

ŽANR KOT ODSOTNOST ŽANRA

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

UDK 82.0:1

Članek zagovarja stališče, da se hibridizacija (razumljena kot poseben spoj teoretičnega in literarnega diskurza) ni nikjer uveljavila tako zelo kot ravno v fragmentarni obliki modernistične in predvsem postmodernistične literature. Tej se kljub številnim transformacijam pozna, da jo z romantičnim fragmentom veže več, kot je videti na prvi pogled. Zato si romantični fragment zasluži posebno pozornost. Saj je, gledano z današnje perspektive, povzročil revolucijo v pojmovanju razmerja med filozofijo in literaturo, med teoretičnim in pesniškim govorom. Romantično mišljenje se je nenehno vrtelo okoli neizpolnljive naloge, ustvariti popolno, univerzalno umetniško delo. Ta hipotetična oblika, katere žanr je še zmeraj uganka, naj bi bila v posameznih umetninah prisotna na način odsotnosti. Fragment naj bi utelešal to odsotnost. Fragment, bodisi romantični bodisi moderni, je torej protisloven pojav, je literarni žanr in hkrati to ni. Morda je ravno zato najprikladnejši za opazovanje več kot dvestoletnega vzajemnega prežemanja literarne in teoretske misli.

Ključne besede: žanr, fragment, romantika, Friedrich Schlegel

Neposredni povod pričujočega razmišljanja je vprašanje, ki je v okviru refleksije o literaturi vse prej kot novo. Namreč, v čem se kritiški jezik razlikuje od literarnega jezika. Odgovorov na to v novejši zgodovini literarne vede ne manjka. Vsi poznamo definicijo razlike med mišljenjem v konceptih in mišljenjem v podobah itn.; in poznamo tudi slovito Derridajevo priporočilo, naj sleherni tekst beremo kot del občega teksta (*texte générale*), se pravi filozofski, antropološki, kritiški itn. tekst kot literarni tekst in narobe. A poznamo tudi argumente, ki te odgovore sistematično zavračajo ali bolj ali manj utemeljeno spodbijajo. Takšna je, denimo, v jezikovni pragmatiki utemeljena kritična analiza Jakobsonove slovite opredelitve poetične funkcije, izpod peresa Mary Louise Pratt. Če omenim samo enega

najbolj odmevnih primerov. Očitno je, da jasne in enoznačne razlike med kritiškim in pesniškim jezikom nikakor ni moč vzpostaviti, a ne le zaradi raznolikosti literarnih šol in žanrov, ampak predvsem zaradi izjemne razplatenosti diskurzov.

In vendar mi je med pripravami na ta kolokvij zbudila pozornost precej duhovita, v psihoanalizi utemeljena opredelitev omenjene razlike, ki gotovo ni nič manj vprašljiva od ostalih, a je zanimiva zavoljo določenih uvidov, ki utegnejo produktivno prispevati k razmisleku o hibridizaciji diskurzov. Pravi namreč, da je zmožnost »strukturacije molka v diskurz« tisto, kar pesniški govor razločuje od kritiškega. Postavil jo je, a je žal ni razvil, Joel Fineman (48).¹ Fineman zatrjuje, da pesniški tekst lahko, če seveda hoče, strukturira molk v diskurz, kritištvo pa tega nikakor ne more. Glede na to, da pesništvo sestavljajo besede, je možno, da umolkne, ko ne najde več besed, s katerimi bi še naprej pripovedovalo o svojem hrepenenju. Tedaj se zapre v pomenljivi pesniški molk in s tem zajamči podaljšanje svojega hrepenenja v neskončnost. V kritiškem diskurzu pa, kjer so važnejši pomeni in koncepti kot pa besede in prispodobe, so molk, premolk, zamolk ali tišina zgolj spodbude za nadaljnjo razvijanje sporočilnega pomena, za nadaljnje govorjenje, ki se kaže kot želja po interpretaciji. Zato ena kritiška interpretacija nekega pesniškega teksta neogibno potegne za seboj drugo, ta tretjo itn. Kritiški teksti se torej v nekem smislu kar naprej ponavljajo in prek tega tematizirajo lastni občutek krivde, ker se jim končni pomen nenehno izmika.

