

primerjalna književnost

Ljubljana 1993 - številka 1

POSTSTRUKTURALIZEM - DEKONSTRUKCIJA

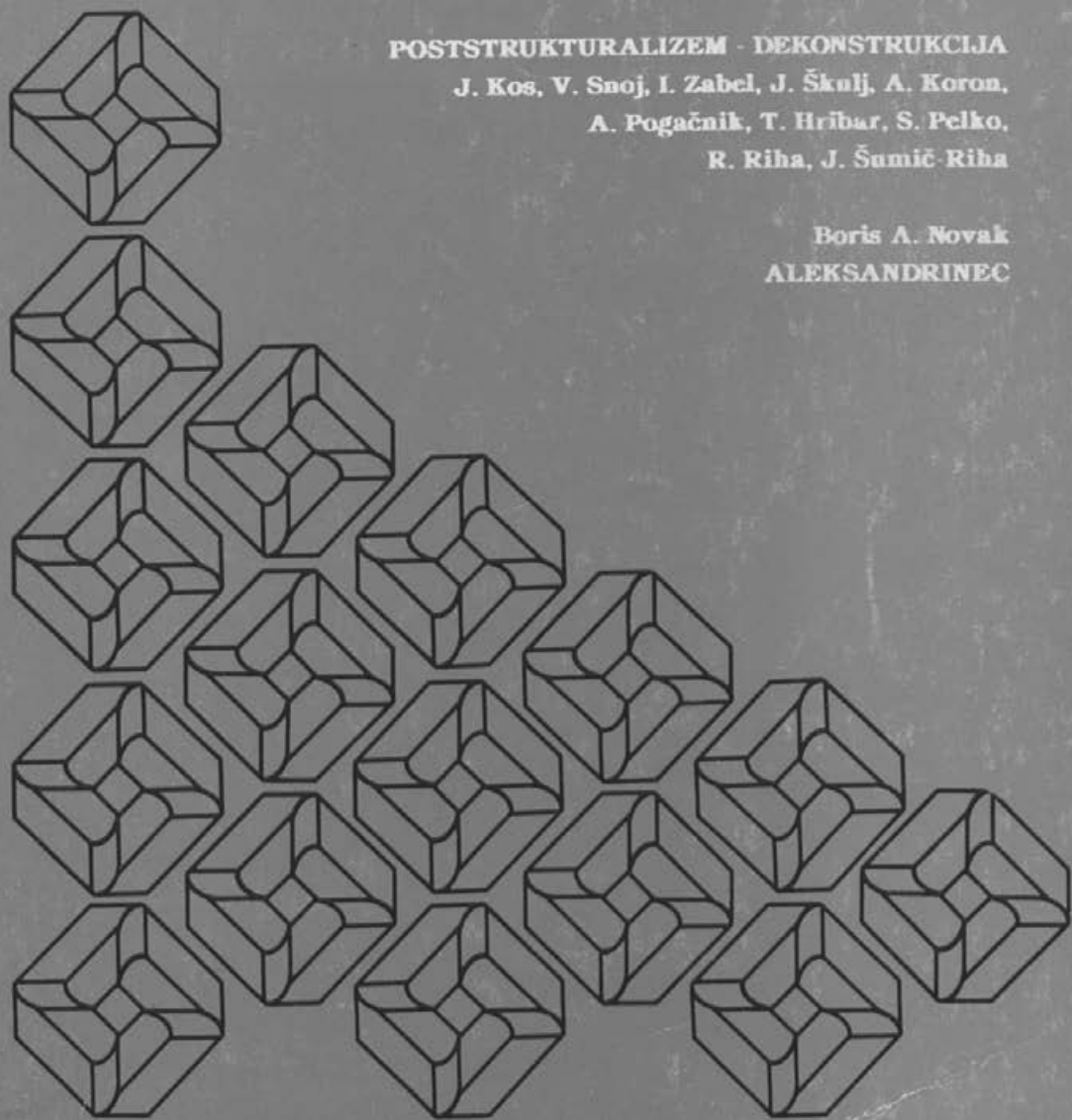
J. Kos, V. Snoj, I. Zabel, J. Škulj, A. Koron,

A. Pogačnik, T. Hribar, S. Pelko,

R. Riha, J. Šamič-Riha

Boris A. Novak

ALEKSANDRINEC



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost,
61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 900 SIT, za študente in dijake 500 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Oddano v tisk 11. junija 1993

VSEBINA

Simpozij: poststrukturalizem - dekonstrukcija

Janko Kos: Dekonstrukcija in metodologija literarne vede	1
Vid Snoj: De Manovo branje poezije	8
Igor Zabel: Telo teksta	12
Jola Škulj: Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma	16
Alenka Koron: Poststrukturalizem v naratologiji	27
Aleš Pogačnik: Derrida o Joyceu	35
Tine Hribar: Derridajeva interpretacija Kafke	46
Stojan Pelko: Grajski vampir	55
Rado Riha: Dekonstrukcija in končnost subjekta	61
Jelica Šumič-Riha: Dekonstrukcija neliterarnega diskurza: aspekti v pravu	67

Razprava

Boris A. Novak: Aleksandrinec	75
-------------------------------------	----

Slovensko društvo za primerjalno književnost prireja strokovna posvetovanja, s katerimi si prizadeva osvetliti problematiko glavnih tokov in razvojnih teženj v sodobni kulturi in znanosti, zlasti tistih, ki so posebej pomembni tako za literaturo kot za literarno vedo. Vrsta dosedanjih prireditev se je letos nadaljevala s posvetom o poststrukturalizmu in dekonstrukciji, ki ga je društvo organiziralo v sodelovanju z Oddelkom za primerjalno književnost na Filozofski fakulteti ter z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, potekal pa je v prostorih ZRC SAZU 19. januarja 1993. Glavni namen posveta je bil pretresti relevantnost poststrukturalizma in dekonstrukcije za literarno vedo. Ker pa gre za izrazito kompleksne pojave, ki zahtevajo interdisciplinarno obravnavo, so bili povabljeni k sodelovanju tudi strokovnjaki z nekaterih drugih področij. Prispevki sodelujočih so posegali tako v načelna razmerja med celotnimi idejnimi, teoretičnimi, metodološkimi sklopi kakor tudi v nekatere ožje problemske izseke, mdr. v naratologijo; obravnavali so opuse posameznih teoretikov ter interpretov, kot Barthesa, de Mana, Bahtina v luči njegove sodobne recepcije, pa tudi pomembne literarne avtorje, s katerimi so se poststrukturalistično in dekonstruktivistično usmerjeni analitiki največ ukvarjali, kot npr. z Joyceom in s Kafka. Čez meje literarnega in literarnoznanstvenega področja so posegli filozofsko usmerjeni referati, dopolnjevala sta jih prispevka k teoriji prava in k filmski teoriji oziroma interpretaciji.

Tukaj objavljamo vse prispevke s posvetovanja. Avtorji so jih sami priredili za objavo; nekateri so jih nekoliko razširili in pri tem upoštevali tudi posamezna stališča iz diskusije. Dodan je še referat, ki je bil pripravljen za posvetovanje, a ga avtor zaradi drugih obveznosti ni mogel predstaviti na njem. - Zadnjo redakcijo tekstov je opravil Darko Dolinar.

Janko Kos

DEKONSTRUKCIJA

IN METODOLOGIJA LITERARNE VEDE

Poglavitno vprašanje, ki se za literarno vedo odpre ob dekonstrukciji, bi se moralo glasiti takole: ali je dekonstrukcija v območju te vede metoda ali ne; in če je, ali gre za znanstveno metodo ali morda za tisto, ki jo smemo imenovati filozofska (prim. J. Kos, *Uvod v metodologijo literarne vede*, Primerjalna književnost 11, 1988, št. 1).

Da dekonstrukcija znotraj literarne vede ne more veljati za znanstveno metodo v pravem pomenu besede, se zdi jasno na prvi pogled. Ne obstaja nobeno posebno predmetno področje, na katero bi meril izraz dekonstrukcija, niti posebna znanost, po kateri bi dekonstrukcija dobila ime - tako kot govorimo o lingvističnih, matematičnih, psiholoških ali historičnih metodah; te so prek posebnih predmetnih področij povezane z empirično-

Simpozij

POST- STRUKTURA- LIZEM

DE- KONSTRUKCIJA

012216

eksaktnimi postopki, oboje pa je razlog, da jih imamo za znanstvene. To pomeni, da dekonstrukcija v literarni vedi in vseh drugih podobnih vedah ne more veljati za metodo, ki bi bila metoda v smislu znanstvene metodologije, iz česar pa seveda še ne sledi, da ni v nobeni zvezi z znanstvenostjo in znanostjo. Pač pa je ta zveza najbrž drugačna in v marsikaterem pogledu specifična. Eden od vodilnih predstavnikov ameriške literarne dekonstrukcije, J. (Hillis) Miller, je mimogrede spregovoril o dekonstrukciji kot o metodi, vendar s tem ni mogel misliti na znanstveno metodo, ampak je dal pojmu pomen, ki ga je potrebno šele natančneje pojasniti.

Preostaja možnost, da bi bila dekonstrukcija v literarni vedi tisto, čemur lahko rečemo filozofska metoda; da gre torej za metodo, ki v literarno vedo ni prišla iz kakšne empirično-eksaktne znanosti, ampak iz filozofije. Ta domneva je seveda čisto mogoča, saj je dobro znano, da je v ameriško literarno vedo dekonstrukcija prodrla iz Derridajeve "poststrukturalistične" filozofije. Še več, ves čas, od začetkov in še pozneje, so bili njeni vodilni predstavniki na yalski univerzi z Derridajem v najtesnejši osebni zvezi in tudi sam je to povezavo skrbno ohranjal. To dejstvo je za teorijo in zgodovino literarne dekonstrukcije eno temeljnih (prim.: J. Culler, *On deconstruction*, 1982; M. Becker, *Suvremene književne teorije*, 1985; A. Berman, *From the new criticism to deconstruction*, 1988; K. M. Newton, *Interpreting the text*, 1990).

Vendar s tem še ni do kraja pojasnjeno, ali smemo dekonstrukcijo v literarni vedi imenovati filozofska metoda v pravem pomenu besede. Derrida je o svoji filozofiji, s tem pa o dekonstrukciji, za katero mu gre, v enem zadnjih intervjujev ponovno zatrdil, da ni niti projekt niti sistem niti metoda. Pač pa bi o Derridajevi filozofiji lahko govorili kot o specifični dejavnosti, katere namen je "razgraditi" evropsko mišljenje, utemeljeno v metafiziki, logocentrizmu, hierarhičnosti in podobnem. Gre torej za filozofijo v smislu emancipatorične, subverzivne ali celo prevratne dejavnosti, ki je sicer čisto moderna, pa vendarle tudi legitimna naslednica podobnih svobodnjaških, levih, anarhičnih tokov v razvoju evropske misli od razsvetljenstva 18. st. naprej; morda v sorodu zlasti s francoskim nadrealizmom med vojnoma, obogatena pa s povojnim heideggrovstvom, iz katerega je Derrida prevzel bistvene iztočnice za tisto, kar je sam imenoval dekonstrukcija, razloka, prezenca, sled itd.

Ne glede na konkretne funkcije, ki jih je Derridajevo mišljenje dobilo v poznem 20. st. - ali pa ravno zaradi njih - je potrebno natančneje ugotoviti, v katerem pomenu in pod kakšnimi pogoji se dá o Derridajevi dekonstrukciji, s tem pa tudi o njenem prenosu v literarno vedo govoriti kot o filozofski metodi. Prvi pogoj bi bil ta, da bi ob pojmu filozofija morali misliti na njegov najširši pomen - torej ne samo kot na sklenjen miselni sistem, teorijo ali razumsko zastavljen projekt, ampak kot na dejavnost nasploh. To bi bilo čisto mogoče, saj so mnogi nosilci drugih filozofskih smeri - marksisti, fenomenologi, psihoanalitiški teoretiki, eksistencialisti - razglašali svojo filozofijo ne za

metodo ali sistem, ampak za dejavnost v kakem posebnem pomenu te besede.

Drugi pogoj, da bi dekonstrukcijo razumeli kot filozofsko metodo, je seveda ta, da bi tudi pojmu metode morali pripisati poseben pomen. Ta pojem ima v območju filozofije že tako in tako drugačno vlogo kot v znanostih, filozofska "metoda" po vsebini samega pojma ne more biti isto kot znanstvena. V znanostih gre za konkretno predmetno območje, znotraj katerega je metoda raziskovalni postopek, pristop in način. V filozofiji o čem takem ne more biti govor, "metoda" je tu drugo ime za perspektivo, aspekt, horizont, znotraj katerega neka filozofija razume, postavlja in oblikuje svojo teorijo, projekt ali preprosto povedano dejavnost. Takšna "metoda" je tudi Derridajeva dekonstrukcija. V tej obliki je prenosljiva v literarno vedo. Če torej govorimo o dekonstrukciji kot o posebni metodi literarne interpretacije, je kaj takega mogoče samo v pomenu filozofske "metode". To pomeni, da se dekonstrukcija v literarni vedi uveljavlja kot posebna perspektiva, aspekt, horizont; to pa seveda tako, da je znotraj predmetnega območja, ki ga takšna perspektiva postavi, za njegovo postopno razumevanje in tolmačenje potrebna uporaba tudi znanstvenih in formalno-logičnih metod v pravem pomenu besede. Trditev J. Hillisa Millerja, da je literarna dekonstrukcija metoda, namenjena interpretaciji, se torej izkaže za smiselno samo, če s tem mislimo na filozofsko "metodo", ne na znanstveno. Od tod se pokaže, da se dekonstrukcija prav nič ne razlikuje od drugih filozofskih "metod", ki so vplivale in še učinkujejo na raziskovanje literarnih pojavov - od pozitivistične, historičnomaterialistične in duhovnozgodovinske do fenomenološke ali heideggerjanske. Vse te "metode" niso nič drugega kot filozofske perspektive, ki se uveljavljajo v literarni vedi tako, da ji odpirajo vsaka svoj posebni horizont, znotraj katerega se literatura vsakič drugače postavlja kot predmet razumevanja, razlaganja in raziskovanja.

Pri tem je odločilnega pomena dejstvo, da je dekonstrukcija enaka tem filozofskim "metodam" tudi po načinu, kako jih literarna veda sprejema, si jih prilagodi in jih usklaja s svojimi posebnimi nujnostmi. Za večino velikih filozofij, ki so vplivale na literarno vedo v zadnjih dvesto letih, je značilno, da vanjo niso stopale v svoji pristni, dosledni, radikalni podobi, ampak večidel prilagojene, ublažene, polovično ali celo v predelavi, ki ni bila več adekvatna njihovim izvornim nameram. To je bilo nujno zato, ker bi s svojimi radikalnimi zahtevami literarno vedo prej onemogočale kot zares pospeševale. To velja že za pozitivizem, ki je v svoji čisti, comtovski zasnovi literarno vedo kot samostojno znanost komaj dopuščal; ali za historični materializem, ki bi z radikalno izpeljavo teze o ideološki odvisnosti "nadstavbe" od "baze" literarno vedo odrinil na skrajni rob znanosti. To velja še za Husserlovo fenomenologijo, saj so umetnostne tvorbe na koncu Husserlovega temeljnega dela *Logische Untersuchungen* razglašene za nekaj, kar sploh ne obstaja v pravem pomenu besede, tako da je moral Ingarden to radikalno stališče omiliti s teorijo o njihovem "zgolj intencionalnem" obstoju, da je s tem zagotovil literarni vedi potreben temelj. Končno pa

tudi Heideggrovo "mišljenje biti" razveljavlja raziskovanje literature na ravni literarne vede kot akademsko-univerzitetnega "obrata", zato je moral D. Pirjevec ta vidik ublažiti z drugačnim pogledom na znanstveno raziskovanje umetnosti, pa tudi na vlogo "ontološke diference" v literarnih delih.

Nauk, ki sledi iz takih primerov, je ta, da se mora vsaka filozofska "metoda" - če naj postane relevantna za literarno vedo - s prenosom vanjo odreči precejšnjemu delu svoje radikalnosti, izključnosti in splošne veljavnosti. To se je dejansko zgodilo tudi z dekonstrukcijo, ko je iz Derridajeve filozofije prešla v krog yalske "šole", v interpretacijsko dejavnost in teoretično misel Paula de Mana, J. Hillisa Millerja, Geoffreya Hartmana, Barbare Johnson, Harolda Blooma in drugih. Ker so med njimi precejšnje razlike, bo na tem mestu literarno dekonstrukcijo treba upoštevati predvsem v obliki, ki jo je izdelal Paul de Man, po njem pa so jo povzeli sodelavci in učenci. V tem krogu je dekonstrukcija nedvomno ostala filozofska "metoda", ki pa je vsaj na zunaj - v primerjavi z Derridajem - sprejela vase tudi nekaj znanstvenih značilnosti. De Man jo je razvijal tako, da ji je dajal poteze akademske zmernosti, kritičnosti in skeptičnosti, poteze, ki same na sebi še niso bistvo znanosti, a se prilagajajo njenemu socialno-moralnemu statusu. Pri Derridaju jim stojijo nasproti nezmernost, kategoričnost in brezpogojna vera v upravičenost emancipacijskega boja zoper evropsko metafiziko. Toda po svoji pomenski vlogi je dekonstrukcija tudi v de Manovi predelavi ostala bolj filozofska kot znanstvena metoda. Ne gre ji za postopke empirično-eksaktnih znanosti, ampak predvsem za novo postavitev svojega predmeta - literature in literarnih besedil - znotraj horizonta, ki ga odpirajo načela Derridajeve filozofije. Takšna postavitev omogoča literarni vedi, da bere, razume in tolmači besedila na nov način, ki ga klasično interpretiranje od romantike naprej v glavnem ni poznalo, in če ga je, je v njem videlo nekaj izjemnega, abnormalnega ali celo nezazelenega. To pa pomeni, da prinaša dekonstrukcija v literarno vedo predvsem nov pogled na tisto, kar naj bi bilo predmet njenih interpretacij - na "smisel" literarnih del. Ta je po de Manu "aporetičen", kar pomeni, da literarna dela ne vsebujejo enega samega, enotnega, nedvoumnega smisla, ki bi bil razviden, uskladjiv in prevedljiv v sklenjeno interpretacijo, ampak je njihova smiselnost neenotna, razcepljena, razgrajena, protislovna, z eno besedo aporetična. Bistveno za dekonstrukcijo je tisto tolmačenje besedil, ki pokaže, da je njihov smisel sam v sebi neistoveten; da torej ni v skladu z logičnimi aksiomi ($A = A$, A ni $\text{non-}A$) in s tem po modelu "enote v mnogoterosti", ampak je razkosan na smisle, ki se med sabo spodnašajo, s tem pa onemogočajo vsakršno sintezo v enoten smisel. Prav zato je Barbara Johnson v knjigi *The critical difference* (1981) literarno dekonstrukcijo lahko opredelila takole: "Dekonstrukcija nekega besedila ne deluje s pomočjo slepega dvoma ali s samovoljno razdiralnostjo, ampak poskuša iz samega besedila izbežati med sabo bojujoče se sile njegovega smisla."

Tako zasnovana literarna dekonstrukcija je seveda še zmeraj odvisna od prvotnega Derridajevega izhodišča, hkrati je pa

dosti manj daljnosežna in radikalna, saj Derridajevo globalno razgraditev evropske metafizike prenaša na raven literarno-interpretacijske prakse, ki je v nekaterih pogledih podobna t. i. imanentni interpretaciji, kot se je razvila v nemški literarni vedi z E. Staigerjem, v Ameriki pa z "new criticismom". Novost dekonstrukcije kot novega tipa literarnega interpretiranja je novi model smisla, ki naj ga v literarnih delih odkriva in tolmači. Tradicionalni model, v katerem je bil smisel literarnega besedila en sam, istoveten, sam v sebi usklajen, je nadomestila z modelom, kjer je teh smislov ne samo več, ampak se med sabo izključujejo ali celo izničujejo, tako da nikakor ni mogoče njihovih aporij preseči v dokončno interpretacijsko sintezo. Takšna aporetičnost obstaja po de Manovi teoriji zlasti med logičnim smislom besedila in tistim, ki ga v njem proizvedejo retorični postopki, učinki in funkcije jezika.

Po vsem tem je očitno, da dekonstrukcija v literarni vedi res ni znanstvena metoda, ampak filozofska perspektiva, ki omogoča interpretaciji, da na nov način postavi in tolmači smisel literarnih besedil. Ta novi način je nasproten tradicionalnemu, ki se je zdel edino mogoč od romantičnega obdobja naprej, se pravi od takrat, ko se je začelo tolmačenje literature v novodobni obliki interpretacije. Prav na tej točki se odpre vprašanje, ki je za presojo dekonstrukcije odločilno - od kod pravzaprav tradicionalni pogled na smisel literarnih besedil, ki da je en sam, istoveten in skladen. Odgovor je na dlani, brž ko priznamo, da tudi tradicionalni model literarnega smisla - tako kot novodobni model dekonstrukcije - ni bil nekaj samoumevnega, naravnega in danega, kot da ga je literarni vedi odkrila kakšna znanost, ampak je prihajal v literarno vedo prav tako iz filozofije, pravzaprav iz njenih temeljnih metafizičnih, ontoloških in celo teoloških perspektiv. Romantična estetika si je zamislila literarno umetnino kot estetski organizem - tako v slovenski literarni vedi še A. Ocvirk - to pa je pomenilo, da se je v njegovi sestavi in zgradbi kot vrhovno načelo utelešala t. i. "enota v mnogoterosti". Ta je bila od Parmenida naprej temeljni zakon evropske metafizike. Aristotelova logika jo je razglasila za temeljni zakon logičnega mišljenja, v obliki stavka o istovetnosti in neprotislovnosti. Pri Scotu Eriugeni je "enota v mnogoterosti" mimogrede postala že tudi temeljno določilo lepote in s tem najvišje estetsko načelo, vendar se je v tej funkciji uveljavila šele z romantiko in se nato razširila v 19. stoletju. Predpostavka, da je smisel v literarnih delih enovit in neprotisloven, torej ni naravno prepričanje, ampak učinek metafizične vere v enost, edinost in skladnost realnega, s tem pa temelj njegove resničnosti, pravilnosti in lepote. Dekonstrukcija je to vero omajala in jo nadomestila z drugačnim uvidom - da je treba navidezno enovitost literarnih besedil razgraditi, dokler se ne pokaže, da je njihov smisel že sam v sebi razgrajen, razcepljen in aporetičen. Dekonstrukcija je torej tudi v literarni vedi sunek zoper veljavnost metafizičnih izhodišč interpretiranja oziroma zoper romantično estetiko, ki je temeljno metafizično načelo "enote v mnogoterosti" prenesla v literarno teorijo, zgodovino in interpretacijo vse do najnovjše dobe.

Z znanstveno-filozofskega stališča, ki mora upoštevati vse razsežnosti moderne literarne vede, ne samo tiste, ki jih odkriva ta ali ona filozofska perspektiva, je treba priznati, da je načelo dekonstrukcije v literarnem interpretiranju, pa tudi v literarni teoriji in zgodovini docela legitimno, ni pa seveda splošno veljavno in edino mogoče. Njen teoretični model nikakor ni ustrezen za vsa literarna dela brez izjeme. Zlasti za krajša besedila, kot so lirске pesmi, črtice in novele, pa tudi za mnoga klasična dela pripovedništva in dramatike ni nujno, da bi terjala razgraditev svojega smisla, da bi se pokazalo, kako se ta smisel v njih samih "dekonstruira". Takšno početje bi bilo v takih primerih prisilno in ne bi pripeljalo do pravih razultatov. Z druge strani je več kot verjetno, da se v mnogih literarnih besedilih dejansko dogaja razgradnja smisla s tem, da se v njih bije dvoje ali več izključujočih se smiselnih ravni, pomenov ali modelov. Da je res tako, dokazuje dejstvo, da je literarno interpretiranje že v preteklosti nehote zadevalo na takšne aporije in jim poskušalo z različnimi razlagalnimi metodami priti do živega. Dekonstrukcija je to potrebo sistematizirala in jo povzdignila v načelo, ki sicer nima izključne veljavnosti, je pa kot delni interpretacijski model popolnoma legitimno, kar se potrjuje v razumevanju in tolmačenju ustreznih primerov.

V tej vlogi je dekonstrukcija uporabna tudi na slovenskih literarnih besedilih, s tem pa lahko postane ena od vodilnih "metod" slovenske literarne vede. Tu seveda ni misliti samo na tolmačenje posameznih mest znotraj večjih tekstov, ki so nejasna zato, ker se v njih bijejo različni smisli, celo proti avtorjevi volji ali vsaj brez njegove jasne vednosti, tako na primer v Prešernovih verzih *Sonetov nesreče* "Tako mladenča gledati je gnalo/naključje zdanjih dni, dokler napoti/prihodnosti bilo je zagrinjalo", kjer v prvem stavku ni jasno, kaj je njegov subjekt in kaj objekt, to pa omogoča dvoje nasprotnih si razlag, ki vodita v neresljive aporije. Še več možnosti za uporabo dekonstrukcijske interpretacije se ponuja ob celotnih besedilih. V klasični ali novejši slovenski poeziji, dramatiki in pripovedništvu je vrsta besedil, ki jim pomen razpade v izključujoče se modele, in to tako, da njihove aporetičnosti ni mogoče pripisati zgolj različnim interpretom, kot da nastajajo iz njihovih "subjektivnih" razlag, ampak se skrivajo že v sami pomenski mreži besedila. Reprezentativno delo te vrste je nedvomno Prešernov *Krst pri Savici*; ob njem so se spopadali razlagalci, ko so ga tolmačili svobodomiseln, katoliško, nacionalno ali zgolj doživljajsko-biografično, pri tem pa ostajali nezadoščeni, ker s svojo razlago niso mogli zajeti smisla celotne pesnitve. Običajno stališče do teh sporov je peljalo k sklepu, da je pač subjektivnost interpretov kriva, da se njihova stališča razhajajo. Dekonstrukcija omogoča tezo, da imajo "subjektivna" razhajanja oporo v besedilu, katerega smisel je sam v sebi aporetičen, razlomljen, dvoali celo večplasten. Na površju svojih logično izpeljanih idej je *Krst pri Savici* nedvomno nacionalno svobodomiseln, v njegovi estetiki, podobah, retoriki jezika pa je navzoča tudi nostalgija po krščanstvu, če že ne kar apologija. Prvo je zavedno, drugo morda nezavedno, v vsakem primeru pa gre za dvojnost smisla,

ki je protisloven ali aporetičen. V jeziku dekonstrukcije bi lahko dejali, da se *Krst pri Savci* sam dekonstruira.

Podobno, čeprav v drugačni smeri je po svojem smislu protisloven Levstikov *Martin Krpan z Vrha*. Ob njem sta v novejšem literarnem interpretiranju nastali vsaj dve nasprotujoči si razlagi - prva, ki vidi v Krpanu pravcatega nosilca pametno zamišljene revolucionarne akcije, in druga, ki ga ima za slabiča, saj nikakor ne more in ne sme postati pravi romaneskni subjekt. Obojna razlaga bi ne bila mogoča, ko ne bi v samem besedilu obstajala smiselna razcepljenost, tako da se v njem oba pomena spodnašata, nikoli pa ne spojita v en sam celovit smisel. Krpanu sorodna je postavitev Cankarjevega *Hlapca Jerneja*. V tej povesti je smisel še bolj večplasten, v svoji protislovnosti pa nezvedljiv v eno samo razlago. Hlapec Jernej se interpretacijam kaže zdaj kot prapodoba revolucionarja, včasih kot socialist in komunist, drugič kot anarhist, pa tudi kot fantazmatski don Kihot, utopični krivec za pustolovstvo svoje pravice ali celo kot nepristevni blaznež. Pri tem je čisto verjetno, da vsebuje Cankarjevo besedilo vse te smisle, kar pomeni, da je samo v sebi globoko aporetično.

To velja še za mnoga druga Cankarjeva dela, čeprav ne za vsa. V *Hiši Marije Pomočnice*, *Nini*, *Milanu in Mileni*, *Podobah iz sanj* je smisel morda enoten. Pač pa je v realistično-neoromantičnih dramah, kot sta *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci*, že dolgo znana notranja protislovnost, ki postane v luči dekonstrukcije jasnejša. Znotraj teh dram prihaja v razmerju Kantor-Maks ali pa Jerman-Župnik-Hvastja do medsebojnega trenja nasprotnih si vrednostnih sistemov, ki so ideološki pa tudi estetski. Aporije obstajajo v samem tekstu, ne le v interpretacijah. To se otipljivo vidi v sklepnem prizoru *Hlapcev*, kjer je položaj mogoče razumeti tako, kot da je Jermanova mati v trenutku, ko se sin pripravlja na samomor, že mrtva ali pa kot da še živi. Gre za dvojne nasprotnih zamisli, ne le moralnih, ampak tudi literarnoestetskih, saj prva pripada simbolizmu, druga realizmu-naturalizmu. Aporija med obema je nerešljiva zato, ker sta v besedilu samem druga ob drugi navzoči obe perspektivi, kar pomeni, da je Cankar v tekst postavil oba smisla sočasno, s tem pa nehote izdal aporetičnost svojega duhovno-moralnega sveta.

Iz novejše slovenske literature je podobnih protislovnosti mogoče našeti še celo vrsto, tudi tam, kjer bi jih ne pričakovali. V Prežihovi noveli *Samorastniki* se v prizoru graščinskega kaznovanja Hudabivške Mete takšna aporija ponuja iz nasprotja med avtorjevo ideološko voljo, prikazati junakinjo kot žrtev socialno-razredne krivice, in pa prikritim moškim sadizmom, iz katerega dobiva prizor iste konotacije kot vsi podobni prizori od de Sadovih naprej.

Ti in drugi primeri bi lahko zgovorno potrdili možnost, ki se odpira literarni vedi z uporabo dekonstrukcije. Seveda ne v njenem kategorično izključnem pomenu, kot je hotela Derridajeva volja po spodbitju evropske metafizike, pač pa kot legitimno tolmačenje aporij, ki so dejansko udeležene v smislu literarnih besedil. Dekonstrukcija razkriva, da literatura nikakor ni zme-

raj nedolžna, "čista", enosmiselna stvar, ampak pogosto sama v sebi razcepljena, ambivalentna ali celo sprevržena, kar pa ni nujno njena pomanjkljivost, ampak prav narobe jamstvo za polnost, komplicirano večrazsežnost in s tem resničnost njene-ga sveta.

Vid Snaj

DE MANOVO BRANJE POEZIJE

"Pesniška pisava je najrazvitejša in najbolj pretanjena forma dekonstrukcije..." Tako v svoji nemara osrednji knjigi *Allegories of Reading* (1979, str. 17) pravi Paul de Man, ki je po srečanju z Derridajevimi branji filozofskih tekstov pred več kot dvajsetimi leti postal prvi mojster dekonstrukcije v literarni znanosti. Stavček pregnantno povzema vase medsebojno razmerje dekonstrukcije in poezije. Kaj pomeni poezija v naznačeni povezavi z dekonstrukcijo in kakšen pristop k tekstu veleva ta povezava?

Če si stavek pobliže ogledamo in ga pozorno preberemo, brž izluščimo naslednjo trditev, ki ji sledijo de Manovi dekonstrukcijski teksti: dekonstrukcija ni zgolj organiziran in nadzorovan potek, ki bi se od zunaj vključil v literarni tekst. Čeprav razgrajuje tekst in kaže tako rekoč njegova rebra, vendarle ni samo zunanje sredstvo ali pripomoček za njegovo razprtje. Zaradi tega je ne moremo imeti preprosto za metodo ali postopek literarne znanosti, s katerim bi se literarni znanstvenik lotil kakega teksta tako, da bi šele naknadno "razgradil" njegovo kompleksno in celovito strukturo na sestavne elemente. Predpostavka navedenega stavka namreč je, da vsak tekst, kolikor je literaren, vključuje ta potek, o katerem je govor: dekonstrukcija.

Na začetku je pomembno opozorilo, da je dekonstrukcija za de Mana vselej že notranja literarnemu tekstu. Na neki način, ki ga velja še pojasniti, je celo vrhovno merilo njegove literarnosti. Z drugimi besedami: dekonstrukcija je na delu v tekstu toliko bolj, kolikor bolj je njegova zgradba retorična, kolikor bolj ostaja tekst sam zaznamovan z gibanjem tropov in figur.

Vsakdanji govor, pa tudi vsakršni tekst (ne glede na vrsto ali zvrst, ki ji pripada), je vedno retoričen. Vendar je posebna odlika pesniških tekstov v tem, da dosežejo najvišjo ekonomijo, kar zadeva artikulacijo tropov in figur. Zato je vrhunska forma literarnega teksta glede na retorično ekonomijo, glede na rabo in učinkovanje tropov in figur, pesniški tekst. Stavček zatrjuje, da je vrhunska forma dekonstrukcije prav poezija. Vprašati se je treba, kaj pomeni dekonstrukcija, če je nekakšen preskusni kamen njegove literarnosti, in v kakšni zvezi je z retoriko, a obenem tudi, kakšno je branje, ki dekonstrukcijo kot potek znotraj literarnega, predvsem pesniškega teksta končno lahko tudi vzdrži. Odgovarjanje na ta vprašanja bo odločilno oblikovalo pričujoči diskusijski prispevek.

Kot je znano, je Derrida s pojmom "dekonstrukcija" prevedel to, kar je Martin Heidegger v knjigi *Sein und Zeit* (1927) opredelil za utemeljujoče opravilo pri zasnavljanju fenomenologije kot fundamentalne ontologije: namreč destrukcijo temeljnih pojmov,

ki so oblikovali dotlejšnjo filozofijo. Takšna destrukcija, ki se pri Derridaju potem preimenuje v dekonstrukcijo, naj teh pojmov ne bi uničila in opustila, ampak naj bi jih načela tako, da bi se pokazalo, kako delujejo v vsakokratnem filozofiranju oziroma kako zraste iz njih vsakokrat ustrezna onto-teološka zgradba metafizike. Destrukcija v Derridajevem smislu, torej dekonstrukcija, zadeva tekste zahodne metafizike kot metafizike prisotnosti, ki skozi vso zgodovino ostaja utelešena v glasu in besedi, zaradi česar jo je mogoče označevati tudi za fonocentrižem.

Vendar se Derrida filozofskih tekstov kljub temu ne loteva na privajen filozofski način, z analizo, ki bi se ubadala s preizpraševanjem njihovih predpostavk, izpeljav in sklepov. Posebnost – in za marsikoga tudi škandal – njegovega pristopa je v tem, da pozornost posveti retoričnemu veznemu tkivu in pokaže, da prav to tkivo iz zaledja spodkopava tisto, kar je v filozofskem tekstu sicer v ospredju: temeljne pojme filozofske metafizike. To pomeni, da filozofski tekst pravzaprav ni nič drugega kot literarni tekst. Besede, kot so, recimo, 'Grund', 'abhängen', 'fließen', ki jih je vedel našteti Kant, tudi v filozofskem tekstu ohranjajo svojo figurativnost, ki je ni mogoče obvladati. Sicer so skrepencele, vendar so še vedno metafore, tako kot so sploh vse besede, ki jih izrečemo in pri tem menimo dobesedno, pozabljenе metafore. To pomeni, da retorika, čeprav je v filozofskem tekstu na videz nepomembna, vendarle postavlja na laž vzpostavljene nasprotstvene pare in hierarhije metafizičnih pojmov.

Retorika tako tudi v filozofiji dobi prednost pred logiko, s čimer se zapre domnevna generična razlika med filozofskim in literarnim tekstom. V tem se de Man strinja z Derridajem in obenem, kot rečeno, izrecno poudarja, da literature ni treba dekonstruirati šele literarnemu znanstveniku, ampak se dekonstruira že sama. Če je med filozofskim in literarnim tekstom razlika, potem je edinole v retoričnosti ali, še raje, v "retorizaciji gramatike", kot temu pravi de Man, pri čemer je gramatiko tu seveda treba vzeti tako, kot jo je poimenoval že Nietzsche: za "usedlino logike" v jeziku. To po eni strani omogoča literarno obravnavo filozofskega teksta, po drugi strani pa se, če je filozofski tekst navsezadnje ravno tako retoričen kot literarni tekst, s tem odpre enakovredna možnost za ubadanje z metafizičnimi problemi tudi ob obravnavanju literarnih tekstov. Odslej je mogoče obravnavati literarni in filozofski tekst, ki je v širšem smislu tudi literaren, tako z retoričnimi kot s filozofskimi sredstvi.

Derridajevo in de Manovo pisanje pri tem veljata za merodajen zgled drugim praktikom dekonstrukcije, čeprav se v marsičem razlikujeta. Derrida strogo uporablja izrazje teksta, ki ga obravnava, da bi opisal zapleteno razmerje med manifestno logiko in retoriko njegovih literarnih plasti, saj ta postavlja izrecne filozofske izjave v protislovje s samimi sabo. Nasprotno se de Man ogiba besednega gradiva obravnavanega teksta in navadno hitro preide k povezovanju tistih momentov, ki ga v tekstu zanimajo, z retoričnim in filozofskim izrazjem.

Razlika med filozofskimi in literarnimi teksti glede na stopnjo retoričnosti še naprej ostaja, zato pa se polje filozofije in polje literarne znanosti ne izenačita, ampak – na ravni retorike – kvečjemu izravnata med sabo. Vendar izravnava filozofskega in literarnoizravnane polja, kjer ima retorika odslej prednost pred logiko, ne prinaša tudi prednosti za literarno znanost samo. Soočiti se je treba z retoriko, tj. z literarnostjo teksta kot takšno, ki izriva logiko in trga vez z referentom. De Man ugotavlja: "Retorika korenito suspendira logiko in odpira vrtoglave možnosti referencialne zablode" (*Allegories of Reading*, str. 10). Logika se zasnavlja v možnosti med seboj razlikujočih se pomenov, tj. možnosti sistematiziranega logosa. Pomeni, ki sestavljajo logiko kot sistem, pa imajo pri tem svoje jamstvo, svojo zadnjo referenco v logosu. Brž ko retorika ustavi logiko v njenem delovanju, postanejo pomeni nedoločljivi in pride do izpada reference ali vsaj do njene skrajne nezanesljivosti.

Kako retorika odloži gramatično logiko in potisne tekst v pomensko nedoločljivost, s tem pa prisili interpretata, da se, brž ko se odloči za katerega od možnih pomenov, vselej tudi že odloči napačno? De Man to ponazori s primerom iz Yeatsove pesmi *Among School Children*:

O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
 Are you the leaf, the blossom or the bole?
 O body swayed to music, O brightening glance,
 How can you know the dancer from the dance?*

Kar zadeva zadnji verz te pesmi, sta po de Manu mogoči dve razumevanji: figurativno in dobesedno. Če izhajamo iz tega, da verz predstavlja retorično vprašanje, potem se obenem nagibamo k temu, da plesalca in ples, o katerih je govor, interpretiramo kot nekaj med sabo nerazločljivega in do nerazpoznavnosti združenega. Kako bi ju bilo sploh mogoče ločiti? Tako, preprosto rečeno, vprašuje to vprašanje. Če pa, nasprotno, navedeni verz vzamemo dobesedno, potem se pri interpretiranju tudi že nagnemo k temu, da plesalca in ples zaradi samega besednega poimenovanja razumemo kot nekaj, kar se loči drugo od drugega: namreč "plesalec" od "plesa". In ker gramatika nasploh ni nič drugega kot posebna forma logike v jeziku, lahko rečemo, da gramatika oziroma logika teksta tu dopušča dve popolnoma enakovredni možnosti, se pravi, da verz razumemo v figurativnem ali dobesednem smislu. Tisto, kar to gramatično strukturo v njeni pomenski razsežnosti naredi za nedoločljivo, je retorika.

Dobesednega pomena tu namreč ni mogoče podrediti figurativnemu pomenu (ali nasprotno), niti ju ni mogoče kako drugače uskladiti med sabo. Obenem ko sta oba pomena enako mogo-

* Prevod Vena Tauferja (William Butler Yeats: *Izbrano delo*, 1983, str. 78):

O kostanj, ki košato koreninjeno cvetiš,
 si mogoče list, si cvet, si deblo?
 O z glasbo zibano telo, o jasni blesk oces,
 kako naj vemo, kaj plesalec je, kaj ples?

ča, drug drugega izključujeta. Zato zdaj nimamo opraviti s polisemijo, ki predpostavlja možnost različnih, vendar nenasprotujočih si pomenov, ampak s semantično aporijo. Čeprav je verz kot stavek z gramatičnega gledišča nedvoznačno konstruiran, se mogoča pomena med sabo ne trpita in drug drugemu preperečujeta pomenjanje, zaradi česar verz ostaja brez jasne reference, ki bi jo sicer, v vsakem od svojih pomenov posebej, imel. Retorika oziroma retorična figura tako dekonstruira gramatično konstrukcijo, ki odslej ostaja nedoločljiva med figurativnostjo in dobesednostjo.

De Man zatrjuje: "Paradigmo za vse tekste sestavljata retorična figura (ali sistem takšnih figur) in njena dekonstrukcija" (*Allegories of Reading*, str. 205). Dekonstrukcija torej pripada retorični figuri. Dekonstrukcija retorične figure razgradi gramatično strukturo teksta do te mere, da ta ni več sposobna zanesljive reference. Pri tem nastane semantična aporija, praznina v tekstu, ki je ne zakriva noben referent zunaj njega. V tej praznini je za de Mana tudi literarnost teksta samega.

Obenem pa mora branje, kot ga zahteva in prakticira de Man, vzdržati prav takšno pomensko nedoločljivost. To pomeni, da je odločitev za določene pomen v tekstu kot sistemu tropov in figur stvar interpretacije, nekaj, kar gre v breme interpreta in za kar je odgovoren izključno on sam, saj za kaj takega v tekstu samem ni nobene prave opore. O odločitvi za določen pomen lahko govorimo tedaj, ko se interpret tam, kjer se tekst sam dekonstruira, odloči za takšno in ne drugačno razumevanje, pri čemer se vede tako, kot da je mogoče jasno razmejevati med figurativnim in dobesednim pomenom. "Razumeti najprej pomeni določiti referencialni modus teksta, težimo pa k temu, da bi imeli za samoumevno, da je to mogoče narediti... dokler lahko ločujemo med dobesednim in figurativnim pomenom, lahko figuro prevedemo nazaj v njen pravi referent" (*Allegories of Reading*, str. 201).

Razumevanje je hermenevtični postopek, ki si retorično figuro vselej prisvoji tako, da ji določi pomen in najde referent. V nasprotju z interpretacijo in hermenevtiko pa se de Manovsko branje tega dosledno vzdržuje. S tem vztraja na tekstualnih "brezpotjih", kot bi lahko prevedli grško besedo *aporía*, in obenem pri nezanesljivi referencialnosti teksta. Branje nadaljuje dekonstrukcijo, ki teče že v tekstu samem, z drugimi sredstvi.

Če je bil na začetku tega prispevka govor o tem, da je vrhunska forma dekonstrukcije poezija, in smo obenem tudi pojasnili, zakaj je tako, pa se zdaj upravičeno zastavlja vprašanje, s čim se de Man ubada v svojih branjih posamičnih pesniških tekstov. Ta branja, ki so nastajala v razponu petindvajsetih let, so izšla v knjigi *The Rhetoric of Romanticism* (1984). Posvečena so nekaterim najpomembnejšim romantičnim in postromantičnim pesnikom, kot so Hölderlin, Wordsworth, Shelley, Baudelaire in Yeats, vendar se, mlajša ko so po času nastanku, vse manj ukvarjajo s pojasnjevanjem posameznih pesmi, povezovanjem njihovih motivov in tem s pesnikovo biografijo, intenco in poetiko, tj. s problemi, s katerimi se navadno ukvarja literarna

zgodovina. De Manova bralska askeza se omejuje na močno formalizirane opise, kako deluje retorika kakega teksta, obenem pa v njeno domeno spadajo tudi epistemološke zagate, ki jih gibanje tropov in figur poraja v zvezi z njegovo semantično strukturo in referencialnim statusom.

Glavni junak teh branj je pravzaprav jezik, saj razlikovanje med retoričnim ali figurativnim na eni strani in dobesednim na drugi ustreza le našemu vsakokratnemu jezikovnemu občutku, medtem ko je tudi to, kar zdaj razumemo dobesedno, izvirno popolnoma figurativno. A kar je figurativno, je za de Mana, ki se v tem pogledu sklicuje na Nietzscheja (spomnimo se samo na njegova branja fragmentov iz *Der Wille zur Macht*), obenem tudi jezikovno postavljeno: vsa figuracija izhaja iz pozicionalne (postavljajoče) moči jezika in je demonstracija te moči.

V tej zvezi je predvsem zanimiv stavek iz sklepnega dela de Manovega teksta *Shelley Disfigured*, ki pravi: "Ponavljajoče se izbrise, s katerimi jezik briše svoje lastne pozicije, lahko imenujemo defiguracija" (*The Rhetoric of Romanticism*, str. 119). Defiguracija torej ne ukine figur. To, kar se v jeziku sproti briše z defiguracijo, niso figure. Kar zaradi nje pozabljam, je, da je vse samo z jezikom postavljeno in da so vse to le figure. Ko pozabljam na to, da so bile figure postavljene, tj. na njihovo pozicionalnost, obenem dopuščamo, da njihove pozicije postanejo samoumevne. Figure same tako postanejo dobesedne, jezik pa postavi zid, ki ga ne opazimo več: zid ječe.

Igor Zabel **TELO TEKSTA**

Na kratko se bom ustavil ob enem od problemov, ki jih je v premislek o literaturi vpeljal poststrukturalizem – ob vprašanju o telesnosti teksta: pri tem se bom opiral predvsem na Barthesov spis *Le plaisir du texte* (1973).¹ Pojem telesnosti teksta se morda lahko zdi protisloven, saj naj bi bil tekst nekaj "nematerialnega", "kvazirealnega" ipd., v vsakem primeru pa naj bi sodil v povsem drug razred bitnosti kot naša telesa. Ob Barthesu bom poskusil nakazati, da "tekst kot telo" oziroma "telo teksta" ni zgolj nekakšna metafora ali podoba, s katero poskuša literarna kritika slikovito opisati svoj predmet, pač pa moramo to sintagmo razumeti nekoliko bolj dobesedno.

A čeprav se bo izkazalo, da s problemom telesa teksta posežemo prav v središče Barthesovega razmišljanja o literaturi, kot se postavlja v omenjenem spisu, je treba vendarle dodati, da ni bil šele poststrukturalizem tisti, ki je pokazal na analogijo med telesom in literarnim delom oziroma umetnino sploh. Med pisci, ki so odločilno osvetlili problematiko telesa in telesnosti, naj omenim Merleau-Pontyja. Ta je v svoji *Fenomenologiji percepcije* (1945) vpeljal vprašanje umetnine na neki zelo pomembni točki, namreč tam, kjer govori o "sintezi lastnega telesa". V poglavju s tem naslovom se Merleau-Ponty loteva vprašanja o neposredni enotnosti, enovitosti telesa, ki ni niti sekundarno seštevanje fragmentov in delov niti "zakon konstrukcije" (nam-

reč v tem smislu, kot mi poznavanje konstrukcije kocke omogoča poznati tudi vse njene možne perspektive). Ta sinteza se namreč dogaja skozi nas same, kajti, kot pravi Merleau-Ponty, "jaz nisem pred svojim telesom, jaz sem v svojem telesu, ali bolje, jaz sem svoje telo".² Prav tako enovitost pa Merleau-Ponty vidi v umetnini: "Telesa ne moremo primerjati s fizičnim objektom, temveč prej z umetnino".³

Merleau-Ponty se je tu ustavil ob umetnini le na kratko in bolj zato, da je pomagal pojasniti naravo neposredne enovitosti telesa. Pa vendar je iz njegovih stavkov mogoče razbrati, da analogija med umetnino in telesom še zdaleč ni le nekakšna slikovita primera: "Roman, pesem, slika, stavba so individui, to je bitja, pri katerih ni mogoče ločevati izraza od izraženega, katerih smisel je dostopen samo z neposrednim stikom in izžareva svoj pomen, ne da bi pri tem zapustil svoj časovni in prostorski kraj. V tem smislu je naše telo mogoče primerjati z umetnino. Telo je vozlišče živih pomenov, ne pa zakon določene števila kovariantnih terminov. Taktilna izkušnja roke pomeni taktilno izkušnjo podlakti in ramena, vizualen aspekt iste roke, ne zato, ker različne taktilne percepcije ter taktilne in vizualne percepcije participirajo na isti inteligibilni roki, kot participirajo perspektivni videzi neke kocke na ideji kocke, temveč ker videna roka in dotaknjena roka kot tudi različni deli roke vsi skupaj *opravljajo isto gesto*."⁴

Telo se torej vzpostavlja v neposredni sintetični izkušnji, prav tako pa tudi literarna umetnina; le da se slednja kot enovitost ne vzpostavlja v svoji lastni izkušnji, pač pa v naši. Prav zato, ker je ta sintetizirajoča izkušnja tisto, kar vzpostavlja naše telo, bi zato morda lahko postavil nekoliko drzno trditev, po kateri iz navedenih Merleau-Pontyjevih tez sledi, da se umetnina vzpostavlja kot svojevrstna telesnost, ki pa je kot taka nujno napotena na nas, saj se vzpostavlja šele v odnosu do bralca oziroma "sprejemnika" sploh.

