pesniki Majakovski, Pasternak in Mandelštam) [to je bil bolj lingvističen krožek

57. *Kako so ruski formalisti opredelili predmet literarne znanosti?*

Ruski formalizem je nastal kot zavestno nasprotovanje pozitivizmu in sorodnim usmeritvam v literarni vedi, kot husserlovski poziv literarni vedi, da se mora osredotočiti na „stvar samo“ in postati avtonomna disciplina. To pomeni, da je predmet literarne vede znanstveno raziskovanje literarnih besedil, ne pa zunanjih besedilnih dejstev, kot so avtorjevo okolje, dednost, psiha, družba in podobno. Nov naloga literarne vede je na znanstveni ravni (ne spekulativno) raziskati bistvo literature, se pravi tisto specifično, ki iz nekega besedila dela literaturo: tako imenovano literarnost, kot to imenuje Jakobson.

58. *Kaj po Jakobsonu pomeni izraz »literarnost«?*

Predmet literarne znanosti ni literatura, ampak literarnost, to je tisto, kar iz danega proizvoda naredi literarno delo.

59. *Kako so ruski formalisti (Jakubinski, Šklovski in Jakobson) razlagali posebnost pesniškega jezika v primerjavi s praktičnim jezikom?*

**Jakubinski** v svojem delu *O glasovih pesniškega jezika* (1916) razločuje 2 jezikovna sistema:

- Praktični jezik, v katerem govorec jezikovno gradivo „rabi z namenom, da bi se praktično sporazumeval“
- Pesniški jezik, kjer „je praktični namen v ozadju, jezikovne združbe pa imajo samozadostno vrednost“

V praktičnem jeziku beseda ni osredotočena sama nase, na svoj zven, ampak na svoj pomen. V pesniškem jeziku pa besede izgubijo svoj praktičen pomen; bistveno funkcijo dobi predvsem njihov zven, glasovna podoba, ki je nosilec čustvene nabitosti. Ta končno določa tudi pomen; toda za samo opredeljevanje literarnosti je pomen povsem nepomemben. Bolj pomembno je to, da se praktični jezik osredotoča na pomen, *označevanje*, pesniški a sam nase, *na obliko*. V pesniškem jeziku sta vsebina pesmi in njena glasovna sestava odvisni druga od druge. Pesniška funkcija jezika je po Jakubinskem potemtakem ta, da je jezikovni znak v pesmi avtoreferencialen, da označevalec s svojo čustveno nabitostjo sooblikuje pomen, označenca (in obratno), da torej drug drugega motivirata, to pa pomeni, da vez med njima ni arbitrarna.

**Viktor Šklovski** v svoji razpravi *Umetnost kot postopek* (1917) izhaja iz ugotovitve, da se v vsakdanjem življenju naše zaznave vedno *avtomatizirajo*. Ko neka zaznava ali stvar za nas postane avtomatična, je sploh ne zaznavamo več, vsekakor ne v njeni polnosti. Ko pokaže, kako zaradi avtomatizacije predmetni svet in njegove vsebine za nas izgubljajo pomen, Šklovski bistvo umetniškosti definira kot *potujevanje*. To je postopek, v katerem je neka zaznava, ki je sicer že avtomatizirana, prikazana iz nenavadnega, lahko tudi šokantnega, lahko smešnega zornega kota; prav ta spremenjeni zorni kot nas lahko prebudi, da to stvar sploh v pravem smislu zaznamo. [Potujevanje je torej eden osrednjih umetniških postopkov, s katerimi pisatelj vidi in opiše stvari zunaj njihovega vsakdanjega, praktičnega konteksta.

Samonanašalnost pesniškega jezika in potujevanje sta po mnenju ruskih formalistov dve osnovni funkciji pesniškega oziroma proznega jezika in s tem tudi pokazatelja literarnosti.

**Roman Jakobson** je opazil, da avtoreferencialnost pesniškega jezika, torej njegova usmerjenost nase, v povezavi s tem pa tudi nepoljubnost kot posledica čustvene usmerjenosti pesniške govornice – da vse to zgolj poudarja čustveno plat pesniškega jezika, ne pa tudi njegovo posebno, specifično strukturo, na podlagi katere bi ga šele bilo mogoče razločiti od vseh oblik nepesniškega jezika. Jakubinski je pravzaprav evidentiral le čustveno plat jezika, ki ni kar apriori lastnost pesniškega jezika in za katero sploh ni

nujno, da je avtoreferencialna; primarno namreč določa čustveni govor, ki pa je usmerjen na komunikacijo, ne sam nase. Primer: metafora „srce iz kamna“ □ s tem izrazom označimo nekoga, ki je trdosrčen, hladen, neusmiljen. Toda tega ne storimo le v poeziji, ampak tudi zunaj nje. Metaforo lahko uporabimo tudi zunaj poezije, saj ostaja njen čustveni naboj ohranjen. Jakobson Jakubinskega zavrača, češ da to, kar je odkril kot literarnost, sicer res velja za razlikovanje strogo diskurzivnega, praktičnega jezika od pesniškega; vendar ne le od pesniškega, ampak od vsakega emocionalnega govora nasploh. Ta lastnost torej ne more biti specifika pesniškega jezika. Do te specifike po Jakobsonu sploh ni mogoče priti tako, da iščemo razliko od praktičnega jezika, ampak moramo poiskati bistveno strukturo pesniškega jezika.

S tem problemom se je Jakobson ukvarjal v razpravi Novejša ruska poezija iz leta 1921. Prav metaforična podobnost med pesniškim in emocionalnim jezikom je ovira za literarnost kot specifiko. Posebnost pesniškega jezika je lahko le v njegovi posebni, estetski funkciji, ki jo definira kot izražanje, usmerjeno na sam izraz. Tu naredi na videz drobno, a pomembno distinkcijo od Jakubinskega. Pri Jakubinskem je pesniška beseda usmerjena sama nase, pri Jakobsonu pa na svojo posebno jezikovno organizacijo. V poeziji metafora „kamen iz srca“ ni usmerjena na kakšen realni predmet, oziroma na osebo zunaj poezije, temveč zgolj sama nase kot posebna jezikovna struktura. Specifike pesniškega jezika ni mogoče iskati v kaki posebni, empirični, na zunaj vidni izjavi, in je ena emocionalna, druga pa estetska, je to mogoče razložiti le na en način: to je posledica tega, da imata različni funkciji. In šele tu pride do bistvene razlike med dvema jezikovnima sistemoma. Pesniški jezik ima torej drugačno funkcijo od emocionalnega in to je njegova specifika. Posebna funkcija pesniškega jezika je estetska oziroma *pesniška funkcija*. □ to pa ne pomeni, da pesniški jezik nima tudi drugih neestetskih momentov (npr. Komunikativno funkcijo) □ Jakobson ugotavlja, da ima pesniško delo več funkcij, le da je estetska dominantna, prevladujoča. S tem je Jakobson dopolnil Jakubinskega in prišel do novih spoznanj.

60. *Kaj je po Šklovskem avtomatiziranje in kaj potujevanje? Navedite kakšen primer.*

V vsakdanjem življenju se naše zaznave vedno *avtomatizirajo*. Ko neka zaznava ali stvar za nas postane avtomatična, je sploh ne zaznavamo več, vsekakor ne v njeni polnosti. Ko pokaže, kako zaradi avtomatizacije predmetni svet in njegove vsebine za nas izgubljajo pomen, Šklovski bistvo umetniškosti definira kot *potujevanje*. To je postopek, v katerem je neka zaznava, ki je sicer že avtomatizirana, prikazana iz nenavadnega, lahko tudi šokantnega, lahko smešnega zornega kota; prav ta spremenjeni zorni kot nas lahko prebudi, da to stvar sploh v pravem smislu zaznamo.

Za avtomatizacijo Šklovski navaja odlomek iz Tolstojevnega dnevnika, v katerem Tolstoj briše prah o sobi, in nato ko pride do divana, se ne spomni več, ali ga je obrisal ali ne □ „Če sem ga obrisal in to pozabil, to je, če sem deloval nezavedno, potem je tako, kot bi tega ne bilo.“ Šklovski odlomek komentira takole: „Avtomatizacija požira stvari, obleko, pohištvo, ženo in strah pred vojno.“

Za potujitev pa za primer jemlje Tolstoj, ki opisuje znane reči, kot bi jih prvič videl in navaja daljše odlomke.

61. *Kaj je po Šklovskem fabula in kaj siže? Navedite primer.*

Ruski formalisti niso pristajali na razločevanje med obliko in vsebino, ampak med obliko in snovjo oziroma med postopkom in gradivom. Zato je ne le pri preučevanju poezije, temveč tudi proze moment vsebine izločen, v ospredje pa stopa raziskovanje formalne struktura literarnega dela.

Na mesto tradicionalne dvojice oblika-vsebina Viktor Šklovski pri raziskovanju proze postavi dvojico fabula-siže. Fabula pomeni pravzaprav zgodbo, v kateri so dogodki med seboj povezani glede na časovno zaporedje in kavzalnost. Fabula (zgodba, snov) lahko

obstaja neodvisno od literarnega dela; tu pa je podvržena konstruktivnemu postopku obdelave (iz gradiva, ki ga daje fabula je treba napraviti literarno kombinacijo dogodke, ki so omejeni z začetkom in koncem je treba razporediti, urediti in izraziti). Umetniško zgrajen razpored dogodkov v literarnem delu se imenuje siže. Fabula je dejansko samo gradivo za oblikovanje sižeja.

*Primer: Jančarjeva novela Smrt pri Mariji Snežni*

FABULA: Mladega časnika cesarske vojske, zdravnika, v revolucionarnem letu 1918 revolucionarji skoraj ubijejo, vendar jim srečno uide. Spomladi leta 1931 pride v kraje ob Muri in se ustali. Prične opravljati zdravniški poklic. Ko se bliža druga svetovna vojna, postane nemiren in tik pred koncem vojne, ko pridejo sovjetski vojaki do mejne reke, naredi samomor.

SIŽE: je način, na katerega je fabula oblikovana oziroma obdelana. Jančar namreč ne upošteva povsem tega kronološkega reda dogodkov, ampak najprej začne z letom 1918, nadaljuje pravzaprav z zgodbenim koncem, leta 1945, nato se pa vrne v leto 1931 in pripoved šele zatem kontinuirano teče proti letu 1945. grobo snov, fabulo, Jančar umetniško preoblikuje s posebno obliko sižeja (obdelave).