In če se zdaj vprašamo, katera literarna oblika je najustreznejša za strukturacijo molka v diskurz, zlahka ugotovimo, da je to fragment. Ali, drugače povedano, teza pričujočega prispevka je, da je fragment najprimernejši žanr – kolikor, seveda, sploh je žanr – za tematizacijo neizrečenosti in neizrekljivosti, molka, zamolkov, premolkov in kar je še sorodnih pojmov. Toda vsi ti pojavi niso nič manj bistveni za vsakdanje sporazumevanje. Zato lahko sklepamo, da fragmentarizacija ni le značilni postopek pesniškega jezika, ampak tudi vsakdanjega, pogovornega jezika, kar so že pred časom dokazali nekateri teoretiki (na primer Ducrot in Derrida). Omenjene lastnosti, zamolki, premolki, izpusti in podobno so namreč tiste sporazumevalne prvine, ki so najbolj odvisne od konteksta in zato v okviru vsakdanje govornice največkrat učinkujejo mnogopomensko. Mnogopomenskost pa je, kot se ve, spet ena bistvenih lastnosti pesniške govornice. Fragment se tako ravno zavoljo svoje usodne povezanosti z molkom po eni strani kaže kot tista diskurzivna oblika, za katero je mogoče reči, da se nahaja na meji med vsakdanjo govorico in poezijo, po drugi strani pa ga zaradi sorodnosti z alegorijo in alegorezo, ki ju kaže razumeti kot željo po interpretaciji v smislu kompulzivne nevroze,² lahko proglasimo za izrazito kritiški žanr. Zlasti v zadnjih dvajsetih letih so se opazno namnožili kritiški teksti o fragmentu. Nekateri med njimi (na primer *Une gêne technique à l'égard des fragments*, 1986, Pascala Quignarda) so napisani na izrazito fragmentaren način in hkrati govorijo o fragmentu, kar neposredno spominja na fragmente Friedricha Schlegla:

Dejstvo je, da fragment bolj kaže krožnost, avtonomijo in enotnost kot nepretrgan diskurz, ki z bolj ali manj očitnimi zvijačami, vijugavimi prehodi in

z nerodnimi cementiranji zaman prikriva svoje zlome; na koncu pa nenehno postavlja na ogled svoje šive, obšive in svoja zakrpana mesta (*Une gène* 43).³

