

ALI JE ALEGORIJA ALTERNATIVA SIMBOLU? Prispevek k tropološki problematiki

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

V zgodnejših literanozgodovinskih obdobjih je raba izrazov, kot sta alegorija in simbol, zelo nihala. Članek zagovarja tezo, da je pozneje, v 19. in 20. stoletju ta raba postajala čedalje manj stvar tropov in čedalje bolj manifestacija določene naravnosti do sveta. V tem procesu je romantika odigrala ključno vlogo. Goethe in Coleridge sta pojma začela obravnavati antitetično in vrednotno, saj sta simbolu pripisala očitno prednost pred alegorijo. Njuna opredelitev se je obdržala dolgo v 20. stoletje. Dokončno je to vrednotno zaznamovano razmerje zamajala teorija poststrukturalizma (Paul de Man) z novimi uvidi v romantično poezijo in poetiko.

Is allegory alternative to symbol? Contribution to the comprehension of tropes. *The use of the terms allegory and symbol was constantly changing in the early periods of literary history. The article argues that later, in the 19th and 20th century, the use of these terms became less a matter of rhetorical figures than of a fundamental attitude towards the world, and shows how Romanticism played a vital role in this process. Goethe and Coleridge were the first to introduce antithetic and evaluative statements into discussions of allegory and symbol, since they distinctly privileged symbol over allegory. Their attitudes stalled the development of a new perception of rhetorical strategies long into the 20th century. The theory of post-structuralism (Paul de Man) has finally shaken this evaluative definition of the two terms with new insights into Romantic poetry and poetics.*

Leta 1800 je v tretjem zvezku *Athenäuma* prvič izšel Schleglov sloviti *Pogovor o poeziji* (*Gesprach über die Poesie*), sredi katerega Lodoviko povzame predhodno razpravljanje z besedami: »... vsa lepota je alegorija. Ravno zato, ker je najvišje neizrekljivo, ga lahko izrekamo le alegorično.« (Schlegel, *Spisi* 162). (»... alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.« – Schlegel, *Kritische II* 206). V nadaljnjih izdajah tega spisa med leti 1800 in 1832 je Friedrich Schlegel besedo alegorično nadomestil z besedo simbolično. Ta

zamenjava je najbrž nastala pod vplivom Creuzerja in Schellinga (de Man, *Slepota* 188). Poznejše, kritične izdaje Schleglovih del – denimo, *Friedrich Schlegel Kritische Schriften und Fragmente*, urednikov Ernsta Behlerja in Hansa Eichnerja – so na to mesto spet postavile izraz alegorija, čeprav nekateri, na primer urednik Hans Eichner, menijo, da Schlegel uporablja besedo alegorija na mestih, kjer bi mi danes rabili besedo simbol, kar je, kot opozarja de Man, povsem neutemeljen sklep (nav. m.). F. Schlegel se sicer ni nikoli neposredno posvečal problemu razlikovanja med simbolom in alegorijo, toda ve se, da ni soglašal z antitetično obravnavo obeh pojmov pri weimarskih klasikih. Zavračal je predvsem njihovo racionalistično pojmovanje alegorije. Sam je namreč izraz alegorija na nekaterih mestih uporabil celo v povezavi z mističnim dožemanjem (na primer *Mystik der Allegorie in mystische Allegorie*) (Sörensen, *Allegorie* 156).

Schleglova terminološka neodločenost je videti kot neznatna filološka uganka, v resnici pa odpira povsem svojstven pogled na velik del zahodne zgodovine dožemanja umetnosti. Evocira namreč enega najslavitejših dogodkov zahodne kulturne zgodovine, vzete v njeni različici grške mitologije. To je Ojdipova rešitev sfingine uganke; dogodek, ki, po Heglu, zaznamuje konec simbolične umetnosti (egipčanska in vzhodna umetnost) in začetek prevlade klasične umetnosti. Kajti zgodovina umetnosti, ki je v skladu s Heglom zgodovina razvoja absolutne ideje, je hkrati tudi proces, ko klasična oblika umetnosti neogibno spodriva simbolično. Hegel namreč slednjo razume kot posredno in zato ne povsem ustrezno reprezentacijo, kar pomeni, da je njegovo pojmovanje simbolične umetnosti, če ga gledamo z današnje perspektive, bližje poststrukturalistično pojmovani alegoriji kot romantičnemu simbolu. Simbolično je za Hegla bolj iskanje kot pa dejansko reprezentiranje idealnega ali, z drugimi besedami, bolj prizadevanje, kako nekaj ustrezno prikazati, kot pa zmožnost resnične reprezentacije. Simbolična umetnost je torej mesto, kjer idealno še ni našlo oblike, zato si še vedno prizadeva zanjo (I/76). Hegel s svojega etnocentričnega vidika proglasi za takšno vrsto umetnosti predvsem egipčansko in vzhodno umetnost, njen prototip pa vidi v sfingi, ki s svojo izrazito hibridnostjo pomeni simbolizacijo simboličnega (I/77–79). Povedno pri tem je, da Heglova raba izraza simbolično ne sovпада z rabo njegovih romantičnih sodobnikov.¹ Pri njem bi namreč zaman iskali antitetično obravnavo alegorije in simbola.²

Poleg tega je Schleglovo terminološko nihanje mogoče z današnje perspektive videti tudi kot neke vrste daljno napoved poststrukturalističnega in postmodernega obrata v sodobni literarni in umetnostni produkciji, kjer je opaziti živahno renesanso alegoričnih postopkov in vzporedno z njimi tudi porajanje zmeraj novih reinterpretacij alegorije, predvsem v smislu »retorike časovnosti«, to je v de Manovem smislu. Vezni člen med daljno, v mit zavito antično preteklostjo in empirično sedanostjo je z vidika razmerja med simbolom in alegorijo nedvomno romantično obdobje, znotraj tega pa predvsem čas zgodnje romantike. Njeni predstavniki (predvsem F. Schlegel in Novalis) so – drugače kot Kant, ki meni, da je pojme in ideje moč izražati tudi neposredno, in napotuje na sklep, da je umetniška

reprezentacija vendarle zmožna preseči razkorak med jezikom in svetom³ – ugotavljali, da se ravno zavoljo nemožnosti tega preseganja dogaja kriza reprezentacije. Posledica te krize je med drugim tudi izrazito zgodnjero-mantični pojav estetike fragmenta kot nečesa, kar je končno, vendar v svoji končnosti napotuje k neskončnemu kot nečemu, kar je onstran jezika, kar je neizrekljivo in česar ni moč reprezentirati.

