

Ljubljana 2006 • Posebna številka / Special Issue

**TEORETSKO-LITERARNI
HIBRIDNI: O DIALOGU
LITERATURE IN TEORIJE**

**HYBRIDIZING THEORY
AND LITERATURE:
ON THE DIALOGUE
BETWEEN THEORY AND
LITERATURE**

Uredila / Edited by

Marko Juvan
Jelka Kernev Štrajn

*PKn, letnik 29, posebna številka, Ljubljana,
avgust 2006*

UDK 82.091(05)

VSEBINA / CONTENTS

Predgovor	5
Foreword	185
<i>Marko Juvan:</i>	
Dialogi med »mišljenjem« in »pesništvom« in teoretsko-literarni hibridi	9
Dialogues between “Thinking” and “Poetry” and Theoretical-Literary Hybrids	189
<i>Stephanos Stephanides:</i>	
Misliti skozi razpor: Pesniški filozofi in filozofi pesniki	27
Thinking through the Gap: Poetic Philosophers and Philosophical Poets	211
<i>Marko Uršič:</i>	
O pomenu literarnega diskurza v filozofiji (nekaj pripomb k Platonovi poetiki)	35
On the Meaning of Literary Discourse in Philosophy: Some Remarks on Plato’s Poetics	217
<i>Milan Jesih:</i>	
V prvi osebi ednine	45
In the First Person Singular	223
<i>Boris A. Novak:</i>	
Drevo in ovijalka: Prilika o razmerju med poezijo in teorijo	49
The Tree and the Vine: A Fable about the Relation between Poetry and Theory	227
<i>Vid Snoj:</i>	
Schleglov »Pogovor o poeziji« in Platonov »Simpozij«	67
Schlegel’s “Dialogue on Poetry” and Plato’s “Symposium”	239

Madeleine Kasten:

Udejanjanje razuma: Pripoved in filozofija v Voltairovem »L' homme aux quarante écus«	81
Performing Reason: Narrative and Philosophy in Voltaire's "L'Homme aux Quarante Écus"	253

Jelka Kernev Štrajn:

Žanr kot odsotnost žanra	93
Le genre comme absence de genre	265

Alenka Jovanovski:

Razmerje med poezijo in filozofijo: Novalisove <i>Himne</i> kot ilustracija	103
The Relation between Poetry and Philosophy: Novalis' <i>Hymns</i> as an Illustration	275

Vanesa Matajc:

Interakcija literature in teorije: Od romantike do moderne	123
The Interaction between Literature and Theory: From Romanticism to the Fin de Siècle	297

Erika Greber:

Ljubezenska pisma med teorijo in literaturo: <i>Zoo ali Pisma ne</i> <i>o ljubezni</i> , roman v pismih Viktorja Šklovskega	131
Love Letters between Theory and Literature: Viktor Shklovsky's Epistolary Novel <i>Zoo, or Letters not about Love</i>	309

Lado Kralj:

Literarna kritika v pisateljevem dnevniku: Dokumenti ali fikcija?	145
Literary Criticism Contained in the Diary of a Writer: A Document or Fiction?	323

Luca Bevilacqua:

Henri Michaux proti literaturi: Silovitost in šibkost literarnega ustvarjanja v Michauxovi pesniški imaginaciji	153
Henri Michaux contre la littérature: violence et faiblesse de la création littéraire dans l'imaginaire poétique de Michaux	333

Metka Zupančič:

Neogibna hibridnost: Teorija in poetičnost pri Hélène Cixous	159
Hybridité inévitable: La théorie et la poesis chez Hélène Cixous	341

Ivan Verč:

O etiki in o njenem prevajanju v jezik književnosti	169
On Ethics and Its Translation into the Language of Literature	353
O avtorjih	179
About the Authors	364

**TEORETSKO-LITERARNI
HIBRIDI: O DIALOGU
LITERATURE IN TEORIJE**

PREDGOVOR

Poezija in mišljenje
Sta prav
Največji nasprotji smrti,
Ker sta njeni najzvestejši priči.

(Roberto Juarroz, *Vertikalna poezija* X/19, prev. Taja Kramberger)

Že nekaj časa je mogoče opazovati protislovno stanje književnosti: njena produkcija še vedno strmo narašča, a je podvržena trgu, na katerem se beseda spreminja v blago; čedalje bolj se izgublja občutek, da se prek umetniške domišljije odstira presežnost; konec koncev tudi teme, povezane s književnostjo, na intelektualnem področju niso tako privlačne kot nekoč. Zdi se, da položaj literature po več kot dvesto letih njene relativne avtonomije spet postaja vprašljiv in da lepa beseda doživlja svojevrstno družbeno marginalizacijo. To stanje – ni prvo, ki ga označujemo kot *krizo* – izziva temeljite revizije pogledov o »bistvu« literature in njeni vpetosti med ostale diskurzivne prakse. Glede tega so nemara družbeno in politično najbolj radikalni kulturni študiji.

Varuhi kanona, kakršna sta George Steiner ali Harold Bloom, so se postavili v bran svetosti literature pred pritlehnostjo njenih kritikov. Toda varuhi kanona so se oprli na zavajajoče strategije. Ena od teh je izpostavljanje domnevne opozicije med teorijo in literaturo, češ da naj bi bilo to nasprotje ali celo sovraštvo zgodovinsko dejstvo današnje kulture. Obsodili so razmere, v katerih akademski svet daje prednost teoriji pred literarno govornico; teorija naj bi zato postajala čedalje bolj samozadostna, izgubljala naj bi svoje referencialne podlage v literarnih delih (podobno so nekdanji privrženci doktrine *mimesis* obsojali umetnost, češ da se je odtrgala od resničnosti).

Toda teorija in literatura od vsega začetka potujeta na isti ladji. Teoretska in zgodovinska refleksija literature se je namreč v 18. in 19. stoletju oblikovala vzporedno z avtonomiziranjem literature kot besedne umetnosti in družbenega polja, ta proces je podpirala in spodbujala. Metajezik teorije je

že na začetkih romantike stopil v dialog z govoricno pesništva – nastale so hibridne oblike pisanja, v katerih se je govoricna metafor, simbolov, alegorij, domišljije in pripovedi prepletala z diskurzom filozofske spekulacije, estetskega utemeljevanja in proizvodnje konceptov (na primer v fragmentih Friedricha Schlegla).

Odtlej poleg fragmenta poznamo veliko oblik sobivanja književnosti in mišljenja o njej. Mnogi pisatelji so bili hkrati tudi teoretiki, pisce kritičkih in filozofskih esejev, umetniških programov in manifestov. Teorija si širi polje izrekljivega s črpanjem iz virov poetičnega – od Nietzscheja prek Batailla do Barthesa, Kristeve in Derridaja. Po drugi strani so se tudi literarne zvrsti (od lirske poezije do romana) v interdiskurzivnem dialogu vsaka prek svojih kodov odzivala na ideje, teoretske koncepte, in v njih iskale navdiha. Od tod alegorije, miselna lirika, maksime in aforizmi, uzgodbena filozofija, esejizirani roman in fiktivizirani eseji, pisma in dnevniki, od tod pesmi v prozi, literarna kombinatorika, konceptualizem, programi in manifesti. Poleg tega je literatura opazovala sama sebe in se tako spreminjala v svojo lastno teorijo, ki je razvila sebi lastne tehnike in retoriko. Od tod avtoreferencialna, avtotematska literatura, metafikcija in metapoezija.

Premisleku te problematike se je 8. in 9. septembra 2005 posvečal tretji mednarodni komparativistični kolokvij, ki ga je v Lipici, v okviru 20. Mednarodnega literarnega festivala Vilenica, priredilo Slovensko društvo za primerjalno književnost v sodelovanju z Društvom slovenskih pisateljev in soorganizatorji. Prireditvev pod naslovom »Teoretsko-literarni hibridi: O dialogu literature in teorije« (gl. poročilo Matjaža Zaplotnika v *Primerjalni književnosti* 28.2 [2005]: 181–188) je naravo izbrane tematike skušala prenesti tudi v oblike razpravljanja: v dialogu literarnih znanstvenikov in literatov je potekal premislek o hibridnih oblikah, v katerih se srečujeta, spopadata in stapljata literarna in teoretska beseda. Udeleženke in udeleženci kolokvija – Luca Bevilacqua, Erika Greber, Milan Jesih, Alenka Jovanovski, Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn, Lado Kralj, Vanesa Matajč, Boris A. Novak, Vid Snoj, Stephanos Stephanides, Marko Uršič in Ivan Verč – so prispevke za pričujočo objavo v posebni številki *Primerjalne književnosti* temeljito priredili in dopolnili, urednika pa sta k sodelovanju pritegnila še dve avtorici iz tujine, ki se dogodka v Lipici lani nista mogli udeležiti (Madeleine Kasten in Metko Zupančič).

Po uvodnem teoretskem in zgodovinskem zarisu problematike kolokvija in nizu štirih premislekov razmerij med mišljenjem in pesništvom spod peser besednih umetnikov (trije so obenem še filozofi ali teoretiki) si sledijo razprave, ki osvetljujejo značilne zgodovinske stopnje dialoga ali križanja med literaturo in filozofijo oziroma teorijo (od antike prek razsvetljenstva, romantike in postromantike do modernizma in postmodernizma); zbornik sklepa aktualna refleksija o etiki literarne in znanstvene besede.

Marko Juvan teoretsko, zgodovinsko in tipološko umešča teoretsko-literarne hibride – kot značilne oblike modernosti – v širše področje dialoga in trenj med mišljenjem in pesništvom; na koncu osvetli postmoderno literarizacijo teorije in teorizacijo literature. **Stephanos Stephanides**, pesnik in teoretik, uvede koncept izgrejniškega pesnika, ki ruši institucio-

nalizirane hegemonije in s tem tako teoriji kakor tudi pesništvu omogoča mišljenje skozi razpor. **Marko Uršič**, filozof in pisatelj, v polemiki z dekonstrukcijami platonizma poudarja, da so za Platona »miti« in dialogi (kot eminentno pesniške forme) v prepletu *logosa* in *mythosa* filozofsko konstitutivni, literarni prijemi pa da so enako pomembni tudi za sodobno filozofsko mišljenje. Pesniško poetiko in imanentno logiko svojega pisanja, zlasti razmerje med besedilnim subjektom in avtorjem ter skrivnostne mehanizme izbiranja in spletanja besed v kratkem eseju prikazuje pesnik, dramatik in prevajalec **Milan Jesih**. Pesnik in literarni znanstvenik **Boris A. Novak** se bori proti temu, da bi sodobna teorija s svojo prevlado zadušila literaturo, posveča pa se tudi modernemu pesniškemu klasiku Valéryju, ki je oživil starogrško pojmovanje poezije in poetike. Sledijo prispevki literarnih zgodovinarjev. **Vid Snoj** iz primerjave med Platonovim *Simpozijem* in Schleglovim *Pogovorom o poeziji* izlušči duhovnozgodovinske razlike med dvema rabama »literarnega« dialoga v filozofsko-teoretični govorici. **Madeleine Kasten** Voltairovo filozofsko bajko *Človek s štiridesetimi srebrniki* bere kot alegorično udejanjenje razsvetljenstva, razumljenega kot odprt zgodovinski projekt. **Jelka Kernev Štrajn** preuči duhovno genezo Schleglovega romantičnega fragmenta kot eminentnega teoretsko-literarnega hibrida in ga primerja z modernistično fragmentarno pisavo: fragment je alegorična struktura, ki evocira odsotno ali nemogočo celoto tudi na ravni žanra. Romantična filozofija absolutnega in vloga samorefleksije ter samozavedanja za konstituiranje moderne subjektivnosti sta **Alenki Jovanovski** pri njeni interpretaciji Novalisovih *Himen noči* podpora za stališče, da je zgrešeno kakršno koli hierarhično postavljanje razmerja med teoretsko mislijo in pesniško domišljijo. **Vanesa Matajč** podobno ugotavlja, da se v obdobju od romantike do *fin de siècle* teorija in literatura čedalje bolj prepletata zaradi samodojemanja subjekta, subjektivizacije diskurza in historične zavesti. **Erika Greber** roman formalističnega literarnega teoretika Šklovskega *Zoo ali pisma ne o ljubezni* bere kot zgodnji primer »kritifikcije«, v kateri se literarna teorija, kakršno je vzpostavil ravno ruski formalizem, hibridno in metafizijsko meša s strukturo modernističnega pisemskega romana. Nasprotni in nekoliko poznejši primer, ko se strukture in teme kritiškega pisanja o umetnosti naselijo v zanje nenavadnem okolju (pol)literarne proze in fikcije pisateljskih dnevnikov, na primerih iz slovenske literature med obema svetovnima vojnoma osvetli **Lado Kralj**. Michaux je med pisatelji eden najradikalnejših upornikov proti literaturi kot takšni – njegovo pisanje, ki ga **Luca Bevilacqua** označuje kot »antiliteraturo«, je mešanica proze, poezije, izpovedi in teorije, in se izmika žanrskim opredelitvam. Morda najizrazitejša in že kar neizogibna hibridnost identitet in pisanja se kaže v življenju in delih feministične in postkolonialne pisateljice Cixoujeve; **Metka Zupančič** v njenih tekstih sledi prepletom poetične proze in gledališča s sodobno psihoanalizo in feminizmom. Na koncu literarnovedne zgodbe o križancih med mišljenjem in književnostjo bi morala slediti še »moral«. Toda prispevek **Ivana Verča** o etiki in njenem prevajanju v jezik književnosti je nekaj drugega: s tezo, da se v književnosti etično dejanje izrisuje kot spopad z mejami jezika in da ga

je po svoje uspela opisati »trda« literarna znanost 20. stoletja, odpira nove vidike v aktualnih razpravah o etiki literature in umetnosti.

Publikacija skuša prispevati k razvoju slovenske humanistike in njenega izrazja, a obenem nagovoriti tudi mednarodno znanstveno skupnost. Zato so vsi članki natisnjeni najprej v slovenščini, potem pa še v angleščini oziroma francoščini.

Na koncu se zahvaljujeva avtoricam in avtorjem prispevkov za dragoce-
no izmenjavo mnenj, prevajalkam in prevajalcem razprav za njihovo zah-
teveno nalogo ter lektorjema, gospodu Donaldu F. Reindlu (angleščina) in
gospe Marie-Hélène Estéoule-Exel (francoščina) za njuno hitro in temeljito
opravljeno delo. Globoko sva hvaležna gospe Alenki Maček za skrbno po-
stavitev publikacije in gospe Seti Knop za hitro določitev UDK. Posebej se
zahvaljujeva Društvu slovenskih pisateljev za sodelovanje pri organizaciji
kolokvija ter Ministrstvu za kulturo in ARRS, da sta nam omogočila izved-
bo kolokvija in objavo njegovih izsledkov.

Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn

DIALOGI MED »MIŠLJENJEM« IN »PESNIŠTVOM« IN TEORETSKO-LITERARNI HIBRIDI

Marko Juvan

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

UDK 82.0:1

»Literatura« in »teorija« sta zgodovinsko določeni in soodvisni kulturni enoti. Povezali sta se že v zgodnji romantiki, še tesneje pa v modernizmu in postmodernizmu/poststrukturalizmu. Značilna oblika njune interakcije so teoretsko-literarni hibridi. V kontekstu postmoderne delegitimizacije in redistribucije vednosti ter disperzije besedilnosti se v njih kaže procesa literarizacije teorije in teoretizacije literature. Toda dialogi ali trenja med »mišljenjem« in »pesništvom« so od antike razvili še mnoge druge zvrsti. »Mišljenje« in »pesništvo« imata skupne poteze, a vendarle ostajata neukinljivo različna.

Ključne besede: literatura, teorija, hibridizacija, romantika, postmodernizem, poststrukturalizem

Dialog, trenje, različnost

Na splošno se pisatelji in filozofi že od nekdaj navdihujejo, si izmenjujejo ideje, strukture, eksemple in podobe. Literarna govorica je absorbirala celó diskurz znanosti, čeprav je ta veljal za njen antipod. Strniša je na primer svoje pesniško »vesolje« oblikoval po modelih moderne fizike Einsteina in Heisenberga ter razvil svojsko fraktalno poetiko (*Vesolje*), Calvino pa je v *Kozmokomičnih* kozmološke in evolucijske teorije prevedel v zgodbe, podobne bajkam, a prežete s sodobno senzibilnostjo in ironijo. Še več je primerov dialoga med literaturo in filozofijo, dveh domnevno sorodnejših govoric: Homer – Platon, Spinoza – Goethe, Schelling – Coleridge, Schopenhauer – Borges, Nietzsche – Dostojevski, Dostojevski – Bahtin, Artaud – Foucault ali Celan – Derrida,¹ na Slovenskem pa Pirjevec – Smole, Anaksimander – Dekleva, Cankar – Hribar ... Zgled za medsebojno navdihovanje med mišljenjem in pesništvom je Heideggerjevo prijateljstvo s Charom: prvi je svoje mišljenje razvijal ob branju Hölderlinove poezije,

sam pa je vplival na Chara, ki je s svojim pesniškim idiolektom končno zaznamoval cel cikel filozofovih poznih pesmi (prim. Worton).

Tudi ustvarjalci leposlovja in tisti, ki o njem kritično ali teoretsko pišejo, že dolgo sodelujejo ali vsaj sobivajo, saj v literarnem in medijskem sistemu ne morejo drug brez drugega. Literarni kritiki, zgodovinarji in teoretiki so kovali oznake za umetniške smeri ali generacije in jih promovirali. Francoskega novega romana ne bi bilo brez teorije Tel Quela; tudi umetniške avantgarde so potrebovale teoretsko podporo v manifestih, raznih spremnih besedah (na primer OHO v 60. in 70. letih in NSK v 80. in 90. letih 20. stoletja; prim. Šuvaković). Teoretski koncept je namreč nastopal kot suplement, ki je nadomeščal tisto, kar je nekonvencionalni umetniški produkciji dozdevno manjkalo – smisel, relevantnost, kontekst ali referenco.

Toda kljub sodelovanju med umetnostjo in filozofijo se občasno skozi vso zgodovino (»od Platona naprej«) pojavlja nezaupanje med njima. Pojem dialog pač vsebuje tudi nepomirljive razlike in nepresegljivo konfliktnost stališč.

Zdi se mi, da je v zadnjih desetletjih prav na Slovenskem stopnja dialoške napetosti med teorijo in literaturo nekoliko višja kot drugod. Trenja med literarnimi nazori sodelavcev *Perspektiv* oziroma *Nove revije* (»heideggerjanci«) na eni strani in, na drugi, stališči o (slovenski) literaturi pri semiotičnih teoretikih (»markso-lakanovcih«) iz kroga revije *Problemi*, so v 70. in 80. letih 20. stoletja prispevala h kulturno-političnim delitvam, celo znotraj generacij, ki so v času komunistične vladavine uvajale modernistične in postmodernistične tokove.² Na »heideggerjanski« strani so pisatelji vztrajali v zavezištvu s filozofi in teoretiki (na čelu s Pirjevcem, Kermaunerjem in Hribarjem). Bili so zvečine prepričani, da prek besedne umetnosti spregovarja bit, ki je metafizičnemu, tehničnemu in teoretskemu mišljenju nedostopna; kljub svoji kritiki usledil romantičnega kulturnega nacionalizma so imeli književnost za steber nacionalne identitete, pot do osebne emancipacije in sredstvo političnega osvobajanja ter družbene kritike.³ »Markso-lakanovska« stran – Žižek, Rotar, Močnik in drugi teoretiki, ki so se distancirali celó od raziskujočega pisanja pisateljskih vrstnikov iz *Problemov* – je domačo književnost kritizirala kot preživeto nacionalno institucijo, nanjo vezano kulturniško inteligenco kot izpostavo nazadnjaškega nacionalizma ali meščanskega elitizma, pisatelje in pesnike pa je imela za patološke jetnike imaginarnega.⁴

Ne glede na lokalne posebnosti je opisano rivalstvo pravzaprav pojavna oblika antagonizma med dvema tradicionalnima evropskima shemama razmerja umetnost – filozofija (prim. Badiou, *Mali priročnik o inestetiki* 9–26). Zdi se mi, da so teoretiki *Problemov* svoji moderni radikalnosti navkljub nasledli v platonistično »didaktično shemo«, ki je odmevala še v marksizmu. Umetnosti je odrekala samostojno spoznanje in izražanje resnice, češ da občinstvo zavaja z njenim *videzom*. Pravo spoznanje kajpada pritiče filozofiji in njeni dedinji teoriji. Slovenski »heideggerjanci« so potomci poznejše, »romantične sheme«, po kateri od zgodnjega 19. stoletja velja, da je resnica dostopna zgolj pesništvu, ne pa metafiziki in iz nje izpeljanim oblikam instrumentalnega, tehničnega, metodičnega in racionalnega spoznavanja, med katere sodi sleherna teorija.⁵

Badiou skuša preseči vse tri tradicionalne sheme, temelječe na razmerju umetnost – resnica; resnico so imele za eno samo, neodvisno od umetniškega dela. Badioujev predlog se vpisuje med postmoderne koncepcije, ki na sledi Wittgensteinovih »jezikovnih iger« uveljavljajo pluralnost, začasnost, dogovornost, relativnost, avtonomijo in (diskurzivno) proizvedenost resnic (prim. Lyotard 20–24, 65–72). Blizu je tudi tistim, ki vzroke za tekmovalnost literature in teorije iščejo v skupni podlagi umetnosti in filozofije: obe jezik uporabljata neutilitarno, za interpretiranje sveta kot nezaključene celote, ki se razpira prek človekove eksistence (prim. Rickman 28–31, Horn – Menke 12). Za Badiouja sta umetnost in pesem »mišljenje«, v katerem se vzpostavljajo njima lastne, vedno znova singularne resnice; te so »nezvedljive na druge resnice«, pa naj bodo znanstvene ali filozofske (*Mali priročnik* 18–19). »Resnica-umetnost« se razgrinja v zgodovinskih menjavah sistemov reprezentacije, ki jih Badiou opisuje po zgledu Kuhnovih znanstvenih paradigem. Prehodna resnica umetnosti je zanj »umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal nek dogodkovni prelom«, »generično mnoštvo«, »sekvenco«, »virtualno neskončen kompleks del«; posamezna umetnina »resnico te umetnosti«, katere »fragment« je, zgolj preiskuje in aktualizira (22–25). Primeri takšnih relativnih, od virtualnih potencialov zgodovinskih označevalnih sistemov odvisnih resnic so antične tragedije, novoveški romani od Cervantesa do Joycea ali abstraktno slikarstvo od Kandinskega naprej. Badioujevo razmišljanje o avtonomni in ireduktibilni resnici umetnosti se deloma prekriva s teorijami o možnih svetovih, dogovorno vzpostavljenih po sebi lastnih pravilih. Te so prav tako spodkopale binarno strukturo presojanja resničnosti trditev in vloge resnice v umetnosti (prim. Juvan, *Literarna veda v rekonstrukciji* 218–230).

Mislim, da Badiou navaja dobre razloge proti temu, da bi filozofija (teorija) in umetnost (literatura) še tekmovali, katera bolje spoznava in predstavlja resnico. Mislita in izrekata namreč medsebojno *različne* resnice. V teoretsko-literarnih hibridih se zato križajo različni režimi resnic in proizvajajo novo modaliteto spoznavanja, ki je drugo od seštevka teorije in literature.

Postmoderna: hibridnost, identitete, mešanje področij

Topika hibridnosti je v diskurzu današnje humanistike in družboslovja omniprezentna, kar opozarja, da gre za problematiko, ki jo čutimo kot relevantno. V resnici je Hassan razglasil »hibridnost« za razpoznavni znak postmodernizma in postmoderne (»From Postmodernism to Postmodernity«). Hibridnost sodi med značilno postmoderne pojme, s katerimi je, v nasprotju z binarno logiko in metafizičnim esencializmom, mogoče misliti sobivanje različnih entitet v eni sami, *relacijsko* gibljivi, spremenljivi pojmovni enoti.

S prilastitvijo biološkega in jezikoslovnega izraza »hibrid« (v pomenu besede, zložene iz dveh jezikovno različnih morfemov) je Bahtin že sredi 30. let 20. stoletja opredelil »hibridizacijo« kot način literarnega pisanja, v katerem se v mejah ene izjave mešata dva sociolekta, dve jezikovni za-vesti, dva govoreča subjekta (*Teorija romana* 127–128), »hibridno kon-

strukcijo« pa kot izjavo, ki skladenjsko pripada enemu govorcju, v njej pa tičita dve izjavi, dva stila in dve obzorji, med katerima ni meje (81). Zaradi Bahtinovega vpliva na poststrukturalistično teorijo teksta⁶ in kulture je pojem hibridnost – v obzorju postmoderne ekstaze komunikacije in razklapljanja tradicijskih kulturnih koherenc – prekoračil strokovna območja jezikoslovja, stilistike in poetike. Postal je skoraj neizogiben v razpravljanih o identiteti, ključnem problemu, ki v zadnjih desetletjih zaposluje družboslovje in humanistiko.

Postkolonialna teorija je s »hibridnostjo« zajela subjektive položaje vmesnosti (*in-between, interstice*), mejnosti (*border lives, liminality*) in razcepljenih, razseljenih ali preseljenih pripadnosti. V akademskih krogih je oslabilo gospostvo purističnega dojemanja etnične identitete: »subjektivnost sestavljajo raznoliki viri, različna gradiva, mnoge umestitve«, zato »hibridne identitete v sebi nikdar niso celovite in popolne [...], temveč ostajajo v stalnem gibanju« (prim. McLeod 216–221). Feministične in *queer* teorije, ki so spodkopavale biologistične opredelitve spolnih identitet, je izostrila Donna Haraway. Pri tem je v svojih spisih – zgledih teoretsko-literarnih hibridov – segla po kategoriji hibridnosti. V ironičnem »Kiborškem manifestu« je z blasfemično apologijo kiborga, tega »križanca med strojem in organizmom«, razkrila, kateri so za identitete žensk osvobajajoči in zasužnjujoči potenciali posthumanega sveta postmoderne, v katerem globalni kodi, kibernetika in biotehnologije razveljavljajo meje med naravo in družbo, telesom in strojem (Haraway 241–243, 264).

»Teoretsko-literarne hibride« vprašanje identitete zadeva predvsem na ravni besedil in vanje vpisanih žanrskih ali medijskih kodov, oblik vednosti in pišočih subjektov. Križanci mišljenja in pesništva sodijo na široko področje žanrske hibridizacije (prim. Fowler 183 isl.). Mešanje raznorodnih besedilnih zvrsti je staro (na primer menipejska satira), vendar pa mu je ugled zrasel šele ob razpadu klasicističnega žanrskega sistema, morda najprej v romantičnih teorijah romana, fragmenta, arabeske in progresivne univerzalne poezije. Danes že na vsakem koraku naletimo na žanrske hibride, denimo na priljubljene mešanice faktov in fikcije (novi žurnalizem, resničnostni šovi ipd.). V postmodernej dobi so zvrstno hibridiziranje pospešile še spremembe v medijskem sistemu. Elektronska občila so besedila odtrgala od materialnih nosilcev, stvarnih referenc in umestitev ter jih prek medmrežja poslala v virtualne rizome kiberprostora, kjer so izgubili začetke in konce, množstvo medbesedilnih povezav pa jim je zabrisalo meje in zvrstne pripadnosti. V digitalnih tekstih so izginile še nekatere ločnice, ki so tradicionalno razvrščale vesolje diskurza (na primer stvarno – umišljeno).

Vzpon križancev med teorijo in literaturo je ne nazadnje spodbudilo postmoderno premeščanje ali izgubljanje mej med diskurzi. Napredek znanosti in tehnike, nadnarodni obtok kapitala, kriza metafizične filozofije in univerzitetnih ustanov so od 50. let 20. stoletja v postindustrijskih družbah omajali vero v spekulativne in emancipacijske »velike pripovedi«, ki so od razsvetljenstva upravičevale razne oblike znanj, torej tudi znanost, literaturo in umetnost (Lyotard 8–15, 56–82). Namesto pripovedovanja, da kopičenje znanja služi napredku in osvobajanju človeka (naroda, duha, človeštva),

in spekulativnega filozofiranja, ki je z »enciklopedijsko zasnovo« vsako znanost razporedila v totaliteto vednosti, se je od konca 19. stoletja čedalje bolj kazalo, da je znanje fragmentirano in kontingenčno: znanosti, teorije in umetnosti so se razkrile kot »vrste diskurzov«, raznorodne in avtonomne »jezikovne igre«, ki vsaka zase temelji zgolj na svojih lastnih pravilih in režimih verodostojnosti, določenih z arbitrarnimi konvencijami (Lyotard 10, 22–23, 69–70). Ker je postmoderni »razkroj velikih pripovedi« spodnesel skupno metafizično podlago znanj in razdril njihov enciklopedijski sistem, se je kot edino zunanje merilo, ki legitimira vednost, uveljavila moč: bodisi kot nadzor nad informacijami, ki omogočajo politično prednost in gospodstvo, bodisi kot akumulacija kapitala s trgovanjem znanja (80, 89). »Merkantilizacija vednosti« in njeno pozunanjenje (13–15) sta porušila ne samo stare humanistične ideale o izobrazbi, temveč sta močno zamajala tudi podedovane znanstvene in umetniške institucije ter razveljavljala imanentne logike in koherentnost disciplin, v katere je bilo znanje organizirano:

[...K]lasične razmejitve znanstvenih polj [so] podvržene delu dvoma: posamezne discipline izginjajo, meje posameznih znanosti prehajajo druga v drugo, od tod se porajajo nova področja. Spekulativna hierarhija spoznanj prepusti svoje mesto imanentni in [...] »ploščati« mreži raziskovanj, katerih meje se nenehno premeščajo. (Lyotard 68)

Humanistika in filologija sta zato implodirali v polimorfne, eklektične panoge, kakršni sta tudi transdisciplinarna »teorija« in kulturni študiji. Obenem s humanističnimi institucijami je tla pod nogami izgubljala tudi avtonomija umetnosti in literature; umetnost so začeli proizvajati in dojemati v vse manj preglednih prepletih z drugimi znakovnimi praksami, mediji in javnim diskurzom (prim. Juvan, *Literarna veda* 11–19, 29–47). V literarnih besedilih zato pogosto naletimo na teoretski diskurz (ne samo v »profesorskih« romanih Lodgea, Schwanitz in Eca, ampak celo v Brownovi popularni fikciji), teoretska dela pa se izražajo z besednimi igrami, figurami, avtobiografskimi anekdotami, kolažem citatov, tako da dajejo vtis literarne fikcije in poljubnega *anything goes*. Kako torej dojemati in vrednotiti besedilno produkcijo, ki jo, zlasti v akademskem svetu, naplavlja naš čas? Ali naj sledimo metodološkemu hiazmu dekonstrukcije in beremo filozofijo (teorijo) kot literaturo, literaturo pa kot teorijo (prim. Horn – Menke 7, 10–11)?

Mišljenje/pesništvo

Navkljub aktualnosti teh dilem pa interakcija med literarnim in teoretičnim ni novost, ampak moderna artikulacija razmerja med dvema tipoma govornice, ki živita druga poleg druge ali druga v drugi od antike. Nietzsche je postuliral enotnost poezije in filozofije ob zori grštva, za njim pa še mnogi, ki so že njun antični razvoj od Platona in Aristotela interpretirali kot postopno razločevanje in specializacijo (prim. Courtois – Séité 3). Heidegger je »prvobitnemu mišljenju« in »pesnjenju« pripisal isti izvir in poslanstvo

– prisluškovanje nagovoru biti skozi jezik (»hišo biti«) in razkrivanje nje-
ne resnice z »mislečevim rekanjem« in s »pesnikovo besedo« (97, 101,
144–145, 181, 260). Medtem ko je mišljenje s preoblikovanjem v metafizi-
ziko pri Platonu in Aristotelu doživelo »tehnično interpretacijo«, ki jo po
Heideggerju označuje tudi izraz *theoría* (182), in s svojim iskanjem ade-
kvatne »resnice spoznanja« (99) zakrivilo pozabo biti same – metafizično
tradicijo naj bi premagalo šele Heideggerjevo lastno »mišljenje resnice
biti« –, pa je pesništvo pristni stik z bitjo ohranilo. V umetniškem delu,
ki »odpira neki svet«, v katerem bivamo, se namreč po filozofovem mne-
nju razkriva tudi resnica biti (260–283). Heidegger, ki je svoje filozofsko
mišljenje preobražal tudi ob govoric Hölderlina in drugih umetnikov, je
verjel, da je »mišljenje biti« znova našlo stik s »pesništvom«: oba varujeta
bit prek besede, kljub temu pa sta »v svojem bistvu najbolj ločena«, tako
da ne vemo ničesar »o dvogovoru pesnikov in mislecev, ki 'blizu prebivajo
na najbolj ločenih vrhah'« (144–145).

Heideggerjevi filozofski spisi, s katerimi je razvijal mišljenje biti, so že
sami na sebi primeri hibridiziranja filozofije z literaturo. Predvsem pa so
vsebinsko razprli horizont, znotraj katerega se je nato v postmoderni pre-
žemanje literature in teorije sploh lahko tako razmahnilo. Ko tukaj skušam
pokazati, kako je sodobni »dvogovor pesnikov in mislecev« umeščen v
dolgo evropsko tradicijo, uporabljam izraza »pesništvo« in »mišljenje«
nekoliko drugače kot Heidegger. Z »mišljenjem« mislim tudi na vse raz-
ličice metafizičnega, tehničnega, teoretskega mišljenja od antike naprej, s
»pesništvom« pa vse zvrsti in oblike, ki jih danes dojemamo pod pojmom
besedne umetnosti.

Po Heideggerju so v »mišljenju« in »pesništvu« še večkrat odkrivali
skupno jedro, vendar so, paradokсно, tudi »pesništvo« razlagali kot »mi-
šljenje« – čeprav mišljenje *sui generis*. V primerjavi z diskurzivno, poj-
movno, logično-argumentativno in racionalno izoblikovanostjo filozofije
ali teorije je v umetnini – tako Badiou – pri delu »mišljenje, ki ga ni mo-
goče misliti« oziroma »razločiti ali ločiti kot mišljenje« (tj., ne da se ga do
dna zajeti s teoretsko mislijo), ker »v govorico zajame singularno prezenco
čutnega«, s katero je povsem zraščeno (Badiou, *Mali priročnik* 32–33, 42,
»La poésie« 72, 74).⁷ Po Andrei Kern je »umetnost [...] filozofija v me-
diju izkustva, ki ga filozofija v mediju pojma ne more doseči«; filozofija
»običajno izkustvo« preiščuje s pomočjo pojmovne analize, umetnost pa
»v mediju izkustva samega« (58, 75–76). Umetnost namreč konkretnost
eksistencialne izkušnje mimetično simulira. Podobno tudi Rickman trdi,
da se v pesništvu udejanja »neposrednost individualiziranega gledanja«
(31). Pesništvo po Badiouju preiskuje svojo resnico v pesmih, ki so tudi
same na sebi enkratno dejstvo, medtem ko filozofija teži h konsistentnosti
in izgrajevanju povezanih sistemov ali doktrin (*Mali priročnik* 42, Badiou
– Ramond 72–74). Posebna, enkratna raba govoric daje pesništvu moč, da
razstavlja in onesposablja »diskurzivno mišljenje«, tj. mišljenje, ki – v filo-
zofiji, matematiki, teorijah – »povezuje in deduktivno sklepa« in katerega
prehodi so urejeni s pravili; pesem je po Badiouju nasprotje takšne logi-
ke, je »pritrdjevanje, afirmacija in naslajanje, [...] propozicija brez zakona«

(*Mali priročnik* 30–31).⁸ Razlika med pojmovno diskurzivnostjo, racionalno koherenco mišljenja in čutno nasičeno fragmentarnostjo, transgresivno nesistematičnostjo pesništva je odvisna tudi od disciplinarne členitve vednosti, ki jo je dojel že Platon.

V njegovem dialogu *Ion* se filozof Sokrat pogovarja z rapsodom Ionom, recitatorjem in razlagalcem Homerjevega pesništva. Ion je sprva prepričan, da je zmožen najboljše razlage prav vsega, o čemer je pisal Homer, pod težo Sokratove dialoške argumentacije pa prizna, da ne obvladuje nobene-ga od znanj, ki jih je véliki epik vtikal v pesniško prikazovanje (ne ve kaj dosti o veščinah medicine, morjeplovstva ali voznštva). Platon prikaže, da pesništvo obravnava mnoge stvari in »veščine«, ki jih ne poznavajo niti pesniki niti rapsodi, so pa predmet različnih strok. Te vednosti se praviloma nanašajo na posamezna predmetna področja, pesništvo pa jih zajema vase in poljubno prepleta. Pri njihovem prikazovanju obide običajne delitve strokovnih pristojnosti. Pesniška zmožnost vznika prav iz trenutka pesnikove popolne osebne nezmožnosti, iz *neobvladovanja* samega sebe in slehernega znanja; manko osebne, razumnega nadzora je nadomeščen z odpiranjem za zunanjo silo navdihnjene govornice. Platonov Sokrat to razloži kot »božanski navdih«, nerazumno obsedenost in ekstazo. Pesniki izgubijo razum, »vstopijo v harmonijo in ritem, bakhovsko norijo in so obsedeni«; takšne navdihjenosti so deležni tudi izvajalci in razlagalci njihovih del: »Kar je v tebi [govori Sokrat Ionu, op. M. J.] in zaradi česar dobro govoriš o Homerju, ni večina [...], temveč božanska sila, ki te giblje, prav kot pri kamnu, ki ga je Evripid imenoval 'magnet' [...]« (Platon 961).