#### 62. Razložite Proppovo morfologijo pravljice!

Razprava Morfologija pravljice je izšla leta 1928. Propp je na sinhroni ravni, torej čisto strukturno, sistematsko analiziral „sižeje“ ruskih pravljic – imenuje jih čarobne pravljice. Ugotovil je, da v teh pravljicah pogosto nastopajo podobni „sižejski“ momenti. Oglejmo si te njegove primere:

- *Kralj da junaku orla. Orel prenese junaka v drugo kraljestvo.*
- *Dedek da Sučenku konja. Konj prenese Sučenka v drugo kraljestvo.*
- *Čarovnik da Ivanu barko. Barka prenese Ivana v drugo kraljestvo.*
- *Kralična da Ivanu prstan. Služabniki v prstanu prenesejo Ivana v drugo kraljestvo.*

V teh primerih se kažejo stalne spremenljive velikosti. Spremenljiva so imena nastopajočih in njihovi pripomočki. Stalna pa so njihova dejanja, ki jih Propp imenuje funkcije. Propp je analiziral 350 pravljic in ugotovil, da je v njih mogoče odkriti 31 funkcij in 7 stalnih vlog. Funkcijske tipe je Propp tudi matematično zapisal. Vsi gornji primeri dajo na primer isto formulo, ker gre za isti tip pravljice. Pomembno je vedeti, da se te funkcije vedno pojavljajo v istem vrstnem redu; če ima pravljica denimo funkcije a, b, e in i, si v tem abecednem redu tudi sledijo. (To pa seveda pomeni, da v strogem pomenu besede pravzaprav ne gre za raziskovanje sižejev, temveč za strukturno analizo fabule.)

#### 63. Kako je Tinjanov razlagal razmerje literature do družbe?

Tinjanov je postavil tezo, da v vsakem literarnem delu obstaja nenehen spor med vsemi njegovimi komponentami. Tista, ki v sporu zmaga postane vsem ostalim nekako nadmočna. Literarno delo tako vzpostavlja hierarhijo elementov, a le eden od njih je lahko prevladujoč, tak, ki si podreja vse drug in vpliva na njihovo oblikovanje. Ta element se imenuje dominanta. Vendar tudi dominanta ni statična. Delo ima lahko več dominant, a ne naenkrat, temveč eno za drugo. V enem delu besedila prevladuje ena dominanta, v drugem druga. Do menjave prihaja zato, ker delo ni statično, ampak v nenehnem gibanju. Prav v tem nenehnem gibanju je njegova umetniškost, ki ga razlikuje od avtomatiziranega neumetniškega besedila. To je le en vidik dinamike.

Pojem dominanta sprva zaznamuje znotrajbesedilno razmerje, nato znotrajliterarno razmerje, pozneje pa je prenesena tudi v dialektično razmerje med literarnimi in zunajliterarnimi dejavniki. Ta sprememba se kaže od sredine 20. let naprej v prepričanju Tinjanova, da je raziskovanje literature kot sistema možno le v povezavi z drugimi sistemi.

- Raziskovanje literature mora biti brez poenostavljanj razmerja med literarnim nizom in družbenimi nizi.
- Raziskovati je treba družbeno funkcijo literature, in sicer z analizo najbližjih nizov, ne pa z vračanjem k psihologizmu in pozitivizmu.
- Imanentno proučevanje literature kot sistema brez upoštevanja zunanjih dejavnikov ni več primerno (literarnost ni povsem immanentna lastnost, kaj je literatura lahko ugotovimo le, če literarni niz ali sistem primerjamo z drugimi nizi ali sistemi).
- Govorno funkcijo je treba upoštevati tudi pri širjenju literature v zunajliterarno življenje

64. *Kako je Tinjanov razlagal načela literarne evolucije?*

Splošno načelo literarne evolucije je dinamika oziroma spopad in zamenjava. Dinamika se ne dogaja le znotraj posameznega dela, ampak so določeni elementi nekega dela v podobnem dinamičnem razmerju tudi z določenimi elementi kakega drugega dela. Prav iz te interakcije se nato tudi obnavljajo literarne oblike, na primer posamezne literarne vrste in zvrsti. Tinjanov definira 4 faze takega razvoja:

- pojav novega konstrukcijskega principa v opoziciji do starega, ki se že nagiblje k avtomatizmu
- aplikacije te oblike v novih delih
- razširitev te oblike
- avtomatizacija tega načela in vznik novega, nove dominante.

Narava literarne evolucije je zanimiva predvsem z metodološkega vidika. Ne gre namreč za razvoj, temveč za „zamenjavo sistema“. Prehod iz ene faze v drugo Tinjanov poimenuje kot preskok: „Ne enakomerna evolucija, ampak skok, ne razvoj, ampak zamenjava.“

Literarni razvoj, evolucija, ni spreminjanje zgolj, denimo, posameznih elementov, temveč menjava sistemov, sprememba funkcij in formalnih prvin, oziroma še točneje: sprememba funkcij oblikovnih prvin.

Vsak sistem je urejen po lastnih immanentnih zakonih in vsak je s specifičnimi strukturnimi zakoni povezan tudi z drugimi sistemi.

65. *Ali po vašem model literarne evolucije, ki ga je razvil Tinjanov, velja za vsa obdobja in vse regionalne oziroma nacionalne književnosti?*

66. *Kaj je po Tinjanovu sistem?*

Literarno delo je sistem in sistem je tudi literatura. Sistem sestavlja več med seboj bojujočih se prvin; v literarni sistem delo vstopi, ko v njem prevlada določena dominantna. Literatura je dinamični sistem, katerega elementi so med seboj „v interakciji“; ta odvisnost prvine od drugih prvin in sistema je *funkcija*. Bolj ko se razlikuje od kakega sistema, bolj so poudarjene ravno razlikovalne lastnosti. □ čim večja so razhajanja s tem ali onim literarnim nizom, tem bolj je poudarjen prav sistem, s katerim se razhaja, od katerega se razlikuje. Svobodni verz je poudaril verzno načelo na nemetričnih lastnostih. Sternov roman pa sižejsko načelo na nefabulativnih lastnostih.

67. *Razložite Jakobsonovo koncepcijo binarne opozicije!*

Že od moskovskega lingvističnega krožka se je Jakobson zavzemal za tesno povezanost študija jezika in literature, sprva iz metodoloških osnov, ki so bile značilne za ruske formaliste. V dvajsetih letih začne pod Saussurovim vplivom razvijati lastno metodologijo. Od ženevskega lingvистa prevzame predvsem binarne dvojice sinhronija/diahronija, jezik/govor, označevalec/označenec, vendar ne avtomatično, temveč jih postopno nadgrajuje. Pojem sinhronije in diahronije denimo dopolni tako, da uvede

pojem permanentno dinamične sinhronije in diahronije, ki vsebuje statične invariante. Sintagmatsko in paradigmatsko os pa raziskuje z vidika dvojice metafora/metonimija in v njej najde temeljno strukturo jezika.

Vsebina binarne opozicije je lahko arbitrarna, ampak je tudi nekaj, kar ni arbitrarno: če imamo en člen opozicije, drugi člen ne več stvar dogovora, ampak je nujen, obvezen: mora biti nasproten prvemu členu. Binarna opozicija je po Jakobsonu tak rekoč vgrajena v človekovo zavest in pomeni njeno univerzalno strukturo. S tem je Jakobson odprl metodološko polje, ki nosi ime strukturalizem.

68. *Primerjajte Jakobsonovo nasprotje metafora/metonimija s Saussurovo koncepcijo dveh osi jezika!*

Jakobson izhaja iz trditve, da je jezik dvoplastne narave, ki ju je kot sintagmatsko in asociativno (paradigmatsko) odkril že Saussure. Govorne motnje se pokažejo prav kot motnje teh dveh ravni.

Prva oblika motnje je motnja na osi podobnosti. Tak človek ne more uporabiti dveh sinonimov za isto stvar. Zato njegov govor ne poteka na ravni metafore, ampak metonimije, torej ne po načelu podobnosti temveč bližine (besedo nož ne bo zamenjal z besedo rezilo, ampak z metonimijo, npr. vilico)

Druga motnja je na osi bližine. Če prvi bolnik me more nastavlјati metafor, tu ne more metonimij. Prizadeta je kombinacija. Najvišja pomenska enota takega bolnika je beseda, saj besed ne more kontekstualizirati, jih sestavljati v vije enote. Značilen je telegrafski slog, izgubijo se sintaktične enote, dobimo le kup besed.

Poanta Jakobsonove analize je, da ravno jezikovne motnje najboljše pokažejo strukturo jezika: če odpove en del jezika, ta ne funkcioniра, kot bi moral. Iz analize govornih motenj je razvidno, da je jezik res – kot je zatrjeval že Saussure – deljen na dve ravni: na metaforični in metonimični pol.

Ta dva pola se nenehno izmenjujeta v vsakdanjem jeziku, seveda tudi v literaturi. Jakobson nakaže, da sta se osnovna pola jezika tudi osnovna slogovna načina pisanja literature. Za romantiko in simbolizem je značilna denimo metafora, za realizem, „ki stopa po poti bližinskih povezav, metonimično uhaja od zgodbe k atmosferi in od oseb h krajevemu in časovnemu ozadju“, pa metonimija.

69. *Kaj je po Jakobsonu poetska funkcija sporočila?*

Roman Jakobson je opazil, da avtoreferencialnost pesniškega jezika, torej njegova usmerjenost nase, v povezavi s tem pa tudi nepoljubnost kot posledica čustvene usmerjenosti pesniške govorice – da vse to zgolj poudarja čustveno plat pesniškega jezika, ne pa tudi njegovo posebno, specifično strukturo, na podlagi katere bi ga šele bilo mogoče razločiti od vseh oblik nepesniškega jezika. Jakobson je pravzaprav evidentiral le čustveno plat jezika, ki ni kar apriori lastnost pesniškega jezika in za katero sploh ni nujno, da je avtoreferencialna; primarno namreč določa čustveni govor, ki pa je usmerjen na komunikacijo, ne sam nase. Primer: metafora „srce iz kamna“ □ s tem izrazom označimo nekoga, ki je trdosrčen, hladen, neusmiljen. Toda tega ne storimo le v poeziji, ampak tudi zunaj nje. Metaforo lahko uporabimo tudi zunaj poezije, saj ostaja njen čustveni naboj ohranjen. Jakobson Jakobsonovega zavrača, češ da to, kar je odkril kot literarnost, sicer res velja za razlikovanje strogo diskurzivnega, praktičnega jezika od pesniškega; vendar ne le od pesniškega, ampak od vsakega emocionalnega govora nasploh. Ta lastnost torej ne more biti specifična pesniškega jezika. Do te specifičnosti po Jakobsonu sploh ni mogoče priti tako, da iščemo razliko od praktičnega jezika, ampak moramo poiskati bistveno strukturo pesniškega jezika.