Poznejše polariziranje simbola in alegorije, in hkratno razvrednotenje slednje,⁴ izvira po eni strani iz osnovne ideje romantične estetike devet-najstega stoletja, zlasti iz njene zahteve po popolni svobodi nezavedne genialne domišljije in ustvarjalnosti, po drugi strani pa iz klasicističnega in tudi romantičnega organicističnega pojmovanja umetnosti. Schelling in Solger sta, denimo, skušala dokazati, da je vsa umetnost simbolična in da pomen simbola ni nekaj, kar je vsiljeno od zunaj, marveč notranja enotnost simbola in simboliziranega, tako da je partikularno povsem univerzalno, univerzalno pa povsem partikularno. Takšen pojem notranje enotnosti, ugotavlja Gadamer, razvija religiozno obliko simbola kot trenutnega sovpadanja končnega in neskončnega (71). Ta pojem notranje enotnosti v smislu *Er-innerung* obravnava tudi Hegel, razume ga kot vir uvida, ki naj bi bil zmožen preseči kotingentnost časa in s tem zgodovinsko izkušnjo in lepoto združiti v koherentnem sistemu. V tem duhu tudi Gadamer prevlado simbola povezuje z nastajanjem estetike, ki si prizadeva zbrisati razliko med izkušnjo in njeno reprezentacijo (nav. m.). Podoben pogled zastopa tudi Murray Krieger, ameriški kritik dekonstrukcije, zatrjujoč, da je mesto, kjer se v umetniškem delu dobesedni in figurativni pomen zlijeta v eno, mogoče primerjati s čudežem krščanskega zakramenta (v mislih ima utele-šenje Boga v Jezusu, njegovo telo v kruhu, njegovo kri v vinu). Prepričan je namreč, da zahodne poezije ni mogoče zares dojeti, ne da bi upoštevali ta paradoks zakramenta («My Travels» 219). Ali, če povemo drugače, religi-ozna oblika simbola se je sčasoma zares uveljavila kot univerzalni koncept estetike. Gadamer se ob tem upravičeno sprašuje, ali te simbolizirajoče de-javnosti pravzaprav še danes ne omejuje vpliv mitsko-alegorične tradicije. »Ko spoznamo to, se mora *nasprotje med simbolom in alegorijo*, ki se je zdelo pod predsodkom doživljajske estetike absolutno, znova relativizira-ti.« (77) (podčrtala JKŠ). Ob tem Gadamer, če pogledamo z de Manove perspektive, neutemeljeno ugotavlja, da sta simbol in alegorija nasprotji, »tako kot je umetnost nasprotje neumetnosti, saj se zdi, da je simbol v nedoločnosti svojega pomena neskončno sugestiven, alegorija pa se, kakor hitro dojamemo njen pomen, povsem izčrpa« (nav. m.). A pomembnejše od te opredelitve je za nas dejstvo, da se Gadamer zaveda, da problematika razmerja med alegorijo in simbolom ne zadeva le spremembe v estetskem vrednotenju, ampak meni, da »takšna vprašanja implicirajo temeljito revi-zijo estetskih temeljnih pojmov« (nav. m.).

Zdi se torej, da je razmerje med simboličnimi in alegoričnimi strate-gijami še zmeraj aktualno. Bržkone zato, ker je prek nekaterih teoretskih uvidov, ki jih ponuja, moč razložiti polemične napetosti, zaznavne v obrav-navi obeh pojmov. Te dokazujejo, da razmerja med simbolom in alegorijo ne kaže razumeti samo kot vprašanje o dveh retoričnih figurah niti samo

kot vprašanje o udejanjenju dveh različnih razmerij med motivom in temo literarnega besedila. Razumeti ga je treba širše, kot način izkušanja sveta, kot napetost med spoznavno, estetsko in etično razsežnostjo literarnega dela. Svojevrsten razgled po tej polemično naravnani problematiki in hkrati poskus, kako jo preseči, ponuja de Manova obravnava alegorije v »Retoriki časovnosti« (prva izd. 1969, predelana izd. 1983).⁵ To besedilo zavzema vidno mesto med literarnovednimi spisi svojega časa, saj pomeni enega prvih poskusov subvertiranja uveljavljene podobe romantične poezije, ki naj bi ponotranjala razmerje med umom in naravo, subjektom in svetom oz. objektom.

De Man se v okviru obravnave retoričnih pojmov osredini na proces, v katerem je izraz simbol v drugi polovici osemnajstega stoletja spodrinil druga poimenovanja za retorične figure, na primer alegorijo. To spodrinjanje po njegovem nikakor ni bilo naključno, saj zaznamuje, kot pravi, »padec iz uvida v slepoto«, tako v devetnajstem stoletju kot tudi pri nekaterih interpretih literature v dvajsetem stoletju, zlasti pri pripadnikih ameriškega novega kritištva (*new criticism*) in njihovih naslednikih.⁶ De Man, ki se je zavedal, da jezik nikakor ni zgolj preprost proizvod dožemanja realnosti, na primerih iz zgodnje romantične nemške in angleške poezije pokaže, da opozicija med alegorijo in simbolom pri zgodnjih romantikih še ni bila dokončno konstituirana. Šele pozneje je postala nekaj samoumevnega.

Protislovja, na katera opozarja de Man, so se prvič pojavila, ko sta Goethe in Coleridge formulirala opozicijo med simbolom in alegorijo. Goethe svojo najbolj znano – z vidika pričujočega razmišljanja tudi najpovednejšo – opredelitev razlike med alegorijo in simbolom podaja v spisu *Maximen und Reflexionen* (1823–1829), kjer razmerje med alegorijo in simbolom osvetli z vidika odnosov, ki se oblikujejo med avtorjem, delom in bralcem. Simbol in alegorija se po njegovem ne razlikujeta glede na logiko razmerja med simbolizirajočim in simboliziranim, ampak glede na način evokacije splošnega preko posebnega. Meni, da ni vseeno, ali umetnik v procesu ustvarjanja preko posebnega odkriva splošno, kot se to dogaja v primeru simbola, ali pa izhaja iz splošnega in potem zanj išče udejanjenje v posebnem, kot se to dogaja v primeru alegorije (*Goethes Werke VII* 616). Coleridgeova obravnava omenjene pojmovne dvojice je sicer zapletenejša od Goethejeve,⁷ a je med njima zlahka mogoče potegniti vzporednice. Coleridge namreč insubstancialnosti (*insubstantiality*) alegorije – ta, po njegovem, ni drugega kot »prevod abstraktnih pojmov v slikoviti jezik«, ki je sam po sebi samo »abstraktna oblika čutnih objektov« – postavi nasproti presevanje (*translucence*) simbola. Zanj je značilno »presevanje posebnega v individualnem ali splošnega v posebnem ali univerzalnega v splošnem, predvsem pa presevanje večnega skozi časovno in v njem«. (30–31) (nav. po de Man, *Slepota* 189). Simbol kot motiviran znak govori tautegorično, se pravi identično s samim seboj, alegorija pa je arbitrarni znak in govori nekaj drugega, torej alegorično.