Filozof je torej tisti, ki se prvi zave deljenosti mišljenja na »veščine«, na razne strokovne kompetence. Pesnik za te pristojnosti oslepi, ko ga iz racionalnosti védenja zanese čutni, danes bi rekli *estetski* »ritem« ustvarjalne ekstaze in ga – če po svoje uporabim Platonovo prisposodobu – v neobvladljive vizije resnice ponese sila »magnetizma« same govornice, ki v pesniško delo vleče skupaj raznotere vednosti, da bi z njihovo presnovo mimetično predstavila izkušnjo sveta.⁹

Če povzamem, bi razlike med diskurzoma pesništva in mišljenja v teoretski abstrakciji opredelil nekako takole. Pesništvo črpa iz posameznikove eksistenčne in izkustvene navzočnosti v svetu. Njen medij je telo, tako pri dojemanju resničnosti kakor tudi pri jezikovnem upodabljanju sveta, ko se telesnost s svojimi gibi prepisuje v ritem, s svojimi zaznavami v pripovedne perspektive, z goni in čutnostjo pa v konotativnost, sinestezijske in pomen-ske nedoločljivosti. Pesništvo spregovarja prek individualnih perspektiv in enkratnega, »preiskujočega« besedilnega predstavljanja, kakršnega omogočajo zgodovinski sistemi umetniške reprezentacije (badioujevske »umetniške resnice«). V pesniškem pisanju se nizi jezikovnih znakov porajajo tudi iz drugih (predhodnih, vzporednih ali zalednih) jezikovnih sekvenc, iz platonovskega »magnetizma« njihovega pomena in ritma. Logika pesništva je torej avtopoetska, zato pomenljivost pesniškega dela ni togo pripeta na referencialna polja posameznih disciplin (»veščin«), ampak s prestopniškim prepletanjem raznoterih vednosti lahko gradi svojo, nevezano, fragmentirano in imaginarno podobo izkustva sveta. Mišljenje je, nasprotno,

refleksivna oddaljitev od osebnega izkustva. Od subjekta zahteva govor s položaja opazovalca, ki se oklepa razumske pojmovnosti. Mišljenje svojo spoznavno usmeritev k svetu izraža z abstrahiranjem konkretnosti (čutno zaznavne polnosti in zraččnosti) v deljena področja vednosti, znotraj katerih se izkustva otresejo sledi telesa in se preoblikujejo v obče modele. Mišljenje teži k vzpostavljanju sistemov za kopičenje in preverjanje znanj, ki presega enkratnost posamezne formulacije. Koherenca mišljenja je zato odvisna od ponovljivih metod sklepanja, struktura in pomenljivost besedil pa od pristojnosti posameznih disciplin, v katere se mišljenje vpisuje.

Tipologija

Med takó opredeljenima mišljenjem in pesništvom so se od antike do danes razvile mnoge oblike dialoga, trenj in sodelovanja. V nekaterih se oba diskurza povsem prepleteta in zabrišeta meje. Oblike interakcije predstavlja tale zasilna razvrstitev:

1. *Mišljenje po pesništvu* (opisna poetika, filologija, hermenevtika, kritika, estetika, literarna zgodovina in literarna teorija ipd.) v svojih opisujočih metabesedilih singularnost pesniških del prevaja v obče modele in jih pojmovno razlaga, povezuje pa jih tudi s širšimi problemskimi konteksti, ki so v pristojnosti disciplinarne vednosti naštetih strok;

2. *Mišljenje pred pesništvom* (normativna poetika, literarni program, umetniški manifest, literarni načrt ipd.) v svojih predpisujočih, utopičnih, programskih besedilih razumno in performativno zarisuje možnosti ter meje sistema predstavljanja, po katerih naj se ravnajo pesniška dela;

3. *Mišljenje v zaledju pesništva* (na primer v avantgardnem konceptualizmu, konkretni in vizualni poeziji) v svojih spremnih besedilih nakazuje umetniški koncept, neki fragment teorije, ki nastopa kot okvir besedilnega pomena pesniškega dela; brez takšnega mišljenja bi se umetniški izdelek zdel nesmiseln, nepomemben ali trivialen;

4. *Mišljenje v pesništvu* je prvi tip součinkovanja med obema diskurzoma znotraj enega besedila in ima mnogo oblik: trop, alegorija, simbol (vsi figurativno ponazarjajo, nakazujejo misli), eksemplifikacija (obče resnice in ideje so preizkušene prek individualnih zgodb ali likov), metaliterarnost (pesništvo misli samo sebe s svojimi lastnimi sredstvi), refleksivni vložki (filozofiranje v govoru nekaterih literarnih likov ali pripovedovalca, v posameznih citatih, epigrafih), končno tudi *hibridnost 1* oziroma mišljenje na podlagi pesništva (razvijanje pojmovne govorice v pesništvu in po logiki pesništva: na primer filozofska lirika, esejistični roman in metafikcija);

5. *Pesniško v mišljenju* je drugi tip prepletanja obeh diskurzov v posameznih besedilih, to pot prvenstveno miselnih: mišljenje si privzema pesniška sredstva, na primer dialog (za perspektiviranje vednosti, mišljenjskih stilov in bivanjskih položajev), metaforiko, alegoriko, etimološke figure in besedne igre (vse za nadomestke diskurzivnega sklepanja in za pomenško premoščanje vrzeli nepojmljivega in razumsko neizrekljivega), avtobiografičnost, osebno doživljanje, pripovednost, žanrske modalnosti (vse

med drugim za stopnjevanje govorčeve in govorne prepričljivosti, odvisne bolj od etičnih kakor od logičnih in spoznavnih meril). Med tipi tovrstnih interakcij je *hibridnost 2* oziroma pesniško na podlagi mišljenja – gre za razvijanje pesniške govorice v mišljenju in po intencah, lastnih mišljenju: na primer platonski dialog, esej, romantični fragment, nietzschejevska »vesela znanost« in feministična postteorija.

Hibridnost prve in druge vrste sta po tej razvrstitvi samo dve od mnogih oblik dialoga med mišljenjem in pesništvom. Gre za besedila, ki različno križajo zvrstno specifične elemente/strukture, povzete iz raznorodnih diskurzov – iz literarnega ustvarjanja in raznih disciplin razmišljanja. Tovrstno križanje je v besedilih postajalo zaznavno s postopnim uzaveščanjem različnosti diskurzov mišljenja in pesništva. To se je dogajalo že v antiki, s procesom izstopanja iz mitske zavesti in z oblikovanjem ločenih »veščin«, umetnosti (gr. *téchne*); proces ponazarja deveterica grško-rimskih muz, katerih genealogija je skupna, pristojnosti pa čedalje izraziteje deljene, specializirane.¹⁰ Pojavnih oblik in zvrsti hibridiziranja mišljenja s pesništvom se je od Starih do danes nabralo ogromno. Naj jih naštejemo le nekaj: gnomika, maksime, fragmenti, filozofski dialogi, menipejska satira, pesniška poetika, pripovedna alegorija, filozofska parabola ali pripovedka, miselna poezija in pripovedna proza, esej, enciklopedični in esejistični roman, metapoezija, metadrama, metafikcija ...

Romantična in moderna matrica križancev literature in teorije

Teoretsko-literarni hibridi v *ožjem smislu* so začeli vznikati šele od 18. stoletja naprej, ko sta se tako literatura kot teorija postopno konstituirali kot samostojna, a soodvisna diskurza. »Literarno polje« (Bourdieu) je namreč v relativno avtonomno celoto komunikacijskih pojavov kognitivno organiziral tudi nanj vezani metajezik, iz tega pa je zrastle literarna teorija. Po drugi strani so literarna besedila za teorijo vse do zadnje tretjine 20. stoletja ostala referenčni temelj, brez katerega metajezik ne bi mogel kodirati pomenov in preverjati trditev.

Izraza »teorija« in »literatura« sta se uporabljala že v antični grščini in latinščini; v nekaterih evropskih jezikih, na primer v angleščini, je bila beseda »teorija« izpričana že od poznega 16. stoletja, in to v pomenih 'duhovnega, miselnega motrenja, kontemplacije', 'konceptije ali miselne sheme, principov, po kateri se ravna neka dejavnost' in zlasti 'sistema idej in trditev, ki razlagajo skupino dejstev ali pojavov'.¹¹ Toda današnja pojma (literarne) teorije in literature sta specifični kulturni enoti, ki sta se razvili šele v porazsvetljenjskem procesu pospešene družbene modernizacije in funkcijske diferenciacije. Podlaga njune interakcije je bila ideologija estetskega, ki je umetnosti znotraj kapitalističnega okolja skušala zagotoviti otoke neodvisnosti od trga in drugih družbenih determinizmov: literati so namerno ustvarjali besedila lepote, presežnosti, domišljije, teoretiki pa so z »intelektualnim zrenjem« kot »kategoričnim imperativom teorije« (Schlegel 25) razlagali, kako literatura to doseže in kakšen je smisel tega početja.

Lacoue-Labarthe in Nancy dokazujeta, da je bila vez literature in (literarne) teorije spletena na začetkih 19. stoletja, v jenski romantiki. Zgodnja dela bratov Schlegel, Schellinga, Novalisa, Tiecka, Schleiermacherja in drugih sta označila za »teoretsko romantiko«, »vpeljavo teoretskega projekta v literaturo« (9). Teoretska romantika je konceptualno vzpostavila literaturo kot absolutni žanr in avtonomno področje diskurza – uzavestila jo je kot umetnost, ki se po svojih lastnih načelih uresničuje v besedi (Lacoue-Labarthe – Nancy 11, 21): Friedrich Schlegel je »poezijo« značilno opredelil kot »govor, ki je svoj lastni zakon in svoj lastni namen« (Schlegel 13). Jenski romantiki so literaturi, tej nastajajoči kulturni enoti, oblikovali identiteto na eni strani s pomočjo kritike in »teorije« (ta izraz jim je bil pri srcu),¹² po drugi strani pa naj bi literatura s samorefleksijo še v sebi »proizvajala svojo lastno teorijo« (Lacoue-Labarthe – Nancy 22, 27). Literatura kot besedna umetnost in njena filozofska, estetska teorija sta se torej na začetkih nemške romantike vzpostavljali v interakciji in medsebojnih prepletih. Pisci so pričakovali, da se bo filozofija uresničila in dopolnila kot poezija (Lacoue-Labarthe – Nancy 51), v moderni poeziji pa so videli »nenehen komentar kratkega besedila filozofije« (Schlegel 18). F. Schlegel je v svojih fragmentih – ti so bili tudi strukturno med prvimi izstopajočimi teoretsko-literarnimi hibridi – izrecno pozival k interakciji ali združevanju obeh vrst govovice:

Vsa umetnost naj postane znanost in vsa znanost umetnost; poezija in filozofija naj se združita. (18) Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njena naloga ni le vnovič združiti vseh ločenih zvrsti poezije in poezijo spraviti v stik s filozofijo in z retoriko. [...] (27) *Bolj ko postaja poezija znanost, bolj postaja tudi umetnost.* Če želi poezija postati umetnost, če želi umetnik imeti znanost in temeljit uvid v svoja sredstva in svoje namene [...], potem mora pesnik o svoji umetnosti filozofirati [...] (38, poudaril M. J.)

Za Schlegla se torej pesništvo bliža bistvu umetnosti paradokсно tako, da se obenem približuje idealu znanosti, torej diskurzu, ki se je prav tedaj vzpostavljal kot nasprotje umetnosti in svobodni igri domišljije. S seganjem v svoje nasprotje (»drugo«) se pesništvo pri formiranju svoje identitete nujno usmerja tudi k teoriji. Z njo si namreč ustvarjajoči subjekt uza-vešča izrazna sredstva in cilje pisanja. Način, na katerega pesnik o svoji umetnosti filozofira, je tudi samorefleksija, hibridno cepljena v pesništvo samo, se pravi avtoreferencialnost metapoezije – ta »zasnove za poetično teorijo pesništva« združuje »z umetniško refleksijo in lepim samozrcaljenjem«, zato je morala biti »obenem poezija in poezija poezije« (36).¹³ Na pragu romantike se je umetniškost poezije potemtakem vzpostavljala ravno prek teorije o sebi (v ali ob sebi).

Takšna teoretičnost je primer racionalizacije, kakršne so bili – po Webrovih socioloških raziskavah – v procesu modernizacije in funkcijske diferenciacije kapitalističnih družbenih sistemov deležna tudi druga področja, od vsakdanjega življenja prek gospodarstva in tehnike do državne uprave, politike in znanosti. Racionalizacija je vrsta legitimizacije, ki se je otrsela tradicijske prevlade različnih transcendentnih (verskih, magičnih,

metafizičnih) upravičenj (prim. Weber 16–20, 64).¹⁴ Je vodilo »odčaranega sveta«, ki je v 19. stoletju, sredi političnih, gospodarskih in industrijskih revolucij, pretrgal s tradicionalizmi, v katerih se je bilo vse vedno zdelo samoumevno in vnaprej dano (prim. Adam 210–214). V takšnem svetu je morala tudi literatura – še do 18. stoletja tradicionalno položena v naročja obredov, običajev, družabnosti in stanovsko ločenih kulturnih praks – iznajti jezike in poiskati zavezniške govornice, s katerimi je v javnosti in na kapitalističnem trgu utemljila smisel svojega avtonomnega obstoja in izostrila občutek za svojo posebnost.

Badiou je v romantiko postavil začetke »dobe pesnikov«, v kateri si je pesništvo začelo lastiti naloge filozofije, teorija umetnosti pa je silila v notranjost same umetnosti (Badiou – Ramond 67–71). Dobo pesnikov, ki traja vsaj še do Heideggerja, ima Badiou za sinonim modernosti; moderna pesem, na primer kakšna Mallarméjeva, se tudi »sama identificira kot mišljenje« (Badiou, *Mali priročnik* 33–34). Ker še vedno pripadamo dobi, katere nezavedno je romantika (Lacoue-Labarthe – Nancy 26), je razumljivo, da so se načela literarne samorefleksije, avtoreferencialnosti in hibridnega spajanja poezije s teorijo, ki jih je v svojih fragmentih postuliral Schlegel, še intenzivneje uveljavila v modernizmu 20. stoletja. Subjektova in umetniška samorefleksija, pri delu na primer v Poundovem pesemskem ciklu *Hugh Selwyn Mauberly* ali Joyceovem romanu *Umetnikov mladostni portret*, je med poglavitnimi lastnostmi modernizma. Tudi modernistična poezija in roman sta prevzela naloge filozofskega mišljenja (na primer Rilkejeve *Devinske elegije*, Eliotovi *Štirje kvarteti* ali Brochovi *Mesečniki*). V modernizmu so se po romantičnem zgledu okrepile tudi druge vezi med literaturo in teorijo. O tem pričajo naveze ruskega formalizma in futurizma, New Criticisma in imagizma ali strukturalizma in novega romana; teoretiki so se družili s pisatelji, z njimi sodelovali pri snovanju poetik posameznih gibanj ali pa so tudi sami nastopali kot pisatelji in pesniki (in narobe).

Ker se je literarna teorija dokončno izoblikovala v ruskem formalizmu in se institucionalizirala šele sredi 20. stoletja, torej najmanj poldrugo stoletje po uveljavitvi koncepcije umetniške literature, ne preseneča, da so se dela, v katerih so pisatelji ali teoretiki hibridizirali literaturo in (literarno) teorijo, začela kopičiti od sredine 60. let. Literarna teorija pa se je marsikje že kmalu začela oddaljevati od svojega prvotnega predmeta in se postopno preoblikovala v transdisciplinarno, samorefleksivno in kritično teorijo teksta, jezika, subjekta, kulture, zgodovine in družbe – navadno imenovano kar »Teorija«. Teorija se je proti koncu 20. stoletja lotevala širokih predmetnih področij in težila h kritični obravnavi temeljnih reči človeka in njegovega sveta. S tem si je prisvajala ozemlja filozofije. Sledi nekdanje vezanosti Teorije na obravnavo literature pa se še vedno kažejo v njenem izpostavljanju jezika. Teorija ima namreč jezikovnost in znakovnost za *clavis universalis*, medij, ki naj bi določal vse strukture sveta, od psihičnih do družbenih in političnih. S slovesom od literature kot predmetnega področja je opazen del takšne Teorije postajal literaren na drug način – zaradi lastnosti svojih lastnih besedilnih struktur in načina spoznavanja (prim. Culler). Po Nietzschejevemu zgledu je oponašal literarno govornico, njene trope in

figure, pripovednost, anekdotičnost, fragmentarnost, posamezne žanrske vzorce, izrazito perspektiviranost, predvsem pa modalno obarvano, zunaj-diskurzivno formuliranje resnice in prvenstvo retorike nad logiko (prim. Juvan, *Literarna veda* 29–44).

Postmoderna literarizacija teorije in teoretizacija literature

Vzporedno s takšno »literarizacijo teorije« je zrcalno potekala »teoretizacija literature«. Na oba procesa je treba gledati v luči postmodernega stanja. Postmoderna je pojmovni dežnik, ki pokriva tudi poststrukturalizem v filozofiji/teoriji in postmodernizem v umetnosti (Hassan 1–5). Na literarizacijo teorije je vplival poststrukturalizem na področju mišljenja, na teoretizacijo literature pa postmodernizem na področju umetnosti.

Teoretsko-literarni hibridi na teoretski podlagi, katerih avtorji so praviloma teoretiki ali teoretičarke, so se v postmoderni razbohotili zaradi mnogih razlogov, o katerih sem uvodoma že razpravljaj (relativizem, hibridnost identitet, razkroj velikih pripovedi in premeščanje vednosti čez meje tradicionalnih disciplin, premena besedilnosti v digitalnih medijih itn.). Za to, da je Teorija – ta je koncepte, metode in izrazje že tako ali tako eklektično pobirala iz raznorodnih disciplin – začela vneto posnemati še literarni diskurz, pa je verjetno glavni vzrok razpad velike pripovedi o racionalnosti in znanosti. Razpadu porazsvetljskega prepričanja, da je spoznanja o posameznem predmetnem področju mogoče izraziti v zakonih ali empirično preverljivih univerzalnih modelih, neodvisnih od perspektiv posameznega raziskovalca, a umestljivih v enciklopedično shemo napredujoče vednosti, se dá zelo dobro slediti ob primeru prehoda strukturalistične teorije (literarnega) besedila v poststrukturalistično. Ta prehod najlepše ilustrirajo Barthesovi spisi od konca 60. do sredine 70. let 20. stoletja, posebej njegov enciklopedijski prispevek o teoriji teksta (Barthes, »Theory of the Text«; prim. Juvan, *Intertekstualnost* 95–100, 133–138).

Niti tradicionalna humanistika niti strukturalizem – ta je v svojem scientizmu humanistiko skušal izenačiti s strogo znanostjo – nista prevpraševala spoznavne avtoritete svojega lastnega jezika, ko sta besedno umetnino obravnavala kot predmet. Poststrukturalistična teorija teksta, ki jo je uvažal Barthes, pa je bila samorefleksivna, kritična tudi do diskurza znanosti. Barthes je v skladu z Lacanovo tezo, da v psihoanalitični interpetaciji ni metajezika, trdil, da si teorija teksta ne more lastiti statusa znanstvenega jezika, ki z metapozicije opazuje primarni jezik. Teorija je namreč prav tako kot njen predmet (literatura) zgolj »tekstualna praksa«. Oba diskurza sta s svojimi subjekti vred vprežena v delo jezika in na jeziku. Ker je vsako besedilo, literarno ali teoretsko, po Barthesu »fragment jezika, umeščen v perspektive drugih jezikov«, se ukinja epistemološka razdalja med predmetom in metodo. Barthes je tako – na valovni dolžini Derridajeve dekonstrukcije metafizike – spodkopaval gospostvo teoretskega metajezika nad resnico besedila. Zato teorija teksta po Barthesu izstopa iz okvirov ideografskih in nomotetičnih ved: ne mudi se niti pri partikularnih pojavih, kot

na primer zgodovina, niti pri formuliranju obćih zakonov, kot strukturalna lingvistika, ampak sledi neskončnemu »toku postajanja« pomenov in zgodovinskega sveta, kakor ga je opredelil že Nietzsche (Barthes, »Theory« 45). Iz tega se ponuja sklep, da je poststrukturalizem v Barthesovi perspektivi spremenil razmerje med literaturo in teorijo iz hierarhične metatekstualnosti v anarhično intertekstualnost. Zato je teorija lahko prevzemala literarne prijeme (Barthes, »Theory« 35, 43–44).

V ideji, da metajezik ni mogoč, se potemtakem kaže resignacija nad veliko pripovedjo moderne racionalnosti. Nadomestil jo je uvid, da je sleherno znanje kontingenčno, vezano na telesno, socialno, politično ali drugo perspektivo delujočega posameznika, posameznice, na njeno/njegovo umestitev v družbeno-zgodovinsko konkretnost. Teoretsko-literarni hibridi na teoretski podlagi so ena od možnih poti za takšno samorefleksijo izjavne pozicije teoretika in za življenjsko (tudi etično in politično) kontekstualizacijo spoznavne vrednosti njegovih izjav.

Tisti teoretsko-literarni hibridi, ki so v postmodernizmu nastajali na literarni podlagi, zvečine spod peres pisateljev, nadaljujejo in razvijajo mnoge simptome modernističnega križanja med mišljenjem in pesništvom: samorefleksivnost in avtoreferencialnost, filozofsko in znanstveno esejiziranje, abstraktno intelektualnost, montažo grobe materialne konkretnosti s čisto mislijo ali konceptom, pa tudi matematične principe strukturiranja besedil (serialnost, kombinacije in variacije). Toda »teoretizacije literature«, kakršno doživljamo nekako od konca 60. let 20. stoletja, bi ne bilo brez njej sodobne teorije. Barthes je s teorijo teksta kot odprte, intertekstualne in hibridne strukture poudaril nezaključenost proizvajanja pomenov, transgresivno gibanje pisanja čez meje besedil, zvrsti, diskurzov ali disciplin. S tem je racionaliziral in spodbudil tovrstno pisanje tudi v teoretski in literarni praksi. Znano je, da je Barthes vplival na Bartha, predstavnika ameriške metafikcije, in mu – skupaj z ostalimi francoskimi poststrukturalisti – za postmodernistično citatno pisanje ponudil konceptualno podlago intertekstualnosti (razumevanje teksta kot mozaika citatov, povzetih iz heterogenih najdišč kulture);¹⁵ nič manj ploden ni moral biti zanj tudi Barthesov teorem o izenačevanju teksta in metateksta, saj se uresničuje v Barthovem metafikijskem zlivanju pisanja z opazovanjem tega pisanja.

Preden pa s primeroma Barthesa in Bartha osvetlim postmoderne teoretsko-literarne hibride, moram opozoriti še na en odločilen dejavnik, s katerim sta sodobna literarna teorija (in Teorija) moderirali theoretizacijo literature. Sociološke raziskave kažejo, da sta tako pisateljski poklic kakor zahtevnejša, netrivialna sodobna literatura v postmoderni kulturi odvisna od univerzitetnega okolja.¹⁶ Toda univerza je obenem tudi sedež teoretske kulture, in to gotovo velja še bolj kot za sodobno književnost. Že več kot desetletje poslušamo pritožbe, da je univerzitetni študij teorije že skoraj spodrinil nekdanje ukvarjanje s književnostjo in da je poznavanje kano-na teoretikov postalo pomembnejše od razgledanosti po starih in modernih literarnih klasikih. Teorija je nedvomno postala prominenten diskurz. Književnost ga lahko ignorira, kolikor pa se čuti zavezana univerzitetni kulturi, se je nanjo že kar prisiljena odzivati.

Literarni ali teoretski hibridi, ki so od 60. let 20. stoletja nastajali v prej skiciranih dialogih modernistične in postmodernistične književnosti z moderno in postmoderno filozofijo/teorijo, so denimo *Roland Barthes o Rolandu Barthesu* (avtorefleksivni slovar Barthesovih idej in pogledov), *Meduzin smeh* Hélène Cixous (obravnavna, zagovor in obenem inscenacija politično izzivalne polimorfije ženskega pisanja), Calvinov roman *Če neke zimske noči popotnik* (v metafizijsko pripoved cepljena teorija branja in pripovednih žanrov), Quignardovo *Skrivno življenje* (v skoraj razblinjeno pripovedno strukturo ljubezenskega romana naseljeni fragmenti teorije erotičnega diskurza), na Slovenskem pa *Mesec dni z Ivanom Cankarjem*, *Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem* (Kermaunerjev esejistični splet izpovedi, avtobiografije, strukturalnih interpretacij Cankarja in kritičnih teoremov o nacionalni ideji), Grafenauerjeve *Štukature* (metapoezični soneti, ki zajemajo iz slovarja strukturalne poetike, fenomenologije in heideggrovske misli o umetnosti), v novejšem času pa posebej poezija Dekleve in Taje Kramberger, prepredena z referencami na umetnostne in teoretske topike postmoderne.

Barthes/Barth

Strukturo postmodernih teoretsko-literarnih hibridov z literarno ali teoretsko dominantno si za konec oglejmo ob dveh prototipskih pisanjih, ob paru Barthes/Barth. V Barthesovih *Fragmentih ljubezenskega diskurza* – naslov obuja tradicijo romantičnega hibrida, tj. fragmenta – se teoretska in literarna govorica vseskozi vznemirljivo križata. Teoretično je v tem literarno očarljivem, inteligentnem in ganljivem besedilu predvsem analitično modeliranje erotizma, ki vsebuje neprestano klasificiranje ljubezenske psihologije ter tipiziranje zaljubljenega obnašanja in govorjenja. Barthesov hibrid prikazuje ljubezen deloma prek strukturalistično-semiotičnega koda: pisec kakor kakšen strukturalistični poetolog ali retorik razgrinja slovar značilnih »figur«¹ ljubezenskega »diskurza«² in jih v takšnem racionalnem, skoraj scientističnem metajeziku ponazarja z interpretativnimi komentarji in citati Goethejevega *Wertherja*, skrajno razčustvovanega romana. Teoretski subjekt teksta govori s položaja opazovalca, reduciranega na čisto racionalnost, svoje izjave pa utemeljuje v disciplinah psihoanalize, semiotike, naratologije itn. Toda s teorijo se v *Fragmentih* prepleta literarna govorica, ki prek avtobiografske prvoosebne ali tretjeosebne pripovedi (spominške anekdotičnosti) v izrekanje občnih modelov vpisuje avtorjevo osebno perspektivo, občutljivo čustveno-telesno izkušnjo. Barthes poleg tega dopušča, da mu argumentacijo z raznimi besednimi igrami in figurativnimi asociacijami strukturira (avto)poetska logika. Doživljajoči jaz literarne govorice se hibridno sublimira v lik teoretika, oba položaja pa sta opazovana še z gledišča, ki oscilira v njunem precepu.

Na Barthesovo *poststrukturalistično* teorijo teksta je svojo *postmodernistično* metafikcijo oprl John Barth. Njegova kratka zgodba *Naslov* je nedokončan fragment in prototip hibrida na prevladujoči literarni podlagi.

Barthova metafikcija je dedič bogate tradicije metaliterature, njena teoretska plast pa se – po obnovljenih načelih romantične ironije – dogaja na način samoopazovanja procesa pisanja, tudi s pomočjo osnovnih teoretskih terminov (»tematika«, »konflikt«, »glagolski pridevnik«, »dialog«, »monolog«, »roman«, »pripovedovalec« itn.). Barthesov hibrid, katerega strukturna dominanta je teoretska, je navsezadnje spoznavno usmerjen, gre mu za razumevanje – sicer nedosegljive, fantazmatske – resnice medčloveških odnosov. V realnost teh razmerij je avtor ne le intelektualno, ampak tudi telesno in doživljajsko vpleten. Drugače je z Barthovim hibridom, katerega strukturna dominanta je literarna. Tu teoretska samorefleksija služi ustvarjanju napetosti, graditvi zapleta in razpleta dobre zgodbe, torej oblikovalnemu interesu, ki se usmerja v imaginarno, v možni svet fikcije. V igro avtoreferencialnosti besed in stavkov in v samoopazujoči se proces pisanja, opisovan s teoretsko govorico, se vseskozi mešajo sledi psihodinamike in čustveno nabitega dialoga sprtih ljubezenskih partnerjev. Lahko bi rekli, da je »fragment ljubezenskega diskurza« v Barthovem *Naslovu* čustveno nabita zgodba, ki se razvija prek dramatičnih dialogov literarno kultiviranih parov in neprestano posega v literarni postopek pripovedi (z njim se zgodba sproti izgrajuje), meša pa se tudi z metajezikovnimi, kritiško-teoretskimi samoopisi naracije.

Iz teh dveh zrcalnih primerov bi se dalo sklepati, da se teoretsko-literarni hibridi precej razlikujejo, če so jih napisali pisatelji ali teoretiki. Ali teoretiki kljub literariziranju ne morejo zatajiti svoje racionalnosti, spoznavnega interesa? In ali pisatelji – četudi še tako teoretizirajo – ne morejo izstopiti iz ekstaze »pesništva«? Je torej treba vendarle pritrčiti Heideggerju, ki za pisatelje in mislece pravi, da »blizu prebivajo na najbolj ločenih vrhek«?

OPOMBE

¹ O tem prim. tudi Rickman 16, 23–25, 114–153; Courtois – Séité 9; Ancet 19.

² Sicer pregledni in natančni literarnozgodovinski prikaz »Literarnih revij in programov« (Štuhec) za obdobje 1945–2000 tega konflikta ne opisuje.

³ V 60. in 70. letih je takšna stališča zvečine vpeljal in zagovarjal Pirjevec, zlasti v razpravah, zbranih v knjigah *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda* ter *Filozofija in umetnost in drugi spisi*.

⁴ Značilen in zgodnji primer takšnega razmišljanje je nepodpisani manifestativni spis »Umetnost, družba/tekst« iz leta 1975.

⁵ Badiou opisuje še vmesno, »klasično shemo« (z začetkom pri Aristotelu): umetnost posreduje samo mimetični videz resnice, vendar njen namen ni prikaz resnice, ampak etični učinek »katarze«. V 20. stoletju je marksizem didaktičen, psihoanaliza klasična, heideggerjevska hermenevtika pa romantična (*Mali priročnik* 11–13).

⁶ O zvezi poststrukturalistične teorije teksta in teoretsko-literarnih hibridov več v nadaljevanju.

⁷ Podobno razmišlja o zlitosti čutno-telesne in razumsko-duhovne razsežnosti v mišljenju umetnosti estetska tradicija, od klasikov Kanta in Hegla do sodobnih koncepcij Kristeva (10–103; Kristeva v družbeno pogojenih jezikovnih kodih »simbolnega«, ki se udejanjajo v literarnem tekstu, odkriva sledi predjezikovnega, na telesnost oprtega označevanja, tj. »semiotičnega«; razsežnost semiotičnega se kaže

zlasti v ritmu) in pojmovanj mnogih drugih: Ancet denimo piše o »pesniškem pisanju«, v katerem deluje »telesna energija« oziroma »telesni naboji«, tako da mu je poezija »gibanje telesa v govorico« (21–24), Meschonnic pa meni, da je »pesem pokazatelj prehoda med telesom in govorico« (Meschonnic – Courtois 78). Več o razlikah med literarnim in teoretskim mišljenjem v nadaljevanju.

⁸ S temi pogledi se ujemata tudi Ancet in Bordes. Prvi v pesniškem pisanju vidi telesno energijo, »ki prečka vse zvrsti«, v »pesniški misli« pa silo, ki – v nasprotju s povezujočo logiko filozofije – teži k »razvezovanju«, diskontinuiteti in fragmentarnosti (Ancet 21, 23). Tudi za Bordesa je pesniška beseda fragmentarna in kaotična kot razvalina (36).

⁹ Platon je, na začetkih metafizike, zaradi zmožnosti tega uvida filozofom pripisoval tudi ekskluzivno pristojnost za spoznanje resnice, Badiou – kot postmetafizični mislec – pa je filozofskemu spoznanju o različnosti veččin, na katere se členi vednost, prisodil skromnejši položaj: »Filozofija ali bolje določena filozofija je vedno predelava neke kategorije resnice. Sama ne proizvaja nobene dejanske resnice. Zapopade resnice, jih pokaže, izpostavi, naznani, da so.« (*Mali priročnik* 25). Za digresijo: Prešeren, pesnik badioujevske »romantične sheme«, je pristojnosti strokovnih znanj (estetske kritike in jezikoslovja) pri presojanju *estetske* celote umetnine z *vidika pesništva* strnil v znani sentenci »Le čevlje sodi naj Kopitar!« (satirični sonet »Apel in čevljar«).

¹⁰ Pri Heziodu, ki jih je verjetno prvi poimenoval, njihove vloge še niso razdeljene (*Teogonija* v. 1–115).

¹¹ Pomene in zgodovino besede *theory* povzemam po spletnem *Oxford English Dictionary* (www.oed.com).

¹² Gospa de Staël je leta 1813 v svoji knjigi *O Nemčiji* komentirala veliko navezanost nemške literature in umetnosti na filozofske ideje; pri tem je tudi ona uporabila izraze »teorija«, »teorija o literaturi«, »literarna teorija« (*théorie littéraire* – Staël 470–472).

¹³ O avtoreferencialni metapoeziji v romantiki na primeru Puškina in Prešerna sem obširneje pisal na drugem mestu (Juvan, »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji«).

¹⁴ Racionalizacijo razumemo tako v splošnem pomenu 'naknadnega utemeljevanja in upravičevanja nekega dejanja, dejavnosti', katerih smisel ni dan že kar *a priori*, kakor tudi v posebni Webrovi razlagi – kot prepričanje, da si subjekt lahko samostojno zastavlja cilje, načrtuje, kako jih bo dosegel, in preračunava dobičke in stroške.

¹⁵ O tem med drugimi poročata Aleš Debeljak in Manfred Pfister (gl. Juvan, *Intertekstualnost* 104–106).

¹⁶ Pisatelji so zaposleni kot profesorji literature in drugih humanističnih ali družboslovnih predmetov oziroma na univerzah poučujejo pisateljstvo, študenti in učitelji pa sodobno netrivialno literaturo berejo pretežno za potrebe univerzitetnih predavanj in seminarjev; če jo že kdo spremlja tudi v prostem času in zunaj šolskega in akademskega sistema, mora biti dobro izobražen, da lahko razume njene strukture in mnogovrstne reference.

LITERATURA

- Adam, Frane. »K Webrovi Protestantski etiki in duhu kapitalizma.« Weber, Max. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Prev. Pavel Gantar – Štefan Vevar. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1988. 209–224.
- [Anonim.] »Umetnost, družba/tekst: Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij.« *Problemi – Razprave* 13.3-5 [147-149] (1975): 1–10.
- Ancet, Jacques. »La voix de la mer.« *Europe* (Paris) 78.849-850 (2000): 19–31.
- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Badiou, Alain – Charles Ramond. »La poésie en condition de la philosophie. Entretien avec A. Badiou.« *Europe* (Paris) 78.849-850 (2000): 65–75.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Ur. Aleksander Skaza, prev. Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Barth, John. »Naslov.« Prev. Andrej Jereb. *Ameriška metafikcija*. Ur. Aleš Debeljak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 56–65.
- Barthes, Roland. "Theory of the Text." *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ur. Robert Young. London: Routledge, 1981. 31–47.
- . *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Prev. Zoja Skušek. Ljubljana: Založba /*cf., 2002.
- . »Roland Barthes o Rolandu Barthesu.« Izbor in prev. Taja Kramberger – Drago B. Rotar. *Monitor ISH* 4.1-4 (2002): 153–175.
- Bordes, Xavier. »Quand le poète montre la lune ...« *Europe* (Paris) 78.849-850 (2000): 32–40.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prev. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Calvino, Italo. *Če neke zimske noči popotnik*. Prev. Jaša Zlobec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- . *Kozmokomične*. Prev. Irena Trenc-Frelj. Radovljica: Didakta, 2001.
- Cixous, Hélène. »Smeh Meduze.« Prev. Barbara Pogačnik. *Smeh Meduze in druga besedila*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2005. 5–48.
- Courtois, Jean-Patrice – Yannick Séité. »Littérature – philosophie.« *Europe* (Paris) 78.849-850 (2000): 3–10.
- Culler, Jonathan. "The Literary in Theory." *What's Left of Theory: New Work on the Politics of Literary Theory*. Ur. Judith Butler idr. London – New York: Routledge, 2000. 273–290.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon press, 1982.
- Grafenauer, Niko. *Štukature*. Ljubljana: DZS, 1975.
- Haraway, Donna J. »Kiborški manifest: Znanost, tehnologija in socialistični feminizem v poznem dvajsetem stoletju.« *Opice, kiborgi in ženske: Reinvencija narave*. Prev. Tina Potrato. Ljubljana: Študentska založba, 1999. 241–292.
- Hassan, Ihab H. "From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context." *Philosophy and Literature* 25.1 (2001): 1–13.
- Heidegger, Martin. *Izbrane razprave*. Ur. Boris Majer, prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Heziod. *Teogonija. Dela in dnevi*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974.
- Horn, Eva, Bettine Menke in Cristoph Menke, ur. *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: W. Fink, 2006.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.