S tem problemom se je Jakobson ukvarjal v razpravi Novejša ruska poezija iz leta 1921. prav metaforična podobnost med pesniškim in emocionalnim jezikom je ovira za literarnost kot specifično posebnost pesniškega jezika je lahko le v njegovi posebni,

estetski funkciji, ki jo definira kot izražanje, usmerjeno na sam izraz. Tu naredi na videz drobno, a pomembno distinkcijo od Jakobinskega. Pri Jakobinskem je pesniška beseda usmerjana sama nase, pri Jakobsonu pa na svojo posebno jezikovno organizacijo. V poeziji metafora „kamen iz srca“ ni usmerjena na kakšen realni predmet, oziroma na osebo zunaj poezije, temveč zgolj sama nase kot posebna jezikovna struktura. Specifike pesniškega jezika ni mogoče iskati v kaki posebni, empirični, na zunaj vidni izjavi, in je ena emocionalna, druga pa estetska, je to mogoče razložiti le na en način: to je posledica tega, da imata različni funkciji. In šele tu pride do bistvene razlike med dvema jezikovnima sistemoma. Pesniški jezik ima torej drugačno funkcijo od emocionalnega in to je njegova specifika. Posebna funkcija pesniškega jezika je estetska oziroma *pesniška funkcija*. To pa ne pomeni, da pesniški jezik nima tudi drugih neestetstkih momentov (npr. Komunikativno funkcijo) Jakobson ugotavlja, da ima pesniško delo več funkcij, le da je estetska dominantna, prevladujoča. S tem je Jakobson dopolnil Jakobinskega in prišel do novih spoznanj.

70. *Katere funkcije ima sporočilo po Jakobsonu?*

Sporočilo ima po Jakobsonu 6 funkcij:

- Emotivno – se osredotoča na pošiljatelja, kaže govorčev odnos do tega, kar govori
- Referencialno – se usmerja na kontekst (pomeni, da sporočilo nekaj sporoča, opravlja glavno nalogo sporočil)
- Poetsko – osredotočenje na sporočilo zaradi njega samega
- Fatično – usmerjena je k stiku
- Metajezikovno – osredotoča se na kod
- Konativno – usmerjana je k naslovniku.

71. *Razložite, ali ima literarno besedilo po vašem tudi fatično funkcijo!*

72. *Na katere moderne teoretske smeri je vplival ruski formalizem?*

Vpliv je imel na semiotiko ter praški ter francoski strukturalizem.

73. *Kako je Claude Lévi-Strauss razlagal razmerje med kulturo in naravo?*

Za človeka je, za razliko denimo od živali, značilna simbolna dejavnost, ki vzpostavlja kulturo v nasprotju z naravo. Kultura je proizvod nezavedne dejavnosti duha s pomočjo oblik, form. Te oblike/forme je mogoče pokazati kot del strukture, ki so pri različnih kulturah iste, enake torej za vse človeštvo. Do teh struktur, s katerimi ljudje uravnavajo svoja razmerja do naravnega okolja in družbena razmerja, pridemo, če analiziramo čim različnejše kulturne tvorbe čim različnejših človeških skupin. – Skratka: v človekovem duhu so vsajena nezavedna formalna pravila, po katerih uravnava svoje delovanje v svetu. Če ta pravila abstrahiramo v shemo, dobimo strukturo. Ta je v osnovi vsebovana že v naravi, naravi; z nezavedno simbolno dejavnostjo jo človek prenaša tudi na kulturo.

74. *Kako kulturni kodi pogojujejo naše zaznave narave? Navedite primer in ga razložite s pomočjo koncepcij Lévi-Straussa!*

PRIMER: SEMAFOR. Končni produkt kulture, človekove simbolne dejavnosti, semafor, je v bistvu odsev naravnega fenomena, barvnega spektra, in sicer na način, kot ga doživljajo oziroma „prevajajo“ človeški možgani.

To je logična in idealna podoba strukturalnega procesa, ki v antropološki praksi seveda poteka v nasprotnem zaporedju. Lévi-Strauss pri svojih analizah izhaja iz kulture, raziskuje mite, obrede in običaje kot kulturne manifestacije in predpostavlja, da gre za transformacije strukture, ki je temeljna za človeško naravo kot tako. Njegova misel je, da bomo s tem, ko bomo spoznali nezavedne mehanizme, s katerimi „prevajamo“ naravo v

kulturo, prišli do strukture človeškega mišljenja, tako pa tudi do strukture vseh rezultatov človeškega mišljenja in delovanja sploh. Osnovna struktura je namreč povsod ista.

75. *Kakšen položaj zavzema lingvistika med humanističnimi znanostmi s stališča strukturalizma (npr. za Lévi-Straussa)? Zakaj?*

O pomenu lingvistike za strukturalistično metodo je Lévi-Strauss pisal v več razpravah. Utemeljil je univerzalnost lingvistične metode in s tem ustanovil strukturalizem kot metodo, ki zajema vse družboslovne in humanistične vede, ne le lingvistiko in poetiko. To izjemnost pripisuje Lévi-Strauss jezikoslovju zaradi tega, kar bi lahko imenovali Saussurova in Jakobsonova dediščina: pojmovanje strukture ne kot nekakšnih substancialnih entitet, temveč odnosov med entitetami; najmanjši elementi strukture niso fizične enote ali pomeni, temveč relacije med njimi; osnovni odnos je binarna opozicija.

V sestavu družbenih ved, kamor nesporno spada, pripada lingvistiki izjemno meso: ni le ena od družbenih ved, temveč tista, ki je vsekakor dosegla največje uspehe; nedvomno je edina, ki si lahko lasti ime znanosti, saj ji je uspelo formulirati pozitivno metodo ter spoznati naravo dejstev, podvrženih njeni analizi.

76. *Kaj je R. Barthes razumel pod pojmom mitologija?*

Pod pojmom mitologija Barthes razume stereotipske vzorce, ki se zdijo naravni, a so v resnici kulturno in zgodovinsko pogojeni, ustvarjeni od človeka. (primer: otroku v Franciji leta 1925 se je zdelo „naravno“, da gre oče v službo, njegova žena, otrokova mati, pa ostane doma in skrbi za otroke. V pravkar izrečenem stavku se tudi utegne zdeti „naravno“, da smo najprej imenovali moža. Ženo pa lingvistično naredili za „njegovo last“)

Barthes za družbenimi pojavi vedno prepozna globinsko nezavedno strukturo, v končni posledici zvedljivo na jezikovno. Za Barthesa jezik odločilno vpliva na to, kako posameznik ali družba gledata na svet okoli sebe.

77. *Navedite kak primer mitologije in ga razložite s pomočjo pojmov Rolanda Barthesa!*

Primer: otroku v Franciji leta 1925 se je zdelo „naravno“, da gre oče v službo, njegova žena, otrokova mati, pa ostane doma in skrbi za otroke. V pravkar izrečenem stavku se tudi utegne zdeti „naravno“, da smo najprej imenovali moža. Ženo pa lingvistično naredili za „njegovo last“.

78. *Katere tri ravni ima pripovedni tekst po Barthesu?*

Tri ravni pripovednega teksta:

- Raven funkcij
- Raven dejanj
- Raven pripovedovanja

Te tri ravni so med seboj povezane s progresivno integracijo: določena funkcija dobi smisel samo, če najde svoje mesto v splošnem delovanju kakega aktanta, samo delovanje pa dobi svoj pravi smisel s tem, da je pripovedovano, povedano v diskurzu, ki ima svoj lastni kod.

79. *Kaj Barthesu pomenita izraza funkcija in indic oz. indeks pri razlagi pripovedi?*

Funkcija je najmanjša elementarna enota pripovedi, ki kaj pomeni. To je npr. nek detajl v pripovedi, ki se na prvi pogled zdi nepomemben, ima pa neko funkcijo, saj bo ta podatek v nadaljevanju pripovedi imel veliko vlogo (Flaubert v Preprosti duši nekje „mimogrede“ omenja, da imata otroka papigo).

Glede na odnos (distribucijski/sintagmatski ali integracijski/paradigmatski) obstajata 2 tipa funkcij:

- Distribucijske ustrezajo Proppovim funkcijam in Barthes zanje obdrži izraz funkcija (npr. nakup revolverja je v odnosu s trenutkom, ko bo uporabljen – če ni, je to slabost pisca). Funkcija vedno povezuje dve zaporedni enoti, je sintagmatske narave.



- Integrativne enote pa Barthes imenuje indice ali indekse. Gre za razpršene pojme, namige. Smisel indicov ostane nejasen, če ne pridemo na višjo raven. V Goldfingerju je rečeno, da je Bond dvignil eno od štirih slušalk. Funkcija je povezana s pogovorom, ki sledi, torej dobi smisel na isti ravni. Štiri slušalke kažejo (indicirajo) na močan birokratski aparat, ki stoji za Bondom. Indeks oz. indic pa dobi smisel šele na višji ravni, na rani dejanj oz. splošne tipologije aktantov (Bond je na strani vlade, reda). Ta potrditev navzgor, na višjo raven, je paradigmatična potrditev.

Funkcije predstavljajo metonimične odnose, indici pa metaforične.

80. *S katero strukturo primerja Todorov strukturo pripovednega besedila?*

Strukturalistična naratologija Todorova je obarvana lingvistično. Izhaja iz prepričanja o obstoju „univerzalne gramatike“, ki ne velja samo za jezik, temveč za vse pomenske strukture življenjskega sveta. Zato išče to gramatiko v proizvodih človekove simbolne dejavnosti, denimo v literaturi.

V analizah Todorov podobno kot Barthes kot elementarno enoto jezikovne obravnave jemlje stavke (propozicije) in besedilo analizira v obliki sintaktične členitve stavka. Pripovedne osebe obravnava kot samostalnike ali lastna imena (agense), njihove lastnosti kot pridevnike, njihova dejanja pa kot glagole.

81. *Katere so značilnosti strukturalne metode v naratologiji?*

Literaturo skuša obravnavati izrazito znanstveno, to pa v skladu z modelom znanosti, kot ga je v temelju zastavil Saussure:

- Iz obravnave izključuje ne le subjekt in zgodovino, temveč semantiko nasploh.
- Sinhroniji daje prednost pred diahronijo.
- Ne zanima je vsebina, temveč nezavedna struktura, ki omogoča pomenjanje.
- Prizadeva si najti idealno, objektivno, nespremenljivo strukturo pripovedi sploh.
- Temeljno metodološko načelo s katerim operira je binarna opozicija.