Fragment je torej, glede na povedano, prostor križanja in prepletanja treh vrst diskurzov (množino uporabljam zaradi njihove razplatenosti), pesniškega, vsakdanjega in kritiškega. Je torej izrazito hibridna tvorba, mejni oziroma robni pojav. Temu v prid govori tudi etimologija njegovega imena (lat. *fragmentum*, *frangere*), ki napotuje na dezintegracijo celote. Se pravi, da gre bodisi za tekst oziroma dele teksta, ki je bil nekoč celota in so se v teku časa ohranili samo posamezni deli, bodisi da gre za izdelek, ki je nehote ostal v nekem smislu nedokončan oziroma neskljenjen. V teh primerih lahko zaznamo samo posamezne dele neke neznane, odsotne celote. Lahko pa gre za tekste, ki so že v svoji zasnovi fragmentarni, danes znani predvsem kot romantični fragmenti, čeprav jih najdemo tudi v drugih obdobjih. »Mnoga dela starih so postala fragmenti. Mnoga dela Modernih so to že takoj ob svojem nastanku«(AF 24),⁴ je leta 1798 zapisal Friedrich Schlegel. A še danes nekateri interpreti (na primer Elisabeth Wanning Harries) menijo, da ni povsem jasno, kaj natanko je imel avtor v mislih z »deli Modernih«. Sklepati je mogoče, da ni mislil samo na sočasna, komaj porajajoča se romantična besedila (na primer Novalisova in Jean-Paulova), ampak tudi na nekatere romane osemnajstega stoletja (na primer Sterneve) in na kratke oblike, *brevitas*, sedemnajstega in osemnajstega stoletja, kot so maksima, aforizem, sentenca in podobno. Saj izraz »fragment« od nekdaj evocira tudi kratkost in jednatost. Navzlic temu fragmenta v modernem smislu (to je v romantičnem, realističnem, modernističnem in postmodernističnem) ne kaže istovetiti s temi tradicionalnimi kratkimi oblikami, ki so praviloma sklenjene in nimajo ničesar opraviti s posledicami dezintegracije (Sangsue 341). Res pa je, da so aforizmi avtorjev sedemnajstega in osemnajstega stoletja vplivali na nastanek fragmenta pri zgodnjih romantikih. Vendar izraz »fragment« ne evocira zgolj manka, dezintegracije, disperzije, mejnosti in vmesnosti, pač pa s svojo glagolsko in samostalniško obliko ter s predpono *in* (fr. *infractio* iz lat. *infractio*) pripoveduje tudi o kršenju oziroma o preseganju neke norme (prim. Hamon 73) in s tem neposredno napotuje po eni strani na žanrsko hibridnost, po drugi strani pa na prelom z osnovno, to je s kronološko narativno shemo. Kajti fragment, kot je opazil že Adorno, določata diskontinuiteta in eksperiment in tista logika, ki je bolj asociativna kot demonstrativna (17). To se nemalokrat odraža tudi na jezikovni ravni, ko avtorji modernih fragmentov, zlasti v obdobju po Nietzscheju, namenoma kršijo ustaljena skladenjska pravila.

Čeprav se ve, da je roman »romantična knjiga«, bržkone ni pretirano reči, da je fragment zelo tipičen zgodnjepromantični žanr (Lacoue-Labarthe – Nancy 58), saj so ga ravno zgodnji romantiki odkrili in proglasili za izvirno in hkrati najustreznejšo obliko pri izražanju novih pesniških, kritiških in filozofskih vsebin. V okviru klasicistične poetike bi bil namreč takšen pojav nemogoč, ker klasicistični model koherentne umetniške zgradbe tega enostavno ne dopušča. (Drugače je s poetiko baroka, ampak to vprašanje mora zaenkrat ostati odprto.)

S historičnega vidika je romantični fragment proizvod različnih tradicij, predvsem heraklitske, moralistične in biblične. Iz slednje izvira eshatološka in celo evharistična razsežnost fragmenta kot znamenja naše človeške končnosti in obeta dopolnitve v večnosti (Susini-Anastopoulos, »Romantisme allemand« 3). Vpliv biblijskih tekstov, zlasti po odkritju njihove palimpsestne strukture, je v moderni literaturi o fragmentu premalo raziskan, čeprav je za nastanek fragmenta in fragmentarne pisave nasploh gotovo pomembnejši, kot se zdi. Manifestira se na ravni zgradbe, to je kot osnovno struktarno načelo pripovedovanja, uresničeno na primer v obeh romanih (*Tristram Shandy*, 1760–67, in *Sentimentalno potovanje po Franciji in Italiji*, 1768) Laurena Sterna, ki je kot poklicni pridigar zelo dobro poznal Sveto pismo, kjer fragmentarna struktura bralstvo nenehno opozarja na organizacijo sveta, o kateri ne odloča človeška volja, ampak nekaj, kar je nad njo in je nedoumljivo. To poanto je v Sternovem kontekstu moč razumeti kot odraz dvoma v sistematično vednost in mišljenje ali, če se izrazim po schleglovsko, kot zaupanje v absolutno izvirnost in v prostor nerazumljivosti. To naravnost nekateri raziskovalci fragmenta – na primer Elisabeth Wanning Harries – povezujejo z vplivi konkretnih odlomkov iz Nove zaveze, ki jih je mogoče razumeti tudi kot tematizacijo fragmentarnosti. V tem pogledu je značilen prizor s kruhovimi hlebci in ribami iz Janezovega evangelija (SP 6:12), kjer Jezus veli učencem, naj poberejo vse drobtine, tako da ne bo nič ostalo. Ko to storijo, ugotovijo, da so napolnili dvanajst košar, ki lahko nasitijo množico. Kajti to niso zgolj ostanki, ampak znamenja, ki govorijo o nekem nepredstavljenem obilju. Tematizacija fragmenta potemtakem ni povezana samo z izkustvom manka, ampak tudi z izkustvom preobilja, in sicer preobilja kot transgresije (Wanning Harries 48–52). V tem smislu je fragmentarnost tematizirana tudi pri Rabelaisu.