De Manu se zdi ta antitetična opredelitev simbola in alegorije vse prej kot jasna, saj jo je mogoče razumeti tudi tako, kot da imata oba načina, alegorični in simbolični, skupen transcendentelni izvir. Zato zahtevo po

presevanju razume kot zgolj romantično mistifikacijo, ki je jezik ni zmožen izpeljati. Prepričan je, da ta antiteza ne ustreza Coleridgeovim ugotovitvam na drugih mestih, kjer pesnik simbolu pripiše strukturo sinekdohe, in tudi tam, kjer opredeljuje značaj razmerja med lirskim subjektom in naravo. Poleg tega de Man opaža, da je Coleridgeovo (in tudi Wordsworthovo) pojmovanje organske enotnosti lirskega subjekta in narave izpeljano iz »gibanj v naravi«, ne pa iz »gibanj znotraj lirskega subjekta«. Tako zlasti v Wordsworthovi poeziji odkriva mesta, na podlagi katerih je mogoče sklepati, da pesnik razmerje med subjektom in objektom, »med jazom in naravo uzira v časovnem smislu« (194). Ali, drugače povedano, ti romantični pisci so, skupaj s svojimi modernimi interpreti⁸ ujeti v časovno minljivost jaza nasproti večni naravi, posledica česar je njihova protislovna naravnost. Po eni strani so zaradi svoje organicistične koncepcije jezika primorani priznati absolutno prednost narave, kar izražajo z opisi pokrajine in prizorov iz narave, ki že vsebujejo vzorce človekovega izkušanja, po drugi strani pa vztrajajo pri nič manj absolutni prednosti jaza pred naravo. To slednje je odraz stališča, da v romantični literaturi vse opisovanje narave izvira iz želje, da bi lahko izrazili subjektivno razpoloženje ali emocijo. Zato so ti opisi narejeni kot sporočila o človekovih občutjih ali kot projekcije človeškega uma v zunanji svet. V teh odlomkih – kot primer je vzet odlomek iz Wordsworthovega *Preludija (The Prelude)*⁹ – je narava predstavljena kot neskončnost v gibanju;¹⁰ zunanje spremembe se dogajajo, vendar bistveno ne vplivajo na njeno temeljno nesprenmenljivost. Pesniški jaz pa je, nasprotno, pojmovan kot entiteta, ki jo v temelju določa časovna usoda, to je spremenljivost v času in smrt. Za Coleridgea se zdi, da zanika to usodo, ko skuša vdihniti življenje mrtvi naravi. De Man po tej drži sklepa, da pesniški jaz podlega skušnjavi omejiti naravo na človeške razsežnosti, s čimer si na neki način »od narave sposodi časovno stabilnost«. Abrams in Wasserman, pripadnika novega kritičstva sta v tem Coleridgeovem pojmovanju človeka in narave videla reprezentativno in hkrati izvorno strukturo romantičnega podobja, pri tem pa sta, kot ugotavlja de Man, spregledala ambivalentnost, ki v pesniških besedilih Coleridgea in Wordswortha zaznamuje napetost med subjektom in objektom, od tod njuna protislovja. Tako na primer Abrams govori o prednosti objekta glede na subjekt, hkrati pa navaja prav tiste odlomke iz obeh omenjenih pesniških opusov, ki dokazujejo nasprotno. Zapažena protislovja so de Mana napeljala na misel, da simbolična dialektika med jazom in naravo vendarle ni poglobljena značilnost romantičnega mišljenja in izražanja (196).

Najznačilnejši primer, ki ga v zvezi s tem navaja de Man, je vzet iz Rousseaujevega romana *Julija ali Nova Heloiza (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761)*, kjer je analogija, povezana z imaginarijem iz narave, očitnejša kot v angleški poeziji. Rousseaujev roman v pisnih naj bi bil primeren zato, ker naj bi, zgodovinsko gledano, veljal za bogat vir simboličnega načina izražanja.¹¹ V tem besedilu je, po de Manu, zaznavnih dvoje razmerij med subjektom in objektom. V prvem je notranje stanje subjekta izraženo prek slikovitega opisa naravnega okolja (meillerieska epizoda), sredi katerega se subjekt ravno nahaja; posledica je učinek simbolične

sinteze. V drugem primeru pa nastopa subjekt, ki zatrjuje, da ima oblast nad naravo. De Man ima tu v mislih dogajanje, umeščeno v Julijin vrt, ki najkompleksnejše uteleša romantično pojmovanje narave. Tega vrta ne vidi kot simbol Julijinih vrlin in čustvovanj, pač pa kot evokacijo tradicionalnega alegoričnega toposa srednjeveških ljubezenskih vrtov. To naj bi dokazovale tudi Rousseaujeve aluzije na srednjeveško alegorično pesnitev *Le roman de la rose*, o kateri se ve, da je v Rousseaujevem času spet postala zelo priljubljena.¹² Izražanje na mestih, kjer je dogajanje povezano z vrtom, je alegorično, se pravi, da nikakor ni izraz »osebne *état d'âme*« in da se bistveno razlikuje od odlomkov, ki govorijo o notranjih doživljajih subjekta, na primer v meillerijski epizodi, ko je na delu izrazito simbolična dikcija, »kjer jezik zliva vzporedna gibanja narave in strasti« (200). Osnovni konflikt v *Novi Heloizi* je torej mogoče opredeliti kot nasprotje med simboličnim in alegoričnim jezikom, ki se razreši v »nadzorovano in jasno odpoved vrednotam, povezanim s kultom trenutka«. Pripoved se, če sledimo de Manovim bralnim uvidom, dejansko izteče tako, da alegorična tekstna strategija prevlada nad simbolično (nav. m.).

Alegorične tekstne strategije so se oblikovale na podlagi spoznanja, da noben označevalec, vključno s človekom, ne more nikoli sovpasti s svojim označencem. Jezikovni znak se torej nanaša samo na entitete znotraj jezikovnega sistema, se pravi samo na druge znake, kar pomeni, da ponavljanja znakov ni mogoče razumeti kot sovpadanje, ampak kot modifikacijo: »Prevlada alegorije vselej ustreza razkrivanju pristno minljive usode, bodisi da se pojavlja v obliki etičnega konflikta, tako kot v *La Nouvelle Héloïse*, bodisi da gre za alegorizacijo zemljepisno določene pokrajine, tako kot pri Wordsworthu. Omenjeno razkrivanje se dogaja v subjektu, ki si je pred pritiskom časa poiskal zavetje v svetu narave, s katero pa v resnici nima ničesar skupnega.« (204). V tem stališču je razberljiva etična drža, namreč nemistificirano spoznanje o nepovezanosti stvari in spoznanje o časovni realnosti te nepovezanosti, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«. To spoznanje, ki vodi v zavestno odpoved želji po sovpadanju, varuje jaz pred varljivim poistovetenjem z ne-jazom, saj mu omogoči, da ga prepozna kot ne-jaz. Z ne-jazom tu ni mišljen drugi človek, temveč narava. V razmerju do nje se jaz čedalje bolj spozna in s tem tudi distancira, tako od sebe kot od sveta. Ta distanca je ironija, natančneje ironija ironije ali, če povemo po Baudelairovo, *comique absolue*, opredeljiva pa je tudi kot druga plat tiste temeljne časovne izkušnje, ki konstituira alegorijo.