- . »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji.« *F. Prešeren – A. S. Puškin: Ob 200-letnici njenega rojstva*. Ur. Miha Javornik. Ljubljana: ZIFF, 2001. 43–71.
- . *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Kermauner, Taras. *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem ali O različnih dobrodejnih, še bolj pa o neblagih plateh slovenstva, o naši spodbudni tragikomediji*. Ljubljana: [samozaložba], 1976.
- Kern, Andrea. »Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken.« *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Ur. Eva Horn idr. München: W. Fink, 2006. 57–79.
- Kristeva, Julia. *Revolucija pesniškega jezika: Razprave*. Prev. Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije, 2005.
- Littérature – Philosophie. *Europe (Paris)* 78.849-850 (2000): 3–310.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: Poročilo o vednosti*. Prev. Simona P. Grilc. Ljubljana: Analecta, 2002.
- McLeod John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester – New York: Manchester UP, 2000.
- Meschonnic, Henri – Jean-Patrice Courtois. »Poétique du poème et de la pensée. Entretien avec H. Meschonnic.« *Europe (Paris)* 78.849-850 (2000): 76–82.
- Pirjevec, Dušan. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ur. Igor Zabel. Ljubljana: Aleph, 1991.
- . *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Ur. Rudi Šeligo. Maribor: Obzorja, 1978.
- Platon. »Ion«. *Zbrana dela* 1. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 955–967.
- Quignard, Pascal. *Skrivno življenje*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.
- Rickman, Hans Peter. *Philosophy in Literature*. Madison itn.: Farleigh Dickinson UP – Associated UP, 1996.
- Schlegel, Friedrich. *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Staěl, Madame de. *O Nemčiji*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- Strniša, Gregor. *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- Štuhec, Miran. »Literarne revije in programi.« Pogačnik, Jože idr. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001. 469–508.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Prev. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- Weber, Max. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Prev. Pavel Gantar – Štefan Vevar. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1988.
- Worton, Michael. "Between Poetry and Philosophy: René Char and Martin Heidegger." *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*. Ur. Russell King – Bernard McGuirk. Nottingham: University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1996. 137–157.

MISLITI SKOZI RAZPOR

PESNIŠKI FILOZOFI IN FILOZOFI PESNIKI

Stephanos Stephanides

Univerza na Cipru

UDK 1:82.0-1

Vprašanje razmerja med mišljenjem (teorijo, filozofijo) in pesništvom se v članku navezuje na spoznanje o omejenosti človekovega sporazumevanja. Pri tem so bežno soočena nekatera stališča (Susan Sontag, Julia Kristeva, Alphonso Lingis) do omenjenega vprašanja. Avtor uvede koncept izgredniškega pesnika, ki ruši institucionalizirane hegemonije in s tem tako teoriji kot pesništvu omogoča mišljenje skozi razpor.

Ključne besede: pesnik-izgrednik, teoretik-izgrednik, resnica, spomin, pozaba, mišljenje, pesništvo, narava

Zapleteno in sporno razmerje med filozofijo in pesništvom oblikuje literarno teorijo od najstarejših časov do danes. Naključje je hotelo – ali pa je bil v tem določen pomen –, da sem prav tedaj, ko sem prejel vabilo za to okroglo mizo, prejel tudi sporočilo svoje prijateljice, indijske pisateljice Priyaje Sarukkai-Chabrija, ki je nedavno prebrala eno mojih razprav, kajti do tedaj je brala samo mojo poezijo. Takole pravi: »... kako velik in vznemirljiv razpor! Če ne bi vedela, bi mislila, da gre za dve različni osebi. Res je, da obliki zahtevata razliko, toda pri tebi je ta razlika izrazito nasprotje v načinu pisanja. Zakaj tolikšen razmik? Ali ga lahko kako razložiš?« V nadaljevanju sporočila je nakazala, kako je mogoče premostiti ta navidezni razpor. Jaz bi se rad odzval na njeno vprašanje, sklicujoč se na citat iz vabila na to okroglo mizo, to je na verze Roberta Juarroza:

Poezija in mišljenje
sta prav
največji nasprotji smrti
ker sta njeni najbolj zvesti priči.

(Juarroz X/19; prev. Taja Kramberger)

Skuša nam dopovedati, da se, bodisi kot filozofi bodisi kot pesniki, prepoznavamo na ozadju smrtnosti. Govorne skupnosti, ki se porajajo iz

te smrtne usode, se spreminjajo glede na naše razmerje do uveljavljenih ustanov in kultur. Susan Sontag je v svojem slovitem eseju »Proti interpretaciji« izjavila, da interpretacija v svojih najmodernejših oblikah pomeni filistrsko zavračanje tega, da bi pustili umetniško delo pri miru. Želela bi si, da se umetnost ne bi podrejela interpretaciji, ki, po njenem, dela umetnost obvladljivo in prilagodljivo; resnična umetnost pa nas je zmožna spraviti ob živce. Interpretacija, tako meni, zanika brezdanje možnosti, da bi se naše razumevanje umetnosti odprlo, da bi presegli dosegljive stvari in se povzpeli do vrtoglavih višin. Potenciale v stvareh bi morali doseči s svojimi sposobnostmi, bodisi, da se s preteklostjo pomirimo, bodisi, da z njo prelomimo, pri tem pa ostanemo nedolžni in svobodni. Susan Sontag (morda sklicujoč se na Adorna, ki tudi pravi, da nič ne more izraziti neidentitete) dokazuje, da koncepti ne morejo zares zapopasti materialnosti umetnosti.

Julia Kristeva je v svojem delu nakazala, da današnje družbeno življenje subjektu preprečuje dostop do tistih lastnosti v umetnosti, ki se ne ujema z njegovimi vnaprejšnjimi koncepcijami in stereotipi; toda istočasno so nekateri dokazovali, da se zmožnost konceptualiziranja lahko osiromaši z zavračanjem njene vrednosti ali učinkovitosti – določena stopnja identitete filozofije je namreč prav tako bistvena kot materialna neidentiteta. Cilj je subjekt pripraviti do tega, da razvije nove simbolne zmožnosti na družbenem področju in da obenem revidira svojo identiteto. Skupaj s Kristevo so nekateri menili, da ritem zaznamuje razlikovalne prostore v poeziji in filozofiji ter iskali možnosti, kako bi glasbeno mišljenje v prihodnosti preseglo nasprotje med filozofijo in poezijo. Ritem je sila, s katero je treba računati, in je bistvena pri razumevanju filozofije in pesništva. Ritem pravzaprav omogoča glasbeno etiko filozofije, ker glasbeno mišljenje presega metafizično nasprotje med filozofijo in poezijo in postavlja okvir za post-filozofsko prakso.

Če interpretator, kot ga pojmuje Susan Sontag, govori na podlagi nekega že vzpostavljenega diskurza, pa filozof Alphonso Lingis zatrjuje, da filozof lahko ohranja svoje dostojanstvo v skupnosti skeptikov, tako da razkriva nedoslednosti in neskladnosti v uveljavljenem kanonu. Toda v akademskih skupnostih smo naravnani tako, da se izogibamo tveganjem, za katere se nam zdi, da nam manjka srčnosti, da bi jih lahko izživel. Občutja se merijo in odzivi se kodificirajo, glede na obljube in grožnje. Vendar obstajajo tudi ljudje, potisnjeni na rob in izključeni iz filozofskih trditev, ki sicer veljajo za zanesljive in resnične; ljudje, ki se jim odreka dostop do resnice in ki telesno občutijo utrujenost brezdomstva.

Tu gre za to, kako razumemo pojem resnice, podobno kot pri vseh mislecih in kritikih, ki smo jih navajali. Heideggrova kritika zahodne filozofske tradicije postavlja vprašanja, kot na primer na kaj mislimo, ko govorimo o resnici. Ko Heidegger išče izraz, s katerim bi bolje opredelil resnico, seže nazaj k predsokratikom in da pri tem vedeti, da je Platon zlorabil izvorni pomen grške besede resnica *aletheia*, ki korenini v *lethe*, v 'pozabi', torej resnica dobesedno vzeto pomeni ne-pozabo. Heidegger tako izvorni pomen razume kot ne-prikrivanje. Če *aletheio*, kot pravi, prevajamo kot 'ne-prikrivanje', ne pa kot 'resnico', ta prevod ne le da se približa dobesednemu

pomenu besede, ampak nas usmerja k vnovičnemu premisleku koncepta resnice. Ta ne pomeni zgolj pravilnosti trditev, ampak nas raje popelje k razpiranju bivajočega. Heidegger verjame, da nas je Platon narobe usmeril, in zatrjuje, da pot, ki naj bi nas pripeljala k biti, sploh ne obstaja, so le boljše poti za njeno razkrivanje. Resnica ni lastnost pravilnih propozicij, ki jih je o nekem objektu zatrdil človeški subjekt in jih potem proglasil za veljavne. Resnica je odpiranje bivajočega in misel o biti v svetu (*Dasein*), tu se Heidegger premakne od abstraktnega jezika filozofskega raziskovanja k subtilnejšemu pesniškemu jeziku. Namen je dovoliti *Dasein-u*, da angažira svet, da dovoli bivajočemu, da se razkrije *Dasein-u* v svoji ne-pozabi, ne v svoji analizi. Prva naloga pesnikov je razkrivati svet, upodobiti in raziskati različna razmerja med bivajočim in *Dasein*.

Pesniki so manj eksaktni, vendar ne manj strogi, ko ustvarjajo odtenke in metafore, filozofija pa skuša specificirati izraze, kolikor je sploh mogoče. Blanchot, ki ga je tudi navdihnil Heidegger, se obrne k predsokratikom, da bi razpravljal o razmerju med filozofijo in pesništvom. Blanchot nam v »Pošasti iz Lascauxa« pravi, da so bili pri rojstvu filozofije in pesništva, ki ga opiše kot zelo nenavaden dogodek, prisotni poslušalci Ksenofontove poezije in Heraklitovih preroških in dvoumnih aforizmov. Pri Heraklitu je, po Blanchotu, mogoče opaziti odvrnitev od kozmogonije k novemu diskurzu, kjer sveti govor postane diskurz *fizisa*, ki omogoča stvarjem samim, da odmevajo v moči poimenovanja, vnovič zatrjujoč svojo zmagoslavno navzočnost, ko razpirajo materialnost jezika. Blanchotov pojem narave in poezije zadeva tudi razmisleke o bitju in *fizisu* v Heideggrovem delu in na njegovo pojmovanje, da je ta izkušnja povezana z določeno izkušnjo izvira v umetniškem delu, ki obnavlja zdajšnjost. V *Prostoru literature (L'espace littéraire)* Blanchot opaza, da se narava ponuja uporabi in se ji hkrati izmika, kar, po njegovem, pomeni, da se pozablja v realnem, in umetniška izkušnja je »zmeraj izvorna in v vsakem trenutku je neki začetek« – »zmeraj nova, privid nedosegljive resnice v prihodnosti« (229) – in tako razbije vladajoči red izkušnje. V svoji obljudi prihodnosti ali v nostalgiji po njej se izvorna izkušnja pojavi v umetniškem delu kot izkušnja ne-pozabe, ki je ponavzočenje realnega. Pesem nas spominja in obenem s približevanjem prihodnosti tudi obnavlja naš čas. Na ta eksces kaže poezija, ko izkuša naravo kot izvorno izkušnjo, kot tisto, kar se je mogoče spominjati s skrivnostnim in čezosebnim ali skupnim spominom. V »Zverini iz Lascauxa« (»La Bête de Lascaux«) Blanchot govori o neposredno navzočem in oddaljenem, kar je resničnejše od vseh resničnih stvari in kar se pozablja v sleherni stvari, vez, ki je ne moremo zvezati in s katero je povezano vse, se pravi celota.

Vprašanje zadeva filozofijo jezika in materialnost jezika. Ko Alphonso Lingis ugotavlja, v čem je problem jezika, njegov lastni jezik koleba med aksiološkim in apofatičnim, išoč besed, ki imajo moč petja in ne govorce. Medtem ko namiguje na Nietzschejevo trditev, da je prvinska sila jezika aksiološka, Lingis zatrjuje, da »se besede ne izgovarjajo zavoljo njihove reprezentacijske oblike, ampak zato, ker v sebi združujejo zmeraj večjo moč – mantre«(64); »močne in dejavne sile zdrave čutnosti govorijo; govorijo besede blagoslova in prekletstva« (65). Od časa do časa Lingis piše v tihi

sokrivdi z izgredništvom pesnika, iščočega ambientalno snovnost, očarljivo v svojih čutnih substancah. Pri tem sledi Nietzscheju, ki je v moderni dobi odprl pot misli, podobno ustvarjalni, kot je ustvarjalna oblika poezije. V *Rojstvu tragedije* upodobi poezijo kot velikega zdravilca eksistencialnih težav v človekovem življenju. Apolinični (filozofski) in dionizični (pesniški) značaj se morata namreč držati skupaj, če hoče vsak od njiju doseči svojo polno moč. Nietzsche je videl poezijo kot izjemno obliko umetnosti, za filozofijo precej uporabnejšo od drugih umetnosti.

Sporazumevanja in nesporazumevanja ni mogoče reševati zgolj z abstrakcijo, ker to vodi v izravnavačo in nerazločujočo zaznavo. Jezik kot stopnjujoča moč zaklinjanja je zmožen prepustiti kakšen šum, ki podre enkratnost reda. Toda tedaj niti pesnik ne more ubraniti jezika pred stopnjujočo močjo in mora uporabiti obliko reprezentacije – tema je korelat prosvetlitve. Derek Walcott to čudovito evocira v svoji pesmi *Poletni solsticij* (*Midsummer XVII*):

Postojim, da slišim zmagoslavni vrišč škržatov,
ki dajejo življenju najvišji ton, a neznosno je živeti z njihovim
tonom veselja. Ugasnite
tisti zvok. Ko se oko potopi v tišino,
se privadi obrisom pohišstva in razum
temi. Škržati so divji kot materine
noge, ki gazijo igle bližajočega se dežja.
Dan je potem gost kot listje, tesno skupaj kot ure
in ožgan vonj se je dvigal z orošene ceste.
Z istim strojem prišijem njene poteze k svojim.
Kakšno delo nas čaka, kakšna sončava za generacije!

(Prev. Jure Potokar)

Glasovi škržatov, podobno kot ne-teleološke besede širijo okoli sebe bliske, katerih zvok pomeni razbremenitev presežnih energij in solarno opevanje razdajanja brez povračila. Tu se lahko spomnimo, kaj je dejal Michael Serres o šumu, ki je del sporazumevanja. Pesništvo je šum znanosti – brez njega ne bi bilo nikakršne znanosti, in vendar brez vsaj nekaj filozofije ne bi bilo ne poetiziranja ne filozofiranja – in spopadanje s šumom je odpiranje v ne-védenje ali v realno onstran racionalnega. Serres ima šum za nered, ki igra nosilno vlogo pri proizvajanju reda. Popolna odstranitev šuma bi proizvedla uspešno sporazumevanje, vendar to vodi v izravnavo in nerazločnost zaznave – v proces dematerializacije, ki vodi v abstraktno misel, vendar odstranjuje lom svetlobe s stvari in z njihove bleščeče površine.

Protislovja se porajajo tako iz ontologije jezika, s procesom vključevanja ali izključevanja, kot tudi z vzajemnim delovanjem jezika in institucionalizirane vladajoče kulture. To pa ne prizadeva le akademskega kritištva, marveč tudi poezijo, ker literarna in umetniška produkcija čutita omejenost njegovih hierarhij in ustanov. Morda oba v svojih vrstah (bodisi da gre za literate bodisi za filozofe) potrebujeta izgredniškega pesnika, ki bo zlomil

hegemonsko singularnost, ki bo vedel kje zrahljati stopnjujočo moč jezika, ki bo oživil ječanje in hrušč opustošenih teles in opustošene narave ter bo razločil mnogotere obrise in možnosti pokrajine in življenja. To izgredništvo je v Serrovem teoretskem modelu zgoščeno v liku parazita – parazit je statični šum, ki poseže v sporazumevanje, v La Fontainovih basnih je poosebljen v nepovabljenem gostu, ki se pusti hraniti od drugih, za vračilo pa pripoveduje zgodbe in s tem podre sistem izmenjave, uvajajoč določen šum v red slavnostne večerje – parazit se giblje skozi vrtnčenje osrednjega toka, njegova strategija pa odpira novi prostor v novi struji ali kanalu. Njegova taktika spreminja značaj slavnostne večerje v njegov prid, kar utegne gostitelja izzvati, da bo poskrbel, da v prihodnje tega gosta ne bo več zraven. Tako je parazit vključen in hkrati izključen (kajti zabava temelji na izključitvi nepovabljenih), vendar ustvarja okoliščino za novo možnost v parazitski logiki premestitve, odpirajoč pot ven iz določenosti z vpeljavo čudeža, srečnega naključja in nepredvidljivosti. Tako kot pri Bataillu, je srečno naključje pomembno tudi v Serresovi misli, ki se približuje teoriji entropije in neskončnemu variriranju v procesu premestitve nekega objekta. Bataille srečno naključje povezuje s tesnobo, ker tesnoba pomeni izzivanje sreče. Sreča je torej prelom z identiteto in utilitarno izkušnjo, utemeljeno na determinaciji dogodkov.

Ko sem študiral v Britaniji in bil priseljenec sredi tujega jezika in na tujem ozemlju, me je begala premočrtna periodizacija študija literature, ki me je vodil od *Beowulfa* do T. S. Eliota, a me ob tem pustil, da sem se spraševal, kam spadam – išoč povezave med srečnimi naključji in viharji, ki so me pripeljali v tisti razred. Zmeraj sem si želel premikati se ob strani in prečno, zgoraj in spodaj. Desetletja, ki so sledila, so pripeljala do transformacije z novim poudarkom na takšnih vprašanjih, kot sta postkolonialnost in medkulturnost. Za to, da sem dobil prostor znotraj akademskega sveta, so zaslužni prav izgredni teoretiki in pisatelji, ki so izpeljali ta obrat k horizontalnosti. Toda porajajo se nove hegemonije in ortodoksije, ko se zgodi premik k novemu kanonu in k novemu svetovnemu redu, ki nosi s seboj nove sile singularnosti in homogenizacije v čedalje globalnejšem izkustvu in sile znanstvene ter tehnološke racionalnosti. Žalostno dejstvo naše kulture je, kot je pripomnil W. H. Auden, da lahko pesnik zasluži dosti več s pisanjem in z govorjenjem o svoji umetnosti, kot pa s tem, da jo ustvarja. In vendar to ne bi smelo biti žalostno, ker pesniki, podobno kot čarovniki, niso profesionalci, njihova vloga je subvertiranje menjalnih vrednosti, magija pa je prikrita in skrivnostna, se ne podreja nobenemu redu, je grožnja vsemu družbenemu in omejitvam, zaradi česar sploh ima pomen. Walcott pravi:

genij ni bil aretiran zaradi svojega epoho parajočega krika
pač pa, ker je gol tekal po ulicah – izdavljaajoč, da je bilo to, kar odkriva, od
zmeraj na voljo spoznanju. (XII)

Problem ni zgolj napetost med filozofom kritikom in pesnikom izgrednikom, pač pa je v slehernem od nas, ko se spoprijemamo z mejami našega sporazumevanja. Kot nakazuje Juarroz v gornjih verzih, to sporazumevanje

poteka znotraj področja umiranja, ki zarisuje in omejuje obseg možnosti. Susan Sontag nas svari pred omejevanjem resnične umetnosti, ko ugotavlja, da se življenje hrani s svojo neizprosno čutnostjo. Če smo se naučili sebe obvarovati pred naravo, se moramo zdaj naučiti obvarovati naravo pred seboj, ko uporabljamo svoje moči, da bi se postopoma razpustili v njeni tujosti in v tujosti drugih, ki je pravzaprav tudi naša lastna tujost. Zgolj gledanje ne more dojeti svojega drugega. Razcvet poezije je posledica omejevanja gledanja, ker je resnica koncepta ločena od resničnosti, na katero se nanaša. Čeprav je znanost v podobi in podoba v znanosti, znanost ne more predvideti poti imaginacije, dejavnosti, ki je odvisna od ustvarjalne volje posameznika in ima opraviti s polzavestjo, z budnimi sanjami in s hierarhijo moči ali z napetostjo, ki jo te izražajo. Zopet navajam Walcott:

izneveriti se filozofiji je blago izdajstvo pesnikov, smehljati se vsej znanosti, prezirajoč njena orodja; te vrstice bodo ovenele kot travniško cvetje – kamikaze ali ikari, ožgani v empiričnem sijaju. (XII)

Zdi se, da se kot človeška bitja pravzaprav sploh ne zavedamo, kaj počnemo, bodisi telesno bodisi duševno! Človeške zadeve so nejasne in kot človeška bitja smo govorjeni prav toliko, kolikor sami govorimo. Tu bi rad spomnil na Benjaminov pojem *mémoire involontaire*, ki ga Benjamin povezuje s Proustom, kjer spominjanje omogoča nastanek izkušnje, četudi sâmo ni izkušnja. Liričnost postane načelo pesniškega prenosa kot neke vrste naknadni šok, prav kakor nehoteni spomin nosi življenje naprej, kljub dejstvu, da je zavest dogodke, za katere gre, utegnila pozabiti – subjekt je utegnil pozabiti, kaj je bil osnovni vzrok liričnosti ali spomina, toda onadva nista pozabila na subjekt.

V tem tonu bom sklenil z navedbo sklepnih vrstic sklepne pesmi Walcottovega *Poletnega solsticija* (LIV): »četudi nihče ne bo umrl v svoji lastni deželi / bo hvaležna trava pognala iz njegovega srca.«

Iz angleščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Prev. E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.
- Bataille, Georges. *On Nietzsche*. Prev. Bruce Boone. New York: Paragon Press, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Image of Proust." *Illuminations*. Prev. Harry Zohn, ur. in uvod Hannah Arendt. [New York, 1968.] London: Collins/Fontana, 1973. 201–15.
- Blanchot, Maurice. "The Beast of Lascaux." Trans. Leslie Hill. *The Oxford Literary Review* 22 (2000): 9–38.
- — —. *The Space of Literature*. Prev. Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982.

- Heidegger, Martin. *Pathmarks*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
- Juarroz, Roberto. *Vertikalna poezija*. Prev. Taja Kramberger. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
- Lingis, Alphonso. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.
- Walcott, Derek. *Midsummer*. London & Boston: Faber & Faber, 1984.

O POMENU LITERARNEGA DISKURZA V FILOZOFIJI (nekaj pripomb k Platonovi poetiki)

Marko Uršič

Univerza v Ljubljani

UDK 1 Platon:82.0

UDK 111.852

Članek polemizira proti sodobnim poskusom de(kon)strukcije platonizma, posebej na področju literarne teorije. Avtor poudarja, da so pri Platonu dialogi in »miti« filozofsko konstitutivni, saj je za presežno resnico platonizma bistven ravno preplet logosa in mythosa.

Ključne besede: Platon, pesništvo, metafizika, dialog, mythos, Plotin, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer

Zloglasni Platonov izgon pesnikov iz idealnega polisa, zavrnitev vélikega Homerja in slavnih grških tragikov, češ da so zgolj »posnemovalci podob«, ki se »ne dotikajo resnice« (*Država* 600e), ima seveda pomembno mesto v *Politeji* in nezanemarljivo tudi v celotnem Platonovem opusu, zato se je vsekakor treba kritično soočiti s to, milo rečeno, čudaško mislijo utemeljitelja idealizma – vendar bi bilo napačno in usodno za odnos med filozofijo in pesništvom sklepati, da je upravičena kritika Platonovega pojmovanja pesništva obenem tudi zavrnitev samega filozofskega idealizma oziroma nasploh filozofije kot metafizike. Ta pomisel bi bila najbrž odveč, če se ne bi v novejši literarni teoriji, zlasti slovenski, pod močnim vplivom Heideggrove kritike metafizike kot »pozabe biti« in njene aplikacije na književnost, ki jo je pri nas vpeljal in razvil Dušan Pirjevec, pri nekaterih literarnih teoretikih zakoreninilo po mojem mnenju zmotno prepričanje, da je Platon – kot filozof *par excellence*, z njim pa tako rekoč vsa klasična in novoveška filozofija (z redkimi izjemami, na primer v romantiki) – v nekakšnem domnevno nespravlljivem sporu s pesništvom in nasploh z umetnostjo, vsaj dotlej, dokler ne nastopijo literaturi »naklonjene« filozofske smeri, kot so fenomenologija, hermenevtika, strukturalna lingvistika ipd. Kljub slednjim pa naj bi se spor na načelni ravni še nadalje ohranjal.

Že nekaj desetletij se na Slovenskem med glavnino literarnih teoretikov na eni strani in filozofov na drugi zastavlja dilema: *ali* literatura *ali*

filozofija (ta razcep se je prvič jasno pokazal v sedemdesetih pri ločitvi *Literature* od *Problemov*, čeprav so bili zanjo še drugi razlogi). Namesto da bi se različnost med filozofskim in literarnim diskurzom artikulirala kot produktivna različnost ali tudi nasprotje, ki vodi k novim, prepletenim in povezovalnim »hibridom«, pri nas še vedno vztrajajo, če poenostavim, trije glavni stereotipi njenega odnosa. *Prvi*: literatura je »nad« filozofijo, pa ne samo v slogu (kar je skoraj samoumevno), ampak tudi v spoznavnem pomenu: literat, zlasti pesnik, je malone videc, skoraj prerok, medtem ko je filozof malce zaprašen, čeprav včasih simpatično čudaški, toda od »pravega« življenja in živega ustvarjanja oddaljen akademski profesor, v najboljšem primeru filozofsko-literarni teoretik, v najslabšem pa zadrt ideolog te ali one politične opcije; v naših kulturniških krogih takšno stališče do filozofov in filozofije še vedno prevladuje (seveda večinoma ne v tej karikirani obliki) in se kaže tudi v javnem vrednotenju posameznih segmentov kulture (na primer pri publiciteti, nagradah, »državotvornosti« ipd.), nazorsko pa se, eksplicitno ali implicitno, podcenjevanje filozofije med kulturniki utemeljuje – ironično – s samim filozofskim vrednotenjem pesništva v odnosu do mišljenja, namreč s hajdegerjanskim poveličevanjem »pesniškega mišljenja« *alias* mišljenja, ki »pesni«. *Drugi* stereotip: filozofija je »nad« literaturo, kajti literatura in nasploh umetnost sebe ne razume brez »konceptualne analize«, pri kateri naj bi imela najbolj eminentno vlogo psihoanaliza, ki naj bi v svoji moderni lacanovski preoblecii šele »dvignila do pojma« vse literarne in druge umetniške fenomene (na primer film), tako da v njih razbira »simptome« vsemogočnega nezavednega, »dispozitive«, »mateme« ipd., žal pa jih s tem največkrat precej samovoljno podreja zakonitostim in ideološkim strukturam svojega lastnega diskurza; to stališče trenutno prevladuje v slovenski »popularni« filozofiji in v mnogih medijih, ki so pod njenim vplivom, čeprav se sicer bolj poteguje za naklonjenost mednarodne kot domače kulturne oziroma teoretske javnosti (kar je seveda po eni strani vredno pohvale, saj presega našo lokalno zaplankanost, po drugi strani pa se s takšno orientacijo naša ustvarjalnost vse bolj vrednoti z »zunanji« kriteriji, kar ni vselej dobro, tudi zaradi zmanjševanja vloge slovenščine v filozofiji in nasploh humanistiki). *Tretji* stereotip: filozofija in literatura nimata veliko skupnega, sta tako rekoč mimobežni, med njima ni tesnejših vezi, saj niso ne potrebne ne smiselne, ker naj bi šlo za diskurza, ki sta si v osnovi različna; med filozofi se z literaturo oziroma literarno teorijo bolj malo ukvarjajo na primer pripadniki »analitične filozofije«, ki se rajši povezujejo z znanostjo, pa nekateri pretežno družboslovno usmerjeni in socialno angažirani filozofi idr.; med literati zagovarjajo dosledno ločevanje književnosti in filozofije po eni strani nekateri ustvarjalci in teoretiki starejše generacije, ki so dosegli svoj vrh v desetletjih povojnega modernizma, ki se je z zahtevo po umetniški avtonomiji poskušal izogniti vladajoči ideologiji, po drugi strani pa srečamo zagovornike »čiste« literature tudi med nekaterimi mlajšimi ustvarjalci, ki so tako rekoč obupali nad filozofijo zaradi njene domnevne neživljenske abstraktnosti in so se odrekli celo njeni metateoretski vlogi, tudi če je podrejena sami književnosti.

Seveda so tri navedene variante zgolj stereotipi, poenostavitve, saj pri nobenem posameznem ustvarjalcu in/ali mislecu stvari niso tako preproste. Vendar pa splošno kulturno ozračje dejansko ni kaj prida naklonjeno tistim, recimo »četrtim« (med katere se prištevam tudi sam), ki menimo, da sta filozofija in literatura tesno prepleteni ter da ima ta njuna prepletenost, »istost-v-različnosti«, obetajočo prihodnost, posebno v žanrih, ki jih za zdaj še imenujemo z malce slabšalnim izrazom »hibridi« (no, spomnimo se, da se je hibridna koruza izkazala za najboljšo). In ko razmišljam o globljih razlogih za takšno ali drugačno »distanciranje« od filozofije, ki je med slovenskimi literati in literarnimi teoretiki bolj pravilo kot izjema – seveda pa je prisotno tudi v drugih kulturnih okoljih, zlasti srednjeevropskih, najbrž zaradi podobnih razlogov – neizogibno trčim ob problem (ne)razumevanja Platona ter vloge in pomena njegove zloglasne obsodbe pesništva za odnos do idealizma, metafizike in filozofije nasploh. Zato tu želim predvsem poudariti, da Platonov izgon pesnikov iz idealnega polisa kljub vsej svoji teži *ne zadeva samega bistva platonizma*, kajti bistvo platonizma je, najkrajše rečeno, *premagovanje minljivosti*, hrepenenje po večnosti, ki je skupno tako filozofom kot pesnikom.

Poglejmo zdaj nekatere bolj ali manj znane podrobnosti. Najprej ne kaže prezreti, da Platon ni pisal o pesništvu zgolj v *Državi*, ampak tudi v *Ionu* in *Fajdrosu*, kjer je pesnik vrednoten precej drugače. V *Ionu* Platonov Sokrat kljub svojemu mnenju (in ironiji, ki je razjezila nekatere pesnike, tudi Goetheja), češ da je pesnik le navdihnjen, ne pa vedoč kot filozof, očitno zelo ceni pesniški navdih, saj pravi, da je »pesnik láhko, okriljeno in sveto bitje in ne more pesniti prej, dokler ni deležen božanskega navdiha, dokler ne izgubi razuma in v njem ni več uma« (Platon, *Ion* 534b); in čeprav »so pesniki samo tolmači bogov« (*ibid.* 534e), je ta njihova služba nedvomno visoka. Znano je tudi, da v *Fajdrosu* pesniško-filozofska »blaznost« dviga dušo navzgor kot »krilato kočijo«. A tudi v *Državi* Platonov odnos do pesništva ni tako trd in strog, kot se sliši na eno samo uho; mimogrede velja opozoriti, da je Platon ob svoji vehementni kritiki pesnikov občutil tudi nelagodje, saj je dobro vedel, da nas znajo očarati, zato je zapisal:

Ko so naju [Sokrata in Glavkona] spomnili na pesništvo, naj bo torej naš zagovor za to, da smo pesništvo, ker je pač takšno, tedaj upravičeno odposlali iz polisa. Res, ki temu nas je primoralo mišljenje <logos>. Da pa nas pesništvo ne bi obtožilo zaradi nekakšne trdote in surovosti, mu povejmo, da med filozofijo in pesništvom obstaja že neki starodavni spor. (*Država* 607b)

O tem »sporu« (*diaphora* pomeni tudi: raz-lika, raz-por) se je Hans Georg Gadamer v razpravi »Platon in pesniki« vprašal: »Ali je to, da filozof Platon ne more biti pravičen do pesnikov in pesniške umetnosti [...] izraz prastarega razdora/spora med pesniki in filozofi?« (15) – Odgovor na to vprašanje ni preprost. Po eni strani res sega diafornost filozofije in pesništva, na katero se sklicuje Platon, nazaj k predsokratikom (Heraklitu, Ksenofanu idr.), ki so zavračali Homerjeve »bajke« o prepirljivih in razuzdanih bogovih, o mračnem Hadu ipd., in sicer predvsem zato, ker so jih jemali »preveč zares«, precej drugače kot mi dandanes, in prav na to »ra-

zumsko« kritiko mitsko-poetskega mišljenja se Platon navezuje v II. in III. knjigi *Države*, češ da takšne predstave jemljejo čuvarjem države pogum in jim »kvarijo duše«. Gorazd Kocijančič v svoji »spodbudi k razumevanju« *Države* upravičeno ugotavlja: »Homerske pesnitve – in na njihovi osnovi tragiške pesnitve – so bile besedila, ki so v vzgoji posredovala temeljni okvir razumevanja in doživljanja sveta [...] Sodobni Platonovi kritiki, drugače kot njegov Sokrat, Homerja ne jemljejo resno, in zato nimajo problemov z njegovimi bogovi ...« (»Uvod v Platona« 999–1000). Po drugi strani pa Platon v X. knjigi *Države* vpelje svojo lastno kritiko pesništva, ki temelji na predpostavki, da pesnik posnema čutne stvari in dogodke, ki so že sami posnetki/podobe (*eidola*) večnih in edino resničnih idej, ter se tako bolj oddalji od resnice kot kak rokodelec, npr. mizar, saj le-ta pri izdelavi mize neposredno posnema samo idejo mize. S Platonovega stališča je torej največja pesnikova zmota v oddaljitvi od prave resnice/resničnosti, od »sveta idej«. – Zloglasni odlomek iz *Države*, se glasi (poudaril M. U.):

Torej se ga [pesnika] lahko po pravici že takoj lotiva in ga postaviva ob bok slikarju. Podoben mu je namreč v tem, da ustvarja *izdelke*, ki so z ozirom na resnico ničvredni, in tudi v tem, da se obrača na drugi del duše, ki je tudi ničvreden, ne najboljši. Tako ga že po pravici ne bova sprejela v polis, v katerem naj bi vladali dobri zakoni, saj takšen pesnik zbuja, hrani in krepi ta del duše, *uničuje pa mislečega*. Kakor če kdo v polisu daje oblast slabim ljudem in jim izroči polis, bolj simpatične pa uničuje, tako bova rekla, da tudi posnemajoči pesnik v duši slehernega posameznika posebej ustvarja slabo državno ureditev, tako da [...] *ustvarja podobe*, ki so zelo daleč od resničnosti. (695a–c)

Platonovo zavračanje pesništva je *per analogiam* povezano z mimetičnim slikarstvom: slikarske podobe naj bi bile zgolj »sence« prave realnosti, ki stvari ne predstavljajo v njihovi resničnosti, ampak le tako, kot se nam »kažejo«. Strinjam se z Gadamerjem, ko ugotavlja, da »bi bilo zgrešeno, če bi hoteli na neki način omiliti izzivalno paradoksnost te [Platonove] kritike« (*op. cit.* 15), in tudi z njegovo presojo, da gre tu za »zaslepljenost« platonske *paideie*, ki pesništvu naprti nekaj, »česar ne more nositi in mu niti ni treba nositi« (*ibid.* 20), in da gre za nevarno iluzijo, da ima vzgoja duš »neomejeno ustvarjalno moč« (*ibid.* 24); v osnovi se strinjam tudi z Gadamerjevo izhodiščno diagnozo te zaslepljenosti, namreč da Platon izhaja iz *zgrešene predpostavke*, ko misli, da je bistvo pesništva in nasploh umetnosti posnemanje čutnega sveta. Dodal pa bi, da je ta Platonov, recimo tako, filozofski *lapsus* odkril in popravil že antični (novo)platonizem, saj Plotin v peti *Eneadi*, v razpravi *O umski lepoti*, zapiše znani, čeprav v zgodovini filozofije pogosto prezrti »Fidijev odlomek« (poudaril M. U.):

Toda če kdo prezira umetnosti, ker ustvarjajo svoja dela s posnemanjem narave, mu moramo najprej reči, da so tudi naravne reči posnetki [idej]; nadalje pa, da se mora zavedati, da umetnosti ne posnemajo preprosto tega, kar vidimo: umetnosti se poglobljajo k oblikovnim počelom [*logoi*, miselnim 'semenom'], iz katerih izvira narava <*physis*>; in tudi same po sebi ustvarijo marsikaj: ker vsebujejo lepoto, ustvarijo tisto, kar stvarjem manjka. *Fidija svojega Zevs*a ni

ustvaril iz nobenega vzorca, ki bi ga zaznal s čutili; doumel je, kakšen bi Zevs zgedal, če bi nam hotel biti viden. (Plotin V. 8. 1, prev. M. U.)