82. *V čem se poststrukturalizem razlikuje od strukturalizma?*

Strukturalizem je z svoj vzor analize vzela model jezika kot sistema, Saussurovega langue. Barthes pa zastopa povsem drugačno mnenje. Sistem jezika obtožuje, da uteleša logiko dominantnega diskurza. Prav jezik kot sistem je po Saussuru in zgodnjem Barthesu edini primeren za znanstveno obravnavo, s svojo klasifikacijo in normativnostjo podreja.

83. *Kako razumete Barthesovo tezo o smrti avtorja?*

Spis Smrt avtorja je izšel leta 1968. v njem sta dve stvari: Barthes ne le programske, že v naslovu naredi metodološki obrat in opozori na uvedbo nove paradigme literarne metodologije in opozori na uvedbo nove poststrukturalistične teze, s katerimi se odločno oddalji od zgodnje, strukturalistične faze.

Barthes vzpostavi dva nasprotna pola:

- Na eni strani imamo Avtorja in knjigo; delo: Avtor je stvaritelj dela, je pred delom; temu ustreza tradicionalna literarna veda prve paradigme
- Na drugi strani pa imamo modernega pisarja in tekst (tu je že poznejša razlika med delom in tekstom); oba, pisar in tekst, se rodita hkrati.

Tradicionalni avtor ima pred seboj nek model, idejo, ki jo reprezentira. Moderni pisec pa ničesar ne reprezentira, ne obnavlja, ne reproducira, ampak producira, proizvaja. S tem, ko piše, ustvarja, njegov jezikovni akt sam je dejanje; zato Barthes pisanje modernega pisarja imenuje performativ. Pisanje torej ni posnemanje, mimezis, ampak je dejanje lastnega izjavljanja.

V Smrti avtorja Barthes eksplicitno pove, da „tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teleološki pomen (ki bi bil sporočilo Avtorja-Boga), ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja. Toda nobeno od njih ni izvorno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture.“ Torej ni več avtorja, ki ima neko idejo in jo skuša z delom udejanjiti, je le jezik, oziroma skupek znakov, ki se na način igre sestavljajo v bolj ali manj naključne celote. Njihovega pomena namreč ni mogoče določiti. Kot pravi Barthes: „Ko se Avtor enkrat umakne, postane prizadevanje dešifriranja teksta popolnoma odvečno. Če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem vsilimo neko zajezitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje.“ literatura – njen jezik – ne sme kazati na trdno strukturo, temveč na razpoke v jeziku, v sistemu. Ta premik je bistvo poststrukturalizma, ki se prenese tudi na dekonstrukcijo.

Poleg prehoda v poststrukturalizem je v Smrti avtorja povsem eksplicitno nakazan tudi prehod iz druge paradigme v tretjo. V zaključnem odstavku eseja Barthes zapiše: „Tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, to mesto je bralec. Prav bralec je tisti prostor, v katerega se vpisujejo – ne da bi se izgubil en sam – vsi citati, ki sestavljajo pisanje. Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema.“

Esej se konča takole: „Klasična literarna veda se z bralcem ni nikoli ukvarjala; zanjo v literaturi obstaja zgolj oseba, ki piše. Zdaj počasi ne nasedamo več takim antifrazam (...) Vemo, da moramo, če hočemo pisanju vrniti njegovo prihodnost, spreobrniti mit o njem: rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja.“ na tem mestu se pokaže Barthesova pomembna razlika od vseh tistih, ki so podobno kot on izhajali iz teze o jeziku, ki sam govori besedilo. Barthes se zaveda, a jezik nikoli ne govori kar sam; intertekstualna igra potrebuje igralca; da bi tekst sploh lahko bil tekst, potrebuje branje; šele v branju se – to je znano že od Ingardna – realizira.

#### 84. Razložite Barthesovo opozicijo delo – tekst!

Barthes tekste razdeli na dva tipa:

- pisljivi teksti (scriptible)
- berljivi teksti (lisible)

*Berljivi tekst* je klasičen tekst, pravzaprav delo. Tu ne gre za tisto produktivno branje, ki je bila opisana v Smrti avtorja, temveč za pasivno branje, pasivno recepcijo, reprodukcijo nečesa, kar je že znano in je treba le obnoviti. Takšni so ponavadi klasični teksti, denimo realistični. Berljivi teksti so produkti, proizvodi, za razliko od pisljivih, ki so proizvodnja, produkcija. Ti teksti imajo določen pomen in trdno strukturo.

Barthes se zavzema za drugo kategorijo oz. tip tekstov: za *pisljivi tekste*. To so načeloma moderni teksti. Pisljivi tekst ni produkt, temveč produkcija; zanj ni značilna struktura, temveč diferenca; nima začetka ali konca, temveč več vstopov ...

Barthes je to bolj zgoščeno formuliral v eseju *Od dela k tekstu* (leta 1971). Tu uvodoma govori o njutnovskem delu (torej zaprtem) in relativnostnem oziroma einsteinovskem tekstu (torej odprtem), s čimer ponovi svoje razlikovanje med berljivim delom in pisljivim tekstom. Nato pa v svoj poststrukturalizem povzame 7 tez:

- Delo najdemo v knjižnici, na knjižni polici, leži statično; tekst je le v gibanju, proizvajanju.
- Tekst prestopa meje med kanoniziranimi zvrstmi; je vedno paradoksalen
- Delo je fiksirano v označencu. Tekst označenca nenehno odlaša, zavlačuje. Logika teksta je metonimija, logika dela je simbol.
- Tekst je pluralen, v njem gre za intertekstualnost in apriorno množstvo pomenov

- Delo je zajeto v proces izvira, determinirano z njim. Tekst je brez izvira v Očetu. Delo je organizem (raste iz korenin, iz „telesa staršev“), tekst je mreža nima začetka in konca, torej ne izvira).
- Delo je predmet porabe, potrošnje. Tekst delo odmika od potrošnje in ga vključuje v igro, dejavnost, dogajanje. Tekst ukinja razliko med pisanjem in branjem, a oboje se zlije v praksi označevalca. Od bralca zahteva sodelovanje.
- Pravi pristop k tekstu je pristop užitka. Ob branju del imamo zadovoljstvo, vendar ne užitka. Branje je ustvarjalna igra.

Zadovoljstvo je povezano z delom, torej berljivim, užitek pa s tekstom, torej pisljivim.

85. *Kaj je semiotika/semiologija? Opredelite jo!*

Semiotika se ukvarja z znaki, natančneje: z načinom, kako znaki proizvajajo pomen. Pojem proizvodjanja implicira družbenost in zaradi te značilnosti je semiotika že na svojem začetku pridobila relativno samostojnost v odnosu do lingvistike, iz katere je izšla (Kralj). Semiotika je raziskovanje znakov in načina, kako proizvajajo pomen. Za semiotiko so osrednjega pomena oblike, kako znaki delujejo družbeno, kako so organizirani v sisteme, kot so jeziki in kodi, kako se proizvajajo in razširjajo.

86. *Kakšno je razmerje med semiotiko in strukturalizmom? V čem se semiotika bistveno razlikuje od strukturalizma?*

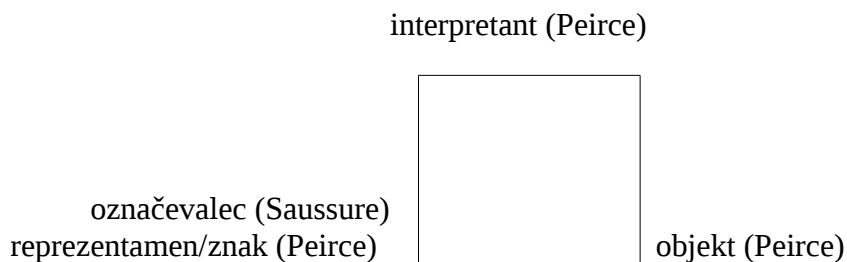
Kar po Barthesu velja za semiologijo, velja tudi za strukturalizem. Zato je vtis, da je „semiotik“ pogosto le novejša oznaka za „strukturalista“ (ali „poststrukturalista“). Kljub navidezni identiteti pa je med tem, kar ti pojmi označujejo, vendarle vsaj načelna razlika: strukturalizem je filozofska metoda, ki izhaja iz kritike pojmov „subjekt“ in „zgodovina“, metodološko pa iz Saussurovih načel. Semiotika pa je znanstvena metoda, ki prav tako izhaja iz Saussurovih načel, vendar tudi iz drugih virov; zanjo je značilno, da presega strukturalistično zaprtost strukture oziroma znaka v smeri poststrukturalizma.

87. *Kdo sta utemeljitelja semiotike?*

Kot vedo o znakih je semiologijo zasnoval že Saussure v Predavanjih o splošnem jezikoslovju □ semiologijo je ustvaril v enem samem zamahu, vključno z imenom, metodo in cilji. Nekako v istem času (celo nekoliko prej) je isto vedo zasnoval tudi ameriški filozof in matematik Charles Sanders Peirce in jo imenoval semiotika. Barthes je pozneje spet povzel izraz semiologija, vendar se je bolj uveljavila Peirceova raba; to končno kaže tudi ime Mednarodne semiotične zveze, ki je imela svoj prvi kongres leta 1974 v Milanu in je utrdila semiotiko kot znanstveno metodo.

88. *Primerjajte Saussurov model znaka s Peirceovim!*

- Saussurov model znaka je dvodelen (označevalec/označenec), Peirceov pa trodelen
- Saussurov model znanstvenosti je sistem, utemeljen na binarnih opozicijah. Tak je tudi pojem jezikovnega znaka, kije pravzaprav univerzalni model znaka sploh. Vsak znak, ne le jezikovni, je mogoče deliti na označevalec in označenec. # Peirceov sistem je taksonomija znakov; ne gre mu za univerzalni sistem znakov, temveč za naštetje vseh njegovih tipov. Tako je naštel 59.049 različnih tipov znakov in deset temeljnih tridelnih „modelov“. Najpomembnejši med njimi sta reprezentamen-objekt-intepretant, ki pomeni nekako strukturo znaka, sorodno Saussurovi, in ikona-indeks-simbol, ki pomeni klasifikacijo znaka glede na odnos med označevalcem in označencem.
- Saussurovo diado je mogoče razširiti v triado; poznejše teorije so to res storile, dopolnjeni model znaka bi bil tedaj označevalec-označenec-referent; pri tem je referent tisto, na kar se znak nanaša. Ta tridelna struktura ima precej univerzalno veljavo, kar lahko potrди trikotnik, ki ga je sestavil Umberto Eco:



89. *Zakaj je Peirceov model znaka postal izhodišče za poststrukturalizem?*

Strukturalizem izhaja iz končnosti, ujemljivosti, monadičnosti, določljivosti znaka. Peirceova definicija znaka pa je takšna: „Znak ali reprezentamen je nekaj, kar v nekem oziru ali na nekem položaju za nekoga zastopa. Na nekoga je naslovljen, pravzaprav v zavesti neke osebe ustvari ekvivalenten ali mogoče bolj razvit znak. Za ta ustvarjeni znak pravim, da je interpretant prvega znaka. In znak nekaj zastopa, namreč svoj objekt.