Omenjeno prepoznavanje se je pozneje, v devetnajstem stoletju izgubilo v samomistificiranju, ko je subjekt skušal pozabiti na svojo s časom določeno usodo. Jezik je orodje, ki oblikuje heterogeno snov izkušnje, hkrati pa je bitnost med drugimi bitnostmi, vendar edina, ki jaz razločuje od ne-jaza. Zato je, tako de Man, nezmožen zares zeceliti vrzel, ki obstaja med subjektom in obdajajočim ga svetom. Simbolične tekstne strategije, ki so očarale večino interpretov v devetnajstem in tudi v dvajsetem stoletju, v svoji tavgoričnosti prikrivajo to nezmožnost in ustvarjajo iluzijo skladnosti med subjektom in svetom; alegorične tekstne strategije pa jo tematizirajo in s tem ustrezneje kažejo na problematičnost sleherne reprezentacije.

Očitno je, da s poudarjanjem razkoraka med subjektom in svetom, ki ga zaznava v zgodnji romantični literaturi, de Man dvomi o ustaljenih pojmih romantične estetike, kot so izvornost, spontanost, organičnost, genij in podobno. Tako postavi v novo luč razmerje med umom in svetom oziroma naravo v romantični literaturi. Kajti alegorija je, po njegovem, predvsem kritika reprezentacije, ki nenehno opozarja na »nestabilnost« literarnega jezika, in kritika »totalizirajočih« načinov interpretacije, čeprav njegova metoda, če smo natančni, ni interpretacija, ampak branje, neločljivo povezano z alegorijo. Vendar ta v tem primeru ni mišljena kot zgolj ena od oblik jezika, pač pa kot temeljna možnost jezikovnega izraza, saj jeziku omogoči, da »govori o sebi, medtem ko govori o nečem drugem«.

Kriegerjeva polemika z de Manovo teorijo alegorije

Kriegerja je v de Manovi »Retoriki časovnosti« nedvomno najbolj zbudla teza o večji avtentičnosti alegorije v primeri s simbolom. Zato se Krieger v svoji kritiki najprej vpraša dvojje: kako je mogoče alegoriji pripisati status večje avtentičnosti, ko pa je tudi alegorija tako kot simbol samo jezikovni konstrukt, in, ali je čas dejansko izvorna konstitutivna kategorija, ki zadeva faktičnost našega sveta, ne da bi bila že implicirana prek metaforičnosti jezika, ki prežema proces predstavljanja in konceptualiziranja časa: »Če nekritična projekcija spacialnih kategorij spodkopava avtoriteto mita, ali nas sprejemanje realnosti časovnih kategorij ne zaslužni zgodovini faktičnosti?« (»A Waking« 16) Kam meri Kriegerjeva kritika je mogoče razbrati že iz naslova, predvsem pa iz podnaslova njegove polemično naravnane razprave, »A Waking dream: A symbolic alternative to allegory«. Očitno je, da avtor zavzeto argumentira zoper alegorično interpretacijo literature, opirajoč se na tradicijo estetike simbola.¹³ Kriegerjeva estetika namreč temelji na organicističnem pojmovanju umetnosti, kot ga je do skrajnih pretanjenosti razvilo ameriško novo kritištvo. A opozoriti kaže, da Krieger, bolj kot njegovi novokritiški predhodniki, upravičeno poudarja, da je »estetika organske forme« učinkovita samo ob stremljenju k raznolikosti, ki destabilizira organsko enotnost vsebine in oblike. To konkretno pomeni, da je metafora lahko učinkovita samo na ozadju metonimije. To pa je izjava, ki nedvoumno kaže na strukturalistično ozadje Kriegerjeve poetike.

Krieger izhaja iz predpostavke, da sinhronija (prostorski odnosi) in diahronija (časovni odnosi) funkcionirata znotraj arbitrarnih konvencij človeške ustvarjalnosti in se tudi nanašata nanje. Metonimičnost časa očitno ni možna brez metaforičnosti prostora. Poleg tega Kriegerja moti, da de Man časovnim kategorijam pripisuje prostorske oznake, ko med evociranjem časa govori na primer o distanci in praznini. Opozarja, da gre pri obeh kategorijah za jezikovni konstrukt, zato dokazovanje večje avtentičnosti enega ali drugega nima nobenega pomena, razen polemičnega. Namen tega pa naj bi bilo zgolj odpiranje novega prostora za dekonstrukcionistični kritiški diskurz zoper avtoriteto romantičnega simbola in modernistične estetike. Še zlasti nesprijemljiva se mu zdi de Manova teza o avtentičnosti alegorije,

po kateri je za romantike pomembnejše razmerje med jazom in časom kot pa med jazom in naravo. Krieger, nasprotno, dokazuje, da je pri zgodnjih romantikih simbol poglavitna tekstna strategija: »Znotraj estetskega okvira fikcijske igre z besedami nas lahko pesem sooči z obliko, ki ustvarja iluzijo sočasnosti. Toda tudi tedaj, ko v tej sočasnosti prisostvujemo, se zavedamo njene iluzorne narave.« (»A Waking« 18) Izraz »iluzorno« tu ni mišljen kot neresnično ali zmotno, pač pa označuje način recepcije. Kajti funkcija umetnosti je, da nam pomaga oblikovati to, kar vidimo, da dojamemo realnost, kjer bivamo, zatrjuje Krieger, sklicujoč se na Iserja. In ni naključje, nadaljuje, da, ko govorimo o literarnem ustvarjanju kot o iluziji, najprej pomislimo na dramo, saj je Aristotel svojo misel o ambigviteti iluzornega razvil v razpravi, posvečeni izključno drami. Po Kriegerju je namreč na iluzijo mogoče pogledati z dveh strani, z »estetske in asketske«, sam se nedvoumno postavi na stališče estetike, de Manu in njegovim somišljenikom pa pripisuje stališče »asketskega«.

Z reaktualizacijo Coleridgeovega zavračanja alegorije si prizadeva spodbiti de Manovo opredelitev alegorije kot retorike časovnosti, ker se mu zdi, da razdira koherentnost pesniškega teksta, saj prežene »estetske sanje, ki jih goji pesem«. Svoje mnenje utemeljuje s formalističnimi in novokritičskimi spoznanji, češ da je pesniška struktura predvsem ironična »napetost nasprotij« in »jezik paradoksa«, kar naj bi bil dokaz za upravičenost prevlade simbolične tekstne strategije nad alegorično. Svojo trditev dokazuje na primeru *Ode slavcu (Ode to a Nightingale)* Posveti se predvsem sedmi in osmi kitici:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fabled to do, deceiving elf.
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?¹⁴

Na začetku zadnje kitice se lirski jaz zbudi iz trenutne zamaknjenosti v vseobsegajoči in vsepoenotujoči domišljijijski predstavi (*his all-unifying*

fancy) in se povrne k samemu sebi, (*to my sole self*). Krieger meni, da se pesnik, ki govori o svoji domišljiji predstavi, ne vdaja samoprevari, če se prebudi iz zamaknenosti in prizna, da je dejansko sanjal. Tisto, kar, po njegovem, v tem primeru razreši situacijo, je ironija. Ko se pesnik zateče k ironični drži, medtem ko evocira svoje sanje, te vseeno učinkujejo kot resnična izkušnja in ne kot nekakšna naivna zabloda. To, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«, potemtakem še zdaleč ne zadeva Keatsove pesmi v celoti, zatrjuje Krieger. Lirski jaz skuša ubežati »padlemu svet naše faktičnosti«, tako da se prepusti sanjski iluziji slavčkove pesmi z vsemi asociacijami, tudi mitičnimi, ki spadajo zraven. Toda iluzija se razbli- ni, ko ptica odleti daleč proč in ko se polno navzoča vizija transformira v nejasno ponavljanje slavčkovega petja, ki ga je v pesmi slišati kot odmev besede »fade« (pojemati):

That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known.