Toda če je pri Merleau-Pontyju razmerje med umetnino in tekstom vendarle še vedno predvsem analogija, čeprav se nanaša na bistvene, konstitutivne razsežnosti obeh, pri Barthesu telesnost nujno pripada tekstu. Pojem, ki se mu tu skušam približati ("telo teksta"), ne vsebuje besede "tekst" le po naključju; ta beseda ima namreč v kontekstu Barthesovega dela čisto določen pomen. Predvsem implicira razliko med "tekstom" in "delom", ki je za Barthesa ključna. Kolikor je "delo" telo, potem je telo v smislu mrtvega telesa, s katerim se ukvarja anatom; je telo za filologa, gramatika.⁵ Literarna umetnina pa je telo v pravem smislu šele kot "tekst", torej kot "tekstura", "tkanje" (vendar ne tkanje kot gotova danost oziroma produkt, pač pa kot večno prepletanje, kot "hypos" – tkanje, pajčevina – kjer se subjekt izgublja in osvobaja kot pajek, ki sam iz sebe izloča mrežo⁶). Lahko bi celo trdili, da je "telesnost" teksta pravzaprav njegova "tekstnost"; in obratno, da je tekst kot tekst hkrati že tudi telo.

Ta sopripadnost teksta in telesa je morda nekoliko laže dojemljiva v razmerju gledalca in slike, ki bi ga bilo prav tako mogoče opisati s pojmom "tekst", in sicer zato, ker gre dejansko

za izrazito telesno, neposredno fizično razmerje. Toda z literaturo se, kot se zdi, ne soočamo telesno. Literarnega dela ne morem izenačiti s "tem objektom", ki mu stojim naproti, kot je to mogoče storiti ob soočenju s sliko. Literarnega dela seveda ne morem reducirati npr. na fizično knjigo, ki jo držim v roki. Lahko bi kvečjemu rekel, da se tekst dviga iz knjige kot duh iz Aladinove svetilke. (A po drugi strani je vendarle očitno, da tekst posega prav v našo realno telesnost, v našo fiziologijo – spremeni nam ritem dihanja, spodbode srčni utrip, nas vzburi ali razburi.) V čem je torej telesnost literarnega teksta?

V Barthesovem spisu je odgovor na to vprašanje razpršen, "atopično" razblinjen, tudi protisloven. Vendar je Barthes na nekem mestu določnejši: ta odlomek bom vzel za izhodišče. Tu neposredno govori o tekstu kot telesu in se sprašuje, za kakšno telo torej gre. Teles je namreč več vrst. Obstaja anatomovo in fiziologovo telo, torej telo kot objekt znanstvenega proučevanja; tako telo je besedilo kot objekt gramatika, kritika, filologa ali komentatorja. Obstaja pa tudi drugačno telo, telo za užitek, ki ga tvorijo le erotične vezi in nima zveze s telesom znanosti, in temu telesu ustreza tekst.⁷

Mislím, da tega ni mogoče povsem razumeti, ne da bi se sklicevali na psihoanalizo. Freud in drugi analitiki so namreč pokazali, kako pride pri razvoju seksualnosti do razcepa, ko neka dejavnost ni več namenjena nekemu konkretnemu fiziološkemu cilju (npr. prehranjevanju, razmnoževanju ipd.); ta dejavnost zdaj služi samo ugodju. Do te ločitve erogenosti od fizioloških funkcij pride že v zgodnjih stadijih t. i. infantilne seksualnosti. Naj tu navedem odlomek iz Freudovih *Predavanj za uvod v psihoanalizo*: "Vidimo torej, da dojenček dela stvari, ki nimajo drugega namena kot doseganje užitka. Po našem mnenju doživi ta užitek najprej pri prehranjevanju, kmalu pa se nauči ločevati ga od tega pogoja. To zadovoljevanje lahko povežemo samo z vzburljanjem področja pri ustih in ustnicah. Te dele telesa imenujemo *erogene cone* in s sesanjem doseženi užitek označujemo kot seksualen užitek."⁸

Zdaj lahko bolje razumemo tudi dvojnost telesa, o kateri je govoril Barthes. Usta in sesanje lahko razumemo kot prostor in način izpolnjevanja fiziološke funkcije (prehranjevanja), lahko pa kot erogeni prostor, "erogeno cono", kjer gre zgolj in samo za doseganje ugodja, ki je ločeno od funkcije prehranjevanja.

Od tod bi torej sledilo, da leži telesnost teksta v njegovi odprtosti za ugodje, "plaisir", "Lust"? Če je tako, se srečamo še z enim problemom, namreč z vprašanjem, kje je to ugodje locirano.

Čeprav je Barthes skeptičen do pojma *erogene cone*, se bom tu skliceval prav nanj. Konstituiranje telesa kot erotičnega, *erogenega telesa* (in ravno tako telo je, kot rečeno, analogno tekstu) implicira vzpostavljanje erogenih con, ker so to, kot je očitno iz prej navedenega odlomka iz Freudovih *Predavanj*, ravno tiste točke, kjer gre mimo fizioloških funkcij za doseganje ugodja. Erogena cona ima dva pomembna vidika, ki ju moramo tu upoštevati. Prvega, namreč ločitev doseganja ugodja od fiziološkega smotra, sem že omenil, drugi pa je, če uporabim Barthe-

sov izraz, "atopičnost" erogenih con, namreč dejstvo, da nikakor niso vezane na kak poseben organ, recimo na genitalije. Nasprotno, vsak organ lahko prevzame erogeno funkcijo oziroma vsak organ jo nosi, le da je različno stopnjevana. Ta pomembni premik v pojmovanju erogenosti je Freud izpeljal v razpravi *Vpeljava narcizma* (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914). Tu med drugim pravi: "Če to dejavnost določenega dela telesa, da pošilja seksualno vzburljive dražljaje v duševnost, imenujemo *erogenost*, in če pomislimo, da nas je seksualna teorija že zdavnaj navadila na misel, da lahko določeni drugi deli telesa - *erogene cone* - zastopajo genitalije in se obnašajo povsem analogno, potem moramo tvegati še korak naprej. Lahko bi se odločili za to, da bi erogenost jemali kot splošno lastnost vseh organov, tako da bi lahko govorili o njenem naraščanju ali upadanju v določenem delu telesa. Vsaka taka sprememba erogenosti v organih bi lahko bila vzporedna s spremembo libidinalne investicije v Jazu."⁹ Skratka, ni fiziološko opredeljivih erogenih con, vse telo je erogena cona. Če je torej tekst erogeno telo, ena sama erogena cona, čigavo in kje je ugodje, ki se skozi to cono dosega? Ugodje nas, bralcev, ali teksta samega? S tem je tesno povezano vprašanje, kako razumeti sam naslov Barthesovega spisa - kot "ugodje v tekstu" oz. "ugodje, ki ga zbuja tekst" ali kot "ugodje teksta"?

Prva možnost se gotovo zdi pravilnejša in lažje razumljiva. Tekst je objekt, ki vzbuja naše ugodje. V tem smislu je zato logično, če Barthes trdi, da je tekst *fetiš*.¹⁰ In če smo pri branju teksta fetišisti, če torej zadovoljevanje in ugodje dosežemo prek usmerjenosti na objekt, potem ni presenetljivo, da Barthes tako pogosto opozarja na izrazito perverzno naravo užitka v tekstu (pri čemer je seveda tej perverziji izrazito naklonjen).¹¹ Toda ta razlaga gotovo ni zadostna. Če je tekst erogena cona, potem je prav on ne le objekt, pač pa tudi točka doseganja užitka. Barthes takoj nadaljuje stavek, v katerem govori o tekstu kot fetišu: tekst je fetiš, pravi, in ta fetiš me želi.¹² Tekst ima torej željo in - kot erogena cona - ugodje. To pa je mogoče zato, ker tekst ni tisto, čemur bi rekli "neodvisna entiteta". Tu se moramo spet spomniti na to, da tekst kot "tkanje" ni dokončana tkanina, pač pa proces, znotraj katerega smo, in na podobo pajka, ki iz sebe iztiska mrežo, jo plete in se vanjo zapleta.¹³ Zato je telesnost teksta kot prostor ugodja pravzaprav navznoter razločena identiteta. Mreža se mora razpeti in razpenja se med avtorjem in bralcem (ki sta pravzaprav dve vzajemni tendenci oziroma želji v tekstu: moja do avtorja in avtorjeva do mene);¹⁴ a hkrati ni več razlike med avtorjem in bralcem, subjektom in objektom. Barthes tu navaja stavek Angelusa Silesiusa: "Oko, s katerim gledam Boga, je isto oko, s katerim Bog gleda mene."¹⁵

Tekst je torej tako moje lastno erotično telo oziroma nekakšen njegov podaljšek (Barthes pravi tudi "figura" in "anagram"), moja erogena cona, kot tudi fetiš, na katerega sem (perverzno) usmerjen. Tekst nastaja v branju kot pisanju in pisanju kot prepisovanju; je prostor, kjer je bralec prav zaradi tega procesa hkrati "subjekt" in "objekt". Zato mu je lahko tekst zastavljen

kot "objekt", "fetiš", da se lahko s svojim branjem "prilega" nanj, lahko vanj "prodira" ipd.; a hkrati je sam vpjet vanj in v njem razblinjen. Tekst kot erotično telo je stopnjevanje ločitve dosega-nja ugodja od fiziologije; moje telo se nadaljuje vanj in se hkrati erotično usmerja proti njemu. Površina ugodja, ki spaja in hkrati ločuje naše telo in telo teksta, je ena in ista površina. Ugodje teksta je tudi moje ugodje in obratno.

OPOMBE

¹ Tu navajam po srbskem prevodu *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš 1975. Prim. tudi spremno besedo prevajalca Jovice Aćina.

² Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenologija percepcije*, prev. Anđelko Habazin, Veselin Masleša, Sarajevo 1978, str. 165.

³ Prav tam.

⁴ Merleau-Ponty, nav. delo, str. 166.

⁵ Barthes, n. d., str. 21.

⁶ Barthes, n. d., str. 86.

⁷ Barthes, n. d., str. 21.

⁸ Sigmund Freud: *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, prevedli Mara Volčič-Cvetko, Jani Razpotnik in Vital Klabus, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1977, str. 298.

⁹ Sigmund Freud: *Metapsihološki spisi*, prevedli Eva Bahovec idr., Studia Humanitatis, Ljubljana 1987, str. 49.

¹⁰ Barthes, n. d., str. 36.

¹¹ Prim. n. d., str. 22.

¹² Barthes, n. d., str. 36.

¹³ Barthes, n. d., str. 86.

¹⁴ Barthes, n. d., str. 7, 36.

¹⁵ Barthes, n. d., str. 20.

Jola Škulj

POSTSTRUKTURALIZEM IN BAHTINOV POJEM DIALOGIZMA

Soočenje poststrukturalizma in pojma dialogizma bi bilo smiselno že v naslovu strniti v bolj nedvoumno vprašanje o dialoščnosti kot pojmu poststrukturalizma. V tej smeri bi se bilo potrebno analitično lotiti filozofskih predpostavk, ki določajo temelje obeh v naslovu zajetih pojmov. K zastavitvi takšnega vprašanja napeljujejo številni spisi iz osemdesetih let, ki so Bahtinove koncepcije o literaturi in kulturi razumeli v kontekstu poststrukturalizma.¹ Še bolj nas k takšnemu stališču nagibajo posamezne Bahtinove izjave, ki imajo za metodologijo humanističnih znanosti podobno težo in pomen kot znana in daljnosežna Derridajeva intervencija vanje. Vendar pa poglobitev v tako zastavljeno vprašanje predpostavlja ne le konsekventno razdelavo filozofskih premis nekaterih temeljnih Bahtinovih pojmov, posredno pa še njegovega pojmovanja subjekta, ampak predvsem tudi dosledno in podrobno analizo vplivov, ki so v tem primeru nedvoumno heterogeni in jih je razbirati v njegovi eklektični, pa vendar neizpodbitno ustvarjalni miselni plat-

formi dialogizma. Bahtin svoje koncepcije dialogizma ni nikjer sistematično razvil, ker je večina njegovih objavljenih razprav pisana izrazito fragmentarno, to pa raziskovalce, ki razpravljajo o njegovih koncepcijah, nemalokrat ovira. Še najbolj dosledno je ideja dialoškosti formulirana v zgodnjem delu s konca dvajsetih let, ki je bilo zastavljeno kot izrazita polemika s Saussurovimi koncepcijami. V mislih imamo knjigo *Markszem in filozofija jezika*, ki je izšla 1929 pod imenom Vološinova in je v njej mogoče videti ontološko podlago Bahtinovih literarnoteoretskih koncepcij dialogizma. K omejitvi v naslovu nas napotuje tudi previdnost, ker nekateri resni poskusi analiz opozarjajo na razlike v filozofskih podlagah pri Bahtinu in poststrukturalistih, kakršen je npr. Paul de Man, čeprav eden od avtorjev, ko jemlje v pretres te razlike, sam pride do ugotovitve, ki jo je zato seveda prisiljen označiti za paradoksalno, da gre tako pri poststrukturalizmu Paula de Mana kot pri Bahtinu za vplive zgodnjega Heideggerja.² Previdnost, ki je peljala k omejitvi v naslovu, je ne nazadnje narkovalo tudi dejstvo, da naj bi glede dela *Markszem in filozofija jezika*, ki formulira temelje Bahtinovih koncepcij dialogizma, obstajal po nekaterih sodbah še vedno odprt spor, ali je delo zares Bahtinovo ali pa vendarle ne gre za avtentično avtorstvo Vološinova. Vsem tem zadržkom navkljub pa nedvoumni pobud, ki govorijo v prid konfrontiranja Bahtinovih koncepcij s stališči poststrukturalizma, vsaka kor ni malo, bodisi da izhajajo iz samih Bahtinovih izjav bodisi da prihajajo od raziskovalcev omenjene problematike.

Tukaj nameravam opozoriti na nekatere konvergentne metodološke predpostavke pri Bahtinu in pri Derridaju. Poleg tega verjetno ni naključje, da se je vpliv Bahtinovih in poststrukturalističnih pogledov na vprašanja literature in humanističnih ved razširil skoraj istočasno, čeprav, kot je znano, so ideje prvega nastajale tudi štiri desetletja pred pojavom francoskega in ameriškega poststrukturalizma. Analitično se bo veljalo predvsem pomuditi ob Bahtinovi koncepciji izjave, ki izpričuje izrazito protisaussurovsko pozicijo, tj. implicira zavračanje sistemskih predpostavk, kar se seveda povsem prekriva s stališčem poststrukturalistov. Poleg tega je ob Bahtinovem pojmu izjave mogoče opozoriti na njegove poglede na pozicijo subjekta. Po njegovem prepričanju ni mogoče gledati na veljavnost in zanesljivost izjave tako, kot se je to presojalo dotlej. Izjava po Bahtinovi sodbi ni le nekaj v zvezi z izjavljajočim subjektom, ampak je nujno tudi funkcija adresata. Takšno razumevanje 'besede' oziroma izjave odstira v Bahtinovem pogledu na lingvistiko poudarjeno pragmatične poteze. Bahtinova stališča o veljavnosti in zanesljivosti izjave in posredno o resnici imajo za posledico tudi povsem nekartezijanski pogled na pojem celovitosti, vse to pa so vprašanja, ki so jih ideje poststrukturalizma zaznamovale v tolikšni meri, da je ob njih zares upravičeno govoriti o metodološkem obratu. Ne nazadnje bi veljalo opozoriti na Bahtinov in poststrukturalistični pogled na vlogo historičnosti, ker je s tem tudi bistveno določeno stališče o pojmu celovitosti kot nečem inkonkluzivnem, to pa je tisti izrazito nov, postmetafizičen pogled, ki ga ponovno zasledimo pri obeh. Preden pa se osre-

dotočimo na omenjene probleme in stališča pri samem Bahtinu, naj navedemo, kaj zaznamuje poststrukturalistični metodološki premik.

Poststrukturalizem kot radikalni metodološki preobrat je po nekaterih sodbah bistveno zaznamovan z odmevnim Derridajevim nastopom jeseni 1966 na mednarodni konferenci o kritičnih jezikih in znanostih o človeku na univerzi John Hopkins, ko je opozoril na nevzdržnost koncepta strukture kot stabilnega sistema. Njegova polemika³ je bila namenjena tedaj prevladujoči strukturalistični metodološki poziciji, ki je izhajala iz Saussura in njegovega abstraktnega pojma jezika kot langue. Z aspekta poststrukturalistične kritičnosti do strukturalistične osredotočenosti na vprašanje jezika kot sistema so bile izrečene pripombe, da je bil predmet takšnega raziskovalnega interesa nekaj dejansko neobstoječega ali – kot se je izrazil Bahtin – zgolj "abstraktna znanstvena predpostavka". Po obični sodbi je Derrida s problematizacijo pojma sistem izpeljal kritiko precej širših razsežnosti kot le strukturalizma. Njegovo intervencijo gre razumeti kot spodnašanje tradicionalnih koncepcij in hierarhij, predvsem pa kriterija gotovosti resnice kot identitetne strukture. Veljavni kriterij gotovosti, identitete in resnice je bil znotraj tradicije zahodne filozofije dosežen na račun zatrtja oziroma pozabljanja drugih elementov, ki so, kot poudarja Derrida, tako postali nemišljeni in včasih nereflektirani. Derrida je v navezavi na Nietzscheja in Heideggerja ostro zavrnil to parcialnost v zgodovini evropske misli in jo označil s pojmom logocentrizem. Znotraj mišljenja logocentristične epohe za začetki v Platonovi filozofiji, in ta je seveda postala matrica za vsakršen idealizem, je dobilo neko realno bivajoče pomen in vlogo najvišje vrednote, prvega principa. Podobna stališča, ki spodnašajo veljavnost utrjenega tradicionalnega evropskega mišljenja, je zaslediti tudi pri Bahtinu celo že v zgodnjem nedokončanem spisu iz dvajsetih let. Bahtin piše: "Žalosten nesporazum je prepričanje racionalizma, da je resnica lahko samo tista vrsta resnice, ki je izoblikovana iz običnih momentov, da je resnica propozicije ravno to, kar je ponovljivo in konstantno v njej."⁴ Bahtin je takšen tip mišljenja označeval s pojmom "teoretizem", kar je opredelil kot način razmišljanja, ki abstrahira iz konkretne človeške dejavnosti vse, kar je mogoče posploševati, jemlje abstrakcijo kot celoto, transformira abstrakcijo v niz pravil in potem iz teh pravil izpeljuje norme.⁵ Tako formulirana kritika pojma sistemskost temelji v Bahtinovem opiranju na filozofijo konkretnega. Iz enakih izhodišč je formuliral tudi svojo, že štiri desetletja pred poststrukturalisti izrečeno daljnosežno kritiko Saussurovih koncepcij jezika kot sistema in to ga je privedlo do osredotočenosti na izjavo kot dialoško interakcijo, ki je nekaj realno obstajajočega. Dialog kot "živa entiteta" je po Bahtinovem prepričanju minimum jezika in v kasnem spisu *O metodologiji humanističnih ved* (1975) je uporabil formulacijo o dialogu kot "specialni enoti"⁶; vendar tega Bahtinovega pojma enote ne smemo razumeti tradicionalistično, kot kaj v sebi sklenjenega, zaprtega in dokončnega, ampak kot nekaj, kar opredeljuje poteze odprtosti, inkonkluzivnosti, nedovršenosti. Po nje-

govni sodbi realnih fenomenov življenja, kamor sodijo seveda tudi vse oblike izjavnih form, torej tudi literarni teksti, ni mogoče obravnavati redukcionistično. Bahtin je opozarjal, da tedaj, ko poskušamo analizirati žive fenomene, neustrezno iz življenja izoliramo nekatere elemente, pozabljamo, da je abstrahiranje naše delo, reificiramo kategorije, ki si stojijo nasproti, potem pa razpravljamo o razmerjih med hipostaziranimi opozicijami, in celo skušamo razrešiti eno od njih skozi drugo oziroma na račun druge.⁷ Osnovna kvaliteta realnega, poudarja Bahtin, so njegove poteze nesistemskega. Svoja s pozicije filozofije konkretnega formulirana stališča, ki spodnašajo redukcionizem, kot ga je poznala tradicija evropske metafizične misli, je strnil v ostri kritiki monološkosti. Monološki pristop po njegovi sodbi ustreza tipu mišljenja, ki ni zmožno reflektirati samo sebe in ni docela razvilo zavesti o historičnosti. Monološki tip zavesti je seveda za samorazumevanje sodobnega človeka nevzdržna pozicija. Vendar pa je Bahtinova stališča treba razumeti kot kritiko monologizma in hkrati tudi vsakršnega relativizma. Bahtinovo zavračanje monološkosti kot "napačne tendence k reduciranju vsega v eni zavesti" je istočasno tudi nasprotovanje temu, da bi kakorkoli začela izginevati zavest o drugosti.⁸ "Z relativistične, nič manj kot z dogmatske perspektive nima 'jaz' kot specifična, neponovljiva oseba nobene vloge; v principu jaz v takšnem kontekstu niti ne obstaja."⁹

Poudariti je treba, da je Bahtin večkrat izpostavil neizogibno veljavnost osebnega in historičnega v aktu razumevanja tudi v svojih načelnih pripombah o metodologiji humanističnih ved.¹⁰ Njegovo eksplicitno zavračanje relativizma ponazarja tudi naslednji odlomek iz knjige *Problemi poetike Dostojevskega*: "Nobene posebne potrebe ne vidimo, da bi opozarjali, da polifonični pristop nima nič skupnega z relativizmom (ali dogmatizmom). Toda pripomnimo naj, da oba, relativizem in dogmatizem, enako izključujeta vsakršno argumentacijo, vsakršen avtentični dialog, tako da ga prikažeta kot odvečnega (relativizem) ali nemožnega (dogmatizem)."¹¹

Derridajevo spodnašanje logocentrizma oziroma zanikanje obstoja metafizičnega prvega principa, ki naj bi bil garant gotovosti, je konec šestdesetih let vpeljalo pomemben metodološki preobrat s ključnimi posledicami za literarno vedo in druge humanistične in družboslovne vede v naslednjih desetletjih. Derridajeva problematizacija sistemskih pojmov v literarni vedi je hkrati imela to posledico, da so za relevantni pogled na literaturo postali osrednji takšni pojmi, kot so aporetičnost, nedoločljivost (angl. undecidability), neizčrpnost. Zaradi konvergentnosti bi veljalo v tej zvezi spomniti na že omenjeno Bahtinovo mišljenje, da so temeljna odlika realnega (za takšne pa je po njegovi sodbi šteti tudi tip izjav, kot je literarni tekst) ravno njegove poteze nesistemskega, tj. njegove odlike singularnosti. S post-strukturalizmom tako prevlada stališče, da literatura obstaja na tak način, da se je niti literarna veda, kakršna je, ne more skozi svoje postopke mišljenja docela polastiti, prav tako pa ni mogoče niti v estetski konsumaciji izčrpati pomena literarnih besedil in ni mogoče govoriti o definitivni interpretaciji literar-

nih pojavov. S poststrukturalistične pozicije je mogoče zgolj trditi, da se je literaturi lahko približati le skozi historično angazirano individualno interpretacijo razlik. Ali kot je trdil tudi Bahtin: znanost in predvsem filozofija lahko preučuje in mora preučevati le specifično formo in funkcijo te individualnosti.¹²

Za razmah poststrukturalističnih pogledov na literaturo je po omenjenem Derridajevem predavanju 1966 bistvenega pomena še izid kar treh njegovih knjig v naslednjem letu, *L'écriture et la différence*, *De la grammatologie* in *La voix et le phénomène*. V istem času, to je v drugi polovici šestdesetih let, lahko beležimo tudi opazno povečano navzočnost Bahtinovitih spisov, ki so nastajali že od dvajsetih let, vendar so zaradi specifičnih okoliščin odmevno vzbudili interes šele štiri desetletja kasneje. Leta 1963 izide druga dopolnjena izdaja dela *Problemi poetike Dostojevskega* (prvi natis 1929), 1965 sledi izid knjige *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura smeha* (nastanek 1941), tej pa tri leta kasneje tudi že izid angleškega prevoda. Posamezni spisi, kasneje zajeti v knjigi *Voprosy literatury i estetiki* (1975), so bili objavljeni šele v poznejših letih, čeprav so nastajali od sredine tridesetih let dalje. 1965 izide *Beseda v romanu* (nastanek 1935), 1967 razprava *Iz predzgodovine romaneskne besede* (nastanek 1940), 1970 *Ep in romanu* (nastanek 1941), 1974 *Oblike časa in kronotopa* (nastanek 1938). Druga knjiga Bahtinovitih spisov z naslovom *Estetika slovesnega tvorčstva* izide v letu njegove smrti 1979. Za prisotnost Bahtina v francoskem prostoru je važna razprava J. Kristeve *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* v reviji "Critique" 1967 ter 1970 njen predgovor *Une poétique ruinée* v prevodu knjige *La Poétique de Dostoievsky*. V ZDA je dobil Bahtin status vplivnega teoretika leta 1968, ko so ga v reviji "Yale French Studies", ta pa je imela, kot je znano, za ameriški poststrukturalizem osrednji pomen, priključili skupini mednarodno priznanih avtorjev, ki so sooblikovali številko na temo *Game, Play, Literature*. Istega leta je izšel tudi angleški prevod njegovega dela o Rabelaisu, 1973 pa še prevoda *Problems of Dostoevsky's Poetics* ter *Marxism and Philosophy of Language*.

Modifikacijo metodoloških pogledov na vprašanja literature so zaznamovali poststrukturalistični principi decentriranja, ti pa se utemeljujejo v filozofiji "nihilistične radikalnosti" oziroma v filozofiji "ontološke absence". Za utrditev takšnega gledanja na literaturo je imelo po prevladujočem mnenju odločilen pomen delovanje Derridaja na Yaleu, kjer je bil gostujoči profesor v letih 1970–1980, vendar pa je mogoče trditi, da je ameriški poststrukturalizem zlasti s stališči Paula de Mana ter Williama Spanosa in njegovega kroga na univerzi SUNY v Binghamptonu razvijal svoje ideje tudi povsem neodvisno od Derridajevga vpliva vsaj že od 1970 naprej. Tako pri de Manu kot pri Spanosu zasledimo leta 1970 spise, ki jasno artikularajo zahteve po novem pojmovanju literarne vede, predvsem po novem pogledu na literarno zgodovino, pri tem pa vsak od njiju pobudo za takšna stališča opira na druge izvore, prvi predvsem na Nietzscheja, drugi na Heideggerja.¹³ Zanimivo je, da se medsebojno neodvisne izpeljave stališč v obeh spisih ujema z Bahti-

novi intervenciji v vprašanje hermenevtike skozi njegovo specifično koncepcijo dialošnosti. Ta pojem je de Man dobro desetletje zatem z eksemplarično maniro dekonstruktivista na sicer skromnem gradivu iz Bahtina skušal tudi sam premisliti in ga s svoje pozicije zavračanja vsakršnih teoretskih pojmov seveda spodnesti,¹⁴ medtem ko pri Spanosu evociranje dialošnosti oziroma dialoga kot eksplicitno Bahtinovega pojma prvič zasledimo šele v njegovi zadnji knjigi.¹⁵ Neodvisno od Bahtina je Spanos uporabljal pojem dialoga v zvezi s hermenevtiko in t. i. novo literarno zgodovino že v spisih 1970 in 1976.¹⁶ Zanimivo je tudi, da je prva disertacija iz tematike poststrukturalizma in dekonstruktivske poetike nastala zunaj Yalea, ko je Paul Bové leta 1975 pod mentorstvom Spanosa zagovarjal svoje delo *The New Literary History of Modern Poetry. History and Deconstruction in the Works of Whitman, Stevens, and Olson*, ki je bolj poznano iz kasnejše knjižne izdaje *Destructive Poetics* (1980); to še podpira tezo, da so si poststrukturalistični pogledi na vprašanja literature utirali pot tudi mimo Derridajevega vpliva.

Poststrukturalistične prvine Bahtinovihih stališč, zlasti tiste, zajete v njegovi temeljni koncepciji dialoga, je mogoče prepoznati že v njegovem pojmu jezika, ki ga razume kot prostor verbalno oblikovane zavesti; pri tem je seveda zanj zavest realno dejstvo, ki je v znakovnosti tudi materialno utelešena. Te njegove koncepcije so seveda najbolj precizno in razvidno razčlenjene v že omenjenem delu *Marksizem in filozofija jezika* (1929). To delo je bilo že konec dvajsetih let zastavljeno kot izrecna polemika s Saussurovo koncepcijo jezika, ki je v Bahtinovihih očeh le abstraktna predpostavka oziroma zgolj znanstvena fikcija, posredno pa tudi s tradicijo od Aristotela in Platona dalje, torej prav s tistimi stališči, ki jih je bilo po Derridajevem prepričanju potrebno spodnesti v predavanju leta 1966, ki naj bi iniciralo stališča poststrukturalizma. Bahtin se je k temeljnim idejam in formulacijam iz omenjene knjige, ne da bi se pravzaprav skliceval nanjo, vračal v številnih svojih spisih, medtem ko je svojo metodološko pozicijo glede humanističnih ved, ki jo zaznamuje eksplicitno nasprotovanje metafizičnim koncepcijam, načelno in v močno fragmentarni formi skiciral v enem svojih zadnjih spisov *Problem teksta v lingvistiki, filologiji in humanističnih znanostih s podnaslovom Poskus filozofske analize* (1975).¹⁷ Prav iz tega spisa je tudi razvidno, da Bahtinu niso bila tuja Heideggerjeva stališča iz njegovega zgodnejšega obdobja, predvsem iz dela *Sein und Zeit*, torej tisti filozofski vir, ki je v temelju zaznamoval tudi sodbe poststrukturalistov.

Vsaj v nekaj Bahtinovihih tezah glede jezika je mogoče prepoznati nakazovanje podmen metodološkega obrata, kot ga tematizira poststrukturalizem.

1. Takšen je že sam ključni pojem dialošnosti, ki implicitno zanika pojmovanja resnice kot identitetne strukture.

2. Važna je še Bahtinova izpeljava teze o diferenciranosti in neuniverzalnosti ideološke sfere, v kateri je mogoče razbrati kasnejše poststrukturalistično zanikanje postulatov ontološke hierarhije.

3. V pojmovanju izjave kot funkcije adresata oziroma v Bah-
tinovi koncepciji zavesti, ki je povsem decentralizirana, je pre-
poznati poststrukturalistično koncepcijo relativiziranja subjek-
ta, tj. antikartezijansko platformo opredeljevanja jaza, ki ni
"nikoli identičen sam s seboj". To Bahtinovo pojmovanje se veže
na stališča o nedovršenosti resnice, ki je utemeljena v drugosti.

4. Bahtinove zahteve po modifikaciji lingvistike, predvsem
kadar se z njo želimo približati literarnim tekstom, so vezane
na njegov koncept dialoščnosti, vendar ima pri tem ključno vlogo
tudi njegovo pojmovanje znanosti. Bahtin je trdil, da so izhodi-
šče znanosti neponovljive singularnosti, ne pa splošnosti ali bi-
stva predmetov, kar kaže, da zanika tradicionalno epistemologi-
jo; to pa je tudi pozicija poststrukturalistov.

5. Tako pri Bahtinu kot pri poststrukturalistih ob najbolj
ključnih stališčih naletimo še na pojma netotalizacija in nedo-
končanost (rus. nezaveršennost', angl. infiniteness), pa tudi na
poudarke o pomenskem preobilju, kar vse je mogoče spraviti v
zvezo z izostreno zavestjo o historičnosti. Tako Bahtin kot post-
strukturalisti kategorično zanikajo možnost končnega pomena,
kot zanikajo tudi pojem gotovosti (certitude), kar kaže na izrazi-
to postmetafizično držo.

6. Bahtin je svojo nemetafizično pozicijo ekspliciral tudi v
zvezi z vprašanjem metodologije humanističnih ved: "Ne obstaja
ne prva ne zadnja beseda in ni meja dialoškemu kontekstu. [...] Celo
pretekli pomeni ne morejo biti nikoli stabilni (finalizirani,
dokončni enkrat in za vselej) - vedno se bodo spreminjali (pre-
navljali) v procesu naslednjega, prihodnjega razvoja dialoga."¹⁸
To Bahtinovo stališče je povsem kongruentno z izpeljavami, ki
jih je Derrida formuliral 1966 v svojem odmevnem predavanju.
Spomniti bi še veljalo, da sta tako Bahtin kot Derrida, da bi
vzdržala nemetafizično metodološko pozicijo, morala izpeljave
svojih stališč opreti na dotlej še nematizirana pojma dialoga
(dialoščnosti) in razloke (fr. différance), ki implicirata omenjeno
radikalno nestabilnost in decentriranost. Derrida je sicer celo
glede izraza razloka vztrajal, da ni niti beseda niti pojem in da
je v najboljšem primeru le pogoj za možnost pomena, ki se upi-
ra hipostaziranju. O teh Bahtinovih pogledih velja bolj razče-
ljeno spregovoriti, spotoma pa opozoriti na konvergentnost s
poststrukturalističnimi koncepcijami.

1. Pojem dialoga in dialoščnosti. Pojem dialoga, kot je rabljen
pri Bahtinu, predpostavlja interakcijo, odprto celovitost, ki jo
konstituirata najmanj dva člena. V pojem dialoga je tako polo-
žen relacijski koncept resnice, tj. da je resnico mogoče razumeti
samo kot interakcijo razlik in ne kot enotnost ali identiteto.
Dialog v bistvu subsumira pojem dialoške odprtosti in nedovr-
šenosti. V tem smislu implicira ta pojem "formo antiteleološke-
ga" oziroma, kot je to formulirala J. Kristeva, dialog struktur-
no "prezira substanco, kavzalnost ali identiteto izven svojih
povezav s celoto".¹⁹ Ob pojmu dialoga kot forme antiteleološkega
se, kot opozarja sam Bahtin, na nov način postavlja vprašanje
o začetku, koncu in celoti. V dialogu je ohranjena navzkrižnost
in neuglašenost različnih gledišč, torej je v dialogu kot pojmu
implicirano ravno to, da ga je treba razumeti kot sečišče last-
nih razlik. Dialoškost je razumeti, tako je poudarjal sam Baht-

tin, kot značilen epistemološki model sveta, ki mu dominira heteroglotičnost. Bahtin je s tem pojmom spodnašal dogmatsko logiko, Kristeva pa, ko je opozarjala, da dialoškosti pripada drugačna logika od one, ki pripada logiki znanstvenih procedur, je uporabila oznako "logika transgresije". Lahko bi rekli, da dialoškosti pripada aporetična logika, kar na nekem drugem mestu Kristeva označi kot "poetsko logiko", vendar je ta oznaka v zvezi z Bahtinovim pojmom problematična. Dialog predpostavlja po Bahtinu nedovršenost, nedokončanost, fluidnost, protetskost, skratka je model inkonkluzivne logike. Poteze dialoga, za katerega je značilna forma necelevitosti in nedokončanosti, pa je seveda nemogoče kategorialno izraziti ali definirati s pomočjo fiksnih opredelitev. Vsekakor je to pojem, ki nakazuje ohranjanje razlike. Je tudi pojem, ki predpostavlja fluidnost resnice oziroma resnico kot nikoli identično samo s seboj, resnico kot postajanje (nem. Werden, angl. becoming). Dialoškost implicira izrazito antiavtoritarno držo jezika, ki se zaveda relativiziranosti, deprivilegiranosti in konkurenčnosti pogledov na eno in isto stvar. Za Bahtina je dialog forma nagovora in kot tak je nujno nekaj odprtega in nedovršenega. Dialog vedno predpostavlja usmerjenost na drugost. S tem ta pojem izpričuje izrazito nekartezijansko pozicijo subjekta: v dialogu se osebi ne konfrontirata kot docela suverena jaza, pri čemer ta izgubljena suverenost, ki jo implicira koncepcija dialoga, dejansko pomeni le izgubo ali odsotnost absolutne gotovosti, ki jo je zagotavljal Descartesov cogito. Prav ta problematizirana suverenost subjekta pa je bila važna tema filozofskih debat v Franciji po letu 1960, v času torej, ko so se oblikovale ideje francoskega poststrukturalizma. Toda zanikanje kartezijanske suverenosti subjekta ne pomeni, da subjekt izginja, subjekt le ni več podrejen zgolj svojemu lastnemu jazu, samoutemeljujočemu se v cogitu, ampak – kot to implicira tudi pojem dialoga – definira samega sebe v odnosu do drugosti oziroma tudi iz perspektive drugega, kar pomeni, da je svoj položaj decentral. V tem smislu ni ustrezno govoriti o "izginotju subjekta" ali njegovem preseganju, temveč le o njegovi multiplikaciji.²⁰ Opredeljen s perspektivo drugega je subjekt, kot ga implicira pojem dialoga, izgubil le svojo enotnost in svoje hierarhizirano mesto nečesa avtoritarnega, s tem pa priznal rivalstvo koeksistirajočih zavesti.

2. Diferenciranost in neuniverzalnost ideološke sfere. Ko je Bahtin izpostavil trditev, da se v izrekanju udejanja "prehajanje biti v znak", je predvsem želel poudariti dejstvo historične razsežnosti znaka. V tem kontekstu je istočasno razreševal tudi vprašanja o razmerju med znakovnim in ideološkim. Znakovno in ideološko, trdi Bahtin, se prekrivata in zato sta znakovnost o ideologiji in filozofija jezika povezani, posledice pa zadevajo tudi literarno vedo. Vendar pa se mu zdi potrebno poudariti, da odnos med znakovnim in ideološkim ni reverzibilen. Temeljno določilo ideološkega je njegov znakovni karakter, torej je ideološko izrazljivo le z znakom. Na drugi strani pa obstaja specifična odlika verbalnega kot prostora ideološkega posredovanja, ta pa je v tem, da je besedni znak kot tak vedno ideološko nevtralen. Iz tega je Bahtin potegnil važno izpeljavo, da je zna-

kovno univerzalno, medtem ko ideološko ni univerzalno, ker slehernemu izrekanju zavesti v znakovnem pripada specifično določilo ideološkega. V tistem času, ko je nastajal ta spis in ga je zaznamoval naraščajoči pritisk stalinističnega terorja, je tako Bahtin izpeljal važen sklep o tem, da je ideološka sfera neizogibno diferencirana oziroma prav zato neuniverzalna, torej po svoji veljavi nikakor ne absolutna. Stališča o dehierarhizaciji oziroma decentriranosti so torej navzoča že v Bahtinovi misli.

3. Beseda kot funkcija adresata. Bahtin ni le spodnašal Saussurovega abstraktnega gledanja na vprašanja jezika, ko se je odrekel dihotomiji langue/parole, ampak je s tem predvsem poudarjal metodološko nevzdržno situacijo, kakršna saussurovski lingvistiki in tudi kasneje nanjo sklicujoči se liniji strukturalizma preprečuje dostop do nekaterih dimenzij znaka. Znak je namreč za Bahtina istočasno ideološki pojav, materialno dejstvo in socialno dejstvo, pri tem pa mu pripada interindividualni značaj. Zavračajoč pozicijo metafizične tradicije mišljenja od Platona naprej, ki zaznamuje tudi Saussurova izhodišča, je Bahtin vso pozornost osredotočil na 'besedo' oziroma govor, tj. na realnost jezika, ki lahko obstaja le kot "socialni dogodek govorne interakcije". Beseda oziroma izjava kot temeljni pojem njegovega nemetafizičnega koncepta jezika pa je v svojem bistvu kot "enota" nujno nekaj podvojenega. Beseda ali izjava je namreč funkcija adresata, kar pomeni, da je subjekt izrekanja v izjavi (in literarni teksti so tudi izjavne forme) nujno zamajan v svoji poziciji samogotovosti in v določenem smislu razcepljen s tem, ko je hkrati določen z drugostjo, ki jo predstavlja adresat.

4. Pojmovanje znanosti. Ta pogled je razbrati v zahtevi po modifikaciji lingvistike, ko gre za pristop k literaturi. Literarni tekst kot oblika izjave je za Bahtina, ki je rad poudarjal svojo kritičnost do ruske formalistične šole, predvsem predmet filozofije oziroma filozofske hermenevtike, nikakor pa nedvoumni predmet znanosti. Bahtin je polemiko s Saussurom zastavil predvsem zaradi svojih drugačnih izhodiščnih pogledov na znanost, s tem pa tudi na preučevanje literature. Izhajajoč iz predpostavk filozofije konkretnosti, so po njegovem "izhodišča znanosti neponovljive singularnosti", ali kot trdi v nekem drugem spisu, "znanost in filozofija moreta in morata preučevati formo in funkcijo te individualnosti".²¹ Bahtin je s kritiko lingvistike dejansko imel v mislih zavrnitev "formalizma", "abstraktnega objektivizma" oziroma Saussurovega "racionalizma". Osredotočenost na jezik kot sistem je po Bahtinovi sodbi ukvarjanje z znanstvenimi fikcijami, zato sam postavlja v izhodišče svojega raziskovalnega interesa izjavo (rus. vyskaz), ki ni glede na svoj eksistenčni status nič statičnega in je historično spremenljivo dejstvo. Prav zaradi teh potez pa je v lingvistično analizo teksta po njegovem izjavljanju nujno vnesti lingvistiki "tuja stališča".²² Ta modifikacija lingvističnega pristopa k tekstu pa je v zvezi z njegovo izvirno koncepcijo dialoga oziroma dialoškosti kot temeljnega določila izjave.

5. Postmetafizično zanikanje totalizacije in pojem nedokončanosti. Koncepcija dialoga in dialoškosti implicira zavest razlike,

tj. zavedanje historičnosti, kar je zares postalo mogoče šele iz človekove dosledne naravnosti k vedno spremenljivi sedanjosti. Bahtin je v *Epu in romanu* o tem pisal v zvezi z radikalnim preobratom v strukturiranju umetniške podobe, kakršen je utiral pot pojavljanju romaneskne forme, ter opozarjal na razloge, ki privedejo do uveljavljanja t. i. dialoške zavesti. Izpostavil je predvsem to, kar sam imenuje "preobrat v hierarhiji časov", tj. nov človekov odnos do neposredne sedanjosti, česar mu, kot opozarja, epski svet s hierarhiziranim razumevanjem vrednot ni dopuščal. Obrat k neposredni sedanjosti, ki v svojem bistvu ne more biti nikoli dovršena, čeprav je hkrati v nekem posebnem pomenu na voljo kot "celota", pomeni za človeka soočanje s povsem modificirano ustrojenostjo vrednot in s povsem novimi interesi. Konfrontacija z neizoblikovano realnostjo sveta in stik s to neposrednostjo sveta, ki je v procesu nikoli dovršenega formiranja, ta pogled iz bližine postavlja pred človeka svet v njegovi nepreglednosti in neobvladljivosti. Svet za človeka, kot zapiše Bahtin, izgubi svojo brezupno izoblikovanost (rus. beznađežnuju gotovost') in nespremenljivost (rus. neizmennost'), izročča se mu v večnem nastajanju (rus. stanovlenie) "kot nenehno gibanje proti stvarni prihodnosti, kot enoten, izčrpen in nedokončan proces" (rus. kak edinyj, vseohvatyvajuščij i nezaveršennyj process).²³ To novo razumevanje sveta in časa kot inkonkluzivne celote, na katerega opozarja Bahtin²⁴ in mu dejansko predstavlja temelj za logiko dialoške zavesti, nas po svojih določilih spominja na vse tisto, za kar so se zavzemali tudi poststrukturalisti, bodisi Derrida bodisi de Man ali Spanos. Logika inkonkluzivnosti predpostavlja, da pojmi totalizacije niso več mogoči.

6. Metodološka pozicija, ki predpostavlja nove pojme. Razumevanje resnice kot nedovršenosti je potemtakem terjalo vpeljava takšnih pojmov, s katerimi je bilo mogoče zajeti to historično spremenljivo dožemanje sveta in samoopredeljevanje subjekta. Bahtinov pojem dialoškosti in Derridajev pojem *différance* torej nista slučajno postala ključna pojma v nekem času, ampak je to narekovala terminološka potreba v epohi, ko se je nalamljala gotovost in zadostnost dotlej veljavnih kategorij.

OPOMBE

¹ Prim. Allon White, *Bakhtin, Sociolinguistics and Deconstruction*, v: Frank Glowersmith (ur.), *The Theory of Reading*, Brighton 1984, str. 123-46; Alex Callinicos, *Postmodernism, Post-structuralism, Post-Marxism?*, "Theory, Culture and Society" 2, 1985, str. 85-100; predgovor Wiada Godzicha k novi redakciji ameriškega prevoda knjige M. M. Bahtina oz. P. M. Medvedova *The Formal Method in Literary Scholarship*, Cambridge, Mass. 1985, str. VII-XIV; Graham Pechey, *Bakhtin, Marxism and Post-Structuralism*, v: Frances Barker (ur.), *The Politics of Theory*, Colchester 1983, str. 234-245.

² Prim. Mathew Roberts, *Poetics Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man*, v: Gary Saul Morson, Caryl Emerson (ur.), *Rethinking Bakhtin*, Evenston, Illinois 1989, str. 115-134.

³ Jacques Derrida, *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*, tudi v: J. Derrida, *Writing and Difference*, London 1978, str. 278-293.

⁴ Prim. K *filosofiji* *postupka*, str. 110; razpravo je za prvo, posthumno objavo pripravil Sergej G. Bočarov in je izšla šele v zborniku sovjetske akademije znanosti *Filozofija i sociologija nauki i tehniki* 1986.

⁵ Prim. Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Introduction: Rethinking Bakhtin*, Evenston, Illinois 1989, str. 7.

⁶ Angl. prevajalec uporablja sintagmo "special unity of dialogue"; prim. Caryl Emerson, Michael Holquist (ur.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, str. 163.

⁷ Prim. Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Introduction: Rethinking Bakhtin*, Evenston, Illinois 1989, str. 7.

⁸ Prim. M. M. Bahtin, *From Notes Made in 1970-71*, v: Caryl Emerson, Michael Holquist (ur.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, str. 141.

⁹ Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Introduction: Rethinking Bakhtin*, Evenston, Illinois 1989, str. 9.

¹⁰ Prim. M. M. Bahtin, *Toward a Methodology for the Human Sciences*, v: Caryl Emerson, Michael Holquist (ur.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, str. 162.

¹¹ Cit. po navedbi v Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Introduction: Rethinking Bakhtin*, Evenston, Illinois 1989, str. 263, op. 11.

¹² Prim. M. M. Bahtin, *Estetika slovesnega tvorčestva*, Moskva 1979, str. 287.

¹³ Prim. Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, "Daedalus. Theory in Humanistic Studies" 1970, str. 384-404; William Spanos, *Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1970, str. 87-104.

¹⁴ Prim. Paul de Man, *Dialogue and Dialogism*, "Poetics Today" 4, 1983, št. 1, str. 99-107.

¹⁵ Prim. William Spanos, *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge 1987.

¹⁶ William Spanos, *Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1970, str. 87-104; Heidegger, *Kierkegaard, and the Hermeneutic Circle: Towards a Postmodern Theory of Interpretation as Disclosure*, "Boundary 2", Vol. 4, 1976, št. 2, str. 455-488.

¹⁷ Prim. Caryl Emerson, Michael Holquist (ur.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, str. 103-131.

¹⁸ Cit. po Caryl Emerson, Michael Holquist (ur.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, str. 170.

¹⁹ Julia Kristeva, *Desire in Language*, Oxford 1981, str. 78.

²⁰ Prim. Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge 1982, str. 187.

²¹ M. M. Bahtin, *Estetika slovesnega tvorčestva*, Moskva 1979, str. 287.