Momenti znaka so na videz sorodni s tistimi v Saussurovi lingvistiki, a pri Peircu pri interpretaciji oziroma pomenu nastopi pomembna razlika: interpretant je spet znak. Tako pri Saussuru kot Peircu gre pri semiotiki za raziskovanje mehanizma pomenjanja, se pravi za odgovor na vprašanje, kako nekaj za nas kaj pomeni – samo s pomočjo interpretacije interpretanta. Ta interpretacija pa je vedno v jeziku, torej znak, ki ima spet svoj objekt in svojega interpretanta in tako naprej v neskončnost. To je glavna lastnost, ki je pomenila prehod v poststrukturalizem (nanj so se sklicevali Lacan, Derridaj, Paul de Man).

90. *Kaj je interpretant?*

Interpretant je znak enako kot reprezentamen, z njim ima tudi isti objekt in njegova naloga je nekakšno posredovanje med izvornim znakom in objektom.

91. *Zakaj je s stališča Peirceove semiotike znak lahko karkoli?*

Zato ker je vse, kar nekaj (za koga) predstavlja (in zato pomeni), je znak. Zato je znak lahko pravzaprav vsaka stvar na kateremkoli področju.

92. *Razložite Peirceovo koncepcijo semioze!*

Znak se nanaša na svoj objekt, vendar je to nanašanje kompleksno, posredovano z interpretantom, ki ta model podvoji v neskončnost. Vsak znak napotuje na kak drug znak in vsak označenec je označevalec za kak drug označenec. To je neomejena semioza

93. *Kaj pomeni Lotmanova teza, da je umetnost sekundarni modelativni sistem?*

Jezik je en le človekovo osnovno sredstvo komunikacije, temveč nekakšen „predvajalnik“ odnosa s svetom; svet nam je vedno posredovan z jezikom, jezik nam vedno oblikuje, modelira svet. Jezik je primarni modelativni sistem. Literatura – in z njo umetnost na sploh – pa je sekundarni modelativni sistem. Z drugimi sekundarnimi modelativnimi sistemi sestavlja semiotično totaliteto, kulturo. Literarno delo je znak v tem sistemu.

94. *Zakaj so po Lotmanu znaki v umetnosti ikonični znaki?*

Znaki v umetnosti so ikonični (niso arbitrarni, tako kot v jeziku), ker so sestavljeni po načelu povezanosti med izrazom in pomenom, označevalcem in označencem.

95. *Kako semiotika presega nasprotje med zunanjim in notranjim pristopom k literaturi?*

Tako, da skuša združiti zunanji in notranji pristop k delu.

- Na eni strani se osredotoča na besedilo, kot sporočilo oziroma znak in raziskuje pogoje njegovega funkcioniranja, zlasti glede na naravni jezik.
- Na drugi strani pa je literarno delo – tudi kot informacija – vključeno v širši sistem kulture. Ta je funkcionalni skupek različnih znakovnih sistemov, med njimi denimo tudi literarnega. Pomen teksta je pogosto viden šele iz odnosa do drugih tekstov, jezikov, znakovnih sistemov.

96. *Katere so podobnosti med anglo-ameriško novo kritiko in ruskim formalizmom?*

Nova kritika kot „strukturalna“ (ali celo „formalistična“) metoda ima mnogo skupnih lastnosti z ruskim formalizmom in praškim strukturalizmom, čeprav se je razvila povsem neodvisno od njiju. Ta „neodvisnost“ je posledica tega, da je ruski formalizem postal širše znan šele razmeroma pozno, s prevodi v evropske jezike. Kljub temu je med formalistično-strukturalistično usmeritvijo in „novo kritiko“ že na prvi pogled opaziti *podobnosti*:

- Obe – v skladu s posebnostjo druge metodološke paradigme – zavračata pozitivistično literarno vedo in se zavzemata za obravnavanje literature kot literature.
- Obe postulirata razliko med „poetskim“ in „nepoetskim“ jezikom ter skušata to razliko teoretsko definirati.
- Pri obeh igra osrednjo vlogo ideja sistema oziroma strukture in medsebojnih odnosov elementov.
- Obe obravnavata literarno besedilo kot objekt, neodvisen od avtorja in zgodovinskega konteksta.
- Obe se opirata predvsem na sočasno literarnoumetniško prakso (formalizem na futuriste, nova kritika na moderniste).

Seveda so pa med njima tudi pomembne *razlike*:

- Najbolj izstopa ta, da novi kritiki oblike ne osamijo od pomena in literature ne odmaknejo od „resničnega“ življenja.
- Nova kritika je zato v primerjavi s formalizmom in strukturalizmom vendarle bolj „empirična“ in „humanistična“.

97. *Katere so podobnosti med anglo-ameriško novo kritiko in Ingardnovo fenomenologijo?*

98. *Razložite I. A. Richardsovo razliko med referencialno in emotivno funkcijo jezika!*

Richards je zavračal pozitivistično metodo in se zavzemal za vedo, ki bi se ukvarjala z razločevalnimi lastnostmi literature. Temeljni kamen njegove misli je razločevanje med dvema funkcijama jezika: referencialno in emotivno.

REFERENCIALNA ALI SIMBOLIČNA FUNKCIJA uporablja besede za govorjenje o objektivnem svetu, za kazanje na stvari. Značilna je za znanstveni jezik, kjer je vsaka izjava rabljena referencialno (gre za vprašanje o njeni resničnosti in neresničnosti). Evokacija čustev je tu v največji možni meri odstranjena, piščeva in bralčeva pozornost se povsem osredotočata na dve stvari. Referencialne izjave imenuje Richards trditve (statements).

EMOTIVNA OZIROMA ČUSTVENA FUNKCIJA pa uporablja besede za evokacijo subjektivnih občutkov, čustev, razpoloženj, in sicer s pomočjo asociacij, ki jih vsebujejo besede. Najjasnejši primer emotivnega jezika je poezija, ki se povsem osredotoča na to evokacijo; pri njej bralčeva in piščeva pozornost nista usmerjeni na objektivno povezanost med besedami in stvarmi, zato gre za psevdo-trditve (torej nekakšne kvazisodbe po Ingardnu).

99. *Kakšen je s stališča ameriške nove kritike pomen ironije, paradoksa in napetosti v literarnem delu?*

Dvoumnost je izhodiščni pogoj literarnega diskurza. Ironija, paradoks in napetost so določujoče lastnosti umetniškega dela in ključ do njegovega bogastva, kompleksnosti in zapletenosti. Zaradi poudarjene vloge ironije, parodije in dvoumnosti je treba besedilo brati skrajno pozorno in vsako besedo v pesmi natančno preveriti glede vseh možnih konotacij in detonacij.

100. *Kako nova kritika razlaga razmerje med avtorjevo namero in jezikovno strukturo literarnega besedila?*

Wimsatt in Beardsley povsem v duhu Eliota trdita, da je pesem (spet ta zastopa literaturo v celoti) nekako javni predmet, ne pa zasebna last posameznika („pesem se od avtorja loči ob rojstvu in gre po svetu, ne da bi lahko na to vplival ali jo nadzoroval“). Avtorjeva izkustva in namere v času pisanja pesmi ne določajo njenega pomena, učinka ali funkcije; misliti tako je namernostna zmota. Pomen pesmi je namreč notranji, določen z lingvističnim dejstvom – slovnica, semantika, sintaksa –, ne pa s tem, kar je morda pesnik v pogovorih, pismih ali dnevnikih razkril kot svojo namero. S stališča znanstvene literarne vede pa je pomembno le tisto, kar je utelešeno v besedilu. Tudi ilirski Jaz je stvaritev same pesmi in ga ne smemo zamenjevati z avtorjem.

101. *Kakšne so vzporednice med novo kritiko in dekonstrukcijo?*

Ko govorimo o novi kritiki moramo biti pozorni ne le na vzporednosti z ruskim formalizmom, temveč tudi na očitno predhodništvo dekonstrukcije. Dekonstrucionisti so skupaj z Richardsom kot osrednjo plast poezije postulirali dvoumnost, paradoks, ironijo, metaforo – vse to so tudi osrednje dekonstrukcijske analize poezije.

Novi kritiki so verjeli (za razliko os formalistov in dekonstrukcionistov ali poststrukturalistov), da je mogoče literarno delo brati objektivno in pravilno glede na njegovo dejansko strukturo ali formo. Delo ima torej lahko eno samo oziroma „pravilno“ interpretacijo.

102. *Zakaj je psihoanaliza pomembna za moderno literarno vedo?*

Tradicionalna psihoanalitska metoda v literarni vedi j vzorčni primer prve metodološke paradigme. Največkrat se osredotoča na dejavnike, ki so glede na besedilo zunanji in povezani z okoliščinami njegovega nastanka. V „klasični“ obliki sta se z njo literarnih del lotevala že Freud in Jung, po njunih stopinjah pa denimo Marie Bonaparte.

103. *Kakšno vlogo v človekovi duševnosti ima po S. Freudu nezavedno?*

Freud je nezavedno odkril leta 1880, ko je delal s hipnozo. Nezavedno je prostor v človekovi duševnosti, kamor cenzura nekaj potlači in od koder se to potlačeno nato spet oglašča v obliki govornih spodrsnjajev (lapsusi), šalah in sanjah. Nezavedno je izjemno pomembno gibalno človekovih ravnanj in Freud je odkril, da je seksualno (npr. Ojdipov kompleks).