S teoretskega vidika je fragment plod navideznega protislovja med sporočilom fragmenta 206 iz *Athenäuma*, po katerem naj bi bil fragment »kot majhna umetnina, povsem razločen od obdajajočega ga sveta, in zaokrožen sam v sebi, tako kot jež,«⁵ (*Spisi* 33) in sporočilom slovitega fragmenta 116, kjer Schlegel govori o romantični poeziji kot o univerzalni progresivni poeziji (*progressive Universalpoesie*), nikoli dopoljnjeni, zmeraj v nastajanju in zato zmeraj fragmentarni. Protislovje je navidezno zato, ker kaže omenjeno razločenost oziroma oddvojenost razumeti v razmerju do tiste popolnosti, ki v kontekstu romantične estetike evocira nedosegljivost in s tem tudi nepopolnost. Ta evokacija implicira zavest o za zmeraj izgubljenem svetu iz daljne preteklosti. Otipljive ostanke tega sveta so romantiki videli v ruševinah. Od tod pogost imaginarij ruševin v romantični literaturi, kar po svoje tudi potrjuje zvezo med romantično poetiko in fragmentarnostjo. Navideznost omenjenega protislovja je za razumevanje romantičnega fragmenta bistvena, saj govori o tem, da si je romantika, kljub določeni kontinuiteti s klasicizmom, klasični ideal popolnosti postavila na raven fragmentarnosti oziroma fragmenta, ugledanega na ozadju virtualnega horizonta, ki je veljal za neuresničljiv in nedosegljiv ideal (Kulcsár-Szabó 184). S tem je fragment nesporno postal, kot sta ugotovila že Lacoue-Labarthe in Nancy v svoji temeljiti raziskavi romantike (*L'absolu littéraire*, 1978),⁶

eden osrednjih konceptov romantične poezije in hkrati tudi osrednji koncept romantične pesniške refleksije. Njegov konstitutivni princip izhaja iz nepopolnosti celote oziroma iz izkustva manka, ki je vselej posledica oddvojenosti od totalitete (Kulcsár-Szabó nav. m.). Fragment kot sistem namreč spodbija koherenco sistemov in, kot poudarja Ernst Behler v svoji knjigi o zgodnji romantiki (*Frühromantik*, 1992), predstavlja neposredno nasprotje slovite Heglove teze o resničnem kot celoti (21; več o tem gl. Kernev Štrajn 323–324).⁷

Mogoče je torej reči, da fragment označuje prazno mesto »knjige, ki še pride«, v smislu slovitega Blanchotovega dela (*Le livre à venir*, 1959). Ali, drugače, fragment je najustreznejše mesto reflektiranja neizrekljivosti in nemožnosti polnega pomena, saj se poraja okoli označevalne praznine. Oblikuje se torej natanko tam, kjer je lociran subjekt, ki vednost o tej praznini vztrajno potlačuje. Iz tega sledi, da je fragment izrazito subjektivistična izrazna forma. Je manifestacija jaza, ki sam sebe percipira kot nekaj necelega, diskontinuiranega in razpršenega. Če ga gledamo z vidika literarne prakse, ga lahko razumemo bodisi kot razpor med individualno umetniško intuicijo in možnostjo njenega realiziranja bodisi kot projekt v smislu neposredne projekcije tega, česar ne more doseči, ali, kot pravi Schlegel:

Projekt je subjektivna klica nastajajočega objekta. Popoln projekt bi moral biti popolnoma subjektiven in hkrati popolnoma objektivni, nedeljiv in živ individuuum. Po svojem izvoru povsem subjektiven, izviren, možen ravno le v tem duhu; po svoji naravi povsem objektivni, fizično in moralno nujen. Čut za projekte, ki bi jih lahko imenovali fragmenti iz prihodnosti, se od čuta za fragmente iz preteklosti razlikuje le po smeri, ki je pri prvem progresivna, pri drugem pa regresivna. Bistvena je zmožnost, da lahko predmete neposredno idealiziramo in obenem realiziramo, dopolnimo in v sebi delno izvedemo. Ker je transcendentalno ravno to, kar se nanaša na povezavo ali ločitev idealnega in realnega, bi lahko nemara rekli, da je čut za fragmente in projekte transcendentalni sestavni del zgodovinskega duha. (AF 22; *Spisi* 21)⁸

Fragment torej je in ni umetniško delo, tako kot je in ni literarni žanr: »Vsi klasični pesniški žanri so zdaj smešni v svoji strogi čistosti,« (KF 60)⁹ je zapisal F. Schlegel in s tem načel problem svobode umetniške ustvarjalnosti ter obenem artikuliral zahtevo po rahljanju tradicionalnih žanrskih pravil in njihovem preseganju. Tisto, kar naj bi nastalo, naj ne bi bil več fragment, ampak do tedaj še neznano umetniško delo. Fragment je navzlic vsej svoji revolucionarnosti samo predstopnja (*die Vorstufe*), vendar takšne vrste, da se ji z iztrganjem stvari iz normalnih povezav mestoma posreči vsaj za hip spodmakniti organicistični temelj romantične estetike, kot je mogoče razbrati že iz fragmenta o ježu (AF 206). Tega namreč lahko beremo tudi v nasprotju z organicistično estetiko, se pravi ne le kot opredelitev romantičnega fragmenta, ampak tudi kot prvi zametek modernističnega razumevanja fragmenta. Ta se, kot je bilo že večkrat ugotovljeno,¹⁰ od romantičnega pojmovanja razlikuje ravno glede na svoje razmerje do celote. Romantiki so namreč fragment še vedno videli v razmerju do celote, čeprav so jo seveda razumeli kot odsotno in nedosegljivo. Moderni