Krieger ugotavlja, da časovni razkorak, s katerim nas pesnik pri tem ponavljanju sooči, učinkuje tako, da bralstvo zazna identiteto nasprotij, oziroma nas »premakne k identiteti nasprotij (podobno kot v simbolični estetiki spacialne forme) in nas hkrati spomni na nepremostljive razlike med navidezno ponavljajočimi se prvinami (podobno kot pri de Manovi opredelitvi 'ponovitve')« (»A Waking« 21). Krieger sicer razpozna razliko, vpeljana s ponavljanjem in z nedoločenostjo zadnje vrstice v pesmi (*Do I wake or sleep*), vendar kmalu za tem v novokritiški maniri razliko ukine, oziroma oboje spoji v eno, to je v oddaljeno blagoglasje Keatsovega besedila samega. Kajti opoziciji, bdenje in spanje, videnje in sanje, ki sta na delu v pesmi, ponikneta druga v drugo – bdenje v spanje, videnje v sanje – če ju dojemamo na način ironije. Vendar te na tem mestu – na to kaže posebej opozoriti – ne razumemo v zgodnjeromantičnem smislu, temveč v skladu z novokritiškim pojmovanjem, po katerem je pesniška struktura ironična napetost nasprotij in jezik paradoksa. Ta pogled zagotavlja nepopolnost vizije, ki jo pozneje zazna celo govorec, »pesem, ki jo vsebuje, vsebuje tudi vizijo te nepopolnosti« (nav. m.). S tem se pesem, po Kriegerju, izogne razumevanju, ki grozi, da bo »simbol zreduciralo na alegorijo«.

Krieger v Keatsovi *Odi* opaza tudi določene časovne in razsrediščujoče metafore, ki nenehno ogrožajo prostorske konfiguracije, ustvarjene skozi prebiranje pesmi. A hkrati opozarja, da lirski subjekt v Keatsovi pesmi nikoli ne pozabi »na izgubljeni svet človeške eksistence« in se zaveda, da njegovo trenutno srečanje z mitsko ptico ni nič drugega kot iluzija, o čemer različno spregovorita verza:

Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.¹⁵

Toda razumeti to vendarle ni isto kot trditi, da se pesniški tekst dekonstruira, s tem ko razkriva vztrajnost časovnosti, zatrjuje Krieger in meni,

da poslednji vprašalni stavek v pesmi (*Do I wake or sleep?*) napeljuje na spoznanje, da končni trenutek demistifikacije ne učinkuje nujno kot edina avtentična realnost v pesmi. Zorni kot, s katerega se domišljajska predstava kaže kot prevara, ni končna realnost in čar predstave ni dokončno pregnan. Pravzaprav je izkušnja še vedno na delu, celo po izginotju vizije. Spopad, ki se odvija znotraj pesniškega jaza med namerno vizionarno slepoto – ta je namreč omogočila domišljajsko predstavo – in med razumom, ki se ji je upiral, ni končan. To je, tako Krieger, spopad med mitom in zgodovino. Glasba je sicer utihnila, beremo v zadnji vrstici, njeni učinki pa še vedno delujejo in vodijo v občutje negotove sedanjosti, kar se odraža v vprašanju, ki sklepa pesem:

Was it a vision, or a waking dream?
fled is that music: – Do I wake or sleep?

Vprašanji sta postavljeni tako, da s svojo hiastično strukturo spodbudita temeljno neodločenost, ki resničnosti noče pripisati niti pesnikovi fantaziji niti »padlemu« svetlu. Krieger dokazuje, da »končni moment demistifikacije ni nujno edina avtentična realnost«. Lirski subjekt, po njegovem, v Keatsovi pesmi obdrži svojo poenotujočo vizijo, četudi jo razpozna kot iluzorno. S tem vzpostavlja enako razmerje tako do spacialnih metafor, ki ga popeljejo v fiksijski svet lepote in tolažbe, kot do zavedanja o pritisku časa in o obstajanju človeškega trpljenja in smrti. Opozicijski pojmovni par iz naslova Kriegerjeve polemike »*a waking dream*« implicira iluzijo in resnobo, metaforično izjemnost in realistično kognicijo. Ali, drugače povedano, oksimoron¹⁶ vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

De Man, nasprotno, ugotavlja, da pri tem ne gre za »dialektični, pač pa za sinekdohični vzorec, ko alegorija preprosto postane negacija metafore, kognicija pa negacija estetske intuicije, ohranjene v vsem svojem izvirnem primatu« (»Murray« 183), kar, po njegovem, dopušča asimilacijo metafore v totalizirajoči simbol. Vprašanje je, pravi de Man, ali je *Oda slavcu* zares primeren tekst za takšno sintetično dojetje. Zato skuša subvertirati Kriegerjevo branje *Ode slavcu* in tega tudi ne prikriva. V svoji razpravi z naslovom »Murray Krieger: A commentary«, napisani kot prispevek na konferenci spomladi 1981 na Northwestern University, namreč razločno pove, da v polemiki med njim in Kriegerjem ne gre za problem razmerja med dvema retoričnima figurama, pač pa za razpravo o estetski in tematski razsežnosti umetniškega besedila. A dodati je treba, da je v igri tudi etična razsežnost literature in njene percepcije.¹⁷ Kajti Krieger, zatrjuje de Man, vidi alegorično strukturo kot tematizacijo končnosti, poraza in smrtnosti, simbolično strukturo pa kot tematizacijo estetske sublimacije in odrešitve ali, drugače povedano, Krieger si pri interpretiranju pesmi prizadeva razumsko skeptičnost spraviti z vizionarsko vnemo, »govorico spajanja zlitih z govorico ločevanja«. Zato de Man pravilno sklepa, da gre v tej diskusiji za nič manj kot za različni naravnosti do literature in umetnosti. In najbrž ni pretirano reči, da je skozi polemiko, ki se sicer vrti izključno okoli konkretnega literarnega besedila, mogoče zaznati podtöne polemične razprave

o dveh različnih pogledih na svet. S tem bi se bržkone strinjal tudi Krieger, če sklepamo po njegovi, zgoraj že omenjeni razliki med asketsko in estetsko naravnostjo.