104. *Na kratko razložite Freudovo topologijo osebnosti!*

Freud je človekovo osebnost raziskoval sistematično, in sicer v območju trojnega topografskega modela. Do leta 1923 je govoril o zavesti, predzavestnem (nezavedno, a ne potlačeno; denimo spomin, ki razbremeni zavest; omogoča namreč, da imamo dostop do nekaterih psihičnih vsebin, ne da bi nenehno obremenjevale zavest) ter nezavednem (to je potlačeno in zavednemu dostopno le prek lapsusov, napak v spominjanju, sanj, nevrotičnih sindromov, šal itd.). po letu 1923 je prejšnjo topologijo nadgradil s pojmi Ono (instinkti in nagoni), Jaz (sebstvo, ki pomeni identifikacijo subjekta in njegovo „komunikacijo“ z zunanostjo) in Nadjaz (določen z vplivom staršev in družbe) (id, ego, superego), ki se ne prekriva z zgodnejšo, ampak jo prekriža. Povsem natančnega razlikovanja pa v tej drugi topiki, ki jo je sam pojmoval „kot zadnji pomembni prispevek k analitični teoriji“ ni opravil.

105. *Kako je Freud razumel umetnost in literaturo?*

Freud je pobude za svoje delo našel v umetnosti. Umetnost je po njem – ne glede na nezavedno – nekaj takega kot sanje. Prepovedane seksualne vsebine so potlačene in premeščene v sanje, ali pa sublimirane v umetnost. Zato je Freud pogosto analiziral umetniška dela in s tem spodbudil nastanek psihoanalitske metode v literarni vedi. Te analize so načeloma treh vrst:

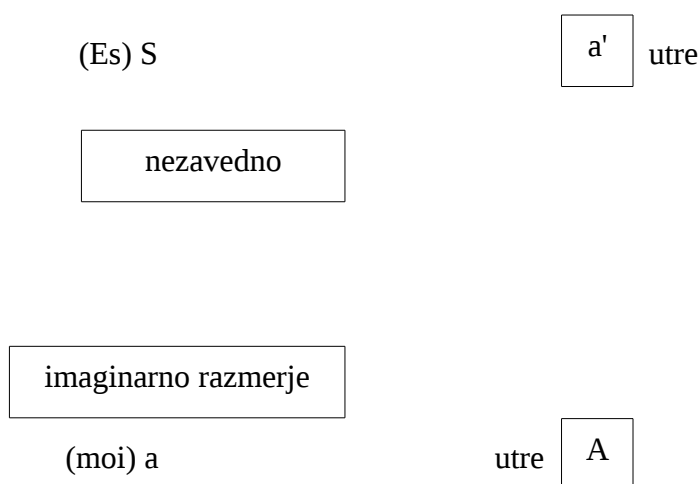
- Literarna dela analizira podobno kot sanje in uvaja psihobiografijo; umetniško delo mu je vir psihoanalize avtorja in posredno spoznanje o duševnih procesih;

- Psihoanaliza junaka: na primeru glavnega junaka Hofmanove zgodbe Peskar pokaže, kako skozi „grozljivo“ na dan prodira pravzaprav potlačeno nezavedno
- Analizant ni ne avtor ne oseba, temveč sólo literarno besedilo.

106. *Razložite, kako se po Lacanu oblikuje subjekt! Kakšno vlogo pri tem pripisuje jeziku?*

Freudovo trojno topografijo Lacan razdela drugače: razdeli jo v območja imaginarnega, simbolnega in realnega. **Polje imaginarnega** odpira odkritje tako imenovanega zrcalnega stadija. □ Otrok med šestimi in osemnajstimi meseci kaže nenavadno veliko zanimanje za svojo zrcalno podobo. Otrok v tej podobi naenkrat prepozna samega sebe kot celoto (preden je prišlo do tega, je bila otrokova zavest razdeljena, čutil je, da nekako ni enoten, temveč razkosan.). „Dobi“ torej svojo identiteto, nezmotljivo ga prešine: To sem jaz!“ Jaz je v tej fazi modeliran po podobi drugega (zrcalna slika je res njegova podoba, a je hkrati podoba nekoga drugega, saj je popolna, enovita, on pa je še vedno pomanjkljiv), je imaginaren. Imaginarna faza je zelo pomembna za razumevanje nekaterih psihičnih bolezni (kdor te faze ni uspešno presegel, ima simptome na način nadrealistov; sebe čuti kot razkosano telo). Vendar je znamenje, da se samostojni Jaz, subjekt, še ni razvil. Da bi se to zgodilo, mora natopiti nov premik, **faza simbolnega**. Tedaj v dualno razmerje med Jazom in njegovim objektom, „malim drugim“ vdre tretji: „veliki Drugi“(A). To je oče. S tem vdorom simbolnega, v katerem se jaz konstituira kot subjekt, se zgodi vrsta za človekovo oblikovanje odločilnih stvari. Otrok šele v tej fazi nenadoma zazna, da je poleg njega in njegovih imaginarnih identifikacij še nekaj tretjega; simbol tega je oče, vendar ne gre le zanj, temveč gre za Družbo, kulturo, za realni svet, kot ga dojema odrasel človek. Ta faza pomeni tudi rojstvo nezavednega, kajti vstop v simbolno je tudi izstop iz raja, simbioze in s tem je povezana tudi tista izvorna potlačitev, prapotlačitev, ki cepi subjekt. Subjekt, ki je zdaj odcepljen od svoje primarne želje, od svoje imaginarne identifikacije, je odslej naprej Jaz, ki ga zaznamuje nek manko: izguba imaginarne enosti z materjo, izguba objekta a.

Lacanova shema tega prehoda:



RAZLAGA: najprej je imaginarna podoba celovitosti, s katero se otrok identificira in konstituira Jaz, ki je imaginarni Jaz; gre za imaginarno razmerje. Sem vdre veliki Drugi in konstituira nezavedno, s tem pa tudi subjekt – to je simbolna raven. Subjekt je zaznamovan z neustavljivo željo, hrepenenjem po izgubljenem imaginarnem objektu, malem a.

**Območje realnega** je nekoliko nejasno. Realno je tisto v nezavednem, kar to nezavedno nekako vedno poganja, do česar pa ne moremo; je „v tistem, kar so sanje kot travmatično ovile, prikriale“. Kajti „subjekt gre lahko le do določene meje, ki se ji pravi realno“. Realno je tisto „izgubljeno“, ki nam ni več dosegljivo.

VLOGA JEZIKA: V simbolni fazi gre pri vdoru velikega Drugega za očetovo ime v posebnem smislu, za ime kot znak oziroma za vdor golega označevalca, za načelo jezika. Gre za jezik v tistem smislu, v katerem so za Lévi-Straussa tudi sorodstvena razmerja ali prepoved incesta jezik. Nastop prepovedi incesta (ki sovpade z Ojdipovim kompleksom) torej pomeni hkrati vdor jezika, vdor v svet simbolnega in s tem se konstituira subjekt. □ otroka vstop v simbolno fazo prisili, da se nauči uporabljati jezik

107. *Kaj Lacanu pomenijo pojmi imaginarno, simbolno in realno?*

imaginarno = jaz

simbolno = subjekt

realno = tisto „izgubljeno“, ki nam ni več dosegljivo

108. *Poskusite razložiti Lacanovo trditev, da je nezavedno strukturirano kot govorica!*

To, da je nezavedno strukturirano kot govorica je eden temeljnih Lacanovih aksiomov □ tisto, kar pride do nas iz nezavednega, ima vedno bistveno strukturo jezika. Najboljše potrdilo, da je nezavedno strukturirano kot govorica najdemo v sestavu sanj. Sanje imajo natanko jezikovno strukturo. Manifestirana vsebina sanj ni nikoli tisto, kar nezavedno zares sporoča. Freud je v analizah sanj pokazal, da izražajo potlačeno vsebino, ki tisto, kar je bilo potlačeno, spreminja predvsem na dva načina: kot premestitev in zgostitev. Lacan eksplicitno tolmači Freudovi zgostitev in premestitev kot metaforo in metonimijo (npr. v sanjah: lestenec = metafora za moški spolni ud; glava je metonimija za ritko). Očitno je torej, da nezavedno, ki proizvaja sanje, prevzame strukturo jezika, saj je po Jakobsonu jezik bistveno sestavljen iz dveh polov: metaforičnega in metonimičnega (pravzaprav že pri Saussuru: sintagma in paradigma). Pri Jakobsonu postopka metafore in metonimije delata jezik; Lacan pa za Freudom ponovi, da ista postopka sestavljata nezavedno. Od tod je potem seveda samoumeven sklep, da je nezavedno strukturirano kot govorica.

109. *Kdaj in kje se je oblikovala dekonstrukcija kot literarnovedna »šola«?*

Začetek dekonstrukcije kot filozofske smeri sega nekako v leti 1966 in 1967. leta 1966 je imel tedaj še malo znani Derrida na univerzi John Hopkins v Baltimoru na simpoziju z naslovom Govorice kritike humanističnih ved, predavanje Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti, v katerem je zavrnil strukturalistično pojmovanje znaka in Lévi-Straussovo metodo. Predavanje je ne le vzbudilo veliko pozornost, ampak tudi začrtalo novo, očitno poststrukturalistično usmeritev. Ta se je še bolj utrdila naslednje leto, ko je Derrida izdal svoje, morda najpomembnejše knjige: Pisava in razlika, Glas in fenomen in O gramatologiji.

110. *Kdo so glavni protagonisti dekonstrukcije v literarni vedi?*

Neizprosni, neusmiljeni in dosledni dekonstruktorji so: Jacques Derrida, Paul de Man in Jay Hills Miller. Pogojna dekonstruktorja sta: Harold Bloom in Geoffrey Hartmann.

111. *Razložite Derridajev pojem dekonstrukcija!*

Kot pravi sam Derrida, se je beseda „dekonstrukcija“ vanj ugnezdila v delu O gramatologiji. S to besedo je hotel prevesti Heideggrova termina „destruktion“ in „Abbau“, ki sta imela preveč negativno konotacijo. Poanta dekonstrukcije namreč ni destrukcija, kritika in razdiranje metafizične tradicije; nemara prej narobe. Derrida trdi, da popolna zavrnitev metafizike (npr. izogibanje njenim pojmom) sploh ni potrebna. Derrida za vsakega misleca (Platona, Aristotela, Hegla ...) pokaže, da vsebuje njegovo delo „nemetafizično“ težnjo, a jo na račun „kategoričnega imperativa“ prezence potisne na rob, spregleda in ustvari pravzaprav nekonsistentnost v besedilu: besedilo samo sebi oponira, nasprotuje, ne da bi bilo to opaženo, saj imperativ prisotnosti/prezence zaslepljuje pred tem uvidom. Dekonstrukcija po Dirredaju ne počne drugega, kot da rešuje pred to slepoto, pokaže na te obrobne elemente, ki spodjedajo prevladujoči diskurz, kažejo na razpoko v njem. Kažejo, da je metafizika vedno nekako „nezavedno“ mislila tudi že nemetafiziko.