projekt pa funkcionira izključno v smislu *disjecta membra*¹¹ ali, kot pravi Quignard v že omenjenem delu, gre za » ... s prelomom oddeljeni del, nekaj iztrganega, s silo izvlečenega ...« (*Une gène* 33).¹² Zelo uporabna je v tem pogledu tudi Benjaminova dikcija, v skladu s katero lahko rečemo, da se moderni fragment od romantičnega loči ravno po tem, da je iz modernega fragmenta življenje že odteklo, iz romantičnega pa še ne. Temu po svoje pritrjuje tudi Schleglov fragment 173 iz *Athenäuma*, ki romantični pesniški način pisanja povezuje s hieroglifi: »V slogu pravega pesnika ni nič okrasnega, vsaka stvar je nujni *hieroglif*.« (AF 173; poudarek J. K. Š.)¹³ Ta hieroglifska razsežnost pesniškega diskurza je pomembna, ker po eni strani evocira nemško predschleglovsko tradicijo odnosa do fragmenta, najnedvoumneje izraženo pri Hamannu; po drugi strani pa napotuje na njegovo neposredno sorodnost z alegorijo, ki poimenuje proces transformiranja stvari v znake in prek tega aludira na prehodno, minljivo naravo sveta (Benjamin, *Ursprung*). Fragment kot predstopnja (*Vorstufe*) evocira dialog, pojmovan kot »krona in veriga fragmentov«,¹⁴ kot mesto, kjer se iz kaosa poraja *Witz*, oprt na širši koncept romantične ironije: »Witz je brezpogojen čut družabnosti ali fragmentarna genialnost« (KF 9).¹⁵ *Witz*, ki se je očitno rodil skupaj z romantičnim fragmentom, potemtakem ni zgolj duhovita domislica, ampak nekaj, kar v trenutni, enkratni dialoški situaciji ustvari nenavadne povezave in izoblikuje duha polno ost, ki ji, po Schleglu, ravno fragmentarni zapis vsakič znova prepreči razpustitev v efemernost salonskih duhovitosti. Romantični fragment je žanrski hibrid in transgresivni žanr, je konvergenten in hkrati divergenten, je, skratka žanr na način odsotnosti žanra (Lacoue-Labarthe – Nancy 71), predvsem pa je paradoksen pojav. Ker pa je tipičen romantični fenomen, je mogoče reči, da so tudi teoretski uvidi zgodnje romantike, četudi motreni samo z vidika koncepcije fragmenta, pravo vozlišče protislovij. S temi protislovji, ki še danes, po več kot dvesto letih, vplivajo na razumevanje in samorazumevanje literature, se je pozneje spopadel Nietzsche. Filozof, ki je na podlagi pomanjkljivo razvitih mest o parcialnosti slehernega razumevanja pri Heglu in Schleglu sprožil temeljni preobrat od mišljenja celovitosti k mišljenju parcialnosti slehernega razumevanja.

Nietzsche (376) se je namreč jasno distanciral od Heglove teze o rešnici kot celoti in s tem dodelil fragmentu določeno avtonomijo, ki več ne temelji na osnovi nasprotja med delom in celoto. Posledica ukinitve tega dihotomnega razmerja kot podlage za razumevanje fragmenta je bilo spoznanje, da se ta, četudi ni samozadosten, nanaša samo na samega sebe in se tudi ne povezuje z drugimi fragmenti, da bi prispeval k popolnejšemu mišljenju in k popolnejšemu spoznanju. Fragmentarno ni predhodno celoti, ampak se poraja izven celote in ne glede nanjo. To spremembo nekateri (na primer Kulcsár-Szabó in Blanchot) pripisujejo dejstvu, da se je obravnava fragmenta preselila s strukturne na diskurzivno raven. Pri tem je bil odločilen »lingvistični obrat« v drugem in tretjem desetletju dvajsetega stoletja, ko so se filozofi prenehali ukvarjati z vprašanjem »Kaj je mogoče vedeti?« in se osredinili na vprašanje »Kaj je mogoče reči?« Tedaj je v prvi plan stopil problem jezikovne artikulacije spoznanja, kar se je v okviru

filozofije jezika najnazorneje pokazalo v Heideggrovi izjavi: »Die Sprache spricht.« (Jezik govori.) pozneje pa še radikalneje v de Manovi maksimi: »Die Sprache verspricht sich.« (Jezik se zagovori – Kulcsár-Szabó 187; gl. tudi Kernev Štrajn 323–324). Odtlej se o svetu dosledno razpravlja skozi diskurz o jeziku, se pravi skozi metadiskurz. Prvine tega metadiskurza že dolgo, v zadnjih desetletjih pa posebej intenzivno pronicajo v pesniško diskurzivno območje, ki se tako čedalje bolj teoretizira. Proces sicer že neprimerno dlje časa poteka tudi v nasprotni smeri, a zdi se, da v zadnjih letih manj intenzivno kot poprej.