Takšno novo, izrazito pozitivno Plotinovo stališče do umetnosti kot *ustvarjanja* čutne lepote, ki posnema nadčutno, božansko lepoto, pa je neka povsem »druga pesem« v primerjavi s staro Platonovo kritiko pesništva – obenem pa je ta nova poetika še vedno *platoniska!* Za Plotina je umetnost, s tem da upodablja svet bogov, natančnejše, da nam ga kaže, kakršen bi bil, če bi bil viden, na isti poti kot filozofija: na poti preseganja minljivosti, iskanja nesmrtnosti in večnosti. Takšno razumevanje umetnosti v (novo)platonizmu, ki je bilo odločilnega pomena tudi za prepород platonizma v renesansi, torej ni in ne more biti več na zatožni klopi, čeprav tiste Platonove hude besede pesnikom seveda niso izbrisane s poznejšim razvojem platonizma.

Naš »postmetafizični« čas, obdobje mišljenja in pesnjenja, ki so ga močno (premočno!) zaznamovale razne de(kon)strukcije metafizike, od Nietzscheja in Heideggra do Derridaja in Lacana, je – na splošno rečeno – precej nenaklonjen platonizmu, med drugim tudi zaradi pogostega nerazumevanja pomena in vloge Platonovih v filozofski diskurz vpetih *literarnih* pasaž (»mitov«, prispodob, analogij), kakor tudi zaradi spregledovanja bistvenega namena platoniskega *dialoga*. Gadamer, ki je svetla izjema pri razumevanju filozofskega pomena dialoga, saj je njegova hermenevtika bistveno »dialoška«, je tudi ena izmed ključnih figur pri iskanju sodobnih poti »nazaj« k Platonu. Pri Gadamerju je zanimiva njegova distanca tako do učitelja Heideggra kot do mlajših »sošolcev«, predvsem Derridaja, s katerim je imel znano polemiko v Parizu leta 1981. V razpravi »Dekonstrukcija in hermenevtika« (1988), ki je Gadamerjev poznejši komentar tega srečanja, med drugim zapiše: »Z Derridajem ne morem soglašati v tem, da ima hermenevtično izkustvo opraviti z metafiziko prezenze – in celo, da to še posebej zadeva živi dialog« (Gadamer, *Izbrani spisi* 77). Pri interpretaciji Nietzschejeve kritike platoniske metafizike Gadamer dokaj zvesto (vsekakor bolj kot Derrida) sledi Heideggru, namreč v tem smislu, da vidi »v Heideggrovem mišljenju poizkus prehoda v novo govorico, v drugačno mišljenje (ki nemara ne more biti tako zelo drugačno)« (*ibid.* 75) – zanimiva je opomba v oklepaju, ki implicitno vpeljuje Gadamerjev kritični ton do Heideggra, tako da nas ne preseneti povsem samospraševanje, ki ga zapiše nekaj vrstic pozneje: »Ali sem se resnično izgubil, ko si domišljam, da na svoj način sledim Heideggrovemu govoru o premagovanju in prebolevanju metafizike?« (*Ibid.* 76). To vprašanje lahko zastavimo v še ostrejši obliki: kam sploh peljejo »gozdne poti« vélikega filozofskega profeta dvajsetega stoletja? Ali se po njih sploh kam pride? Gadamerjev odgovor je sicer pomirjujoče negativen, se pravi, dejansko pozitiven v odnosu do Heideggra, toda dvom ostaja. Od odgovora na vprašanje *smiselnosti* Heideggrovega »obrata« od »metafizike« k »mišljenju biti« pa je seveda odvisna tudi nadaljnja usoda platonizma in nasploh filozofije. Toda vrnimo se rajši h konkretnjšim, obenem pa s tem težkim vprašanjem povezanim podvprašanjem, predvsem glede vloge *literarnih* pasaž v Platonovi filozofiji.

Kot sem že omenil, so mnogi nesporazumi v zvezi s platonizmom nastali *tudi* zaradi nerazumevanja pomena Platonovih filozofskih »mitov«. Žal se temu ni povsem izognil niti Gadamer, ko pravi, da »platonski 'miti' niso niti mit niti pesništvo« (*Platon in pesniki* 41), namreč zato, ker se filozof v njih in preko njih »sklicuje nazaj« na *logos*, torej so vendarle predvsem *miselno* usmerjene alegorije (sodobni analitični filozofi bi jih nemara uvrstili med »miselne eksperimente«). Po moji presoji pa Platonovi miti *so* pesništvo, *filozofska literatura* (»hibrid«?), saj je njihov izrazni kod izrazito literaren (spomnimo se votline, krilate kočije, onstranske livade z vretenom nujnosti, Erosa, Diotime in drugih Platonovih likov in podob), pri čemer pa ne presojam, ali je to dobra literatura ali ni (vsekakor zanjo ne morejo veljati današnji kriteriji), ampak poudarjam le to, da je *Platonovo leposlovje zelo pomembno za filozofijo*. Gadamerjevo stališče, vsaj v spisu *Platon in pesniki*, se mi ne zdi povsem ustrezno tudi zato, ker je lahko zavajajoče, saj nas vrača, čeprav nehote, nazaj k Heglovemu filozofsko vzvišenemu odnosu do Platonovega *mythosa*: »Ko pójem postane zrel, ne potrebuje mitov« (gl. Reale, *Zgodovina* II, 35); ali, drugače rečeno: prava filozofija, dialektika pojma, ne potrebuje ne mitov ne literature. Gadamer seveda sledi Heideggru bolj kot Heglu. A čeprav je Heideggrovo pojmovanje platonizma v osnovi drugačno kot Heglovo, tudi Heidegger v Platonovih »mitih« ne vidi kakega bistvenega presežka nad pojmovno dialektiko. In zato na vprašanje, zakaj pa jim Gadamer odreka tako mitičnost kot literarnost, lahko odgovorimo, da *tudi* zato, ker – kljub svoji sicer izpričani zadržanosti do Heideggrovega »obrata« resnice od metafizike k »mišljenju biti« – še vedno ostaja preveč ujet v Heideggrov miselni horizont. Srž problema sodobnega branja Platona nasploh in njegove poetike posebej je namreč v odgovoru na osrednje vprašanje, ki ga moramo v malce drugačni obliki še enkrat ponoviti: ali je sploh *smiselno* govoriti o predplatonski oziroma predsokratski »neskritosti biti« (*alétheia*), ki naj bi se »zakrila« oziroma »pozabila« s Platonovo metafiziko, z zabrisom »ontološke difference«? (Še več: ali izraz »ontološka diferenca« *sploh kaj* zares pomeni?) Kajti če sprejmemo Heideggrovo miselno izhodišče, namreč da se je s Platonovo metafiziko, z zabrisom »ontološke difference«, začela zgodovinsko *usodna* pozaba biti – pozaba, ki naj bi bila v svojih posledicah pogubna, če človeku kot »tu-biti« ne pride pravočasno na pomoč tisto »rešilno«, kateremu naj bi mišljenje in pesništvo pripravljala pot – potem nam v tej sicer sugestivni in zelo vplivni, vendar močno poenostavljeni sliki »bitne« zgodovine zahodne civilizacije pride še kako prav Platonov škandalozen izgon pesnikov iz idealnega polisa!

Rad bi posebej poudaril, da pravkar izražena pomisleka glede Platonovega domnevnega padca v »metafiziko« kot »pozabo biti« ne naslavljam na Gadamerja (kateremu se v svojih mislih pridružujem pri večini njegovih hermenevtičnih načel), ampak na samega Heideggra. Gadamer se je tudi več in natančneje ukvarjal s Platonom kot Heidegger, in sicer od svoje doktorske disertacije do poznih let, pri čemer je njegovo branje Platona »mehkejše«, subtilnejše – kljub temu pa se sprašujem, koliko in v katerem pomenu Gadamerjev miselni horizont vendarle ostaja zavezan Heideggru,

predvsem njegovi samovoljni *re-konstrukciji* zgodovine filozofije. V razpravi z naslovom *Platon* (1976) Gadamer zapiše: »Heidegger metafizike ni nikdar hotel 'premagati' kot zablodo misli, temveč jo je razlagal kot tisto zgodovinsko pot zahoda, ki je določala njegovo usodo ...« (*Izbrani spisi* 159–58). Da, ampak ta »usoda« je, hočeš nočeš, pri Heideggru mišljena kot usodna *pozaba*, ki naj bi izviral ravno iz metafizike, iz platonizma. Pozaba sicer ni isto kot zabloda, je pa, vsaj v tem pomenu, zelo blizu zablodi, napaki, slepi poti – kajti, če ni tako, le zakaj bi bilo treba metafiziko sploh »prebolevati«, in to v dvajsetem stoletju? Zakaj bi se iz njene častitljive dvainpoltisočletne zgodovine ozirali nazaj k predplatonski »neskritosti biti«, skriti v starih, lepih, vendar pomensko obskurnih predsokratskih fragmentih? Zakaj naj bi Platonu pripisovali nekakšno metafizično oziroma ontološko varianto »izvirnega greha«? Gadamer se nedvomno zaveda vprašljivosti Heideggrove (re)konstrukcije zgodovine zahodne misli, po drugi strani pa se ji ne more povsem odreči – to je lepo razvidno iz naslednjega odstavka, ki ga zaradi njegove pomembnosti navajam v celoti:

Kot je znano, je Heidegger v Platonovem nauku o *eidosu* videl prvi korak, ki ga resnica napravi od neprikritosti k primernosti in pravilnosti izjave. Pozneje je sam izjavil, da je to enostransko. Toda ta samopopravek misli le, da *alétheia* ni bila šele pri Platonu, temveč 'takoj in le kot *horthótes* doživeta kot pravilnost predstavljanja in izjavljanja' (Heidegger: K stvari mišljenja, str. 78). Sedaj pa bi, obratno, rad vprašal [namreč Gadamer], ali ni Platon sam, in sicer ne zaradi kakšnih zapetljajev in notranjih težav pri domnevi idej, temveč že od vsega začetka, vpraševal nazaj na to domnevo in si skušal vsaj v ideji dobrega zamisliti območje neprikritosti. Zdi se mi, da nekaj govori temu v prid. (Gadamer, *Izbrani spisi* 162)

Prav – ampak, če je Heidegger že priznal, da je bilo njegovo branje Platona »enostransko«, zakaj potem ni iz tega izpeljal nadaljnjih sklepov? S filozofskega stališča je to nedosledno, čeprav je s psihološkega razumljivo. Kajti, če bi si Heidegger v samem jedru Platonovega nauka, v »ideji dobrega«, skušal zamisliti »območje neprikritosti«, kot sugerira Gadamer, bi se s tem zamajala ali celo podrla njegova celotna (re)konstrukcija zgodovine zahodnega mišljenja in tako bi tudi njegovo lastno »mišljenje biti« ostalo brez trdne opore. Presežnost Platonovega diskurza nad pojmovno dialektiko, tj. tisto resnično platonsko »območje neprikritosti« (če vseeno ohranimo Heideggrov oziroma Gadamerjev izraz), pa se morda najbolj očitno pokaže ravno v *mythosu*, v Platonovem filozofskem leposlovju; in zato ni čudno, da so v Heideggrovi (re)konstrukciji Platonovi miti pravzaprav »odveč«, saj motijo čistost ideološke slike. To seveda ne pomeni, da Heidegger tudi sicer zavrača pesništvo v filozofiji, nasprotno, vztrajno ga vabi v »mišljenje«, toda zelo selektivno in arbitrarno: njegove priljubljene pesniške reference so romantične (Hölderlin, Novalis, Rilke idr.), ne pa klasične, slednje naj bi prekmalu »zapadle« uničujočemu sokratskemu racionalizmu in platonski metafiziki. Analogno, *mutatis mutandis*, je tej samovoljni (re)konstrukciji zgodovine metafizike tako rekoč »odveč« Plotinovo mistično, nadpojmovno vztrajanje pri razliki med umom (kot

najvišjim bivajočim) in Enim, ki je »onstran vsega bivajočega«, tudi onstran najvišjega uma (v aristotelskem pomenu) – pa ne zato, ker Heidegger ne bi maral mistike, saj je mistiko zelo cenil (na primer Mojstra Eckharta), ampak bržkone zato, ker je bil mistik Plotin *platonik*, tako da bi njegovo izvzetje iz lepo zaokrožene zgodbe zahodne metafizike ogrozilo to zgodbo samo. Toda če pozorno beremo *Eneade*, se na mnogih mestih lahko prepričamo, da Plotin ni mislil samo na »bivajoče kot bivajoče«, torej ga – tako kot še marsikaterega drugega velikega misleca – tudi po Heideggrovih kriterijih ne moremo uvrstiti v zgodovino metafizične »pozabe biti«, ki naj bi trajala od predsokratikov do samega Heidegggra. Plotin je na primer v šesti *Eneadi*, v razpravi »O idejah in Dobrem«, zapisal:

Toda [za] to [Eno] niti [ne moremo reči, da] 'je' (*esti de oude to 'estin'*); kajti za tem nima nobene potrebe; saj zanj ne moremo reči 'dobro je' (*'agathós esti'*), ampak [to lahko rečemo le] za tisto, na kar se nanaša 'je'; toda če [rečemo o njem, da] 'je', tega ne pravimo kot eno stvar o drugi, marveč izražamo, kar je. In če mu rečemo 'Dobro', ne govorimo o njem samem, niti mu ne pripisujemo predikata, da mu dobro pripada, temveč pravimo, da je to on sam. (Prev. M. U.)

Sicer pa je že sam véliki Platon učil, da »dobro ni bitnost, ampak sega čez, še onkraj bitnosti« (*Država* 509b), a tudi ta znameniti Platonov stavek nima posebnega pomena v Heideggrovi (re)konstrukciji metafizike. Toda čas je že, da se jasno pove: platonizem nikakor *ni* »zgolj metafizika« v zoženem oziroma spremenjenem Heideggrovem pomenu, namreč »mišljenje o bivajočem kot bivajočem in najvišjem bivajočem« (pa tudi prvotni, Aristotelov pomen te sintagme je drugačen), ni neka usodna »pozaba biti« – seveda pa platonizem je *metafizika* v klasičnem oziroma tradicionalnem pomenu: mišljenje, ki poskuša misliti tisto, kar je »onstran-fizično«, kar je *onstran* »narave« kot vsega spreminjajočega se bivanja (saj grška beseda *physis* pomeni prav vse »tisto, kar klije«, raste, propada, umira, in ne le naravo v modernem pomenu) – pri tem pa beseda 'onstran' ni nujno mišljena v prostorskem in/ali časovnem pomenu, saj metafizika dopušča in celo omogoča tudi »transcendenco v imanenci«. Metafizika je tako pri svojem utemeljitelju kot v vseh svojih poznejših variantah *presežno mišljenje*, ki se zaradi »stvari same« ne more nikoli dokončno artikulirati, toda pri vedno znova spodletelem izrekanju metafizične presežnosti imajo v Platonovem opusu nenadomestljivo vlogo literarne pasaže, ki zavzemajo tudi tekstovno pomembna mesta sredi pojmovnih, dialoških razprav. Platonov *mythos*, na primer znamenita prispodoba o votlini, nikakor ni neka zgolj didaktična ponazoritev (raz)umskih, dialektičnih idej, temveč je filozofsko *konstitutiven* za samo presežno bistvo platonizma: *meta-fizična* resnica se »kaže« v prepletu *logosa* in *mythosa*.

Podobno velja za Platonove dialoge: *konstitutivni* so za samo filozofsko resnico, saj so »vštetni« vanjo, ki je vselej presežna, tudi če ne kaže naravnost »tja čez«, v transcendenco onstran prostora in časa (saj tudi Sokratova dialektična »ljubezen do modrosti«, ki je zakoreninjena »tu«, v življenju, sega »tja«, v nevidno presežnost). Filozofsko iskanje se piše v dialoški obliki predvsem zato, ker dialogi že na formalni ravni omogočajo »večglasje«

tostranskih – vselej delnih – resnic, pa tudi subtilno »distanciranje« avtorja od mnenj in misli, ki jih izražajo njegove »dramske« osebe (o odnosu med Platonom kot avtorjem dialogov in njegovim filozofskim »naukom«, ki ni nauk, ampak nenehno živo iskanje, piše tudi Gorazd Kocijančič v spremnih besedilih k prevodu Platonovih *Zbranih del*). In ko tu govorimo o Gadamerjevem razumevanju platonizma, seveda ne smemo pozabiti, da ima v njegovi hermenevtiki bistven pomen ravno *dialog*. V že prej omenjeni razpravi »Dekonstrukcija in hermenevtika« je zapisal: »Univerzalnost hermenevtičnega izkustva je v tem, da je dialog prisoten povsod tam, kjer se kadar koli in o čemer koli govori s komer koli, pa naj si bo to drugi ali reč, beseda ali znak za plamen ...« (Gadamer, *Izbrani spisi* 77). Eno izmed osnovnih spoznanj Gadamerjeve hermenevtike je pomen dialoga, tudi med filozofijo in poezijo; v razpravi »Filozofija in poezija« (1977) je zapisal, da »bližina in daljava, plodna napetost med poezijo in filozofijo [... s]premlja vso pot zahodnega mišljenja« (*op. cit.* 55), saj »zmore jezik, edini medij tako mišljenega kot tudi pesnjenegega, sporočati to skupno in to različno« (*ibid.* 56). Zatem navaja Paula Valéryja, ki je pesniško besedo nasproti vsakdanji rabi jezika primerjal z zlatnikom, ki je »to, kar predstavlja«; Gadamer pravi, da sicer kakšne podobne izjave o filozofski besedi ne pozna – čeprav, se sprašujem sam: zakaj tudi filozofska beseda ne bi bila kakor zlatnik vredna »sama po sebi«? In tisto, kar je v filozofskem jeziku najbolj podobno pesniškemu, je ravno dialog:

Kajti šele v dialogu ali njegovem molčečem ponotranjenju, ki ga imenujemo mišljenje, se poraja filozofija – filozofija, neskončno naprežanje pojma. Vsakdanji govor s sem ter tja naravnanimi mnenji (*dóksai*) pušča za sabo. Mar to ne pomeni: za sabo pušča golo besedo? (Gadamer, *Izbrani spisi* 57)

Ob koncu tega prispevka k dialogu literature in filozofije naj še omenim, da se tudi sam v svojem filozofsko-literarnem pisanju, predvsem v nastajajočih *Štirih časih* s podnaslovom »Filozofski pogovori in samogovori«, tako v vsebinskem kot oblikovnem pogledu rad navdihujem pri »božanskem Platonu« ter pri poznoantičnem in renesančnem novoplatonizmu. Verjamem namreč v možnost in prihodnost »hibrida«, ki bi ga lahko imenoval *literarizirana filozofija*, in prepričan sem, da se takšen dvoplasten (ali večplasten) diskurz lahko brez večjih težav izogne nevarnosti, da bi se ujel v past »tezne« oziroma ideološke fikcije – kajti pri tem »projektu«, ki je predvsem *filozofski* in ima seveda v zgodovini filozofije že bogato tradicijo, je glavno to, da literarni kod omogoča filozofskemu *logosu*, da postane in ostane »večglasen«, »tekoč«, v pristnem pomenu *dialektičen*, tudi s pomočjo *mythosa* in dialoga odprt k *presežni* resnici. Saj prav te odprtosti v filozofiji vselej manjka, čeprav obenem vselej po njej hrepeni, in zato naj se pri svoji izrazni svobodi le zgleduje po pesništvu!

LITERATURA

- Gadamer, Hans Georg. *Izbrani spisi*. Prev. Martin Benedik *et al.* Ljubljana: Nova revija, 1999.
- . *Platon in pesniki*. Prev. Vitko Kogoj. Koper: Hyperion, 2001.
- Heidegger, Martin. *Bit in čas*. Prev. Tine Hribar *et al.* Ljubljana: Slovenska matica, 1997.
- . *Izbrane razprave*. Prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Kocijančič, Gorazd. »Uvod v Platona«. Platon. *Zbrana dela*. 2. zvezek. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Platon. *Zbrana dela*. 2 zvezka. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Plotin. *Enneads* I–VI. [Grško-angleška izdaja]. Prev. A. H. Armstrong. Cambridge, Massachusetts: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1966–1995.
- Reale, Giovanni. *Zgodovina antične filozofije*. 2. zv. Prev. Matej Leskovar. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Uršič, Marko. "The Allegory of the cave: transcendence in Platonism and Christianity." Prev. Andrew Louth. *Hermathena: A Trinity College Dublin Review* 165 (1998): 85–107.
- . »Logos in mythos«. *Gnostični eseji*. Ljubljana: Nova revija, 1994. 161–190.
- . *Štirje časi: Filozofski pogovori in samogovori*. Pomlad. Poletje I. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002, 2004.

V PRVI OSEBI EDNINE

Milan Jesih

Ljubljana

UDK 808.1

Avtor v tem kratkem eseju razmišlja o svoji poetiki: o idejah, načelih in namelih ter stvarnem procesu ustvarjanja, o rabi jezika in njegovih registrov, verzu in ritmu, izbiranju tematike in leksike, predvsem pa o razmerju med biografskim in pesniškim jazom, ki se skriva v prvi osebi ednine lirskega diskurza. Avtor svoje pesnjenje razlaga kot ornament.

Ključne besede: poezija in poetika, lirski subjekt, prva oseba, ornament, Milan Jesih

Tema tega razmišljanja naj bi bila balansiranje med intencionalno poetiko in stvarno prakso nekega avtorja nekaj knjig pesmi. Produciral se bom v prvi osebi ednine, in gre za individualne, nujno parcialne poglede podpisane – majestetična ednina –, ki jih ni ne mogoče ne prav ne smiselno posploševati.

Kaj torej, ob vsem, česar o tem ne vem, vnaprej vem o pravilih, ki me ravna pri pesnjenju? Marsikaj se je z leti nakopičilo samo, za kakšno pravilo pa sem se nekoliko tudi odločil, mogoče kdaj tudi po premisleku, vendarle bolj ali manj *via facti*.

Še prej je seveda veliko vprašanje, za katero naj kar takoj povem, da nanj nimam odgovora, namreč veliki *zakaj*. O tem, *zakaj* piše pesmi človeštvo, se mi nekaj zdi, pa ne bi znal lepo sklenjeno povedati, zase pa pravzaprav ne vem. Če se je mlad fant pred desetletji hotel preskusiti na področju, ki ga je cenil in izbral, in se dokazati, zanj razumem, a za sebe današnjega mi je manj jasno. Je samo inercija? Zatajevana nečimrnost? Mala pustolovska strast? Ali bi na ravni mogoče ne družbenega, prej ožje medčloveškega, mogoče rad pokazal še en partikularen pogled na splošno sveta? Ali vsaj na poezijo? Mogoče da, saj je, verjamem, začudenje roditelj mišljenja. Toliko o vprašanju *zakaj* ali čemu: ne vem. Da se ne bi pozneje kje spotaknili obenj.

Do sem in komaj kaj dlje pa tudi seže realna prva oseba. Potem, ko se začne gradnja besed, pa sem že nekdo, ki igra dinamično dvojno (ali razdvojeno?) vlogo nekoga, ki piše pesem. Sem vloga pesnitelja in hkrati sem vloga njegovega delovnega nadzornika. O tem dvojnem nejazu torej govorim v prvi osebi.

Pri pesmih imam ponavadi najprej začetek: to je prvi verz ali manj, ki se pojavi najrajši, ko čisto sproščen ne mislim ne na pesnjenje ne na nič, na sprehodu, na vožnji, se pravi, bolj ko ne naključno; ko da sem nekaj ritmiziranih besed snel iz etra. Nadaljevanje je hoja po poteh, ki se nenehoma cepijo: koliko besed je treba vsakikrat zavreči, ko izberem eno. To izbiranje besed, ki so gradniki pesmi, je pravzaprav pesnjenje. *A propos*, tudi recimo Hugo Friedrich v *Strukturi moderne lirike* navaja anekdoto, ko Mallarmé reče Degasu, češ pesem se ne dela z idejami, marveč z besedami. Isto misel ima o pesnjenju, kot stališče romaneskne osebe, André Gide v *Ponarejevalcih denarja*: »Potem mi je dejal, da je moja napaka v tem, ker izhajam iz ideje, ne da bi se mirno pustil voditi besedam.« Ali: ko medved Pu zloži pesem v Sivčkovo čast, reče zanjo: »No, pa je tukaj. Nastala je drugačna, kot sem mislil, da bo, nastala je pa le.«

Pesem da je niz besed: takšna definicija je seveda po svoje tавтоloška: kot bi rekli, da je *David* kamnit; po drugi strani pa izreka tudi obup ob prizadevanju, da bi mogel lastno početje označiti kot stabilno ontološko kategorijo. Pa saj strojevodji, zato da vlak pelje, ni treba vedeti Ludolfovega števila prav do zadnje decimalke. Naj na tem mestu dodam še izjavo, da me bralstvo pri delu ne zanima. Saj je tudi koncert za orkester: ni *koncert za publiko*.

Seveda ne gre za poljubno nizanje. Tukaj slutim nekaj mistike: nekako mislim (verujem?), da nekateri začetki kratko malo zahtevajo nadaljevanje, da se s koncem zaokrožijo, da so niti v nekakšni kaotični klobki, ki hočejo priti na luč dneva in biti. *Iščemo pesmi, kje so* je bil naslov Hanžkove knjige v zgodnjih sedemdesetih.

Družbeno idejno, če ni oznaka premočna, torej preden spregovorim o stvareh »okus«, si pravzaprav dovoljujem vse, razen pozivanja k zlu, recimo veličanja vojne, ubijanja, zatiranja. To bolj zaradi higiene kot vere, da pesem neposredno vpliva na svet ali ga spreminja. Ali pa zaradi vražjeverja?

Obsežnejši sklop ideologij pa me, hočem nočem, vodi na področju ožje vzeto pesniškega; s tem mislim nekaj tematskih in več formalnih omejitev.

Svoj pesniteljski namen bi mogoče najrajši izrekel z nekakšno metaforo: jaz vam to plešem neki ornament. Ornamentist lahko uporablja šablono, zakaj ne; sam rajši mislim, da rišem obrise prostoročno, predvsem pa se hočem znotraj svojih ornamentnih plahit igrati z barvami.

Tematsko. – Rado se začne s precej prazno, vsakdanjo ugotovitvijo, ki se nevarno velikokrat dotika vremena ali ure dneva ali letnega časa. Začetek nekako ustvari svojo sfero, ki jo redko dramatično prebijem. Rad imam majhne zasuke in nespotikajoče zavihe. Motivi so stari in v stoletjih preskušeni. (Resno pa ne bi mogel evocirati recimo domoljubnih tem; parodično že, a to je »druga pesem«.)

Formalno. Že skoraj dve desetletji sem bolj suženj kot vernik urejene verzne forme, konkretno jambov. Ta čas sem se lahko izuril v številnih retoričnih in verznihih prijemih: od ravnoteženja verza po drznejšem enžambaju, ki ga lahko, recimo, izpeljem ali s frazo ali s poudarkom na neiktičnem mestu ali drugače, kar bi lažje prikazal s stvarnimi primeri kot z opisovanjem. Rad bi tudi, pred seboj, veljal za dobrega rimača; ne morem si zamisliti, da bi rimal tvoj in moj; samo izjemoma rimam iste besedne vrste; prekleto pazim, da ni kakšnih praznih mašil.

Leksikalno. Kakor pri tematskem in formalnem tudi pri leksikalnem ni kakšne posebno napete pozornosti, ta bi, nasprotno, delo zavirala: delo se zdi, da teče nekako samo od sebe. Če sem, *relata refero*, znan po uspešnem skakanju iz nizkega v visok jezik, od precioznih tujk v pocesten žargon, to ni hoteno izdelano, marveč hoteno sprejeto. To je zato, ker imam tako nehierarhizirano anarhijo v glavi. Tu se najde tudi kakšen čisto navaden predsodek: kakšnih treh ducatov besed ne rabim.

Kako ta poetika deluje? Mislim, da tako, kot pač deluje človek pri večini tako imenovanih ustvarjalnih dejavnosti: desno zgoraj sprosti domišljijo, ki mu, bolj ali manj hlastna, meče pred noge na izbiri vsakršne zamisli in nesmisle, včasih škart, včasih prefabrikate, včasih elegantne, že izpeljane rešitve: in človek si je tam v službi kot cenzor, kot filtrator, kot selektor. Selekcija: izbira. Zmeraj se mi zdi po svoje strašno: koliko besed zavrzem, ko izberem eno.

Saj bi lažje pripovedoval o tem, česa ne, kot o tem, kaj ja; razumljivo, saj je teritorij nesprejemljivega neprimerno obsežnejši, vselej je to kaos vsega nasproti izbranemu singularnemu.

Pri tem delu se vselej znova bojujem s prvo osebo. Ponavljam: nikoli nisem jaz pisal pesmi; pisal sem pesem, ki jo nekje nekdo piše. Upesnjeni prvi osebi, tako imenovanemu lirskemu subjektu, svojo zasebnost sicer posojam v neomejeno rabo, vendar vselej brez občutka, da govorim o sebi. Ornamentistove barve prinašajo s seboj, kot rečeno, marsikaj osebnege, vendar je to samo material; moja skušnja je tako samo priložena v fundus; če berem ali slišim kakšno zgodbo, se tudi tisto naloži v isto globoko klet. Kot ko spravim tja noter kakšno novo besedo. In ne vidim razloga, da bi si fundus razpoložljivih sredstev vnaprej omejeval.

Vendar je tu meja med sredstvi in zasebnim. Nikakor ne bi maral, da bi bile pesmi kot nekakšen moj ljubi dnevnik.

Nekoč se mi je, že zrelemu, napisala pesem, v kateri se je znašla moja človeška mati s pravim krstnim imenom. Brez imena mi pesem ni stala, druga, lažna imena so mi jo podirala; pesem mi je bila draga, mogoče celo zaradi pravega imena še dražja, in mi je še, ampak ampak. Uvrstil sem jo v knjigo *Soneti*, ampak še zdaj ne vem, če sem ravnal prav.

Dobro vem, da ravno iz zelo realne posameznikove – avtorjeve – skušnje nastajajo izvrstne pesmi, dosti boljše kot moje, pesmi bolečine in pesmi radosti, pesmi, ki prevzamejo in pretresejo, vendar sem zase izbral drugo pot. (Tudi vem, da je ta izbira plod najgloblje prve osebe, najsi se ji tudi odreka; če nam je kakšna možnost izbiranja sploh dana.) In za to navsezadnje pri poetiki gre: avtor izkazuje svojo predstavo o tem, kaj pesem je.

In ali ni vprašanje, če ne govorimo ves čas vsi – v pesmih in vsakršnem diskurzu in kadar molčimo – v prvi osebi, pa naj bo ta prva oseba tehnični element našega metjeja ali civilni jaz – ali mogoče vendarle ena, neločljiva entiteta, kakor je navsezadnje tudi naš svet en sam, čeravno tako mnogoteren.

DREVO IN OVIJALKA

PRILIKA O RAZMERJU

MED POEZIJO IN TEORIJO

Boris A. Novak

Univerza v Ljubljani

UDK 82.09-1:1

UDK 82:111.852

Prispevek je razdeljen na tri poglavja. V prvem se je avtor naslonil na razsvetljesko priliko, ki pooseblja književnost z drevesom in teorijo z ovijalko, ki raste okrog drevesa. Drugo poglavje je posvečeno Paulu Valéryju, ki je oživil starogrško pojmovanje poezije in poetike. V tretjem poglavju avtor razgrinja svojo izkušnjo »dvoživke« – pesnika, ki je obenem profesor.

Ključne besede: književnost – drevo, literarna teorija – ovijalka, poezija – poiesis, poetika, Paul Valéry

1. Kritika samozadostne literarne teorije

Naj svoje izvajanje začnem z zelo preprosto ugotovitvijo, ki pa ima daljnosežne posledice: ljudje bolj spoštujejo profesorje kot pesnike. Najbrž je bilo zmeraj tako, vendar je danes ta hierarhična razlika še bolj poudarjena. V žargonu današnjih slovenskih analfabetov dve kletvici figurirata kot zapopadka vsega, kar je prezira vredno: prva je »pesnik«, druga »filozof«. Intelektualca, ki pozna mučno zgodovino kontroverznih odnosov med pesniki in filozofi, začeni s Platonovim izgonom pesnikov iz utopične pravične države, utegne nemalo presenetiti in zabavati čudno dejstvo, da ti dve novodobni kletvici v ustih tistih, ki jih pljuvajo, zvenita malone kot sinonima. Toda obstaja razlika med pesnikom in profesorjem književnosti, kakor obstaja tudi razlika med filozofom in profesorjem filozofije: pesnik in filozof sta lahko zasmehovanja vredna – profesorja književnosti in filozofije uživata kar ugleden družbeni položaj! Ker sem sam dvoživka – pesnik in obenem univerzitetni profesor, ki večinoma predavam o poeziji – sem nešteto krat na lastni koži doživel ta paradoks. Brez lažne skromnosti glede kvalitete svoje poezije lahko zatrdim, da je ta hierarhična razlika posledica različne družbene moči poezije in univerze, literarnih in akademskih kro-

gov. Pesniki smo izrinjeni na rob družbe, medtem ko univerza – vključno s profesorji književnosti – še zmeraj sodi v osrčje sistema družbene moči, točneje: v način produkcije in re-produkcije te moči. V javnosti nerad uporabljam svoj akademski naziv; izjema so državni in finančni organi, iz razlogov, ki jih boste gotovo razumeli. Če se namreč pri okencih raznovrstnih uradov – da o bankah in davčni upravi sploh ne govorim – predstavim kot pesnik, sem nemudoma oplel: le kateri uradnik bo zaupal pesniku, kateri bančnik bo pesniku dal kredit? Čisto drugačno pesem slišim, če se predstavim kot profesor književnosti: uradniki me titulirajo z »gospodom profesorjem« in moja kreditna sposobnost se nemudoma čudežno poveča. Ker imam srečo ali nesrečo, da izmenoma nastopam v teh dveh protislovnih vlogah, imam torej neposreden vpogled v globok prepad, v brezdanjo shizofrenijo, ki obvladuje odnos med literaturo in teorijo. Dovolite mi torej, da to osebno izkušnjo posplošim in jo obravnavam ne kot izjemo, ki po naključju zadeva mene osebno, temveč kot splošno značilnost razmerja med literaturo in teorijo. Kot pesnik verjamem, da je tisto, kar je najbolj osebno, v isti sapi tudi najbolj univerzalno in se na ta način dotakne src kar največjega števila ljudi. Kot teoretik pa verjamem, da nelagodje, ki ga čutim v tej dvojni vlogi, ni zgolj posebnost mojega individualnega mentalnega ustroja, temveč *symptom* veliko širše in globlje, zgodovinsko pogojene shizme med literaturo in literarno teorijo, med umetnostjo in filozofijo. Moram priznati, da sam te shizme v sebi nikoli nisem čutil: poezije in teorije nikoli nisem doživljal na način medsebojnega izključevanja, temveč vključevanja in dopolnjevanja. To shizofreno nelagodje torej ni rezultat mojega lastnega morebitnega mentalnega razkola, ampak mi je v veliki meri vsiljeno: vsiljuje ga logika družbene moči in nemoči – družbene nemoči poezije in participacije teorije na mehanizmih družbene moči. Zato se mi zdi hvalevreden izbor teme letošnjega komparativističnega simpozija: premislek številnih hibridnih prepletanj med literaturo in teorijo v zgodovini književnosti in mišljenja je plodna priložnost za analizo podobnosti in razlik med tema dvema načinoma razumevanja sveta. Spričo svoje dvojne, hibridne usode sem globoko zainteresiran za iskanje in raziskovanje mostov med literaturo in teorijo.