Toda de Man se pravzaprav ne sprašuje o veljavnosti Kriegerjevega sintetičnega pogleda, pač pa o tem, ali je na tej podlagi mogoče interpretirati *Odo slavcu*. Zato se mu zdi najpovednejša Kriegerjeva percepcija sklepnih verzov *Ode* (*Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?*), v katerih Krieger odkriva predvsem simetrično strukturo in njene estetske implikacije, de Man pa v njih vidi zgolj navidezno simetrijo. Zato sklepa, da Krieger ne upošteva negotovosti nasprotja med budnostjo in spanjem, ampak poudari simbolno komplementarnost videnja (*vision*) in budnega sanjarjenja (*waking dream*). De Man je prepričan, da druga alternativa ni nujno zanikanje prve. Prva alternativa se nanaša na izkušnjo slavčkove pesmi in spada v preteklost, druga, kjer gre za vprašanje »Do I« ali »I do«, pripada sedanjosti pesmi, namreč sedanjosti njenega pisanja. Pesnik piše odo slavcu, ki ni več navzoč. Prilичiti to preteklost »*was it*« sedanjosti »*do I*« pomeni ohraniti fenomenalnost predteksta ali podteksta pesmi v samem aktu pisanja ali, z drugimi besedami, predelati tekst v reprezentacijo fenomena in tako preseči časovni razkorak med preteklostjo in sedanjostjo, med prisotnostjo in odsotnostjo. Negacija, ki poseže med oba dogodka in jo, kot meni de Man, Krieger pravilno imenuje »negotovost sedanjosti«, je z vidika kategorije, za katero gre – to je z vidika estetike – v tej simetrični substituciji med preteklostjo in sedanjostjo, pravzaprav nevtralna (»Murray« 184). Med preteklim spominom »*was it*« in zdajšnjim zapisom spraševanja »*do I*« de Man sicer dopušča povezavo, ker se spanje povezuje z bdenjem, tako kot se gledanje povezuje z budnimi sanjami, to je na način simbola. Ali, drugače povedano, preteklost spominjanja in sedanjost pisanja je torej mogoče obravnavati skupaj, ker je spanje v razmerju do bdenja to, kar je gledanje do budnih sanj. Gledanje in budne sanje, oboje je deležno videnja in spanja. Toda vedeti je treba, opozarja de Man, da sta spanje in sanje koekstenzivni dejavnosti, spanje namreč vključuje sanje, tako kot imaginarno vključuje realno v estetski sublimaciji. A kljub temu razmerje med spanjem in sanjami ni tako enostavno, pravi de Man in poudarja, sklicujoč se zlasti na prvo Descartesovo *Meditacijo*, da vselej, kadar karkoli sanjamo, hkrati sanjamo tudi to, da smo budni. V spanju se namreč, drugače kot pri dnevnem sanjarjenju, budnost in sanje vzajemno izključujeta, kar pomeni, da nista simbolično komplementarni, pač pa alegorično disparatni (»Murray« 185). Temu kaže pritrčiti, saj v prid tej tezi govori tudi Freudova obravnava razmerja med alegorijo, sanjami in budnostjo. »Prebuditi se, pomeni postati alegorik«, v aforistični maniri zapiše Freud v svoji *Interpretaciji sanj* (69). Alegorični znak po njegovem opravlja med spanjem nekakšno cenzorsko funkcijo. Ali, z drugimi besedami, straži mejo med sanjami in budno zavestjo, saj sanjam preprečuje dostop do motoričnih funkcij sanjalca. Če je verjeti Freudu, ko zaspimo, tudi stražar (alegorija) zadremlje, sanje pa ta dremež podaljšujejo, kajti njihova želja je, da bi se nadaljevale v neskončnost. Freud je tu izkoristil etimološko podobnost, ki jo omogoča nemščina, in sicer med besedama *Erwachen* (prebuditi se) in *Bewachen* (stražiti) (227)

(Prim. Kernev-Štrajn 2003). Besedne igre so namreč, po Freudu, tudi delo sanj. Se pravi, da so dostopne samo znotraj sistema, kjer ni mogoče določiti razlike med bdenjem in sanjanjem ter jih zato nikakor ne moremo priličiti simbolično naravnani spravnih razrešitvi nasprotij.

Najodločilnejši pri Kriegerjevi interpretaciji *Ode* pa se de Manu zdi način, kako Krieger parafrazira končna verza sedme kitice in začetna verza osme kitice:

Forlorn! The very word is like a bell
To toll me back from Thee to my sole self!

Ker gre po mnenju obeh teoretikov za ključno mesto v pesmi, velja to Kriegerjevo parafrazo podati dobesedno:

In ko se v zadnji kitici (lirski jaz) povrne od svoje vsepoenotujoče domišljajske predstave k 'samo svojemu jazu', se ozre na svojo zamaknjenost kot zgolj na prevaro [...], ko se poslovi od ptice. Metafora je bila pomota. Z njegove perspektive 'zapuščene' posameznika, osamelega v času in prostoru, se vizionarna resničnost njegove domišljije ne more več vzdrževati. In vendar sklepne besede v pesmi (Sem buden ali spim?) sugerirajo, da končni trenutek demistifikacije ni nujno privilegiran kot edina avtentična realnost. (»A Waking« 20–21)

Tu naj bi, kot ugotavlja de Man, Krieger zamolčal najpomembnejše. Kajti to, kar lirski subjekt v Keatsovi pesmi priključuje nazaj k svojemu »osamljenemu jazu«, je asonanca v besedi »forlorn«, ki zveni kot zvon, obenem pa, kakor hitro jo pesnik zapiše, služi temu, da pesniški jaz prekine samega sebe in razmisli o arbitramosti njenega zvoka, ki v povezavi s sanjami in poezijo dejansko učinkuje zaznamovano. Tu namreč, opozarja de Man, ne kaže spregledati odločilnega dejstva, da se »s patosom tako nabita pesem«, kot je *Oda*, kar naenkrat prekine s parabazo, da pokaže na glasovno igro označevalcev in da pove, da angleška beseda »forlorn« zveni kot mrtvaški zvon. Še zanimivejše pa utegne biti dejstvo, da ta opazka lahko učinkuje kot tematsko najpomembnejša artikulacija dramatične premestitve znotraj lirске pesmi.¹⁸ To je trenutek besedilne sedanjosti, trenutek njene inskripcije, ko pesnik dejansko zapiše besedo »forlorn« in potem prekine pesem, zato da pripíše še premislek o tem, na kaj ga spominja njen zvok (*the very word is like a bell*). Zdi se, da je vrnitev v življenje tu in zdaj zaznamovana s smrtjo. Obenem je to tudi tisto mesto v tekstu, ko lirski subjekt sporoči, da se je prebudil, a hkrati tudi mesto, ko izvemo, da je začel sanjati. Dejanska vključitev metajezikovne enote v lirsko pesem je po de Manu zadosten razlog, da lahko *Odo slavcu* proglasimo za »alegorijo ne-simboličnega, ne-estetskega« (Krieger bi dejal asketskega) značaja pesniškega jezika (»Murray« 187).