²² Prim. M. M. Bahtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, str. 45.

²³ Prim. angl. prevod Emersonove in Holquista: "... as a unified, all-embracing and unconcluded process" (M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin 1981, str. 30).

24 "Od preloma v časovni hierarhiji [...] je odvisen tudi korenit prvirat v ustroju umetniške podobe. Sodobnost v svoji "celoti", če tako rečemo (čeprav sploh ni celota), je načeloma in v bistvu nedokončana: z vsem svojim bistvom zahteva nadaljevanje, sega v prihodnost, in bolj ko dejavno in zavedno posega naprej, v prihodnost, bolj zaznavna in pomembna je njena nedokončanost. Kadar sedanost postane središče človekove usmeritve v času in svetu - tedaj čas in svet zgubita svojo sklenjenost (rus. zaveršennost'), tako njuna celota kakor tudi vsak posamični del. Korenito se spremeni časovni model sveta: svet postane svet, kjer ni prve besede (idealnega počela), zadnja pa še ni izrečena. Čas in svet postaneta v umetniško-ideološki zavesti prvirat zgodovinska: pokazeta se sprva še nejasno in zbegano, kot nastajanje (rus. stanovlenie, angl. becoming, fr. un devenir, ustreznica v slov. postajanje; op. JŠ), kot nenehno gibanje proti stvarni prihodnosti, kot enoten, izčrpen in nedokončan proces (rus. kak edinyj, vseohvatyvajuščij i nezaveršennyj process; angl. as a unified, all-embracing and unconcluded process; podč. JŠ). Vsak dogodek, naj bo kakršen koli že, vsak pojav, vsaka stvar, sploh vsak predmet umetniškega prikazovanja zgubijo svojo dokončnost (rus. zaveršennost', angl. completedness), svojo brezupno izoblikovanost (rus. beznažežnuju gotovost', angl. hopelessly finished quality) in nespremenljivost (rus. neizmennost', angl. completedness), ki so jo imeli v svetu epske "absolutne preteklosti", ločene z neprehodno mejo od trajajoče nedokončane sodobnosti. V stiku s sodobnostjo se predmet vključi v nedokončani proces formiranja sveta (rus. process stanovlenija mira, angl. world-in-the-making, slov. postajanja) in dobi pečat nedokončnosti (rus. i na nego nakladyvaetsja pečat' nezaveršennosti). Naj bo časovno od nas še tako oddaljen - s stalnimi časovnimi prehodi je povezan z našo neizoblikovano sedanostjo, nanaša se na našo neizoblikovanost, na našo sedanost, naša sedanost pa sega v nedokončano prihodnost. V tem nedokončanem kontekstu se zgublja pomenska nespremenljivost predmeta: njegov smisel in pomen se obnavljata in razvijata, kot se razvija in obnavlja nadaljnji kontekst. To korenito spremeni ustroj umetniške podobe. Ta postane na poseben način aktualna. Znajde se v razmerju takšne ali drugačne oblike in stopnje - do življenjskega dogajanja, ki še traja, ki se ga tudi mi - avtor in poslušalci udeležujemo. Tako nastane korenito drugačno področje za gradnjo romanesknih podob, področje, kjer prihaja do skrajno tesnega stika med predmetom prikazovanja in sedanostjo v njeni nedokončnosti, torej tudi prihodnostjo." (M. M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1982, str. 30-31).

Alenka Koron

POSTSTRUKTURALIZEM V NARATOLOGIJI

'Poststrukturalizem' je nerodna skovanka z neenotno rabo, kakršno zasledimo tudi na domačem teoretskem prizorišču. Na področju filozofije in humanistike se 'poststrukturalizem' pogosto uporablja kot krovna oznaka za razvejano, zlasti francosko filozofsko in humanistično produkcijo sredi in konec šestdesetih, morda še na začetku sedemdesetih, v obdobju, ko blestijo

predvsem Althusser (zgodovinski materializem), Derrida (kritika Husserla in metafizičnih predpostavk strukturalizma), Lacan (teoretična psihoanaliza), pa tudi Foucault, Deleuze in drugi. Prva tri imena omenja v zvezi s poststrukturalizmom npr. Rastko Močnik v spisu *Teoretik za vse čase*,¹ kjer skuša sicer osvetliti Jakobsonovo mesto v sodobni humanistiki znotraj in onkraj strukturalističnega obzorja. Ob "znotrajstrukturalistični" orientacijski uvrstitvi Jakobsonovega dela skicira Močnik ad hoc periodizacijo treh valov strukturalizma v humanistiki. Prvi naj bi bil "lingvistični" strukturalizem s središčnim časom v tridesetih letih (Trubeckoj, Benveniste, praški krožek), drugi val bi bil antropološki in psihoanalitični, "zunajlingvistični" strukturalizem v petdesetih letih (Lévi-Strauss, Lacan), tretji pa "semiotični" strukturalizem iz šestdesetih let (Althusser, Derrida, Barthes). Za tega se je pozneje uveljavil izraz poststrukturalizem, do katerega pa je sam izrazil kritičen, češ da je moden, sinkretičen in sploh neustrezen, ker zamegljuje epistemološki rez, s katerim se teoretska produkcija šele vzpostavlja in loči od ideološke; izraz "semiotični strukturalizem" je po njegovem ustreznější. Močnik pri tem ponavlja svoje že večkrat formulirano, vrednostno "zainteresirano" stališče, da je "večji del 'poststrukturalistične' produkcije pod epistemološkim rezom poprejšnjega strukturalizma in v glavnem opravlja ideološko eksploatacijo poprejšnje teorije".² Toda primeri, s katerimi Močnik argumentira svojo kritičnost do izraza, so vendarle mejni (Barthes, *Sistem mode*, Derrida, *Bela mitologija*, Althusser, *Lenin in filozofija*), zato je pač vprašanje, če bi bila tudi za nadaljnja dela istih "resnejših" avtorjev oznaka semiotični strukturalizem res v vsakem primeru ustreznější od poststrukturalizma.

Močnikova orientacijska periodizacijska shema se vsaj delno in predvsem nekoliko polemično navezuje še na Majerjev prikaz francoskega strukturalističnega gibanja (z bežno omembo predhodnikov, ruskih formalistov in čeških strukturalistov, in nekoliko obsežnejšo osvetlitvijo "sodobnega sovjetskega strukturalizma" v šestdesetih letih) v knjigi *Strukturalizem*,³ napisani z marksistične kritične perspektive. V tem smislu npr. Majer priznava "nesporno znanstveno vrednost novim metodam in novim tehnikam", vendar je do tako imenovane izključitve zgodovinske dialektike in izključitve "revolucionarno-praktičnega modela spreminjanja sveta", ki da potiska humanistiko v vlogo "molčečega orodja obstoječe družbene pozitivitete",⁴ izrazilo polemično naravnano. Toda ravno ta vidik ambivalentnosti strukturalizma je v ospredju obravnave, v kateri pravzaprav ne more seči onkraj ideoloških kriterijev in pretresati predvsem "znanstveno relevantnih" aspektov. Zanimivo pa je, da predstavlja po Majerju bistveno prelomnico v strukturalističnem gibanju leto 1968, od katerega naprej naj bi šlo za filozofsko sinkretičen (v tem se z Močnikom ujemata) poststrukturalizem. Po njegovem torej poststrukturalizem, ki ga predstavljajo imena, kot so Althusser in Foucault (s kasnejšimi deli), pa še Deleuze, Derrida in Kristeva, določajo prej (zunanje) historične okoliščine kot "vsčibna" del, zaradi česar najbrž tudi ne razločuje semiotike od post-

strukturalizma.⁵ Bistveno za poststrukturalizem je po Majerju sočasno branje Marxa, Engelsa, Heideggerja, Nietzscheja in Freuda "v strogi medsebojni artikulaciji".

Aktualna raba izraza poststrukturalizem pri nas pa se navezuje bolj na pomen, ki se je "prijel" po velikem izvozu francoske filozofije in humanistike v šestdesetih in sedemdesetih letih v ameriške akademske sfere, od koder je v osemdesetih letih vzvratno deloval ter se, prepleten s številnimi področji humanistike, širil spet nazaj v Evropo. Pri nas ga je v tem duhu, vendar v hkratni interakciji z zgoraj predstavljenim pojmovanjem, ki upošteva zgolj francosko produkcijo, oživila tudi diskusija o postmodernizmu. Kljub "koreninam" v filozofski problematiki se je torej poststrukturalizem uveljavil, delno tudi iz razlogov, ki jih sicer kritizira Močnik,⁶ na mnogih področjih humanistike, med drugim tudi v literarnih raziskavah. A tudi na tem področju bi lahko bil ponovno sporen zaradi svoje provizoričnosti in ohlapnosti, kajti pod skupno streho združuje nadvse heterogene in divergentne literarnoteoretične orientacije, ki jih povezuje predvsem to, da so tematizirale različne problematične aspekte strukturalizma. Poststrukturalistične orientacije oziroma literarnoteoretične aplikacije pa lahko izvirajo iz marksizma, dekonstrukcije, različnih izpeljav in navezav na Bahtinove filozofskojezikovne koncepcije, feministične kritike, odmevov literarnohermenevtičnih konceptualizacij in teorij bralčevega govora, teoretične psihoanalize in filozofije jezika, običajne govorice ter govornih dejanj.

Predpona 'post' torej termin – če že ne ravno parazitsko ali kako drugače pejorativno – neločljivo povezuje s strukturalizmom, ki je bil svoje čase prav tako modni termin in je tudi sam pod skupno streho povezal sorodne, sicer različno poimenovane predhodne pojave. Na posamezne pokazatelje te modnosti večkrat namiguje že Majer, ki se pri tem (pa tudi drugje v tekstu) sklicuje predvsem na Güntherja Schiwyja.⁷ Vse to ravno ne olajšuje tematizacije vprašanja poststrukturalizma v naratologiji, katere inavguracija v "znanost o pripovedi" (Tzvetan Todorov, *Gramatika Dekameronu*, 1969) konec šestdesetih let potemtakem časovno sovпада z razcvetom semiotike oz. semiologije v Saussurovem smislu, tj. kot splošne vede o znakih, ali drugače (malce sinkretično) rečeno, z obdobjem nihanja številnih avtorjev med strukturalizmom in poststrukturalizmom. Tudi naratologija je namreč nekakšen termin s povratno delujočim učinkom. Problemski sklop, usmerjen k teoretičnemu proučevanju pripovedi v splošnem smislu in k proučevanju njenih formalnih sestavin ter njihovega funkcioniranja, torej sklop, ki ga je skušala sistematizirati naratologija kot novo nastala znanost, pa ima seveda mnogo daljšo tradicijo, ali bolje, več različnih tradicij (to so npr. ruski formalizem, nemška morfološka šola, angleški predhodniki *new criticism*): že pred institucionalizacijo naratologije je poleg tega nastalo kar nekaj sintez heterogenih tradicij (Kayser, Welck-Warren, Stanzel, Booth) z drugačnimi samooznakami lastnega početja in področja. Naratologija je te tradicije sprva zanemarila ali zaobšla, kasneje pa jih je interiorizirala, jih celo vzvratno preimenovala in sprejela v svoje

področje, ter se po obhodu v transatlantskih univerzitetnih središčih, v Izraelu ter mnogih odganjkih po evropskih centrih v osemdesetih letih nekako konsenzualno utrdila v enotno oziroma poenotujočo zbirno oznako.

Poststrukturalizem in naratologija imata torej - pogojno vzeto - nekakšno paralelno ali analogno genezo. Toda po svojih osnovnih težnjah in implikacijah so zgodnji zastavki naratologije konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let (Todorov, Genette idr.) povsem nasprotni poststrukturalizmu. Semiološke aspiracije v Saussurovem duhu, tj. težnje po univerzalni znanosti o znakih so npr. pri konstituciji naratološke "znanosti" funkcionirale kot okvir, ki je pravzaprav "kriv" za dokaj ohlapno določitev njenega predmeta. Ta predmet je resda pripoved, a z dodatkom, da je lahko literarna ali neliterarna, npr. historična, oralna ali pisna, a tudi neverbalna, likovna, filmska itd. Ohlapnost pri določitvi predmeta je gotovo oteževala bolj koncizno teoretizacijo. A tudi druga konceptualna določila, sistematika in metodologija so v bistvu temeljile v (funkcijskem) strukturalizmu. Naratologija se je pravzaprav postavljala kot nekakšna paradna disciplina tega časa. Za njeno vez s strukturalizmom je npr. simptomatično, da je v reprezentativnem zborniku *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968), v razdelku o poetiki, ki ga je napisal Todorov, izšla že varianta nekašne naratološke sinteze, imenovana tedaj sicer še "analiza literarnega diskurza".⁸

Vendar simbioza s "strukturalizmom" ni prav dolgo trajala. Izhodiščna kompleksnost in kontroverzna določitev samega predmeta je namreč že sredi in do konca sedemdesetih let in morda še na začetku osemdesetih inducirala razvoj naratologije po več tirih in v več smereh. Razvojne krake je mogoče grupirati v dve skupini oziroma v dve temeljni orientaciji: prva se navezuje na Proppova izhodišča v *Morfologiji pravljice* in se ukvarja s pripovedjo v smislu pripovedovanega, tj. označenca, oziroma z zgodbo in s strukturami vsebine (Bremond, Greimas, Adam idr.); njena poimenovanja varirajo od logike pripovedi, strukturalne semantike, narativne semiotike do narativne gramatike itd. Druga orientacija pojmuje pripoved kot poseben način (modus) pripovedovanja zgodbe in se ukvarja z relacijami med različnimi ravnmi pripovedi ter z artikulacijo pripovednih kategorij (Genette, Bal, idr.); krovna terminologija sicer ni enotna, vendar je manj pestra od prejšnje in teži k izrazu "naratologija". Med ti dve orientaciji pa se umeščajo bolj ali manj uspeli poskusi premoščanja in povezovanja obeh usmeritev (Chatman, Prince, Rimmon-Kenan idr.).

Sočasno z nastajanjem obsežnejših in ambicioznejših naratoloških sintez ter del, posvečenih urejanju instrumentarija in sistematskemu razvijanju kategorij, ali kvečjemu s kratkim faznim zamikom, tj. v drugi polovici sedemdesetih in predvsem v osemdesetih letih pa so nastala tudi res številna, a povsem drugačna, nesistematska dela in spisi z naratološkega področja: v njih so bili zajeti samo posamezni naratološki aspekti (npr. pripovedovanje, pripovednost, pripovedni čas, zaplet) in obravnavani s specifične idejne (filozofske, ideološke, feministične, psiho-

analitične itd.) perspektive. Shematično gledano bi bilo mogoče reči, da se je naratologija po eni strani "okužila" s poststrukturalizmom, oziroma da je preniknila v posamezne poststrukturalistične usmeritve in se staknila z njimi ter se pokazala kot uporaben, posebne osvetlitve vreden aspekt. Med takšnimi deli in avtorji naj omenim npr. le marksistično optiko pri Fredricu Jamesonu v delu *Politično nezavedno (The Political Unconscious, 1981)*, feministično kritiko v delih avtoric, kot so Susan Sniader Lanser, Mieke Bal, Susan Suleiman in številne druge, psihoanalitično perspektivo pri Royu Schaferju, Shoshani Felman ali npr. avtorjih v zborniku *Lacan and Narration (1984)*, ki ga je uredil Robert Con Davis,⁹ pa tudi nelacanovsko psihoanalitično usmeritev npr. pri Petru Brooksu v knjigi *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative (1984)* itd. Skupna poteza tovrstnega pisanja je kritičnost do naratoloških kategorij in celo skepsa do naratološkega projekta sploh, predvsem pa opuščanje sistemov ter aplikacija posameznih segmentov naratologije v lastnem teoretskem kontekstu.

Vendar je z naštetimi "vzorci" zgolj fragmentarno evidentiran samo del poststrukturalistične ledene gore, kajti aplicirana naratologija, če jo lahko tako imenujem, je doživela pravo ekspanzijo v nekoliko modnih menjavah paradigem na različnih koncih sveta, predvsem pa v ameriškem prostoru, kjer se je povezala in premešala npr. še s teorijo bralčevega odziva. A tudi vzporedni tok naratoloških raziskav, bolj zvest prvotnim naratološkim konceptom in ambicijam, se je obilno okreplil in uveljavil poleg Amerike še posebej močno v Izraelu in praktično povsod po Evropi, zlasti seveda v Franciji, pa npr. na Nizozemskem, na Madžarskem, a tudi v Italiji, Španiji in drugje. Značilno za ta tok raziskav je, da se je v njem naratologija razvijala oz. se vsaj skušala razvijati čimbolj avtonomno, iz lastne tradicije, ter se trudila, z občasnim navezovanjem na semiotiko, dodelati kategorialni aparat in izčistiti področje svojega raziskovanja. Kljub vse večji sofisticiranosti svojega početja pa je ta smer pravzaprav zašla v nekakšno krizo, ki jo je celo sama diagnosticirala.¹⁰ Manifestirala se je v perpetuiranju impresivnega aparata in neprestanem prenavljanju zapletene nomenklature ter njenem prilagajanju vsakokratnemu avtorskemu teoretskemu zastavku, ki je postalo prej ovira kot res učinkovit pripomoček in instrumentarij, ki povečuje zanesljivost analiziranja pripovedi: pojavili so se še problemi z aplikacijami itd.¹¹

Ker pa so že temeljna izhodiščna določila naratologije vsebovala tudi transliterarne implikacije naratoloških fenomenov, je centrifugalna sila naratologije poleg jezikovnoteoretičnih strok zajela tudi filozofijo, celo logiko, filozofijo dejanja in filozofijo jezika ter filozofijo zgodovine, historiografijo, antropologijo, likovno umetnost, predvsem slikarstvo, film itd.¹² S tako raznolikimi in mnogoterimi razširitvami se je naratologija gotovo tudi že precej izmaknila območju poetike kot "notranje teorije literature", v okviru katere jo je npr. predvideval še Todorov, in morda celo širše pojmovanemu območju literarne teorije. Verjetno bi bilo tudi tovrstno širjenje naratologije mogoče povezovati s poststrukturalizmom, in sicer ravno v smislu, do katerega sta

bila kritična tako Močnik kot Majer, čeprav je vez s strukturalizmom pogosto že zabrisana in strukturalistične epistemološke postavke, koncepti in rešitve funkcionirajo le še kot že nekoliko oddaljene reference v procesu nastajanja in razvijanja nečesa novega. Seveda pa je to vprašanje še odprto za diskusijo.

Območje literarne teorije presega tudi Ricoeurjevo filozofsko-hermenevtično delo *Čas in pripoved* (*Temps et récit* I-III, 1983-85). Ricoeurja, ki je bil – kar je danes manj znano – eden prvih kritikov filozofskih koncepcij strukturalizma,¹³ bi resda komaj lahko označili za poststrukturalista in mislim, da prištevanje njegovih del k poststrukturalizmu pravzaprav sploh ni v navadi. Vendar ga je zaradi pomembnosti treba omeniti vsaj med razširitvami naratologije. Ricoeur zajame v svojem obsežnem delu preučevanje pripovedi oziroma aristotelovsko pojmovanega zapleta ali intrige v okvir temeljite filozofske obravnave tradicije zahodnoevropskega pojmovanja časa od Avgušтина naprej. Po njegovem je namreč čas ireduktibilni del pripovedi, ki jo konstituira prav konfiguracija časa. Konfiguracija časa pogojuje tudi naše razumevanje pripovedi. Ricoeur sklene svojo analizo z diskusijo o hermenevtiki historične zavesti. Vendar pa se njegova obravnava tudi povsem konkretno in neposredno stika z naratologijo: v drugem delu namreč izpelje izčrpno analizo in kritiko projekta strukturalno-semiotične analize pripovedi.¹⁴

Modifikacije naratologije na prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem je mogoče najbolje ponazoriti s primerom; najprimernejši avtor za to je nemara prav Roland Barthes. Ta velja s svojimi deli, kot so *Mitologije* (*Mythologies*, 1957), *O Racinu* (*Sur Racine*, 1963) in *Elementi semiologije* (*Éléments de sémiologie*, 1964) po splošnem soglasju za strukturalista ("trdega" strukturalista), glede dela *Sistem mode* (*Système de la mode*, 1967) pa npr. že ni več soglasja; običajno velja za strukturalistično, vendar obstajajo tudi popolnoma nasprotna mnenja.¹⁵ Tudi programatični tekst francoske naratologije, znani *Uvod v strukturalno analizo pripovedi* (*L'introduction à l'analyse structurale du récit*, 1966, uvodni članek v tematsko 8. številko revije *Communications*) je v bistvu strukturalističen tekst, pisan v stilu Jakobsona, Lévi-Straussa in drugih. V analizo pripovedi, ki mora uporabljati deduktivne procedure in stremeti k dekronologizaciji in logicizaciji pripovedi, je Barthes uvedel hierarhijo treh pripovednih ravni, funkcij, akcij in pripovedovanja, ter "funkcijsko" analizo katalizatorjev in indeksov, indikatorjev psihologije oseb, atmosfere itd. Pri obravnavanju komunikacije v pripovedi je mesto in vlogo pripovedovalca v pripovedi opredelil kot pripovedne instance ter se tako naslonil neposredno na lingvistiko in na Benvenista. V svoji zasnovi strukturalne analize pripovedi je upošteval pravilo imanence oziroma t. i. zapore členov in se ustavil pri diskurzu – predvidel ni nobenih transdiskurzivnih enot – podobno kot se je lingvistika ustavila pri stavku.

Toda že naslednje delo z naratološko problematiko, *S/Z* (1970, študija o Balzacovi noveli *Sarrasine*), se že preveša v poststrukturalizem. Barthes je tu opustil strukturalnoanalitične nastavke, hierarhiziranje plasti pripovedi, funkcijsko raz-

členbo in homologijo z lingvistiko sploh. Namesto k (občli) strukturi teksta se je preusmeril k "strukturaciji" in se v ta namen lotil linearne členitve konkretnega novelističnega teksta, ki pa je seveda bolj ali manj poljubna. Prav tako je opustil imanenti-stično omejitve na sam tekst oziroma na diskurz in z vzpostavitvijo intertekstualnih kodov, ki presegajo diskurzivno raven (takšni so semični, kulturološki ter simboli kod), dejansko povezal pripovedovanje v novelci z drugimi, nelingvističnimi, tekst presegajočimi družbenimi, ekonomskimi in ideološkimi sistemi. Toda zamisel o petih intertekstualnih kodih po drugi strani še vedno podpira ideja o "strukturalno" obvladljivih galaksijah smislov, ki prečijo tekst, s čimer se še ohranja tudi vez s strukturalističnim (semiotičnim) projektom. Presenetljivo, ampak upoštevajoč Barthesove v aktualni diskusiji o literarnem modernizmu temelječe ideje o pisljivih (scriptible) tekstih z aktivnim receptorjem in tradicionalnih, berljivih (lisible) tekstih, ki jih samo pasivno beremo, ali drzno, provokativno tezo o smrti avtorja, ki jo nadomesti rojstvo bralca, obenem povsem razumljivo pa je, da iz njegove koncepcije smisla oziroma smislov pripovedi izpade subjekt: pripovedovalec v S/Z ni tematiziran, pred nami je samo še jezik in tekst, ki je vedno intertekstualen, tj. preklaplja se na predhodni tekst oziroma tekste in nadaljuje neko tekstno izročilo.

Barthes je zagotovo med najbolj komentiranimi avtorji prehoda iz strukturalizma v poststrukturalizem. Vendar bom tu omenila samo nekaj značilnih komentarjev. Skupaj z nekaterimi drugimi predstavniki naratologije v širšem smislu (Propp, Greimas) je npr. Barthesa v knjigi *Politično nezavedno* (*The Political Unconscious*, 1981) v marksističnem "intertekstu" historiziral Fredric Jameson, v smislu simptomov in pričevanj o spremenjenem doživljanju subjekta v potrošniški družbi poznomonopolističnega kapitalizma.¹⁶ Barthesa je kritično obravnaval tudi Terry Eagleton v svoji *Literarni teoriji* (*Literary Theory*, 1983) in sicer v poglavju o poststrukturalizmu, medtem ko je prvo obdobje razvoja naratologije po institucionalizaciji v znanost obdelal še v poglavju o strukturalizmu in semiotiki.¹⁷ Tudi Eagleton je Barthesa v bistvu historiziral, ko ga je umestil v tok poststrukturalističnega mišljenja, kajti podobno kot že pri nas Majer je interpretiral poststrukturalizem kot produkt mešanice cvforije in razočaranja po političnem porazu študentskega gibanja 1968, ki je prinesel s seboj odpoved političnemu angažmaju in sistemski, "holistični" teoretski praksi ter sprožil razcvet skepticizma v akademskih krogih. Kritično Eagletonovo stališče, ki meri na kasneje še stopnjevano Barthesovo hedonistično, samovoljno in samozadovoljno teoretsko igro, je implicirano tudi v trditvi, ki sklepa prikaz S/Z, da "za poststrukturalizem ne obstaja jasna meja med 'kritiko' in 'ustvarjanjem': oba načina sta vsebovana v 'pisavi' kot taki".¹⁸ Odmev posebne vrste predstavlja bolj afirmativna ameriška recepcija, iz katere pa bi, da se tako posredno vrnem spet k domačim odzivom, opozorila samo na Rosalind Krauss, ker je bil slovenski prevod njenega članka, ki je prvotno izšel 1981, objavljen tudi pri nas.¹⁹ Avtorica prepozna Barthesov S/Z tako kot tudi

Derridajeva dela za paraliterarni tekst in ga z argumentacijo, ki na prvi pogled spominja na Eagletona, a vendar nakazuje drugačno, vrednostno manj obremenjeno gledanje, uvrsti med literarne izdelke postmodernizma: "Če je bilo eno od načel modernistične literature ustvariti delo, ki bi izsililo refleksijo pogojev svoje lastne konstrukcije, ki bi terjalo branje kot mnogo zavestnejše kritiško dejanje, potem ni čudno, da bi moral biti medij postmodernistične literature kritiški tekst, predelan v paraliterarno formo."²⁰

In za sklep? Sodeč po nepretrganem izhajanju naratoloških knjig je očitno, da centrifugalna sila naratologije še ni zgubila zagona. Vse bolj aktualno postaja zato vprašanje, kako se bo pravzaprav usmerila naratologija po poststrukturalizmu. Nastavke za razmišljanje v to smer bi bilo mogoče poiskati že v dveh reprezentativnih tematskih številkah revije *Poetics Today* (11, 1990, št. 2, 4), naslovljenih *Znova obiskana naratologija (Narratology revisited I-II)*. Možnosti je dovolj, odgovor pa bo najbrž, kot v vseh zgodbah, "paleonaratološki": v iskanju.

OPOMBE

¹ R. Močnik: *Teoretik za vse čase*, v: Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana, ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1989, str. 255-275.

² Prim. R. Močnik, n. m., str. 256-258.

³ B. Majer: *Strukturalizem*, Ljubljana, Komunist, 1978².

⁴ Prim. n. d., str. 100.

⁵ Že Majer pravzaprav razvije prvo, nekoliko manj precizno formulirano periodizacijo strukturalizma. Prva faza je lingvistični strukturalizem, prehod od predfilozofske k filozofski fazi predstavljajo prvi Lévi-Strausovi in zgodnji Lacanovi spisi. Drugo, filozofsko fazo nato predstavljajo zgodnja Althusserjeva in Foucaultova dela, po letu 1968 pa gre že za poststrukturalizem. Prim. n. d., str. 6-13.

⁶ Prim. R. Močnik, n. d., str. 256-257.

⁷ Prim. G. Schiwy: *Der französische Strukturalismus: Methode - Ideologie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969, str. 13-35.

⁸ T. Todorov: *L'analyse du discours littéraire*, v: Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, str. 108-152. Zgodnejša verzija tega teksta je izšla že leto prej v T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, str. 51-89, vendar je bila za novo objavo precej spremenjena.

⁹ Zbornik je bil ocenjen tudi pri nas. Prim. Aleš Pogačnik: *Robert Con Davis (ur.), Lacan and narration: The psychoanalytic difference in narrative theory*, Primerjalna književnost 12, 1989, št. 1, str. 86-89.

¹⁰ Prim. M. Bal: *Tell-Tale Theories*, *Poetics Today* 7, 1986, št. 3, str. 555. Značilen je tudi članek Christine Brooke-Rose *Whatever Happened to Narratology*, *Poetics Today* 11, 1990, št. 2, str. 283-293.

¹¹ O tem prim. tudi Gerald Prince: *A Dictionary of Narratology*, Aldershot, Scholar Press, 1988, str. VII-VIII.

¹² Primer tovrstnega centrifugalnega delovanja naratologije je npr. zbornik: W. J. Thomas Mitchell (ur.), *On Narrative*, Chicago - London,

University of Chicago Press, 1981, nastal iz prispevkov naslednjih avtorjev (prvotno objavljenih v *Critical Inquiry* 1980 in 1981): Hayden White, Roy Schafer, Jacques Derrida, Frank Kermode, Nelson Goodman, Seymour Chatman, Victor Turner, Paul Ricoeur, Ursula K. Le Guin, Paul Hernadi, Robert Scholes, Barbara Herrnstein Smith, Louis O. Mink., Marilyn Robinson Waldman.

¹³ Prim. G. Schiwy, n. d., str. 214-218.

¹⁴ Prim. P. Ricoeur: *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, str. 49-149.

¹⁵ R. Močnik trdi npr., da je "Sistem mode [...] skoz in skoz ortodoksno semiotično". Prim. n. d., str. 257. Prim. tudi R. Močnik: *Studia humanitatis danes*, v: Roland Barthes, *Retorika starih. Elementi semiologije*, Ljubljana, ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1990, str. 217-218.

¹⁶ Prim. F. Jameson: *Politično nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolični akt*, Beograd, Rad, 1984, str. 122-224.

¹⁷ Prim. T. Eagleton: *Književna teorija*, Zagreb, SNL, 1987, str. 105-164.

¹⁸ T. Eagleton, n. d., str. 153.

¹⁹ R. Krauss: *Poststrukturalizem in paraliterarnost*, Literatura II, 1990, št. 2, str. 133-137.

²⁰ N. d., str. 137.

Alčš Pogačnik **DERRIDA O JOYCEU**

"Nakupovanje je lahko prijetno preprosto, če plačujete s podpisom... Plačevanje s plačilno kartico je enostavno. Dovolj je, da prodajalcu predložite svojo kartico in s podpisom overite račun. Vse drugo bosta namesto vas opravila prodajalec in banka.... Zahtevajte pristopno izjavo... Vaš podpis velja kot denar."

(Iz reklame Ljubljanske banke)

"Vsak piše zato, da bi izbrisal samega sebe, in pri tem zapusti (le zato, da bi ga opustil) arhiv svojega lastnega brisanja" (D1, str. 146),¹ pravi Derrida v svojem prvem spisu, posvečenem izključno Joyceu, *Deux Mots pour Joyce*, transkripciji predavanja v centru Georges-a Pompidouja novembra 1982. V njem je sam povedal, kako je o Joyceu pisal v svojih najpomembnejših tekstih: "... kadarkoli pišem, tudi v najbolj akademskih člankih, vedno pride na plan Joyceov duh" (D1, str. 149).

Na osrednjem mestu svoje prve knjige *L'origine de la géométrie de Husserl* (1962) postavi nasproti Husserlovi tezi o združevanju pomenov v pisavi ('zaradi skupnega jedra pomena' - Husserl) Joyceovo skrajno nerazumljivo pisanje, pisavo, pisano v več jezikih hkrati. V *Pharmacie de Platon* najdemo opombo (v *Tel Quel* 1967 op. št. 4, v *La disséminator* kasneje op. št. 17), v kateri Derrida zapiše, da je "celotno delo pravzaprav nekakšno predavanje-o/ branje (lecture) *Finnegans Wake*". Kot *Glas* (1974) ali spis o hieroglifih (1978) se *Pharmacie de Platon* vrti

okoli vprašanja, kako je lahko za neki tekst problematična tudi na videz povsem nepomembna beseda, ki se upira in parazitira v enoznačnem branju. V *Ervois*, prvem spisu knjige *La carte postale* (1980), pisec dnevnika neprestano kliče Boga, ki leži pod nagrobnim spomenikom v Zürichu, in po citatu iz *Finnegans Wake* se mu zapiše tudi naslednji odlomek:

"Ravnokar sem te hotel poklicati, bilo je nemogoče, razumel si, na telefonu moraš biti gol. Toda istočasno je dovolj, če se slečeš ti, da bi se jaz videl golega. Najina zgodba je zarod dvojčkov... in vedno bolj se metempsihoziram vate, z drugimi sem tak, kakršen si ti do mene (da bi bilo boljše, toda jasno mi je, da zato, da bi bilo slabše, uporabljam iste trike kot ti). Nikoli nisem nikogar tako nezadržljivo posnemal, kot sem posnemal tebe... (*La carte postale*, str. 155).

* * *

Joycea lahko berete, ne morete pa ga prebrati, zato je Derrida do njega vedno gojil posebno ljubezen in ga "prenašal" naokoli. In ravno zato ni o njem samem tudi nikoli pisal. Vsako pisanje je metonimija nekega teksta, vsi teksti so že napisani, vsak se nanaša na drugega, hkrati pa je sam nekaj drugega. "Vsako pisanje je že uporabljen fragment nekega softwarca... del, večji od celote, katere del je" (D1, str. 148). *Finnegans Wake* in *Ulikses*, enciklopediji človeškega vedenja, "brkljarija predzgodovinskih igračk", babilonska zmešnjava jezikov, kjer je dešifriranje pomena vkodirano v sam proces dešifriranja. Vsi mogoči pomeni, ki jih pisava v teh knjigah vsebuje, so že vnaprej možni, mogoči in nujni. Vse, kar o njiju izrečemo, je že vnaprejšen komentar. Zato sta citat, kjer je vnaprejšen ravno edini komentar, ki ga od komentatorja zahteva retroaktivnost pisave: namreč ta, da pri njem hkrati uspe in spodleti vsak komentar; tako *Finnegans Wake* kot *Ulikses* sta knjigi s podpisom. Znana Derridajeva teza je, da je pisava (in ne struktura) podlaga vsake interpretacije. Pisava istočasno meri na odsotnost prejemnika in določi prisotnost, je vnaprejšnja/vnazajšnja razlika (*différance*, razloka), sled vsake interpretacije. Njegov spis *Signature Événement Context* (1971) izrecno išče afirmativen moment tega neulovljivega dejanja, kontekst, ki dejanje afirmira samo zato, da bi ga ponovil (ne pa absolutiziral), da bi ostalo sled, razloka. Derrida pokaže, da je "znamek (*marque*), ki bi ga ne mogli ponoviti-citirati in hkrati ne mogli zavreči njegovega izvora", podpis avtorja.

Dve besedi za Joycea, o katerih govori Derrida (in ju večkrat omenja tudi v *La carte postale*), sta zgolj pogojno vzeti iz konteksta, na katerega se Derrida seveda ne sklicuje, je pa pomembna, zgovorna parafraza, interpretacija njegove interpretacije Joycea. Besedi HE WAR sta iz prvega dela druge knjige *Finnegans Wake*, ki velja za enega od priljubljenejših delov. To je poglavje, ki naj bi po Joyceovi izjavi "nastalo na podlagi otroške igre" (pismo Weaverjevi, 22. 11. 1930). V njem mora Shem (penmen) uganiti, kakšne barve spodnjega perila ima njegova sestra, to pa mu ne uspe niti v treh polzkusih. Situacija se začne-

nja spreminjati šele takrat, ko skupaj z bratom dvojčkom, postmenom Shaunom, "adumbrance a pattern of somebody else or other" (FW, 220.15-16).² Prevzameta namreč lik svojega očeta, slehernika Earwickerja (ear = uho + wicked, wicker = zloben, prepleten kot vrbovina). V očetu takrat prebudita incestne želje do hčerke, in ker Earwicker ugotovi, da sta mu oba, združena v eni osebi, lahko konkurentna (čeprav je eden impotenten, drugi aseksualen), ju pošlje spat. Earwicker sproži nevihto, med besedami iz zadnjega dela poglavja pa sta tudi besedi HE WAR (FW, 258.12), o katerih govori Derrida.

Toliko o kontekstu, nadaljujemo s kratkim povzetkom Derridajeve fragmentarne in raztrgane interpretacije.

1. Besedi sta zaradi svojega zapisa neizgovorljivi, *le mode oreille* pri njiju postane *le mot d'oreille*, slišati sta kot dobesedno 'tukaj imaš uho', tukaj imaš nekaj, kar že vnaprej predpostavljaja ideelen pomen: "hear the phonemanon" (FW, 258.22). Kakšen je torej prevod teh besed, kako ju prevesti v jezik?

2. Prva asociacija je angleški *he wars*, toda drugi besedi manjka -s, zato jo Derrida razume kot nemški *war* (preteklik glagola "biti") oziroma *wahr* ("resnično"). En sam način branja je pri teh dveh besedah nemogoč. Ne le zato, ker sta bili pisani hkrati v angleščini in nemščini, ampak tudi zato, ker njun zapis ni enostavna redukcija fonema. Njun prevod bi se po Derridaju torej moral glasiti približno takole: "On, moški spol, tisti, ki napoveduje vojno, tisti, ki je napovedal vojno tako, da jo je napovedal, tisti, ki je bil, tisti, ki je bil resnica, tisti, ki je z napovedjo vojne verificiral resnico, da je bil, verificiral samega sebe, tisti, ki je verificiral resnico svoje resnice tako, da je napovedal vojno, s samim aktom napovedi, in to kot napoved v aktu vojne, on je napovedal vojno jeziku, in to v jeziku in z jezikom, ki je dal jezike, to je bila resnica babilonske zmešnjave, ko je YAHWE izgovoril besedo, težko reči, če je šlo za ime..." (D1, str. 145-46).³ Ker je besedi podpisal Joyce, prevajalci seveda uporabljajo zgolj dve besedi, in v tem je srž problema.

3. Kaj se torej zgodi, če hočemo ti besedi prevesti? HE WAR sta besedi, ki ju je nemogoče izreči, lahko pa se prebereta - toda le v izvirniku. Prevod je pri teh dveh besedah nekaj, kar je bilo že narejeno (kot je bil glas pred pisavo), besedi sta bili hkrati napisani vsaj v dveh jezikih, zato sta neprevedljivi (tako v jezik kot v pisavo). To je "dogodek pred dejanjem" (D1, str. 154), trenutek, ko je bil "jezik dejanje, pisanje govornica" (D1, str. 155). Ali drugače (parafrazirajoč Freudov stavek "Wo Es war, soll Ich werden"): "Là où c'était, Il fut" (D1, str. 154). Pred vsakim pomenom je bil On, tisti, ki se je že vnaprej zameril vsakemu prevajalcu, tisti, ki je povzročil prekletstvo, podobno YAHWEjevemu, ko je povzročil babilonsko zmešnjavo. HE WAR je božji podpis, v besedah je skrit spomin celotnega človeštva. HE je tukaj oseba, ki se omeni (ne pa uporabi), citira, in kot taka ne more biti "real subject" (D1, str. 157; večpomenskost angleškega subject, ki hkrati pomeni osebo, podložnika in predmet).

4. Poglavje *Finnegans Wake*, iz katerega sta vzeti besedi, se konča tako: "Ha he hi ho hu / Mummum./ Loud, heap misteries

upon us yet entwine our arts with laughters low!" (FW, 259.8-10). HE, ta nemogoči "subject", po tem odlomku v prevodu očitno izgubi svojo implicitno noto: označuje namreč smeh. Smeh kot nekaj, kar preči celotno izkušnjo *Finnegans Wake*, posmeh enoznačnemu branju. Zato je branje *Finnegans Wake* nekakšna molitev-smeh, hommage Njemu; in konec Derridajevega članka se glasi: "Sopodpisni Bog, Bog, ki je sopodpisal sebe, Bog, ki se podpisuješ v nas, nasmej nas, amen" (D1, str. 158).

Tudi *Ulysses Gramophone* (z dvojnimi, iz francoščine neprevodljivimi hononimnimi podnaslovom *Le oui dire à Joyce*), otvoritveno predavanje na devetem mednarodnem simpoziju o Joyceu l. 1984 v Frankfurtu, je predavanje o eni besedi, ki sta lahko le dve: o besedi "Da", s katero se konča *Ulikses*. Derrida na začetku predavanja poudari, da ne bo govoril o babilonsčini poštnega sistema, ampak o razglednicah v *Uliksu*. Zakaj? Zato ker se je za svoje predavanje o Joyceu dokončno odločil v trenutku, ko je v tokijskem hotelu Ohira 11. maja 1984 kupoval razglednico in si v hotelski knjigarni mimogrede ogledoval knjige. Medtem so v knjigarno stopili neki Američani in ujel je naslednji pogovor: "So many books! What is a definitive one? Is there any?" Derrida pa si je sam pri sebi mislil: "Da, dve sta, *Ulikses* in *Finnegans Wake*" (D2, str. 35). In ker je fotografija na razglednici, ki jo je bil kupil, prikazovala japonska jezera, se je seveda nostalgичno spomnil na Sredozemlje, Odisejevo Sredozemlje. V trenutku, ko naj bi napisal razglednico, je Derrida prvič podpisal tekst o Joyceu ("Datirati je podpisati", str. 29).

Razglednica je za razliko od pisma namenjena vsakomur, kot je vsakomur namenjen *Ulikses*: pismo (letter) pa je nekaj, kar se ne pozabi, kar po Derridaju nikoli ne prispe na svoje mesto (prim. tudi: Jacques Derrida: *Poštar resnice*, v *Ukradeni Poe*, Ljubljana 1990, Analecta, str. 48-83). Razglednica je nekaj, kamor zapišeš svojo lastno izkušnjo - "in še ta ni tvoja" (D2, str. 30), nekaj brez sporočila, zgolj ilustracija. Kontekst Derridajevega diskurza o *Uliksu*, s katerim začne predavanje, je ta razglednica njegovega odnosa do Joycea, nekoga, o katerem je pisal vedno, toda nikoli. (Ne pozabimo, da gre za leto 1984 in da je bil Derridajev tekst *Deux mots pour Joyce* prvič objavljen v zborniku *Poststructuralist Joyce*, v angleškem prevodu, istega leta 1984. Francoski tekst je izšel prvič šele l. 1985 v zborniku *James Joyce*, ur. J. Aubert & F. Senn. V obeh verzijah teksta je v opombi zapisano - kot tudi kasneje v uvodu, ki ga je v svojo knjigo napisal sam Derrida - da gre pravzaprav za transkripcijo teksta, ki je bil "večidel improviziran".) Derrida pred svojim frankfurtskim predavanjem ni podpisal še nobenega teksta o Joyceu, vsaj od tokijske razglednice pa je bil tak tekst apriorni performativ, nekaj, kar se more storiti tudi brez naslovnika. *Ulysses Gramophone* je predavanje o tem, kako je v kontekstu vsakega predavanja vsebovano predavanje samo, predavanje o tem, da je "afirmacija jezika skozi sam jezik neprevodljiva" (D2, str. 28).

V trenutku, ko je še marca istega leta Derrida po telefonu izvedel za povabilo, je vedel le eno: da "hoče govoriti o besedi yes v *Uliksu*" (D2, str. 35). Bolj ko se je za predavanje pripravljaj

(točneje: ko je nekje aprila o tem razmišljal na letalu iz Ohia; D2, str. 46), manj je bil prepričan, če to lahko stori pred občinstvom, kjer bodo zbrani vsi najpomembnejši strokovnjaki za Joycea. Ni bil povsem prepričan, da to mora narediti pred tem občinstvom, naslovnikom, pri katerem celo pisma vedno pridejo na pravi naslov - on sam pa jim bo pač ponudil le razglednico. Celotno predavanje opisuje genezo nastajanja nekega teksta ("lastno izkušnjo, fenomenologijo duha... oziroma Odisejo", D2, str. 32), ki je seveda že vsebovana v *Uliksu*. Za vsako tezo in dogodek, ki podvaja tezo, najde Derrida ustrezni odlomek iz *Uliksa* ("*Ulikses*, vseobsegajoča razglednica", D2, str. 30). Osnovno vprašanje predavanja/ Derridajevega samospraševanja je vprašanje afirmacije tega nemogočega tavnološkega početja (v tem smislu: 'Dobro, moram nekaj predavati o Joyceu, toda kaj, če je že tako ali tako jasno, kaj bom / da bom to naredil. Ali je potem sploh še važno, če kaj predavam? Ali sploh predavam? Da.'): oziroma analiza tiste besede, ki je sama na sebi afirmacija v najpolnejšem smislu besede: besede "da", besede, s katero se konča (je podpisan) Joyceov *Ulikses*.

1. Beseda "da" ima čuden status - vedno je namreč že odgovor, nekaj izreka, toda ničesar o sebi. "Vedno nečemu sledi, da bi odgovorila zahtevi ali citatu, vsaj implicitno, drugemu, tudi če je to drugi v mení, reprezentacija mene v drugi besedi" (D2, str. 34). "Da" meri na "implicitnega vernika" (D2, str. 34). (Kot vojaški 'yes, sir, razumem' ali odgovor v slušalko telefona: 'Da?', kar pomeni: 'Da, tukaj sem, poslušam. Da, tukaj Jaz.')

2. Telefon je nekaj 'znotraj', je znanost "pisanja glasov brez vsakega instrumenta" (D2, str. 41). Derrida zapiše (tudi z mislijo na dogodek, ko ga je po telefonu poklical Jean Michel Rabate in vprašal, če bi sodeloval na simpoziju), da je bil "na začetku telefon" (D2, str. 38). S tem seveda meri na svojo znano tezo o primatu glasu nad pisavo: "biti tam je biti pri telefonu" (D2, str. 38). Tudi Molly naj bi na koncu knjige v postelji čakala na usodni *coup de téléphone: and then I asked him with my eyes to ask again yes*. Besedna igra 'eyes' (Jazov) in 'eyes' (oči), ki jo lahko opazimo le pri branju, kot je tudi *Le-out-dire* nekaj, kar lahko le slišite, ne morete pa prebrati *with the eyes*. "Yes je v *Uliksu* lahko le zaznamek, nekoč izgovorjen in napisan znamek, vokaliziran kot grafem in napisan kot fonem, yes, dobesedno gramofoniran" (D2, str. 36). Kot vsaka gramofonska plošča ponovljiv zgolj zato, da bi bil pač ponovljiv: slišan in uslišan.

3. Zato je repeticija pri 'yes' nekaj apriornega - 'da' kot odgovor odgovarja v prvi vrsti samemu sebi. 'Yes' je gramofonija, ki kot sanje ohranja reproduktibilnost resnice živega 'yes', arhiv glasu. "*Le oui ne peut se dire que s'il se promet la mémoire de soi.*" Afirmacija besede 'yes' je afirmacija spomina, beseda mora arhivirati svoj glas, zato da bi bila spet slišana (D2, str. 43-44). To je definicija "gramofonskega efekta: 'yes' se gramofonizira, in, apriorno, telegramfonizira" (D2, str. 44).

4. "Podpis je vedno 'yes, yes', sintetični performativ obljube in spomin, ki je pogoj vsake zaobljube" (D2, str. 46). Brez 'yes, yes' ni podpisa (D2, str. 54). 'Yes' je nekaj pred jezikom, lahko je vsebovan nekje, kjer ni ne napisan in ne izgovorjen. Je "trans-

cidentalni pogoj vsakega performativa" (D2, str. 62), nekaj "predontološkega" (D2, str. 66). 'Yes' indicira, da je bil naslovljen veliki Drugi. Producira neskončno verigo 'yesov', zato je monolog tega 'yes' kvečjemu "monološka anamneza... samogovor v dobesednem pomenu besede" (D2, str. 63) – govori sam od sebe in samemu sebi. Samo-afirmacija 'yes' je zato izvršena le takrat, ko 'yes' pokliče 'yes', afirmacija razlike kot take (skozi kontekst, dejanje in podpis). Ko se pojavita dvojčka Shem/Shاون, pisanje/pošta, subjekt/predikat itd.. To pa je postopek, ki "uspe vedno le v zahtevi, fiksiran je v samem sebi" (D2, str. 68).