V isti sapi s pohvalo teme in koncepta tega simpozija pa moram kritično zavrniti uvodno misel vabila na naše srečanje:

Že nekaj časa je mogoče opazovati protislovno stanje besedne umetnosti: njena produkcija še vedno strmo narašča, toda literarno pisanje se spreminja v tržno blago, umetniška imaginacija izgublja soj presežnosti, konec koncev upada še njena relevantnost na intelektualnem področju. Zdi se, da položaj literature po več kot dvesto letih njene relativne avtonomije spet postaja vprašljiv in da lepa beseda doživlja svojevrstno družbeno marginalizacijo. (Juvan – Kernev Štrajn 6)

Kaj je ta teza drugača kot v novodobni akademski žargon oblečena »osmrtnica«, ki jo je v *Predavanjih o estetiki* zapisal Hegel: da umetnost ni več najvišja potreba absolutnega duha, da bodo umetniška dela sicer še nastajala, da pa se človeško koleno ne bo nikoli več upognilo pred njimi. Kako strašna je ta brezprizivna sodba! Naj obenem poudarim, da Heglova

Estetika ostaja najboljši učbenik umetnosti, kdajkoli napisan: njegova predavanja so polna lucidnih vpogledov v specifično naravo umetniških sporočil, konkretnih umetniških del in umetnostnih obdobji; od tega starega filozofa se je še zmeraj mogoče ogromno naučiti. Hegel je očitno imel rad umetnost, tudi formiral se je v ustvarjalni atmosferi nemške romantike; eden izmed njegovih sošolcev je bil Hölderlin. Vendar je kot filozof sistematično in logično do skrajnih konsekvenc pripeljal logiko svoje discipline – filozofije: kadarkoli filozofija misli samo sebe in svet do konca, mora obsoditi umetnost kot nezadostno stopnjo duha. Platon je izgnal pesnike iz utopične pravične države zaradi pretirane čutnosti njihovih del ter ontološkega razloga – da so umetniška dela kot »posnetki posnetkov« sveta Idej dvakratno oddaljena od edino zveličavne Resničnosti, ki jo lahko zapopade in izrazi le Filozofija. Morda je bila Platonova obsodba umetnosti tako radikalna in brezprizivna prav zato, ker je bil sam pesnik in je krizo svoje identitete presegel s histeričnim zavračanjem čutne, umetniške polovice svoje osebnosti. Naj v tem kontekstu posebej opozorim, da dialoška narava njegovih filozofskih dialogov veliko dolguje dramski umetnosti in da se Platonovi dialogi odlikujejo z visoko umetniško vrednostjo. Hegel v *Zgodovini filozofije* prav v dialogu, ki ga definira kot »največjo možno odprtost«, vidi začetek filozofskega mišljenja. Nenavadno je, da je Aristotel, ki je v primerjavi s svojim učiteljem Platonom precej bolj racionalen, delno zaščitil avtonomijo umetnosti z ontološkimi in gnoseološkimi argumenti. Hegel združuje Aristotelov racionalizem in Platonovo vero v Duha, zato je njegova »diagnoza« »smrti umetnosti« argumentirana s spiralnim razvojem Absolutnega duha: umetnost je na tej spirali postavljena više kot zgodovinopisje ali država, vendar je obenem najnižja stopnja Absolutnega duha – nad umetnostjo je religija, nad religijo pa Filozofija! Je torej tako čudno, da je Heglov sošolec, nori pesnik Hölderlin, položaj poezije izrazil z obupanim vprašanjem: »Čemú pesniki v ubožnem času? – Wozu Dichter in dürrtiger Zeit?« Razmerje med Heglom in Hölderlinom omenjam tudi zato, da bi pokazal na neutemeljenost sodbe, da je literatura dve stoletji uživala relativno avtonomijo. Uvodna misel vabila na naš simpozij na nekritičen način obnavlja Heglovo obsodbo umetnosti in postavlja današnje pesnike v položaj Hölderlinove tožbe. V koncept tega simpozija, v jedro našega dialoga je torej *a priori* postavljena teza o manjvrednosti literature v odnosu do teorije. Akademski žargon te navidezno nevtralne ugotovitve ne more zakriti dejstva, da gre zgolj za postmodernistični, slabo zakriti citat temeljnega dispozitiva zahodne metafizične filozofije. Osnovne predpostavke zahodne filozofije (Platon, Aristotel, Hegel) nenehno silijo literarno teorijo kot disciplino, ki je iz nje izpeljana, da detronizira poezijo in zasede njen prestol, kar ji je v 20. stoletju tudi uspelo; današnja prevalenca teorije nad poezijo ni fenomen, ki bi pripadal zgolj moderni in post-moderni dobi, kakor si laskajo akademski literarni teoretiki, ampak je ponovna in radikalna realizacija izhodiščne dispozicije zahodne metafizične filozofije, kjer je poezija v skrajni konsekvenci vselej podrejena filozofiji kot najvišji resnici sveta. Častne izjeme med filozofi in teoretiki (Heidegger, Lotman, Derrida, Steiner, Bloom, Pirjevec) razumejo specifično pesniškega jezika, ki je jezik teorije ne more zamenjati.

Čeprav se vabilo na simpozij izogne temu, da bi direktno razglasilo večvrednost teorije nad literaturo, kritika t. i. »varuhov kanona« posredno izraža stališče, da je literarna teorija večvredna od same literature:

Varuhi kanona, kakršna sta George Steiner in Harold Bloom, so se postavili v bran svetosti literature pred profanostjo njenih kritikov. Toda varuhi kanona so se oprli na zavajajoče strategije. Ena od teh je izpostavljanje domnevne opozicije med teorijo in literaturo, češ da naj bi bilo to nasprotje ali celo sovraštvo zgodovinsko dejstvo današnje kulture. Obsodili so razmere, v katerih akademski svet daje prednost teoriji pred literarno govorico; teorija naj bi zato postajala čedalje bolj samozadostna, izgubljala naj bi svoje referencialne podlage v literarnih tekstih (podobno so nekdanji privrženci doktrine *mimesis* obsojali umetnost, češ da se je odtrgala od resničnosti). (Juvan – Kernev Štrajn 6)

Slednji argument je povsem ničn: mimetičnost oz. nemimetičnost ne vpliva na literarnost oziroma neliterarnost književnih del – hermetične in nemimetične ali celo antimimetične Rimbaudove *Illuminacije* in Mallarméjevi soneti so literarna dela, enako kot Homerjeva *Iliada*, Dantejeva *Božanska komedija* ali – da bi bilo razmerje bolj drastično – Balzacovi in Tolstojevi realistični, torej »mimetični« romani. Literarna teorija, ki bi se odlepila od svojega predmeta – literature, bi ne bila več literarna teorija. Tisti literarni teoretiki, ki nekritično razglašajo, da je njihova teorija zamenjala poezijo, naj opustijo pridevnik »literarni« v imenu svojega poklica: naj bodo teoretiki *kar tako*, naj pišejo teorijo *an sich!* Žal je prostor za teorijo *an sich* že poltretje tisočletje zaseden: zasedla ga je disciplina, ki se imenuje filozofija. To je neprijetna meja, ob katero trči *hibris* samozadostne akademske literarne teorije: da v skrajni konsekvenci ni samostojna veda. Da je zgolj ovijalka na drevesu poezije. Če literarna teorija zaduši drevo poezije, pa se nujno spremeni v parazita na drevesu filozofije. Nerodno.

Povsem se strinjam s poetično zvenečim stavkom v vabilu, da »teorija in literatura od vsega začetka potujeta na isti ladji« – angleška varianta je glede datiranja tega »začetka« bolj natančna: »Theory and literature have been evolving on the same historic trajectory ever since the very emergence of their disciplinary existence.« (Juvan – Kernev Štrajn 9) Vabilo datira začetke sodelovanja literature in teorije v romantiko: »Metajezik teorije je že na začetkih romantike stopil v dialog z govorico pesništva.« (7) O tem ni mogoče dvomiti: »hibridne oblike pisanja, v katerih se je govorica metafor, simbolov, alegorij, imaginacije in naracije prepletala z diskurzom filozofske spekulacije, estetske argumentacije in produkcije konceptov« (7), so dejansko ena izmed plodnih možnosti literarnih in mišljenjskih diskurzov 19. in 20. stoletja. Toda: so hibridne oblike pisanja res zgolj značilnost zadnjih dveh stoletij? Kako naj opredelimo že omenjene Platonove filozofske dialoge, pedagoške programe v Rabelaisovem romanesknem delu *Gargantua in Pantagruel*, Mesto dam Christine de Pisan, Montaignove *Eseje*, številna verzificirana filozofska dela od antike naprej, ne nazadnje Boileaujevo *Poetiko*, ki jo vsakdo citira, malokdo pa ve, da je napisana v brezhibnih aleksandrincih?

Poezija je zdaj potisnjena na rob družbenega dogajanja, vendar ni izgubila svojega dostojanstva, ker ji ta obstranski položaj omogoča izraziti svojo resnico. Je teorija zdaj bolj srečna? Ni, vendar je teorija že *a priori* nesrečna zavest. Morda bo bolj srečna takrat, ko bo razumela, da mora omejiti ambicije po razumevanju in obvladovanju celotnega sveta.

Kot izhodišče za svoje razmišljanje sem si izbral razsvetljesko priliko, ki poezijo prispodablja z drevesom, teorijo pa z ovjalko, ki raste ob drevesu. Z drugimi besedami: poezija je organska moč, ki raste iz lastne zemlje (temelja) v nebo, teorija pa je spremljevalna, stranska dejavnost, ki nima lastnega temelja, zato življenjske sokove srka iz močnega, ustvarjalnega debela poezije. Teorija je torej parazit na telesu poezije.

To vrednostno stališče je značilno za tradicionalno književnost in ga še zmeraj na nekritičen način povzemajo tisti pesniki, ki se ne odlikujejo z močjo refleksije. Zatekanje v mit o iracionalnosti ustvarjalnega dejanja je dandanašnji kontraproduktivno. Pesniška umetnost zahteva poleg čustvenih in nezavednih plasti tudi intenzivno angažiranje vseh drugih ravni zavesti; kakor je poudarjal Paul Valéry, je moč (avto)kritike za pesnika bistvena.

Ne strinjam se povsem s sporočilom prilike o drevesu in ovjalki – oziroma točneje: z iracionalistično interpretacijo te prilike, še manj pa z aroganco teorije, ki si nenehno prizadeva, da bi izrinila poezijo na rob vrta. Literarna teorija, kakor jo prakticirajo akademski krogi v zadnjih desetletjih, se obnaša še huje kakor razsvetljeska ovjalka: poskuša povsem prekriti in zadušiti drevo poezije, posnema drevo in se obnaša, kakor da ima lastne korenine. Na podlagi lastnih izkušenj iz univerzitetne pedagoške prakse ugotavljam naraščajočo fascinacijo študentov z literarno teorijo, kar samo po sebi niti ne bi bilo slabo, če tega procesa ne bi spremljalo tudi zaskrbljujoče upadanje veselja do branja primarnih literarnih besedil.

Razmerje med poezijo in teorijo nikoli ni zgolj abstraktno, temveč se od nekdaj dogaja v družbenem kontekstu. Pri tem je bistvenega pomena vsakokratni izobraževalni sistem s spreminjajočimi se vrednostnimi kategorijami in smotri. Občutek o zamenjavi vlog med poezijo in teorijo, ki ga sugerira vabilo na naš simpozij, je morda optična prevara: teorija je vselej zasedala prostor družbene moči, poezija pa prostor nemoči. Nekdanja vera v družbeni pomen poezije je bila v veliki meri posledica novoveške tradicije humanistične vzgoje, ki je temeljila na citiranih primerih iz zgodovine pesništva. Ta izobraževalna in vzgojna tradicija je doživela dokončen zlom pred nekaj desetletji. »Križa poezije«, ki jo omenja vabilo na simpozij, torej ni križa same poezije, temveč je križa izobraževalnega mehanizma, ki je potisnil poezijo na rob ter vzpostavil teorijo kot skrajni namen izobraževanja. Ta protipesniška, protiumetniška, amuzična tendenca pa že doživlja žalosten in banalen polom, saj ne omogoča razvijanja intelekta, kar je njen razglašeni cilj: izobraževalni sistem tone v barbarstvo, njegov edini namen je služnost potrošniškemu načinu življenja. Adijo, pesem, adijo, pamet!

Sem dvoživka: pesnik, ki si služim kruh kot profesor literarne zgodovine in teorije. Kot pesnik verjamem, da je pesništvo drevo, ki ga je treba ustrezno negovati, da bi dihalo, raslo in obrodilo. Kot teoretik bi rad verjel, da teorija ni zgolj ovjalka, vendar ne morem povsem zaupati pogoltnosti njenega temeljnega parazitskega impulza, zato moram to svojo ovjalko

nenehno brzdati in obrezovati, da ne bi zadušila drevesa. Drevesu v sebi torej zaupam neprimerno bolj kakor ovijalki. Največjo nevarnost vidim v tem, da bi zamešal različne zakonitosti življenja drevesa in ovijalke. Drevo je drevo in ovijalka je ovijalka. Drevo ni ovijalka in ovijalka ni drevo.

Drevo in ovijalka lahko sobivata, vendar na način razločenosti. In prav tu je kleč: drevo lahko raste brez ovijalke, ovijalka ne brez drevesa, nenehno se ga oklepa. *Too close for comfort*.

Kakor koli že obračamo to razmerje, v razsvetljenski priliki o drevesu poezije in ovijalki teorije ostaja zrno soli. K osnovnemu sporočilu te prilike pa je dandanašnji mogoče dodati naslednjo misel: ovijalka daje mero drevesu, kaže njegovo širino in višino.

2. Paul Valéry, odkrivatelj moderne poetike

Pri poudarjanju racionalne narave pesniškega ustvarjanja Valéry nadaljuje in radikalizira tisto linijo pesniške avtoreflexije, ki jo je inavguriral Edgar Allen Poe s traktatom *Filozofija kompozicije* in ki je tako fascinirala Baudelaira in Mallarméja. In ker je prav Valéry tisti pesnik, ki je v zgodovini evropske lirike najtesneje povezal pesniško ustvarjanje z intelektom, bo tudi najprimernejši avtor za premislek vprašanja o razmerju med literaturo in teorijo. Toliko bolj, ker današnja literarna veda dolguje sodobno rabo pojma *poetika* prav – Paulu Valéryju. Tako je Tzvetan Todorov, eden izmed vodilnih strukturalistov, v članku »Valéryjeva 'poetika'« iz l. 1975 zapisal: »Prav Valéryju pripada zasluga, da je znotraj francoskega jezika oživil izraz poetika v drugačnem smislu, kot je zbirka pravil, ki zadevajo rime.« (759) Oglejmo si, v čem je modernost Valéryjevega razumevanja *poetike*.

Ta modernost je – paradoksalno – prav v vrnitvi k izvornemu, arhaičnemu pomenu besede *poetika*, kakor je funkcionirala v starogrškem jeziku in kulturi. Valéry razume besedo *poezija* v njenem prvobitnem, etimološkem pomenu: starogrški glagol *poiein* pomeni namreč *ustvariti, narediti*. Njegov latinski ekvivalent, ki ustvarjanje reducira na *tehniko*, je *pro-ducere*, iz katerega izhaja vsemogočna diktatura današnje *produkcije*. Valéry je javno razgrnil svojo analizo l. 1937, ko je bil – brez formalnega doktorata – imenovan za rednega profesorja poetike na Collège de France. To biografsko dejstvo navajam kot kritiko akademskega pogona, ki še zmeraj gleda zviška na pesnike; po drugi strani pa vsak pesnik brez doktorata tudi ni Paul Valéry. Na inavguralnem predavanju (v tistem času je za poezijo in poetiko vladalo tako zanimanje, da je bila dvorana do zadnjega kotička polna, ljudje pa so se prerivali pred vhodnimi vrati, da bi slišali Pesnika in Profesorja) je Valéry poetiko kratko malo etimološko definiral kot *poietiko*: »Gre za povsem preprost pojem *dela* (ustvarjanja – *faire*), s katerim se želim ukvarjati. Narediti (ustvariti), *poiein*...« (Valéry, *Oeuvres I* 1342; Novak, *Po-etika* 165).¹

¹ Vse citate iz Valéryjevih pesmi in esejev je prevedel avtor pričujočega besedila, ki je l. 1992 objavil tudi prvi knjižni izbor prevodov Valéryjeve poezije (Valéry, *Lirika*).

Valéryjeva vrnitev k izvornemu starogrškemu razumevanju poezije in ustvarjanja je blizu Heideggerjevemu vračanju k izvorom. Heidegger je v tem kontekstu za nas bistven, saj gre za misleca, ki je poezijo v nasprotju s tradicijo metafizične filozofije visoko cenil ter je mišljenje in pesništvo videl kot »dva najbližja, a globoko razločena vrhova«. Zanimivo in pomenljivo je, da sta Heidegger in Valéry prišla do enakega sklepa o nujnosti vrnitve k izvornemu, starogrškemu pomenu besede *poiesis*, čeprav Valéry izhaja z kartezijskega filozofskega izročila in je pravzaprav »poslednji kartezijski«, Heidegger pa iz globoke kritike kartezijskih načel. Slovenski komparativisti se z nostalgijo spominjamo, kako je profesor Pirjevec s posebnim poudarkom obsesivno ponavljal etimologijo besede *poezija – poiesis*, da bi na ta način izmaknil pesništvo služnosti zunajliterarni Ideji, kar je bilo značilno za tradicionalno pojmovanje književnosti in še posebej za funkcioniranje poezije pri Slovencih, se pravi pri narodu, ki si je v odsotnosti sredstev realne družbene moči svojo identiteto ohranil s pomočjo pesniške besede.

V »Govoru o estetiki« (Discours sur l'esthétique), s katerim je nagovoril Drugi mednarodni kongres o estetiki in umetnostni vedi l. 1937 (pozneje pa je bil objavljen v knjigi *Variété IV*), je Valéry estetiko razdelil na dve disciplini: (1) »esteziko (Esthétique)«, ki jo je etimološko razumel v izvornem pomenu starogrške besede *aisthesis* (čut) in jo definiral kot »študij zaznav (sensations)« ter (2) *poietiko*, ki jo je definiral na naslednji način:

Druga naloga bi združila vse, kar zadeva proizvajanje del (la production des oeuvres); in splošna ideja *vseobsežnega človeškega delovanja (l'action humaine complète)*, vse od psihičnih in fizioloških korenin do njihovih operacij na materiji ali posameznikih, bi omogočila, da razdelimo na podskupine to drugo skupino, ki bi jo imenoval *Poetika (Poétique)* ali še rajši *Poietika (Poïétique)*. Po eni strani gre za raziskovanje invencije in kompozicije, za vlogo naključja, refleksije, posnemanja (imitation); vlogo kulture okolja; po drugi strani pa gre za preizkušanje in analizo tehnik, postopkov (procédés), instrumentov, materialov, sredstev in podpornikov dejanja (suppôts d'action). (Valéry, *Oeuvres I* 1311)

V predavanju »O poučevanju poetike na Collège de France« iz l. 1937 (prvič objavljenem v knjigi *Variété IV*) Valéry s kartezijsko preprostostjo in sistematičnostjo razgrne namen svojih predavanj: »Preučevanje, o katerem smo govorili, bo imelo za svoj cilj preciziranje in razvijanje raziskave čisto literarnih učinkov jezika, preiskovanje izraznih in sugestivnih izumov, ki so bili iznajdeni, da bi povečali moč in prodornost besede (parole), ter raziskovanje omejitev, ki so včasih vsiljene z namenom, da razmejijo jezik fikcije od jezika uporabe, itd.« (*Oeuvres I* 1441) Njegovo vztrajanje, da literatura ni nič drugega kot posebna jezikovna dejavnost, je vredno kakšnega fundamentalističnega lingvистa: »Literatura je, in ne more biti nič drugega, le vrsta razširitve (extension) in uporabe (aplikacije: application) določenih lastnosti Jezika.« (*Oeuvres I* 1440)

V zgoraj omenjenem članku Todorov izpostavlja podobnosti in razlike med Valéryjevim in strukturalističnim pojmovanjem poetike: priznava, da

je Valéryjeva »definicija v resnici zelo blizu načinu, s kakršnim bi današnji strukturalist opisal področje poetike« (759). In nadaljuje:

Le-to bo imelo dve omejitvi. Prvič, ukvarja se s sólo književnostjo, ne pa z avtorjem oziroma bralcem ali družbo, ki je sočasna nastanku knjige. Z druge strani je njen predmet bolj določen z literarno rabo jezika kot s tem ali onim konkretnim besedilom. Na pozitiven način bi nalogo poetike lahko predstavili kot vzpostavitev seznama vseh sredstev, s katerimi razpolaga pisatelj (se pravi tisti, ki raziskuje 'čisto literarne učinke jezika'), sredstev, ki bi jih 'poetikolog' (poéticien) rad predstavil na sistematičen način. [...] Na tej ravni ni razlike med poetiko in literarno teorijo, kar povsem sovпада z načinom, kako je Valéry videl zadeve: »... literarna teorija, kakor jo pojmuje: zdi se nam, da ji ustreza ime Poetika...« (Todorov 759)

Eno izmed znamenj racionalistične narave Valéryjeve poetike je tudi zahteva, s katero je iz poezije izgnal pojem romantičnega navdiha, kar je v knjigi *Tel quel* formuliral na aforistično jedrat način: »Navdih je hipoteza, ki reducira avtorja na vlogo opazovalca.« (Valéry, *Oeuvres II* 484; Novak, *Po-etika* 161).

Tudi iz vrste drugih Valéryjevih izjav je razvidno, da pojmuje avtorja kot suverenega in z ničemer omejenega kreatorja, stvarnika umetniške stvarnosti, kot drugo ime za absolutnega subjekta na umetniškem področju; v tem smislu njegov pojem avtorja izhaja iz temeljnega principa novoveškega subjektivizma, kakor ga je filozofsko zastavil Descartes. Sledi sklep, zapišan v eseju »Pismo o Mallarméju« (Lettre sur Mallarmé) iz l. 1927: »Če že moram pisati, potem bi neskončno rajši pri polni zavesti in popolni bistrosti napisal kakšno šibko delce, kakor da po milosti transa, ves iz sebe, ustvarim najlepšo umetnino.« (Valéry, *Oeuvres I* 640; »Hommage – Pismo« 713) Iz te poetološke odločitve je Valéry izpeljal svoj življenjski pesniški načrt, ki ga je na najbolj jedrat način artikuliral l. 1928 v eseju »Pesnikova beležnica« (Calepin d'un poète), prvem delu briljantne zbirke avtorefleksivnih esejev *Pesnikovi spomini* (Mémoires du poètes), kjer nam omogoča vpogled v svojo literarno delavnico; ta poučni tekst se začne s stavki: »POEZIJA. Mar je nemogoče, uporabljajoč čas, pridnost, občutljivost, željo, postopati v skladu z redom, da bi prišli do poezije? In na koncu slišati natanko tisto, kar smo želeli slišati, s pomočjo spretnega in potrpežljivega vodenja te iste želje?« (*Oeuvres I* 1447; »Pesnikova« 754)

Valéry je začel svoje predavanje v Oxfordu, prvič objavljeno l. 1939 pod naslovom *Poezija in abstraktna misel* (Poésie et pensée abstraite), z naslednjimi besedami, ki sodijo v srčiko naše razprave:

Pogosto zoperstavlja ideji Poezije in Misli, predvsem 'abstraktni Misli'. Pravijo 'Poezija in abstraktna Misel', kakor da rečejo Dobro in Zlo, Greh in Vrlina, Vroče in Hladno. Večina verjame, brez kakršnega koli premisleka, da so analiza in intelektualno delo, naporji volje in natančnosti, kjer je angažiran duh, nezdružljivi s tisto izvorno naivnostjo, tistim izraznim preobiljem, tisto milino (grâce) in tisto fantazijo, ki odlikujejo poezijo in po katerih jo prepoznamo, brž ko slišimo prve besede. [...]

Možno je, da to mnenje vsebuje tudi zrno resnice, čeprav me njegova preprostost navdaja s sumom, da je šolskega izvora. (*Oeuvres I* 1314–1315)

V istem predavanju zasledimo poetičen stavek: »Med Glasom in Mislijo, med Mislijo in Glasom, med Prisotnostjo in Odsotnostjo, niha poetično nihalo.« (Valéry, *Oeuvres I* 1333) Ob vsej svoji zavezanosti poeziji pa Valéry poudarja nujnost zavestnega dela na pesniških besedilih:

Raznovrstne dragocenosti, ki se nahajajo pod zemljo, zlato, diamanti, še neizbrušeni dragi kamni, so tam razpršeni, razsejani, skopuško skriti v količinah skal ali peska, kjer jih včasih razkrije naključje. Ti zakladi pa bi bili nični brez človeškega dela, ki jih izvleče iz težke noči, kjer so spali, ki jih zbere, spremeni in uredi v dragulje. Tem drobcem kovine, pomešanim z brezoblično materijo (*matière informe*), tem kristalom bizarnih oblik mora dati obliko inteligentno delo. Natanko tako delo opravlja pesnik. Pred lepo pesmijo dobro čutimo, da noben človek, pa naj bo še tako nadarjen, ni mogel enkrat za vselej, brez kakršnegakoli navora razen pisanja ali diktiranja, z improvizacijo pričarati tako izdelanega in dovršenega sistema srečnih odkritij. Ker sledovi naporov, ponavljanj, korekcij, količina časa, slabi dnevi in naveličanost izginejo, ko jih izbriše končna vrnitev duha k svojemu delu, ga nekateri ljudje, ki vidijo le dovršenost rezultata, obravnavajo kot neke vrste čudež in ga imenujejo NAVDIH. Iz pesnika torej naredijo nekakšnega trenutnega *medija*. Če bi nam ugajalo, da bi konsekventno razvili doktrino čistega navdih, bi prišli do prav čudnih sklepov. Ugotovili bi, denimo, da ta pesnik, ki se omejuje na to, da oddaja to, kar sprejema, da izročča neznanecem tisto, kar je prejel od neznanega, ne čuti nikakršne potrebe po tem, da bi tudi razumel to, kar piše, kar mu diktira skrivnostni glas. Lahko bi pisal pesmi v jeziku, ki ga ne bi znal ... (*Oeuvres I* 1334–1335)

Kot sem ugotovil v študiji »Valéryjev paradoks« (Valéry, *Lirika* 116–164; Novak, *Po-etika* 156–191), obstaja med Valéryjevo teorijo in prakso cela vrsta protislovij. Med drugim Valéryjeva lastna poezija kaže, da njegovo zavračanje navdih ni tako absolutno in brezprizivno, kot se kaže na osnovi zgoraj citiranih izjav. Na tematski ravni vzbuja začudenje Valéryjevo obsesivno upesnjevanje nekaterih mitskih pesnikov, kot sta Orfej in Amfion, ter prerokinje Pitije. Kartezijanec Valéry ni verjel v starodavni mit o preroškem značaju pesniške umetnosti, ki je skoncentriran tudi v latinskem geslu *poeta vates* – *pesnik prerok*; in vendar v dolgi pesnitvi »Pitija«, objavljeni v osrednji Valéryjevi zbirki pesmi v vezani besedi *Charmes* (1922), upesnjuje mitsko prerokinjo, svečenico boga Apolona v delfskem preročišču, ki jo – kot strašna moč, ki prihaja vanjo od zunaj, iz transcendence – fizično muči božji *navdih*, vse dokler se njen preroški (pesniški) *dih* ne artikulira skozi podreditev disciplini jezika. Prav v pesnitvi »Pitija« Valéry zapiše slavni verz: »Honneur des Hommes, Saint LANGAGE – Ponos Ljudi, Sveti JEZIK« (*Oeuvres* 136). Protislovno je torej Valéryjevo posmehovanje Pitiji v knjigi *Tel quel*: »Kakšna sramota je pisati, ne da bi poznali jezik, glagole, metafore, idejne spremembe, ton; ne da bi sami zasnovali *strukturo* trajanja dela in pogoje njegovega konca; komaj vedoč zakaj in sploh ne vedoč kako! Če si Pitija, moraš pač zardevati.« (*Oeuvres II* 550; Novak, *Po-etika* 162) Ta racionalistični posmeh »preroškemu navdihu« je težko uskladiti z Valéryjevimi pričevanji o nastanku njegovih pesmi (tudi pesnitve »Pitija«), kjer priznava vlogo nezavednega, kar spodmika tla njegovim načelnim poetološkim

konceptom, da (naj) poezijo piše racionalna zavest. Kakor sem podrobneje analiziral v študiji »Valéryjev paradoks« (*Po-etika* 156–191), se čustvene, iracionalne in podzavestne sile, ki jih pesnik s svojo eksplicitno poetološko mislijo meče skozi glavna vrata svoje svetle in racionalno urejene duhovne hiše, zmeraj znova pritihotapijo nazaj skozi zadnja vrata.

Slavna (v primerjavi s pravkar citiranimi izjavami pa osupljivo protislovna) je Valéryjeva teorija »prvega verza«. Že geneza *Pitije*, ki naj bi se po pričevanju Valéryjevega prijatelja Andréja Gida razvila iz verza »Pâle, profondément mordue – Bleda, globoko zamaknjena« (Novak, *Valéryjev* 163), nakazuje pomen, ki ga je Valéry pripisoval prvemu verzu pri nastanku pesmi. V eseju »O Adonisu« (Au sujet d'Adonis) iz l. 1920 trdi, da je prvi verz »dar, ki nam ga bogovi milostno darujejo *zastonj* (za nič: *pour rien*)« (Valéry, *Oeuvres I* 482, Novak, *Po-etika* 163), vsi naslednji pa mu morajo slediti na način zavestnega dela, kar pomeni, da je le prvi verz po svojem pomenu in zvenu »svoboden«, darovan pesniku kot »božji dar«, medtem ko mora pesnik pri vseh naslednjih mukotrpno posnemati ritmično in evfonično strukturo prvega, »božjega« verza. O pomenu ritma za rojstvo pesmi zgovorno priča govori tudi Valéryjev esej »Ob Morskem pokopališču« (Au sujet du Cimetière marin) iz l. 1933, kjer sistematično razloži proces geneze svojega nemara najpomembnejšega pesniškega besedila – pesnitve *Morsko pokopališče* (Cimetière marin):

Ko me torej sprašujejo; ko se vznemirjajo (kakor se dogaja, včasih celo zelo živahno), kaj sem 'hotel povedati' v tej ali oni pesmi, odgovarjam, da nisem *hotel povedati*, temveč da sem *hotel narediti*, ter da je ta namen *narediti* pravzaprav tisti, ki je *hotel* tisto, kar sem *povedal*...

Kar zadeva *Morsko pokopališče*, je bil ta namen na začetku le prazna ritmična figura ali pa figura, napolnjena z ničnimi zlogi, ki me je nekaj časa obsedala. Opazil sem, da je ta figura desetzložna, in sem premislil ta ritmični obrazec, ki ga moderna poezija karseda redko uporablja; zdel se mi je reven in monoton. Le malo stvari je bilo na razpolago razen aleksandrinca, ki so ga tri ali štiri generacije velikih umetnikov izdelale do krasote. Demon posploševanja mi je namignil, naj poskusim dvigniti *Deseterec* do moči *Dvanajsterca* (se pravi aleksandrinca, op. B. A. N.) Predlagal mi je šestvrstično kitico in idejo kompozicije, ki bi bila utemeljena na številu teh kitic in zavarovana z raznovrstnostjo tonov in funkcij, ki bi jim jih pripisal. Med kitice naj bi vpeljal kontraste ali pa korespondence. Slednji pogoj je kmalu zahteval, da naj ta morebitna pesem predstavljala monolog mojega 'jaza', v katerem bi priklical, medsebojno prepletel in zoperstavil najbolj preproste in najbolj stalne teme svojega čustvenega in intelektualnega življenja, kakršne so se mi vsiljevale v mladosti in so zvezane z morjem in svetlobo nekega določenega kraja na obali Mediterana...

Vse to pa je peljalo k smrti in se dotikalo čiste misli. (Izbrani desetzložni verz ima določene podobnosti z dantejevskim verzom.) [...]

Morsko pokopališče je bilo spočeto. Sledilo je precej dolgo delo.« (*Oeuvres I* 1503-1504; Novak, *Po-etika* 164)

Navedeni odlomek pomenljivo kaže nekatere bistvene značilnosti Valéryjeve poetike in njegovih ustvarjalnih postopkov. Najprej je tu misel, ki smo

jo že omenili: da je treba besedo *poezija* razumeti v njenem izvornem etimološkem smislu, ki izvira iz starogrškega glagola *poiein* – *ustvariti, narediti*. Inovativno in daljnosežno je tudi Valéryjevo zavračanje, da bi odgovarjal na zlizano tradicionalno vprašanje, »kaj je pesnik hotel reči«. V istem eseju lahko zasledimo lucidno misel, da literarno delo »dopolni« šele bralec, s čimer Valéry napove poznejšo fenomenološko in recepcijsko estetiko:

Resnična enotnost mojega dela (ouvrage) se ne sestavi v meni. Napisal sem le 'partituro', – toda lahko jo slišim izvedeno le v duši in duhu drugega. [...]

Ni pravega smisla teksta. Ni avtoritete avtorja. Karkoli je že *hotel povedati*, napisal je tisto, kar je pač napisal. Brž ko je enkrat objavljen, je tekst podoben orodju, ki ga vsakdo sme uporabljati po svoji všeči in v skladu s svojimi sposobnostmi; in ni povsem zanesljivo, da ga njegov konstruktor uporablja boljše kot kdo drug.« (*Oeuvres I 1507*; Novak, *Po-etika* 165).

Paul Valéry ima bistvene zasluge za to, da sodobna literarna veda avtorja ne obravnava več kot ekskluzivnega lastnika smisla svojega dela, kot prvega, najvišjega in monopolnega interpreta svojih besedil. Valéryjeva zahteva, da imajo bralci enako pravico do interpretacije kot avtor, gre celo tako daleč, da je v predgovoru k izdaji zbirke *Charmes*, ki jo je komentiral filozof Alain, zapisal: »Moji verzi imajo pač tak smisel, kot jim ga podelimo. Pomen, ki jim ga podeljujem jaz, se prilega le meni, in ni v nikakršnem nasprotju z branjem drugih. Gre za napako, ki je nasprotna naravi poezije in ki zanjo utegne biti celo usodna, če zahtevamo, da sleherni pesmi mora ustrezati nek resničen in enkratni smisel, ki se sklada ali pa je identičen s kakšno avtorjevo mislijo.« (Valéry, *Oeuvres I 1509*; Novak, *Po-etika* 165).

Zgoraj navedeni odlomek iz eseja *O Morskem pokopališču* kaže tudi na pomen, ki ga je Valéry pripisoval formi. Bil je svečenik *Etike forme*, kot se glasi ena izmed formulacij njegove poetike. V času, ko se je prosti verz razmahnil kot prevladujoči pesniški izraz, je Valéryjeva vrnitev k strogim klasičnim oblikam učinkovala kot svojevrsten anahronizem; ker pa mu je uspelo že zaprašene in pozabljene oblike napolniti z živim utripom pesniške govornice, ki raste iz duha moderne dobe, je Valéryjevi uporabi klasičnih oblik treba priznati umetniško upravičenost. Pri oživljanju starodavnih form je dosegel celo tako popolnost, da lepoto njegovega pesniškega jezika lahko mirne duše postavimo v isto vrsto s klasiki francoske poezije; zato literarna zgodovina pogosto opredeljuje Valéryjevo poetiko z oznako »neoklasicizem«. Treba pa je priznati, da med tisoči strani zbranih del (*Oeuvres*) in *Zvezkov* (*Cahiers*) Paula Valéryja v znameniti zbirki *Bibliothèque de la Pléiade* poezija, pisana v klasičnih oblikah, obsega le 150 strani; ostanek so filozofski eseji, poetični dnevniki, ki jih je pisal vsak svojega življenja v zgodnjih jutranjih urah, poetična proza, pesmi v prostem verzu itd. (Po naslovu enega izmed ciklov tovrstnih pesmi bi lahko ta obsežen korpus Valéryjevih besedil imenovali *surova poezija* – *poésie brute*). Oznaka »neoklasicistična poezija« velja le za kvantitativno drobni, čeprav kvalitativno izjemno dragoceni segment njegovega opusa, napisan v vezani besedi in

skoncentriran v treh pesniških zbirkah: *Album starodavnih stihov* (*Album des vers anciens*, 1920), kjer je zbral mladostne simbolistične pesmi, ki so nastajale v krogu Mallarméjevih *torkovcev* (mardistes); dolga, skrajno hermetična pesnitev *Mlada Parka* (*La Jeune Parque*, 1917), najbolj »mallarméjevsko« Valéryjevo delo; in *Čari* (*Charmes*, 1922), ena izmed najboljše koncipiranih in komponiranih pesniških zbirk vseh časov. Prav na ta segment Valéryjevega opusa se nanaša tudi znamenita in kontroverzna oznaka »čista poezija (poésie pure)«, ki jo v istoimenskem eseju iz l. 1928 (vključenem v že omenjeno zbirko esejev *Pesnikovi spomini*) njen tvorec definira na naslednji način:

Izraz *čist* uporabljam v smislu, v kakršnem fizik govori o čisti vodi. Hočem reči, da se zastavlja vprašanje, če je sploh mogoče izgraditi tovrstno delo, ki bi bilo *čisto* od nepoetičnih elementov. Od nekdaj sem mislil in tudi zdaj sem istega mnenja, da gre pri tem za smoter, ki ga je nemogoče doseči, ter da je poezija nenehen napor, da bi se približali temu čisto idealnemu stanju. Skratka, tvorba, ki jo imenujemo *pesem*, je praktično sestavljena iz fragmentov *čiste poezije*, ki so vgrajeni v materijo govora. Posamezen lep stih predstavlja zelo čist element poezije. Banalna primerjava lepega stiha z diamantom kaže, da je občutek te kvalitete čistosti prisoten v slehernem duhu.

