

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 vnaprejšnji komentar. Zato sta citat, kjer je vnaprejšnji 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. Zna 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 idealen 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 izvorniku. 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 neprevedljivimi 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 neprevedljiva" (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 men, 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 'okolice in 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. Kratek 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 Joyceovske 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, krtačnih 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 Derridajevo 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