5. Tekst, ki ga je podpisal Joyce, je sam po sebi tekst, ki ga preči neka podobna zahteva: njegov 'yes, yes' ni odgovor, ampak vprašanje (D2, str. 54), neskončna veriga vprašanj, s katerimi se mora ubadati vsak bralec. Neizčrpen temelj prepada med dvojčki je smeh, ki pri Joyceu "izbruhne v samem aktu podpisu" (ib.). Hkratnost tega dvojnega *oui-dire* je zato *oui-rire*.⁴

Kaj je ta afirmativni Joyceov smeh bralcem, oziroma Derridajev posmeh specialistom za ta smeh, ki kot Stephen v *Uliksu* pravi: "Was du verlacht, wirst Du noch dienen" (*Ulikses I*, str. 244)? Apriornost te dvojne zahteve, na katero odgovarja Derrida (krog, ki povezuje afirmacijo z reafirmacijo), odgovornost do/odgovor na klic Joyceove DAbiti, končno sproži vprašanje kompetentnosti institucije, ki se podpisuje v imenu Joycea: "Kdo je sploh kompetenten, da lahko govori o Joyceu? Ne pripadam vašemu inštitutu, raje bi rekel družini, ker je podpisana z lastnim imenom, toda v njegovem imenu... Podpišete nekaj na razglednico, na konec knjige, takrat je v tem podpisu smisel tistega 'da, to je moje ime, jaz to potrjujem, in, da, da, potrjujem, da bom to sposoben vedno znova podpisati, da sem vedno jaz tisti, ki to podpišem'... Kljub temu, da se citati iz Joycea pojavljajo v več mojih knjigah, je Joyce zame ostal tujec. Nekompetentnost, to je v glavnem resnica mojega odnosa do tega dela... In preden sem prišel sem, sem se vprašal, kaj je sploh kompetentnost do Joyceovega dela. Ni nazadnje to to, da še stoletja pustimo stvari nepojasnjene? ... Joyceovski aparat je strašljiv... saj joyceovski eksperti ta aparat predstavljajo in so hkrati njegov učinek. Študent Joycea ima na razpolago celotno intelektualno enciklopedijo civilizacije... *Il y a rien à inventer du sujet de Joyce*. Vse kar lahko rečemo o *Uliksu*, je že vsebovano v njem, celo meta-diskurz, o katerem je bilo govora... Da, vse se je z nami in z Uliksom že zgodilo, vse je že vnaprej podpisal Joyce. Vprašanje pa je, kaj se pri tem zgodi s podpisom... Vabite tujce, da bi prišli in vam povedali – kot delam jaz, odgovorjam vašemu vabilu: obstajate, strašite me, priznavam vas, priznavam vašo očetovsko in dedovsko avtoriteto, priznajte me in dajte mi diplomu" (D2, str. 47-51).

Pustimo zdaj ob strani ta kontekst, performativnost 'okolščin določenega notranjega konteksta', in si privoščimo 'citriranje performativne zunanosti'. Derrida je obe svoji predavanji

ne samo podpisal, ampak sta postali tudi nekaj, kar se da prebrati 'with the eyes'. Leta 1987 je izšla knjiga *Ulysses Gramophone*, v kateri sta natisnjeni avtorizirani verziji obeh predavanj o Joyceu. Kratak uvod pojasnjuje, da sta teksta nastala ob posebnih priložnostih, da so ju "zaznamovale okoliščine... dogodka, ki ju ne gre ločevati od konteksta" (*Ulysses Gramophone*, Paris, Gallimard 1987, str. 10), in da s tem, ko sta objavljena tudi v knjigi, avtor sam odpira možnost "multipliciranja njenih vprašanj" (prav tam, str. 11). Vprašanje, ki ga Derrida pušča ob strani, čeprav je priljubljena tema teoretikov dekonstrukcije (in se ga le dotakne v obeh tekstih), je npr. dejstvo, da Joyceov *yes* izgovori ženska ("Velika Mati na strani stvarjenja in uničenja", D1, str. 157; "Yes je *yes* ženske", D2, str. 53). Seveda ne brez razloga: Derridaja v obeh njegovih razpravah o Joyceu zanima sam akt podpisa, ne pa to, kdo je ta akt podpisal: "Samo en dogodek lahko... sopodpiše, da se je ta dogodek zgodil. Ta Eden, ki mu naivno pravimo Prvi, se lahko afirmira v potrditvi velikega Drugega: popolnoma drugačen dogodek" (D2, str. 70). Zato raje poglejmo tisto, na kar Derrida odgovarja, kaj se je zgodilo, ko je za nazaj podpisal svoje vnaprej podpisane Joyce-razglednice.

Joyce kot "subject" v Derridajevem tekstu ima posebno vlogo. Joyce je idealen avtor za znano Derridajevo tezo (pravzaprav Montaignovo, ki jo je Derrida zapisal kot moto k svojemu spisu *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 1967), da "interpretiramo vedno interpretacije, ne pa samih stvari". Zato sta oba njegova teksta o Joyceu metadiskurza, nekaj, kar je že po principu nemogoče. V obeh o Joyceu ni ne povedal ne napisal dobesedno ničesar. V *Deux mots pour Joyce* sam interpretira svoje najpomembnejše tekste in posredno odgovarja na to, da je tudi prevedena knjiga neprevedljiva, torej pokaže na načelno nemožnost francoskega prevoda *Finnegans Wake* (francoski prevod *Finnegans Wake*, edini celotni prevod te Joyceove knjige, je bil z velikim hrupom objavljen leta 1982 – torej istega leta, ko je o Joyceu predaval Derrida): *Ulysses Gramophone*, ta dvojni *Le-out-dire*, pa se sprašuje o kompetentnosti izrekanja o Joyceu, o kompetentnosti naslovnika Joyceovih tekstov – in to seveda velja tudi za Derridaja. *Ulysses Gramophone* – tudi v razširjeni verziji, kot tekst – pravzaprav pove vse o tem, kaj je Derrida počel nekje med marcem in začetkom junija leta 1984. (Kako je npr. v Ohio – kamor je po usodnem telefonskem klicu pač spet moral oditi predavat – jedel jogurt, na katerem je pisalo "Bet You Can't Say No to Yes" [D2, str. 29], ali dejstvo, da naj bi bil zadnji stavek predavanja napisan v trenutku, ko bi se skoraj zaletel z avtom [D2, str. 71], že odločen, da bo govoril na simpoziju joyceovcev). In seveda pokaže, da je vse to že skrito v *Uliksu* (ne le 'yes', ampak tudi telefon, pismo, razglednica, gramofon, človek, ki se smeje, prerok Elija, ki naj bi prišel na zemljo pred apokalipso, itn.). Vse to je že bilo predvideno za predavanje o besedi 'Yes' v *Uliksu*, še preden je njegova tokijska razglednica dobila naslovnika, še preden je dobil telefonski poziv v imenu nekoga, komur je pred dvema letoma sam rekel 'duh, ki pride vedno na dan takrat, ko

pišem' (edina 'konstruktivna' teza teksta je ironična pobuda za sistematizacijo modalnosti besede yes pri Joyceu, pri tem pa seveda ne pozabi omeniti, da se yes skriva tudi v besedah kot eyes). Derridajev odnos do Joycea je pravo hamletovsko otrsanje dvoma, oklevanje pred samim dejanjem, in strah pred usodnostjo tega naključja kot predmeta njegovega razpravljanja ("Ne bi mi verjeli, če bi vam rekel, da je tudi meni ime Elija", D2, str. 51).

Na dvojnost tega *Amor matris* (materina ljubezen/ ljubezen do matere) mislita tako Derrida kot Stephen v *Uliksu* – in tudi Stephen se tega latinskega izraza spomni dvakrat: prvič v "Nestorju", ko predava učencem, in drugič v "Scili in Karibdi", ko ga med traktatom o Shakespearu v knjižnici tudi izgovori: "Amor matris, subjektni in objektni genitiv, utegne biti edina resnična reč v življenju. Očetovstvo utegne biti legalna fikcija. Kdo je oče katerega koli sina, da bi ga moral kak sin ljubiti ali on ljubiti kakega sina?" (*Ulikses I*, str. 257). In Derrida, "nezakonski sin Joyceove institucije" (kot si pravi sam, ko v *Ulysses Gramophone* govori o strašljivih dvomih, ki naj bi jih ne mogel vlitvati v uho joycevske institucije; D2, str. 49), v *Deux mots pour Joyce* pravi: "Nisem prepričan, da imam rad Joycea" (D1, str. 146; in potem razvija teorijo o ljubezni vrednem tekstu kot nepovratnem darilu, ki od bralca ne zahteva ničesar). Ali v diskusiji o dekonstrukciji na frankfurtskem simpoziju: "Brez Joycea bi ne bilo dekonstrukcije... Tudi, na primer, brez Heideggerja, Marxa, Freuda in tako naprej. Toda Joyce je eden od najbolj pomembnih predpogojev dekonstrukcije".⁵ Predpogoj, to je Joyce za dekonstrukcijo. Zato je zanj ne le prepozno ("Za Joycea je vedno prepozno", začetek *Deux Mots pour Joyce*), ampak tudi prezgodaj.

In te dvojnosti se Derrida sam seveda še kako zaveda. Ravno na osnovi iskanja takih dvojnih odnosov nastajajo njegovi (fiktivni) očetovski spisi nečesa, kar imenujemo dekonstrukcija (nujna dvojna retorika govoriti/ biti govorjen že kot predpostavka, katere indikativni pokazatelj so obsedeno uporabljane povratnih glagolov tipa 'retrouver', 'repaller', 'revenir', stavčne konstrukcije tipa 'Le-oui-dire', citiranje zunaj konteksta – večkrat celo napačno⁶). Derridajeva (samo)afirmacija je vedno poklon velikemu Drugemu. Nenazadnje so vsi njegovi teksti neki (nemožni) komentar in hkrati diskurz dekonstrukcije. Počelo, pogoj (in seveda tudi vzrok) te dvojnosti je:

prvič – apriorna afirmativnost vsake izjave (out/in, izjava oui kot hkrati nekaj od nje in za njo): 'o Joyceu je možno reči prav vse, ker je vse povedal že sam'.

drugič – tak pristop postavlja pod vprašaj neodvisnost subjekta in objekta (medsebojna pogojenost odpošiljatelja/recipienta, grafema/ fonema, pisanja/pošte, strukture/elementa, itn. ne enemu ne drugemu polu ne dovoljuje primata); nobene instance ni, ki bi podeljevala kompetentnost interpretacijam, to ni niti jezik niti dekonstrukcija niti kakšna Joyceova institucija.

Toda kaj se je dejansko zgodilo z Derridajevim podpisom, kaj je rezultat te svojevrstne igre, ki jo ob Joyceu igra Derrida?

Institucija, kateri so bile namenjene Derridajeve besede, je na področju literarnih študij zagotovo najboljši primer institucije, ki prebavi tako rekoč vse: tudi razprave o pomenu matematike, krompirja ali Elvisa Presleya za Joyceovo delo. Ter se ob tem povsem akademsko zabava. Končno je brez problema prebavila tudi hamleto Derridajevega predavanja o Joyceovem dadaizmu. Derrida mora kot oče dekonstrukcije, borec proti falocentrizmu, o Joyceu – nekom, ki nikoli ne more postati "real subject" – govoriti zgolj v nekem transcendentnem pogoju afirmativa: odgovarja klicu empiričnega "yes", vabilu na simpozij. Nezakonski sin (in seveda ne otrok ali hčerka) v očetovem imenu pač ne more podpisovati ničesar, dokler očetovstvo ni dokazano. In danes je že jasno, da lahko na podlagi tega "fiktivnega očetovstva" nastane precej pomembnih razprav, ki naj bi bile sicer podpisane v imenu dekonstrukcije – toda tudi v imenu Joycea.⁷

Med kronisti joyceovstva velja, da se je prav na frankfurtskem simpoziju dokončala asimilacija čistih teoretikov v polje joyceovskih študij. Derrida sam o Joyceu res ni povedal ničesar, toda navsezadnje je knjiga, ta večni "work in progress", ki nima ne začetka ne konca, kjer začetek že vnaprej pogojuje konec (in obratno), *Finnegans Wake*, podpisana z besedo, ki je po Joyceovih besedah "najbolj izmuzljiva, najmanj poudarjena, najšibkejša angleška beseda, beseda, ki ni niti beseda, ki jo z muko spraviš iz ust, sapa, nič, člen *the*".⁸ Toda tudi določni člen, beseda, ki iz Derridaja naredi *the* Derridaja, francoskega teoretika, ki je definitivno poskrbel za to, da je skorajda izključno ameriška institucija joyceovcev nesporno začela upoštevati teoretike, ki so bili še pred nekaj leti v krogu študij o Joyceu popolna neznanka ali vsaj kurioziteti (prim. diskusije v: *Joyce & Paris 1902...1920-40, 1975, Papers from the International James Joyce Symposium, I & II*, ur. J. Aubert, M. Jolas; 1979). Derrida v predavanju *Ulysses Gramophone* večkrat ne pozabi povedati tudi rezultata: v francoskem prevodu *Uliksa* – ki ga je sopodpisal sam Joyce – je našel več *oui-jev*, kot ima izvirnik *yes-ov*.

Če je Derridajevo pisanje o Joyceu dekonstrukcija, potem je diskurz dekonstrukcije nekaj, kar draži, izziva s svojim 'yes'. Dekonstrukcija se spominja nekega teksta, istočasno je sama "v spominu tega istega teksta" (D1, str. 147). Nekaj, kar je vsebovano v vsakem kritičnem branju teksta, kar se upira znanosti, 'dogodek, ne *truth-claim*', nekaj, kar se tako kot literatura upira kritičnemu branju. Ali, če hočete, telefonira in gramofonira, tudi kadar piše – vzpostavlja tehnologijo kot estetsko kategorijo. Literarna kritika kot igra, igra neponovljivih in neskončnih možnosti. To je smisel Derridajevega "tourner autour, se tenir autour", ki ga je l. 1987 kot moto zapisal v uvodu knjige *Ulysses Gramophone*.

Zato ne preseneča, da lahko v kritični bibliografiji študij o Joyceu iz l. 1989, ki jo je podpisal eden od najstarejših joyceovcev, Thomas F. Staley, ob knjigi *Poststructuralist Joyce* preberemo, da se "celo Derridajevo branje nagiba k tradicionalnemu, ne dekonstruktivističnemu branju". Lahko bi dodali, da to drži toliko, kolikor pač zanemarimo kontekst, ob katerem

sta Derridajeva teksta o Joyceu nastala. Derridajeva teksta sama po sebi vračata legitimnost interpretacije k samem tekstu in to metodo je zagovarjal že New Criticism.⁹ Dekonstruktivna je tradicionalna metoda literarne kritike le kot natančno branje teksta, upor proti literarni vedi kot vedi o lastnih imenih (pa naj bo to Joyce, modernizem, dekonstrukcija, poststrukturalizem,...), obrat k literarni vedi kot vedi podpisa. Zato je dekonstrukcija izziv, ki opozarja na formalizem literarne vede, izziv, ki hkrati pred tem formalizmom noče in ne more ubežati, zato ga pač ironizira. Če je New Criticism iskal ironijo v Joyceovem delu, išče dekonstrukcija vzroke in učinke ironije takega početja. Hočeš nočeš ne le ponovi, ampak ponaredi svoj podpis, ker je pač že arhivirala svoje ime. HE WAR oziroma YES YES – podpis, ki je bil najprej Joyceov, šele potem Derridajev. Podpis, ki je bil ponovljen kot metafora (in ne metonimija). *The rest is silence* in halucinacija drugega prihoda Elije – stvar ekonomije in vede, ki potrjuje lastna imena.

Je torej sploh mogoče opredeliti metodologijo dekonstrukcije drugače kot tako, da ji prilepimo neko lastno ime – če je ravno to tisto, česar bi ne smeli narediti, in če je to tisto, kar vseskozi s svojimi 'by-products' počne dekonstrukcija (oziroma to ti počno z njo)? Kako opredeliti paradigmo dekonstrukcije znotraj te paradigme same? Če je dekonstrukcija ponarejanje podpisa, ponarejanje tekstov nekoga, čigar tekst se lahko vedno le citira, ker pač ta tekst citira samo dekonstrukcijo, kakšna je pravzaprav tehnologija ponarejanja podpisa? Na prvi pogled preprosta, to smo delali vsi: vzamete v roke svinčnik in vadite podpis izvirnika. Za to seveda potrebujete izvirnik. In Joyceov izvirnik, izvirnik *Uliksa* in *Finnegans Wake*? Ni ga, in to ne zato, ker bi tako hotela dekonstrukcija ali joyceovstvo, ampak ravno avtoriteta, ki je pač ni.

Derrida v zadnji opombi *Ulysses Gramophone* pravi, da je prav dejstvo, da je Joyceov tekst, tekst, ki je bil neprestano "delo v nastajanju", tekst, pri katerem je sam odlašal s podpisom toliko časa, dokler ni bil prepričan, da je napočil "pravi trenutek", najboljši dokaz "nemogoče totalizacije". (Znano je, da je Joyce *Uliksa* kar za eno tretjino povečal že na tiskarskih odtisih, da je nekemu tiskarju *Finnegans Wake* na ljubo dopisal še nekaj vrstic, da bi bil tekst videti lepši...). Da so, še več, prav ti naknadno nastali popravki "bistveni za razumevanje igre v Joyceovem tekstu". S to trditvijo se zagotovo strinja zelo specializirana veja joyceovstva, t.i. 'textual studies' (šola rokopisnih študij), ki je zacvetela vzporedno z dekonstrukcijo in ki je enako močno kot Derrida zaznamovala simpozij iz usodnega leta 1984.

Takrat je Hans Walter Gabler predstavil t. i. "definitivno" izdajo *Uliksa*, ki je nastala na podlagi primerjanja vseh ohranjenih dokumentov, ki jih je bil podpisal Joyce (rokopisov, kratkih odtisov,...). Kmalu se je izkazalo, da je tudi definitivna izdaja *Uliksa* iluzija. Družinski prepir, ki ga je 'novi' *Ulikses* iz l. 1984 povzročil med joyceovci, še danes ni končan. Spor je povsem metodološke narave, v grobem bi ga lahko povzeli kot prepir okrog tega, kaj je Joyce hotel napisati in kaj je dejansko

napisal (so napake namerne ali ne), saj je Gabler kot definitiven ponudil genetični tekst (primat zgodnejših verzij teksta nad kasnejšimi). To seveda samo še podpira Derridajevo tezo o nemo-goči totalizaciji Joyceovega teksta, o smehu v samem aktu Joyceovega podpisa. (Ob prepiru o definitivni izdaji so mnogi ironično ugotavljali, kako se ob razpravah o tem, če je Joyce mislil Connely z dvema n-jema ali enim, Joyce krohota iz groba.) Še več: afirmacijo dekonstrukcije kot metode bi lahko iskali ravno v metodologiji teh fantomskih ponaredkov ("Finnegans Wake... je fuzija in fizija svojih ponaredkov"; D1, str. 149). Joyceovstvo se namreč ne da. Ob izkušnji prepira o Uliksu so strokovnjaki domala že končali popravljeno izdajo *Finnegans Wake*, ki pa bo izšla kar v treh verzijah. Kakšna je torej legitimna 'tehnologija ponarejanja podpisa'? Tako fantomske knjige kot neke fantomske metode podpisa, dekonstrukcije?

Genetična izdaja bo popravljena na podlagi najstarejših ohranjenih dokumentov iz zgodovine nastajanja teksta - ker se pač vsak tekst upira totalizaciji. Sinoptična izdaja bo prva izdaja iz l. 1939, ki jo je popravljala že Joyce, popravljena v skladu z Joyceovimi popravki in t.i. zadnjimi verzijami rokopisa, ki so jih kasnejše izdaje izpustile - ker je pač vsak "tekst o" tudi "vse o". Tretja izdaja naj bi bil *reading text*, popravljen tekst izdaj, ob katerih je napisanih največ študij, nastal na podlagi primerjave sinoptične izdaje in treh standardnih izdaj (iz 1945, 1958, 1975) - ker je pač tekst kot "vse o" prebran/berljiv tekst.

Kako in zakaj zabavna knjiga postane mora, če je ne poskušamo razvozljati/ ko jo poskušamo razvozljati, nima nič opravi-ti ne s samim tekstom *Finnegans Wake* ne z dekonstrukcijo.

OPOMBE

¹ Derridajevega teksta o Joyceu sta citirana kot D1 in D2, in sicer po teh virih:

D1: Jacques Derrida: *Two Words for Joyce*, v: *Poststructuralist Joyce*, ur. Derek Attridge & Daniel Ferrer, Cambridge University Press 1984, str. 145-159.

D2: Jacques Derrida: *Ulysses Gramophone, Hear say yes in Joyce*, v: *James Joyce: the augmented ninth: proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt 1984*, ur. Bernard Benstock, Syracuse University Press 1988, str. 27-75.

Citati iz *Finnegans Wake* (FW) navajajo najprej stran, potem vrstico, po izdaji Faber & Faber 1975.

Navedki iz *Uliksa* sledijo popravljenemu prevodu Janeza Gradišnika, Ljubljana, Cankarjeva založba 1993.

² Beseda adumbrance v angleščini ne obstaja, zato pa aludira na embrace - "privzematí, zaobjematí" ter adumbrate - "načrtati, zasenčiti".

³ Derrida se v predavanju sklicuje na daljši odlomek, poln hebrejskih besed, stavček pred ključnim stavkom "And he war" pa se glasi: "And shall Babel be with Lebab" (FW 258.11-12). Skrivnostna beseda Lebab naj bi aludirala na hebrejsko besedo lebbabh - "srca", oziroma na irski besedi leaba - "postelja", ter leabhar - "knjiga" (Ronald

McHugh: *Annotattons to Finnegans Wake*, 1991). Derridaja zanima le to, da je Lebab palindrom besede Babel. Na podlagi enigmatike potem tudi iz HE WAR dobi YAHWE (anagram, potem ko R zamenja z Y).

⁴ Zakaj smeh? Derridajevo izpeljava 'avant la lettre' je tukaj podobna kot pri HE WAR, sklicuje se na homofonijo. Poleg tega v "Kirki" (15. poglavje *Uliksa*) za skratom, ki govori o "človeku, ki se smeje", s svojo hvalnico nastopi tudi gramofon (prim. *Ulikses II*, str. 68).

⁵ *Deconstruction panel*, v: *James Joyce: the augmented ninth: proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium, Frankfurt 1984*, ur. Bernard Benstock, Syracuse University Press 1988, str. 77-78.

⁶ Med tri in pol ure dolgim predavanjem naj bi se Derridaju pripetila majčkena neprijetnost. Primerjal je Bloomove rise v pesek, I. AM. A (prim. *Ulikses I* str. 467 in opombo v komentarju) ter Stephenovo besede iz "Scile in Karibde", ki naj bi se glasile "I, I am I.I", ter ju povezal z YAHWEjevimi besedami iz Biblije. Toda Joyce je Stephenu pripisal definicijo I, I and I.I (prim. prav tam, str. 235). Joyceovci so bili obzirno tiho, Derrida pa je kasneje v tekstu ta del interpretacije enostavno izpustil (po: Geert Lernaut: *The French Joyce*, Ann Arbor 1990, str. 65).

⁷ Bežno naštejmo nekatere teme študij o Joyceu, kjer se avtorji izrecno sklicujejo na dekonstrukcijo: avtoriteta teksta, proces branja, ideologija teksta, odnos Drugega in Ženskega, realnega in fiktivnega, itd.

⁸ Richard Ellmann: *James Joyce*, Oxford Press 1982, str. 712

⁹ V uvodu že omenjenega zbornika o simpoziju iz l. 1984 Bernard Benstock takole okarakterizira prispevek dekonstruktivistov: "... ti teksti gojijo tehniko podrobnega branja, ki je bila tako ljuba ameriškim novim kritikom, zelo pogosto zato, da bi pokazali stopnjo neberljivosti v Joyceovih tekstih" (str. 10).

Tine Hribar

DERRIDAJEVA INTERPRETACIJA KAFKE O treh etapah dekonstrukcije

Derridajevo razmerje do Kafke je istovetno z njegovim razmerjem do zakona. Kakor se je transformiralo Derridajevo razumevanje zakona kot postave, tako se je spreminjala na primer tudi njegova interpretacija Kafkove parabole *Pred vrati postave*. Ali to pomeni, da Derrida izhaja prvenstveno iz filozofije in šele nato, iz njenega okvira, sega k literaturi? Da dekonstrukcija filozofije preslikava v filozofsko dekonstrukcijo literature?

Le ob pritrtilnem odgovoru lahko spregovorimo o dekonstrukcijskem branju literarnih tekstov. In širše: o dekonstrukcijskem odnosu do umetnosti sploh. Toda dekonstrukcija filozofije kot onto-teologije že vnaprej onemogoči onto-teološko branje literature, se pravi: konstruiranje literature kot skupka primerkov za filozofijo. Možna je metodična dekonstrukcija filozofije, ni pa možna filozofska dekonstrukcija literature; kajti konstruirana filozofija se ni več zmožna vzpostavljati kot onto-teologija, torej si literature ne more znova postaviti kot predmet, marveč se literaturi lahko le odpre. Odpre se ji seveda prav z dekonstrukcijo; vendar ne z dekonstrukcijo literature, marveč

z dekonstrukcijo filozofskega pristopa do literature, torej z dekonstrukcijo estetike oz. literarne teorije.

Konstrukcija literarnega teksta kot literarnoteoretiškega ali estetiškega objekta implicira, če naj posežem po Husserlovem terminu, sub-strukcijo: podtaknitev struktur, ki so naš lastni proizvod, stvarer kot takim. Dekonstrukcija se zato ne nanaša na sam literarni tekst, marveč na ta tekst kot objekt takšne ali drugačne teorije. Teorije kot substrukcijske konstrukcije. In to ne šele na ravni tez, marveč že na ravni hipotez. Kajti hipoteze so nevarnejše od tez; ko zarišejo njihovo obnebjje, določijo tezni horizont, nas namreč v ta horizont že tudi zaprejo. Temeljna naloga dekonstrukcije zato ni spopadanje s takšnimi ali drugačnimi tezami, temveč odprava zapore, zgrajene iz hipotez. Iz hipotez, ki same niso nič hipotetičnega. Hipotetične so teze, hipoteze pa so apodiktične. Dokler ne izberemo, ujeti kajpada prav v njihov horizont, ene izmed njih, visijo nad nami kot kategorični imperativ. K odločitvi nas silijo tako rekoč z močjo zakona moralnosti.

Naj povzamem: nista mogoča ne dekonstrukcijska literatura ne dekonstrukcijsko branje literature, pač pa se s pomočjo dekonstrukcije literarne teorije oz. estetike lahko približamo literaturi kot literaturi. A na tem mestu se moramo na prehojeno pot že tudi ozreti in se vprašati vzvratno, z vidika domnevnega konca poti, torej z vidika literature kot literature. Ni bila morda literatura tista, ki je s svojo odpornostjo pred vsemi sub-strukcijskimi atakami sploh šele omogočila dekonstrukcijo? Se ni Derridaju dekonstrukcijska pot odprla šele skozi branje takšne literature, kakršna je Kafkova? In ali niso bili Derridajevi premiki v samorazumevanju in s tem v razlagi dekonstrukcije zaznamovani prav s ponovnimi branji Kafke?

1.

Derridajeva dekonstrukcijska pot ima tri etape. Prva se začne sredi šestdesetih let z objavo knjig *Pisava in diferenca* (*L'écriture et la différence*), *Glas in fenomen* (*La voix et le phénomène*) in *O gramatologiji* (*De la grammatologie*). Gre za dekonstrukcijo filozofije kot metafizike prisotnosti. Izhodišče je Heideggrovo mišljenje biti; ob tem skuša Derrida prikazati, da Heidegger bit enači s prisotnostjo (prisotnega), zaradi česar naj bi še zmerom ostajal znotraj metafizičnega polja, ki ga je nameraval zapustiti. Mišljenje biti kot mišljenje prisotnosti, tj. čiste prezenca, naj bi se še zmerom zatekalo k biti v pomenu Izvora in Temelja. Do izvorne, polne biti naj bi nas spet pripeljala čista, materina govornica s svojo prazvorno besedo. Šlo naj bi za govornico kot "hišo biti", a v tej in takšnih formulacijah se po Derridaju izraža le eshatološka nostalgija po biti kot prisotni prisotnosti. Vendar čiste prezenca ni. Vsaka prezenca je že reprezentirana prezenca. Zato tudi izvornih besed ni. Kakor je razlika med bitjo in bivajočim spregledana in pozabljena že na začetku filozofije, tako da se srečujemo samo s sledmi te razlike, tako tudi besede niso imena stvari ali stvarna imena, marveč so le besedna imena za druge besede. Tisto, s čimer se neposredno srečamo, je le sled sledi. So le razločki razlikujočega razločevanja,

ki ga Derrida označi, zavračajoč misel o poimenovanju, z besedo razloka. Prav razloka je sled sledi razlike med bitjo in bivajočim; a to ne pomeni, da ji sledi, kakor sprva pomislimo, marveč ravno narobe: ker se srečujemo le s sledmi, je razloka, *la différence* kot sled sledi, *pred* ontološko diferenco. Torej ne samo "pred" bitjo kot bitjo, marveč tudi pred razliko med bitjo in bivajočim, saj se šele z razloko, se pravi, skozi igro sledi izrisuje kot taka tudi ta razlika. Potemtakem je bit kot od bivajočega razločena bit proizvedena šele z gibanjem razloke. Posledično velja isto za vse metafizične termine, vključno z njihovimi nasprotstvi: prisotnost/odsotnost, živo/mrtvo, dejavno/trpno, temelj/brezno, itn. Razloka, ki je pred temi nasprotji, ki jih razmešča in premešča, ne more biti element teh opozicij. Ne more biti, recimo, prisotnost ali temelj. Metafizika gibanje razloke sicer skuša podrediti prezenci Smisla, prisotnosti nekega "transcendentalno označenega", ki naj bi bilo izvornejše od razloke, jo zato presegalo in obvladovalo: toda ta namera ji zmerom znova spodleti, saj se s svojimi dvojicami ne more izmahniti razloki kot produktivni igri njihovega razločevanja.

2.

Druga etapa se zariše kot prehod od besed k dejanju, iz teorije v prakso. Od srede sedemdesetih let naprej, začrtane z *Navčkom* (Glas: navček, steklo, kozarec), se srečujemo z dekonstrukcijo na delu, se pravi s teksti, ki jih Derrida sestavlja po dekonstrukcijskih principih demontaže oz. montaže, kombinacije oz. rekombinacije, stilskih variacij, itn. To ni več dekonstrukcija v pomenu znotrajfilozofske metode, primerljive na primer s fenomenološko metodo, marveč dekonstrukcija kot univerzalni algoritem, kot program sestavljanja tekstov onkraj vseh znanih žanrov. In ne samo tekstov, ampak tudi kontekstov. Nazadnje dobimo celo dekonstrukcijsko arhitekturo. Čeprav je to faza, s katero se je Derrida najbolj uveljavil, predvsem v ZDA oziroma znotraj tokov ameriško razumljenega postmodernizma, menim, da je zgrešena tako s filozofskega kot z literarnega vidika. Ko Richard Rorty Derridajeve dekonstrukcijske tekste navdušeno primerja s Proustovim *Iskanjem izgubljenega časa*, speljujoč na podlagi svoje "ironistične teorije" njune tekste na avtoreferenčno "privatno fantazijo", spregleda, da objektiviranje dekonstrukcije v formo univerzalne sheme, ki se parcialno konkretizira na primer s sub-strukcijo dekonstrukcijskega modela v literaturo¹ ali arhitekturo, dekonstrukcijo že tudi ruši. Poruši od znotraj navzven. Kajti možna je dekonstrukcija filozofije kot ontološke konstrukcije, ni pa možna dekonstrukcija same dekonstrukcije. Kolikor hoče biti avtoreferenčna dekonstrukcija kljub temu, kljub lastni nesmiselnosti neki postopek, se zato sprevrača v svoje nasprotje: v golo razstavljanje.

Nihilizem filozofske razstavitve brez dopolnjujoče sestavitve se sicer prekriva s sestavi na drugih področjih, v literaturi ali arhitekturi, je torej zastrt z njimi, toda zatajiti ga ni mogoče. Dokler gre pri igri besed zgolj za besedno igro, pri igri s teksti zgolj za tekstovno igro, nihilistični učinek ni razviden. Smo, reci-

mo, znotraj meta-teorije, znotraj teoretske igre s teorijami. Ko pa teorijo sprejmemo kot napotilo za akcijo, za reakcijo ali akcijsko *epoche*, za umik iz akcije, igra ni več igra. Razen če ne gre za igro na vse ali nič.

3.

Prav s to igro na vse ali nič pa se Derrida sreča sredi osemdesetih let. To srečanje ga potisne v tretjo etapo dekonstrukcije. V teh letih poseže v razpravo o apokaliptičnem tonu v filozofiji (*D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, Paris 1983) oziroma o apokaliptičnih razsežnostih morebitne atomske vojne. Vojne, ki ne bi povzročila le konca človeka in zgodovine, ampak tudi filozofije in literature. Zlasti literaturi posveči v tem kontekstu Derrida veliko pozornosti.

Atomska doba je po Derridaju doba literature. Obenem je literatura, ki je sestavljena zgolj iz tekstov, tisto, kar bi bilo z atomsko katastrofo najbolj, totalno prizadeto. Kajti z izginotjem literature, če jo v luči atomskega uničenja znova premislimo, izgine tudi tisto, na kar se literatura nanaša. Izginejo stvari same, ki pripadajo literaturi, saj literatura svoje referente in reference sama proizva.

Ko govori o apokaliptičnosti atomske dobe, se Derridajevo govorica sama spreminja v apokaliptično govorico. "Atomska doba ni nikakršna epoha, je absolutna *epoche*: ni absolutno vedenje in konec zgodovine, je epoha absolutnega vedenja. Literatura spada v to atomarno epoho, dobo krize in atomarne kritike, še posebej, če razumemo pod tem historičen in ahistoričen horizont absolutne avto-destruktibilnosti brez apokalipse, brez razodetja lastne resnice, brez absolutnega vedenja." Življenje literature je tako kot vsako življenje končno, ogroženo torej s smrtjo in zato totalno negotovo v svoji smrtni ogroženosti.

In kaj je tisto, kar literaturo še posebej, neposredno veže na atomsko dobo? To je performativna narava njenega razmerja do referenta, tj. do stvari same. Podobno pa je tudi z atomsko vojno. Saj te kot take ni: je le v domišljiji, eksistira le spekulativno, je tako rekoč iznajdena iznajdba. Skratka: atomska vojna ne obstaja, obstaja le literatura o njej. To pa ne pomeni, in v tem je Derridajev obrat na ravni tretje etape, da atomska vojna ni realna. Da jo, kolikor ostaja v svoji fantastični in literarnostni *epoche*, lahko navsezadnje suspendiramo. Narobe. Atomska vojna je edini možni referent vsake razprave in vsakršnega izkustva, ki sta vezana na literaturo. Če atomska vojna pomeni "totalno uničenje vseh arhivov", tedaj je "absolutni referent", obnebe in pogoj vseh drugih referentov. Individualna smrt dopušča, če drugega ne, žalovanje in spominjanje, vključno s spomeniki, omogoča torej simbolizacijo in fikcionalnost, pravzaprav naravnost terja literaturo.

Atomska katastrofa pa bi ireverzibilno uničila vsakršno simbolnost, vsakršno arhivirano literaturo oz. vsakršni literarni arhiv: "preživetje" bi bilo izbrisano v samem srcu življenja. Preostala ne bi nobena sled, tudi sled sledi ne, izbrisana bi bila razloka sama. Čeprav Derrida tega izrecno ne zapiše, pa nedvo-

umno pravi, da je edino atomska vojna neizbrisna sled, se pravi, "edina neizbrisna sled kot sled povsem drugega". Edini možni sižc, tj. subjekt kakršnekoli literature in/ali kritike. Poslednji referent, ki ga ni mogoče simbolizirati. Kakor ni mogoče simbolizirati, celo označiti ne, a-simboličnega uničenja literature, uničenja brez preostanka. Iz tega pa izhaja že tudi paradoksalna naloga literature: asimilirati neasimibilno povsem drugo, ki nas čaka v morebitni atomski vojni.

To naj bi bila strategija literarnega zastraševanja, ki kot taka ne more imeti "izvornega pomena", marveč mora kot retorično-strateška eskalacija slediti "logiki" pretiravanja in diseminacijske presežnosti. To pa je izvorna poteza poezije, temeljna poetična gesta. Spomnimo se Kocbekove *Darežljivosti pesmi*; sam Derrida se ob tem spomni Heideggerja in usode, vezane na *Es gibt Sein*. Ono, namreč dogodje, daje, odpošilja in podarja bit. Bit kot bit, v njeni razliki od (vsakršnega) bivajočega.

Tudi tokrat Derrida ontološko diferenco dekonstruira, kar pomeni, da jo (kar glede na *epoche* biti pravzaprav napravi že Heidegger sam) diseminacijsko epohalizira. Postavi v razmerje do zgodovinsko dogodkovne naključnosti, do ireduktibilne nepreračunljivosti. Dogodek kot dogodek ni samo nepredvidljiv, ampak tudi nezamisljiv. Zato ga ne moremo podvreči vnaprejšnji kontroli in ga na ta način re-asimilirati. Edino, kar lahko napravimo, je na eni strani odpošiljanje opozoril, na drugi strani pa aleatorično motenje vojnohujjskaških sporočil. Edino to se lahko vrine med prvič in poslednjič, med katerima v atomski vojni, ki bi bila kot prva že tudi zadnja, ni razlike. S tem omogoči simbolno ponavljanje realno neponovljivega.

Glede na možno uničenje brez ostanka, brez možnosti žalovanja, se življenje, s tem pa tudi razmerje med življenjem in smrtjo, pokaže v novi luči. Atomsko vojno lahko nekdo sproži le v imenu nečesa, kar naj bi bilo vredno več od življenja kot življenja. Umrli naj bi v imenu tistega, kar življenju daje vrednost, ga osmišlja in na ta način transcendira. A kaj je to? Če vemo, da po atomski vojni (za razliko od spopada med gospodarjem in hlapcem, ko gospodar hlapčevo prestrašenost na smrt unovči s presežnimi užitki gospostva nad njim) ne ostane nič, kar bi lahko kapitalizirali, potem je ime, v imenu katerega bi bilo upravičeno začeti atomsko vojno, lahko le prazno ime. Zato bi ta vojna, četudi sprožena v imenu imena, ostala vojna brez imena. Samo ime, po katerem naj bi bila poimenovana, pa se že zdaj izpričuje kot brezimno ime: kot nično ime. Ime vsch imen bi se razodelo kot konec imena samega. Kot apokalipsa imena, v kateri se ime razodene kot ime nič, zgolj nič; saj bi se v atomski vojni zares bojevali zgolj v imenu nič in nič drugega kot nič. Če pa to vemo, se zavemo že tudi svoje ljubezni do življenja, tudi do tistega, ki se nam morda kaže kot kompromisno ali kompromisarsko življenje. Kot življenje brez resnično prave vrednosti.

Toda katero življenje to ni? S tem vprašanjem smo se preselili v Kafkov prostor. Eden izmed njegovih aforizmov se glasi: "Nismo grešni le zaradi tega, ker smo (že) jedli z drevesa spoznanja, marveč tudi zaradi tega, ker še nismo jedli z drevesa življe-

nja." Grešni smo, se pravi, čutimo, da naše življenje ni v skladu z Zakonom, ker smo smrtni. To je naša vnaprejšnja krivda. Zato ni odpravljava z nikakršnim kesanjem, z nikakršno pokoro in nikakršnim zasluženjem. Zato bomo vse do svoje nesmrtnosti, se pravi do svoje smrti zagotovo, stali pred vrati Postave. Bomo v procesu, ki ga kot končna, smrtna bitja ne moremo dobiti. Kot taka nam je Postava zato prepovedana.

Zakon o Zakonu kot Postavi se glasi, da je prepovedan, preden karkoli prepoveduje. V Derridajevi formulaciji: "Zakon je prepovedan; to ne pomeni, da prepoveduje, marveč, da je on sam prepovedan, da je neko prepovedano mesto."² Da bi Zakon lahko določal, kaj je dobro in kaj slabo, mora ostati zunaj razprave o tem, ali je dober ali slab. Zunaj razprave o zlu, ki ga omogoča. Katere pogoj možnosti je in s tem pogoj običajnih zakonov sploh. Imamo torej Zakon kot pred-zakon in zakone v običajnem pomenu besede.

Tega razložka, ki ga filozofija prava obmejuje z razliko med naravnim in običajnim oz. pozitivnim pravom, se Derrida dokončno loti v predavanju o mističnem temelju avtoritete (*Force de loi. Le "fondement mystique de l'autorité"*) iz leta 1990. To predavanje je odločilno za razumetje, tudi za Derridajevo samorazumetje, tretje etape dekonstrukcije. V njem se namreč povsem jasno odloči glede svetovnega spora, ki traja že nekaj stoletij, odmeva pa več ko desetletje tudi na Slovenskem. Gre za spor, ki se je pri nas odprl ob interpretaciji Kafkove parabole iz *Procesa* oziroma na podlagi naslednjega odlomka iz dialoga med Josefom in duhovnikom, ki pravi:

"Mož šele pride k Postavi, čuvaj je že tam. Postava ga je postavila v službo, dvomiti o njegovi vrednosti se pravi dvomiti o Postavi. *S to mislijo se ne strinjam*, je rkel K. in stresel z glavo, *ker tedaj, če se ji pridružimo, moramo vse, kar pravi čuvaj, imeti za resnico. Da pa to ni mogoče, si sam obširno utemeljil. Ne*, je rkel duhovnik, *ne smemo vsega imeti za resnično, to moramo imeti samo za nujno. Žalostna misel*, je rkel K. *S tem postane laž svetovni red.*"³

Tisti, ki stavijo na besede duhovnika, se ponavadi sklicujejo na Pascala, na njegove formulacije iz 294. paragrafa *Mislí*:

"Navada določa vso pravico, in to samo zato, ker je sprejeta – v tem je mistični temelj njenega ugleda. Kdor jo zvede na njeno počelo, jo izniči. Nič ni tako napačnega kakor ti zakoni, ki popravljajo napake. Kdor se jih drži, zato ker so pravični, se pokorava pravičnosti, kot si jo on predstavlja, ne pa bistvu zakona: le-ta je obsežen sam v sebi – zakon je in nič več. Kdor bi hotel dognati pobude zanj, bo videl, da so tako slabotne in površinske, da bo – če se ni že privadil na vsa čudesa človeške domišljije – naravnost strmela, koliko blišča in časti mu je prineslo eno samo stoletje.

Spretnost kritiziranja in spodkopavanja držav je v tem, da se omajajo obstoječe navade, s tem da se navrtajo pri samem izviru in pokažejo njihove pomanjkljivosti glede veljavnosti in pravičnosti. *Treba se je, pravijo taki, vrniti k temeljnim in prvotnim zakonom države, ki jih je krivičen običaj odpravil.* To je zanesljiv način, da se vse zapravi: nobena stvar ne bo

pravična po tem merilu. Vendar ljudstvo rado prisluhne takemu govorjenju. Otresa se jarma, kakor hitro zanj zve; velikaši pa se okoristijo na njegov račun in na račun tistih vedoželjnih preiskovalcev ustaljenih navad. Zato je najmodrejši med zakonodajalci rekel, da je ljudem samim v dobro, da so večkrat varani; neki drug dober politik pa: *Cum libertatem qua liberetur ignoret, expedit quod fallatur*. Ne sme začutiti resničnosti te nezakonitosti; le-ta je bila svojčas nezakonito uvedena, a je postala zakonita. Treba jo je prikazovati kot upravičeno, večno, in zakriti njen začetek, sicer bo z njo kmalu konec."⁴

Zdi se, kakor da Pascal tu zagovarja legalizem. Slovenski lacanomarksisti so svoj čas temu videzu ne samo nasledili, ampak ga tudi zagrizeno zagovarjali oz. branili.⁵ Teoretsko sem s to zmotno opravil že na začetku osemdesetih let, praktično pa smo jo Slovenci preseglji z osamosvojitvijo, utemeljeno na razločku med legitimnostjo ("naravnega prava", "človeških pravic") in legalnostjo (jugoslovanske zakonodaje). Še poprej je šlo seveda za to, da spodnesemo partijsko kvazilegitimnost. Da pokažemo na ilegitimnost obstoječih zakonov, na primer na ilegitimnost Zakona o visokem šolstvu, ki se je opiral na marksistično ideologijo. Kako zmotno je legalistično branje Pascala, je razvidno že iz 298. paragrafa *Misli*, ki se začinja takole: "Prav je, da se ravnamo po tem, kar je pravično; da se ravnamo po tem, kar je najmočnejše, je nujno." Nujno je torej tisto, kar se utemeljuje na moči in nasilju, pravično in resnično pa je nekaj drugega. Sicer laž neogibno postane svetovni red.

Prav to ugotavlja Derrida, ko zdaj, izhajajoč iz Pascala, začrta razliko med *pravom* in *pravičnostjo*, tj. med legalnostjo in legitimnostjo, ter se upre "cinični morali", kakor pravi, ki briše to razliko.

Na prvi pogled se zdi, da zaradi razlike med legitimnostjo in legalnostjo obstajajo na eni strani legitimni, na drugi strani pa legalni zakoni. Vendar legitimnih zakonov kot takih ni; obstajajo le legalni zakoni, ki so ali pa niso legitimni. Kateri legalni zakoni so torej legitimni? Kaj je skrivnost legitimnih legalnih zakonov? Ti zakoni so postavljeni zakoni, so zakoni pozitivnega prava, obenem pa so to tudi pravični zakoni. Zakoni, ki temeljijo na pravičnosti. Obstajajo namreč tudi ilegitimni, se pravi krivični zakoni. Razlika med pravičnimi in krivičnimi zakoni izhaja iz dejstva, da zakoni postavljanja zakonov niso isti kot že postavljeni zakoni.

Šele na tej ravni, na ravni zakonov postavljanja zakonov, se začnejo prave dileme. Nastopi vprašanje avtoritete zakonov. V času absolutnih vladarjev, sončnih kraljev in podobno, je bila skrivnost avtoritete ključno vprašanje. Pascal, pred njim pa Montaigne, govori o mističnem temelju avtoritete zakonov tudi zaradi tega, ker izhajata iz že veljavnih zakonov. Iz navade. Toda navada ni od nekdanj. bistvo navade je v njeni izoblikovanosti. Pred navado ni bilo navade. Bilo pa je njeno počelo, tj. tisto izhodišče, ki navado še zmerom, vse do njenega konca, obvladuje. Od tod Pascalova ugotovitev, da tisti, ki navado zvede na njeno počelo, navado že tudi izniči. Da torej tisti, ki se vprašuje po počelu zakonov, po avtoriteti, na kateri temeljijo, že ruši

trdnost zakonov. In jih v temelju zamaje, če skuša razkriti njihovo skrivnost, se pravi, demistificirati njihov mistični temelj oz. mističnost avtoritete, na kateri temeljijo.

Derrida mistični temelj avtoritete zakonov razkrije, torej vsaj deloma že tudi demistificira, s tem ko zakon postavljanja zakonov evidentira in identificira kot "performativno moč". S tem smo se spet približali literaturi in poeziji, saj je eden temeljnih razločkov, na katere se sklicuje Derrida, prav razlika med teoretično-informativno in poetično-performativno močjo.

Demistifikacija mističnega temelja avtoritete zakonov na dekonstruktivističen način mističnosti seveda ne prečrta, marveč jo, potem ko jo opiše, prikaže na nov, drug način. Iz poetično-performativne moči ne izhaja zgolj zakonodaja. Še najmanj pozitivna zakonodaja. Pa tudi ustavodajni akt kot akt ustanovitve nove države z novim pravom, skratka, nove pravne države te moči ne povzame vase. Vsebino poetično-performativne moči določa *poiesis* in to v pomenu Platonovega *Simpozija*: v pomenu privajanja iz ne-bití v bit, se pravi, v pomenu proizvajanja bivajočega v njegovi biti. Pravičnost kot poetično-performativna moč ne zarisuje šele razlike med krivico in pravico ali med legitimnostjo in legalnostjo, marveč razliko med pravom in brezpravjem, med zakonitostjo in brezzakonitostjo ter celo med resnico in pravico. V tem smislu je pravičnost isto kot dekonstrukcija in zato Derrida zapiše, da je "nor na pravičnost" in to ne na pravičnost kar tako, temveč na "neskončno pravičnost". Neskončna pravičnost pa je predvsem, tu Derrida sledi Levinasu, pravičnost do drugega kot drugačnega. Pomeni zastavitev samega sebe za temeljne človekove pravice kot pravice drugega, od sebe drugačnega človeka.