Po Dirredaju je smisel besede dekonstrukcija „le v nekem določenem kontekstu, kjer zamenjuje in dovoli, da jo določimo z drugimi besedami, kot so npr. „pisava“, „sled“ „razlika“, „dopolnilo“, „rob“, „entame“, „parergon“ itn.“

112. *Poskusite dekonstruirati binarno opozicijo zavedno – nezavedno!*

113. *Kaj je »razlika« (différance)?*

Razlika naredi, da je gibanje pomenjanja možno le, če se vsak tako imenovani prisotni element, ki se pojavi na prizorišču prisotnosti, nanaša na nekaj drugega od samega sebe, ob tem v sebi ohranja znamenje minulega elementa in se že navdaja z znamenjem svojega odnosa do prihodnjega elementa.

Derrida je v francoščini skoval besedo différance, da bi pokazal na neskončno igro proizvedenih pomenov, v katerih se referenca v nedogled prelaga na pozneje. Tako se njegov sklep glasi, da se „središčni označenec, izvorni ali transcendentalni označenec razodeva kot nikdar popolnoma prisoten zunaj sistema razlik in da ta odsotnost zadnjega označenca širi domeno in igro pomenjanja v neskončnost“.

114. *Kakšno vlogo ima ponovljivost (iterabilnost) za funkcioniranje označevalcev (znakov) in govornih dejanj?*

Iterabilnost je pomembna na le za Dirredajevo pojmovanje jezikovnega znaka, temveč tudi za njegovo razumevanje literature. Je pogojenost lingvističnega znaka s ponavljanjem. Besede ne ponavljajo tudi konteksta. Ta je v njih ohranjen le kot sled, toda v novem kontekstu je beseda nujno drugačna. Ponovljiva je idealna oblika besede, konvencija, obrazec, ne pa tudi intenca, kontekst. Pogoj pomenjanja je ravno, da beseda deluje tudi zunaj vsakega konteksta, tako brez konteksta govorca kot tudi sprejemnika, se pravi nekako idealno.

Odsotnost je torej strukturalna. Za pomenjanje je bistvena ravno ta idealnost, prelom z izvornim kontekstom, odrezanost od vsake absolutne gotovosti, od zavesti kot avtoritete zadnje instance, se pravi ponovljivost, ki pa je bolj kot s prisotnostjo (izvirne intence, konteksta) zaznamovana z odsotnostjo, ali točneje: z možnostjo (njune) odsotnosti. Ta iterabilnost, ki je sicer izvirna lastnost pisave, velja za ves jezik.

Performativ ne bi mogel biti uspešen, če ne bi bil iterabilen. Derrida pravi: „Izjava nekaj pomeni le, ker je iterabilna, ponovljiva, vendar v idealni obliki, brez konteksta. Obljuba je obljuba le, ker je ponovljiva, ker prepoznamo njeno idealno obliko, ker je ponovitev te oblike; okoliščina, ali je obljuba dana z resnim namenom ali ne, je šele sekundarna: preden razmišljamo ali razsojamo o tem, že vemo, kaj je obljuba, smo jo že prepoznali. To je povezano s „citatom“ obljube. Obljuba je v resničnem življenju možna le zato, ker je možna na odru, ker je torej ponovljiva, možna kot citat.“

Literatura je definirana kot „zgodovinska institucija s svojimi konvencijami, pravili itn.“. njena narava, njeno bistvo je dogovorno, konvencionalno, določeno s pravili: „Zato obstajata literarno funkcioniranje in literarna intencionalnost, prej izkustvo literature kot njeno bistvo. Bistvo literature je proizvedeno kot niz objektivnih pravil v izvorni zgodovini „aktov“ vpisovanja in branja.“ iterabilnost literature seveda ne pomeni le njene ponovljivosti in konvencionalnosti, temveč tudi ohranjanje nekakšnega odnosa do smisla kot tiste idealne identitete, ki je korelativna ponavljanju.

115. *Kaj Derridaju pomeni izraz »sled«?*

Sled se nanaša tako na tisto, kar se imenuje prihodnost, kot na tisto, kar se imenuje preteklost, ter konstituira to, kar se imenuje sedanost, natanko skozi odnos do tistega, kar ni ona sama, se pravi tudi ne preteklost ali prihodnost kot modifikacija sedanosti.

Pomena besede po Derridaju ni mogoče določiti iz konteksta, pač pa beseda nosi s seboj vse svoje kontekste, zgolj možne in aktualne, pretekle in prihodnje, in njen pomen je

vedno zgolj v tej igri razlik, le sled vseh odsotnih pomenov. Sled ni prisotnost, čeprav učinkuje kot nekakšen „simulaker“ označene prisotnosti.

Pri gibanju preteklost nikoli ne pride do sedanjosti, čeprav je nekako njen pogoj in je kot sled v njej vedno prisotna; tudi prihodnost se sicer ves čas najavlja, a svoj prigrad prav tako nenehno odlaga, nikoli ne postane prezentna, sedanja, a kljub temu bistveno določa prisotnost (gibanja). Podobno je z besedo oziroma jezikovnim znakom: ta nekaj pomeni le v razliki do drugih znakov, v nenehni igri razlik, v kateri se pomen nenehno dogodeva in za njim ostaja le sled.

116. *V čem so podobnosti med Derridajevo koncepcijo označevalne verige, Peirceovo neskončno semiozo in Lacanovim drsenjem označenca pod označevalcem?*

117. *Kakšna je metoda dekonstrukcije pri interpretaciji literarnih besedil? Kaj hoče pokazati?*

Za Derridaja ni mogoče reči, da uporablja – v medotološkem pogledu – tisti postopek, ki po splošnem konsenzu velja za dekonstrukcijskega. V besedilu ne poišče elementa, ki bi denimo nasprotoval njegovi eksplicitni tezi in bi jo od znotraj dekonstruiral: literature ni treba dekonstruirati, ker ona sama dekonstruira metafiziko. Interpretacija besedil je dvoplastna.

118. *Kdo je najbolj znani predstavnik dekonstrukcije v literarni vedi?*

Paul de Man je najbolj znani predstavnik dekonstrukcije v literarni vedi in po splošni sodbi na tem področju tudi njen začetnik.

119. *Kaj pomeni de Manov izraz »aporija« oziroma »nedoločljivost«?*

Dvournje ali aporija (= konstitutivna lastnost pesništva) je posledica tega, da besedilo vedno pove nekaj drugega od tega, kar je manifestno, in spodbuja vedno „napačna“ branja, med katerimi se načelno ni mogoče odločiti za „pravo“. Aporija se zato – v nasprotju s polisemijo – bolj ujema z Derridajevo deseminacijo.

Napetost med gramatiko in retoriko, ki je konstitutivna za besedilo v njem ustvarja semantično aporijo.

120. *Kaj je po Gadamerju predsodek pri razumevanju literarnega dela?*

Ko interpretiramo kako literarno delo, to vedno počnemo z vnaprejšnjim razumevanjem. Ta ugotovitev je pomembna zato, ker je bil tradicionalni objektivistični model znanstvenega pristopa nekako tak, da si je treba prizadevati za objektivno rekonstrukcijo izvirnega pomena dela, pri tem pa izključiti interpretove lastne predsodke. Gadamer pa poudarja, da je razumevanje vedno zgodovinsko, da je predsodek, interpretovo vnaprejšnje vedenje, nekaj, česar se ne le ni treba znebiti, ampak je to celo nemogoče (danes Ojdipa gotovo drugače razumemo, kot so ga Grki. Toda to ne pomeni, da je naša interpretacija tragedije subjektivna). Teksta kot nespremenljive objektivne substance ni!

121. *Kakšno je razmerje med sodobnim horizontom bralca in horizontom, v katerem je literarno delo nastalo? Razložite na primeru Sofoklovega Kralja Ojdipa!*

Ustrezno razumevanje po Gadamerju je takšno: *izvirni horizont*, v katerem se je delo pojavilo, zaradi zgodovinske oddaljenosti ni povsem obnovljiv. Zato si ni potrebno prizadevati za njegovo rekonstrukcijo. Pač pa naše razumevanje, ki je vedno zgodovinsko, to, kar nam je od izvirnega horizonta vendarle preneseno, stopi s horizontom nas, ki delo razumevamo. To Gadamer imenuje *stopitev ali zlitje horizontov*. Horizont sedanjosti se torej nikakor ne oblikuje brez preteklosti. Niti ni horizonta sedanjosti za sebe niti zgodovinskih horizontov, ki bi jih morali pridobiti, pač pa je razumevanje vedno postopek stapljanja takih, domnevno samostojnih horizontov.

KRALJ OJDIP: če beremo Kralja Ojdipa, je objektivno gotovo vsaj to, da ne beremo znanstvenofantastične zgodbe o bitjih s tujega planeta, ampak o tebankskem kralju, ki je

spal z materjo, ubil očeta in se nato oslepil. Skoraj zanesljivo je res tudi to, da so Grki kot prvi bralci Sofoklovo dramo razumeli nekako v duhu: usodi ni mogoče pobegniti. Toda nobenega dvoma tudi ni, da – denimo po Freudu – današnji bralec Kralja Ojdipa vendarle razume nekoliko drugače.

122. *Kateri sta dve glavni usmeritvi recepcijske estetike?*

Dve glavni usmeritvi recepcijske estetike sta:

- estetika recepcije
- estetika učink(ovanj)a.

123. *Ali je za recepcijsko estetiko mogoče objektivno spoznavanje literature iz preteklosti?*

Literarna zgodovina mora odstraniti predsodek zgodovinskega objektivizma in preiti od produkcijske estetike in estetike prikaza k estetiki recepcije. Pri tem jo mora voditi dialoški odnos med zgodovinarjem in delom. Literarno delo ni spomenik (ki je nepremakljiv in nespremenljiv), ampak je nekakšna partitura („izvedba“, ki je vedno odvisna od „izvajalca“, v tem primeru bralca kot „konkretizatorja“); literarni zgodovinar je najprej bralec, šele potem znanstvenik. Njegovo razumevanje torej nikoli ne more biti „objektivno“, ampak je v naprej določeno z izkušnjo zgodovinskega bralca, z njegovim horizontom pričakovanja.