Neprimernost izraza *čista poezija* je v tem, da vzbuja misel na moralno čistost, za kar tu sploh ne gre, kajti – prav obratno – ideja čiste poezije predstavlja zame povsem analitično idejo. Čista poezija je, skratka, fikcija, izpeljana iz opazovanja, ki naj nam služi, da bi precizirali idejo pesmi nasploh (idée des poèmes en général), in nas vodi pri tako težavnem in pomembnem raziskovanju različnih in raznovrstnih razmerij jezika z učinki, ki jih povzroča na ljudeh. Pravzaprav bi bilo morda bolje namesto izraza *čista poezija* uporabljati izraz *absolutna poezija*, pod katerim bi bilo treba razumeti raziskovanje učinkov, ki se porajajo iz medsebojnih odnosov med besedami ali še bolje: odnosov medsebojnih odmevov besed, kar, skratka, sugerira *raziskovanje celotnega območja občutljivosti, ki ji vlada jezik (langage)*.« (Valéry, *Oeuvres* I 1457–1458; Novak, *Po-etika* 175–176)

Sicer pa je sam Valéry dal bistveno drugačen pomen pojmu klasicizma, kakor smo ga navajeni iz tradicionalne literarne zgodovine: v nasprotju z mehničnim kronološkim redom umetnostnih in duhovnozgodovinskih obdobj je Valéry v predavanju »Baudelairov položaj« (Situation de Baudelaire) iz l. 1924 razmerje med klasicizmom in romantiko obrnil na glavo:

Sleherni klasicizem predpostavlja predhodni romanti(c)zem. [...] Bistvo klasicizma je, da pride potem. Red predpostavlja določen nered, katerega reducira. Kompozicija, ki je spretnost, sledi določenemu izvornemu kaosu intuicije in naravnega razvoja. Čistost je rezultat neskončnih operacij na jeziku, skrb za obliko pa ni nič drugega kot premišljena reorganizacija izraznih sredstev. Klasika torej vsebuje premišljena in namerna dejanja, ki spreminjajo 'naravno' produkcijo, pač v skladu z jasno in racionalno koncepcijo človeka in umetnosti. (Oeuvres I 604; Novak, Po-etika 166–167).

Valéry pojmov *klasicizem* in *romantika* očitno ne uporablja v literarno-zgodovinskem, temveč v tipološkem smislu, za ta namen pa je izraz *roman-*

ti(ci)zem bolj primeren kot *romantika*, ki je že »zasedena« kot literarnozgodovinska oznaka. Pojem klasike oziroma klasicizma je torej za Valéryja tesno povezan z zmožnostjo (avto)refleksije; zato v istem predavanju Valéry izjavi: »Klasik je pisatelj, ki nosi v sebi kritika in ga na intimen način veže za svoje delo.« (*Oeuvres I* 604; Novak, *Po-etika* 167).

Valéry je očitno eden izmed redkih pesnikov, ki ima o kritiki in kritikih dobro mnenje. Celo več: v nasprotju s tradicionalnim pesniškim zavračanjem kritike kot neustvarjalne dejavnosti je Valéry postavil kritiko v samo srce ustvarjalnega procesa. Pri tem kritika kot (avto)refleksivna sposobnost ni le kontrolna instanca pri pesniškem ustvarjanju, temveč najvišja ustvarjalna zmožnost. Značilen je v tem smislu udarni aforizem iz knjige *Tel quel*: »Sleherni pesnik bo na koncu koncev obveljal le toliko, kolikor velja kot kritik (samega sebe).« (*Oeuvres II* 483, Novak, *Po-etika* 167).

Navedeno Valéryjevo teorijo o poeziji kot (avto)kritiki je možno analizirati in ocenjevati tako ali drugače, dejstvo pa je, da je z radikalnim predruženjem odnosa med pesništvom in intelektualnim (samo)spraševanjem Valéry bistveno spremenil tradicionalno podobo pesnika kot romantičnega genija, ki piše pod narekom transcendentalnih sil. Ustvaril je novo podobo pesnika, ki bi ga lahko imenovali pesnik-intelektualec ali pesnik-kritik. Če je ta novi model pesnika v obdobju modernizma še koeksistirал z drugimi, tradicionalnejšimi modeli, pa je v obdobju postmodernizma postal eden izmed prevladujočih modelov, kar bi bilo treba analizirati tudi s sociološkega zornega kota, saj tesna povezava pesništva in intelektualne dejavnosti prinaša s seboj tudi bistveno drugačen položaj pesnika v družbi. (Model pesnika-intelektualca, ki ga je vpeljal Valéry, se je na Slovenskem dokončno uveljavil šele z Nikom Grafenauerjem in Alešem Debeljakom.)

(Avto)kritična drža torej služi vzpostavitvi klasične »čistosti« poezije – tiste »čistosti«, ki najbolje prihaja do izraza skozi strogo, zaprto, sklenjeno pesniško obliko. Valéry se dobro zaveda vseh težav in omejitev, ki jih zahteva spoštovanje forme, kar lepo razloži v naslednjem odlomku iz eseja *Ob Adonisu*: »Pisati pravilne verze nedvomno pomeni podrediti se tujemu zakonu, ki je dovolj nesmiseln, vselej trd, včasih pa celo okruten; to pomeni izločiti iz bivanja celo neskončnost lepih možnosti; vendar pa na ta način prikličemo iz neznanske daljave množico lepih misli, ki se niso nadejale, da bodo kdaj spočete (zamišljene – conçues).« (*Oeuvres I* 478–479; Novak, *Po-etika* 168). V *Zvezku B 1910* (edinem izmed 261 dnevniških *Zvezkov*, ki ga je Valéry objavil za časa življenja, v okviru prve knjige z naslovom *Tel Quel I*. 1941), je pesnik to izrazil z zanj značilnim duhovitim paradoksom: »Več je možnosti, da se iz rime porodi kakšna (literarna) 'ideja', kakor da najdemo rimo začenshi z idejo.« (*Oeuvres II* 582; Novak, *Po-etika* 168). Paradoksalno naravo Valéryjeve poetike, ki sicer temelji na razumu, kjer pa poezija zmeraj znova premaga razum, briljantno ponazarja naslednja pesnikova maksima: »Razum zahteva, da naj ima pesnik rajši rimo kot razum.« (*Oeuvres II* 676; Novak, *Po-etika* 168).

Za Valéryja je torej centralno vprašanje razmerja med razumom oziroma Intelktom in poezijo. V knjigi *Tel quel* (pravzaprav v razdelku *Literatura*, ki je bil prvotno objavljen kot samostojna knjižica) beremo tudi naslednjo misel:

Pesem mora biti praznik Intelektu. Ne more biti nič drugega.

Praznik: to je igra, ampak slavnostna, ampak urejena, ampak pomenljiva; podoba tistega, kar ni običajno, stanja, kjer so učinki ritmizirani in odrešeni (odkopljeni – zveličani – ratchetés).

Proslavljamo neko reč tako, da jo izpo(po)lnimo (en l'accomplissant) ali pa jo predstavimo v njenem najčistejšem in najlepšem stanju.

Odtod izvira zmožnost jezika, pa tudi njegov obratni fenomen, istovetnost stvari, ki jih (raz)ločuje. Odstranjujemo svojo bedo, svoje šibkosti, svojo vsakdanjost. *Organiziramo vse možnosti jezika.*

Ko se praznik konča, naj ne ostane nič. Pepel, pohojeni venci. (*Oeuvres II* 546–547)

Pesem je torej po Valéryju »praznik Intelektu«. Problem je v tem, da v zahodni civilizaciji Intelektu ne povezujemo s pojmom praznika; prav obratno.

Poezija je torej najvišji izraz Intelektu, tista višina jezika in Intelektu, kjer običajni logični zakoni odpovedo. Kot lahko razberemo iz pesmi v prozi, ki neposredno sledi pravkar citiranemu fragmentu, je temeljna zakonitost poezije – paradoks:

V pesniku:

Uho govori,

Usta pa poslušajo;

Razum in čuječnost porajata in sanjata;

Sanje jasno vidijo;

Podoba in fantazma gledata,

Manko in vrzel pa ustvarjata.

(*Oeuvres II* 547; *Lirika* 116)

Osrednja zbirka Valéryjeve poezije v vezani besedi je naslovljena *Charmes*, kar dobesedno pomeni *Čari*. Ta tipično francoski naslov pa je pesnik opremil tudi s podnaslovom, ki v latinščini pravi: »Deducere carmen (Izpeljati pesem).« (Valéry, *Oeuvres I* 111) Latinska beseda *carmen* – *pesem* je namreč etimološki izvor francoske besede *charme* – *čar*; *šarm*. Tako razumljeni naslov ponuja najboljši možni ključ za razumevanje Valéryjeve poetičnosti: njegova pesem je tako očarljivo muzikalna in metaforično sveža prav zato, ker ta zapriseženi kartezijski racionalist zmeraj znova preseže svoje lastno poetiko in briljantne teoretične koncepte, da bi prisluhnil in zaupal pesniku v sebi.

3. Iz pesniške radovednosti v literarno vedo in nazaj

Naj mi bo kot »dvoživki« dovoljeno, da opišem, kako literarno teorijo doživljam »iz« svoje pesniške kože.

Ko sem pred mnogimi leti – je od tedaj že pretekla tretjina stoletja?! – kot plašni bruc na primerjalni književnosti poslušal predavanja profesorja Antona Ocvirka o verzifikacijskih sistemih, so me navdajali mešani občutki: po eni strani se mi je zdela vsa ta znanstvena pedanterija o iktičnih in neiktičnih mestih povsem nepotrebna in poezije nevredna, še posebej zato, ker mi je pripadnost tedanjemu avantgardističnemu gibanju narekovala »gnus« do trohejev in jambov; po drugi strani pa sem nejasno čutil, da je glasba besed, ki sem jo kot mlad pesnik sanjal, na skrivnosten način povezana z vso to skrajno dolgočasno akademsko navlakom.

Prehobil sem paradoksalno pesniško pot: v nasprotju z večino pesnikov, ki začnejo s tradicionalnimi formami, da bi nato sprostili svoj pesniški jezik v prosti verz in osebni izraz, je bila smer mojega umetniškega razvoja prav obratna. Eksperimentalno raziskovanje zvočnosti besed me je pripeljalo do odkritja klasičnih pesniških oblik, ki omogočajo najglobljo glasbo besed. Prišel sem do spoznanja, da stroga pesniška oblika ne omejuje pesniškega izraza, temveč ga pogloblja in mu podeljuje magnetičen čustveni naboj. Zaradi formalnih omejitev mora pesnik grebsti po jeziku in po sebi (kar je v poeziji eno in isto), kjer najde nenadejane rešitve, ki na svež način razkrijejo dotlej spečo in skrito »resnico« srca in sveta. Oblika torej ne zožuje svobode umetniškega izraza, temveč – obratno – šele vzpostavlja pravo umetniško svobodo.

Najprej so me očarale aliteracije in asonance, nato sem z osuplostjo odkril rimo kot poljub besed, dokler me ni obsedlo iskanje in raziskovanje ritma pesniškega jezika: kako se ves svet skriva in zmeraj znova razkriva v *spominu jezika*, tej časovni vertikali, ki jo omogočajo ponavljanja ritmičnih in glasovnih vzorcev! Na številnih potovanjih po daljnih deželah sem razpihoval pozabo z bukev davnih pesnikov na prašnih policah knjižnic in antikvariatov: jaz, nekdanji avantgardist, sem odvrnil barbarsko aroganco modernega človeka in se naučil ponižnosti pred starimi mojstri. (Kakor vselej: aroganca je ignoranca.) Odkril sem, da klasične pesniške oblike niso okostenela lupina nepotrebnih pravil, temveč nakopičena oblikovna modrost mnogih rodov pesnikov in pesnic, ki so v temi časa prisluškovali šumu sveta, utripu svojega in ljubljene srca. Odkril sem, da različnim plastem mojega doživljanja ustrezajo različni ritmi, da različni glasovi, ki živijo v meni, izrekajo svoj svet skozi različne pesniške oblike. Kar je izrekljivo s sekstino, je neizrekljivo s prostim verzom. In obratno. Pesniške oblike so ritmične in evfonične šifre za različna stanja srca in sveta.

Niti sam ne vem, kdaj sem iz praktičnega jezikovnega raziskovanja pesniških oblik prestopil na območje teorije. Med pesniško prakso in teorijo verza nikoli nisem čutil prepada, temveč most. (Pravzaprav se prepada zavedam šele zadnje čase, to pa zaradi zgoraj opisane samozadostnosti in arogance teorije.) Resnici na ljubo, sta mi literarna zgodovina in teorija pomagali, da sem odkril mnoge oblike, ki jih nisem poznal. Ljubezenski boj s pesniškim jezikom, ki ga bijem že vse življenje, pa mi omogoča, da teoretična vprašanja verza razumem »od znotraj«, skozi organsko, tako rekoč telesno izkušnjo jezika.

V »pesmaricah pesniških oblik«, kakor sem podnaslovil *Oblike sveta* (1991) in *Oblike srca* (1997), sem s pedagoškimi in didaktičnimi nameni

združil pesniško prakso in teorijo: preizkusil sem svoje pero v stoštiridesetih pesniških oblikah in jezikovnih postopkih, v širokem razponu od poezije Vzhoda do poezije Zahoda, od antične do moderne poetike. Štirideset oblik je prvič zaživelo v slovenščini, ki se je ob tem izkazala kot nadvse gibčen jezik, kot nalašč za poezijo. Slovenci smo številčno majhen narod; da bi nas potolažil, nam je Bog podaril jezik poezije.

Znanstvena monografija *Oblika, ljubezen jezika* (1995), ki predstavlja knjižno adaptacijo mojega doktorata *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, je zastavljena bistveno drugače: napisana je v objektivnem jeziku, osvobojenem metaforičnih dvoumnosti, kot se za literarno vedo tudi spodobi. Obenem pa moram priznati, da to obsežno znanstveno delo ni le sad spoznavne strasti, temveč tudi sad bolečine: nastajalo je v prvi polovici devetdesetih let, v dolgih letih in še daljših nočeh, ko zaradi bližine vojn v nekdanji Jugoslaviji nisem mogel spati in pisati lastnih pesmi. Bal sem se, da bi s pisanjem pesmi samemu sebi odpiral rano, ki je bila že tako odprta zaradi nenehnega stika z begunci in naporov organiziranja humanitarne pomoči za pisateljske kolege iz obleganega Sarajeva. Hotel sem pobegniti iz groze stvarnosti v svet čiste lepote, v svet čistega zvena. Našel sem ga v teoriji: verzologija mi je omogočila, da zrem v čisti zven, v kozmične prostore, ki so onstran vsakršnega pomena in torej tudi onstran bolečine, v tisto abstraktno razsežnost, kjer se glasba prepleta z matematiko. Na tej skrajni točki pobega pred pomenom sem odkril, da je ritem na koncu koncev vselej odvisen od pomena. Skupaj s pomenom se je vrnila tudi bolečina, z bolečino vred radost, tista lepa in strašna radost našega edinega bivanja... v isti sapi z bolečino in radostjo pa se mi je vrnil tudi pesniški glas. Nastala je ena izmed najbolj bolečih in – verjamem – tudi najboljših zbirk, kar sem jih ustvaril: *Mojster nespečnosti* (1995).

Kaj je torej izvor »znanosti« – oziroma bolje: »vede« – kakor jo prakticiram po svojih najboljših, a – bojim se – skromnih močeh? Na Platonovi sledi bi rekel: eros, ki me je gnal v spoznavanje pesniških oblik. Iz nevednosti v pesniško radovednost. In iz pesniške radovednosti v literarno vedo. Po boleči izkušnji rojevanja knjige *Oblika, ljubezen jezika* pa bi rekel tudi: bolečina. Ta knjiga, polna metričnih shem in procentualnih tabel realizacije iktičnih mest, je najbolj krvava knjiga, kar sem jih kdaj napisal. Knjiga, kjer so sledovi krvi temeljito obrisani s hladnim jezikom znanosti.

Odtlej spoštujem, ljubim in ubogam – da, tudi ubogam – oba svoja demona: demona Poezije in demona teorije! Prvega pišem z veliko, drugega z malo začetnico.

Naj ta premislek razmerja med poezijo in teorijo sklenem z lastno pesniško izkušnjo, z enim izmed značilnih primerov, ko mi je teorija pomagala pri pesniškem ustvarjanju. Gre za pesem *Narcis in Eho*, ki je bila prvič objavljena v zbirki *Stihija* (1991), nato pa je bila ponatisnjena v pesmaricah pesniških oblik *Oblike sveta* (1991) in *Oblike srca* (1997) ter v zbirki *Odmev* (2000). Pisal sem jo dolgih deset let, se k njej nenehno vračal in jo odlagal z mešanico zadovoljstva in nezadovoljstva: ves čas sem vedel, da imam v rokah dragocen pesniški material s svežimi in izvirnimi jezikovnimi rešitvami ter pomembnim sporočilom, a mi je ta material pod peresom nenehno rasel in se obenem drobil.

Hotel sem ubesediti mitološko zgodbo o lepem mladeniču Narcisu, v katerega se nesrečno zaljubi nimfa Eho. Od samega koprnenja Eho skopni v čisti glas – odmev njegovega glasu. A tudi Narcis je kaznovan: zaljubi se v lastno podobo, ki jo zagleda v ogledalu vodne gladine, ter konča življenje s samomorom, ker ne more potešiti svoje nemogoče želje po samem sebi.

Razmerje med Narcisom in Eho sem poskušal ujeti v formo dialoga, kjer Eho ponavlja končnice Narcisovih besed. Dolgih deset let sem gradil ta dialog, ga dopisoval in brisal, pesem povzema in jo opuščal. Začetek dialoga je bil ves čas enak:

NARCIS: V zraku slišim čudežno zvenenje.

EHO: Venenje.

NARCIS: Kdo toži z glasom, čistim kakor svila?

EHO: Vila.

Po desetih letih premetavanja rim in dialoških replik sem v nekem starem, zaprašenem angleškem priročniku pesniških oblik našel skope podatke o formi, imenovani *odmev* (*echo*). Gre za redko obliko, ki je nastala v 10. stoletju; oživili so jo francoski, italijanski in angleški pesniki v 16. in 17. stoletju, nakar je bolj ali manj zamrla. Angleška literarna veda imenuje to obliko *echo verse* (pesem z odmevom), če gre za sonet, pa *echo sonnet* (sonet z odmevom). Poglavitna značilnost te zahtevne pesniške oblike je ponovitev rime na skrajšan način, kar ustvari novo in drugačno besedo, ki učinkuje kot odmev, kot skrita in z odmevom razkrita resnica rime in verza. Udarilo me je kot strela z jasnega: *pesem z odmevom* je naravna oblika za upesnitev starogrškega mita o nastanku odmeva! Po desetih letih iskanja in blodenja sem v dopoldanskih urah neke nedelje februarja 1990 besedilo pesmi uredil v desetih minutah in ga odtlej nisem spreminjal:

V zraku slišim čudežno zvenenje *Venenje*

Kdo toži z glasom tihim kakor svila *Vila*

Si lastno kri in krila je užila *Žila*

Zakleta v odmeve in lebdenje *Bdenje*

Vseeno! Voda je tako brezdanja *Zdanja*

Da ulovi lesket vseh zvezd noči *Oči*

Le kaj se na gladini zaiskri *Kri*

Zrcalna slika do neba prostrana *Rana*

Bolj kakor vsaka druga je resnična *Nična*

Ta moja koža bela roža snežna *Nežna*

In usta sama sebi neizbežna *Bežna*

In moja večna postelja bo struga *Truga*

Kako le sebe samega ljubiti *Ubiti*

Kako brez ljubljenega jaza biti *Iti*

Ti

Ti

Po desetih letih dela sem bil neizmerno srečen, da mi je končno uspelo napisati to pesem. Tedaj sem verjel, da je to najboljša pesem, kar sem jih kdajkoli napisal. Najbrž ni naključje, da je to najbolj »mallarméjevska« oziroma »valéryjevska« med vsemi mojimi pesmimi.

Sreča, da gre za mojo najboljšo pesem, pa je hitro porodila tudi bolečo senco: zbal sem se, da bodo vse pesmi, kar mi jih bo dano odtlej napisati, pač nujno slabše. Gre za pesem, ki je *dovršena*, in sicer dovršena v dvojnem smislu: (1) v smislu – naj bom nekoliko narcisoiden! – popolnosti in (2) dokončanosti, sklenjenosti, zaprtosti. Zahrepenel sem nazaj po desetih letih jezikovnih iskanj in raziskovanj, po desetih letih ustvarjalnih muk. Spoznal sem, da je sreča, ki jo umetnik doživlja v samem ustvarjalnem procesu, večja kakor sreča v ustvarjenem, dokončanem delu.

Takrat še nisem vedel, da bistvo poezije ni v lepih, ampak v resničnih stihih. Tu pa teorija poeziji ne more pomagati.

LITERATURA

- Juvan, Marko – Kernev Štrajn, Jelka. »Koncept kolokvija / The Concept of the Colloquium.« *Teoretsko-literarni hibridi: O dialogu literature in teorije / Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature*. Ur. M. Juvan – J. Kernev Štrajn. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005. 6–10.
- Novak, Boris A. »Valéryjev paradoks«. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 156–191.
- Todorov, Tzvetan. »Valéryjeva 'poetika'«. Iz francoščine prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 11.123–124 (1992): 759–762.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul. *Oeuvres II*. Ur. Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul: »Pismo o Mallarméju.« V: »Hommage à Mallarmé.« Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 6.61–62 (1987): 711–716.
- Valéry, Paul. »Pesnikova beležnica.« Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija* 11.123–124 (1992): 754–758.
- Valéry, Paul. *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. (Lirika 73). [Kot spremna beseda je objavljena študija »Valéryjev paradoks«, str. 116–164].

SCHLEGLOV

»POGOVOR O POEZIJI«

IN PLATONOV »SIMPOZIJ«

Vid Snoj

Univerza v Ljubljani

UDK 82.0-1:1

UDK 111.852

Utemeljitelj nemške zgodnje romantike Friedrich Schlegel je v premisleku o pesništvu od začetka rabil filozofske ideje in pojme. Po drugi strani je v literarnem časopisu Athenäum za ta premiselek namesto privajene oblike razprave kmalu vpeljal literarnomorfno zvrst fragmenta. Spis »Pogovor o poeziji« (1800) pa je oblikoval kot dialog, ki s celotno inscenacijo, se pravi z govorom na izbrano témo in potem s pogovorom o njem znotraj izbrane družbe, še zlasti spominja na Platonov »Simpozij« (ok. 380 pr. Kr.). Vendar je Platonov »Simpozij« pogovor o lepem, Schleglov »Pogovor« pa simpozij o pesništvu. V tem se med njima zasnavlja tudi pomembna duhovnozgodovinska razlika.

Ključne besede: Friedrich Schlegel, Platon, teorija, dialog, pesništvo, nova mitologija, alegorija, Lépo, nekažljivo, Absolutno

Vabilo na kolokvij »o dialogu literature in teorije« odpira kot prvo delovno področje zgodovino in zvrsti tega dialoga od romantike do zdaj. Na tem področju ali, bolje, medpodročju kot prvo, tako se vsaj zdi, imenuje slavno ime – Friedrich Schlegel. Naslov kolokvija in uvodne besede torej ponujajo v premiselek tako ustvarjalno odzivanje literature na teoretične »ideje in koncepte« kakor seganje teorije po literarnih predstavitvenih načinih v zadnjih dvesto letih, se pravi: obmejno in čezmejno delovanje s področja teorije na področje literature in narobe, njuno vzajemno delovanje, pri katerem naj bi vlogo pionirja imel mlajši izmed bratov Schlegel.

Vendar je za nas samoumevno, da teorija zarisuje področje literature in da ona pove, kaj je literatura, ne narobe. Zato je vprašanje, ki se najprej postavlja, kaj sploh je teorija. Ali še natančneje: iz katerega pojma teorije je izhajal Schlegel, eden izmed prvih piscev o literaturi, če ne celo prvi, ki je v zgodnji romantiki, na začetku modernega (samo)razumevanja literature, prestopil mejo teorije proti njej oziroma proti pesništvu?

Iz izročnega pojma. Ta pa se prekriva s pojmom novoveške znanosti.

Teorija je namreč v omenjeni pojmovni akcepciji *celota trditev, ki vzpostavljajo neko predmetno področje in v njem predstavljajo svoj predmet*, s tem da je pred-stavljanje temeljni način obdelave tega predmeta. Kot celota med seboj sovisnih, urejenih trditev je hkrati *sistem*. Teorija torej ni enkratno, ampak stalno videnje, v sistemu sovisnih trditev shranjena videnost predmeta – védenje o njem. Teorija literature na primer na predmetnem področju jezika objektivira, postavlja kot predmet svoje obdelave literaturo in je tako trajno védenje o predmetu »literatura«, ki pripada novoveški znanosti. Ta pa je zaradi množenja področij in predmetov obdelave venomer rastoča celota takšnih »področnih« teorij in kot taka »teorija dejanskega«, kot jo je opredelil Martin Heidegger (Heidegger 396 isl.).

Vendar se je Schlegel že na začetku svoje teoretično-literarne kariere nekoliko odmaknil od izročnega pojma teorije. Iz prvih poganjkov historizma v 18. stoletju je posnel, da je na teorijo treba gledati drugače, in našel gledanje, ki teorijo tudi vidi drugače in ki iz spremenjenega videnja teorije prav tako drugače gleda njen predmet. To gledanje izhaja iz reflektiranega, k sebi obrnjenega videnja, ki je spregledalo svojo lastno situiranost v času oziroma zgodovini, in s tem iz ovedenja te situiranosti ter njene neogibnosti pri zasnovi teorije. Predmet teorije poslej ni več en in isti za vse čase, ampak zmeraj znova predmet v ustreznem zgodovinskem obzorju, ki mu ga oriše historični pogled. Predmet postane *tisto, kar se in kot se kaže, kar je torej vidno v obzorju zgodovinskega časa*, in sicer v svojih zgodovinskih izoblikah, čeprav je Schlegel – naj to takoj poudarim – ob tem ohranil tudi interes za nekazljivo.

Skoraj smo že pozabili, da se zgodovina, tj. zgodovinopisje nekaterih nacionalnih literatur, predvsem romanskih, kot so italijanska, španska, portugalska in provansalska, začinja s preučitvami bratov Augusta Wilhelma in Friedricha in da sta, kar zadeva antično literaturo, prav onadva prestavila vrednostni poudarek z rimske literature, na katero je bil postavljen v renesansi in klasicizmu, na grško. Onadva sta tudi vpeljala razločevanje med klasično (antično) in romantično (moderno) literaturo, glede katerega se niti več ne zavedamo, da je pravzaprav izvor naše lastne zavesti o literarni modernosti. Vse to je delo njune pionirske historične zavesti, pa vendar je teoretično pri Friedrichu Schleglu daleč od tega, da bi bilo v popolnem nasprotju s historičnim. Nasprotno: *pojmovni substrat teorije se ohranja v Schleglovem pojmu sistema*.

Sprva, med letoma 1793 in 1795, je mladi Schlegel še razmišljal o »možnosti objektivnega sistema praktičnih in teoretičnih estetskih znanosti« (KFSa 1, 358).¹ Sistematizirajoči ali, natančneje, teoretičnosistemiški nastavek Schleglove estetike in poetike so osnutki iz leta 1795, ki so se v njegovi zapuščini ohranili pod naslovom »O lepoti v pesniški umetnosti« (»Von der Schönheit in der Dichtkunst«) in jih je sam metonimično poimenoval za »pesniškega Evklida« (prim. Behler 97), torej z imenom vélikega sistematizatorja antične geometrije, ki je v njegovi obdelavi postala pojem znanstvenega sistema. V teh osnutkih je na prvem mestu vzpostavitev »pravega pojma lepega« (= estetika), za njo prideta »teorija

presojanja lepega« (= kritika) in »nauk o vrstah umetnosti« (= tehnika), navsezadnje pa sledi še poetika kot teorija ali nauk »o samosvojem značaju pesništva« in njegovih vrstah, dramski, lirski in epski, itn. (KFSA 16, 5). Vendar Schlegel osnutkov ni dokončal, ampak je obrnil svoj pogled na teorijo in do teorije pesništva poskušal priti prek njegove zgodovine. Tako se je lotil zgodovine grškega pesništva ter v pismih Novalisu in bratu Augustu Wilhelmu iz leta 1794 zapisal skoraj isto: »Zgodovina grške pesniške umetnosti [poezije] je [popolna] naravna zgodovina lepega in umetnosti.«² Poleg tega v pismu Novalisu dodaja, da smo bili doslej še »brez prave teorije lepega«, v pismu bratu pa pripominja, češ »zato je moje delo – estetika« (KFSA 23, 204).

Skratka, v Schleglovih očeh je iluzija, če teorija skuša fiksirati svoj predmet – umetnost oziroma pesništvo, poezijo kot sukus umetnosti – zunanaj njegovega postajanja v zgodovini, v abstraktni brezčasnosti: *edina mogoča teorija pesništva* (in umetnosti oziroma duhovnega sploh) je *njegova zgodovina*, motrenje njegove zgodovinske menjave. Vendar celovito motrenje, ki postajanje svojega predmeta zajame z neke določene točke, tj. iz našega zdaj, do katerega je to postajanje prišlo, in ga izrazi v njegovih zgodovinskih sovisjih: projekt, ki ga je Schlegel sam ironično – z »nek« teoriji, ki je hkrati vendarle tudi »da« – poimenoval »historični sistem« (prim. Behler 116). V risu tega projekta so zasnovane tudi vélike estetike iz romantičnega obdobja, predvsem Schellingova in Heglova, ki nista več »teoretični sistem«.

Ko je Schlegel opustil delo na teoretičnem sistemu ali čisti teoriji, teoriji ne glede na historijo, je delovno pozornost obrnil od teorije lepega k zgodovini pesništva, *od lepega kot takega h konkretnemu izoblikovanju lepega v pesništvu*, in sicer prav v grškem pesništvu. Spis »O študiju grške poezije« (»Über das Studium der griechischen Poesie«), ki ga je napisal leta 1795 in z njim, po objavi dve leti pozneje, tudi zaslovel, prinaša takšen »historični sistem«: razdelano vrsto nasprotij med grškim in modernim pesništvom, s tem da je grško pesništvo, če se omejim le na najpomembnejše, za novoodprti historični pogled prikazovanje, ki je sólo lepo, torej lepi prikaz tega, kar se najprej že sólo kaže, po-kaz pojavnega, čutnega oziroma končnega, modernemu pesništvu pa ne gre več za lépo, ampak ga žene interes za *das Interessante*, tisto, kar je »polno interesa« in interes zbuja – za neskončno.

Vendar se želim razgovoriti ob nekem drugem Schleglovem spisu – ob »Pogovoru o poeziji« (»Gespräch über die Poesie«) iz leta 1800. Ta spis je *dialog*. Schlegel se je že s svojimi literaturomorfniimi fragmenti, ki jih je med letoma 1798 in 1800 objavljajl v literarnem časopisu *Athenäum*, približajl literarnemu predstavitvenemu načinu, s tem dialogom pa se je sploh odmaknil od znanstvene oziroma teoretične razprave ter njenega monološkega postavljanja in dokazovanja trditev. Na splošno je dialog namreč mimetičen; ne prinaša dogajalno neumeščene govora o izbranem predmetu, ampak se giblje – ne samo, pač pa tudi – v prvini prikazovanja in si to prvino deli z mimetičnimi, prikazovalskimi umetnostmi, kot je pesništvo ali slikarstvo. Tak je dialog že pri Platonu: prikaz pogovora kot dramatičnega dogodka hkrati z značajji sodelujočih v njem.

Platon ni edini filozof, ki je pisal dialoge, je pa edini med filozofi, ki je pisal samo dialoge, in Schlegel jih je že pri šestnajstih letih vse prebral v izvirmiku. Zato ni presenetljivo, da je Schleglov »Pogovor« tako po zgradbi kakor tudi po govorni sestavi podoben Platonovemu »Simpoziju«.

»Simpozij«, napisan okrog leta 380 pr. Kr., je, tako kot nekateri drugi Platonovi dialogi, okvirjen s pripovedjo, v tem primeru s poročilom o simpoziju ob konkretnem dogodku, Agatonovi tragiški zmagi – pravzaprav ne le enkrat, ampak celo dvakrat –, poseben pa je v tem, da zvečine ne poteka kot pogovor, miselno intenzivna besedna izmenjava, v kateri navadno Sokrat izprašuje svojega sogovornika, ampak je v resnici oblikovan simpozijsko – kot zbirka govorov na izbrano témo. Prav tako je tudi Schleglov dialog okvirjen z uvodnim razmišljanjem ter poročilom o izmišljeni prijateljski družbi in njeni odločitvi za pogovor, njegovo osrednje tkivo pa spet tvorijo govori, s tem da je vsak izmed njih zarobljen z razpravo simpozijske družčine na izbrano aktualno témo v zvezi s pesništvom, ki jo je obdeloval.

V Schleglovem dialogu je poleg tega ohranjena avtorska anonimnost platonskega dialoga. V uvodu beremo: »Pričujoči pogovor naj bi drugega nasproti drugemu postavil povsem različne poglede, od katerih lahko vsak s svojega stališča v novi luči pokaže neskončnega duha poezije ...« (Schlegel, »Pogovor« 145). Različne interpretacije so v pogledih govorcev poskušale prepoznati mnenja Schleglovih sodobnikov, vendar brez uspeha. Zato se vse izjave vračajo k avtorju dialoga, ki pa kljub temu ostaja brez jasno razločljivega glasu v množici glasov, *avtor brez avtoriziranega teksta*. Najbolje je kratko malo reči: pri Schleglu, tako kot pri Platonu, se govori o temintem. Schlegel je torej z izbiro dialoga in izrabo možnosti dialogizacije opustil monološko izrekanje in sploh navadno teoretično ravnanje: v dialogu *ne postavlja pesništva kot predmet, ampak drugega proti drugemu postavlja poglede nanj* in tako pesništvo samo ob večpoglednem oziroma večglasnem približevanju odteguje popredmetenju.

Kako pa se, po drugi strani, o temintem govori pri Platonu? Ali pri njem obstaja teorija? Ali je iz večglasnega tkanja platonskega dialoga mogoče izločiti teorijo, sistematično organizirano védenje, o katerem je mogoče poučiti tudi druge, nauk? Denimo teorijo idej, ki bi bila jedro Platonovega idealizma?

Tu bi se rad navezal na Gorazda Kocijančiča, ki je lani izdal svoj – in sploh prvi – celotni prevod Platona v slovenščino: ena izmed temeljnih ugotovitev, ki jo ponavlja v spremnih spodbudah za branje Platonovih dialogov, je, da dialoško strukturirane Platonove misli ni mogoče speljati na nobeno monološko tezo ali nauk, tudi ne na teorijo idej.

V filozofskem pogovoru, ki ga uprizarjajo platonski dialogi, pot do cilja ni prehojena do konca, spoznanje ni doseženo. Sokratska dialektika je vodenje sogovornika v pogovoru do točke, na kateri se ta ove svoje nevednosti, ki se je Sokrat po drugi strani ves čas zaveda. Smisel znamenitega izreka »Vem, da nič ne vem« ni, da bi bil Sokrat, najmodrejši med ljudmi svojega časa, neveden v stvareh, ki so v dosegu človeškega spoznanja, ampak da spoznanje tega, kar v resnici je, ni mogoče. Sokratska dialektika torej vodi sogovornika po miselnih poteh tako, da ga pripelje v *aporio*, na

»brezpotje« in/ali v »zadrego«, se pravi v nevedenje brez izhoda. Dialog sicer je miselno utiranje poti proti temu, za kar Platonu gre, vendar to ni dosegljivo s spoznanjem, niti se razvoj misli v enem dialogu ne sklada nujno z razvojem misli v drugem.