Neskončna pravičnost je kot taka brez temelja. Od tod, kljub prepoznanju njenega izvira v poetično-performativni moči, neizbrisna mističnost avtoritete zakonov. Njihova avtoriteta, na primer ob postavitvi nove države z osamosvojitvijo, vznikne tako rekoč v praznem, iz brezna, če že ne iz nič. Je rezultat čistega performativnega akta. Zato je zastoj in odveč, čeprav so nas dvomljivci ob slovenskem osamosvajanju zelo mučili prav s tem, vsakršno zbiranje informacij. S teorijo ne moreš ustvariti poezije. Kajti poetično-performativni postopek ne izhaja iz zakonov, temveč zakone postavlja. Ne hodi za njimi, marveč pred njimi.

S tem pa se nam odpre nova možnost interpretacije Kafkove parabole *Pred vrati postave* oziroma tistega podatka iz nje, po katerem bi čakajoči kadarkoli, vse do smrtne ure, lahko vstopil v Zakon. A je, zaradi neodločnosti, tik pred smrtjo zagledal, ne da bi še zmogetl vstopiti Vanj, le njegov sij: avro zakona kot zakona. In tako tudi ob smrti ostal pred vrati zakona. Bil je, a tudi ostal pred Zakonom. Toda človek je s svojo poetično-performativno močjo že vselej pred Zakonom. To, namreč sintagmo *biti pred zakonom*, moramo tokrat razumeti dobesedno, se pravi v časovnem, ne prostorskem pomenu. Biti pred zakonom pomeni, da Zakon ne eksistira pred menoj; torej tudi čakati ne more name. Drugače rečeno, povsem je odvisen od mene, saj je od mene odvisna njegova eksistenca. Nedostopna transcendenca,

povzame Derrida, je le toliko neskončno transcendentna, se pravi teološka, kolikor mu je neskončno blizu in v tej neskončni bližini ne samo nekaj končnega, ampak tudi tisto najbolj imanentno: moja lastna možna prihodnost.

4.

V teh besedah čutimo odmev eksistencializma. Celo sartrovskega. Toda poudarek je na Heideggrovih eksistencialih, predvsem pa na njegovem dogodju oz. dogodnosti. Pravna *epoche*, suspenz obstoječe zakonodaje, je vselej nepredvidljiv dogodek, nekaj, česar ne moremo vnaprej preračunati. Predvsem njegovih posledic, tj. končnega izida, ne. Brez igre na srečo tu ne gre. Vsak poetično-performativni akt je rizičen. Čim več stavimo, tem več lahko dobimo, a tudi izgubimo.

Lahko zgubimo tudi vse. Poetično-performativna moč je svetotvorna moč. Če svet potem, ko smo ga destruirali, kajpada spet lahko konstruiramo. Morda, kakor se to dogaja z dekonstrukcijo, le v teoriji, pobljže rečeno, v domišljiji. A kaže, da se Derrida skuša prebiti iz obroča, ki ga zaznamujeta besedici *kakor da*: da ob tem, ko se vztrajno in čedalje bolj prizadeto brani pred očitki nihilizma in manipulativnega cinizma, prevzema etično držo. Ali je možna, se moramo vprašati na tej točki, dekonstruktivistična etika?

Na koncu teksta o mističnem temelju avtoritete oz. moči zakonov Derrida, opirajoč se na Benjaminovo razpravo *O kritiki sile/nasilja* (*Zur Kritik der Gewalt*) iz leta 1921, spregovori o svetosti življenja. Benjamin namreč izhaja iz starozavezne prepovedi prelivanja krvi. Življenje je sveto, vendar po Benjaminu ne zaradi samega sebe, marveč zaradi svojega poslanstva. Tu Derrida zaniha, zdi se, da takšne obmejitve ne more sprejeti in da se pridružuje tistim, ki svetosti življenja ne postavljajo pogojev. To bi bilo v skladu tudi z njegovimi izvajanjmi o atomski vojni in s kritiko tistih, ki so pripravljani v imenu nečesa (česarkoli že) uničiti življenje. Vendar ostaja nedorečen, kar pa ne pomeni, da se ne bo prej ali slej dorekel glede etike svetosti in s tem tudi glede dekonstruktivističnega etosa.

Vsekakor moramo ugotoviti, če se ozremo nazaj, da je Derridajev navidezni cinizem izhajal iz tipično francoskega moralizma. Iz tistega moralizma, ki s svojim ostrim pogledom povzroča tisto ultrakritičnost, ki je tako značilna tudi za Lyotarda, v še večji meri pa za Baudrillarda. Tu so tudi korenine francoskega postmodernizma kot moralističnega poststrukturalizma. Moralističnega v najboljšem pa tudi najslabšem pomenu besede.

Za konec mi ne preostane drugega, kakor da svoje izvajanje sklenem s sklepnimi besedami dialoga med Josefom K. in duhovnikom iz 9. poglavja *Procesa*: "Prej si bil tako prijazen z mano," je rekel K., "in si mi vse razložil, zdaj pa me pošiljaš od sebe, kakor da bi ti ne bilo nič do mene." "Saj vendar moraš oditi," je rekel duhovnik. "No", je rekel K., "sprevidi vendar to." "Sprevidi najprej ti, kdo sem", je rekel duhovnik. "Jetniški kaplan si," je rekel K. in stopil bliže k duhovniku, saj ni bilo tako nujno, da se takoj vrne v banko, kakor je prej trdil, prav lahko bi bil še

nekaj časa tu. 'Pripadam torej sodišču', je rekel duhovnik. 'Zakaj naj bi torej hotel kaj od tebe. Sodišče noče ničesar od tebe. Sprejme te, če prideš, in odpusti te, če odideš.'" Ali zdaj vemo, za kaj gre? Ne veliko več ko prej. Tudi zdaj se moramo sami odločiti, ali so zadnje besede duhovnika kot jetniškega kaplana, torej funkcionarja dveh institucij hkrati, resnične ali lažne, tj. zavajajoče. Resnico moramo torej navsezadnje vselej izbrati sami.

OPOMBE

¹ Tiha predpostavka, Derrida je namreč ne eksplicira, je, da sta filozofija in literatura paralelni tudi po formalni plati. Da moderni evropski roman ni določen z novoveško filozofijo le po vsebini (to je skušal pokazati Dušan Pirjevec), ampak tudi po obliki. Zato naj bi se dekonstrukcija nanašala tudi na to obliko, na zunanjo zgradbo literarnega teksta. Toda oblika soneta, ki jo uporablja celotno sodobno pesništvo (ne glede na razlike med protomodernizmom, modernizmom in postmodernizmom), tak pristop v precejšnji meri demantira. Res pa je, da se je uveljavila precejšnja svoboda tudi v igri s sonetno obliko.

² Jacques Derrida: *Préjugés - Devant la loi*; v *La faculté de juger*, Minuit, Paris 1985, str. 121. V ta kontekst lahko uvrstimo še naslednje Derridajeve tekste: *Déclaration d'Indépendance*, v *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris 1984; *Du droit à la philosophie*, Galilée, Paris 1990; *Die Bewunderung Nelson Mandelas oder Die Gesetze der Reflexion*, v *Für Nelson Mandela*, Reinbek/Hamburg 1987.

³ Franz Kafka: *Proces*, Založništvo Slovenske knjige, Ljubljana 1991, str. 153.

⁴ Blaise Pascal: *Misli*, Mohorjeva družba, Celje 1980, str. 108 in 109.

⁵ "Da je samo dokazovanje ničvrednosti zakonov nekaj ničvrednega, poljubnega, zavezano omejenosti razumskega prepričevanja, kjer se pač da vse dokazati, če gledamo z nekega posebnega vidika. Ne gre torej za nikakršno herojsko, vrednostno pozitivno dokazovanje ničvrednosti zakonov, ki bi nam omogočilo, da se iztrgamo njihovi moči, marveč Pascal to dokazovanje eksplicitno ovrednoti negativno, kot nekaj nevarnega, nezaželjenega, subjektivno-poljubnega (kajpak ne v pomenu filozofske subjektivnosti)." Dolar, Močnik, Rotar, Žižek: *Nekaj pripomb k samocenzuri v Novi reviji*, Problemi 1982, št. 8, str. 61.

Stojan Pelko GRAJSKI VAMPIR

"Obraz je vampir in pisma so njegovi netopirji, njegova izrazna sredstva."

Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*

Gilles Deleuze je zgornje besede zapisal v svojem delu o filmu, natančneje: v tistem poglavju o podobi-afekciji, v katerem govori o obrazu in velikem planu. Vendar jih je pred njim nekoč zapisal že Franz Kafka - in to prav v nekem pismu, pismu Mileni. Kafka v njem pojasnjuje prekletstvo pisem, njihovo usodno

razmerje s fantomom, ki med potjo požre poljube, položene v pismo. Vendar se Kafka ne ustavi zgolj pri "klasičnih" pismih, temveč to fantomsko razsežnost zazna tudi v sodobnejših sredstvih komunikacije. Če namreč ena serija tehničnih invencij komunikacije uspe restavrirati naravna razmerja in približati ljudi navzlic razdaljam (vlak, avto, letalo), tedaj obstaja še neka druga, precej bolj usodna komunikacijska serija, ki v medčloveška razmerja znova vpeljuje prav to fantomsko razsežnost. V to drugo serijo sodijo po Kafku poleg pisem še telegraf, radio, telefon in vsakovrstni parlografi in imaginarni kinematografi. Kafka se v nekem drugem pismu, pismu Felice, s prav fantastično vnemo loteva možnih kombinacij ene in druge, "pozitivne" in diabolične serije: kako, denimo, kombinirati parlografe s pisalnimi stroji in praksinoskopi, tovrstne kombinacije pa nato namestiti na ladje, letala in vlake? V teh njegovih zamislih lahko prepoznate tako anticipacije lap-topov in elektronske pošte kakor tudi scenarije Wendersovih filmov. Deleuze pa iz njih potegne dovolj zloveščo misel: fantomi nam grozijo toliko bolj, kolikor ne prihajajo iz preteklosti. V tej luči je mogoče razumeti tudi temeljno opredelitev samega opusa Franza Kafka, kakor sta jo s Felixom Guattarijem načrtala že leta 1975 v monografiji *Kafka*: "Njegova literatura ni potovanje skozi preteklost, temveč je to potovanje naše prihodnosti."¹

Če naj bo ta specifična dvojna narava časa tisti skrajni domet, ki naj se kristalizira skozi naš prispevek, tedaj moramo pričeti pričujočo razpravo ravno z vampirsko naravo pisem, s tem svojevrstnim 'epistolarnim vampirizmom'. Guattari in Deleuze ne skrivata svojih kart, temveč kar na vrat na nos – bolj na vrat kot na nos! – primerjata Kafka z Draculo. Kafkovo vampirsko naravo odkrjeta najprej v pismih, nato pa konsekvence tega odkritja kot pajčevino razpredeta tudi na njegove novele in romane. Izhodišče te primerjave je morda na prvi pogled videti prav neverjetno, vendar ju pripelje daleč – vse tja do Gradu, vampirskega toposa par excellence.

Izhodiščni problem (ki se navsezadnje razkriva že tudi v podnaslovu njune monografije) je naslednji: kako biti tujec v lastnem jeziku? Kako iz svojega jezika iztrgati manjšinsko literaturo, ki bo od znotraj izvotlila govorico? Odgovarjata približno takole: poljubna govorica vselej že predpostavlja neko deterritorializacijo ust, jezika in zob. Svojo primitivno teritorialnost namreč ti trije elementi najdejo v prehrani. V trenutku, ko se lotijo artikulirati zvoke, se vsi trije že deterritorializirajo. Potemtakem obstaja čisto specifična disjunkcija med prehranjevanjem in govorjenjem, med jedjo in govorico – in naj se sliši še tako bogokletno, tudi med jedjo in pisavo! Pisava spreminja besede v reči, ki lahko tekmujejo s hrano. "Govoriti, predvsem pa pisati, pomeni kositi."² Zato seveda ne preseneča, da nas bodo zanimala tista bitja, ki so oba užitka spojila v enega: bitja, ki pišejo z zobmi in katerih govorica je krvavo mesena. Vampirji torej!

Kako je danes sploh še mogoče govoriti o vampirjih? V kronikah in sodnih spisih jih ne najdemo več. Tudi v fikciji jih je

vedno manj, če pa že so, gre praviloma za "rehabilitacije" ostarelih zločincev (tipična primera sta Herzogov Nosferatu in Coppolov Dracula). Poskusimo zato nekoliko drugače: poskusimo govoriti o vampirjih kot o konceptualnih osebah. Gre za pojem, ki sta ga v svoji zadnji knjigi *Kaj je filozofija?* vpeljala prav Gilles Deleuze in Felix Guattari. Namesto da bi se mukoma poskušali prebiti v dvorce in gradove legende, potemtakem raje vstopimo v slonokoščeni stolp misli, kjer bomo slejkoprej naleteli na tisto sublimno točko, ki jo Deleuze imenuje "flagrant délit de légènder". Kdo ali kaj je torej konceptualna oseba?

"Konceptualna oseba nima nič opraviti z abstraktno personifikacijo, s simbolom ali alegorijo, saj živi in vztraja. Filozof je idiosinkrazija svojih konceptualnih oseb, obenem ko njegove osebe same postajajo vse kaj drugega kot zgolj tisto, kar sicer so zgodovinsko, mitološko ali običajno."³

Je mar vampir tedaj lahko takšna konceptualna oseba? Je, saj je videti, da se vampir, natanko tako kot filozof, venomer vrača iz dežele mrtvih. Vrača se brez prestanka: živi, ne da bi zares živel, in umrje, ne da bi zares umrl. Preprosto vztraja. To je celo bistvo njegove zaklete usode: vrača se, a ne more ostati, vselej vztraja prav na svoji vrnitvi, na večnem vračanju.

Če torej tudi sam vztrajam na tej konceptualni plati vampirja, tedaj to počnem predvsem zato, da bi vpeljal drugi pol temeljne dvojice Deleuzove filozofije. Če namreč pozorno sledimo misli tega filozofa, tedaj "koncept ni objekt, temveč teritorij. Koncept nima objekta, temveč ima neki teritorij." Prav tja bi radi prišli, na ta teritorij, ki je zgolj in samo njegov. Mar ni ravno ta topološka razsežnost najbolj fascinirana v vseh zgodbah o vampirjih? Vselej obstaja neki teritorij, ki mu pripada – in vsa drama se odvija prav v vztrajnih prehajanjih meja tega teritorija. Brez teritorialne zamejitve si zgodb o vampirjih sploh ne morete zamisliti. Najprej in v prvi vrsti gre vedno za grad. Toda to ni dovolj: v tem gradu mora obstajati neka čisto posebna soba... In v tej sobi je nujen še en teritorij, še natančneje kadriran in še bolj ostro uokvirjen: gre seveda za krsto. Tovrstno predalčkanje, ta čisto svojevrstni mise-en-abîme, nam dovolj zgovorno priča, da gre za objekt želje. Še natančneje, da gre za fantazmo, kolikor je enciklopedična oznaka za fantazmo prav "uprizoritev želje", mise-en-scène de désir. Toda ves zastavek igre je natanko v dvosmernih prekoračitvah tako zarisanih meja: po eni strani mora vampir izstopiti s svojega teritorija, po drugi strani pa mora ravno žrtev vstopiti v njegovo sobo, se kolikor mogoče približati njegovi krsti. Vse drugo je manj pomembno: stopiti čez, prestopiti mejo nekoga teritorija, to je tisto bistveno. Naj le mimogrede ilustriram to topološko razsežnost z drobno kuriozitetno zvezi z ameriško distribucijo najbolj razvpitega umetniškega vampirskega filma, Dreyerjevca *Vampirja*. V ZDA so ga distribuirali pod naslovom *The Castle of Doom*, posamezne odlomke pa so še posebej povzeli v filmsko kompilacijo z naslovom *Dr. Terror's House of Horror*. Če torej že ne gre za grad, gre vsaj za hišo – vselej za čisto določen kraj, za topos z natančno določenimi mejami, ki jih je treba prekoračiti.

Toda kaj nas čaka po tej temeljni prekoračitvi? Upam si predlagati odgovor, ki velja enako za obe strani: čaka nas praznina, nič drugega kot čista praznina. V neki radikalno drugačni perspektivi je na natanko isti odgovor pri problemu Kafkovega *Gradu* opozoril že Dušan Pirjevec v antologijski uvodni študiji *Franz Kafka in evropski roman*: bistvo je nič! Najbolj deliranten trenutek v vseh prekoračitvah vampirjevega teritorija je namreč prav tisti sublimni trenutek, v katerem žrtev odkrije, da je krvnikova krsta prazna, da je vampir neke drugje, vselej drugje. Ta praznina je grozljiva, tako zelo grozljiva, da jo je treba – pa četudi smo opremljeni s špičastim kolom, da ne rečem ostrim peresom – zapolniti s krikom, krikom čiste groze. Na drugi strani te pustolovščine znova naletimo na praznino: na prazno belino žrtvinega vratu. Tudi ta belina je tako neznosna, da mora vampir na njej pustiti svojo sled. Popisati mora to belo stran, se nanjo podpisati s krvjo. Krik in podpis, dvakrat strah. Gre mar potemtakem za dve reakciji, ki sta si podobni? Ali morda res "med kmeti in gradom ni velikega razločka", kot pravi vaški učitelj? Veliko bolje kot zgolj s pritrdilnim odgovorom bomo na to vprašanje lahko odgovorili z odgovorom, ki ga Deleuze ponuja v zvezi z velikim planom.

Smo na področju podobe-afekcije, obraza in velikega plana. Nismo posebej daleč proč od vampirjev, saj Deleuze govori o "fantomski konceptiji afekta". Citira celo slavni stavek iz *Nosferatuja*, ki je po zaslugi nadrealistične evforije postal tako zelo slaven, da sploh ni več treba navajati njegovega vira: "in ko je prišel čez most, so mu naproti prišli fantomi...". Tudi naš uvodni citat o obrazu in njegovih netopirjih je s teh strani, teh tako zelo poetičnih in lepih strani. Toda če je obraz kot vampir, mar tedaj operacija velikega plana obraza ne velja tudi za našega vampirja?

"Veliki plan niti ne ločuje posameznega individua niti ne združuje posameznih delov dveh individuov. Na tej točki ničesar več ne reflektira niti ne občuti, pač pa čuti zgolj pridušen strah. Posrka dve bitji, toda posrka ju v praznini. V praznini pa je on sam goreč fotogram in Strah je njegov edini afekt: veliki plan-obraz je hkrati obličje in njegov izbris."⁴

Če je torej mogoče govoriti o vampirjih, tedaj bi delovni naslov tovrstnega govorjenja lahko bil identičen nekoč že napisanemu in dodobra razvpitemu besedilu Franca Morettija o fantastičnem filmu: *Dialektika strahu*. Gre namreč natanko za strah kot tisti edini afekt, ki zaznamuje absolutno praznino, v kateri se dve bitji, vampir in njegova žrtev, pomešata in celo sploh nehata biti. In gre za dialektiko, kolikor drugi ni zgolj grožnja identiteti, temveč obenem tudi pogoj za definiranje meja identitete, meja teritorija nekega koncepta. Navsezadnje vse fantastične zgodbe slejkoprej naletijo na temeljno vprašanje, ki ga je morda najjasneje artikuliral že Tzvetan Todorov v svojem slavnem besedilu o fantastičnem: gre za izbris meje med subjektom in objektom. Prav v tem čisto natančnem pomenu postaja naš vampir konceptualna oseba: s svojim gluhim strahom se dotika same točke suspenza individualizacije, dotika se izbrisa meje med subjektom in objektom.

V zvezi s strahom tvegam še krajši ekskurz o krivdi. Eden glavnih zastavkov Guattarijeve in Deleuzove monografije o Kafku je prav razvezava strahu od krivde. V grobem je mogoče interpretacije Kafke razpeti v sveto trojico: transcendenca zakona – ponotranjena krivda – subjektivnost izjavljanja. Narobe, trdita Guattari in Deleuze. V skladu s svojim trojnimi branjem pisem, novel in romanov predlagata neko drugo trojico: strah, beg, demontaža. Tako v pismih ne gre za krivdo, temveč za vampirjev strah pred lučjo dneva, religijo, česnom in glogovim kolom. V novelah, ki jih zaznamuje "poživinjenje" (če naj tako dovolj okorno prevedemo francoski "devenir-animal"), spet ne gre za krivdo, temveč je osnovna gesta beg, ki pa ima kaj malo opraviti s strahom, prej z "norim upanjem". V romanih pa končno nastopi tisto presenetljivo K-jevo navdušenje nad demontažo, tako mehanično kakor juridično. Strah, beg in demontaža so potemtakem trije odgovori, ki se zaporedoma pojavljajo v pismih, novelah in romanih in v grobem ustrezajo diaboličnemu paktu, poživinjenju in kolektivnemu izjavljanju. Ne gre torej za krivdo individuuma, temveč ravno za tri figure suspenza same individualizacije, za tri figure izbrisa meje med subjektom in objektom.

In če že govorimo o izbrisu meje med subjektom in objektom, tedaj je treba to raziskavo nadaljevati na specifično filmskem področju. Eden glavnih zastavkov celotnega Deleuzovega podviga v zvezi s taksonomijo filmskih podob je bil prav v tem vztrajnem iskanju gledišča, ki bi ne bilo niti zgolj objektivno niti čisto subjektivno. Treba je torej najti "prevod" tega izbrisa na ravni filmske govorice. Deleuze je v svojem delu o filmu to poskusil storiti vsaj dvakrat.

Prvič tedaj, ko se je ob primeru Pasolinija spoprijel s problematiko polpremege govora (*discours indirect libre*). Gre za tip izjavljanja, povzetega v izjavi, ki pa je sama odvisna od drugega izjavljanja. Ne gre za mešanico dveh izoblikovanih subjektov izjavljanja (poročevalca in poročanega), temveč za svojevrstno dvojno neločljivo operacijo, od katerih ena konstituira osebo v prvi osebi, druga pa je priča njenemu rojstvu in ga sploh šele uprizori. To ni več metafora, temveč pričevanje o heterogenem sistemu, ki je daleč proč od slehernega ravnotežja. Na filmski ravni je to kombinacija junakovega videnja sveta in hkratnega uzrtja njega samega v svetu.

Zdi se nam, da je polpremi govori natanko tisti koncept, ki je manjkal Pirjevču, da bi lahko z eno besedo označil tisto, kar je sam razvezal v naslednji opis: "Svet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu. (...) to pomeni, da je avtor s svojega visokega vsevednega stališča stopil v junaka in gleda na svet skozi njegove oči. Vendar to ne pomeni, da se z junakom identificira (...) Avtor je torej hkrati zunaj in znotraj junaka."⁵

Drugič pa se Deleuze loti izbrisa meje med subjektom in objektom v poglavju o "močeh lažnega" v drugem zvezku svojega dela o filmu *Podoba-čas*, tokrat skorajda v obliki manifesta:

"Tisto, kar mora film doseči, ni identiteta realne ali fiktivne osebe skozi njene objektivne ali subjektivne vidike. Doseči mora nastajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v 'flagrant délit de légènder' in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe se ne da razločiti od tistega prej in potem, vendar oboje združuje prav v prehodu od enega k drugemu. Tedaj sama postaja nekdo drug, pričinja fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna."⁶

Če torej vztrajamo pri figuri vampirja kot konceptualni osebi, tedaj to počnemo predvsem zato, ker prav pri njem slutimo pogled, ki ni ne zgolj subjektiven ne zgolj objektivni. Filmska zgodovina vampirizma pozna prizor, v katerem je ta sublimna razsežnost izbriša meje med subjektom in objektom kristalno čista. Gre za slavni pogled iz notranjosti krste v Dreyerjevem *Vampirju*. Vprašanje, ki so si ga ob tem presenetljivem gledišču vsi zastavljali, je na moč enostavno: kdo si ti, ki gledaš? Odgovor junaka Davida Graya pa je vse prej kot enostaven. Sposodi si ga lahko edinole pri Rimbaudu in skupaj z njim odgovori: "Je est un autre" (Jaz je drugi). Ta "jaz" je obdarjen s tisto vznemirljivo tujostjo, ki ji je Freud znal reči "unheimlich", ravno kolikor je obenem že tudi nekdo drug – kolikor je absolutni gospodar, kakor je Hegel ljubkovalno rekel smrti.

Vrnimo se na koncu še za hip k zgornjemu citatu, natančneje, k pozivu k "iznajdevanju svojega ljudstva". Guattari in Deleuze strneta Kafkovo literaturo v dva slogana: je zadeva ljudstva ("une affaire du peuple") in je kot ura, ki prehiteva. Če smo se problema kolektivnega izjavljanja delno že lotili ob izzivu manjšinske literature kot izvotlitve lastnega jezika, tedaj je zdaj čas, da se končno soočimo še s časom. Kot po naključju sta referenci za oba slogana filmski: Jean-Luc Godard za izvotlitev jezika, Orson Welles za specifično časovno strukturo. Še več, prav meja med Deleuzovima pojmom podobne-gibanja in podobne-časa nam morda lahko ponudi tudi ključ do dveh odločilnih razsežnosti Kafkove literature:

"Sam ekran je postal cerebralna membrana, na kateri se neposredno in direktno soočata preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez sleherne določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke. Bistveni značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas."⁷

To sta obenem tudi osnovni razsežnosti Kafkove literature: *topologija*, ki na dovolj paradoksen način združi najbližje in najbolj oddaljeno, ki naredi, da sta tako njen avtor kot njen junak hkrati znotraj in zunaj; in pa *čas*, ki v eno spoji najbolj arhaično in najbolj moderno funkcionalno, ki v eno samo podobo-kristal zbije legendarno preteklost in črnogledo prihodnost.

OPOMBE

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, str. 148.

² Prav tam, str. 36.

³ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, str. 62-63.

⁴ Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*, Studia humanitatis, Ljubljana 1991, str. 142.

⁵ Dušan Pirjevec: *Franz Kafka in evropski roman*, v *Franz Kafka, Grad, Cankarjeva založba*, Ljubljana 1967 (Sto romanov 30), str. 61.

⁶ Gilles Deleuze: *L'Image-temps*, Minuit, Pariz 1985, str. 196.

⁷ Prav tam, str. 164.

Rado Riha

DEKONSTRUKCIJA IN KONČNOST SUBJEKTA

Poststrukturalistična kritika metafizičnega subjekta je bila predmet številnih razprav, njene različice pri Althusserju, Foucaultu in Derridaju so več kot dovolj znane. Nič manj znan ni drug tok filozofskega razmišljanja, poimenujemo ga lahko kar habermasovska filozofska paradigma, ki je sicer tudi kritičen do zahodne metafizike in razsvetljenske dediščine sodobne filozofije, a skuša pri tem kritiko razsvetljenskega subjekta in razsvetljenske racionalnosti omejiti na njene upravičene zahteve, da bi tako filozofski projekt moderne rešil pred breznom, v katerega ga po njegovem mnenju vodi samodestrukcija uma v dekonstruktivizmu.

Tu nas bo bolj kot prva ali druga filozofska zastavitev zanimalo vprašanje, ali je možna polg njiju še kaka "tretja pot". Natančneje rečeno, zanima nas možnost, da na eni strani priznamo miselno izkustvo poststrukturalizma, se pravi, obrat filozofske refleksije k njej sami, ki razkriva in razgrajuje spekulativni totalitarizem, inherenten temeljnim kategorijam zahodne filozofske misli, in da na drugi strani hkrati zagovarjamo nujnost rekonstrukcije ne le kategorije subjekta, ampak tudi filozofije v njeni čisti obliki, filozofije, ki napreduje po poti kartezijske meditacije. Ali je danes mogoče filozofijo, ki je dolgo časa bivala le na robovih svojih tradicionalnih problemov in ki je nahajala svojo konsistenco zgolj v nenehnem prevzemanju in predelovanju konceptov in postopkov drugih praks, znanstvenih, umetniških in političnih - ali je torej mogoče sodobni filozofski govor, zaznamovan z neizbrisnim izkustvom o lastni obrobni, fragmentarnosti in brezopornosti, znova potegniti v središče filozofskih problemov in ga, prav v njegovi obrobni, fragmentarnosti in brezopornosti, znova vzpostaviti kot prostor za mišljenje subjekta in resnice, biti in objekta?

Vprašanje, prevzemamo ga od francoskega filozofa A. Badiouja, ki ga postavlja v nekoliko drugačni obliki,¹ je danes možno zastaviti kot smiselno vprašanje predvsem zato, ker je bila "del" poststrukturalizma in njegovega miselnega izkustva tudi teoretska zastavitev, ki je hkrati ni mogoče v celoti zajeti s poststrukturalistično klasifikacijsko mrežo, ne nazadnje zaradi njene eksplicitne tematizacije vpisa subjekta v označevalno verigo - v mislih imamo seveda proti-filozofsko zastavitev psihoanalize J. Lacana. Vendar pa vprašanje, ki meri na renesanso

čiste filozofije, danes ni le možno, ampak je tudi nujno. K temu vprašanju nas sili, denimo, tista "zmernost", ki jo dekonstruktivistični govor o dovršitvi filozofije nalaga filozofiranju, izjavljajna pozicija, ki nikomur več ne dovoljuje razglašati se za filozofa in dopušča le tisto filozofiranje, ki prebiva na mestu lastne nemožnosti.³ Sestavni del te izjavljajne pozicije je namreč pripravljenost filozofije, da vzame nase in razglasi za "stvar mišljenja" tudi zgodovinski dogodek, ki je usodno zaznamoval razvoj in samorazumevanje Zahoda, pobjo Židov v fašizmu.

Kar je pri tej pripravljenosti vprašljivo, ni sama zahteva, da se mora s fenomenom fašizma nujno spoprijeti tudi filozofska misel iztekajočega se 20. stoletja. Vprašljiva je vse prej pripravljena filozofiranja, da prevzame nase odgovornost in krivdo za zločin stoletja. Dejstvo, da je Auschwitz dogodek, pred katerim pojem odpove, da poboja ni mogoče racionalno razložiti, se pravi, ga umestiti v "običajno" zahodno logiko političnega in vojaškega obračunavanja z (dozdevnimi) nasprotniki danega ali oblikujočega se družbenega ustroja, da ostaja zločin torej nemišljiv, je v okviru govora o dovršitvi filozofije interpretirano kot konsekventen izraz in skrajna posledica notranje logike zahodnega uma: Auschwitz je kraj, na katerem se zahodna racionalnost, utelešena v filozofiji, razvije do svoje popolnosti, vtem ko se njen tok ustavi in prekine. V nemišljivosti zločina nad Židi je filozofija Zahoda udejanjena v svoji kar se da čisti obliki, zato po Auschwitzu filozofija ni več možna, meja nemožne filozofije pa je neprekoračljiva.

Prav na tej točki srečanja dekonstruktivističnega govora o dovršitvi filozofije in govora o nemišljivosti zločina pa se zmernost sodobnega filozofiranja, gesta, s katero filozofija priznava lastno notranjo blokiranost, sprevrže v njeno skrajno prevzetnost, se pravi, v njeno tradicionalno, metafizično držo. Filozofiranje je pripravljeno prevzeti odgovornost za proti-racionalnost zločina, v imenu te odgovornosti se je pripravljeno odpovedati svojim tradicionalnim kategorijam, pripravljeno je žrtvovati vse, celo *filozofijo samo* – a kar s tem priznanjem krivde dobi, je možnost, da se še nadalje vzdržuje v poziciji izjavljanja resnice o Vsem, da še nadalje ohranja to tradicionalno filozofsko izjavljajno pozicijo. Najbolj zmerna in ponižna se tako filozofija še enkrat vzpostavlja v vsej svoji ne-zmernosti, vseobsežnosti in vseutemeljevalnosti, kot instanca izrekanja zadnjih resnic.

Performativno protislovje filozofskega govora o dovršitvi filozofiji – dekonstruktivistična omejitev filozofskega Uma, v kateri univerzalistična zahteva Uma, na ravni izjave predmet radikalne kritike, neokrnjeno prezimi na ravni izjavljanja – nas torej napeljuje k domnevi, da lahko filozofija morda artikulira dognanja ne le poststrukturalizma, ampak tudi kritike zahodne metafizike pri Nietzscheju, Heideggerju ali Wittgensteinu – dognanja, ki govorijo o tem, da se mora filozofski um odreči svoji zahtevi po izvoru, totalnosti in vsesplošni utemeljevalnosti – le tako, da se tako rekoč ničemur ne odpove, da rigidno vztraja pri zahtevi po totalnosti svojega razlagalnega pristopa in da se vzpostavi kot miselni prostor vsakokratnega razmerja "moč-

nih" filozofskih kategorij subjekta, resnice, biti in objekta. Priznanje notranje omejenosti filozofskega govora bi tako ne pomenilo odpovedi filozofiji, ampak bi, nasprotno, vodilo k temu, da se filozofija postmoderne dobe šele vzpostavi kot taka, kot čista filozofija.

Že bežen pregled sodobne filozofske diskusije³ pa nam pokaže, da pot k postmodernemu preporodu filozofskega govora ne vodi le prek psihoanalize J. Lacana, ampak tudi prek filozofije I. Kanta. Pri obsežni problematiki sodobne "vrnitve h Kantu" se bomo omejili na en sam problem. Na kratko si bomo ogledali, na kakšen način nam Kantova zastavitev v *Kritiki razsodne moči* omogoča, da med seboj smiselno povežemo dve temi, ki se v taki ali drugačni obliki vztrajno ponavljata v dekonstruktivizmu in v različnih kritikah univerzalizma razsvetljenske filozofije, temo *nekonistentne totalnosti* in temo *kontingentnosti realnega oz. biti*. Povezavo obeh tem omogoča, taka je naša teza, Kantovo dojetje *končnosti subjekta v Kritiki razsodne moči*. Hkrati pa pripelje šele njuna povezava do tiste konceptualizacije subjekta, ki ustreza postmoderni filozofiji. To pa je, kot smo dejali, filozofija, ki ravno s tem, da se ničemur ne odpoveduje, da gre naprej po poti kartezijanske meditacije, dosledno uresničuje zahtevo po omejitvi univerzalnosti in vsesplošne utemeljevalnosti Uma in Subjekta, ki jo je v vsej njeni razsežnosti razvil dekonstruktivizem.

Tema *nekonistentne totalnosti* sama na sebi daleč presega okvirje pričujočega razpravljanja. Za naš namen zadošča, če jo razložimo kot belino, kot konceptualno vrzel, ki je skupna med seboj sicer nasprotujočima si filozofskima zastavitvama dekonstruktivistične kritike metafizike in habermasovske paradigme filozofskega razmišljanja. Nekonistentna totalnost je njun skupni sprevid, tisti koncept torej, ki ga proizvede neuspeh vsake od obeh zastavitev, da bi zadovoljivo izpeljala in podkrepi-la lastno razlagalno namero. Tako lahko, denimo, dekonstruktivistična kritika sicer prepričljivo pokaže na notranjo nemogućnost, ki spremlja vsako zahtevo po univerzalnosti, na to, da vsak poskus univerzalizacije nujno spodleti, kolikor proizvede vselej tudi že neki presežek oz. preostanek, ki ga ni mogoče totalizirati. A z afirmacijo razlike in z odpovedjo občemu je dekonstruktivizem, kot se zdi, zgubil spred oči tudi dejanstvo intersubjektivno utemeljenega in priznanega občega, vprašanje o pogojih za možnost intersubjektivno veljavne norme družbenega sožitja, utemeljene na svobodi in avtonomiji individua. Prav na to vselej že delujoče dejanstvo družbene norme, na vselejšnjo posredovanost družbenega delovanja z intersubjektivno priznanim obćim pa vztrajno opozarja habermasovska paradigma. A če je ta tok razmišljanja uspešen, kolikor problem zazna in ga oriše, pa se zdi, da njegov poskus konceptualno določiti status posredujočega občega uspe le, kolikor pozablja na paradokšno, z notranjo nemogućnostjo zaznamovano naravo vsakega občega. Tako se dogaja, da habermasovska paradigma znova vpisuje umni ideal intersubjektivno posredovanega občega v okvir metafizične logike samoistovetnosti, da dojemata obće kot v sebi konsistentno, neokrnjeno celoto.

Iz tega zagatnega antinomičnega položaja se poskušajo nekateri avtorji izvleči tako,⁴ da berejo obe stališči skupaj, da torej neposredno povežejo med seboj na eni strani temeljni dekonstruktivistični uvid, da ni metagovorice in da ni možen konsistenten govor o celoti in občem, in na drugi strani habermasovsko stališče, ki vztraja, da je treba posredujočo vlogo občega ohraniti in jo le notranje omejiti in "izdiferencirati" (*ausdifferenzieren*). Delovno sredstvo take neposredne povezave, a tudi njen rezultat, pa je po mnenju teh avtorjev prav koncept nekonsistentne totalnosti. Konceptu občega, tudi če je le-to mišljeno kot normativna občost intersubjektivnega komunikativnega uma, ki je imanentna slehernemu diskurzu, a ga hkrati tudi že transcendirata, skratka, kot diskurzu notranja ekscentričnost diskurza, uspe šele takrat zares zlomiti okove logike samoistovetnosti, če obče ni mišljeno le kot idealni, čeprav empirično nikoli dosegljivi horizont smisla, ampak kot paradokсна, v sebi nemožna entiteta. Ideal uma, ki je, denimo, pri Habermasu v obliki predpostavke o konsenzualnosti resnice konstitutivni pogoj sleherne intersubjektivne komunikacije, bi bilo treba v tem smislu dojeti kot neke vrste prazno formo, kot nekaj, kar ni v svojem bistvu nič, natančneje rečeno, kar je le prazno mesto, okoli katerega se strukturirajo različni poskusi njegove vsakokratne diskurzivne artikulacije.

Na to rešitev problema občega se, še vedno v okviru istega poskusa kritičnega sintetiziranja dekonstruktivizma in habermasovskega razmišljanja, ki je značilen za nekatere pristope v sodobni filozofiji, navezuje možnost za rešitev še enega odprtega problema postmoderne kritike metafizike. Gre za drugo temo stalnice kritike razsvetljskega univerzalizma, za problem *kontingentnosti realnega* oziroma, kakor ta problem ponavadi tudi označujejo, za problem konstitutivne nemožnosti, da bi iz *logičnega pojma* izpeljali *realno*. Pojemovno izpeljavo te neizpeljivosti dejanske eksistence iz pojma naj bi omogočal ravno koncept nekonsistentne totalnosti: šele v trenutku, ko je vpeljan neki ireduktibilen razcep, neka notranja nemožnost v samo predpostavko normativne občosti, ko je vselej predpostavljeno obče mišljeno hkrati kot v sebi prazna forma, je dana tudi možnost, da zares mislimo in racionalno utemeljimo, ne pa zgolj postuliramo, neizpeljivost eksistence iz pojma.

Na tej točki lahko zdaj zapustimo zastavitev dekonstruktivizma, habermasovsko filozofsko refleksijo in poskus njune kritične sinteze in se obrnemo h Kantovemu dojetju končnosti subjekta v tretji *Kritiki*, ki omogoča povezavo obeh orisanih tem.

Za tretjo *Kritiko* je, na najbolj splošni ravni, značilno, da Kant v njej do kraja razdela medsebojno odvisnost dveh ključnih teoremov kritizma, koncepcijo *radikalne končnosti* subjekta, prvič razvito v transcendentalni estetiki prve *Kritike*, in teorijo o (zgolj) regulativnem statusu idej uma, ki je prav tako v glavnih potezah že obdelana v *Kritiki čistega uma*. Končnost subjekta je pri Kanta, kot je znano, utemeljena na ireduktibilni receptivnosti njegove spoznavne zmožnosti, na (apriornih formah) čutnosti, prek katerih je subjektu dana raznoterost pred-

metnega sveta zunaj njega. Opredelitev prostora in časa kot apriornih form čutnega zrenja pove dvoje: prvič, da je izkustveni predmet za subjekt vselej že posredovan s specifično formalno ustrojenostjo subjekta, z načinom, kako ga predmeti aficirajo, in drugič, da je sama eksistenca izkustvenega predmeta konstituirajoči zmožnosti subjekta nedosegljiva, da je zanj nekaj ireduktibilno danega. Subjektova spoznavna zmožnost je sicer konstitutivna za objekte vsega možnega izkustva, a transcendentalna konstitucija predmetnega sveta temelji na izvorni receptivnosti subjekta, na ireduktibilni danosti fenomenalne dejanskosti: končnost subjekta je v tem smislu ontološko konstitutivna, z njo je nedostopna "stvar na sebi" postavljena kot nujni pogoj edine realnosti, ki je možna za subjekt, se pravi, fenomenalne realnosti.

Z izrazom "ideje" pa označuje Kant pojme uma, ki ne referirajo na izkustveni predmet, pač pa je njihov edini objekt samo razumsko spoznanje. Razum obravnava s stališča možne popolnosti, zaključenosti in notranje enotnosti njegovih spoznanj, njegova dejanja skušajo zajeti v *absolutno celoto*. Ideje uma reprezentirajo pri Kantu raven absolutnosti in totalnosti, na kateri delujejo tradicionalne metafizične kategorije, oziroma, če uporabimo nekoliko sodobnejše izrazje, instance velikega Drugega, instance Zakona in celote Smisla. Njihova posebnost pri Kantu je le v tem, da nimajo več absolutnega, neizpodbitnega statusa, ampak so zreducirane na hevristične pojme, ki ničesar ne trdijo o predmetu, ampak govorijo le o tem, kako bi bilo mogoče predmetni svet sistematično in celovito spoznati. Kot pravi Kant, njihova funkcija ni konstitutivna (kot je to, denimo, funkcija razumskih kategorij), ampak je samo še regulativna. Ker ne morejo biti nikoli ustrezno prikazane v izkustvu, ker vsak poskus, da bi izkustvenemu spoznanju priskrbeli zadnjo utemeljitev in popolno pojasnitev, nujno spodleti, lahko njihovo regulativno, usmerjevalno funkcijo opredelimo tudi takole: regulativne ideje uma same na sebi niso instance zadnjega Pomena, celote Smisla, ampak so prazno mesto vselej odsotnega (zadnjega) Pomena, nekonsistentne celote Smisla.

Razlika med prvo in tretjo *Kritiko* je, kar zadeva koncepta končnosti subjekta in regulativne rabe idej uma, v tem, da sta oba koncepta v *Kritiki razsodne moči* postavljena v notranje medsebojno razmerje. O notranjem razmerju smo upravičeni govoriti takrat, kadar razmerje obema svojima poloma ne prinese le neki dodaten, poseben pomen, ki ga zunaj razmerja pač nimata, ampak razmerje oba pola dobesedno konstituira v njuni biti, jima zagotavlja njun obstoj in njuno konsistenco. Medsebojna napotenost obeh polov, dejstvo, da "ni čnega brez drugega", uvaja v vsakega od njiju, v to, kar je vsak v svojem bistvu, neukinljiv razcep – sam v sebi, v svojem bistvu je vsak od polov pravzaprav samo mesto tega razcepa.

Kantovsko dojetje končnosti subjekta lahko tako razumemo kot eksplicitno refleksijo dejstva, da je tako za subjekt kakor za Drugega konstitutivno njuno razmerje. Pomena obeh instanc – subjekta, konstitutivnega za vse izkustvo, a zaznamovanega z

neukinljivo končnostjo, nepremostljivo ločenostjo od področja celote Smisla, in ideje uma, ki nastopajo sicer kot nosilke te celote Smisla, a le tako, da reprezentirajo prazno mesto njegove vselejšnje odsotnosti – sta pri Kantu strogo korelativna. Ta korelativnost se izraža v hkratnosti dveh argumentacijskih tokov, značilni za *Kritiko razsodne moči*.

Prvi argumentacijski tok nadaljuje problematiko zgolj regulativne rabe idej uma. S pomočjo modela reflektirajoče sodbe skuša Kant misliti tip razsojanja, pri katerem pravilo razsojanja oz. obči pojem, glede na katerega poteka razsojanje, nista dana že na začetku, ampak sta sama šele rezultat razsojanja. Reflektirajoča sodba deluje kot razsojanje, v katerem je aplikacija pravila in aplikacija občega hkrati proces njune konstitucije. Model reflektirajoče razsodne moči sta načina, kako Kant misli koncept nekonsistentne totalnosti: obče, ki se vzpostavlja v procesu samega razsojanja, v resnici ni drugega kot prazna forma vselejšnjega vnaprejšnjega pričakovanja smisla, okoli katerega se strukturira sam razsojevalni proces. Posebnost reflektirajoče sodbe pa je pri Kantu v tem, da temeljita njena nujnost in splošnoveljavnost na *čutnosti*, in sicer na čutnosti občutka ugodja in neugodja.

Določitev tega momenta čutnosti je tematika drugega argumentacijskega toka v *Kritiki razsodne moči*. V njem Kant tako rekoč v celoti razvije transcendentarno estetiko, ki jo je v *Kritiki čistega uma* zastavil kot teorijo o vsch načelih čutnosti.⁵ V prvi *Kritiki* je čutnost, pri Kantu najsplošneje določena kot to, kar je v naših predstavah subjektivnega, obravnavana predvsem glede na to, kar je v njej mogoče *objektivno* določiti in kar je konstituens *objektivnega* spoznanja predmeta kot fenomena. V ključnem delu tretje *Kritike*, ki obravnava, kot je znano, estetsko, na občutku ugodja in neugodja temelječe razsojanje o lepem in sublimnem, pa označuje izraz estetsko le to, kar je v čutnosti *zgolj subjektivno* in kar ne more nikoli postati sestavina in predmet objektivne spoznavne določitve. Posebnost Kantovega razmišljanja pa je v tem, da se čutnost občutka razkrije v svoji *zgolj subjektivni*, na objektivirajoči pojem ireduktibilni razsežnosti šele v procesu pojmovnega določanja. To, kar je v čutnosti najbolj čutno-subjektivnega, ni neka pojmu nedostopna, neizrekljiva globina subjektivnosti, ampak je čutnost občutka tisti presežek nad objektivnim pojmom, ki je proizvod same pojmovne operacije. V tem, kar mu je najbližje, v čutnosti občutka, naleti subjekt na nekaj, kar je zanj enako tuje in radikalno kontingentno kakor realna stvar na sebi.

Če sklenemo: dosežek tretje *Kritike* ni v tem, da dopolnjuje obravnavo objektivnih načel čutnosti v prvi *Kritiki* z obravnavo subjektivnih načel. Gre za nekaj bistveno drugega. V *Kritiki čistega uma* je receptivnost čutnosti, znamenje izvorne končnosti subjekta, razložena kot nekaj, kar je enostavno *že dano*. V tretji *Kritiki* pa je danost čutne receptivnosti dojeta kot nekaj, kar je prav v svoji danosti *postavljeno*. *Postavljenost* te *danosti*, kakor bi se lahko morda najkrajše glasil Kantov koncept za *končnost subjekta*, pa ni drugega kot hkratna artikulacija

konceptov kontingentnosti realnega in nekonsistentne totalnosti. Dosežek tretje *Kritike* – in njen pomen za sodobno filozofsko diskusijo – je v tem, da nam kaže, da lahko mislimo kontingentnost realnega in nekonsistentno totalnost le na podlagi kategorije subjekta. Regulativna funkcija idej ne spreminja metafizičnih kategorij le v prazno mesto vselej odlagajočega se zadnjega pomena. Pri Kantu je namreč prazno mesto občega pravila, ki spravlja v tek reflektirajočo sodbo, vselej že zapolnjeno z momentom kontingentnega realnega: reflektirajoča sodba je utemeljena na čutnosti občutka, na tistem, kar je v čutnosti najbolj subjektivno, a je hkrati za subjekt radikalno tuje in kontingentno. Končnost subjekta pa pri Kantu ni le znamenje za to, da je eksistenca čutne materije vselej že dana, pojmu predhodna in iz pojma neizvedljiva. Je vse prej znamenje za to, da eksistira subjekt, transcendentalna zmožnost konstitucije izkustvene realnosti, le v razmerju do nekega momenta, Kant ga misli v čutnosti občutka, ki ga ni mogoče umestiti v okvir subjektive konstitucijske zmožnosti. Kontingentnost realnega pri Kantu ne pomeni, da se transcendentalna konstitucija nikoli ne dotakne samega realnega (da ne gre za "ustvarjanje" realnega sveta), da ostaja realno konstituciji realnosti vselej vnanje. Pomeni vse prej, da je konstitucijska zmožnost v svojem jedru obeležena z nekim momentom radikalne kontingentnosti, zunanosti, tako kot na tem momentu temeljijo tudi ideje uma, ki konstituciji zagotavljajo njen odlagajoči se smisel.