Poleg tega – tu je treba de Mana dopolniti – ob ponavljanju besede »forlorn«, ki povezuje zadnjo in predzadnjo kitico Keatsove *Ode*, nas kot bralce ne ponese samo nazaj v daljno preteklost, v starozavezne čase in kraje, kjer je prebivala užaloščena Ruta, »ki ji spomin na dom / v tujini je rosil oko«, temveč nas verzi ponesejo tudi naprej v prihodnost. Druga raba izraza »forlorn« je namreč posledica prve: »Forlorn! The very word is like a

bell / To toll me back from Thee to my sole self«. Glasbeno podobje slavčkovega petja, ki je bilo prej, se prelevi v pogrebno pozvanjanje, natančneje, v zven pogrebnega zvončka, ki nastopi potem. Ta transformacija poudarja de Manovo poanto. A vseeno ni odveč, če se vprašamo, ali je izginotje slavca in njegove pesmi mogoče razumeti kot padeč iz videnja v praznino ali kot prehod iz sanjskega sveta v realnost. V zadnji vrstici je namreč zaznavno obžalovanje: »*Fled is that music*.« Govorec torej doživlja slovo od ptice z občutkom izgube in odpovedi.¹⁹ Še odločilnejše pa je vprašanje, ali se lirski subjekt v *Odi* zaveda, da je njegova pesniška beseda ločena od sveta ptice. Jesse Gellrich, ameriški komentator te pesmi odgovarja pritrudno in se pri tem tudi sklicuje na premestitev glasbenega podobja, ki sovpade s časovno razločenostjo in premestitvijo na pesem slavca (prej) in na pozvanjanje zvona (potem), kar ni metafora samonanašanja in ne evocira prisotnosti, ampak odsotnost (199). To po svoje potrjuje tudi dejstvo, da so sklepni verzi *Ode* podani v obliki vprašanja, ki pa ni retorično, ampak lirsko vprašanje. To pa – kot zatrjuje Hans-Robert Jauss, sklicujoč se na Huga Friedricha – zahteva »suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora« (254). Zanimivo pri tem je, da se Gellrich v svoji analizi ne sklicuje toliko na »Retoriko časovnosti«, kolikor gradi na besedilih iz *Allegories of Reading*, še zlasti na tistem odlomku de Manovega spisa o Proustu, kjer avtor zatrjuje, da samonanašanje predstavlja privid sinteze med znotraj in zunaj, med vsebovanim in vsebujočim. Samonanašanje namreč v sklepnem vprašanju *Ode* deluje kot oksimoron, a ker sporoča logično, ne pa reprezentacijske inkompatibilnosti, je dejansko aporija, ki, kot skupaj z de Manom in v nasprotju s Kriegerjem zatrjuje Gellrich, dekonstruira jezik paradoksa (de Man, *Allegories* 72; Gellrich, »Deconstructing« 201). Kajti ironija ne more odpraviti temeljne razločenosti, konstitutivne za alegorijo. To sicer drži, vendar se zdi, da je v *Odi*, vsaj od prvega verza zadnje kitice dalje, vzporedno z alegorijo na delu tudi ironija. Toda to ni ironija v novokritičnem pomenu, ki deluje kot jezik paradoksa, marveč ironija v smislu zgodnjjeromantične estetike in baudelairovske *comique absolue*. Se pravi, da gre za ironijo ironije, ki stopnjuje akt govorčevega samozavedanja, utrjuje svoj fikcijski značaj, medtem ko pripoveduje o razmerju med fakti in fikcijo. To napeljuje na sklep, da sta alegorija in ironija, drugače kot simbol, dve plati iste temeljne časovne izkušnje, tematizirane v *Odi slavcu*.

OPOMBE

¹ Na primer s Schellingom, ki govori o enotnosti pomena in videza znotraj simboličnega reda in s tem utemeljuje estetsko avtonomijo zoper zahteve konceptualnega mišljenja.

² Vseeno kaže opozoriti, da je na podlagi njegove tridelne klasifikacije (simbolično, klasično, romantično) mogoče potegniti vzporednice s Schellingovim razlikovanjem med shematičnim, alegoričnim in simboličnim (Prim. Titzmann 446).

³ Kant govori o dveh vrstah reprezentacije ali o dveh načinih predstavljanja, o shematski in simbolni: »Vsi zori, ki jih a priori podlagamo pojmom, so torej bodisi sheme bodisi simboli, pri čemer prikazujejo prvi pojem direktno, drugi pa indirek-

tno. Pri prvih poteka ta prikaz z demonstracijo, pri drugih pa s pomočjo analogije [...], v kateri opravlja razsodna moč dvojno nalogo, prvič, da aplicira pojem na predmet čutnega zora in da nato, drugič, aplicira golo pravilo refleksije o tem zoru na povsem drugi predmet, za katerega je prvi predmet zgolj simbol.« (192) Simbolična reprezentacija, po Kantu, potemtakem ne izraža pojmov prek neposredne intuicije, marveč vselej v skladu z analogijo.

⁴ V tem smislu je Goethe prvi formuliral opozicijo med simbolom in alegorijo, in sicer v spisu, napisanem leta 1797, objavljenem pa šele po njegovi smrti: »Alegorično se od simboličnega razlikuje po tem, da slednje označuje neposredno, prvo pa posredno.« (XXXIII/93-94) (nav. po Sörensen, *Allegorie* 129–130).

⁵ Pojem alegorije je de Man pozneje razvijal tudi v delu *Allegories of reading* 1979, toda pričujoče besedilo, ravno zaradi polemike s Kriegerjem, upošteva *predvsem* »Retoriko časovnosti«.

⁶ Ob tem je nujno opozoriti, da novo kritištvo nikakor ni monoliten fenomen in da mu de Manovo razumevanje poezije dolguje marsikaj. Njihova »slepota« je, po njegovem, posledica prevelike pozornosti do branja form, s katerim so vstopili v hermenevtični krog, ki so ga zamenjali za organsko kroženje naravnih procesov (*Slepota* 41).

⁷ Coleridge namreč simbol opredeljuje tudi s teološkega vidika. Sam svoje delo imenuje »lay sermon«, s čimer hoče povedati, da bi Sveto pismo, ki ga vidi kot »simbol večnosti«, moralo biti vodilo v vseh stvareh, ne le verskih, ampak tudi državniških. Od tod naslov njegovega slovitega besedila, *The Statesman's Manual* 1816, kjer podrobno govori tako o alegoriji kot o simbolu.

⁸ Mišljeni so predvsem predstavniki novega kritištva (*new criticism*).

⁹ To gibanje je opazil tudi Goethe in ga označil kot »*Dauer im Wechsel*«.

¹⁰ these majestic floods – these shining cliffs
The untransmuted shapes of many worlds,
Cerulean ether's pure inhabitants,
These forests unapproachable by death,
That shall endure as long as man endures ...

...ta veličastna vodovja – te bleščeče skalne stene
Nespremenjene oblike mnogih svetov,
Sinjega etra čisti prebivalci,
Ti gozdovi, ki smrt se jim približati ne more,
Ki bodo trajali, dokler traja človek ...