124. *Kaj je horizont pričakovanja?*

Horizont pričakovanja se za vsako delo ob njegovem izidu oblikuje na podlagi predrazumevanja zvrsti, forme in tematike že poznanih del ter nasprotja med poetičnim in praktičnim jezikom. Ta horizont pričakovanja določa estetsko izkustvo in usmerja recepcijo. To je vnaprejšnje vedenja, konstruktiven predsodek.

125. *Kaj je po Jaussu estetska distanca? Razložite ob primeru Deklevovih Šepavih sonetov!*

Umetniško naravo kakega dela je mogoče določiti glede na razliko med danim horizontom pričakovanja in delom, ki lahko, če je inovativno, horizont pričakovanja spremeni. Ta razlika je estetska distanca. Distanca med horizontom pričakovanja in spremembo horizonta je norma umetniške vrednosti; kjer te distance ni, imamo opraviti s trivialno literaturo.

ŠEPAVI SONETI: Ko dobimo v roke zbirko s takim naslovom, takoj vemo, kaj je sonet, ta vednost je v našem horizontu pričakovanja. A ob branju nas čaka presenečenje, saj prav vsakemu sonetu v tej zbirki nekaj manjka (včasih manjka en verz ali dva itd.) in prav ta razlika, ki jo doživimo med našim pričakovanjem in dejanskim stanjem je estetska distanca.

126. *Zakaj je po W. Iserju v literarnem delu navzoč učinkovni potencial?*

Učinkovni potencial se v interakciji teksta in bralca razvije v procesu branja. Navzoč je zaradi estetskega učinka.

127. *Kaj je po Iserju pozivna struktura besedila?*

Pozivna struktura besedila bralca poziva, da s svojo konkretizacijo, z aktom branja zapolni pomensko nedoločenost, t. i. praznine v shematiziranih aspektih.

128. *Kako se Iserjev implicitni bralec loči od empiričnega bralca?*

Empirični bralec je konkretni bralec, implicitni bralec pa označuje obenem moment recepcije in funkcijo samega teksta. Implicitni bralec pomeni naravo akta branja, načrtano v besedilu, in ne tipologijo možnih bralcev.

129. *Kaj je empirična literarna veda?*

Empirična literarna veda je nastal le nekoliko kasneje kot recepcijska estetika in v mnogih pogledih v sorodnem ozračju. Oblikovala se je kot proizvod skupinskega dela in multidisciplinarnosti; pod vodstvom Siegfrida Schmidta je v ugodnih razmerah na nemški univerzi v Bielefeldu nastala multidisciplinarna raziskovalna skupina NIKOL, ki je

zasnovala empirično literarno vedo ter jo uveljavila sistematično in z veliko energije. Empirična/konstruktivistična literarna veda se je eksplicitno skušala uveljaviti kot nova metodološka sprememba paradigme v literarni vedi in ki se od prej omenjenih sočasnih metod pomembno razlikuje po tem, da odločno zavrača metodološki pluralizem in vse prejšnje metode literarne vede označi kot neznanstvene.

130. *Katera so temeljna načela konstruktivizma v empirični literarni vedi?*

- Konstruktivizem temelji ne načelu, da nam svet in predmeti v njem niso dani „na sebi“, ampak človek s svojimi dejanji konstruira svet in stvarjem v njem pripisuje pomen.
- Tradicionalno ločevanje me objektom in subjektom je neupravičeno, saj je opazovani objekt konstrukt subjekta, se pravi tudi sam nekaj „subjektivnega“.
- Vsak posameznik konstruira svoj model sveta glede na „biološko podlago“ in „proces socializacije“.
- Vse to velja tudi za literarno vedo (lit. Delo ni predmet sam na sebi, je neavtonomen; vsak pomen, ki ga najde v delu interpretacija, je le interpretov subjektivni vložek, ne pa moment tega dela)
- Literarna veda mora zato, da bi bila znanstvena opustiti interpretacijo, pa tudi vse hermenevtične in spekulativne vidike, predvsem tezo o avtonomnem tekstu in se osredotočiti na empirično raziskovanje, torej na izjave o literaturi, ki jih je mogoče jasno formulirati in znanstveno preveriti.

131. *Razložite Schmidtovo razlago literature kot sistema!*

Schmidt definira predmet literarne vede kot „sistem LITERATURA“. Ta sistem zajema „celoto aktivnosti, osrediščenih okrog tega, kar ima posamezen raziskovalec za literaturo“ in ima posebno strukturo, konvencije in funkcije.

STRUKTURA: temeljna enota raziskovanja je delovanje subjekta, ki je kot „delujoči“ določen kot akter ali aktant. Ta je lahko individualni, kolektivni ali institucionalni. Vsa dejanja aktantov v sistemu literatura je mogoče deliti na štiri vloge delovanja: proizvodnjo, posredovanje, sprejem in procesiranje.

KONVENCIJE: Literatura ima kot estetski sistem 2 razločevalni lastnosti:

- estetsko konvencijo in
- konvencijo polivalentnosti.

Estetska konvencija pomeni, da pri komunikaciji v tem sistemu ne gre za sporočila o dejanskem svetu; konvencija polivalentnosti pa meri na večpomenskost v tem sistemu, za razliko od denimo terminološko bolj strogega znanstvenega sistema, za katerega je enopomenskost prav bistvena.

FUNKCIJE: Sistem literatura izpolnjuje 3 temeljne funkcije, ki ga razlikujejo od drugih sistemov:

- Kognitivno-refleksivno (povezana je s fikcijskostjo literature; bralec je pri branju soočen z razliko med modelom možne resničnosti in modelom dejanske resničnosti)
- Moralno-družbeno (receptija v okviru te funkcije aktualizira predstave o družbenih normah, ki spet lahko uravnavajo delovanje v izkustvenem svetu)
- Hedonistično-emocionalno (literatura se rabi tudi za razvedrilo, literatura sprošča in zabava).

132. *Kaj je novi historizem?*

Iz marksizma in Foucaultovega strukturalističnega zgodovinopisja sta se oblikovali dve smeri:

- V Veliki Britaniji nekoliko bolj lokalno obarvani kulturni materializem

- V Združenih državah pa vse bolj uveljavljeni in danes splošno razširjeni novi historizem.

Imata mnoge skupne poteze, a se je v literarni vedi bolj uveljavil novi historizem. Izraz novi historizem je bil uporabljen že v zgodnjih sedemdesetih letih. Toda dokončno, uveljavljeno rabo je utrdil njegov glavni predstavnik Stephen Greenblatt.

Novi historizem (tako kot tudi kulturni materializem) ima naslednje lastnosti:

- Ukvarja se predvsem z renesančnimi besedili
- Poudarja pomen zgodovinske perspektive in obravnava razmerje med literaturo in zgodovino, in sicer v dveh smereh: literatura kot eden od dokumentov, ki ga lahko uporablja zgodovinopisje in literatura pomaga pri sooblikovanju zgodovine
- Literarno delo je bilo razumljeno kot „produkt in funkcionalna komponenta družbenih in političnih formacij
- Najbolj ga zanima dvoje: vloga zgodovinskega konteksta pri interpretaciji literarnih besedil in vloga literarne retorike pri interpretaciji zgodovine.
- Razlika s kulturnim materializmom je ta, da novi historizem izhaja bolj iz Foucaulta in je mnenja, da se v literarnem delu kažejo vladajoči interesi dobe, v kateri je delo nastalo. Ta metoda je torej s kritiko ideologije usmerjana v preteklost.

133. *V čem se novi historizem razlikuje od historizma tradicionalne literarne zgodovine?*

Novi historizem predvsem „dekonstruira“ tradicionalno, totalitarizirajoče pojmovanje zgodovine. Pri tem se opira na 4 „napake“ tega zgodovinopisja:

- Prikaz zgodovine kot slike, ki je ontološko ločena od literature
- Pojmovanje družbene resničnosti kot kolektivnega duha, ki ga izražajo kanonična literarna dela
- Izpeljava kolektivnega duha iz pojma univerzalne, nespremenljive človeške narave, se artikulira v literarnem kanonu
- Prepričanje, da kanonizirana literarna dela kažejo bistvo dobe.

Če hočemo čim ustrežneje „brati“ neko zgodovinsko dobo, ne smemo upoštevati le tega, kar je bilo kanonizirano, saj je bilo kanonizirano le tisto, kar je bilo v interesu moči, ne pa vsa dejanskost.

134. *Kateri so glavni problemski poudarki feministične literarne vede?*

Osnovni namen ženskih študij ni literarnoveden, ampak je pravzaprav političen: pokazati skušajo na (neupravičeno) prevlado moške kulture. Zaradi teoretskega in metodološkega elektriciteta je ženske študije težko predstaviti pregledno. Gotovo je predvsem to, da se pri raziskovanju literature usmerjajo izključno na „ženski vidik“. Sicer pa to lahko počnejo na mnogo načinov. Za silo jih je mogoče sistematizirati v okviru treh predmetnih območij:

- Žensko obravnavajo kot bralko. Zavzemajo se za način branja, ki bi bil drugačen od privajenega ideološkega. Ženska bralka denimo ne mre upoštevati predvsem estetskih kvalitet, če je delo z njenega vidika moralno in ideološko sporno. Kot pokažejo študije ženskih podob – torej upodobitve ženskih likov v delih svetovne književnosti – so ženske v literaturi vedno prikazane stereotipno, in sicer v tem duhu, da igrajo moškimi podrejeno vlogo (Odiseja, Faust, Božanska komedija ...). Ta ideološka potlačitev in neupravičeno razlikovanje med spoloma je – v skladu z ideološkimi mehanizmi – že nekaj vsakdanjega in neopaznega, zato je naloga ženskih študij med drugim tudi opozarjanje na to dejstvo.
- Druga usmeritev ženskih študij je, da žensko obravnavajo kot pisateljico. Elaine Showalter je za to skovala termin ginokritika. Ta smer obravnava tipologijo ženske pisateljice, skuša pa tudi definirati literarne posebnosti ženskih pisateljic, se pravi,

opredeliti tako imenovano žensko (ali ženstveno) pisavo. Ta pojem namreč predpostavlja, da je v literaturi ženskih pisateljic mogoče najti vsebinske, formalne in strukturne značilnosti, s katerimi se razlikuje od te, ki jo pišejo moški.

- Tretji usmeritvi pa gre za „odkrivanje pozabljenih, prezrtih in zamolčanih avtoric in literarnih del, ki so jih napisale ženske, in njihovo vključevanje v literarne kanone ... Ta pristop bi pogojno lahko označili za feministično kanonsko branje literature.