Kantov koncept končnosti subjekta, mišljen kot kraj, kjer se smiselno povezuje tema kontingentnosti realnega in nekonsistentne totalnosti, tako na eni strani ohranja kategorijo subjekta, na drugi strani pa vanjo uvaja moment, ki od *znotraj* blokira subjektivno zmožnost konstitucije. Prav s tem pa po našem mnenju veliko bolj dosledno in radikalno od dekonstruktivistične zastavitve razgrajuje spekulativni totalitarizem instance subjekta.

OPOMBE

¹ Prim. A. Badiou, *Manifèste pour la philosophie*, Seuil, Paris 1988, slov. prev. v: Filozofski Vestnik XIII/1992, št. 1.

² Prim. Ph. Lacou-Labarthe, *La fiction du politique*, Christian Bourgeois Editeur, Paris 1987.

³ Prim. k temu J. Šumič-Riha/ R. Riha, *Pravo in razsodna moč*, ŠKUC, Ljubljana 1993.

⁴ Zgleden primer takega razmišljanja je najti v delu J. Lenoble/A. Berten, *Dire le norme*, E. Story-Scientia, Bruxelles 1990.

⁵ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 35.

Jelica Šumič-Riha **DEKONSTRUKCIJA NELITERARNEGA DISKURZA:** **ASPEKTI V PRAVU**

Ta prispevek bo namesto dekonstrukcije kakšnega pravnega teksta, ki bi se zgledovala po Derridajevi dekonstrukciji *Dekla-*

racije o neodvisnosti iz *Otobiographies*, podal nekaj tez o možnem razmerju med literaturo in pravom v kontekstu, ki ga zarišuje dekonstruktivističen pristop.

Začenjam z znamenito in hkrati še danes provokativno tezo, sposojeno iz Shelleyjeve *A Defense of Poetry*, da so pesniki nepriznani zakonodajalci sveta. Po mojem mnenju je popolnoma odveč mdrovati o tem, ali gre v tem primeru za znano pesniško pretiravanje ali pa je treba tako izjavo vzeti resno. Bolj smiselno bi bilo vprašati se, ali tako izjavo danes sploh lahko razumemo. Po mojem mnenju je danes preprosto ni mogoče razumeti, ker je za nas zgubljen kontekst romantičnega razumevanja pesništva in njegovega poslanstva, torej kontekst, v katerem je tako trditev mogoče izreči in jo vzeti resno, to je, razumeti jo v skladu z njeno intenco.

Pač pa bi lahko postavili drugačno vprašanje in na njegovi podlagi tudi drugače brali literaturo tistega časa, namreč: kaj pomeni za literaturo na eni strani in za pravo na drugi, če v vlogi zakonodajalca vidimo pesnika? Že na prvi pogled je jasno, da odgovor na to vprašanje ne more biti enoumen. Kajti če si literaturo na neki način vendarle lahko zamislimo kot vir kakšnega zakona - pa še to v izjemnem, lahko bi rekli celo skrajnem primeru - je že vnaprej jasno, da zakon, ki bi ga "postavila" literatura, vseeno ne more imeti vseh bistvenih atributov "pravega" zakona. Predvsem si ni mogoče predstavljati, kako bi dosegli, da bi bil tak zakon obvezen za vse, in še manj, kako bi kaznovali njegove kršitelje.

Če si torej pesnika ne moremo predstavljati v vlogi zakonodajalca, pa si v skladu s tradicionalnim pojmovanjem vloge in funkcije umetnosti v družbi brez težav predstavljamo literaturo kot "zrcalo" in seveda tudi kritiko obstoječe zakonodaje. Če ostanemo v okviru tega tradicionalnega pojmovanja literature, potem lahko vidimo v literaturi, kot se nam kaže v *Antigoni*, *Mihaelu Kolhaasu*, *Procesu*, če naštejemo nekaj najbolj razvpitih zgledov, enega najbolj subtilnih načinov subverzije ali dekonstrukcije danega pravnega univerzuma. Literatura je dekonstrukcija prava v tisti meri, v kateri pokaže protislovje med partikularnostjo in univerzalnostjo zakona, najbolj očitno v razmerju med zmerom partikularno zaznamovanim izjavljalnim mestom zakona in zahtevo zakona po univerzalni veljavnosti. Nič manj de(kon)struktivna ni literatura v razmerju do prava, kadar pokaže notranjo dialektiko zveze med smotri in sredstvi za njihovo doseglo, skratka, kadar pokaže sprevrženje te zveze.

Na tihem pričakujemo, da mora dekonstruktivističen pristop vnesti v to razmerje kakšno novost ali vsaj drugačnost. Novum, ki ga prinaša dekonstrukcija, je, če smemo tako reči, "estetizacija" objekta dekonstrukcije. To, kar dekonstruktivističnemu pristopu omogoča, da pokaže subverzivni naboj literature glede na pravo, je enačaj, ki ga postavi med njima. Dekonstruktivistična teorija bere zakone, ustave, deklaracije itn. kot literarne tekste. In ravno v tej izhodiščni poziciji, za katero je značilna univerzalizacija literarnega teksta, je bržkone treba iskati vzroke za

presenetljivo afiniteto med dekonstruktivistično usmerjeno literarno teorijo in gibanjem, ki se je poimenovalo "critical legal studies".

Kot je znano, je bil v ZDA – kajti edino v ZDA lahko govorimo o pomembnem dekonstruktivistično usmerjenem toku v pravni teoriji, ki se je razvijal od začetka osemdesetih let – Derridajev in postmodernistični vpliv sploh najmočnejši ravno v literarni teoriji, od tam se je pozneje razširil tudi v pravno teorijo, deloma še v sociologijo in filozofijo. Naj mimogrede opozorim, da bi bilo zelo narobe, če bi si dekonstrukcijo predstavljali kot nekakšno univerzalno metodo in konceptualno aparaturo, uporabno za najrazličnejša partikularna predmetna področja.

Če je sploh katera teorija vztrajala pri dekonstrukciji med metodo in njenim predmetom, potem je to ravno dekonstruktivistična teorija, čeprav je seveda res, kot nas poučijo že dognanja sodobne epistemologije, tako francoske kakor tudi anglosaške, da to ni značilno le za dekonstruktivističen pristop. Če pa že ostajamo v njegovem okviru, potem bi bilo pravilneje govoriti o dekonstrukcijah kakor o dekonstrukciji v ednini in njenih različnih aplikacijah, saj dekonstrukcija v literarni teoriji ni isto kot dekonstrukcija v pravni. Zgolj s tem, da nekatere temeljne koncepte in metode prenesemo v drug kontekst, jih "potvorimo", spremenimo.

Kaj je torej dekonstrukcija v pravu, ki bere zakonski tekst kot literarni tekst, oziroma kaj ni dekonstrukcija v pravu, glede na katero ozadje se pokaže specifičnost dekonstruktivističnega pristopa? Najprej bi rada opozorila, da dekonstrukcija ni edina, ki bere zakonske tekste kot literarne tekste. Med sodobnimi pravnimi teorijami bi vsekakor morali omeniti vsaj Dworkinovo, ki izrecno enači pravni tekst z literarnim in pravno interpretacijo z literarno. Za Dworkina namreč ni načelne razlike med literarnim in pravnim tekstom, in sicer zato ne, ker izhaja iz hermenevtične teze, da je vsako razumevanje katerega koli teksta ali govorne besede zmerom že interpretacija, to se pravi, zanazajska rekonstrukcija smisla povedanega oz. napisanega. Dworkin zato vidi smoter svojega početja v pojasnitvi tistih interpretativnih načel, ki bi omogočila konstrukcijo prava kot celote (law as integrity).¹

V nasprotju z Dworkinovo hermenevtično konstruktivno interpretacijo celote gre dekonstruktivistom za to, da pokažejo lažnost oziroma navideznost te celote, da razkrijejo mehanizme konstrukcije resnice, enotnosti, racionalnosti, enumnosti, pomena s pomočjo marginalizacije ali celo izključitve razlik. V luči dekonstruktivističnega pristopa je mogoče Dworkinovo konstruktivno interpretacijo prava kot celote razumeti kot orodje za mistifikacijo in s tem tudi za opravičevanje danega pravnega reda (tako so jo tudi razmeli in zato kritizirali).²

Da bi razumeli in pojasnili, kaj je pravzaprav predmet spora med konstruktivističnim in dekonstruktivističnim pristopom, bi se morali vprašati, od kod sploh potreba po rekonstrukciji prava kot celote, pri kateri vztrajajo pravni hermenevti, dekonstruktivisti pa ji oporekajo? Lahko bi rekli, da izhajata tako

konstruktivni kakor tudi dekonstruktivni pristop iz podobne začetne ugotovitve, da je omajana vera v dostopnost objektivnih kriterijev, ki bi omogočali pripisovanje nedvoumnega in presojnega pomena pravnim besedilom. Tako dekonstruktivisti kakor tudi hermenevti se strinjajo, da ni konsenza o temeljnih pravnih vrednotah in načelih, da je posledica tega nesoglasja radikalna nedoločnost pravnih pravil in da so pravni spori pravzaprav nerešljivi, če ni oz. če ni mogoče izdelati univerzalnega okvira, ki bi presegel relativizem in politični partikularizem.

Razloge za to, da se je vprašanje statusa pravnih pravil, njihove nedvoumne interpretacije in aplikacije postavilo s tako ostrino, je bržkone treba iskati v globoki krizi pravne teorije, ki se je začela z realistično kritiko pravnega formalizma. Dekonstruktivna, podobno kot pravni realizem, izpostavi vprašljivost pravnih pravil s tem, da pokaže, da prizadevanje za trden in nedvoumen pomen zakonskih besedil kot podlago za njihovo aplikacijo lahko pripelje le do nedoločnosti, protislovja in nerešljivega konflikta. Konstruktivisti pa so narobe prepričani, da je s pomočjo hermenevtičnega pristopa pomen (in s tem tudi pravo) vendarle mogoče rekonstruirati.

Dekonstruktivna si podobno kot konstruktivna interpretacija sposoja metode literarne kritike, semiotike, strukturalne analize, le da so njena dognanja nasprotna tistim, do katerih pride predmet njene kritike, konstruktivna interpretacija. Dekonstruktivna namreč dokazuje, da so pravila za interpretacijo teksta, tako literarnega kakor tudi pravnega, oziroma pravila za razsojanje uporabna le, če interpret spregleduje nekaj, čemur bi lahko rekli moment slepe vere, slepega zaupanja v obstoj pravil za interpretacijo. Drugače rečeno, interpret in seveda tudi sodnik, ki je tudi nekakšen interpret zakonskih besedil, ne bi mogla opravljati svojega poklica, če ne bi vnaprej slepo verjela, da obstajajo nekakšna pravila in kriteriji, ki vodijo do nedvoumnega pomena interpretiranega besedila.

Tudi če pustimo ob strani še vedno sporno vprašanje, kaj je pravzaprav dekonstrukcija v pravu: metoda, tehnika ali proces, oprt na specifično ontološko oziroma pesimistično etično vizijo sveta, lahko vseeno izločimo kot temeljni postulat tega pristopa prednost pisave pred govorom. Vsak tekst, tako govorjen kakor tudi pisan, napotuje na drug tekst, na drugo pisanje, ni nič takega, kar bi bilo mogoče opredeliti kot čisto prezenco, ki v svoji neposrednosti in transparentni razodeva tisto, kar je hotel njegov avtor reči. Vsak tekst je z gledišča dekonstrukcije ponesrečen poskus sprave med tem, kar je avtor hotel reči, in tem, kar je dejansko rekel, med identiteto in razliko, med enotnostjo in raznoličnostjo, med sebstvom in drugim. Vsaka sprava je zato le navidezna, produkt ideološke potvorbe. Iz tega konteksta je hkrati razvidno, zakaj tudi pravni diskurz, zlasti sodobni pravni diskurz, utemeljen na zahtevi po univerzalnosti, ne more doseči koherentnosti in celosti, saj je že sama zahteva po univerzalnosti utemeljena na marginalizaciji razlik in nepriznavanju drugega in drugačnega.

Že na prvi pogled je razvidno, da bi od dekonstrukcije zaman pričakovali rešitev iz orisane krize pravne interpretacije. A takega cilja si dekonstrukcija tudi ni zastavila. Prej bi lahko rekli, da ji gre za to, da analizira različne manifestacije te krize. Nekoliko na hitro bi lahko opredelili štiri naloge ali področja delovanja dekonstrukcije v pravu, ki naj bi obenem pokazale tudi njeno specifičnost:

1. Dekonstruktivistični pristop v pravu izhaja iz nedoločnosti pravnega teksta in raziskuje posledice, ki izhajajo iz te izvirne danosti. Dekonstrukcija zato razkriva za navidezno konsistentnostjo in koherentnostjo pravnega diskurza napetost ali celo protislovnost v njegovi globinski strukturi. Če bi na hitro improvizirali dekonstruktivistično kritiko pravnega formalizma, potem bi lahko rekli, da je za dekonstruktiviste pravni formalizem zgolj naknadna racionalizacija danega pravnega sistema in ne rezultat poglobljene analize pravne dejanskosti.

2. Dekonstrukcija raziskuje, na kakšen način partikularizem zmerom že obarva tisto, kar naj bi bilo obče in univerzalno. Tako naj bi bila univerzalnost zakonov in nevtralnost pravnih institucij zmerom že v prid določenim privilegiranim skupinam. Dekonstrukcija zato analizira, na kakšen način neko določeno, partikularno pojmovanje prava prevlada in se vsili kot nevtralno, obče, za vse sprejemljivo pojmovanje.

3. Dekonstrukcija razkriva, na kakšen način pravna analiza in pravni diskurz kot taka mistificirata tudi tisto, kar ostaja zunaj prava oziroma kar je iz njega izključeno, in legitimirata rezultate domnevno objektivne, nevtralne pravne analize. Značilno vprašanje, ki si ga postavlja dekonstrukcija, je denimo: kako pojasniti nasprotje med nedoločnostjo, odprtostjo pravnega teksta za poljubne, celo nasprotujoče si interpretacije in določnostjo oziroma končnostjo pravnih odločitev in praks.

To vprašanje bi lahko formulirali tudi drugače: kako je mogoče, upošteva je nasprotje med odprtostjo oziroma nedoločnostjo prava na eni strani in določnostjo oziroma končnostjo rezultatov pravne prakse na drugi, vztrajati pri nevtralnosti, odprtosti za pobude vseh skupin? Dekonstruktivisti zato raziskujejo, kako se konstituirata pravna skupnost oziroma sistem skupnega, občega pomena, ki ga ponavadi sprejemamo samodejno kot nekaj danega in se ne zavemo, da smo ga izbrali, sledeč nezavednim vzorcem vedenja in seveda tudi razumevanja prava kot družbene institucije. Dekonstruktivisti si pri tem prizadevajo, da s pomočjo metod, sposojenih pri semiotiki, psihoanalizi, literarni kritiki itn., pokažejo partikularnost oziroma spodbijajo občo veljavnost interpretacij zakonskih besedil, sodniških odločitev itn.; drugače rečeno, prizadevajo si pokazati, da so te pravne interpretacije in odločitve odvisne od nepravniških oziroma zunajpravnih metod dekodiranja pravnega pomena.

4. Dekonstrukcija poskuša biti tudi konstruktivna, kolikor določi in vključi v pravni diskurz dotlej zanemarjene interpretacije in pojmovanja pravnega reda.

V nasprotju s konstruktivno, hermenevitično usmerjeno interpretacijo prava, kakršna je, kot smo že omenili, Dworkinova

teorija, si dekonstrukcija ne postavlja za cilj ohranitve prava kot institucije, torej prava v njegovi celosti, če uporabimo Dworkinov izraz, pač pa hoče rajši razkriti mehanizme njegovega delovanja, opozoriti na nemožnost nevprašljivih, trdnih pravnih interpretacij in odločitev. Dekonstrukcija zato dokazuje, da lahko pravo funkcionira le na podlagi potlačitve oziroma pozabe tistih partikularnih ekonomskih, političnih, zgodovinskih in kulturnih dejavnikov, ki zmerom že prežemajo spontano razumevanje prava in ki seveda nujno obarvajo in določajo vsako pravno interpretacijo in odločitev. V tem pogledu je dekonstrukcijo mogoče razumeti, tako se tudi sama razume, kot kritiko drugačnih pojmovanj prava, predvsem tistih, ki bi jim lahko rekli uradna, saj vidi svojo prednost v tem, da je zmožna pokazati njihovo omejenost, zlasti glede tistega, kako ne zaznavajo svoje odvisnosti od ideoloških preferenc, nezavednih odločitev in izbir, ki prikrivajo in hkrati že zapolnijo izvirno nedoločnost pravnega teksta.

Kako bi lahko strnili rezultate dekonstruktivističnega branja prava? Kaj so najbolj sporne točke takega branja, se pravi najbolj sporne za tradicionalne poglede? V nasprotju s tradicionalno pravno teorijo in hermenevtiko dekonstrukcija vztraja, da interpretacije pravnega teksta ni mogoče upravičiti, kar seveda pomeni, da so vse interpretacije enako arbitrarne, saj ni nobenega kriterija, nobene opore, ki bi omogočala ločitev bolj upravičene interpretacije od manj upravičenih. Drugič, za dekonstrukcijo ni ne v tekstu ne zunaj njega, denimo v zgodovini njegove recepcije, v interpretacijah, ki so se v skupnosti že uveljavile, ipd., ničesar, kar bi upravičevalo tezo o enotnosti in celosti teksta. Za dekonstruktivističen pristop je vsak tekst podvojen, v vsakem tekstu se za dozdevno koherentno površino skriva protislovna globinska struktura. In tretjič, avtor teksta je neeksistentna entiteta. Nič takega ni, čemur bi lahko rekli enotni (unarni) subjekt, avtor teksta, ki bi mu lahko pripisali odgovornost za pomen in seveda tudi za interpretacijo teksta. Za domnevnim unarnim subjektom se skriva kakofonija med seboj sprtih glasov.

Čisto na kratko bi te osnovne teze dekonstruktivističnega branja ponazorila z Derridajevo analizo *Deklaracije o neodvisnosti*. Kot je znano, Derrida v njej problematizira idejo izvira, ko razkriva paradoksa podpisa. Izvir, za katerega tu gre, je seveda izvir oziroma nastanek Združenih držav Amerike. Za Derridaja je temeljno vprašanje, kdo sme podpisati *Deklaracijo o neodvisnosti* in s kakšno pravico lahko to stori. *Deklaracija* ni ustava, saj ji ustava šele sledi. Tudi sestavna pravnega sistema ni, prav narobe, je izvirno pred njim. Podpisniki *Deklaracije* resda trdijo, da so "zastopniki" (predstavniki) "vseh dobrih ljudi svobodnih in neodvisnih držav", a težava je ravno v tem, da telo, ki bi legitimiralo podpis *Deklaracije*, entiteta, ki je pozneje v ustavi opredeljena kot "mi, ljudstvo", še ne obstaja, oziroma začne obstajati šele

s podpisom *Deklaracije*. To seveda pomeni, da predstavniki, ki o sebi trdijo, da zastopajo Ljudstvo, niso pravi predstavniki, saj Ljudstvo, ki naj bi ga zastopali, še ne obstaja. Po Derridaju dobijo podpisniki *Deklaracije* pravico do podpisovanja tako rekoč za nazaj. Drugače rečeno, podpis prikriva časovno zanko, kjer se križata logična predhodnost s časovno vzratnostjo. V tem izvirnem dejanju (podpisovanju) seveda ni težko videti variacije na razvpito derridajevsko temo o razloki.

Paradoks podpisa *Deklaracije o neodvisnosti* razkriva še en, nič manj pomemben derridajevski pojem, namreč pojem nedoločnosti. Paradoks *Deklaracije* je v tem, da ni mogoče določiti – tudi tekst tega ne more določiti – ali zgolj ugotavlja, konstatira, da je ljudstvo že neodvisno, ali izvršuje, performira, dejanje, ki ljudstvo šele naredi neodvisno. Paradoks *Deklaracije* je seveda v tem, da je pogoj za njeno učinkovitost ta, da mora vztrajati v tej nedoločnosti, saj tako kot vsako izvorno, utemeljitveno dejanje po definiciji niha med konstativom in performativom. Tako bi lahko rekli, da z vsakim podpisom "ugotovimo", da smo že to, kar postanemo šele s podpisom.

V luči dekonstruktivističnega branja *Deklaracije* ni nič manj problematično razmerje med avtorjem in tekstom. Namesto da bi tekst imel avtorja, ki bi ga s svojim podpisom avtoriziral, je prav narobe tekst tisti, ki ustvari svojega avtorja. Ponavadi sicer mislimo, da brez avtorja tekst ni mogoč, derridajevska analiza pa nam kaže, da je tekst pred avtorjem in da si šele tekst ustvari instanco, ki naj bi ga za nazaj avtorizirala. Zato ne moremo reči, da avtor avtorizira svoj tekst s podpisom, pač pa narobe, tekst dovoli, pooblasti svojega pisca, da ga podpiše, in ga s tem naredi tudi za svojega avtorja.

Tu se seveda ne moremo spuščati v politične razsežnosti dekonstrukcije prava kot ene najpomembnejših družbenih institucij. Znano je, da so kritiki očitali dekonstruktivistom radikalno subverzivnost ali celo nihilistični pesimizem, ki tako rekoč že v kali zatre vsak poskus pozitivnega političnega projekta. Če je dekonstrukcija v razmerju do prava razgrajevalna, celo cinična, to še ne pomeni, da ima enak odnos tudi do pravice, kot lahko razberemo iz Derridajevega znamenitega predavanja o moči zakona in mističnem temelju avtoritete.³ Na kakšen način je dekonstrukcija – ob vsem razgrajevanju dozdevne občosti, na kateri temelji pravo – vendarle zavezana ideji pravičnosti, pa bi seveda zahtevalo podrobnejšo analizo omenjenega Derridajevega predavanja.

OPOMBE

³ Z vprašanjem konstrukcije prava kot celote s pomočjo hermenevtičnih načel za interpretacijo teksta se Dworkin bolj ali manj eksplicitno ukvarja v skoraj vseh svojih delih. Najbolj dognano aplikacijo her-

menovitih načel in postopkov pa najdemo v njegovem še danes najbolj temeljnem delu *Law's Empire*, Fontane, London 1986.

² Prim. M. Rosenfeld, *Deconstruction and Legal Interpretation: Conflict, Indeterminacy and the Temptations of the New Legal Formalism*, *Cardozo Law Review* 1990, št. 12.

³ Prim. J. Derrida, *Force of Law: The "Mystical Foundation of authority"*, *Cardozo Law Review* 1990, št. 12.

ALEKSAN-
DRINECII. Adaptacije
francoskega
aleksandrince
v drugih
jezikih

V prvem delu študije, objavljenem v prejšnji številki Primerjalne književnosti, smo analizirali zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrince. Pričujoče nadaljevanje je posvečeno premisleku, kako aleksandrince funkcionira v drugih romanskih jezikih, v angleščini in nemščini. Tretji del študije pa bo obravnaval različne adaptacije francoskega aleksandrince v slovenskem jeziku.

Čeprav tudi poezija drugih romanskih narodov temelji na silabičnem verzifikacijskem sistemu, se bistveno razlikuje od francoske po načinu naglaševanja besed: ti jeziki namreč poleg oksitona (naglasa na zadnjem zlogu besede) poznajo tudi paroksiton (naglas na predzadnjem zlogu) in proparoksiton (na predpredzadnjem zlogu). Zato število zlogov v aleksandrincih teh jezikov niha od 12 do 16, odvisno pač od števila nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu in verzu. Kljub silabičnemu temelju je verzni ritem v drugih romanskih jezikih zgrajen na drugačnih principih kot v francoskem verzu, kar vpliva tudi na ustroj aleksandrince. Odsotnost nemega e-ja v nekaterih romanskih jezikih (npr. v španščini in italijanščini) ima za posledico, da verzna klavzula v ženskih verzih zveni bistveno drugače kot v francoščini, zato iz francoske klasične poetike izposojeno pravilo alternacije moških in ženskih rim v teh romanskih jezikih nujno vpliva na razliko v številu zlogov med moškimi in ženskimi verzji. Zanimivo pa je, da se neml e v provansalski poeziji izgovarja in šteje kot poln zlog, kar je očitno rezultat tesne povezave pesniškega besedila in glasbe v umetnosti trubadurjev. V španskem verzu je cezura še močnejša kakor v francoskem, medtem ko je cezura v italijanskem verzu šibkejša. Kljub silabičnemu temelju igra akcentuacijski princip v španskem in italijanskem verzu večjo vlogo kakor v francoskem verzu; v italijanskem je funkcija sistema naglasov tako pomembna, da pravzaprav ne gre za silabični, temveč za silabotonični verz.

Še bolj pa so od ritma originalnega francoskega aleksandrince oddaljeni aleksandrinci v jezikih z akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom (npr. v angleščini, nemščini in slovensščini), kjer je svobodni ritem premičnih naglasov nadomeščen s strožjim ritmičnim sistemom stalnih naglasnih mest. V akcentuacijskih aleksandrincih je večinoma spremenjeno tudi število zlogov, rima funkcionira drugače, razen tega pa ni gotovo, ali akcentuacijski verz spričo goste mreže naglasov, ki mu dajejo ritmično stabilnost, sploh potrebuje cezure.

Skratka: raba aleksandrince v različnih jezikih je idealno izhodišče za primerjavo verzifikacijskih sistemov.

1. Aleksandrince v romanskih jezikih

Provansalsčina, katalonsčina, španščina, italijanščina in drugi romanski jeziki poznajo ustrezno obliko verza, ki ga prav tako imenujejo aleksandrince.

Na tej točki se srečujemo s posebnim terminološkim problemom: mnogi literarni teoretiki imenujejo aleksandrince sleherni

dvanaestzložni verz, ne glede na razporeditev rim, kitično obli-ko itn. Če kot aleksandrinec razumemo le dvanaestzložni verz z ustrezno cezuro (cezurami) ter zaporedno rimanimi dvojicami, kakor se je uveljavil predvsem v francoski klasicistični dramati-ki, potem mnogi primeri dvanaestzložnega verza v romanskih jezikih ne ustrezajo tej definiciji, saj gre pogosto za monorimo, kjer je celotno pesniško besedilo zgrajeno na eni sami rimi, ali pa za bolj zapleteno razporeditev rim – za prestopno ali oklepa-jočo rimo. Po drugi strani pa je treba upoštevati zgodovinsko dejstvo, da so se celo v francoski poeziji zaporedno rimate verz-ne dvojice pri dvanaestercu (aleksandrincu) in desetercu uvelja-vile šele relativno pozno, proti koncu 15. stoletja,¹ medtem ko so prej prevladoval kitice oz. točneje verzni odstavki neenakomer-nega obsega (*laisses*), v katerih so bili verzi povezani z eno samo asonanco ali rimo.

1. A. Aleksandrinec v provansalski (trubadurski) poeziji

Pri branju trubadurske poezije se je med drugim treba zave-dati, da se je tedanji način zapisovanja pesmi globoko razliko-val od vizualne organizacije pesniškega besedila, kakor jo je uveljavil novi vek in ki je veljala vse do modernistične revoluci-je. Za razliko od tradicionalnega zapisa pesmi na papirju, ki se drži slovničnih pravil interpunkcije (s to izjemo, da so svojčas začetne črke vseh verzov večinoma pisali z majuskulo ne glede na to, ali je šlo za začetek novega stavka ali ne) in postavlja rime na konec verzov, pozna zapis trubadurskih pesmi v *Chansonnierjih* (srednjeveških zbornikih trubadurske poezije) velike začetnice le na začetku kitice in pri osebnih imenih, verzi pa so medsebojno ločeni zgolj s piko, po kateri se pesem nadaljuje kakor pri proznem zapisu: edino znamenje ločevanja posameznih segmentov pesmi je belina, presledek, ki ločuje posamezne kitice – *coble*. Tovrstno zapisovanje trubadurske poezije po svoje priča o tem, da je bil oralni način predvajanja oz. zvočni način sprejemanja teh pesmi primaren modus življe-nja poezije ter da je vizualni zapis služil le dokumentiranju in je torej imel v primerjavi z zvočnim podajanjem/ sprejemanjem pesmi le sekundarno, pomožno vlogo. Stoletja po Gutenbergov-em izumu so dokončala proces ločevanja zvočnega in vizualne-ga načina recepcije poezije, ki se je bil začel že v okrilju srednje-ga veka: danes večinoma doživljamo poezijo na vizualen način, s tihim branjem (pri katerem pa nam v notranjem sluhu le odzvanja zven besed), z glasnim branjem ali poslušanjem reciti-ranja pa le še izjemoma. Zato je logično, da originalni zapis trubadurskih pesmi ne ustreza našemu današnjemu načinu doživljanja poezije, ki je kljub agresivnosti avdiovizualnih medi-jev še zmeraj bistveno določen s tradicionalno novoveško vizu-alno percepcijo. Zaradi lažje analize trubadurskih pesmi je torej treba zapis prilagoditi novoveškim konvencijam.

Oglejmo si kitico iz pesmi trubadurja Guillemeta de Saint-Didiera, ki je ustvarjal v času največjega razcveta umetnosti trubadurjev, na začetku 13. stoletja, in je v provansalsko ljube-zensko poezijo (*canço*) vpeljal dvanaesterec (aleksandrinec). Če

razdelimo to kitico na tradicionalen novoveški način, tako da rime postavimo na konec vrstic, bo razvidno, da gre za monorimo:

Pois tant mi forss'amors que m'a faich entremetre.
 c'a la gensor del mon aus ma chansson trametre.
 e pois non auz aillors mon fin cor esdemetre.
 ben deuri'enplegar mon sotil sen e metre.
 si-l plagues qe-m laisses en son servizi metre.
 cill cui hom liges sui ses dar e ses prometre.³

Guillem de Saint-Didier pa je dvanajsterec uporabljal tudi drugače, v povezavi s prestopno rimo ter s heterosilabičnimi – se pravi različno dolgimi – verzi. Naslednji kitici predstavljata začetek njegove pesmi z naslovom, povzetim po prvem verzu: *En Guilhem de Saint Deslier vostra semblanza* (po uveljavljeni mednarodni rabi označujejo velike črke ob robu rime širokih verzov, male črke rime ozkih verzov, številke v oklepaju pa število zlogov v verzu*):

En Guilhem de Saint Deslier vostra semblanza.	A (12)
mi digatz d'un soin leughier qe-m fo salvatge.	B (12)
qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza.	A (12)
m'adurmi ab lo salut d'un ver messatge.	B (12)
en un vergier plen de flors.	c (7)
frescas de bellas colors.	c (7)
on feri uns venz isnels.	d (7)
qe frais las flors e-ls brondels.	d (7)
Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza.	A (12)
q'eu en conoisc ni m'es vis en mon coratge.	B (12)
lo vergier segon q'en penz signifianza.	A (12)
es d'amor las flors de domnas d'aut paratge.	B (12)
e-l venz dels lauzenjadors.	c (7)
e-l bruiz dels fals fegnedors.	c (7)
e la frascha dels ramels.	d (7)
nos cambi'en jois novels. ³	d (7)

Kljub heterosilabični sestavi verzov v kitici je očitien popoln strukturni paralelizem med kiticama, ki temeljita na istih rimah ter na enaki razporeditvi števila zlogov. Če se od kitice do kitice ponavljajo iste rime skozi celotno pesem, je to *canso* (ljubezenska pesem) *unisonans* (enako zvoneča), kar je ideal trubadurske poetike, saj so trubadurji rime doživljali kot objem besed in kot jezikovni izraz ljubezni. Če pa se rime spreminjajo od kitice do kitice, ne da bi se spremenila tudi njihova razporeditev, gre za *canso singulars*. Pesem Guillema de Saint-Didiera je torej zanimiva sinteza, kjer je aleksandrinec vpel v širšo strukturo *canso unisonans*. Med formalno kompleksnostjo in zvočno pretanjenostjo te trubadurske lirske zvrsti ter preprosto rabo aleksandrinca v francoski epski poeziji zija globok prepad.

Nadvse zanimivo in pomenljivo je, da trubadurska lirika temelji na izgovorjavi in štetju vsch zlogov, vključno z nemim

*Prevodi citiranih primerov so navedeni v opombah.

e-jem, ki v provansalski poeziji igra prav tako pomembno vlogo kakor v francoski.⁴ Ta razlika se lepo vidi oz. sliši pri desetercu: verz viteške epike (npr. v *Chanson de Roland*), za katerega je značilna cezura po 4. zlogu (4 + 6), ne elidira nemega e-ja na koncu prvega polstiha in je torej paradoksalno ta deseterec lahko tudi enajsterec s sestavo 4(+1) + 6, kakor v naslednjem primeru:

1 2 3 4 (+1) 5 6 7 8 9 10
De cels de France / odum les graisles ciers;⁵

Za razliko od francoskega epskega deseterca in zgoraj navedenega primera epske cezure provansalski trubadurski lirski deseterec z enako sestavo (1. polstih - 4 zlogi, 2. polstih - 6 zlogov) upošteva in "šteje" tudi nemi e na koncu prvega polstiha, zato ima v teh primerih prvi polstih zlog manj, kar da ritmično strukturo 3(+1) + 6:

1 2 3(4) 5 6 7 8 9 10
consi fezes / a mon maltrat secors.⁶

Tovrstno cezuro, pred katero je nemi e upoštevan kot poln zlog, literarna veda imenuje lirski cezura. Kot pravi Jacques Roubaud, gre za "izum trubadurjev, ki daje cansu izvorno pesniško dostojanstvo, ki ga loči od dostojanstva *chanson de geste*. Gre, skratka, za epskemu nasproten deseterec, za anti-deseterec."⁷

Ta razlika med štetjem zlogov v epskem in lirskem desetercu najbrž kaže na razliko v podajanju te poezije: dejstvo, da so trubadurji izgovarjali in šteli vsak zlog, dodatno potrjuje tesno povezanost besedila in glasbe v njihovi umetnosti, saj mora v taki povezavi že zaradi glasbenega ritma "šteti" vsak zlog. Tudi to dokazuje izvorno povezanost lirike z glasbo, na kar opozarja že etimološki izvor izrazov lirika (iz starogrškega strunskega glasbila lira) in pesem (iz glagola peti).⁸

Po drugi strani dejstvo, da je nemi e v epski poeziji mogoče izgovarjati, ne pa tudi "šteti", kaže na to, da je bila ta poezija po vsej verjetnosti namenjena le glasnemu branju, pri katerem število zlogov ni tako usodno pomembno kakor pri besedilih, namenjenih za uglasbitev. Ta glasbeno-pesniška primerjava torej pomeni, da je bil tudi francoski epski aleksandrincec od vsega začetka najbrž namenjen le glasnemu branju.

1. B. Aleksandrincec v katalonski poeziji

Umetnost provansalskih pesnikov je silovito vplivala na literarne tokove pri mnogih drugih narodih. Trubadurska poetika je na prelomu 14. in 15. stoletja doživela labodji spev v Kataloniji: pesnik Cerveri di Girone je s svojo učeno verzifikatorsko spretnostjo posnemal velike zglede provansalskih lirikov in s tem utemeljil poezijo v katalonskem jeziku. Obenem je bil eden največjih mojstrov aleksandrinceca, kar dokazuje tudi začetek njegovega dolgega besedila z naslovom *Sermo* (Pridiga):

Per ço car neguns homs no pot adreyt ne be
far ne dir ni pensar sens Deu neguna re,
preyem Deu qu'Ell me do gracia e vertut
com pusca dir paraulas que sion a salut,
Senyor, de vostres armes; e que tuyt les poscats
be ausir e entendre e far, si que n'ajats
de Deu grat e amor.⁹

1. C. Španski alejandrino

Tudi španščina se bistveno razlikuje od francoščine po načini naglaševanja besed: poleg oksitona, značilnega za francoščino, pozna tudi bariton, in sicer tako paroksiton kot proparoksiton. Ker je torej zadnji naglas v verzuhlahko na zadnjem, predzadnjem ali predpredzadnjem zlogu, je španski *alejandrino* po številu zlogov daljši od francoskega: ponavadi ima 14 zlogov, ki so razdeljeni s središčno cezuro po 7. zlogu (7 + 7). Gre za meter, v katerem je okoli l. 1249 po vzoru francoskega *Romana o Aleksandru* nastala *Knjiga o Aleksandru* (*Libro de Alexandre*), ki sodi v zvrst t. i. *mester de clerecia* (umetnost klerikov), kakor je poimenovana učena, didaktična narativna poezija, ki je s svojo ambicijo po formalni dovršenosti (silabas contadas – prešteti zlogi) nasprotovala predhodno cvetoči, umetniško močni, a formalno nepravilni epski poeziji, znani pod imenom *mester de juglaria*, ker so jo ustvarjali in poustvarjali *juglars* (žonglerji) in minstreli.

Nekateri literarni zgodovinarji, kot npr. znameniti medievalist Ramón Menéndez Pidal in literarni zgodovinar Luis Guarner, pripisujejo avtorstvo *Knjige o Aleksandru* pesniku Juanu Lorentzu de Astorga. Besedilo je napisano v samih štirivrstičnicah; verze znotraj kitice povezuje monorima. Prislunhimo prvi kitici poglavja *Opis pomladi* (*Description de la Primavera*):

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14

El mes era de mayo, / un tiempo glorioso
cuando facen las aves / un solaz deleitoso.
son vestidos los prados / de vestido fremoso,
da sospiros la dueña, / la que non ha esposo.¹⁰

Španska *Knjiga o Aleksandru* je po izosilabični naravi graditve verzov sorodna francoski srednjeveški epski poeziji. Sicer pa je za španski epski verz značilna velika večja ritmična elastičnost, ki se kaže tudi v različnem številu zlogov: Ramón Menéndez Pidal, največja avtoriteta za špansko srednjeveško poezijo, je izračunal, da v epu o Cidu število zlogov v polstiih (hemistiquios) niha od 4 do 14, najbolj pogoste vrstice pa so sestavljene tako: 7 + 7, 6 + 7, 7 + 8, 6 + 8, 8 + 7, 8 + 8 zlogov.¹¹

Že spremenljivost števila zlogov v španskem verzuhaha teva, da bi morali korigirati naše preveč preproste predstave o silabičnem verzifikacijskem sistemu, kamor sodi tudi španski verz. Princip izosilabičnosti je najbolj radikalno izpeljan v francoski poeziji, kar je klasicistična poetika kodificirala z normativnimi pravili; ker je francoska verzifikacija imela daleč najmočnejši

vpliv na evropsko poezijo, so pravilo izosilabičnosti na silo sprejeli tudi pesniki v jezikih, ki sicer ne ustrezajo tovrstni geometrični pravilnosti. Pravzaprav pa ta princip niti v francoskem verzu ne funkcionira povsem dosledno: ker velja pravilo obveznega alterniranja moških in ženskih rim (z nemim e-jem), se skupaj z naravo rim menjava tudi število zlogov, in to pri aleksandrincu pomeni, da imajo moški verzi po 12, ženski verzi pa po 13 zlogov.

Štetje zlogov v španskem verzu razkriva razliko med foničnimi akcenti (realnim številom zlogov v verzu) in metričnimi akcenti (številom zlogov po metrični shemi).¹² Število zlogov v španskem verzu štejemo z ozirom na zadnji metrični akcent, in sicer na naslednji način:

- številu foničnih zlogov v verzu, ki se konča z oksitonično besedo (*palabra oxitona* ali *aguda*: *abrir*, *ciudad*, *flor*) je treba prišteti še en zlog, da bi dobili število metričnih zlogov;

- številu foničnih zlogov v verzu, ki se konča s paroksitonično besedo (*palabra paroxitona* ali *llana*: *puerta*, *character*, *difícil*) je enako številu metričnih naglasov;

- številu foničnih naglasov v verzu, ki se konča s proparoksitonično besedo (*palabra proparoxitona* ali *esdrujula*: *cántico*, *júbilo*, *sonámbulo* - ta akcent je v pisavi vedno označen) je treba odšteti en zlog, da bi dobili število metričnih zlogov.

Oglejmo si štetje metričnih zlogov na primerih Lorcovih verzov:

1 2 3 4 5 6 7 verso agudo - 7 foničnih zl.
su corbata carmesí 7 + 1 = 8 metričnih zl.

1 2 3 4 5 6 7 8 v. llano - 8 foničnih zl.
Verde que te quiero verde 8 + 0 = 8 metričnih zl.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 v. esdrujulo - 9 foničnih zl.
sobre los yunques sonámbulos 9 - 1 = 8 metričnih zl.

Vsi trije verzi so torej po metrični sestavi osmerci, čeprav ima prvi le 7 zlogov, tretji kar 9, le drugi pa točno 8. Z drugimi besedami: izračunavanje števila metričnih zlogov v španskem verzu se ravna po ženskih klavzulah, enako kot v italijanskem verzu. - Ker je cezura v dolgih španskih verzih izredno močna (še močnejša kot v francoskih), tako da verzna celota razpada na dva izrazita polstih, je opisani način štetja zlogov treba uporabiti pri vsakem polstihu posebej.

V aleksandrincu Rafaela Albertija se drugi polstih konča z besedo, ki je oksitonična (*aguda*), kar pomeni, da ima ta polstih 6 foničnih in 7 metričnih zlogov, celoten verz pa 13 foničnih in 14 metričnih zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6
Fuiste condecorado / por un golpe de mar¹³

Oba polstih v aleksandrincu Antonia Machada imata paroksitonično (*llano*) končnico, kar pomeni, da je število foničnih zlogov enako številu metričnih zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14

Castilla miserable, / ayer dominadora¹⁴

Oba polstih v aleksandrincu Juana Ramóna Jiménez pa imata proparoksitonično (esdrujulo) končnico, kar pomeni, da je število foničnih zlogov v vsakem polstihu 8 (v celotnem verzu 16), število metričnih zlogov v polstihu pa 7 (v celotnem verzu 14):

1 2 3 4 5 6 7 8 / 1 2 3 4 5 6 7 8

Bella como un crepúsculo, / reflejo de una gloria¹⁵

V obeh polstihih se pojavlja t. i. *sinalefa*, ki trk dveh samoglasnikov na medbesedni meji (como un ter de una) razreši z elizijo. Gre za važno pravilo španske metrike, po katerem naj se končni vokal besede in prvi vokal naslednje besede izgovarjata in štejeta kot en sam metrični zlog.

Podobno kot v francoskem verz u in izgovarjavo in štetje zlogov v španskem verz u bistveno vplivata tudi *díreza*, ločitev dveh zaporednih vokalov diftonga znotraj besede na dva različna zloga, ter *sinereza*, združitev dveh zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. *Sinereza* je torej sorodna *sinalefi*, s tem da *sinereza* deluje znotraj besede, *sinalefa* pa na meji dveh besed. Kot smo videli v prvem delu študije o aleksandrincu, francoska literarna veda pod oznako *sinereza* pokriva obe možnosti združevanja vokalov v en sam zlog – tako znotraj besede kot na medbesedni meji.

Tomás Navarro v avtoritativnem delu *Métrica española* takole razlaga temeljno ritmično strukturo španskega verza: "Osnovni temelj verznega ritma so oporniki ekspiratornega akcenta. Drugi zvočni dejavniki kakor naglas ali število zlogov v strukturi španskega verza nimajo konstitutivne vloge."¹⁶

Španski verz sodi v silabični verzifikacijski sistem zaradi tega, ker ne glede na različno število zlogov v verzih medsebojno korespondirajo t. i. *notranje ritmične periode*. Ta pojem (*período rítmico interior*) Navarro definira na naslednji način: "Del verza od zloga, ki je prvi opornik, do zloga, ki je pred zadnjim opornikom, tvori notranjo ritmično periodo."¹⁷ Bolj preprosto povedano: notranja ritmična perioda je del verza od prvega akcenta do zloga pred zadnjim akcentom. Oglejmo si primer, vzet iz pesmi Gustava Adolfa Beckerja (◡ = nenaglašen zlog, – = naglašen zlog, ◡ – = elizija):

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
Del salón en el ángulo oscuro¹⁸

Poševni črti nakazujeta začetek in konec notranje ritmične periode:

◡ ◡ / – ◡ ◡ – ◡ ◡ / – ◡
Del sa / lón en el án gu lo os / cu ro

Pri dolgih verzih, razdeljenih s središčno cezuro, ima vsak polstih svojo notranjo ritmično periodo. Oglejmo si, kakšni sta notranji ritmični periodi v zgoraj citiranem Machadovem

aleksandrincu (enojni poševni črti označujeta začetek in konec notranje ritmične periode, dvojna poševna črta pa središčno cezuro):

u / - u - u / - u
Cas / ti lla mi se / ra ble, //

u / - u - u / - u
a / yer do mi na / do ra

Za ritem španskega verza sta torej konstitutivno važna prvi in zadnji akcent v verzju (za razliko od francoskega verza, npr. klasičnega aleksandrince, kjer sta konstitutivno važna zadnji akcent in akcent pred središčno cezuro). Drugi naglasi znotraj notranje ritmične periode španskega verza vplivajo le na naravo ritma (trohej, daktil ali njuna mešana varianta), tako da npr. v Machadovem aleksandrincu oba notranja naglasa obeh polstihov v povezavi z nenaglašeni zlogoma tvorita trohejski ritem.

Z zadnjim akcentom v verzju se začneja t. i. ritmična periodo prepletanja (*período rítmico de enlace*), ki ločuje in povezuje dva verza oz. točneje dve notranji ritmični periodi.

Ker nenaglašeni zlogi pred notranjo ritmično periodo funkcionirajo kot anakruza (v glasbeni terminologiji: predtakt) in se torej ne štejejo, se znotraj notranje ritmične periode izenačijo verzi, ki bi jih sicer - same po sebi - prištevali k različnim metrom. Oglejmo si to na primerih (/ - meja med stopicama):¹⁹

jamb	u - / u - / u - / u
	Acude, corre, vuela
postane trohej	u / - u / - u / - u
amfibrah	u - u / u - u / u - u
	Dancemos en tierra chilena
postane daktil	u / - u u / - u u / - u
anapest	u u - / u u - / u u - / u
	Del salón en el ángulo oscuro
postane daktil	u u / - u u / - u u / - u

Ena izmed funkcij notranje ritmične periode je torej poenotnje heteroritmčnih in heterosilabičnih verzov tako na ravni števila zlogov kot fonetične realizacije ritma.

Medtem ko so bili v francoskem *Romanu o Aleksandru* aleksandrinci grupirani po monorimnem principu v kitice oz. točneje verzne odstavke z neenakomernim obsegom (fr. *laissez*, šp. *series* ali *tíradas*), se je v Španiji uveljavila členitev aleksandrincev v monorimne štirivrstičnice, ki jih Španci imenujejo *cuaderna vía* (četverna pot) in so zaznamovale špansko pesništvo vse do konca 14. stoletja, ponovno pa jih je povzela moderna poezija. Prvotno spoštovanje izosilabičnosti, značilno za avtorja *Libra de Alexandre* in pesnika Gonzala de Bercea, se je sčasoma razmeščalo, tako da sta pesnika Juan Ruiz in López de Ayala proti koncu 14. stoletja uporabljala različne, heterosilabične možnosti razmerja med polstihoma (8 + 7, 7 + 8, 7 + 6, 6 + 8, 6 + 7, 8 + 6, 8 + 8 itn.).²⁰

Že iz navedenih primerov je jasno, da notranja ritmična perioda španskih pesmi v vezani besedi temelji na dveh prevladujočih ritmih – trohejskem in daktilskem, tretja pomembna možnost pa je v mnogih žanrih mešanica obeh. Oglejmo si te ritmične možnosti na primerih aleksandrincev iz različnih obdobj španske poezije. Najprej štirivrstičnica (cuaderna vía) v trohejskem ritmu – uvodna kitica pesnitve *Čudeži naše gospe (Milagros de Nuestra Señora)*, ki jo je napisal znameniti Gonzalo de Berceo, pesnik, ki je živel od konca 12. do srede 13. stoletja:

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
 si vos me escuchádes por vuestro consiment,
 querría vos contar un buen aveniment;
 terrédeslo en cabo por bueno verament.²¹

Trohejski ritem srečamo tudi v modernem aleksandrincu Pabla Nerude:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u - u - u - u / u - u - u - u
 de un día alimentado / con nuestra triste sangre²²

V španskem trohejskem aleksandrincu so torej naglašeni 2., 4. in 6. zlog v vsakem polstihu, se pravi zlogi, ki bi v slovenski verzifikaciji označevali jambski ritem.