Pa vendar dialog je pot. Kocijančič pravi: »Tu lahko le pripravimo pot. Zato je dialog vodenje po poti, korak za korakom, do cilja, ki je za Sokratovim nevedenjem« (Kocijančič, »Platonova filozofija« 808). Dialog je *priprava poti do cilja, nakazovanje nespoznavnega cilja samega*. In sokratska dialektika je vendarle tudi majevtika, babištvo, ki pomaga pri porajanju tega, kar je v človeku nesmrtno, tj. njegove duše, za tisto, kar ga kot smrtno bitje presega – čeprav je porodek lahko mrtvoroden. To, za kar dialektika pripravlja, vendar tja sama ne pripelje, namreč ni nikdar doseženo brez korenite zareze, ampak s preskokom v *exaίphnes*, v nekem »nenadoma«, ki je časovna ekstaza oziroma ek-staza iz časa. *Z zrenjem, ki kljub temu da je umsko, vendarle ni diskurzivno*.

Heidegger poudarja izstavljajno potezo novoveške znanosti kot »teorije dejanskega«, njen postavljalni poseg v predmet: teorija iz-stavi neko bivajoče v predmet tako, da si ga poda v svoji lastni pred-stavi. Zato po njegovem ni naključje, da se je v nemščini za latinsko besedo *contemplatio*, ki prevaja grško *theoría*, že v krščanskem srednjem veku uveljavila beseda *Betrachtung*, »motrenje«, ki po drugi strani etimološko izhaja iz latinskega *tractare*, »obravnavati«, »obdelovati« (prim. Heidegger 399–400); teorija kot motrenje je že obdelava. *Theoría* pri Platonu pa je *čisto, nediskurzivno, nerazdelovalno gledanje: zrenje*.

Platonova »teorija« zato nikakor ni motrilna obdelava dejanskega, te ali one pojavnosti, ampak zrenje tistega drugega, ki se samo ne kaže, ki se torej ne kaže telesnemu očesu. Je zrenje ejdosov oziroma idej ali »uzrtosti«, kot *idéo* prevaja Kocijančič, tega, kar se zrenju daje in ga, v njem samem pričujoče prav kot uzrto, sploh omogoča. Kot vrhunec filozofskega življenja, ki v ekstatičnem nenadoma prebije obzorje časa, pa jo z vodenjem na brezpotje pripravlja dialektika. Ta je tako priprava za vzpon človekove duše onstran tega, kar se kaže telesnemu očesu in je le na (ta) videz, k tistemu, kar se pokaže najvišjemu v duši sami, očesu uma. K resnično Bivajočemu. Se pravi k temu, kar je le »slutnja misli« in o čemer ni mogoče diskurzivno govoriti, pa je vendarle treba govoriti.

Zato tega, za kar Platonu v resnici gre, v dialogu niti Sokrat ne more ustrezno filozofskopojmovno ubesediti, saj se, kolikor obstaja le v nediskurzivnem sprejemanju uma, upira ubesedenju. Platon vsekakor na vso moč zagovarja filozofski način življenja, ki ga uteleša Sokrat in ki ni nič drugega kot nepopustljiv »živeti-proti« presežnemu, strinja pa se le s smerjo Sokratovega ubesedovanja, ne nujno tudi z ubesedenim samim.

Kot že rečeno, se misel o istem v platonskih dialogih lahko tudi drugače razvije: *theoría* ni zmožen le filozof, ampak – v drugi miselni konstelaciji – tudi umetnik, ki v skladu s sodobnim razumevanjem celo ni nič drugega kakor obrtnik.³

Pri Platonu je *theoría* kot nediskurzivno zrenje pred *poíesis*, pred »ustvarjanjem«, če ga vzamemo v širokem pomenu kot privajanje iz nebi-

vajočega v bivajoče, tudi pred umetniškim ustvarjanjem. Vsaka umetnost je poietična, se pravi ustvarjalna v tem širokem pomenu, in nekatere umetnosti neposredno od uzrtega v zrenju samem prejmejo napotilo ter ga uobličijo v prvini logosa. *Poiesis* v ožjem pomenu pa je pesništvo. To je pri Platonu lahko, prvič, umetnost, katere ustvarjanje je proizvodjanje verzov (»Simpozij« 205b–c), drugič, umetnost, ki ni privajanje iz nebivajočega v bivajoče po ejdosu ali ideji, uzrtni s *theoría*, kakor mizarstvo ali stolarstvo, ampak po *eikón*, zunanji podobi oziroma videzu ustvarjene stvari, kakor slikarstvo (»Država« 596b–602b), in tretjič, od boga navdihnjena in zato *maniké*, »blazneča« ali bogoblazna umetnost (»Fajdros« 245a). Tretja možnost je za pesništvo sicer najboljša, vendar Sokrat prav v »Fajdrosu« pravi, da pesništvo ne more prikazati tega, kar duša zre na nadnebnem kraju (247c): »Tega nadnebnega prostora [*Tòn dè hyperouránion tópon*] ni še nikoli slavil noben tukajšnji pesnik niti ga ne bo nikdar slavil tako, kot bi si zaslužil« (Platon, »Fajdros« 548).

S tem ko Platon o zrenju duše na nadnebnem kraju da govoriti Sokratu, tako da ta hkrati to zrenje odreče pesniku, v resnici izreka *filozofski mit*. Misel v ozadju, ki se nakazuje tudi v nekaterih drugih Platonovih dialogih, je, da se le filozofovo zrenje lahko nenadoma reši toka časa in se v brezčasju pridruži zrenju še neutelešene duše v večnosti, kajti stalna »teorija« je lahko le zrenje duše pred rojstvom. Tega, se pravi dušinega zrenja »nadnebnega prostora«, kot se tu imenuje sfera ejdosov, pa ne upodablja več pesniški, ampak Platonov lastni mit. Ali natančneje: *Platonov mit ni pesnikov mit, je pa vendarle pesniški*. Dušinega zrenja namreč ne diskurzivira, ampak podaja le »okoliščine« tega zrenja v predrojstnem. Filozofski *mýthos* se tako pokaže za poseben *lógos*, za tvegano, z izkustvenim nekrito, ustvarjalno besedo o nečutnem bivanju duše.

Pa vendar najvišje, h kateremu v svojem zrenju stremi duša, ni sfera ejdosov. To je še onstran nje, »onstran bitnosti« (»Država« 509b), onstran celote ejdosov kot večnih vzorcev stvari. Imenuje se Eno v »Parmenidu«, ideja Dobrega ali Dobro v »Državi« oziroma Lépo v »Simpoziju«.

V celoti gledano je »Simpozij« sicer zbirka hvalnic erosu, vendar na miselnem vrhuncu, ki ga doseže v Sokratovem govoru, postane govor o Lepem. Ta govor je dodatno okvirjen, saj Sokrat v svojem govoru predvsem obnavlja pogovor, ki ga je imel s svečenico Diotimo. Povzemajoč Diotimine besede, pa erosa sam ne isti več z lepim kakor prejšnji govorniki, ampak ga opredeli kot to, čemur lépo (in s tem dobro) ravno manjka in kar zato le stremi k njemu. Eros ni ljubljeno, ampak to, kar ljubi – ljubezen do lepega. Še več, kot želja lepega postane *želja Lepega*: potem ko se zbudi ob lepem telesu, se od njega vzpne k lepim telesom in od njih k lepim opravihom ter od teh spet k lepim naukom, vse dokler nazadnje ne seže proti Lepemu samemu. *Vzpon želje tako navsezadnje postane pot »teorije«*, iztezanje proti »širokemu oceanu Lepega« (210d). Zrenje Lepega: Dobrega: Enega.

Pesništvo je zato manj od teorije: *theoria* je za Platona akt sprejemanja razodevajočega se Lepega, pesništvo pa ni privilegirani kraj njegovega razodevanja.

Prav tu, v območju razmerja med presežnim »predmetom« platonsko mišljene teorije in pesništvom, tiči tudi velika razlika med Platonovim in Schleglovim dialogom, razlika z duhovnozgodovinsko težo: Platonov »Simpozij« je v poglavitem pogovor o Lepem, Schleglov »Pogovor« simpozij o pesništvu. Kaj to pomeni – pogovor o pesništvu namesto o Lepem?

Za odgovor na to vprašanje se je treba vrniti ne le k Schleglovemu razumevanju teorije, ampak predvsem pesništva, kot ga je razvil v »Študiju«.

Schleglov historični pogled se ne orientira po ekstatičnem nenadoma platonskega zrenja, ampak, izhajajoč iz svoje lastne situiranosti v času, po zgodovinski horizontali namesto po iz zgodovinski vertikali. Teorija je zanj še zmeraj védenje, v sovisnih trditvah shranjena videnost zgodovinsko vidnega. Vendar Schlegel, kot že rečeno, v »Študiju« ugotavlja, da ima moderno pesništvo v nasprotju z grškim interes za nekazljivo, in tako tudi sam, čeprav izhaja iz izročenege novoveškega pojma teorije, ohrani interes za tisto, kar je pri Platonu »predmet« *theoríe*, kar je torej ob dialektičnem urjenju in ekstatičnem vzponu duše uzrtno le njenemu očesu.

Vir grškega pesništva je po Schleglu mit, njegov izvir, kraj, kjer je prvič najprej privrelo na dan, pa Homer. Ta je mit prvi pesniško izoblikoval, zato sta njegovi pesnitvi »najlepsi cvet najbolj čutne dobe umetnosti« (Schlegel, »O študiju« 107), dobe, v kateri *nič, kar se že samo ne kaže (ali prikazuje, pojavlja), nima mesta v umetnosti oziroma v pesništvu*. In ko Schlegel pride do Sofokla, ki naj bi v mojstrstvu prikazovanja segel celo še čez Homerja in sploh najviše v grškem pesništvu, pravi takole:

Seveda pa v svoj prikaz ne vmešava ničesar, *kar ne more biti prikazano, kar se ne more pojavljati*. [...] Božje kraljestvo leži onkraj estetskega horizonta in je v svetu pojavov le prazna senca brez duha in moči. In res, pesnik, ki [...] meni, da se lahko umakne z borno zadovoljtvijo, ki omogoča pogled na kaznovano zlobnost, ali *zgolj z namigom na oni svet*, izkazuje najmanjšo mogočo mero umetniške modrosti (101–102; poudarka sta moja).

Vse, kar grško pesništvo potrebuje za svoj prikaz, se torej prikazuje v estetskem, tj. čutnem obzorju. Vse to najde v »svetu pojavov«, se pravi v *naravi*, ki hkrati pomeni čutni svet ali tudi, kot v skladu s sodobnim filozofskim besednjakom pravi Schlegel, »končno realnost« (53). Zato je v grškem pesništvu zmeraj prikazano le končno brez neskončnega. Vendar skoz Schleglovo povezovanje narave s prikazovanjem oziroma kazanjem preseva staro, grško razumevanje *phýsis* kot »vznikanja«, se pravi vznikanja v sebekazanje z vzniklim vred. Ko Schlegel naredi sklep, da je »zaradi izgube končne realnosti in omajanja dovršene oblike nastala težnja po neskončni realnosti« (prav tam; moj poudarek), je to torej mogoče razumeti tako, da je za moderno pesništvo ob tej izgubi postalo zanimivo *nekazljivo*. In ker se interes za nekazljivo po drugi strani lahko uresniči le v prikazu, ki združuje nadčutno s čutnim ali, v pojmovnosti sodobne filozofske metafizike rečeno, neskončno s končnim, se pravi *nekazljivo s kazljivim*, Schlegel tudi pokritizira pomanjkljivo prikazovanje pesništva po antiki, ki je nastajalo v okviru krščanskega izročila, kolikor to pesništvo »zgolj z namigom na oni svet«, brez razprostiranja nazornega podobja, naznačuje nekazljivo.

Namreč z namigom na »Božje kraljestvo«, ki v tem kontekstu postane izraz »metafizike« Nove zaveze ter označuje svetu pojavov nasprotni in hkrati nadrejeni nevidni svet.

O prihodnjem uresničenju interesa za nekazljivo pa se v poglobitnem govoru v *Pogovoru*.

V tem spisu je poudarek prav na pesniškem prikazu nekazljivega, na takšnem prikazu kot nalogi sodobnega pesništva. Besedo ima šest izmišljenih sogovornikov, izmed teh štirje z daljšimi govori. Téma tretjega govora je roman kot osrednja sodobna pesniška zvrst in téma četrtega slog Goethejevih del, vendar izstopa drugi, Ludovikov govor, ki ima za témo pesništvo zdaj oziroma njegovo nalogo in ga s tematizacijo dotlejšnjih pesniških epoh smiselno vpeljuje prvi govor.

Ludovikov govor je naslovljen kot »govor o mitologiji«, saj je naloga pesništva zdaj, v tej dobi, oblikovanje mitologije, *prikaz nekazljivega v novi mitologiji*. Ludoviko na začetku pravi:

Trdim, da naši poeziji manjka središče, kakršno je bilo za stare mitologija, in vse bistveno, v čemer pesniška umetnost zaostaja za antično, je mogoče združiti v besede: Nimamo mitologije. Vendar, dodajam, smo zelo blizu temu, da jo dobimo, oziroma je čas, da si začnemo resno skupaj prizadevati za to, da jo dobimo (Schlegel, »Pogovor« 158).

Nova mitologija bo po Ludovikovih besedah prišla po »povsem nasprotni poti« kot stara, ki je bila »prvi cvet mladostne fantazije« (prav tam). Ne more namreč več priti po naravni poti, ker je »mitologija novih [*der Neueren*] izgubila neposrednost čutnega«, kot potrebo po novi mitologiji pomenljivo, z namigom na Schleglove besede o »izgubi končne realnosti« iz »Študija«, utemeljuje Heinz Gockel (Gockel 132).

To kratko aluzivno ubesedenje novosti pesniškega in sploh človeškega stanja nam priklicuje pred oči kontekst sodobne filozofije. V Schleglovih očeh je *izguba neposrednosti čutnega* jasno pokazala Kantova kritična filozofija, pretres človekovega uma z nalogo razločiti umske zmožnosti, meje teh zmožnosti in območja njihove veljavnosti. Kant se je namreč že v predkritičnem obdobju odpovedal platonskemu »uzirajočemu umu« (*anschauende Vernunft*) in potem za osnovo vsakega spoznavanja vzel čutno zrenje (*sinnliche Anschauung*), vendar ob izključeni možnosti, da bi bila stvar v tem zrenju dana taka, kot je, v svoji neposredni nasebnosti. Kot trdi v svoji prvi kritiki, lahko pri stvari spoznamo le tisto, kar smo sami položili vanjo, se pravi, da je kot predmet spoznanja naš lastni preparat in da je ta predmet prav v svoji spoznavljivosti venomer zgrajen v človeškem spoznavnem aparatu. Ker torej naš spoznavni aparat ustvarja stvari kot spoznavne predmete v naši predstavi, je objektiviteta objekta zmeraj posredovana s subjektiviteto subjekta.

Na ozadju izgubljene neposrednosti čutnega pa je treba razumeti tudi Ludovikove besede, ki sledijo kot odgovor na to, od kod bo prišla nova mitologija. Ta se mora, ugotavlja Ludoviko, za razloček od stare, ki je prišla od narave, matere vsega čutnega, »razviti iz najgloblje globine duha; biti mora najbolj umetniška umetnina [*das künstlichste aller Kunstwerke*], kajti vsebovati mora vse druge« (Schlegel, »Pogovor« 158). Nova mitologija se

torej mora razviti in biti *najbolj umetniško in/ali najbolj umetno* ter zato naj-nenaravnejše, najduhovnejše umetniško delo, tisto najbolj pesniško, sukus pesniškega v pesniškem delu samem. Razvije pa se lahko ob pomoči nove filozofije, kolikor ta daje namig za njeno razvitje iz duha. »Idealizem«, zagotavlja Ludoviko, je »trdna točka«, iz katere bo izšla »velika revolucija« (prav tam), in s to točko bržkone meri na Fichtejevo filozofijo, saj je prav Fichte našel, kot pravi Schlegel že v »Študiju«, »temelj kritične filozofije« (Schlegel, »O študiju« 111), tj. temelj kantovske filozofije, na katerem je potem gradil nemški idealizem. Fichte je namreč prvi načel temeljno vprašanje nemškega idealizma, vprašanje o tem, kaj je še pred obstojem območij, v katera se pri Kantu naobrača delovanje uma. Se pravi vprašanje, kako nastaneta človekovo samozavedanje, ki šele omogoča načrtno spoznavno rabo uma, in svet, ki po drugi strani omogoča, da se delovanje uma sploh da kam naobrtni.

Temelj kantovske kritične filozofije je Fichtejeva teza, po kateri absolutni jaz postavi ne-jaz, svet, s *Tathandlung* – s »faktom-aktom«, dejanjem v emfatičnem pomenu besede, ki je za vsak posamezni, relativni jaz, ki vznikne z njim, vselej že dejstvo. Postavitev ne-jaza je namreč nujno dejanje jaza, da ta sploh dobi zavest o samem sebi. Kajti jaz se s pojmi lahko zajame in pojmuje kot jaz le, če si nasproti postavi ne-jaz, samega sebe si torej lahko zagotovi le, če se omeji z ne-jazom – čeprav ob prebuditvi samozavedanja izgubi absolutnost.

V Schleglovih očeh je jazova postavitev sveta, tetični akt jazovskega subjekta, ki ima status temeljne teze v Fichtejevem znanstvenem nauku, bržkone *pesniška* v širokem pomenu: *šele tedaj se to, kar se kaže, jazu sploh lahko pokaže za različno od njega*, kot njegovo zrcalno nasprotje in s tem hkrati kot porokovalna instanca njegove istosti. Pesništvo v ožjem pomenu pa je za Schlegla prikazovanje kazljivega in nekazljivega, enega brez drugega ali enega z drugim. Vendar v historično relevantnem pomenu, v pomenu visoke romantične poezije, vsekakor prikazovanje nekazljivega, nekazljivega v kazljivem, in sicer prek nove mitologije.

Vir te mitologije bo torej po Ludovikovih besedah idealizem, »trdna točka« v »najgloblji globini duha«, izhodišče za revolucijo duha, v kateri bo glavno vlogo imelo pesništvo. Nova mitologija tako za moderno pesništvo ne bo to, kar je bila stara mitologija za grško pesništvo – dar ali delo narave. Ne bo v naravnem sosledju kratko malo nadomestila stare, saj bo idealizem kot njen vir namesto narave v resnici *vir novosti mitologije same*. Zato mora – ne kot reprodukcija kazljivega, ampak *kot (re)produkcija nekazljivega* – privreti »iz ustvarjalne moči subjektivnosti«, kot pravi Manfred Frank, véliki poznavalec filozofije in literature v romantičnem obdobju (Frank, *Der kommende Gott* 206). Ker od narave ni mogoče pričakovati nove mitologije, morajo zdaj pesniki začeti črpati iz svoje lastne subjektivnosti in sami ustvariti mitologijo, ki bo po širini zajete snovi nekakšna univerzalna mitologija, antologija doslejšnjih mitologij, ne le antične, ampak tudi vzhodnih, na primer indijske.

Glavno besedo pri nastanku nove mitologije v pesniški subjektivnosti pa bo imela *domišljija*. Nova mitologija, napoveduje Ludoviko, bo namreč

stvaritev domišljije ob hkratni *Aufhebung*, odpravi, ukinitvi ali začasnem izklopu razuma:⁴

Kajti to je začetek vse poezije, da odpravi potek in zakone razumno mislečega razuma [*den Gang und die Gesetze der vernunftig denkenden Vernunft aufzuheben*] in nas znova prestavi v lepo zmedo fantazije, v izvirni kaos človeške narave, za katerega doslej še nisem našel lepšega simbola, kot je pisano vrvenje starih bogov (Schlegel, »Pogovor« 160).

Nova mitologija bo zvezno upodobljenje iz različnih mitologij, ki bo nastalo iz duha ob dejavni pomoči domišljije in nedejavnosti razuma, ter bo kot vélika prispodoba iz zgodbe in podobe dala zreti to, »kar sicer vedno uhaja pred zavestjo« (prav tam) – predzavestno, ki skupaj z zavestjo sicer tvori eno izmed značilnih nasprotij, skoz katera se giblje idealistična misel, poleg splošnega in posameznega, idealnega in realnega ali neskončnega in končnega.

V »Pogovoru« je torej poudarek na *domišljijskem* prikazu nekazljivega, v katerem je izklopljen vsak racionalni, diskurzivni moment, vendar tako, da je pri tem *preskočeno tudi gledanje ali zrenje* v svoji omogočenosti od uzrtega samega in da *prednost pred njim dobi upodabljanje*. Domišljija kot *Einbildungskraft*, kot »moč« ali »zmožnost« (*Kraft*) »u-podabljanja« (*Ein-bilden*), tako postane samolastna, subjektivna moč, ki bo s tem, da je zmožna izoblikovati novo mitologijo in prikazati neprikazano, tudi udejanjila revolucijo duha, katero je pripravila nova idealistična filozofija. Prav v tem visokem vrednotenju domišljije se pri Schleglu kljub njegovemu platonističnemu interesu za nekazljivo prižene do vrhunca Platonu tuji romantični subjektivizem ...

Naj se vrnem k tekstu. Ludovikovemu govoru sledi pogovor, v katerem se spet oglasi Ludoviko sam in spregovori o tem, da je pesništvo po načinu, na katerega se nanaša na neskončno ali nekazljivo, *alegorija*: »... vsa lepota je alegorija. Ravno zato, ker je najvišje neizrekljivo, ga lahko izrekamo le alegorično« (162). Alegorija je očitno prikaz, ki je sam lep, vendar hkrati drugačen od lepega prikaza grškega pesništva, o katerem govori Schlegel v »Študiju«, in sicer po tem, da združuje neizrekljivo z izrekljivim, nekazljivo s kazljivim. Ali s Frankovimi besedami, ki jedrnato zajemajo v pojmovnosti nemškega idealizma: »*Alegorija* je – kratko rečeno – tendenca k Absolutnemu v končnem samem« (Frank, *Einführung* 291).⁵

Kolikor grški glagol *allegoréo* pomeni »govorim, izrekam drugače«, je alegorično govoriti za Schlegla izrekati, meniti, po-menjajoče namigovati na nekaj drugega, v končnem kazati na neskončno, Absolutno. Alegorično po-menjanje ni isto s tistim, na kar meri, s tem da ta njegova negativnost »obstaja v samo sebe kot pozitiv izbrisujoči se sprostivni pogleda [*Freigabe des Blicks*] na absolutno menjeno« (Frank, *Einführung* 294). Ko se torej to po-menjanje izbrše v pogledu, ki ga samo odpira, za njim ostane podoba, ki ni nič drugega kot podoba neskončnega v končnosti jezika.

In v tem pogledu gre pesniška alegorija dlje od filozofskega pojma. Schlegel to drugje pove takole: »Gre do vrat najvišjega in se zadovolji s tem, da zgolj nedoločno naznači tisto neskončno, božansko, ki se filozof-

sko ne da označiti in pojasniti« (KFSA 12, 210). Najvišjemu se torej lahko približa bolj od filozofskega pojma, ker ga ta v nobenem posegu ne more zajeti in določiti. Približa pa se mu tako, da pride vse »do vrat« vanj, ne da bi stopila skozi – v *nedoločni naznačitvi*, ki, čeprav racionalno nerazberljiva, vendarle daje po nazornosti bogato podobo, kolikor nedoločno nikakor ni nujno tudi že uborno. Tako je najvišja oblika izrekanja: »Vsaka alegorija pomeni Boga in o Bogu ne moremo govoriti drugače kot alegorično« (KFSA 18, 347).

Naj sklenem. Pri Schleglu se ob tem, da izhaja iz novoveškega pojma teorije, in ob izgubi neposrednosti čutnega, ob tem, da ohrani platonski interes za nekazljivo, in tem, da povzdigne domišljijo, izrisuje temeljito drugačen položaj pesništva kakor pri Platonu.

Platonu gre za zrenje nadčutnega, vélika konsekvence celotne njegove filozofije ni nič drugega kakor popolno zrenje Lepega onstran stvari namesto le delnega posredovanja nadčutnega v čutnem. Čutno, ki je deležno nadčutnega, je lahko le opora za vzpon duše k Lepemu, ki se mora, da bi segla proti Lépeju, postopno odvracati od lepote stvari in jo navsezadnje pustiti za seboj. Kolikor pa pesništvo (oziroma umetnost sploh) po drugi strani zmeraj deluje v območju esteze, tj. estetskega, čutnega posredovanja, ne more biti privilegirani kraj razodevanja Lepega. Umetniško prikazovanje, ki je prikazovanje v čutnem, v kamnu ali lesu, barvi, besedi, ni na ravni zrenja, ki mu še najbolj ustreza upodobitev v filozofskem mitu – zrenja, v katerem duša navsezadnje izkusi Lépo popolnoma zunaj čutnega, v čistem molku.

Nasprotno pesništvo pri Schleglu postane privilegirani kraj prikazovanja, jezikovnega upodabljanja Absolutnega (s tem da Absolutno samo ostaja zunaj njega, za lepega pa obvelja pesniški prikaz sam). Schlegel namreč ob kritiki poantičnega pesništva, ki naj bi, potem ko je zgubilo stik z mitologijo, shajalo le z bornimi namigi na Absolutno, zasnavlja sodobno pesništvo tako, da se pri tem ravna po nezgrešljivo platonističnem interesu za nekazljivo, čeprav je njegov lastni platonizem seveda posredovan skozi novoveški subjektivizem.

Pesništvo v Schleglovi zasnovi torej ni le reprodukcija sveta pojavov, ki ga po Fichteju z izvornim tetičnim aktom, tako rekoč z drugim stvarjenjem, postavlja jazovski subjekt. Pesništvo je na ravni svojega časa in odgovarja njegovemu zgodovinskemu izzivu le, ko se loti prikazovanja nekazljivega, in sicer z novo mitologijo kot tvorbo domišljije, ne da bi ta bila le naslednica stare mitologije, ki bi vzniknila kot dar narave v njenem sebekazanju, niti ponovitev postavljaljočega akta jaza, kolikor je v svoji novosti ravno prisposoba nekazljivega.

V modernem pesništvu se nekazljivo pokaže šele v prikazu – in nič drugače kot tako. Takšen prikaz je zato skrajno nenavaden po-kaz, paradokсна re-prezentacija ali po-navzočenje, po-uprisotnjenje. Kajti re- tu ne naznačuje naknadnosti, nobenega »biti-po«, kolikor pesniški prikaz v svoji srčiki ni prikaz pojavnega oziroma prisotnega, pa vendar hkrati jo naznačuje, kolikor je *prikaz tistega, kar je »prisotno« drugače oziroma v razliki od prisotnega*, onstran racionalno razberljive in pojmovno ubesedljive prisotnosti, kajti to kot nekazljivo sicer sploh ne bi bilo prisotno v območju čutnega in

bi nam ljudem, ki smo vselej že napoteni vanj in popotujemo v njem, ostalo povsem tuje.

Prav to, da nekako posreduje tisto, kar je samo po sebi sicer neposredljivo oziroma kar ni posredljivo drugače kot tako, pesništvo tudi dviguje v visoki položaj, ki ga dobi v Schleglovem »Pogovoru«. Ta dialog je zato eden izmed najpomembnejših izrazov romantične »umetniške religije«, nazora, ki umetnost vidi v položaju ali celo na mestu religije. In ker Schleglov dialog pesništvu v resnici namenja odlikovani položaja posrednika Absolutnega, je hkrati eden izmed temeljnih kamnov prihodnjega »dialoga med literaturo in teorijo«. Le da bo pesništvo v protiplatonskih oziroma protimetafizičnih poetikah prihajajočih modernih časov nemara prej postalo posrednik ne-čutnega namesto nadčutnega ...

OPOMBE

¹ Prim. tudi Behler 97.

² Gl. za pismo Novalisu KFSa 23, 204, za pismo Augustu Wilhelmu Schleglu pa n. d., 188. V ogletem oklepaju navajam variantno ubesedenje iz pisma bratu. Prim. tudi Behler 98 in 94.

³ Prim. Kocijančič, »Država« 1000: »Poznavanje eidosa, ki je drugje (tudi v 'Državi') stvar izredno zahtevnega dialektičnega vzpona filozofa, Sokrat tu [v deseti knjigi tega dialoga – op. V. S.] paradokso pripisuje vsakemu obrtniku.«

⁴ Andrew Bowie to imenuje *suspension of reason*; prim. Bowie 54.

⁵ Schlegel je »alegorijo« v drugi izdaji »Pogovora o poeziji« zamenjal s »simbolom«, upoštevajoč pomensko razločitev pojmov, ki se uveljavila prav v romantičnem obdobju. Navsezadnje pa je vseeno, ali tu stoji »alegorija« ali »simbol«; v obeh primerih gre za podobskost jezika, za jezikovno upodobljenje neprikazljivega. Prim. Buchholz 207: »Vprašanje, o katerem se je kontroveržno razpravljalo, ali Schlegel misli na 'alegorično' ali, kot popravlja poznejša različica, na 'simbolno' oblikovanje, je v tej zvezi drugotnega pomena, saj gre obkraj za *podobski* moment [*das bildliche Moment*], tj. za *tropično* izrazno formo.«

LITERATURA

- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 1992.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester in New York: Manchester University Press, 1990.
- Buchholz, Helmut. *Perspektiven der Neuen Mythologie: Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Pariz: Peter Lang, 1990.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1982. *Prihajajoči bog*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: [UD Literatura, 2005.]
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Gockel, Heinz. »Zur Neuen Mythologie der Romantik.« *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Ur.

- Walter Jaeschke in Helmut Holzhey. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. 128–136.
- Heidegger, Martin. »Znanost in osmislitev.« Prevedel Tine Hribar. *Nova revija* 8.83–84 (1989). 396–405.
- Kocijančič, Gorazd. »Platonova filozofija.« Platon. *Zbrana dela*. 2. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 798–820.
- Kocijančič, Gorazd. »Država.« Platon. *Zbrana dela*. 2. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 973–1002.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (= KFSA). Ur. Ernst Behler idr. Paderborn, München itn.: Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag, 1958–.
- Platon. »Simpozij«. *Zbrana dela*. 1. zv. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 492–528
- . »Fajdros.« *Zbrana dela*. 1. zv. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 533–573.
- . »Država«. *Zbrana dela*. 1. zv. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 1003–1252
- Schlegel, Friedrich. »O študiju grške poezije.« *Spisi o literaturi*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998. 50–115.
- Schlegel, Friedrich. »Pogovor o poeziji.« *Spisi o literaturi*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998. 144–176.

UDEJANJANJE RAZUMA PRIPOVED IN FILOZOFIJA V VOLTAIROVEM »L' HOMME AUX QUARANTE ÉCUS«

Madeleine Kasten

Univerza v Leidnu

UDK 1 Voltaire

UDK 821.133.1.09 Voltaire

Članek raziskuje vlogo pripovednosti v Voltairovi misli, in to prek analize ene njegovih contes philosophiques, »L'Homme aux quarante écus«. Ugotavlja, da se zgodba odvija kot alegorija razsvetljenstva, v kateri protagonist postopoma pridobiva svojo identiteto. Dejstvo, da je ta identiteta utemeljena v tekstni heterogenosti, ne pa v koherentnosti, govori v prid tezi, da je za Voltairovo pojmovanje razsvetljenstva bistvena notranja različnost. Kajti Voltaire razume razsvetljenje kot projekt, ki je nenehno v nastajanju, njegov pomen pa kot nekaj, kar se upira fiksaciji. In narobe, Voltairova koncepcija razsvetljenstva pomaga razložiti, zakaj je izbral zgodbo kot medij za »udejanjanje« razuma v pripovednem aktu.

Ključne besede: narativnost, alegorija, identiteta, razsvetljenje, Voltaire

1. Uvod

Kakšno je razmerje med filozofijo in umetnostjo pripovedovanja zgodb? Ali je lahko nekdo znotraj istega teksta filozof in hkrati tudi pripovedovalec? Če je, kako v takem primeru medij vpliva na sporočilo? Walter Benjamin v svojem slovitim esaju označi pripovedovalca kot mojstra, ki ima v zadnjem času čedalje redkeje priložnost deliti izkušnje z drugimi (»The Storyteller« I, 142). Pripovedovalec kot rojeni komunikator je tisti, ki ponuja nasvet svojim poslušalcem. Ta nasvet skuša biti praktične ali moralne narave. Značilno zanj je, da privzame obliko predloga, kako bi se pravkar povedana zgodba lahko nadaljevala. Se pravi, da to, kar je tako posredovano občinstvu, ni niti informacija niti neka abstraktna resnica, marveč modrost, »epska plat resnice«, kjer je nasvet neločljivo prepleten z resnično življenjsko izkušnjo (»The Storyteller« IV, 145–46).

Ob Benjaminovem hvalospevu pripovedovalcu kot posredniku med življenjem in resnico bi kdo utegnil pozabiti, da zahodni filozofi niso od zme-

raj z naklonjenostjo gledali na umetnost »udejanjanja resnice« v pripovedi. Spomniti se kaže, da že Platon v deseti knjigi *Države* izžene fikcijo iz svoje idealne države, zato ker je zmožna kvariti javno moralno (1230–1241). Skupaj s pesnikom odpravi tudi sofista, in sicer kot obrekovalca, ki si za cilj namesto načela resnice raje postavlja prostaškost uspešnega prepričevanja.

Platonov poskus razločevanja med resničnim in lažnim govorom je Michel Foucault označil kot temeljni preobrat v človeški zgodovini, ko je opozicija med resničnim in lažnim začela funkcionirati kot edini najpomembnejši mehanizem za nadzorovanje diskurza nasploh (*Order of Discourse* 54).¹ Seveda lahko opazimo, da je to spoznanje oprto na tradicijo zahodne filozofije, kjer je bila laž večkrat izenačena s fikcijo. Razmerje med filozofijo in pripovedjo je že od Platona naprej vprašljivo, čeprav je ironija v tem, da so si nekateri sloviti filozofi prislužili ugled ravno zato, ker so bili prepričljivi pripovedovalci zgodb.²

Zdi se, da primer François-Marie Aroueta *alias* Voltaira (1694–1778) povečuje to težavo. Neutrudljiv zagovornik razsvetljenstva je bil tudi človek mnogih različnih talentov, ki je svojo literarno produkcijo povezoval s svojim zgodovinskim in filozofskim delom, pa tudi s svojimi znanstvenimi interesi. Voltaire, če je verjeti njegovim lastnim besedam, ni videl bistvenih razlik med žanri, ki jih je pisal. »*J'ecris pour agir*«,³ je dejal, to pa je rek, ki ustreza namenu njegovega *Dictionnaire philosophique* (1764), kot tudi namenu šestindvajsetih *contes philosophiques*. Te so njegova zapuščina svetu in na njih temelji njegov današnji literarni sloves.

Izraz *conte philosophique*, ki ga ponavadi uporabljamo za označevanje Voltairovih zgodb nemara kaže na to, da ni pristajal na zgoraj nakazano opozicijo med resnico in fikcijo. Roger Pearson poudarja, da jo je Voltaire redko uporabljal, čeprav izdaja njegovih del v kvartnem formatu, objavljenih leta 1771, vsebuje dva zvezka, katerih vsebinske enote so razvrščene kot *romans*, *contes philosophiques* itn. Poleg tega je, zato da bi razkrinkal čudežna poglavja biblijske zgodovine, metafiziko svojih kolegov filozofov od Platona naprej in bajeslovno zgodovinopisje starih, na slepo srečo uporabljal izraze, kot so *conte*, *fable* in *roman* (*Fables of Reason* 5–6). Vse kaže, da Voltaire ni samodejno sprejel Aristotelove predstave o pesniku kot nekom, ki si – drugače kot zgodovinar, kronist zgolj dejstev – prizadeva izraziti višjo, bolj filozofsko resnico (Aristotel 61–63).

Takšno sklepanje potrjuje članek o zgodovini, ki ga je Voltaire napisal za *Encyclopédie*. Svoj prispevek začne z orisom utečenega razlikovanja med historiografijo kot »le récit des faits donnés pour vrais« in bajko [angl. *fable*, op. prev.], ta je »le récit des faits donnés pour faux«. Vsakogar, ki bi ga nemara zamikalo izraz *faux* interpretirati v nevtralnem smislu, to je kot *izmišljen*, bo tu hitro spoznal svojo zmoto. Avtor v četrtem poglavju ugotavlja, da ima zgodovina svoje korenine v zgodbah (*réécits*), ki se prenašajo iz roda v rod; proces, v katerem zgodba postopoma izgubi sleherno verjetnost. To, kar ostane je *fable*, kjer se resnica izgubi (»la vérité se perd«); se pravi, da »toutes origines des peuples sont absurdes« (»Histoire«, *Oeuvres alphabétiques* I 164–165). Glede Herodotovih *Zgodb* pa opaža, da so nenavadna

mešanica resničnih stvari, o katerih je slišal, in *contes*, ki jih ima od govoric; mestoma se delo bere kot roman. Za tiste zgodovinarje, ki, podobno kot Voltairov starejši sodobnik Charles Rollin, nagibajo k temu, da občudujejo učenost (*science*) in resnicoljubnost (*véracité*) teh zgodb, bi bilo po njegovem bolje, če bi se zavedeli, da je čas preveč dragocen in zgodovina preveč brezmejna, da bi svoje bralce obremenjevali s takšnimi izmišljijami (70).