(nav. po de Man, *Slepota* 194)

¹¹ De Man se pri tem sklicuje na deli Daniela Morneta in Roberta Mauzija.

¹² Ugotovitev govori v prid tezi o alegoričnih postopkih Rousseaujevega romana, temelječih na intertekstualnih razmerjih, podobnih tistim, ki jih razpoznavamo zlasti v postmodernih romanih.

¹³ Mogoče bi bilo reči tudi simbolistične estetike, vendar se je izrazu v tem kontekstu bolje izogniti, ker tradicija estetike privilegiranja simbola v celoti ne sovпада s poetiko simbolizma.

¹⁴ Pred tabo, Slavec smrt izgublja moč!
Nihče te ni utišal še do zdaj;
tvoj mili spev poslušam pozno v noč
kot car in klovn sta čula ga nekdanj:
prav isti spev nemara upov vлил
je v Rutino srce, ki ji spomin
na dom v tujini je rosil oko;
prav isti je motiv
razpiral oknice, da iz dolin
pozabe val naplavljal je srebro.

Pozaba! Sliši se kot glas zvona,
 ki vrača me od tebe v moj vsakdan!
 Adieu, saj nas čar sanjskega sveta
 v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.
 Adieu! Adieu! Že se gubi tvoj glas
 čez travnike, kjer vre studenček skrit,
 in v hribe; tih odmev lovi se z njim
 v doline preko jas:
 mar sanjal sem, je bil vse to privid?
 Zastal je glas; sem buden ali spim?

(Prev. Andrej Arko)

¹⁵ Adieu! saj nas čar sanjskega sveta
 v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.

(Prev. Andrej Arko)

¹⁶ Oksimoron je retorična figura, ki vzpostavlja nasprotje dveh na videz protislovnih besed. Da bi proizvedla paradoksen učinek, vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

¹⁷ To med drugim potrjuje tudi de Manova tekstna opomba v omenjeni polemiki, ki pravi, da alegorija ni dualistična, pač pa prehod (passage) od gramatikalnega k izkušnjskemu 'subjektu'...« (»Murray« 212) Ta drobna opomba je nad vse pomembna, saj nakazuje, da je de Manovo teorijo alegorije mogoče brati tudi v postdekonstruktivistični perspektivi.

¹⁸ V tej kritici se namreč zgodi preobrat, oziroma se prekine hrepenenje lirskega subjekta po slavčkovih pesmi in vsem, kar ta predstavlja in kar označuje sintagma »*deceiving elf*«, kajti govorec se vrne k »*my sole self*«.

¹⁹ To opažanje govori v prid de Manovi tezi in tudi tezam nekaterih drugih teoretikov alegorije (na primer pri Craigu Owensu), ki alegorijo povezujejo z »retoriko odpovedi«.

LITERATURA

- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor. »The Statesman's Manual«. *Collected Works* 6. zv., Lay Sermons. Ur. R. J. White. Princeton: Princeton University Press, 1972 (1. izd. 1816).
- De Man, Paul. *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997. (Zbirka Labirinti).
- De Man, Paul. *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale University Press: New Haven in London, 1979.
- De Man, Paul. »Murray Krieger: A Commentary«. *Romanticism and contemporary criticism*. Ur. E. S. Burt, Kevin Newmark in Andrzej Warminski. Baltimor in London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001. (Zbirka Labirinti).
- Gellrich, Jesse. »Deconstructing allegory«. *Genre* (Jesen 1985): 197-213.
- Goethe, J. W. *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Ur. Helmut Holtzhauer. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag. 1968 (7. zv.)
- Hegel, G. W. F. *Estetika*. Prev. Nikola Popović. Beograd: Kultura, 1970.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über Ästhetik I, Werke 13.*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ur. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Jauss, Hans-Robert. Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998. (Zbirka Labirinti).
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Keats, John. *The Selected Poetry of Keats*. Ur. Paul de Man. New York: New American Library, 1966.
- Keats, John. *John Keats*. Prev. Andrej Arko. Ljubljana: MK, 1987. (Zbirka Lirika).
- Kernev-Štrajn, Jelka. »Fragment kot spomin vtkan v tekst«. *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- Krieger, Murray. »A Waking Dream«. *Allegory, Myth and Symbol*. Ur. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Krieger, Murray. »My travels with the aesthetic«. *The Revange of the Aesthetic*. Ur. Michael P. Clarck. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000. 208–236.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Ur. Ernst Behler und Hans Eichner. Studienausgabe (I-IV). München: Ferdinand Schöningh, 1988.
- Schlegel, Friedrich. *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998. (Zbirka Labirinti).
- Sörensen, Beng Allgot. *Allegorie und Symbol: Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.
- Titzmann, Michael. »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit«. *Formen und Funktionen der Allegorie, Synposion Wolfenbüttel*. Ur. Walter Haug. Stuttgart: J. B. Metzler, 1978. 642–665.

■ IS ALLEGORY ALTERNATIVE TO SYMBOL? CONTRIBUTION TO THE COMPREHENSION OF TROPES

Key words: literary theory / poststructuralism / rhetorical figures / tropes / allegory / simbol / Romanticism

The use of the terms allegory and symbol was constantly changing in the early periods of literary history. These words were often even used synonymously. The oscillation seems to have been the result of terminological undecidability. Later, in the 19th and 20th century, their use was becoming less a matter of rhetorical strategies than of the fundamental attitude of poets towards the world and of interpreters towards literary texts. European Romanticism played a vital role in this process, with F. Schlegel and Novalis on the one hand, and Kreuzer, Solger, Schelling, and above all Goethe and Coleridge, on the other. Goethe and Coleridge were the first to introduce antithetic and evaluative statements into discussions of allegory and symbol, since they distinctly privileged symbol over allegory. In their opinion, only symbols had the power to bridge the otherwise unbridgeable gap between language and the world, while allegory was believed to refer to meanings which it was incapable of establishing on its own. Their definition stalled the development of the new perception of rhetori-

cal strategies long into the 20th century. It had a crucial impact on adherents of the new criticism and their heirs. The theory of post-structuralism was the first to shake this antithetical and evaluative definition of the two terms. Hence it seems that, today, these notions must be understood in accordance with their post-structuralist treatment, which could be denoted by renouncing the Romantic and post-Romantic privileging of the symbol. This is why this article presents Paul de Man's comprehension of allegory in his "Rhetoric of temporality" in detail. He deserves credit for noticing a contradiction in Coleridge's definition of symbols, and setting up a hypothesis that regards allegorical structures as perceivable in the most exposed passages in early Romantic poetry. This idea was attacked by Murray Krieger in his polemical paper "A waking dream: A symbolic alternative to allegory", where he eagerly produces arguments against post-structuralist, allegorical interpretations of literature, referring to organicistic poetics and the tradition of the aesthetics of the symbol. The article sums up the polemics between the above-mentioned theoreticians, and in the process introduces a third notion: the irony of irony.

November 2006