Kot primer daktilskega ritma citirajmo aleksandrincev Manuela Machada:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u u - u u - u / u u - u u - u
 Que las olas me traigan / y las olas me lleven²³

V španskem daktilskem aleksandrincu sta torej naglašena 3. in 6. zlog vsakega polstiha, kar bi v slovenski verzifikaciji označevalo ritem anapesta.

Alejandrino pa omogoča celo mešanje trohejskega in daktilskega ritma; primere za to lahko najdemo že v *Libro de Alexandre*:

Dixo doña Juno: – Yo la devo aver.
 Respuso doña Palas: – Non la puedo creer.
 – A la fe, dixo Venus, eso no puede ser,
 car só más fermosa, yo la devo aver.²⁴

V mešanem aleksandrincu sta naglašena 1. in 6. zlog vsakega polstiha, tretji naglas pa se nahaja na 3. ali – kot v naslednjem verzu Carlosa Sahaguna – 4. zlogu vsakega polstiha:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 - u u - u - u / - u u - u - u
 Piénsalo bien, muchacho. / Tú siempre fuiste amigo.²⁵

Citirani verz je zanimiv tudi po tem, ker kaže, da časovni prislov *siempre* (zmeraj) ni zmeraj naglašen: v izgovorjavi španščine in v španski verzifikaciji namreč ni nujno naglaševati nekaterih besednih vrst, kot so določni členi, svojilni zaimki,

predlogi, vezniki in mnogi prislovi, pa čeprav so večzložni. V slovenski verzifikaciji so ustrezne besedne vrste obvezno naglašene, če gre za večzložne besede, pri enozložnicah pa je naglas odvisen od pomenske vrednosti in pozicije v verzu.

V zgornjem primeru imata oba polstiha enako ritmično sestavo. Vendar imata lahko notranji ritmični periodi mešanega aleksandrinca tudi različen ritem, kot npr. v verzu, ki ga je napisal José Moreno Villa:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u u - u u - u / u - u - u - u

Nos trajeron las ondas / que viven en nosotros²⁶

Notranja ritmična perioda prvega polstiha je torej daktilska, drugega polstiha pa trohejska. Tako sestavo verza imenuje španska literarna veda poliritmični aleksandrinec (*alejandrino polirritmico*). Tudi v širšem smislu bi lahko rekli, da je španski alejandrino poliritmični verz. Njegovi različni ritmi pa seveda izražajo različna občutja in razpoloženja ter izžarevajo različna sporočila. Navarro takole komentira pomenski naboj različnih ritmov: "Trohejski tip izkazuje bolj simetrično obliko in periodo z manjšim številom zlogov; njegov ritem je počasen, odmerjen in mehak. Daktilski tip (...) z močnim začetkom, ker nima anakruze, učinkuje hitro in energično, primerno za zanos in velelni naklon. Mešane variante, z bolj fleksibilnim gibanjem, se posebej prilagajajo pripovednemu in dialoškemu izrazu."²⁷

Gre za izredno ritmično živahnost in mnogovrstnost, kjer pa poliritmija različnih verzov zmeraj znova doživi ritmično poenotenje, ritmično izomorfizacijo na ravni notranje ritmične periode, znotraj katere trohejska in daktilska stopica funkcionirata na način ekvivalence in medsebojne zamenljivosti. To notranjo ritmično periodo očitno vzpostavljata stalna naglasa na začetku in na koncu verza.

Kombinacija stalnih naglasov in svobodnega notranjega ritma je očitno značilna za silabični verzifikacijski sistem, vendar je v poeziji različnih romanskih narodov različna: francoski verz ima stalna naglasa na koncu in na sredini verza, pred središčno cezuro, srbski deseterec na 4. in 10. zlogu, španski verz pa na začetku in na koncu verza, pri čemer pozicija stalnega naglasa ni avtomatično na prvem in zadnjem zlogu, temveč omogoča nenaglašene zloge tudi pred prvim naglašnim zlogom (anakruza) in po zadnjem naglašnem zlogu.

Očitno je torej, da v silabičnem akcentuacijskem sistemu stalna naglasa vzpostavljata ritmično strukturo verza in funkcionirata kot nosilna stebra verza, medtem ko premični naglasi blažijo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verzu živ ritmični utrip.

Samo dejstvo, da je v poliritmiji španskega verza mogoče izluščiti tri temeljne ritmične obrazce (trohej, daktil in njuno povezavo), pa govori o bistveni razliki med špansko in francosko verzifikacijo; premični naglasi francoskega verza namreč izkazujejo večjo stopnjo ritmične svobode in jih ni mogoče razdeliti na ritmične stopice. Oziroma točneje: celo v primerih, ko je nekatere verze v francoskih pesmih v vezani besedi mogoče

ritmično razdeliti na določene stopice, ne gre za ritmični sistem, na katerem bi temeljila celotna kitica ali pesem, saj se narava stopic spreminja iz verza v verz. Stopice v francoski verzifikaciji torej nimajo strukturne funkcije, ampak se pojavljajo naključno. Ta razlika nedvomno pomeni, da je akcentuacijski princip v španskem verzu pomembnejši kot v francoskem verzu, čeprav imata oba jezika silabični verzifikacijski sistem.

V 16. stoletju je aleksandrinec začasno padel v pozabo; k življenju ga obudijo šele proti koncu 18. stoletja, nato pa v romantiki odigra vlogo enega izmed osrednjih pesniških izraznih sredstev. Že zgoraj smo poleg primerov španskih srednjeveških aleksandrincev citirali tudi aleksandrince vodilnih predstavnikov španske moderne lirike. Za razliko od drugih jezikov, kjer ta verz večinoma ni preživel revolucije, ki jo je v pesniško govornico vnesel modernizem, se je aleksandrinec uveljavil kot eden izmed poglavitnih ritmov španske moderne lirike.

Kot v mnogih drugih razsežnostih je tudi pri tem na špansko moderno močno vplival njen utemeljitelj Rubén Darío. Pri nikaragovskem pesniku večkrat srečamo tradicionalno shemo aleksandrinca s središčno cezuro:

Y sufrir por la vida / y por la muerte y por
lo que no conocemos / y apenas sospechamos.²⁴

Obenem pa je Darío revolucioniral španski aleksandrinec s tem, da je vanj vpeljal dve cezuri, kar je najbrž storil pod vplivom tridelnega francoskega romantičnega aleksandrinca. Ta "tridelni aleksandrinec" (*alejandrino ternario*) je po analizi Tomása Navarra pravzaprav trinajsterec, ki pa v seriji 14-zložnih španskih aleksandrincev tudi sam učinkuje kot aleksandrinec. Tako je verz

1 2 3 4 / 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Cuando surgen / de su prisión / los olvidados²⁵

pod ritmičnim pritiskom predhodnih aleksandrincev s središčno cezuro mogoče brati na naslednji način:

Cuando surgen de su / prisión los olvidados

Aleksandrinec španske moderne nedvomno predstavlja najbolj plodno uporabo te verzne oblike v svetovni moderni liriki.

1. D. Italijanski alessandrino

Podobno kot v španščini tudi v italijanščini narava akcenta bistveno vpliva na naravo rime in verznega ritma. S tem je povezana tudi tradicionalna delitev verzov in rim v italijanski literarni vedi: verzi z moško rimo (oksiton) so *versi tronchi* (rime tronche), verzi z žensko rimo (paroksiton) so *versi piani* (rime piane), verzi s tekočo rimo (proparoksiton) pa *versi sdruciolli* (rime sdruciole). Enako kot v španskem verzu se število zlogov šteje po "srednji" varianti – po številu, kakršnega imajo *versi piani*. Zgolj ime verza – *endecasillabo* (enaajsterec) – torej samo po sebi še ne označuje natančnega števila zlogov, če

ne vemo, za kakšno klavzulo gre: endecasillabo, ki je piano (to pa je enajsterec, ki se je najbolj uveljavil v petrarkističnem sonetu ter pod njegovim vplivom tudi pri Prešernu in nato v slovenski poeziji nasploh), ima torej dejansko 11 zlogov; zato pa endecasillabo tronco šteje le 10 in endecasillabo sdruciollo kar 12 zlogov.

Ker pa tudi italijanščina pozna dierezo in sinerezo, ki smo ju obravnavali pri francoskem in omenili pri španskem aleksandrincu, se tudi tovrstna delitev italijanskih verzov in rim zaplete: tako je beseda "grazia" v primeru diereze (gra-zi-a) sdruciollo, v primeru sinereze pa piana (gra-zia), in beseda "ormai" v primeru diereze piana (or-ma-i), v primeru sinereze pa tronca (or-mai).³⁰

Za italijanski verz je važno tudi vprašanje stika dveh vokalov na medbesedni meji – med zaključnim vokalom predhodne besede in začetnim vokalom naslednje besede: če se izgovarjata kot dva različna zloga, gre po italijanski terminologiji za *dielefo*: če pa zaključni vokal prve besede v izgovarjavi izgine ali je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga, potem gre za *sinelefo*, pojav, ki smo ga srečali že pri španskem verzu (kjer ga imenujejo nekoliko drugače: *sinalefa*). Gre torej za vrsto elizije, katere namen je izogniti se hiatu. Leopardijev verz

Dolce e chiara è la notte e senza vento³¹

se torej izgovarja na naslednji način:

Dolc' e chiar' è la nott' e senza vento

Celo v primeru, kadar se ti zaključni vokali besed izgovarjajo, so tako oslavljeni, da niso zlogotvorni:

Dolc^m e chiar^m è la nott^m e senza vento

Aleksandrincev v italijanski poeziji ni doživel srečne usode, čeprav se je pojavil nenavadno zgodaj. V neki bolonjski spomenici iz l. 1282 je ohranjena *ballata* (v eni izmed svojih prvotnih, preprostih oblik), ki jo je neznani avtor napisal v aleksandrincih (*versi alessandrini*): iz tega pesniškega besedila, ki obsega 26 vrstic, navajamo prve tri kitice, da bi prikazali strukturo ritma in rim:

"Pur bii del vin, comadre, e no lo temperare,
ché, se lo vin è forte, la testa fa scaldare.

Gièrnosen le comadri tramb'ad una maxone:
zercòn del vin setile se l'era de saxone,
bevèn cinque barì, et eranon dezune,
et un quartier de retro per boca savorare.

"De questa botexella plu no ne vindiamo,
mettamo i la canella, per nui lo'm biviamo.
Et oi, comadre bella, elzaive la gonella,
fazamo campanella, ch'el me ten gran pixare".³²

Opažamo, da ima alessandrino v citirani pesmi 14 zlogov, da pa razločno razpada na dva polstiha, ki ju loči središčna

cezura (7 + 7). Očitno je celo, da polstihl težijo k osamosvojitvi v samostojne verzne enote, to ritmično tendenco pa poudarjajo in krepijo še številne notranje rime na koncu polstihov, pred središčnimi cezurami (najizraziteje v 3. kitici). Nekateri italijanski verzologi celo menijo, da je dvodelnost alessandrina posledica notranjih rim; tako Ladislao Galdi pravi: "Zaradi notranje rime na sredi verza (*rimalmezzo*) italijanski srednjeveški aleksandrinec zlahka razpade v dva polstihla, ki imata tendenco, da se transformirata v samostojna verza."³³

Ker je za našo študijo zanimiv tudi kontekst pesemske oblike, v okviru katere se pojavlja aleksandrinec kot verzna oblika, si v osnovnih obrisih oglejmo sestavo citirane *ballate*, ki je v italijanščini znana kot *ballata antica* ali *canzone a ballo* (v provansalsščini pa kot *dansa*): uvodna verza funkcionirata kot *ripresa* ali *ritornello* - refren, katerega plešoči zbor zapoje po koncu vsake kitice (*stanza*), ki je namenjena solističnemu petju. Če *ripreso* oz. *ritornello* označimo s črko X, dobimo naslednjo sestavo:

XX AAAX + XX BBBX + XX itd.
ripresa stanza + rip. stanza + rip. itd.

Ker zgoraj navedeni stanzi nekoliko odstopata od osnovne sheme *ballate*, bomo citirali še predzadnjo kitico pesmi, kjer pa namesto predvidene rime v 3. verzuzazveni asonanca:

"Una nave, comadre, de vin è zunt'al porto,
et un'altra de lino: lo marinar sia morto!"
"Pur biviam, comadre, emplemon ben lo corpo,
e la barca deo lino vad'en fondo de marci!"

Odstopanja od osnovne sheme so bila značilna za srednjeveško poetiko, zato občasne nečiste rime (*maxone* - *saxone* - *dezu* - *ne*) ali asonance (*porto* - *morto* - *corpo*) ne razveljavljajo strukture te pesniške oblike. - Navedena shema *ballate* označuje le zaključne rime: ne smemo pa pozabiti, da so za to pesniško obliko važne tudi notranje rime na koncu polstihov.

Ta osnovna, prvotna struktura doživi v nadaljnjem zgodovinskem razvoju obogatitev z dodatnimi kompozicijskimi elementi, tako da poznamo številne podzvrsti *ballate*.

Če je šlo v zgornjem primeru za delo anonimnega avtorja, pa je v naslednjem primeru avtor znan - Jacopone da Todi (ok. 1230 - 1306). Tudi on je povezal alessandrino z *ballato*, s to razliko, da v njegovi pesmi z naslovom *Lauda XV ripresa* oz. *ritornello* ne temelji na zaporedni rimi (XX), temveč na dveh različnih rimah (YX). Če je *ballata* anonimnega avtorja upesnjevala vino, pa Todijeva *ballata* dramatično uprizarja dialog pogubljenе duše in telesa na dan poslednje sodbe, kar govori o široki pahljači izraznih možnosti tako pesemske oblike *ballate* kot verzne oblike aleksandrinca. Iz 38 verzov dolge pesmi s štiri- vrstičnimi kiticami citiramo uvodno *ripreso* in prvi dve kitici:

"O corpo enfracedato, eo so' l'alma dolente;
lèvate amantenente, ca si meco dannato.

L'agnelo sta a trombare voce de gran paura:
 opo n'è appresentare senza nulla demura.
 Stàvime a predecare che no avesse paura;
 male te crese allura, quando fice 'l peccato!".
 "O' eri tu, alma mia cortese e conoscente?
 Puol che t'andasti via, retornai a niente.
 Famme tal compagnia ch'eo non sia sì dolente:
 veio terribel gente con volto esvaliato".³⁴

Navedeni aleksandrinci so zanimivi tudi zaradi številnih elizij. Tako že prvi polstih prvega verza sam po sebi šteje 8 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8

O corpo enfracedato

Vendar elizija oz. sinelefa na mestu, kjer bi sicer prišlo do hiata, vzpostavi normirano število zlogov v polstihu – sedem:

1 2 3 4 5 6 7

O corpo enfracedato

Elizija torej tudi v italijanskem verzu igra pomembno vlogo, tako kot v francoskem.

Kljub tej in nekaterim drugim sorodnostim pa je očitno, da se italijanski alessandrino krepko razlikuje od svojega francoskega soimenjaka ter da kaže mnoge izvirne poteze, spričo katerih se lahko upravičeno vprašamo, ali sploh gre za posnetek francoskega aleksandrince ali, obratno, za izvirno obliko italijanskega verza, ki ga s francoskim aleksandrincem morda družijo skupni izvor v latinski poeziji.

Upravičenosti tega vprašanja se še bolj zavemo, če ta prvotni, srednjeveški italijanski alessandrino primerjamo z nekaj stoletij mlajšim verzom, ki je nastal pod vplivom francoskega aleksandrince in je znan pod imenom *martelliano*, ker so ga uveljavili Pier Jacopo Martelli (1665 - 1727) in njegovi učenci v 18. stoletju. Martelliano po eni strani izvira iz italijanske pesniške tradicije - iz dvojnega sedmerca (*settenario doppio*), po drugi strani pa so se Martelli in njegovi privrženci zavestno trudili, da bi ga čim bolj približali normam francoskega aleksandrince, zato je za martelliano značilno francosko pravilo alterniranja moških in ženskih rim oz. verzov, ki so tronchi in piani, kar se natančno vidi v naslednjem distihu pesnika Cavallottija:

Se non dà frutti il sangue - che val gloria d'allori?

Se libertà non germina - che val d'armi virtù³⁵

Primerjava teh dveh oblik italijanskega aleksandrince govori v prid alessandrino, starejše in bolj izvirne italijanske variante aleksandrince, ki je po svojem ritmičnem ustroju in izraznih možnostih bolj zanimiva, sveža in plodna kakor martelliano, umete(le)n italijanski posnetek francoskega aleksandrince, ki po svojem umetniškem dometu ne presega bežnih opomb v literarnih zgodovinah. Zgodovinskega "razvoja" v umetnosti očitno ni.

Sicer pa vse kaže, da aleksandrinec v italijanski poeziji nikoli ni imel takega mesta kakor v poeziji drugih romanskih narodov, saj sta Petrarca in Dante že zelo zgodaj ustoličila endecasillabo, se pravi jambski enajsterec (ki mu Slovenci pravimo laški enajsterec) kot osrednji ritmični izraz italijanskega pesniškega duha. Endecasillabo je po svojih ritmičnih možnostih zelo blizu aleksandrincu, zato ni čudno, da v slovenskih prevodih francoske dramske klasike laški enajsterec pogosto nadomešča aleksandrinec, čemur nedvomno botruje dejstvo, da smo po zaslugi Prešernovega pesniškega in jezikovnega genija Slovenci prevzeli enajsterec kot temeljni ritmični izraz, kot verz, ki najbolj ustreza naravi slovenskega jezika – pa čeprav sodi italijanski verz v silabični sistem verzifikacije, slovenski verz pa v akcentuacijski sistem.

Italijanska poezija pozna tudi nekatere druge verze, ki so podobni aleksandrincu, recimo dvanajsterec (*dodecasillabo*), ki ga zaradi izvora imenujejo tudi dvojni šesterec (*senario doppio*): prislunhimo začetnim verzom Manzonijeve tragedije *Adelchi* iz l. 1821:

O mio re Desiderio, e tu del regno
 Nobil collega, Adelchi; il doloroso
 Ed alto ufizio che alla nostra fede
 Commetteste, è fornito. All'arduo muro
 Che Val di Susa chiude, e dalla franca
 La langobarda signoria divide,
 Come imponeste, noi ristemmo: ed ivi,
 Tra la franche donzelle, e gli scudieri,
 Giunse la nobilissima Ermengarda...³⁶

Opazamo odsotnost rim, močno navzočnost enjambementa, ki prispeva k vtisu ritmične spontanosti, ter nihanje središčne cezure, ki pa je v citiranem uvodnem odlomku večinoma za 7. zlogom.

Naslednji odlomek iz iste tragedije pa kaže bistveno drugačne lastnosti (ženske rime so ob strani označene z malimi črkami, moške z velikimi, naglašeni vokali s krepkimi črkami, elizija pa s črto, ki povezuje sosednja vokala dveh besed):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12																								
Dagl	at	r	i	l	m	u	s	c	o	s	i	,	/	dai	F	o	r	i	c	a	d	e	n	t	i	,	a									
Dai	b	o	s	c	h	i	,	dall'	a	r	s	e	/	f	u	c	i	n	e	s	t	r	i	d	e	n	t	i	,	a						
Dai	s	o	l	c	h	i		b	a	g	n	a	t	i	/	d	i	s	e	r	v	o	s	u	d	o	r	,	B							
Un	v	o	l	g	o		d	i	s	p	e	r	s	o	/	r	e	p	e	n	t	e	s	i		d	e	s	t	a	:	c				
I	n	t	e	n	d	e		l'	o	r	e	c	c	h	i	o	,	/	s	o	l	l	e	v	a		l	a		t	e	s	t	a	:	c
P	e	r	c	o	s	s	o		d	a	n	o	v	o	/	c	r	e	s	c	e	n	t	e		r	o	m	o	r	.	B				

Opazamo torej rime (med tremi rimami sta dve zaporedni in ena oklepajoča) ter središčno cezuro po 6. zlogu, kar citirano kitico približuje formalnemu zgledu francoskega aleksandrincea. Ena izmed osnovnih značilnosti citirane kitice je tudi metrično neoporečen ritem.

Vsa ta ritmična in evfonična pravilnost je nedvomno posledica dramaturškega dejstva, da to kitico recitira zbor. Replike

posameznih dramskih oseb so torej tudi ritmično bolj individualizirane kakor kolektivni govor zboru, ta zakonitost pa ne velja le za Manzonijsko, temveč je splošna ritmična tendenca od časov starogrške tragedije do tistih modernih dram, v katerih nastopa tudi zbor. Večja ritmična vezanost govora, ki je namenjen zboru, je po eni strani logična posledica specifičnega sporočila, saj zbor ponavadi nastopa v imenu bogov oz. resnice, pravice in sploh vrednot, višjih od parcialnih interesov, ki vodijo ljudi v tragične konflikte; po drugi strani pa pravilni ritem zborovskega govora gotovo izhaja tudi iz zahtev odrske izreke, saj je tako za izvajalce kot za poslušalce skupinsko recitiranje neprimerno lažje, če je besedilo ritmično urejeno. Tovrstno ritmično naravo zborovskega govora implicira tudi starogrška beseda za kitico - *strofē*, *strofa*, ki je prvotno označevala obračanje zboru z enega na drugi konec odra pri gledaliških uprizoritvah. Za razliko od našega poetično zvencenega izraza kitica, kjer je poudarek na prepletosti verzov, je pri izrazu strofa poudarek na obračanju, ponavljanju verzni struktur, kar je sorodno etimološkemu pomenu besed verz (latinsko: *versus* - obrat pluga) in stih (starogrško: *stihós*).

Ritem Manzonijskih zborovskih dvanajstercev je torej tak:

u - u u - u / u - u u - (u)

Ta ritem pa je mogoče razdeliti celo na stopice (v zapisu označuje poševna črta mejo med stopicama, dve poševni črti pa cezuro):

u - u / u - u // u - u / u - (u)

V citirani Manzonijski kitici se torej dodecasillabo oz. senario doppio izkazuje kot verz, ki je ritmično sestavljen iz štirih amfibrahov (u - u), razdeljenih s središčno cezuro po 6. zlogu (kakor kaže 3. verz, je možna tudi katalektična varianta brez zadnjega, nenaglašnega zloga). To pomeni, da ritem tega verza temelji na metrični shemi, na metru, ki ga je seveda v tem primeru treba razumeti kot mrežo naglašanih in nenaglašanih zlogov, ne pa kot mrežo dolgih in kratkih zlogov, kar je prvotni pomen metruma v kvantitativnem verzifikacijskem sistemu.

Pravilnost te ritmične analize dodatno dokazuje tudi analiza medbesednih mej (/ = meja med stopicama, // = cezura):

1 2 3 / 4 5 6 // 7 8 9 / 10 11 12

u - u / u - u // u - u / u - u
Dagli atri / muscosi, // dai Fori / cadenti,

u - u / u - u // u - u / u - u
Dai boschi / dall'arse // fucine / stridenti,

u - u / u - u // u - u / u - u
Dai solchi / bagnati // di servo / sudor,

u - u / u - u // u - u / u - u
Un volgo / disperso // repente / si desta:

o - o / o - o // o - o / o - o
Intende / l'orecchio, // solleva / la testa

o - o / o - o // o - o / o - o
Percosso / da novo // crescente / romor.

Medbesedne meje se popolnoma ujemajo z mejami stopic. Tudi sintaksa se povsem podreja zahtevam metra. Gre torej za popolno metrično pravilnost, ki je v danem primeru morda celo pretirana, saj - ponovljena skozi več verzov - učinkuje preveč mehanično in monotono. Celo pri metrično neoporečnih verzih seganje besed čez meje stopic napolni togí meter z živim ritmičnim tokom.

Obenem pa naštetí primeri italijanskih aleksandrincev jasno dokazujejo, da mreža akcentov kljub silabični osnovi igra pomembno vlogo v italijanskem verzu. Poenostavljeno predstavo o silabičnosti italijanskega verza je treba torej korigirati z upoštevanjem močne navzočnosti akcentuacijskega principa v italijanski verzifikaciji.

Ko se silabični in akcentuacijski princip združita, dobimo *silabotonični* verz, ki temelji tako na številu zlogov kot na določenem razmerju naglašeni in nenaglašeni zlogov. In italijanski verz je pravilno definiran kot silabotonični, ne kot zgolj silabični verz.

To priznavajo tudi italijanski verzologi: Ladislao Gáldi je v knjigi *Introduzione alla stilistica italiana* strnjeno orisal naravo in zgodovino italijanskega verza: "Če pustimo ob strani anizosilabični (z neenakim številom zlogov, op. B. A. N.) italijanski srednjeveški verz, v katerem je najvidnejše delo (z rimami in asonancami) *Spev sonca* svetega Franciška Asiškega, lahko zatrdimo, da v italijanski poeziji od trinajstega stoletja dalje prevladuje silabični verz, se pravi verz, ki temelji na določenem številu zlogov. Toda v okviru silabičnega verza - kakor tudi v okviru anizosilabičnega verza - je čutiti tudi zahtevo po bolj ali manj pravilnem menjavanju naglašeni in nenaglašeni zlogov; potemtakem bi lahko rekli, da italijanska poezija temelji na *silabotonični* verzifikaciji."³⁸

Silabotoničnost italijanskega verza vpliva tudi na manjšo intenzivnost cezur: že zgoraj navedeni primeri italijanskih aleksandrincev zgovorno kažejo, da cezure niso tako pomemben element verznega ritma kakor v francoskem aleksandrinu. Ker ima klasični francoski aleksandrinec le dva stalna naglasa, je središčna cezura (*césure médiane*) izredno močna in pomembna za strukturiranje verznega ritma; isto velja mutatis mutandis tudi za t. i. romantični aleksandrinec, ki ima tri stalne naglase ter torej dve cezuri. Ker pozna italijanski aleksandrinec več stalnih naglasnih mest kakor francoski aleksandrinec, je logično, da je cezura v italijanski poeziji manj pomembna kakor v francoski. To ne velja le za aleksandrinec, temveč je splošna zakonitost francoskega in italijanskega verza.

Če strnemo vprašanje intenzivnosti cezur v romanskih jezikih, bi lahko rekli, da je cezura najšibkejša v italijanskem verzu, izredno pomembna v francoskem in najmočnejša v španskem verzu, ki pri dolgih vrsticah prav zaradi tega razpada

v dva izrazita polstiha, v nekaterih pesniških oblikah (npr. v španski romanci) pa sta se polstiha celo osamosvojila in formirala samostojna verza.

Silabotoničnost italijanskega verza pojasnjuje tudi zgodovinsko dejstvo, da se je slovenski verz v odločilni fazi svojega formiranja (pri Prešernu) plodno zgledoval po ritmičnem modelu in evfonični naravi rim italijanskega verza. Pri tem je slovenski romantik očitno sledil vzoru nemške romantike, kjer je predvsem August Wilhelm Schlegel priporočal prevzemanje romanskih pesniških oblik. Očitno je bil slovenski verz zmožen sprejeti vase silabotonični princip. Silabotoničnost je skupni imenovalec dveh sicer tako različnih jezikov in verzov – italijanskega, ki sodi v silabični verzifikacijski sistem, in slovenskega, ki sodi v akcentuacijski verzifikacijski sistem.

Čeprav se bomo s problematiko slovenskega aleksandrincev podrobneje ukvarjali pozneje, pa moramo v zvezi z italijanskim verzom omeniti naslednje: vse kaže, da je Prešernovo odločilno prevzemanje italijanskega silabotoničnega modela dokončno preprečilo možnost razcveta aleksandrincev v slovenščini; osrednja pesnika *Pisanic*, *Dev* in *Vodnik*, sta namreč iz nemščine prevzela aleksandrincev in ga ustoličila kot poglavitno verzno obliko slovenskega razsvetljenskega pesništva; na ta način vzpostavljeni model verzifikacije pa je Prešeren s svojim daljnosežnim jezikovnim in pesniškim dejanjem porinil na stranski tir, tako da aleksandrincev v izvirnem slovenskem pesniškem snovanju nikoli več ni zaživel.

A o slovenskem aleksandrincu več v nadaljevanju; prej moramo namreč obdelati še aleksandrincev v germanskih jezikih, saj Slovenci aleksandrincev nismo prevzeli direktno, iz francoskih virov, temveč s posredovanjem nemške baročne in razsvetljenske poezije.

2. Aleksandrincev v germanskih jezikih

2. A. Aleksandrincev v angleški poeziji

Angleška literatura ni sprejela aleksandrincev kot samostojne verzne oblike, pač pa kot sestavni del t. i. spenserske kitice (*Spensertian stanza*). To kitično obliko je izumil angleški renesančni pesnik Edmund Spenser v alegorični pesnitvi *The Faerie Queene (Vilinska kraljica)*, ki je nastala proti koncu 16. stoletja. Po obsegu in razporeditvi rim je spenserska kitica sorodna italijanski *ottavi rimi (stanzi)*, po kateri se je Spenser najbrž zgledoval:

ottava rima (stanza): A B A B A B C C

spenserska kitica: A B A B B C B C C

Namesto osmih vrstic stanze imamo v spenserski kitici devet vrstic; tudi razporeditev rim je manj simetrična kot v *ottavi rimi*.

Sestava spenserske kitice je očitno nastala tudi po vzoru kitične oblike, ki jo je Chaucer uporabil v pesnitvi *The Monk's Tale* in kjer je 8 jambskih pentametrov povezanih z naslednjo

razporeditvijo rim: A B A B B C B C. Ta formula rim pa izvira iz francoske balade (*ballade*).

Spenserska kitica je sestavljena iz jambskih vrstic; prvih osem so pentametri (jambski pentameter je osnovni verz angleške poezije), zadnja, 9. vrstica pa je bodisi heksameter ali aleksandrinec. Oglejmo si 2. kitico I. speva prve knjige *Vilinske kraljice*, ki vsebuje "legendo o Vitezu Rdečega Križa" (kakor se glasi podnaslov prve knjige); prvi in zadnji verz sta opremljena tudi z oznakami (številke iktičnih mest so krepko natisnjene, naglas v oklepaju pa označuje nerealizirano iktično mesto oz. v naravnem govoru nenaglašeno enozložnico, ki pridobi določeno naglasno intenzivnost, ker se znajde na metrično krepki poziciji):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 ♪ (-) ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ -

But on his brest a bloudie Crosse he bore,
 The deare remembrance of his dying Lord,
 For whose sweete sake that glorious badge he wore,
 And dead as living ever him ador'd:
 Upon his shield the like was also scor'd,
 For soveraine hope, which in his helpe he had:
 Right faithfull truc he was in deede and word,
 Bot on his cheere did sceme too solemne sad:
 Yet nothing did he dread, / but ever was ydrad.³⁹

♪ - ♪ (-) ♪ - / ♪ - ♪ (-) ♪ -
 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Opažamo, da je zaključni aleksandrinec tudi vizualno ločen od prejšnjih pentametrov, s čimer je poudarjena njegova ritmična drugačnost in strateška pomembnost zaključnega položaja v kitici. Celotna kitica je zgrajena na jambskem metru, ki se ga drži tudi zaključni aleksandrinec, pri čemer sta dve iktični mesti (4. in 10. zlog) nerealizirani, kar pa je v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu povsem legitimno. Obenem je ta verz pravi aleksandrinec, dosežen z zvočnimi sredstvi angleškega jezika: obsega 12 zlogov in ima tudi središčno cezuro, ki pa se je Spenser ni stalno držal: tako v *The Faerie Quenne* srečamo tudi take aleksandrince:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11 12
 ♪ - ♪ - / ♪ - ♪ - ♪ ♪ ♪ -

Upon his foe, / a Dragon horrible and stearne.⁴⁰

Ta aleksandrincec z neoporečnim jambskim ritmom (in nerealiziranim iktom na 10. zlogu) ima cezuro po 4. zlogu. In čeprav ima večina zaključnih aleksandrincev v *The Faerie Quenne* središčno cezuro po 6. zlogu, izjeme dokazujejo, da angleški verz čuti manjšo potrebo po središčni cezuri od izvornega francoskega aleksandrincea. V akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu cezura nima pravega smisla.

Spenserske kittice ne smemo zamenjevati s t. i. spenserskim sonetom (*Spensertian sonnet*), ki ga je prav tako izumil Spenser in ki se ga je prijelo tudi ime *link sonnet* (vezni ali vezani so-

net), in sicer zaradi sheme rim, ki povezuje posamezne kitice: A B A B / B C B C / C D C D / E E .

Zanimivo je, da v 17. stoletju spenserska kitica ni uživala večje veljave. Šele v 18. stoletju so pomembnejša dela spet napisana v tej kitični obliki: Shenstonova *The Schoolmistress* (1742), Thomsonov *Castle of Indolence* (1748) in Beattiejev *The Minstrel* (I, 1771 - II, 1774). Vendar so spensersko kitico proslavili šele angleški romantični pesniki: Byron v pesnitvi *Childe Harold's Pilgrimage*, Shelley v pesnitvah *Adonais* in *Revolt of Islam*, predvsem pa Keats v pesnitvi *The Eve of St. Agnes*.

Prisluhnimo Byronovemu aleksandrincu:

But o'er the blacken'd memory's blighting dream
Thy waves would vainly roar, / all sweeping as they seem.⁴¹

∪ - ∪ - ∪ - / ∪ - ∪ (-) ∪ -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Byronov aleksandrinc ima torej jambski ritem s središčno cezuro po 6. zlogu.

Nemara največji umetniški uspeh pa je s spensersko kitico dosegel John Keats, in sicer v pesnitvi *The Eve of St. Agnes*. Keatsov aleksandrinc se odlikuje z naravnost glasbeno gibkostjo in eleganco; iz tega izvorno epskega in dramskega verza je torej angleški romantik ustvaril izrazito lirsko izrazno sredstvo:

(...)

Blinded alike from sunshine and from rain,
As though a rose should shut, / and be a bud again.⁴²

∪ (-) ∪ - ∪ - / ∪ (-) ∪ - ∪ -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Gre za lep in z ritmičnimi sredstvi angleškega jezika neoporečno zgrajen aleksandrinc z jambskim ritmom in dvema ne-realiziranimi iktičnima mestoma, na 2. in 8. zlogu, ter središčno cezuro po 6. zlogu. Keats se torej natančno zaveda formalne narave in specifične aleksandrinca, vendar se pravil nje-gove gradnje ne drži zmeraj in popolnoma: tako npr. ima za-ključni aleksandrinc uvodne kitice te pesnitve 13 zlogov, kar je pri moški klavzuli prekršek, in središčno cezuro po 7. zlogu:

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13
∪ ∪ - - ∪ - ∪ / ∪ ∪ - ∪ ∪ -

Past the sweet Virgin's picture, / while his prayer he saith.⁴³

Ker je naglašen tudi 3. zlog, ki je v jambskem verzu predvi-den za šibko, ne za krepko pozicijo, se spremenijo normirani ritem, število zlogov in mesto cezure v aleksandrincu. Nenava-dno je, da je do tega kršenja prišlo že v prvi kitici, saj je v tradi-cionalni poetiki veljalo pravilo, da morajo prvi verzi in uvodna kitica vzpostaviti metrični impulz pesmi, zato je bilo zaželeno karseda zvesto spoštovanje metrične sheme. V nadaljevanju pesmi so bila nato možna tudi odstopanja, v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu predvsem z legitimno možnostjo ne-realiziranja iktičnih mest, zaradi sporočilne nuje ali nerodnosti

pa se je seveda dogajalo tudi kršenje metra; vendar so se ta odstopanja in kršenja vpisovala v metrični sistem, ki ga je že vzpostavil uvod pesmi, tako da je živi verzni ritem nastajal kot rezultanta - v Lotmanovi terminologiji - "so-in-proti-delovanja" metrične sheme in odstopanj oz. kršenj na podlagi te sheme pričakovanega ritma. Keatsovo kršenje običajne jambске narave in števila zlogov prvega aleksandrinca v pesnitvi je torej znamenje ritmične spontanosti, ki je značilna za romantično poetiko. Ta spontanost pa je povsem opravičljiva, če upoštevamo izredno muzikalnost Keatsove poezije: mladi romantik z izrednim poslušom za glasbo besed je očitno bolj zaupal živemu jezikovnemu utripu konkretnega verza kakor mrtvi, abstraktni metrični shemi.

Ob Keatsovi smrti je Shelley v spenserskih kriticah napisal elegijo *Adonais*; prisluhnimo njegovemu aleksandrinu:

(...)

And teach them thine own sorrow, say: with me

Died Adonais; till the Future dares

Forget the Past, his fate and fame shall be

An echo and a light / unto eternity!⁴⁴

U - UU U - /U UU - UU

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Jambski ritem zaključnega aleksandrinca ne realizira kar polovice iktičnih mest: realiziran je naglas na 2., 6. in 10. zlogu, ne pa tudi na 4., 8. in 12. zlogu. Tudi pri Shelleyju smo torej priče precejšnji ritmični svobodi na samem začetku pesmi. Ta ritmična fleksibilnost je očitno v skladu z romantično poetiko.

Obenem pa je treba korigirati preveč preprosto predstavo o tem, da naj bi romantika v imenu svobode umetniškega izraza povsem razbila strogost prejšnjih klasicističnih pesniških oblik. Kot je Stuart Curran prepričljivo pokazal v svojem delu *Poetic Form and British Romanticism*, so angleški romantični pesniki z velikim mojstrstvom prevzeli in po svoje pregnetli pesniške oblike, ki so jih podedovali od prejšnjih literarnih obdobij.⁴⁵

Za nas je posebej pomembno dejstvo, da ni realiziran zadnji naglas Shelleyjevega aleksandrinca, saj ima beseda 'eternity' naglas na predpredzadnjem zlogu (proparoksiton) in torej vključuje jambski verz z daktilsko (tekočo) klavzulo. Dejstvo, da se daktilska (tekoča - proparoksitonična) beseda 'eternity' rima z moškima (oksitoničnima) besedicama 'be' in 'me', pomeni, da v ritmičnem kontekstu verza pridobijo proparoksitonične besede stranski naglas na zadnjem zlogu, ki omogoča rima nje z oksitoničnimi besedami; drugače povedano, gre za zvočni stik moške in tekoče (daktilske) rime. Slovenska literarna terminologija označuje ta pojav z različnimi izrazi, kakršni so razširjena ali nepopolna moška rima oz. dvopoudarna ali polpoudarna rima (Boris Merhar),⁴⁶ včasih pa ga označuje tudi opisno, npr. rima nje v stranskem poudarku oz. stikanje stranskega besednega poudarka z glavnim (A. Bajec).⁴⁷ Tovrstni ritmični fenomen je še dosti bolj kot za angleški jezik in verz značilen za nemški ter slovenski jezik in verz.

2. B. Nemški Alexandriner

Kljub izredno bogati tradiciji prvotne, izvorne nemške verzifikacije so se po srednjem veku nemški pesniki začeli naslanjati na tuje pesniške vzore in verzifikacijske vzorce: naperi, da bi nemški verz prilagodili tujejezičnim pesniškim idealom, so po eni strani šli v smer "antikiziranja", se pravi posnemanja kvantitativne metrike starogrške in latinske poezije, po drugi strani pa v smer posnemanja silabične francoske verzne tehnike, ki je nekaj stoletij močno vplivala na verzifikacijo mnogih narodov po vsej Evropi. Na ta način se je nemški verz, ki sodi v akcentuacijski verzifikacijski sistem, odprl vplivom drugih dveh velikih verzifikacijskih sistemov - kvantitativnega in silabičnega. To zgledovanje po ritmičnih in evfontičnih principih, ki so bili nemškemu verz tuji, je porodilo tako negativne kot pozitivne posledice: ob obsežni pesniški produkciji, ki je bila spričo podrejanja tujim, abstraktnim shemam že ob času svojega nastanka v umetniškem smislu mrtvorrojena, je soočenje nemškega verza s tujimi verznimi principi vneslo v nemško književnost tudi nove pesniške postopke in oblike, ki so se izkazali za plodne. Ob vstopu v nemški jezik se je tudi struktura antičnih oz. romanskih pesniških oblik bistveno spremenila in dobila nove, izrazito nemške poteze, značilne za akcentuacijski verzifikacijski sistem. Najboljši primer tovrstne asimilacije in strukturne spremembe tuje pesniške oblike v umetniški izraz nemškega jezika in duha je prav aleksandrinec.

V tej študiji se žal ne utegnemo posvetiti zanimivemu in celo v nemški literarni vedi ne dovolj razjasnjenemu razmerju med aleksandrincem in nibelunškim verzom, ki je dobil ime po srednjevisokonemški *Pesmi o Nibelungih* (*Das Nibelungenlied*) in ki je aleksandrincu nenavadno podoben, kar je razvidno tudi iz ritmične strukture t. i. nibelunške kitice:

	rime	naglas
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	A	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	A	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	B	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋx/ẋ(x)//	B	4 + 3

Gre torej za zaporedne rime ter za dolg verz, kjer prvi polstih (Anvers) zmeraj vsebuje štiri naglase, drugi polstih (Abvers) pa v prvih treh vrsticah po tri naglase, v zadnji vrstici pa polne štiri naglase. Vzporednice z epskim aleksandrincem so očitne, zato se lahko čudimo, da nemški pesniki aleksandrince niso "prevajali" z nibelunškim verzom, ki sodi med izvorno nemške pesniške izraze.

Nemci so prevzeli aleksandrincec iz francoske in nizozemske poezije v 17. stoletju. A čeprav aleksandrincec izvorno ni nemški verz, se je tako globoko ugnezdil v nemškem jeziku, da je bil v obdobju baroka in razsvetljenstva glavno izrazno sredstvo nemških pesnikov.

Prav z aleksandrincem je povezana radikalna in daljnosežna reforma nemške verzifikacije, ki jo je izpeljal pesnik in učenjak Martin Opitz (1597-1639). Po romanskih in nizozemskih zgledih je vpeljal v nemško poezijo nove pesniške oblike.

Še bolj kot njegova pesniška praksa pa je nemara pomembna njegova teorija, ki je s svojim vplivom bistveno zaznamovala nemško verzifikacijo vse do predromantike. Svoja dognanja o naravi nemškega jezika in verza je sistematiziral v delu *Buch von der deutschen Poeterey* (1624). Njegove zahteve bi lahko strnili v naslednje točke:

1) verzni in stavčni akcent si ne smeta nasprotovati;

2) v poštev prideta le "alternirajoči verzni meri (alternierenden Versmasse)", kajti "odslej naj bo sleherni verz bodisi jambski ali trohejski (entweder ein iambicus oder trochaicus)", pri čemer naj se ne tehta dolžina zlogov, temveč njihova "teža (Schwere)", se pravi naglas;

3) treba si je bolj prizadevati za čistost rim, in sicer z upoštevanjem kvalitete glasov (Lautqualitäten) od zadnjega naglašene-ga vokala naprej;

4) treba je bolj upoštevati zakone naravne danosti jezika in se odpovedati prilagajanju besed in njihovih oblik verznim shemam, čeprav so dovoljene določene prozodične svoboščine, utemeljene v tradiciji.⁴⁸

S temi zahtevami se je Opitz uprl "kvantifikaciji" nemškega verza po vzoru antične metrike ter utemeljil verzifikacijo na naravni danosti nemškega jezika - na močnih naglasih, ki v poeziji terjajo akcentuacijski princip. Celo iz antične metrike izposojenim terminom je Opitz dal akcentuacijsko vsebino, tako da izraza trohej in jamb ne označujeta več zaporedja dolgih in kratkih zlogov, temveč zaporedje naglašanih in nenaglašanih zlogov. Opitzova naravnost k akcentuacijski naravi nemške verzifikacije je bila nedvomno upravičena in plodna; njegova zahteva, da mora nemški verz temeljiti bodisi na jambskem ali trohejskem ritmu, pa je bila v svoji normativnosti pretirano ozka, saj je siceršnje ritmično bogastvo prejšnjega nemškega pesniškega izročila zožila na zgolj dva ritmična izraza, s tem pa zavrla razvoj mnogim drugim ritmom.

Pod vplivom Opitzove literarne teorije in prakse sta se uveljavili verzni obliki, ki od začetka 17. do sredine 18. stoletja, torej stoletje in pol, suvereno vladata na nemškem Parnasu: poleg aleksandrinca še t. i. *gemeiner Vers*, kar je nemški prevod za francoski *vers commun*, deseterec s stalno cezuro po 4. zlogu, ki je bil sila priljubljen v francoski srednjeveški epski poeziji (*Chanson de Roland*) in tudi sploh očitno ustreza silabičnemu verzifikacijskemu sistemu, saj ga srečamo tudi v srbski srednjeveški epski poeziji kot znani junaški deseterec.

Največji mojstri nemškega aleksandrinca so bili v obdobju baroka poleg Opitza še Friedrich von Logau (1604-1655), Paul Fleming (1609-1640), Andreas Gryphius (1616-1664), Christian Hofmann von Hofmanswaldau (1617-1679), Philipp von Zesen (1619-1689), ki je s formo aleksandrinca izrazil duha visokega, igrivega, v formalno igro naravnane-ga baroka, Angelus Silesius - psevdonim Johanna Schefferja (1624-1677), ter Hans Assmann Freiherr von Abschatz (1646-1699). V obdobju razsvetljenstva pa je najboljše nemške aleksandrince napisal Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769).

Schiller je natančno označil naravo aleksandrinca v pismu Goetheju 15. oktobra 1799 v zvezi s predelavo Voltairove igre *Mahomet*: "Posebnost aleksandrinca, da se da razdeliti v dve polovici, ter narava rim, ki omogoča, da iz dveh aleksandrinec naredimo kuplet, določata ne le celoten jezik, temveč tudi celotnega notranjega duha te igre, značaje, nazore in obnašanje oseb. Vse je opredeljeno s pravilom nasprotja, in kakor gosli muzikantov vodijo gibanje plesalcev, tako tudi dvokraka narava aleksandrinca vodi gibanje občutij in misli. Razum je neprenehoma navzoč in zato sta sleherni občutek in sleherna misel v tej obliki nategnjena na Prokrustovo posteljo."⁴⁹

Schiller je imenitno strnil dobre in slabe strani aleksandrinca. Spričo njegove kritike Prokrustove postelje aleksandrinca je razumljivo, da se mu je sam izogibal. Tudi pri Goetheju zasledimo aleksandrince le v mladostnem obdobju ter v prvem osnutku drame *Faust*, v t. i. *Prafautu* (*Urfaust*).

Za usodo aleksandrinca v nemški poeziji je značilna po eni strani široka pahljača izraznih možnosti (od tragedije do komedije), po drugi strani pa vezanost na visoki jezik "dvorsko orientiranih pesnikov", zato Erwin Arndt v svojem znanem orisu nemškega verza *Deutsche Verslehre* pravi, da "ga meščansko oponirajoči pesniki Sturm und Dranga niso mogli več uporabljati".⁵⁰

Kratka Opitzova pesem *An seine Freundin* predstavlja dober primer funkcioniranja aleksandrinca v nemščini:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	
u	(-)	u	-	u	-	/	u	-	u	-	u	-	
Gleich wie die Morgenstern dem Menschen gibt das Licht,													A
So scheinest mich auch an dein klares Angesicht:													A
Gleich wie zu Mittagzeit man Sonnenhitze empfindet,													b
So brennet mein Gemüt in Liebesbrunst entzündet:													b
Gleich wie die kühle Nacht vertreibt der Hitze Not,													A
So wird mein brennend Herz nichts löschen als der Tod. ⁵¹													A

Kot je videti iz izbrane pesniške miniature, ki je bolj lirična kot večina Opitzovih pesmi, je na pomenski ravni za njegovo poezijo značilna živahna in bogata metaforika, ki pa po izbiri pesniškega slovarja tendira k velikim, abstraktnim besedam: zato Opitzova poezija pogosto učinkuje kot parabola. Skratka: gre za zgleden primer baročne poezije. Po drugi strani Opitzova navezava aleksandrinca na sporočilni register refleksivne lirike odpira novo izrazno možnost za ta verz, ki je bil v romanskih literaturah večinoma vezan na epsko in dramsko pesništvo.

Iz citiranega primera je očitno, da je nemški aleksandrinec jambski verz, kar omogoča spoštovanje središčne cezure po 6. zlogu: moške in ženske rime se menjavajo. Kljub drugačnemu sistemu verzifikacije je torej nemški aleksandrinec na prvi pogled nenavadno zvest osnovnim pravilom francoskega aleksandrinca. (Nekaj podobnega smo lahko ugotovili že za angleški aleksandrinec.) Vendar pa podrobnejša primerjava pokaže, da med francoskim in nemškim aleksandrincom obstajajo nekatere bistvene razlike. Odsotnost nemega e-ja v nemščini pomeni, da ima spoštovanje francoskega pravila o obveznem alternira-

nju moških in ženskih rim za posledico razliko v številu zlogov med moškimi in ženskimi verzji. Iz oznak nad prvim verzom je očitno, da ima moški verz 12 zlogov; kako pa je z ženskim verzom?