V vsakem primeru se odvija prek fragmentarnega mišljenja in govora, na podlagi katerih se je, kot ugotavlja Philippe Hamon, sklicujoč se na Lyotarda, izoblikovala neke vrste postmodernistična filozofija, in sicer v smislu nasprotovanja vsemu, kar kakorkoli spominja na totalitarno mišljenje (79). Posledice te naravnosti lahko opazujemo v nekaterih izjemnih literarnih dosežkih dvajsetega in enaindvajsetega stoletja, denimo, v *L'Écriture du désastre* (1981) Mauricea Blanchota, v *Le Jardin des plantes* (1997) Clauda Simona, kjer je zadaj teorija novega romana, v *Fragments de discours amoureux* (1977, Fragmentih ljubezenskega diskurza) Rolanda Barthesa ter v *Dernier royaume* (2002) in *Petits traités* (1990) Pascala Quignarda, če opozorim samo na nekaj najizbranejših primerov, vzeti iz francoske literature. Razlog za to izbiro kaže iskati v dejstvu, da je trend prežemanja teoretskega in literarnega diskurza trenutno tam najmočnejši, denimo s Quignardom in njegovim konceptom »deprogramiranja literature« (*déprogrammation de la littérature*). Ta koncept se po eni strani navezuje na prakso, ki jo je uvedel že Montaigne v svojih *Esejih* (1580, 1595), po drugi strani pa na Novalisovo in Schleglovo pojmovanje literarnega dela kot spajanja, prežemanja, kombiniranja in končno tudi ukinjanja vseh žanrskih omejitev in pravil.

Zdi se, da to ni posledica naključja. Pojav bi bržkone bolje dojeli, če bi poblizje preučili razvoj postopkov fragmentarnega načina pisanja v evropskih literaturah od renesanse naprej. Tedaj bi ugotovili, da se je proces, ki je pozneje pripeljal do romantičnega, modernističnega in tudi postmodernističnega fragmenta začel že s Petrarcom, in sicer v njegovi pesniški zbirki *Rime sparse* (1349, Razpršene rime), ki ima, kot opozarja Elisabeth Wanning Harries (14), tudi alternativni latinski naslov, *Rerum vulgarium fragmenta* (Fragmenti poezije v ljudskem jeziku). Ista avtorica tudi meni – sklicujoč se na Durlinga – da je ravno v naslovu omenjene Petarcove zbirke izraz »fragment« prvič uporabljen za opis nekega umetniškega dela. Glede na to Elisabeth Wanning Harries postavi hipotezo, da se je evropska literatura začela s fragmentom (nav. m.). Fragmentarni način pisanja je pri Petrarcu zaznal tudi Friedrich Schlegel, kar ga je spodbudilo, da je nekje zapisal: »Petrarcove pesmi so klasični fragmenti romana.«¹⁶ Vrhunec pa je ta način pisanja dosegel v devetnajstem stoletju, in to pri tako različnih ustvarjalcih, kot sta, denimo, na eni strani Balzac in na drugi strani Baudelaire. Toda to je že druga zgodba, o kateri nikakor še ni bila izrečena zadnja beseda.

OPOMBE

¹ Joel Fineman je bil anglo-ameriški teoretik, eden najlucidnejših kritikov strukturalistične poetike, ki se je pozneje usmeril v novi historizem.

² Ta nenehno ponavljajoča se želja po interpretaciji naravnost kliče po analogiji s kompulzivno nevrozo, in to v smislu, kot ga je opredelil Freud v *Totemu in tabuju*, na analogijo z literaturo pa je opozoril Angus Fletcher v delu *Allegory*. Tu je pokazal na stične točke med alegorično strukturo in kompulzivnim sindromom oziroma prvinskim obnašanjem, zaznavnim v osnovni shemi kompulzivnega rituala. Kajti kompulzivni sindrom se pogostokrat odraža v telesnih reakcijah, in sicer takšnih, ki jih zaznamuje ritmično ponavljanje določenega dejanja. Hkrati je za kompulzivno nevrozo značilna, kot ugotavlja Fletcher, izrazita ambivalentnost znotraj alegorične strukture. Kajti v obeh primerih je na delu določena anksioznost, avtoritarnost in prefigurativna naravnost. Prav tako je možno, da izrazi, uporabljeni pri kompulzivni nevrozi, lahko pomenijo natanko nasprotno glede na njihov prvotni pomen, kar se znotraj alegorične strukture manifestira kot ironični učinek. (Prim. Fletcher, *Allegory* 392)

³ « En fait le fragment trahi plus de circularité, d'autonomie et d'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures à force de roueries plus ou moins manifestes, de transitions sinueuses, de maladroites cimentations, et expose finalement sans cesse à la vues ses coutures, ses ourlets, ses *rentritures* » (Quignard, *Une gêne* 43).