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 u (-) u - u - / u - u - u - u
 Gleich wie zu Mittagzeit / man Sonnenhitz empfindet

Nemški aleksandrinec z žensko klavzulo ima torej 13 zlogov, torej zlog več kot pri moški klavzuli. S tem je princip izosilabičnosti, pri katerem je francoska klasicistična poetika tako dlakeopsko vztrajala, pri nemškem aleksandrincu porušen. Kljub zvestemu posnemanju števila zlogov francoskega aleksandrince je narava nemškega jezika zahtevala svoje: ker se vsi zlogi polno izgovarjajo in štejejo, obsegajo verzji z žensko klavzulo po zlog več kot verzji z moško klavzulo. Ta primerjava vzvratno potrjuje, da princip izosilabičnosti v francoski poeziji vzdržuje le paradoksalna narava nemega e-ja, ki ga na koncu verza izgovarjajo, ne pa tudi štejejo, s čemer pri ženskih verzih ohranijo enako število zlogov kot pri moških verzih.

Nemara še bolj pomembna pa je sprememba, ki zadeva verzni ritem: francoska kombinacija stalnih in premičnih naglasov je v nemščini nadomeščena s pravilnim zaporedjem naglašanih in nenaglašanih zlogov. Ritem navedenih Opitzovih verzov je namreč nenavadno pravilen; če jih skandiramo, dobimo metrično shemo jamba:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
 u (-) u - u - / u - u - u - u -
 Gleich wie die Morgenstern / dem Menschen gibt das Licht

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 u (-) u - u - / u - u - u - u - u
 Gleich wie zu Mittagzeit / man Sonnenhitz empfindet

Opažamo, da 2. zlog v citiranih verzih ni naglašen, čeprav meter jamba predvideva naglase na vseh sodih zlogih. Kot pravijo ruski formalisti, za njimi pa tudi Isačenko in Ocvirk: iktično mesto ni realizirano. Vendar nerealizacija iktičnega mesta, ko na krepko pozicijo pride nenaglašen zlog, v nemškem in slovenskem verzju ne ruši jambaškega metra, temveč poživlja verzni ritem, ker ga odmika od pretirane, metronomične pravilnosti skandiranja. A čeprav skandiranje s svojo mehanično natančnostjo ubija ritmično in zvočno lepoto poezije, celo pri navadnem branju začutimo, da nenaglašen zlog, ki se znajde v krepki poziciji, pridobi določeno naglasno intenziteto: le-ta je sicer manjša od moči naglašanih zlogov v krepkih pozicijah, vendar je močnejša od nenaglašanih zlogov v šibkih pozicijah. Tovrstnemu naglasu bi lahko rekli *pozicijski naglas*, saj gre za zlog, ki je v naravnem govoru nenaglašen in pridobi naglasno intenziteto po svoji poziciji v verzju.

Resnici na ljubo pa je treba priznati, da pri Opitzu najdemo tudi dejanske kršitve metrične sheme, t. i. nemetrične naglase,

ko naglas zasede šibko pozicijo, kjer naj bi bil sicer nenaglašen zlog. Enega izmed ne tako redkih primerov najdemo že kar v prvem verzu pesmi *Der Spiegel der Welt*, kjer naglašena enozložnica 'pflegt' zasede v 7. zlogu mesto, ki naj bi bilo po jambskem metru nenaglašeno:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 ∪ - ∪ - ∪ - / - - ∪ - ∪ - ∪
 Der Mensch, das kluge Tier, / pflegt zwar mit vielen Dingen⁵²

Pri Opitzu najdemo tudi aleksandrince, ki se ne držijo predpisane števila zlogov, npr. v pesmi *Der kluge Geist*:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11
 ∪ - ∪ - / ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪
 Das ist das Volk, / so Prinzen mehr ihr Leben⁵³

Citirani verz šteje torej namesto predvidenih trinajstih zgolj enajst zlogov, njegov prvi polstih pa namesto predvidenih šestih obsega le štiri zloge. Ta polstih nam ponuja v premislek tudi ritmični problem, ali je enozložna besedica 'ist' na krepki poziciji (2. zlog) polno ali zgolj pozicijsko naglašena. Kot je razvidno iz zgoraj priložene ritmične sheme, smo to enozložnico ritmično interpretirali kot polno naglašen zlog, in sicer zaradi pomenskega poudarka stavka in verza. Očitno je torej, da ritem verza ni odvisen le od zvočne realnosti besednega materiala, temveč v veliki meri izhaja tudi iz pomensko-sporočilnih razsežnosti pesmi. To z drugimi besedami pomeni, da ritem nikoli ni nekaj docela objektivnega, temveč je deloma vselej odprt interpretaciji. Še točneje: ritem nastaja kot rezultanta interakcije zvočne razsežnosti besednega materiala pesmi in interpretacije bralca oz. poslušalca.

Za analizo razmerja med metrom in ritmom v nemškem verzu je zanimiv primer, ki ga Erwin Arndt navaja v svoji knjigi *Deutsche Verslehre*;⁵⁴ gre za aleksandrinca, ki ju je napisal pesnik Friedrich von Logau:

Ein Scheuland bist du jetzt, o liebes Deutschland, worden,
 Durch Zorn, Raub, Krieg, Gewalt, durch Rauben und durch
 Morden.

Posebno zanimiv je ritem prvega polstih drugega aleksandrinca, ki je sestavljen iz štirih enozložnih in ene dvozložne besede. Erwin Arndt polemizira z Eliso Riesel, ki je v delu *Abriss der deutschen Stilistik*⁵⁵ zagovarjala tezo, da je treba ta polstih brati in naglaševati tako kot v naravnem govoru:

∪ - - - ∪ -
 Durch Zorn, Raub, Krieg, Gewalt

Arndt za naglašen zlog v verzu še zmeraj uporablja tradicionalni nemški izraz *Hebung* (dvig), za nenaglašen zlog pa izraz *Senkung* (pogrezanje, nižanje, padec), ki ju je nemška literarna teorija prevzela iz starogrške terminologije, kjer v drugačem, kvantitativnem verzifikacijskem sistemu *arsis* (*arza*) pomeni dvig, *thesis* (*teza*) pa padec. Toda pri tem se je treba zavedati, da je v izvorni starogrški terminologiji stopica kot

ritmična enota bila razdeljena na dva dela: na dvig (arsis) in spust (thesis) prsta oz. noge pri plesu; to pomeni, da je arza prvotno označevala lahko dobo in teza težko dobo glasbenega in plesnega takta. Latinski gramatiki pa so izraza prenesli na dvig in spust glasu, s čemer so njun pomen postavili na glavo; temu so sledili mnogi teoretiki tudi v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu (npr. Arndt), in sicer na ta način, da so arzo uporabljali kot izraz za naglašen zlog, tezo pa kot izraz za nenaglašen zlog. Po drugi strani nekatere avtoritete za antično poezijo (npr. W. J. W. Koster) zahtevajo, da je treba izrazoma povrniti izvorni starogrški pomen.⁵⁶ Zato ju moramo uporabljati previdno in najprej definirati njuno vsebino, da bi se izognili nespo- razumom.

S pomočjo izrazov *Hebung* in *Senkung* torej Arndt zagovarja tezo, da v citiranem polstihu beseda 'Raub' ni naglašena, saj je v šibki poziciji. Zato ritmično razmerje med besedami ponazoriti na prostorski način, ki očitno izhaja iz višinske razlike med dvigom (*Hebung*) in spustom (*Senkung*) glasu:

Zorn Krieg
 Raub

Pomenska analiza tega aleksandrinca dejansko govori v prid Arndtovi ritmični interpretaciji, saj se ista beseda, ki je v prvem polstihu nenaglašena (*Raub*), pojavi v drugem polstihu v nekoliko drugačni obliki (*Rauben*), tokrat v krepki poziciji. Pesnik najbrž ne bi čutil potrebe, da besedo ponovi, če bi bila že v prvem polstihu dovolj poudarjena. Na tej točki se odpira zanimivo vprašanje o morebitni pomenski razliki med dvema variantama iste besede, ki se najdeta v različnih ritmičnih vlogah.

Arndt utemeljuje svojo analizo tudi z znanim primerom otroške izštevanke *Eins, zwei, drei*, kjer naj bi bila 'eins' in 'drei' naglašena (*Hebung*), 'zwei' pa nenaglašen (*Senkung*):

Eins drei
 zwei

Nemški verzolog trdi, da ne gre le za sodoben način ritmične-ga branja verzov, temveč da tovrstna mreža naglasov v temelju opredeljuje ritem nemškega verza od samega začetka, se pravi od zgodnjega srednjega veka naprej; kot dokaz navaja verze, ki jih je napisal znameniti pesnik Walter von der Vogelweide okoli l. 1200:

u - u - u - u -

Diu werlt was gelf, rôt unde blâ
grüene in dem walde und anderswâ:
kleine vogele sungen dâ.⁵⁷

Enozložna beseda 'rôt', ki bi bila v naravnem govoru naglašena spričo svoje pomenske pomembnosti, v ritmičnem kontekstu tega verza izgubi naglas, v nasprotju s tem pa je naglašen veznik 'unde', ki je pomensko sicer manj pomemben.

Arndt se je pri svojih izvajanjih oprl na znanega teoretika Andreasa Heuslerja, ki je v izčrpnem delu *Deutsche Versgeschichte* analiziral ritem verza skozi prizmo glasbene teorije

in terminologije. Zanimivo je, da se v glasbeni perspektivi aleksandrincev Heuslerju kaže kot "osemtaktna dolga vrstica (Achttakterlangzeile)", kar grafično predstavi na naslednji način (1. vrstica = aleksandrincev z moško klavzulo, 2. vrstica = aleksandrincev z žensko klavzulo, x = zlog, ' = naglas, ^ = pavza, : = sredina verza):⁵⁶

x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^ : x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^

x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^ : x / ẋ x / ẋ x / ẋ x / ^

Očitno je, da Heusler po vzoru glasbene teorije interpretira prvi nenaglašeni zlog nemškega aleksandrinceva kot *predtakt* (*Auftakt*).

Drastična razlika med tradicionalno metriko, ki v nemškem aleksandrincevu vidi šeststopični jambski verz, in sicer pri moških klavzulah akatalektični, pri ženskih klavzulah pa hiperkatalektični, in Heuslerjevo teorijo, ki v aleksandrincevu sliši osemtaktno ritmično periodo, ker prišteva tudi pavze, kaže na to, da se glasbeni in pesniški ritem ne ujemata povsem. Takt in stopica nista identični ritmični enoti.

Klasična metrična shema, ki jo je literarna veda podedovala po antični metrikii, ne ustreza za spoznavanje živega ritma verza, saj predstavlja le abstraktno ogrodje, od katerega se živi verzni ritem v veliki meri razlikuje. O tem je precej pisal že Anton Ocvirk. Še manj pa je ustrezno prilagajanje teorije verza glasbeni teoriji, ki v besedno umetnost vnaša ritmične kriterije, neskladne z naravo verza kot jezikovnega fenomena.

Aleksandrincev se je v nemški poeziji uveljavil kot verz različnih pesniških oblik. Najbolj preprosta med njimi je forma epigrama, ki ga Nemci imenujejo *Sinngedicht*, čemur slovenski izraz zbadljivka ne ustreza povsem. Originalni nemški izraz je žal neprevedljiv v vseh svojih razsežnostih, med katerimi je tudi osnovni pomen besede Sinn - smisel. Nemške *Sinngedichte* so pogosto imele obliko kupleta - verznega para aleksandrincev, pri čemer je bila verzna klavzula večinoma moška in je torej šlo za 12-zložni verz, čeprav najdemo tudi *Sinngedichte* v ženskih aleksandrincevih. Friedrich von Logau je napisal kar tri tisoč tovrstnih epigramov. Ta jedrnata raba nemškega aleksandrinceva je vplivala tudi na formo nekaterih Prešernovih *Zabavljivih napisov*.

Pri razporeditvi rim se nemški aleksandrincev odlikuje z nekaterimi specifičnimi lastnostmi, ki ga ločijo od francoskega zgleda. Tako epski kot dramski aleksandrincev je v Franciji vse do romantike večinoma temeljil na zaporednih rimah, v katerih so se menjavale moške in ženske verzne dvojice (A A / b b); šele od romantike naprej, še posebej od Hugojeve in Baudelairove prenovitve aleksandrinceva, postaneta legitimni možnosti rimanja aleksandrincev v francoski poeziji tudi prestopna in oklepajoča rima. Pri Nemcih pa se že v baročni poeziji uveljavi razlikovanje med dvema tipoma razporeditve rim pri aleksandrincevu: zaporedne rime, kjer ženskemu verzemu paru sledi moški par (obratni vrstni red je redkejši), so označevale t. i. "heroični" aleksandrincev, kar je v skladu z gledom francoske epske poezije

je; prestopne rime, kjer se ženski verzi menjavajo z moškimi verzi (a B a B), pa so bile značilne za t. i. "elegični" aleksandrinec; ta varianta pa je bila akcentuacijski nadomestek za klasični elegični distih. Ker je elegični distih sestavljen iz heksametra in pentametra, si oglejmo, kako funkcionirata njuna akcentuacijska nadomestka – ženski in moški aleksandrinec:

elegični distih: daktilski heksameter + pentameter
 (- = dolg zlog, ∪ = kratak zlog, / = meja stopice, // cezura oz. diceza v smislu cezure med stopicama):

- ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - // ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - ∪
 - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - // - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / -

"elegični" aleksandrinec: ženski + moški verz
 (- = naglašen zlog, ∪ = nenaglašen zlog):

∪ - / ∪ - / ∪ - // ∪ - / ∪ - / ∪ - / ∪
 ∪ - / ∪ - / ∪ - // ∪ - / ∪ - / ∪ -

Ženski aleksandrinec se končuje z nenaglašenim zlogom, kar je akcentuacijska paralela kratkemu zadnjemu daktilskega heksametra. Moški aleksandrinec pa se končuje z naglašenim zlogom, kar je paralela zadnjemu, dolgemu zlogu daktilskega pentametra. Jambski ritem poskrbi tudi za to, da je v aleksandrincu pred središčno cezuro naglašen zlog, kar se ujema z dolgim zlogom pred cezuro (t. i. pentemimerezo) v heksametru in pred cezuro v pentametri. – Med elegičnim distihom in "elegičnim" aleksandrincem torej obstaja določen strukturni paralelizem, zato je "elegični" aleksandrinec lahko funkcioniral kot akcentuacijski nadomestek klasičnega elegičnega distiha.

Na zven nemškega aleksandrinca torej bistveno vplivajo rime. Kot smo že omenili, je ena izmed Opitzovih zahtev zadevala večjo čistost rim v nemški poeziji. V svoji lastni pesniški praksi si je Opitz dejansko prizadeval za čistost rim, vendar pa je to treba razumeti znotraj kriterijev nemškega verza in poslušanja. Vokalni različnih kvalitet slovenskemu ušesu ne zvenijo kot čista rima, po kriterijih nemškega verza in poslušanja pa veljajo za povsem legitimne: tako se v zgoraj citirani Opitzovi pesmi *An seine Freundin* rimata besedi 'empfindet' in 'entzündet':

Gleich wie zu Mittagzeit man Sonnenhitz empfindet,
 So brennet mein Gemüt in Liebesbrunst entzündet.

Tak zvočni stik bi v slovenščini veljal za slabo rimo. Vendar je nevarno ocenjevati čistost rim v določenem jeziku z evfoničnimi kriteriji drugega jezika. Vsak jezik vzpostavlja svoja lastna merila za sestavljanje in percepcijo zvočnih stikov. To temeljno resnico o razliki med zvočnim učinkovanjem različnih jezikov in verzifikacij je Isačenko odlično strnil v naslednjo formulacijo: "Nečistih rim sploh ni, nečista rima je contradictio in adiecto. Naša definicija 'rima je odmev' vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo – imamo rimo..."⁵⁹

V primerjavi z romanskimi zgledi je ritmično presenetljiva tudi rima breit – Freundlichkeit, ki jo najdemo v Opitzovem sonetu *Über den Turn zu Strassburg*:

Kein Ort wird irgend je gefunden weit und breit,
Der ihnen gleichen mag an Güt und Freundlichkeit.⁶⁰

Gre za zvočni stik moške in daktilske (tekoče) klavzule. Na prvi pogled bi namreč rekli, da ta stik ne zadošča kriterijem za rimo, saj osnovna definicija rime pravi, da gre za ujemanje glasov od zadnjega naglašenelega vokala naprej. Razširjenost tovrstnih zvočnih stikov v nemški in slovenski poeziji, pri nas od ljudske tvornosti prek Prešerna do sodobne lirike, npr. Strniševe, pa zahteva od literarne vede, da se odpove apriornim definicijam in vrednotenju s stališča normativne estetike ter da prizna to pesniško prakso kot legitimno; v skladu z zgoraj orisanim metodološkim izhodiščem, da velja za rimo tisti zvočni stik, ki ga v določenem jezikovnem okolju in času sodobniki doživljajo kot rimo, moramo tudi primer *breit - Freundlichkeit* priznati za rimo.

Tovrstni način rimanja smo pravzaprav že srečali, in sicer v angleški poeziji pri Shelleyju ('eternity' - 'be'), vendar je v nemški poeziji še neprimerno bolj razširjen kot v angleški, kar izvira iz narave nemškega jezika in se kaže predvsem v nenavadni zmožnosti za tvorjenje izpeljank in sestavljenk. Sestavljenke imajo namreč dva naglasa, kar smo srečali že pri ritmični analizi Opitzove pesmi *An seine Freundin*, kjer imajo besede 'Morgenstern', 'Sonnenhitz', 'Mittagzeit' in 'Liebesbrunst' vsaka po dva naglasa. Kot smo že omenili, so se tovrstnega zvočnega stika v slovenski literarni vedi prijelala imena *razširjena* (tudi *nepopolna*) moška rima ali *dvopoudarna* oz. *polpoudarna* rima, njegovo bistvo pa je v zvočnem stiku glavnega naglasa s stranskim oz. celo v zvočnem stiku dveh stranskih naglasov. Pojav stranskih naglasov in z njimi povezanih razširjenih moških zvočnih stikov v slovenski poeziji je Isačenko razložil z vplivom nemške metrike: "(V nemščini) ni nujno potrebno, da mora biti v moškem verzu zadnji zlog naglašen. To značilnost, ki je sicer ne srečamo v nobeni evropski verzifikaciji, je Prešeren prevzel iz nemščine in jo je uzakonil v slovenski poeziji. V tem je bistvena razlika med nemško in slovensko tehniko z ene, ter francosko, italijansko, rusko in bolgarsko tehniko z druge strani. Nemščina je tu ovrгла važno konstanto francoskega stiha in slovenščina je to svobodo prevzela. Nemška metrična svoboda pa je dovoljevala celo, da se v ženskem verzu zadnji naglas nadomesti s stranskim naglasom. Stranski naglasi so v nemščini zelo pogosti: izvirajo iz sestavljenk, pri katerih vsak del sestavljenke obdrži svoj poudarek, le da določujoča beseda potegne glavni naglas nase..."⁶¹

Zadnja citirana verza sta vzeta iz tercinskega dela Opitzovega soneta, kar kaže, da se je aleksandrinec uveljavil tudi kot verz nemškega soneta.

Strnimo ugotovitve o naravi nemškega aleksandrinca:

Za razliko od francoskega aleksandrinca, ki ima dva stalna naglasa, pred središčno cezuro in na koncu verza, v t. i. "romantičnem" aleksandrinca pa zaradi dveh cezur pač tri stalne naglase, je bistvena značilnost nemškega aleksandrinca večje število naglasnih mest (6). Vsa ta naglasna mesta sicer niso zme-

raj tudi realizirana, kar pa ne ruši ritma, saj realizirani naglas še zmeraj poskrbijo za ritmično zvestobo metrični shemi. Po drugi strani pa nemški verz zaradi stroge metrične sheme ne pozna premičnih naglasov, ki v francoskem aleksandrincu mehčajo rigidnost stalnih naglasov, kar pomeni, da je nemški aleksandrinc ritmično strožji kot francoski. Ta paradoks izvira iz dejstva, da prenos pesniških oblik iz silabičnega verzifikacijskega sistema v akcentuacijski sistem zahteva podreditev silabičnega principa in zanj značilne kombinacije stalnih in premičnih naglasov vnaprej določeni mreži naglasnih mest. Samo dejstvo, da obsega nemški aleksandrinc večje število stalnih naglasov od francoskega, pomeni, da je strukturni pritisk na konec polstih in klavzulo celotnega verza manjši kot v francoskem aleksandrincu. Zato se kljub dejstvu, da Opitz in drugi nemški baročni in razsvetljenski pesniki zelo skrbno upoštevajo pravilo središčne cezure, lahko upravičeno vprašamo, ali je cezura sploh v skladu z zakonitostmi nemškega akcentuacijskega verza.

OPOMBE

¹ Prim. Jacques Roubaud: *Les troubadours - anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, *Introduction*, str. 29.

² Prav tam, str. 29. - Navedena kitica trubadurja Saint-Didiera v stari provansalsčini pomeni:

"Ljubezen me je prisilila do dejanja, / da si najpopolnejši lepotic sveta drznem izročiti svojo pesem. / In ker si ne upam prehitovati svojega srca, / je primerno, da uporabim svoj pretanjeni občutek in ga razodenem. / Če ji ugaja, naj mi dopusti, da ji služim, / ona, ki sem ji večno pokoren, čeprav mi ne daje ne darov in ne oblube."

(Če v teh opombah ni drugače označeno, pomeni poševna črta mejo med verzoma, vsaka kitica pa se začne z novim odstavkom.)

³ Prav tam, str. 192. - Navedeni Saint-Didierovi kitici v stari provansalsčini pomenita:

"Guilhem de Saint-Didier, svoje mnenje / mi povejte o bežnih in težavnih sanjah, / ki sem jih ondan sanjal, poln upanja: / zaspal sem na pozdrav zvestega sla / na travniku, polnem cvetja, / svežem od lepih barv, / kjer je hitel urni veter, / lomeč cvetlice in vejice.

Gospod, povedal vam bom, kar se mi dozdeva o teh sanjah, / kar o tem mislim in verjamem: / pomen travnika / je ljubezen, cvetlice so dame visokega rodu, / veter je opravljanje, / šumenje so lažnivi dvoličneži, / lom vejic / pa nas nosi v novo radost."

⁴ Prav tam, str. 29-30.

⁵ Citirani 5. verz 160. *laisse* epa *La chanson de Roland* v stari francoščini pomeni (/ - cezura): "Od Francozov / slišimo jasne rogove."

⁶ Gre za 4. verz 5. kitice pesmi *Tuit demandon qu'es devengu d'amors* (Vsi se sprašujejo, kaj se je zgodilo z ljubeznijo) trubadurja Rigauta de Barbezieuxa, ki v stari provansalsčini pomeni (/ - cezura): "Tako boste prišli / na pomoč mojemu trpljenju." (Citirano po Roubaudu, str. 140.)

⁷ Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 29.

⁸ Prim. Janko Kos: *Pojem lirike in slovenski literarni razvoj*, Primerjalna književnost, 15, 1992, št. 1.

* Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 430. Navedeni verzli v stari katalonščini pomenijo:

"Ker noben človek ne more ničesar pravičnega ali dobrega / storiti ali misliti brez Boga, / prosim Boga, naj mi podeli milost in krepost, / da bi zmožel izreči te besede za rešitev, / Gospod, vaših duš; zato da bi jih vi vsi lahko / dobro slišali, razumeli in jim sledili ter da bi našli / v Bogu milost in ljubezen."

⁹ Kitica iz *Libro de Alexandre* je citirana po izdaji *Antología de la poesía española medieval (castellana, catalana, gallega)*, ki jo je pripravil Luis Guarner, Editorial Iberia, Barcelona, 1966, str. 67. Dobeseden prevod (/ - cezura, // - meja med verzoma):

"Bil je mesec maj, / veličasten čas, // ko se ptiči / slastno veselijo // in so travniki oblečeni / v drgetajočo obleko // in vzdihuje dama, / tista, ki še nima moža."

¹¹ Citirano po uvodu Iana Michaela v dvojezično špansko-angleško izdajo *The Poem of the Cid*, Penguin Books, 1975, str. 6.

¹² Način štetja zlogov v španskem verzlu in ustrezni primeri iz Lorcove poezije so povzeti po priročniku Madeleine in Arcadia Parda *Précis de métrique espagnole*, Editions Nathan, zbirka *La collection 128*, 1992, str. 15-17. Pri svoji analizi ritma španskega verza sta se avtorja večinoma naslonila na teorijo Tomása Navarra.

Prvi citirani Lorcov verz pomeni: "Njegova škrlatno rdeča kravata." Drugi je znamenit: "Zeleno, ki te ljubim zeleno." Tretji: "Nad mesečni-mi nakovali."

¹³ Aleksandrinec Rafaela Albertija je citiran po priročniku Pardovih *Précis de métrique espagnole*, str. 40. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Bil si odlikovan / za udarec morja."

¹⁴ Aleksandrinec Antonia Machada: prav tam. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Bedna Kastilja, / včeraj gospodujoča."

¹⁵ Aleksandrinec Juana Ramóna Jiménez: prav tam, str. 31. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Lepa kot somrak, / odsev slave."

¹⁶ Tomás Navarro: *Métrica española (reseña histórica y descriptiva)*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1956, str. 9.

¹⁷ Prav tam, str. 10.

¹⁸ Verz Gustava Adolfa Beckerja je citiran po Navarru, str. 11, in po Pardovih, str. 41. Dobesedni prevod: "V temnem kotu salona."

¹⁹ Citirano po Navarru, str. 11. Prvi primer pomeni: "Hiti, teči, leti!", drugi: "Plešemo v čilski deželi", tretji pa je preveden v prejšnji opombi.

²⁰ Tomás Navarro: *Métrica española*, str. 59.

²¹ Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora, Introducción*, 1. kitica (citirano po Navarru, str. 61). Prozni prevod:

"Prijatelji in služabniki vsemogočnega Boga, / če mi prisluhnete za svoje zadovoljstvo, / bi vam rad povedal lep dogodek; / na koncu ga boste imeli za dobrega."

Pomen zadnjega verza je razvozlal dr. Niko Košir, za kar se mu avtor študije toplo zahvaljuje.

²² Nerudov aleksandrinec je citiran po Pardovih, str. 68. Dobeseden prevod (/ - cezura): "Od dneva nahranjen / z našo žalostno krvjo."

²³ Aleksandrinec Manuela Machada je citiran po Pardovih, str. 69. Dobeseden prevod: "Naj me valovi preplavijo / in naj me valovi odnesejo."

²⁴ Kitica iz *Libro de Alexandre* je citirana po Navarru, str. 62. Dobeseden prevod:

"Reče doña Juno: - Moram ga imeti. / Odgovori doña Palas: - Ne morem ga ustvariti. / - Resnično, reče Venus, to ne more biti, / kajti jaz sem najlepša, moram ga dobiti." - Ta dialog očitno zadeva jabolko spora, ki ga Paris na koncu dodeli Veneri.

²⁵ Aleksandrincec Carlosa Sahaguna je citiran po Pardovih, str. 69. Dobeseden prevod (/ - cezura): "Dobro to premisli, fant. / Ti si zmeraj bil prijatelj."

²⁶ Aleksandrincec Joséja Morena Villa je citiran po Pardovih, str. 69. Prevod (/ - cezura): "Nosili so nas valovi, / ki živijo v nas."

²⁷ Tomás Navarro: *Métrica española*, str. 47.

²⁸ Aleksandrinca Rubéna Daría sta citirana po Pardovih, str. 26. Dobesedni prevod (/ - cezura, // - meja med verzoma): "In trpeti za življenje / in za smrt in za // tisto, česar ne poznamo / in komaj slutimo."

²⁹ Prav tam, str. 69. Dobesedni prevod Daríovega aleksandrinca (// - cezura): "Ko iz svojega zapora / privrejo pozabljeni."

³⁰ Constanzo Di Girolamo: *Teoria e prassi della versificazione*. Società editrice il Mulino, Bologna, 1976, str. 24.

³¹ Leopardijev verz, ki dobesedno pomeni "Mehka in jasna je noč in brez vetra", je citiran po delu *Introduzione alla stilistica italiana*, ki ga je napisal Ladislao Gáldi, Pàtron Editore, Bologna, 1984, str. 205.

³² Ballata anonimnega avtorja iz 13. stoletja je citirana po delu Raffaela Spongana *Nozioni ed Esempi di Metrica italiana*, Pàtron Editore, Bologna, 1974, str. 79-80. Dobesedni prevod navedenih treh kitic se glasi (/ - cezura, // - meja verza):

"Daj, pij vino, botra. / in ga ne mešaj z vodo, // od močnega vina / ti bo glava žarela.

Da bi le botri / ne šli v krčmo; // zahtevali bosta bistrega vina, / če je čas zorenja, // in spili bosta pet sodov / kar na tešče, // povrhu pa še četrtinko soda / za pomočit ustnice.

"Tega sodčka / pa že ne bomo prodali; // na sod bomo dali pipo / in ga spili čisto sami. // In hej, lepi botri, / dvignita krilo, // da iz njega naredimo zvon, / ker me ima, da bi scal."

Predzadnja kitica:

"Botra, ladja vina / je prispela v luko, // in še ena ladja iz lana: / mornar je mrtev!" // "Hej, pijva, botra, / napolniva telo, // in lanena ladja / se bo potopila na dno morja!"

Lanena ladja je po vsej verjetnosti metafora za hrano, ki so jo pivski junaki te pesmi zaužili po vinu.

³³ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 149.

³⁴ Ballata *Lauda XV* Jacopona da Todija je citirana po Spongana, str. 81. Dobesedni prevod prvih treh kitic dialoga med pogubljeno dušo in telesom ob poslednji sodbi se glasi (/ - cezura, // - meja med verzoma):

"Strohnelo telo, / jaz sem (tvoja) trpeča duša; // dvigni se v ljubezni, / saj si z menoj vred pogubljeno.

Angel trobi v trobento / glas velikega strahu: // morava se prikazati / brez najmanjšega odlašanja. // Prepričuješ me, / da te ni bilo strah; // slabo ti je verjela postava, / ko si grešilo!"

"Kaj pa ti, duša moja, / si bila ljubezniva in modra? // Lahko si odšla stran, / vračaš se v nič. // Delaj mi družbo, / da ne bom tako trpelo: // vidim strašne ljudi / s spačenimi obrazi."

³⁸ Cavallotijeva aleksandrinca sta citirano po Gáldiju, str. 211. Dobesedni prevod: "Če kri ne da sadov - koliko je vredna nekdanja slava? / Če svoboda ne klije - koliko je vredna vrlina vojaštva?"

³⁹ Alessandro Manzoni: *Adelchi*, začetni verzi (citirano po izdaji: Manzoni: *Poesie e tragedie*, Editrice La Scuola, 1981, str. 527-528). Prozni prevod: "O kralj moj Desiderio, in ti, plemeniti / prijatelj kraljevine, Adelchi; boleča / in visoka naloga, ki sta jo naši zvestobi / zapala, je opravljena. Ob strmem zidu, / ki zapira dolino Suse, in od frankovskega / ločuje langobardsko gospostvo, / kakor sta velela, smo ostali; in tja, / med čedne gospodične in oprode / je prispela najplemenitejša Ermengarda..."

⁴⁰ Alessandro Manzoni: *Adelchi*, konec III. dejanja, Zbor, verzi 1-6, str. 639. Prozni prevod (/ - središčna cezura, // - meja med verzoma): "Iz mahovnatih preddvorij, / iz razpadajočih trgov, // iz gozdov, iz ožganih / skripajočih kovačnic, // iz brazd, premočenih / z znojem sužnjeva, // se razpršeno ljudstvo / nenadoma zbudi: // odpre ušesa, / dvigne glavo, // ponovno udriha naraščajoči hrup."

⁴¹ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 200.

⁴² Edmund Spenser: *The Faerie Quene*, 2. kitica I. speva Prve knjige (citirano po izdaji Oxford University Press, 1970, edited by P. C. Bailey, str. 47). Prozni prevod: "A na svojih prsih je nosil krvav križ, / drag spomin na svojega umirajočega Gospoda; / v njegov mili spomin je nosil slavno znamenje / in ga mrtvega oboževal kot večno živega; / tudi ščit je bil tako zaznamovan, / za najvišje upanje, ki mu je bilo v pomoč; / bil je veri zvest v dejanju in besedi, / a v svoji držli se je zdel preveč svečano resen; / vendar se ničesar ni bal, temveč je sam bil venomer strah in trepet."

⁴³ Zaključni verz 3. kitice I. speva Prve knjige Spenserjeve *Vilinske kraljice* se v dobesednem prevodu glasi: "Nad svojim sovražnikom, Zmajem, strašnim in divjim."

⁴⁴ Zadnja verza 51. kitice III. speva *Childe Harold's Pilgrimage* sta citirana po *The Works of Lord Byron, Complete in Five Volumes*, vol. II, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1842, str. 78. Prevod Janeza Menarta se glasi:

"Le zli spomin, ki mi je v duši vžgan,
tvoj tok, ki zbríše vse, / izmival bi zaman."

o - o - o - / o - o (-) o -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

V svojem prevodu odlomkov *Romanja grofiča Harolda* (prim. Lord Byron: *Pesmi in pesnitve*, Ljubljana, DZS, 1975, zgoraj citirana verza na str. 87), je Menart zaključne verze spenserskih kitic ustrezno poslovenil z jambskim ritmom, kjer moški verzi obsegajo po 12 zlogov, ženski verzi (v skladu s slovensko verzifikacijo) pa po 13 zlogov. Med tridesetimi prevedenimi kiticami je dobra tretjina (12) moških aleksandrincev, večinoma pa imajo žensko klavzulo. Deset aleksandrincev (med njimi zgoraj citirani) ima središčno cezuro, en aleksandrinec pa dve ("romantični") cezuri po 4. in 8. zlogu.

⁴⁵ Zadnja verza 27. kitice *The Eve of St. Agnes* sta citirana po izdaji: John Keats: *The Complete Poems, edited by John Barnard*, Penguin Books, 1978³, str. 319. Andrej Arko je v svojem prevodu

Predvečera Sv. Neže v zbirki *Lirika*, Ljubljana, MK, 1987, ustrezno uporabil slovensko varianto aleksandrincev v zaključnih verzih Keatsovih spenserskih kitic, kakor je razvidno tudi iz prevoda citiranih Keatsovih verzov (str. 31):

... oddaljena od sonca in dežja,
kot v cvetu vrtnica, / ki v popek je prešla."

U - - U - UU / U - U (-) U -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

⁴³ Keatsov verz je citiran po Penguin Books, str. 312. Arkov prevod (*Lirika*, str. 23) se glasi:

"... nad sliko blažene Device v prošnji vzdih."

⁴⁴ Zadnji štirje verz 1. kitice elegije *Adonals* so citirani po izdaji: *Shelley, selected by Kathleen Rannes*, Penguin Books, 1978, str. 272. Dobesedni prevod: "In nauči jih svojo lastno žalost, reci: z menoj / je umrl Adonaj; vse dokler si Prihodnost ne drzne / pozabiti Preteklost, bosta njegova usoda in slava / odmev in luč za večnost!"

⁴⁵ Prim. Stuart Curran: *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, 1986.

⁴⁶ Prim. Boris Merhar: *Frekventnost in vrste moškega rimanja v slovenski poeziji od Vodnika do moderne*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture II, Ljubljana, 1966; *Še kaj o slovenski rimi*, Jezik in slovstvo XI, 1966, str. 92-98, 129-133, 218-225 in 259-263.

⁴⁷ Anton Bajec: *O slovenski rimi*, Jezik in slovstvo, 1957-58, str. 193-196 in 247-254.

⁴⁸ Prim. Erwin Arndt: *Deutsche Verslehre (Ein Abriss)*, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1981, str. 160-161.

⁴⁹ Schillerjevo pismo Goetheju 15. oktobra 1799 je citirano po Arndtu, str. 32-33.

⁵⁰ Erwin Arndt: *Deutsche Verslehre*, str. 33.

⁵¹ Martin Opitz: *An seine Freundin* (citirano po: *Deutsche Barocklyrik*, Hrsg. Max Wehrli, Verlag Beno Schwabe & Co., Klosterberg, Basel, 1945, str. 64). Dobesedni prevod: "Kakor zvezda jutranjica daje ljudem luč, / tako vame sije tvoje jasno obličje; / kakor opoldne človek čuti sončno pripeko, / tako gori moja duša, v ljubezenskem gonu vnet; / kakor mrzla noč prežene stisko vročine, / tako bo moje goreče srce ugasnila le smrt." V 2. verzu gre za besedno igro: nemški glagol *scheinen* pomeni namreč tako sijati kot zdeti se, v kontekstu mnogih svetlobnih metafor pa sta v originalu aktivirani obe možnosti: obličje ljubljene se torej pesniku zdi kot zvezda jutranjica, ki sije vanj.

⁵² Martin Opitz: 1. verz pesmi *Der Spiegel der Welt (Ogledalo sveta)*, citiran po Arndtu, str. 12. Dobesedni prevod: "Človek, razumna žival, sicer z mnogimi stvarmi neguje..."

⁵³ Martin Opitz: 5. verz pesmi *Der kluge Geist (Razumni duh)*, citiran po Arndtu, str. 11. Dobesedni prevod: "To je ljudstvo, tako se princem veča življenje."

⁵⁴ Ritmična analiza aleksandrincev Friedricha von Logaua je povzeta po Arndtu, str. 102-103. Dobesedni prevod: "Dežela strahu si zdaj, o ljuba Nemčija, postala, / skozi srd, rop, vojno, nasilje, skoz ropanje in skoz morjenje."

⁵⁵ Elise Riesel: *Abriss der deutschen Stilistik*, Moskau, 1954.

⁵⁶ Prim. W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaat-

schappij N. V., Leyde, 1953², II/15, str. 31; *Meyers Kleines Lexikon Literatur*, Bibliographisches Institut Mannheim / Wien / Zürich, 1986, str. 192.

⁸⁷ Walter von der Vogelweide je citiran po Arndtu, str. 103. Dobe sedni prevod: "Svet je bil rumen, rdeč in moder, / zelen v gozdu in drugje: / tam so pele mile ptičice."

⁸⁸ Andreas Heusler: *Deutsche Versgeschichte*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1956, III. knjiga, str. 162.

⁸⁹ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, Ljubljana, 1939, str. 98.

⁹⁰ Martin Oplitz: verza iz soneta *Über den Turn zu Strassburg*, citirano po: *Das grosse deutsche Gedichtbuch*, Hrsg. Karl Otto Conrady, Athenäum Verlag, Königstein/ Ts., 1978, str. 73. Prozni prevod: "Nikoli ni mogoče najti nobenega kraja daleč naokoli, / ki bi vam privoščil toliko dobrote in prijateljstva."

⁹¹ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, str. 34.

UDK 801.655(09)

primerjava originalnega francoskega aleksandrinca z aleksandrincom v provansalski, katalonski, španski, italijanski, angleški in nemški poeziji, razlike v verzem ritmu in številu zlogov kot rezultat razlik med temi jeziki

Novak, B. A.

61000 Ljubljana, Kuzmičeva 5

ALEKSANDRINEC. II. Adaptacije francoskega aleksandrinca v drugih jezikih

Primerjalna književnost, 16/1993, 1, str. 75-110

V prvem delu študije, objavljenem v prejšnji številki Primerjalne književnosti, smo analizirali zgodovinski razvoj in ritmični stroj francoskega aleksandrinca. Pričujoče nadaljevanje je posvečeno premisleku, kako aleksandrinec funkcionira v drugih romanskih jezikih, v angleščini in nemščini. Tretji del bo obravnaval adaptacije francoskega aleksandrinca v slovenskem jeziku.

Čeprav tudi poezija drugih romanskih narodov temelji na silabičnem verzifikacijskem sistemu, se bistveno razlikuje od francoske po mestu naglasa v besedah. Zato število zlogov v aleksandrincah teh jezikov niha od 12 do 16, odvisno od števila nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu v verzu. Kljub silabičnemu temelju je verzni ritem v drugih romanskih jezikih zgrajen na drugačnih principih kot v francoskem verzu, kar vpliva tudi na stroj aleksandrinca. Odsotnost nemega e-ja v španski in italijanski ima za posledico, da verzna klavzula v ženskih verzih zveni bistveno drugače kot v francoščini, zato iz francoske klasicistične poetike izposojeno pravilo alternacije moških in ženskih rim v teh jezikih nujno vpliva na razliko v številu zlogov med moškimi in ženskimi verzi. Zanimivo pa je, da se nemi e v provansalski poeziji izgovarja in šteje kot poln zlog, kar je očitno rezultat tesne povezave pesniškega besedila in glasbe v umetnosti trubadurjev. Cezura je v španskem verzu še močnejša kakor v francoskem, medtem ko je v italijanskem verzu šibkejša. Kljub silabičnemu temelju igra akcentuacijski princip v španskem in italijanskem verzu večjo vlogo kakor v francoskem; v italijanskem verzu je funkcija sistema naglasov tako pomembna, da pravzaprav ne gre za silabični, temveč za silabotonični verz. Aleksandrinec španske moderne predstavlja najbolj plodno revitalizacijo te klasične verzne oblike v svetovni moderni liriki.

Še bolj pa so od ritma originalnega francoskega aleksandrinca oddaljeni aleksandrinca v jezikih z akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom (npr. v angleščini, nemščini in slovenščini), kjer je svobodni ritem premičnih naglasov nadomeščen s strožjim ritmičnim sistemom stalnih naglasnih mest. V akcentuacijskih aleksandrincah je večinoma spremenjeno tudi število zlogov, rima funkcionira drugače, poleg tega pa ni gotovo, ali akcentuacijski verz spriče goste mreže naglasov, ki mu dajejo ritmično stabilnost, sploh potrebuje cezure.

UDK 800.1*19*:82.015.19(063)

poststrukturalizem, dekonstrukcija in literarna veda; metodologija literarne vede; naratologija; dekonstrukcija in subjekt; dekonstrukcija in filmska teorija; dekonstrukcija in pravna teorija; J. Derrida, P. de Man, R. Barthes, M. M. Bahtin, J. Joyce, F. Kafka, G. Deleuze, I. Kant

POSTSTRUKTURALIZEM - DEKONSTRUKCIJA. Gradivo s simpozija

Primerjalna književnost, 16/1993, 1, str. 1-74

Glavni namen simpozija s tem naslovom, ki ga je organiziralo Slovensko društvo za primerjalno književnost 19. januarja 1993 v Ljubljani, je bil pretresti relevantnost poststrukturalizma in dekonstrukcije za literarno vedo. Prispevki posegajo v načelna razmerja med celotnimi sklopi idejne, teoretične, metodološke problematike, pa tudi v nekatere njene ožje izseke. Obravnavajo opuse posameznih teoretikov ter interpretov in nekatere poststrukturalistično oz. dekonstruktivistično usmerjene analize pomembnih literarnih avtorjev in del. Zaradi kompleksnosti pojavov, ki zahteva interdisciplinarno obravnavo, so na simpoziju sodelovali tudi strokovnjaki z nekaterih drugih področij - filozofije, teorije prava in filmske teorije ter interpretacije.

Avtorji in naslovi prispevkov:

J. Kos: Dekonstrukcija in metodologija literarne vede;

V. Snoj: De Manovo branje poezije;

I. Zabel: Telo teksta;

J. Škulj: Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma;

A. Koron: Poststrukturalizem in naratologiji;

A. Pogačnik: Derrida o Joyceu;

T. Hribar: Derridajeva interpretacija Kafke;

S. Pelko: Grajski vampir;

R. Riha: Dekonstrukcija in končnost subjekta;

J. Šumič Riha: Dekonstrukcija neliterarnega diskurza - aspekti in pravu.

CDU 800:1*19*:82.015.19(063)

poststructuralisme, déconstruction et science littéraire; méthodologie de science littéraire; narratologie; déconstruction et sujet; déconstruction et théorie de cinéma; déconstruction et théorie de droit; J. Derrida, P. de Man, R. Barthes, M. M. Bakhtine, J. Joyce, F. Kafka, G. Deleuze, I. Kant

POSTSTRUCTURALISME - DECONSTRUCTION. Matériaux d'un symposium

Primerjalna književnost, 16, 1993, 1, p. 1-74

Le symposium qui avait été organisé sous ce titre par l'Association slovène de littérature comparée à Ljubljana le 19 janvier 1993 avait l'intention d'ouvrir une discussion sur la relevance du poststructuralisme et de la déconstruction pour l'histoire et la théorie littéraires. Les contributions traitent des relations fondamentales entre des complexes d'idées, de théorie, de méthodologie aussi que leurs segments partiels. Ils discutent les oeuvres des certains théoriciens et interprètes aussi que certaines analyses sur quelques auteurs et oeuvres littéraires faites des points de vue poststructuralistes et déconstructivistes. Grâce à la complexité des phénomènes qui exigent un traitement interdisciplinaire, le symposium a prévu aussi la participation de quelques philosophes, experts en théorie de droit et en théorie de cinéma. Auteurs et titres des contributions:

J. Kos, La déconstruction et la méthodologie de la science littéraire;

V. Snoj, La lecture de poésie par P. de Man;

I. Zabel, Le corps du texte;

J. Škulj, Le poststructuralisme et la notion bakhtinienne de dialogisme;

A. Koron, Le poststructuralisme dans la narratologie;

A. Pogačnik, Derrida sur Joyce;

T. Hribar, L'interprétation de Kafka par Derrida;

S. Pelko, Le vampire du château;

R. Riha, La déconstruction et la finalité du sujet;

J. Šumič Riha, La déconstruction du discours non-littéraire: les aspects dans le droit.

CDU 801.655(09)

comparaison entre l'alexandrin français et l'alexandrin dans la poésie provençale, catalane, espagnole, italienne, anglaise et allemande, différences dans le rythme du vers et dans le compte des syllabes comme résultat des différences entre ces langues

NOVAK, B. A.

61000 Ljubljana, Kuzmičeva 5

ALEXANDRIN. II. Les adaptations de l'alexandrin français dans d'autres langues

Primerjalna književnost, 16/1993, 1, p. 75-110

Après l'analyse du développement historique et de la structure rythmique de l'alexandrin français, publiée dans le dernier numéro de notre revue, la deuxième partie de cette recherche est dédiée aux problèmes des adaptations de l'alexandrin dans d'autres langues.

Malgré la similarité des poésies des langues romanes qui sont - entre autres - toutes bâties sur le système de versification syllabique, les différences considérables au niveau de l'accentuation exercent une grande influence sur le rythme du vers: le nombre des syllabes de l'alexandrin oscille entre 12 et 16, ce qui dépend du nombre des syllabes inaccentuées après le dernier accent du vers. L'absence de "e muet" (e atonique) en espagnol et en italien signifie que dans ces langues les vers féminins sonnent différemment qu'en français; en même temps la règle de l'alternance obligatoire des rimes masculines et féminines, empruntée à la poésie classique française, a pour conséquence une différence dans le nombre des syllabes entre les vers masculins et féminins. Le traitement du "e muet" dans la poésie provençale diffère de celui dans la poésie française parce qu'on le prononce et le compte comme une syllabe: c'est évidemment le résultat de la liaison étroite existant entre le texte poétique et la musique dans l'art des troubadours. La césure dans le vers espagnol est encore plus forte que celle du vers français, mais la césure dans le vers italien est plus faible. Malgré le principe syllabique les accents jouent un rôle plus grand dans le vers espagnol et italien que dans le vers français; dans le vers italien la fonction des accents est déjà si importante qu'il ne s'agit plus d'un vers syllabique, mais plutôt d'un syllabo-tonique. Il semble que le "modernismo" espagnol a su revitaliser l'alexandrin ancien plus que les poètes modernes des autres littératures nationales.

Les adaptations de l'alexandrin dans les langues à système de versification accentuel sont encore plus loin du rythme originel de l'alexandrin français: ici, le changement des accents fixes et mobiles est remplacé par le changement régulier des syllabes accentuées (temps forts - ictus) et inaccentuées (temps faibles); les principes de la rime sont différents; la densité des accents constants qui lui donne la stabilité rythmique fait que le vers accentuel ne manifeste pas le même besoin de césure que la poésie romane syllabique.