⁴ »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (AF 24).

⁵ »Ein fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel« (AF 206).

⁶ « Le fragment est bien le genre romantique *par excellence*. » (Lacoue-Labarthe – Nancy 58).

⁷ Ob tem Behlerjevem stališču je treba opozoriti, da Heglovega pojma celote ne kaže razumeti v smislu statične kategorije, pač pa v kontekstu njegove dialektike.

⁸ »Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommnes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzedental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendentale Bestandteil des historischen geistes« (AF 22).

⁹ »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich« (KF 60).

¹⁰ O tem pišejo Françoise Susini-Anastopoulos, Philippe Lacoue-Labarthe in Jean-Luc Nancy, Ernst Behler in drugi.

¹¹ Povedno je, da je leta 1825 Jules Barbey d'Aurevilly napisal delo s tem naslovom (*Disjecta membra*, Paris: La Connaissance, 1825).

¹² « ... le morceau détaché par fracture, quelque chose d'arraché, de tiré violemment » (Quignard, *Une gêne* 33).

¹³ »Im Styl des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe« (AWS; AF 173).

¹⁴ »Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von

Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre« (AF 77).

¹⁵ »Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität« (KF 9).

¹⁶ »Petarcs Gedichte sind klassische Fragmente eines Romans.« (Charakteristiken und Kritiken, I, 1 vi, št. 4; navedeno po Wanning Harries 14).

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Esej kot oblika.« *Beleške o literaturi*. Prev. Mojca Savski. Ljubljana: CZ, 1999. 7–23.
- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- — —. *Gesammelte Schriften* III. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991. [1. izd. 1972.]
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1981.
- Dällenbach, Lucien – Ch. L. Hart Nibbrig, ur. *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- Fineman, Joel. »The structure of allegorical desire.« *October* 12 (1981): 47–66.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca – New York: Cornell University Press, 1964.
- Hamann, Johann Georg. »Biblische Betrachtungen.« *Sämtliche Werke* 1. Ur. J. Nadler. Wien: Herder Verlag 1949–1957. 146–152.
- Hamon, Philippe. « D'une gène théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXème siècle en particulier. » *Théorie et pratique du fragment*. Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini. Genève: Slatkine Érudition, 2004.
- Haug, Walter, ur. *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposion Wolfenbuttel, 1978. Stuttgart: Metzler, 1979. (Germanistische Symposien-Berichtsbande, 3)
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Kernev Štrajn, Jelka. »Spomin kot fragment, vtkan v tekst.« *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ur. Darko Dolinar – Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 319–330.
- Kulcsár-Szabó, Ernő. »Aspekti (ne)savršenoga.« *Umjetnost riječi* 17.3-4 (1999): 181–197.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke* IV. Wien: Caesar, 1980.
- Quignard, Pascal. *Une gène technique à l'égard des fragments*. Paris: Éditions fata morgana, 1986.
- — —. *Petits traités* I, II. Paris: Gallimard, 1990.
- Sangsue, Daniel. »Fragment.« *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Encyclopedia Universalis – Albin Michel: Paris, 2001. 341–345.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe. Band 1–6. Ur. Ernst Behler – Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- — —. *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998 (Labirinti).
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.

— — —. »Romantisme allemand et poétique du fragment.« *Romantismes européens et Romantisme français*. Ur. Pierre Brunel. Montpellier: Éditions Espaces, 2000. 29–42.

Sveto pismo. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1994.

Wanning Harries, Elisabeth. *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville – London: University Press of Virginia, 1994.