Ne samo da zgodbam manjka faktična resnica; Voltairova zadnja pripomba nakazuje, da bi tudi tam, kjer zgodba vsebuje »višjo« resnico, to morda lahko učinkoviteje posredovali prek drugih sredstev. Prav izraz *conte philosophique* je potemtakem potencialni problem v kontekstu Voltairovega opusa; okoliščina, ki je že sama po sebi razlog za podrobnejšo preučitev njegovega lastnega prakticiranja te zvrsti. Gotovo je kar nekaj resnice v Pearsonovi trditvi, da je Voltairovo splošno odklanjanje zgodb utemeljeno v njegovem prepričanju, da mnoge od teh zgodb ljudem preprečujejo videti stvari »takšne, kot v resnici so« (*Fables of Reason* 4). To, kar, po Pearsonu, počne Voltaire, je, da prodira na območje fikcije, kot da bi jo hotel uničiti od znotraj, tako da bajko kot izmišljeno zgodbo nadomesti s pristnejšo. Čeprav v svojem občinstvu nikakor noče zbuhati hrepenenja po iluzijah, se njegove zgodbe predstavljajo kot *alegorije*, ki jih mora bralec ali bralka uporabiti v skladu s svojim osebnim položajem. Mogoče je reči, da je ta didaktični načrt povsem v skladu z Voltairovim prepričanjem, da so najkoristnejše tiste knjige, ki jih avtor in bralec pišeta skupaj,⁴ in obenem potrjuje avtorjevo koncepcijo *conte philosophique* kot hibridne strukture, katere filozofski pomen se pojavlja samo posredno, na točno določenem mestu, kjer bajke, ki so si jih izmislili drugi – filozofi, a tudi znanstveniki, zakonodajalci in cerkev – obrne proti njim samim.

V nadaljevanju bom preko analize ene Voltairovih uspešnejših *contes*, »L'Homme aux quarante écus« (1768) preučila vlogo pripovedi v Voltairovi misli. Utemeljeno namreč domnevam, da je bil Voltairov pogled na razsvetljenstvo kot na izrazito *zgodovinski* razvoj tisto, kar ga je prisililo izbrati narativni pristop. Vselej nezaupljiv do filozofskih sistemov, je razsvetljenjski projekt videl kot neskončen proces, ki se lahko odvija samo v delovanju posameznikovega razuma. »Lisez, éclairez vous,« tako eden od pripovedovalcev v »L'Homme« prigovarja obema, protagonistu in zunanjemu bralcu (327) – pri tem pa, kako značilno, ne ponudi nobenih naslovov za takšno izobraževanje. Branje, opravilo, kjer gre nujno za zaporedje, je pomembna tema v tej *conte*, kjer se junakov nenehno naraščajoč apetit do knjig predstavlja kot alegorija njegovega poskusa »brati« življenje.⁵ Brati v tem širšem smislu pomeni razsvetljevati se, pomeni način *udejanjanja* [angl. *performing*. op. prev.] razuma skozi nenehni dialog z varljivim tekstom, ki je svet.

Moja analiza se osredinja na vprašanje, kako, se pravi, s kakšnimi formalnimi sredstvi skuša Voltairova *conte* udejanjati razum v pripovedi; in na vprašanje, kakšne posledice ima ta narativni pristop za tako posredovano filozofsko resnico. Posebna pozornost bo posvečena nekoherentnosti zgodbe na ravneh prezentacije in naracije, saj je ta vidik bistven za mojo interpretacijo njenega alegoričnega pomena.

2. Gospod Povprečje⁶ se nauči brati

»L'Homme aux quarante écus« je zgodba o človekovem iskanju vednosti. V tem smislu sovpadе z njegovo individualno rastjo v smeri narativne identitete.⁷ Preden preidem na vprašanje oblike, bi rada orisala to tipično voltairovsko zgradbo.

»L'Homme« se začne s tožbo, narejeno po *ubi sunt* motivu, kjer neki starrec primerja sočasno stanje francoskega gospodarstva z njegovo slavnejšo preteklostjo. Glavni razlog, ki ga navaja za ta upad, je trenutno pomanjkanje poljedelske delovne sile, kar je med drugim posledica dejstva, da se je že toliko ljudi usmerilo v druge poklice.

Poglavje, ki sledi prologu, nas seznanja z nesrečo, ki je zadela protagonista, malega posestnika, čigar posest bi mu omogočila letni dohodek štiridesetih ekujev, če ne bi bilo davčne reforme. To so uvedle »quelques personnes qui, se trouvant de loisir, gouvernement l'État au coin de leur feu« (286).⁸ Pokaže se, da so novi ministri uvedli davek na zemljo, pri tem pa izvzeli vse tiste, ki prejemale dohodke iz drugačnih virov. Tako se naš junak kot *seigneur terrien* mora odpovedati polovici svojega letnega dohodka v prid državi.⁹ Potem, ko prestane zaporno kazen, ker ni zmožen plačati svojih obveznosti, sreča napihnjene kapitalista, kateremu se *skoraj* posreči, da protagonista prepriča o pravičnosti novega sistema: »Payez mon ami, vous qui jouissez en paix d'un revenu clair et net de quarante écus; servez biens la patrie, et venez quelque fois diner avec ma livrée.« (287)

Kapitalistova hvalnica povzroči, da začne *l'homme* misliti – redka dejavnost v njegovem koncu dežele (285). Vendar ugotovi, da samo s premišljevanjem ne bo našel odgovorov, nujno potrebnih za zavrnitev argumenta, kateremu ne verjame. Zato dvakrat zaporedoma pokliče na pomoč svoja *géomètres*.¹⁰ Njegov prvi konzultant, ki prakticira metafizično različico te znanosti, ga samo zmede, ko ga skuša prepričati, naj ne verjame svojim lastnim očem. Na srečo pa mu njegov drugi mentor, *citoyen philosophe* zagotovi, da »la véritable géométrie est l'art de mesurer les choses existantes« (292). Prek niza statističnih izračunov se pokaže izračun tega »pravega« merilca: če bi vsoto vseh francoskih obdelovalnih površin delila s približnim številom njenega prebivalstva, bi se zgodilo, da bi na vsakega prebivalca odpadel letni dohodek štiridesetih ekujev. Na tem mestu torej *l'homme* ugotovi, da je prav on francoski gospod Povprečje. Toda to je položaj, ki mu niti malo ne ugaja, zlasti potem ko izve, da je povprečna življenjska doba Parižana triindvajset let in da si lahko obeta samo še tri leta znosnega življenja: »Quarante écus et trois ans à vivre! Quelle ressource imaginerez-vous contre ces deux malédictions?« (291)

Njegov svetovalec, zelo praktičen mož, nemudoma začne pojasnjevati program za izboljšanje ljudskega zdravja in higiene, kar zveni nenavadno moderno: poskrbi naj se za čistejši zrak, ljudje naj jedo manj in se gibljejo več, spodbuja naj se dojenje in cepljenje proti kozam. Glede bogastva pa lahko gospodu Povprečju svetuje samo poroko in štiri otroke, »kajti iz petih ali šestih nesrečnežev skupaj lahko nastane kar spodobno gospodinjstvo« (292). Čeprav živimo v železni dobi, ko vlada neenakost, je položaj

Francozov boljši od mnogih drugih narodov. Gospod Povprečje bi bil srečen človek, če bi le lahko sam sebe imel za srečnega! Toda filozofov učenec se noče zadovoljiti s takšnimi izmuzljivimi tolažbami. To, kar sledi, je lekcija iz »pravega« vladanja, po kateri je celotno prebivalstvo, vključno z novimi industrijalci, ustvarjeno za to, da prispeva svoj delež k razbremenitvi nacionalne zakladnice. Geometer, potem ko konča svoj govor, ironično priporoči gospoda Povprečja božji milosti. Toda njegov odgovor pokaže, da je že začel žeti sadove izobraževanja: »On passe sa vie à espérer, et on meurt en espérant.« (301)

Resničnost tega poslednjega uvida je – spet ironično – preverjena, ko se gospoda Povprečja, zdaj obubožanega zaradi nove davčne zakonodaje, spretno otrese bosonogi karmeličan, ki ga je gospod poprosil za hrano. Ko se udeleži javne seje, ki jo vodi *contrôleur général* – gospod Povprečje upa, da bo pred njim lahko predstavil svoj primer –, dobi še nadaljnje dokaze za to, da deželi vlada nepravilnost. Posvetna in cerkvena oblast druga drugi odrekata pravico do izžemanja ljudi, *contrôleur* pa, zatekajoč se k biblijskemu jeziku, poje hvalnico izžemalcem. Redek trenutek resnice nastopi, ko »zares genialen človek« predlaga, da bi odmerili davek na duhovitost; *contrôleur* se na to odzove tako, da govorca nemudoma oprostí davka za vse življenje (404). Ko gospod Povprečje končno dobi priložnost, da zaprosi za svojo pravico, mu povejo, da je bil žrtev potegavščine. Kot odškodnino prejme precejšnjo vsoto in oprostitev davkov za vse življenje. Sejo zapusti, blagoslavljaljoč *contrôleurja*.

Anonimni dopisovalec, ki je prebral poročilo o spremenljivi sreči gospoda Povprečja in spoznal, da je gospod strastni bralec, mu pošlje izvod nekega gospodarskega časnika. Pisca samega je namreč uničil nasvet, natisnjen v takem časniku. Zato opozarja gospoda Povprečja, naj ne zaupa tam predstavljenim novim ekonomskim teorijam in poljedelskim sistemom: »Gardez-vous des charlatans.« (307)

Tej vstavljeni zgodbi o človeku, ki se je naučil brati, sledi druga, in sicer odlomek iz rokopisa starega samotarja, v katerem ni težko prepoznati Voltairovega *alter ega*. Samotar ne obravnava več stvariteljev novih sistemov vladanja svetu, marveč se osredini na tiste, ki bi radi odstavili Boga, medtem ko si prizadevajo s pisanjem poustvariti njegov univerzum. V tem smislu poroča o dialogu, kjer ga je eden od teh mislecev, Talesov potomec, skušal prepričati, da je svet sprva pokrivala voda in da je zemeljska krogla narejena iz stekla. On pa pravi, »plus il m'indoctrinait, plus je devenais incrédule« (308). Tudi ustvarjalci metafizičnih sistemov – Leibniz, Descartes – in raziskovalec Maupertius, ki je predlagal zgraditi mesto v središču zemlje, ne zvožijo nič bolje s tem zagrizenim skeptikom.

Medtem je gospod Povprečje precej napredoval na poti do izobrazbe. Kot imetnik manjšega premoženja se poroči s prijetno žensko, ki kmalu zanosi. Njegovo bližajoče se očetovstvo sproži nova vprašanja. Zato se, da bi ugotovil, kako se zaplodijo otroci, obrne na svojega geometra. Ta zanika sleherni neposredno vednost o zadevi, a se ponudi, da mu bo posredoval, kaj nekateri »filozofi« mislijo o tej temi, »se pravi, kako se otroci *ne* delajo« (311). Prikazane so različne teorije, od Hipokratovih pojmovanj o mešanju

moškega in ženskega semena do Harveyjeve hipoteze, da ženske, podobno kot vsi sesalci, rodijo iz jajc, ki zorijo v jajčnikih. Ravno ko bodoči oče prizna, da so mu jajca njegove soproge zelo pri srcu, inštruktor pokvari vzdušje, ko pove, da se je znanost naveličala tega sistema in da se dandanes otroci delajo drugače (313). Sledi krog novih spekulacij, do katerih postaja učenec čedalje bolj kritičen. Ko *géomètre* izjavi, da se bodo na koncu znanstveniki morda »vrnili k jajcem«, gospod Povprečje vpraša, kaj je potemtakem korist vseh teh razprav. Odgovor je – dvom. Znanstveniki, pravi *géomètre*, imajo pomembno prednost pred teologi, saj utegnejo imeti različne poglede, pa se zato ne pobijajo med seboj. Četudi izrecno ne govori o prednosti dvoma za znanost, pa gospodu Povprečju vseeno svetuje, naj dvomi o vsem v življenju – razen, seveda, o osnovnih načelih geometrije (315).

Ko skuša gospod Povprečje ta nasvet uporabiti v praksi, naleti na zmeraj nove nesreče in čudaštva tega sveta: brezmejno bogastvo meniških redov in izgubljene talente tistih, ki vanje vstopajo; nehumanost sistema dot, ki revne plemiče sili pošiljati hčere v samostane; nepravilnost desetih in cerkvenih davkov, ki jih francoski državljani plačujejo neposredno Svetemu sedežu; nesorazmerno visoke kazni, ki jih izrekajo sodišča (»un pendu n'est bon à rien«, 323); priznanja, izsiljena z mučenjem; in končno nadloga, ki se ji pravi sifilis. Tega bi bilo mogoče – po mnenju vojaškega zdravnika armade, ki prinaša bolezen v tisti konec dežele, kjer domuje gospod Povprečje – premagati samo s še eno križarsko vojno (332).

Ker si gospod Povprečje prizadeva, da bi bil njegov duh nenehno odprt, in pazi, da ne bi ničesar jemal za čisto zlato, mu postopoma uspe izpopolniti svojo izobrazbo. Njegov napredek spremlja tudi materialni uspeh. Nič manj kot tri dediščine od sorodnikov mu omogočijo, da si začne ustvarjati lastno knjižnico. Njegovo najpomembnejše junaštvo v zgodbi pa je nemara to, da si končno dobi ime. Od tod naprej »notre nouveau philosophe« nastopa pod imenom Monsieur André (332).

M. André v svoji novi pristojnosti modreca hitro pridobi ugled kot posrednik v sporih. Ko med teologi izbruhne na videz nerešljiv prepir, ali duša poštenega poganskega cesarja Marka Avrelija biva v nebesih ali v peklu, povabi obe strani na večerjo in ju taktno prepriča, naj pustijo cesarjevo dušo *in statu quo*, »z opustitvijo poslednje sodbe« (334). Zanimivo je, da uspe prebiti led s tem, ko svojim gostom pove neko *conte* (334). V zadnji epizodi ga vidimo, kako s svojo ženo načeluje gostiji, kjer povablencem različnih veroizpovedi in življenjskih poti uspe skupaj preživeti zelo prijeten večer. Tisti, ki pripoveduje o tem sklepnem prizoru, je prepričan, da priložnost v ničemer ne zaostaja niti za Platonovo gostijo: »J'avoue que le banquet de Platon ne m'aurait pas fait plus de plaisir que celui de monsieur et de madame André« (342).

3. Voltairova alegorija razsvetljenstva

Paul Ricoeur v svoji monumentalni razpravi *Čas in pripoved* opredeli človekovo identiteto kot nekaj, kar se konstituira predvsem prek pripovedi. Kot človeški agensi živimo v kontinuirani sedanosti zgodovinskega časa,

kjer določamo svoja dejanja na osnovi preteklih izkušenj in pričakovanja prihodnosti. Za to, da bi tej kompleksni zgodovinski sedanjosti dali izraz, potrebujemo zgodbe. Samo prek preoblikovanja zgodovinskega časa lahko našo individualno izkušnjo umestimo v medoseben kontekst sveta, ki ga naseljujemo. To je zato ker – drugače kot zgodovinska sedanjost – zgodovina ni zaporedje nepovezanih dogodkov. Ko pripovedujemo zgodbo, projiciramo poenotujočo strukturo zapleta na zaporedje nepovezanih dogodkov in pripetljajev; s tem ustvarimo iluzijo kavzalne koherence. »Čas postane človeški,« pravi Ricoeur, »kolikor se artikulira prek pripovednega načina«, pripoved pa doseže svoj polni pomen, ko postane pogoj časovnega obstoja.« (*Time and Narrative I*, 65). Zgodbe nam omogočijo, da heterogenost sintetiziramo v razumljivo celoto (*I*, 65). Obenem nam pomagajo sprijazniti se s končnostjo naših življenj, tako da nam dovolijo skonstruirati predzgodovino in predstavo o možnem nadaljevanju našega obstoja. Skratka, zgodbe potrebujemo za *osmislitev* naših življenj.¹¹

Če sodimo po gornjem orisu Voltairove povesti, lahko sklenemo, da je »L'Homme« odlična ponazoritev Ricoeurjeve teorije. Podobno kot *Kandid*, Voltairova najslovitejša *conte*, se tudi »L'Homme« odvija kot *Bildungsroman*, kjer človek, ki ga najprej zadene nesreča, preraste svojo vlogo pasivnega lika – v primeru prihodnjega M. Andréja, *dobesedno* lika – in se postopoma nauči jemati usodo v svoje roke, s čimer pridobi osebno identiteto.¹² Ta identiteta pa se lahko zares razkrije samo v zgodbi, kjer so junakove pretekle izkušnje zbrane na enem mestu in povezane z njegovim sedanjim položajem. Podobno tudi iluzija, da je protagonist izpolnil svojo usodo in s tem na svoj življenjepis pritisnil poenotujoč pečat, v celoti temelji na dejstvu, da se zgodba na določeni točki *konča*.

Primerjava med »L'Homme« in *Kandidom* prinaša nadaljnje zanimive podobnosti. Obe *contes* sta anti-bajki, saj uporabljata pripovedni način za smešenje obstoječih miselnih sistemov. V tem pogledu se razlikujeta od konvencionalnejših filozofskih pripovedi, kjer zgodba zgolj služi ponazranju resnice; Ezopove basni so zahodni prototip tega žanra.

Poglavitna tarča Voltairove satire v *Kandidu* je Leibnizova monadologija, zlasti njeno optimistično prepričanje, da živimo v najboljšem vseh možnih svetov. To je utemeljena domneva, če verjamemo, da gre za stvaritev Boga.¹³ Lik, skozi katerega govori Leibniz, je Kandidov vzgojitelj, učeni doktor Panglos, ki je bil zadolžen, da svojega učenca poučuje v *métaphysico-théologo-cosmolo-nigologie* (28). Zgodba se odvija tako, da častitljivega doktorja zadenejo vse možne nesreče, toda njegovo prepričanje, da se Leibniz ni mogel motiti, se nikakor ne omaje (146). Povsem drugače je s *Kandidom*, ki so ga njegove lastne preizkušnje pripeljale do pregovornega, toda skrivnostnega sklepa, da »il faut cultiver notre jardin« (153). Grenka izkušnja ga je naučila, da se edina resnica nahaja v koristnem *dejanju*. Umovanje je nadomestilo udejanjanje razuma, udejanjanje, ki ne vsebuje nobenega jamstva za prihodnost, pač pa samo nalogo, katere alegorični pomen mora sleherni novi bralec vsakič na novo dojeti.¹⁴

Videli smo, da tudi »L'Homme« ponuja gospodu Povprečju in njegove-
mu zunanjemu bralcu pouk v razkrivanju neutemeljenih prepričanj drugih.

Tako kot v *Kandidu*, tudi tu »pravo branje« ni nikoli stvar preproste zamenjave enega sistema z drugim. Struktura pripovedi, utemeljena na iskanju, služi prenašanju resnice z ene tekstne ravni na naslednjo, dokler končno ne izgine onkraj obzorja zgodbe. Gostoljubno vzdusje, ki vlada *chez André*, je posledica dejstva, da so gostje zmožni sodelovati v živahnem pogovoru in pri tem ne skušajo drug drugega spreobračati. Zato se večer sklene povsem neobremenjeno, tako kot prijetna pesem, ki jo je nekdo iz družbe zložil za gospe.

In vendar so med obema *contes* opazne tudi pomembne razlike. Najočitnejša med njimi, vsaj po moje, zadeva raven naracije in fokalizacije.¹⁵ Tako v *Kandidu* kot v »L'Homme«, začetni udarec usode spravi protagonista v vrtinec nepovezanih izkušenj, glede katerih se zdi, da so povsem brez smisla in ga puščajo v tem času povsem nenadzorovanega. Toda v *Kandidu* prisotnost zunanjšega pripovedovalca, ki integrira vstavljene zgodbe v eno samo perspektivo, vseskozi zagotavlja pripovedno enotnost, v »L'Homme« pa bi takšno enotnost zaman iskali.

V prologu naletimo na personalnega pripovedovalca, ki sprašuje starega moža. Šele v naslednji epizodi se pokaže, da je ta pripovedovalec protagonist, ki nadaljuje s pripovedovanjem svoje lastne zgodbe do prizora, in vključno z njim, kjer *contrôleur* reši njegove gmotne težave. Do tu se zdi, da gospod Povprečje usmerja svojo lastno zgodbo, če ne celo svojo usodo. Na tem mestu pa se njegova pripoved prekine, najprej z anonimnim dopisovalcem, ki zatrjuje, da je prebral zgodbo o nesreči gospoda Povprečja in poznejši naklonjeni usodi, in potem z odlomkom iz rokopisa starega samotarja (308), Voltairovega fikcijskega dvojnika, ki ne izpusti priložnosti, da ne bi bralce usmeril k nekaterim drugim svojim tekstom.

Naslednja epizoda, v kateri gospod Povprečje prejme nagel pouk iz biologije, zaznamuje še en premik, ko začetek pripoveduje zunanji pripovedovalec. V tem poročilu torej gospod Povprečje prvič funkcionira kot predmet fokalizacije drugega pripovedovalca. Vendar sogovornika kmalu prevzame besedo in tekst hitro privzame dramski način. Toda vrine se še neki drugi personalni pripovedovalec (Voltaire?, geometer?), dialoška prvina se torej ohranja, protagonist pa postaja čedalje bolj predmet fokalizacije drugih. Zgodba se še enkrat prekine, tokrat zato, da poskrbi za niz izvlečkov iz (zgodovinskega) dokumenta o kazenskem pravu, ki ga je napisal Voltairov sodobnik. V sklepnih odlomkih ima neidentificirani pripovedovalec še enkrat vse trdno pod nadzorom. V tem času se začne tudi pripovedni čas premikati iz preteklosti v sedanost, iz časa v čas, in tako nakazovati sovpadanje časa pripovedi s časom pripovedovanja.

Če vse to povzamemo, lahko rečemo, da protiutež preobrazbi gospoda Povprečja v Monsieurja Andréja predstavlja njegova postopna sprememba iz pripovednega subjekta in fokalizatorja v pripovedovano osebo in objekt fokalizacije, in da je ta poslednja sprememba razlog za naš vtis, da je protagonist dosegel svojo razsvetljeno usodo na točki, kjer se zgodba sklene.

In vendar bi to bila preveč preprosta razlaga, še zlasti, če pomislimo, da tekstu manjka pripovedna enotnost, kar je posledica izmenjave različnih, večkrat neidentificiranih pripovedovalcev. Občutek nekoherentnosti, ki iz

tega sledi, poudarja tudi mešanica različnih tekstov, diskurzov in žanrov; ti se namreč v naglem zaporedju predstavljajo bralcu. In končno tudi na ravni fabule obstaja razkorak med praktično naravo interesov našega junaka in očitno pravljlično naravo spreminjanja njegovega bogastva, kar grozi uničiti sleherni namig na *vraisemblance*.

Ali naj ta *faux-pas* pripišemo avtorjevim starostnim blodnjam? Konec koncev je imel Voltaire štiriinšedemdeset let, ko je napisal »L'Homme«. Po moje obstaja zanimivejša možnost. Prav pomanjkanje formalne koherence, tako kot pravo bahtinovsko kakofonijo glasov v zgodbi, je mogoče brati tudi kot del njenega alegoričnega pomena. Takšna interpretacija omogoči, da »L'Homme« razumemo kot posredovanje resnice – filozofske ali kakšne druge –, da je realnost sama nepopravljivo razdrobljena in da je sleherna sugestija notranje enotnosti lahko samo rezultat zapleta.

Po drugi strani pa Voltairova *conte* tudi dokazuje, da je notranja različnost lahko produktivna. Konec koncev je Monsieur André, razsvetljeni svetovalec *par excellence*, sam uspešni produkt tega raznorodnega teksta. Prav tako ni nujno, da bi bila različnost vselej sinonim za nestrinjanje, kot kaže zgled gostoljubja v sklepnem prizoru. Vzajemne različnosti gostom ne preprečujejo, da ne bi uživali v družbi drug drugega. Nasprotno, celo poživljajo pogovor. Tu se lahko spomnimo geometrove lekcije, da se znanstveniki tudi lahko naučijo živeti s svojimi nestrinjanji.

Notranje razlike so neogibna okoliščina Voltairovega lastnega pogleda na razsvetljenstvo kot na odprt proces, ki se upira slehernemu poskusu zakoličenja svojega pomena. V skladu z isto logiko utegne biti jasno, da za poudarek te filozofske poante potrebuje zgodbe. Rezultat v »L'Homme« je hibrid, ki zmeraj znova očara s svojim smelim udejanjanjem razuma.

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

OPOMBE

¹ Vendar Foucault jasno pove, da bo ta opozicija razkrila svoj vidik naključnega nasilja samo s položaja zunaj govora, ki naj bi ga usmerjala. Znotraj dane govorne skupnosti je lahko potreba po razločevanju med resnico in lažjo videti kot samoumevna (*Order of Discourse* 54).

² »[...] med filozofijo in pesništvom obstaja že neki starodavni spor. Takšni izrazi, kot so 'hrupna psica, ki laja na gospodarja', 'velik v praznem govoričenju nerazumnih', 'drhal premodrih glav', 'ti, ki pretanjeno razmišljajo', da so 'pač ubogi', in nepreštevni drugi, so namreč znamenja starodavnega nasprotovanja te dvojice. Kljub temu pa naj bo povedano: če lahko posnemanje in pesniška večšina, ki imata za svoj smoter užitek, navedeta kakšen razlog (logos) za to, da morata obstajati v polisu, ki ima dobre zakone, bi ju vsaj mi z veseljem sprejeli, ker se zavedamo, kako smo od njiju očarani.« (Platon, »Država X« 1241).

³ Navedba (iz Voltairovega pisma Jacobu Vernesu, z datumom 15. april 1767) je vzeta iz Pearsona (*Fables of Reason* 7).

⁴ « Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié; ils étendent les pensées dont on leur présente la germe; ils corrigent ce qui

leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible » (Uvod v *Dictionnaire philosophique* I 284). Voltairov pogled na zvezo med priliko in alegorijo obelodanja prvi stavek članka o *fables*, ki ga je napisal za to delo: « Les plus anciennes fables ne sont-elles pas visiblement allégoriques? » (*Dictionnaire philosophique* II 99). Drugje v istem članku se sprašuje, ali « l'ancienne fable de Vénus, telle qu'elle est rapportée dans Hésiode, n'est [...] pas une allégorie de la nature entière » (101).

⁵ Primerjaj naslednjo navedbo iz »L'Homme«, ki se pojavi pri koncu: « Comme le bon sens de monsieur André s'est fortifiée depuis qu'il a une bibliothèque! Il vit avec les livres comme avec les hommes [...] » (336).

⁶ To ime si sposojam pri Pearsonu (*Fables of Reason* 22).

⁷ Prim. Ricoeur: »Pripoved med ustvarjanjem identitete pripovedovane zgodbe ustvari identiteto značaja, kar je mogoče imenovati njegova ali njena pripovedna identiteta. Identiteta zgodbe je tista, ki ustvarja identiteto značaja.« (*Oneself as Another* 147–148).

⁸ Kolikor ni drugače označeno, so vse navedbe iz izdaje Henrija Bénaca.

⁹ Davčni sistem, kot je opisan tukaj, je v Voltairovem času zares obstajal, a samo v obliki teorije, ki jo je predlagala skupina ekonomistov, imenovana fiziokrati. Njihova zamisel, osnovana na prepričanju, da je obdelovanje zemlje najboljši način za zagotovitev ekonomskega bogastva, je bila v tem, da Francija potrebuje razvoj svojega poljedelstva. Avtor predloga, da je treba zemljo obdavčiti z enim samim davkom, je Le Mercier de la Rivière. Toda v Franciji ga nikoli niso zares prakticirali (Pearson, *Fables of Reason* 21). Mogoče je torej reči, da je Voltaire svojo lastno zgodbo utemeljil v ekonomski bajki, ki so si jo izmislili drugi.

¹⁰ Beseda pomeni oboje, geometer in nadzornik. Pripoved, ki sem jo prej opredelila kot proces učenja branja, je mogoče videti kot udejanjenje premestitve od prvega k drugemu pomenu.

¹¹ »Prvič, konfiguracijska razporeditev transformira zaporedje dogodkov v eno pomensko celoto, ki je korelat akta zbiranja dogodkov, in kar omogoči, da zgodbi lahko sledimo. Zahvaljujoč temu refleksivnemu aktu, je mogoče celoten zaplet prevesti v eno samo 'misel', ki ni nič drugega kot njena 'poanta' ali 'tema'« (*Time and Narrative* I 67).

¹² Z vidika identitete se zgodba o preobrazbi gospoda Povprečja v Monsieurja Andréja zdi še toliko presenetljivejša, saj sprememba njegovega imena kaže, da je svoj alegorični status zamenjal za identiteto človeka iz mesa in krvi.

¹³ Za odlično vendar dostopno razlago o Leibnizevi metafizični misli glej G. MacDonald Ross, peto in šesto poglavje.

¹⁴ Deloffre v uvodu k svoji izdaji *Kandida* nakaže možno povezavo med Kandidovim vrtom in Voltairovim zasebnim »Gospodovim vinogradom« (Mt 21:28). Gre za Voltairov večkratni predlog Diderotu, d'Alambertu in drugim, da se mu pridružijo na njegovem postestvu, kjer bi združili sile in skupaj dokončali delo na *Encyclopédie* (22). (Prim. Pearson, *Voltaire Almighty* 269–271).

¹⁵ Gl. Bał, ki opiše naratološko razlikovanje med tremi različnimi tipi tekstne dejavnosti: pripovedovanje, gledanje in delovanje. Te tri različne narativne funkcije poveže s tremi odgovarjajočimi pripovednimi ravnmi, s tekstom, z zgodbo in s fabulo. Pod *fabulo* razume pripovedno snov ali globinsko strukturo pripovedi, »niz logično in kronološko povezanih dogodkov, ki so delo akterjev«. Predstavitev te fabule se dogaja na ravni *zgodbe* in vsebuje dejavnost fokalizacije, to pomeni predstavljanje zgodbe z določene perspektive. Končno, zgodba doseže zunanjega bralca v obliki *teksta*, ki ga posreduje *pripovedovalni* agens (*Narratology* 5–7).

LITERATURA

- Aristotel. »Poetika.« *O pesništvu*. Prev. Anton Sovre in Kajetan Gantar. Ljubljana: MK. 1963. 52–73.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. [1985]. 2. izd. Toronto itn.: University of Toronto Press, 1997.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov." [1936]. Prev. Harry Zohn. *Selected Writings* 3. Ur. Howard Eiland – Michael W. Jennings. Cambridge, MA – London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 143–166.
- Foucault, Michel. "The Order of Discourse." [1970]. Prev. Ian McLeod. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ur. Robert Young. Boston itn.: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Pearson, Roger. *Fables of Reason*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- . *Voltaire the Almighty: A Life in Pursuit of Freedom*. London: Bloomsbury, 2005.
- Platon. »Država.« *Zbrana dela* 1. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 1230-1241.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. [1990]. Prev. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- . *Time and Narrative*. Trije zvezki. 1. zv. [1983]. Prev. Kathleen McLaughlin – David Pellauer. Chicago – London: University of Chicago Press, 1984.
- Ross, G. MacDonald. *Leibniz*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Russell, D.A. – M. Winterbottom, ur.. *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*. Oxford: Clarendon, 1972.
- Voltaire (François-Marie Arouet). *Les Oeuvres complètes de Voltaire. The Complete Works of Voltaire*. Ur. T. Besterman et al. Geneva, Banbury in Oxford: The Voltaire Foundation and Taylor Institution, 1968.
- . *Kandid ali optimizem*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: CZ, 1988. (Zbirka »Sto romanov«).
- . *Dictionnaire philosophique*. Zv. I – II. Ur. Christiane Mervaud. *Oeuvres complètes* 35 in 36.
- . *Les Oeuvres alphabétiques*. Zv. I. Ur. Jeroom Vercruyse. *Oeuvres complètes* 33.
- . « L'Homme aux quarante écus ». *Romans et contes*. Ur. Henri Bénac. Paris: Garnier, 1960.

ŽANR KOT ODSOTNOST ŽANRA

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

UDK 82.0:1

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

Ključne besede: žanr, fragment, romantika, Friedrich Schlegel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OPOMBE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LITERATURA

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

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

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

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

RAZMERJE MED POEZIJO IN FILOZOFIJO NOVALISOVE HIMNE KOT ILUSTRACIJA

Alenka Jovanovski

Univerza v Ljubljani

UDK 82.0-1:1

Steinerjeva kritika prevlade sekundarnega nad primarnim opozarja, da postane razmerje med poezijo in teorijo problematično, kadar dialog nadomesti hierarhija. Prav hierarhično razmerje med poezijo in teorijo oziroma poskus, da bi teorija v celoti zajela literarni tekst, je v nasprotju s strukturo moderne subjektivitete. Ob Novalisovih Himnah nōči in njegovem filozofskem opusu se prispevek osredotoča na dialoško razmerje med poezijo in teorijo. Od tod se tudi razkrije, da mora literarna veda hierarhično razmerje med obema vztrajno pretvarjati v dialog.

Ključne besede: Novalis, romantiziranje, samozavedanje, teorija poezije, zgodnja nemška romantika

Eno od izhodišč komparativističnega simpozija leta 2005 v Lipici je bila teza o domnevno problematičnem razmerju med teorijo in literaturo v sodobni literarni vedi, kjer se literarni tekst izgublja v plimi sekundarnega – v plimi interpretacij. Prav v tem pojavu vidi George Steiner »simptom« izgube primarnosti, zdrs v »satanski kaos« (Steiner 40, 45), zmago sekundarnega nad primarnim; to je poslej dostopno le še kot pomanjšana in neizprosno razkosana karikatura samega sebe. Križarska vojna proti interpretaciji pa Steinerja vendarle vodi na tanek led. Ko namreč privzema vlogo čuvarja »primarnosti« in estetskega izkustva kot takega ali ko kot edino legitimno interpretacijo umetniškega dela priznava reinterpretacijo v mediju neke druge pesniške govornice, izgublja stik z vlogo refleksije v modernosti. Nevarnost izgube v tem primeru ne pomeni, da se utegne izgubiti nekaj površinskega, pač pa gre prav za nevarnost, da se zabriše zavest o konstitutivni funkciji, ki jo refleksija opravlja v dinamiki subjektivitete od romantike naprej. Deskriptivno-analitični poskusi izrekanja v delu danega neizrekljivega namreč vzpostavljajo neukinljivi hiat med tekstom in interpretacijo, ki naj bi ga interpretacija ali teorija interpretacije upoštevali že v

samem izhodišču,¹ če hočeta zares slediti osnovnim strukturnim potezam subjektivitete v modernosti. Kajti če se interpretacija želi v celoti zlititi s tekstom oziroma s tistim, kar ji v tekstu nenehno uhaja in mora – glede na samo strukturo interpretativnega dejanja – ostati razločeno od nje, se znajde v nevarnosti usodne pretenzije po celovitem zajetju tekstnega smisla, avtorjevega smisla ali recepcije prvega občinstva. Rakavo metastaziranje interpretacij, ki postopoma zasipajo primarni tekst in primarno izkustvo, je zato asimptotična, najnovejša oblika takšne pretenzije.

Steinerjev gnev je vsaj deloma utemeljen, vendar ton njegovega govora napeljuje k nerefektirani obnovitvi romantičnega rekla o poeziji, ki da jo (adekvatno!) razumejo edinole pesniki. Podobno kot rakavo metastazirajoča interpretacija tudi Steinerjev gnev ruši subtilno razmerje med interpretacijo in tekstom; preseči želi hiat med horizontom interpretacije in horizontom teksta. Zato je mogoče skleniti, da je parazitiranje teorije na umetnosti zares simptom, toda ne propada, ampak porušenega razmerja in porušene razlike. Enako problematičen kot poskus teorije, da bi zajela nekaj neskončnega s končnim oziroma odprt sistem opisala s sofisticiranim, toda zaprtim sistemom, je tudi Steinerjev poskus, da bi vzpostavil nasprotno *hierarhijo* in poezijo postavil nad komentar.

Zdi se torej, da je problem ravno vzpostavitev hierarhije. Steinerjevo skiko je mogoče plastično opisati z Lacanovo reinterpretacijo heglovskega razmerja med gospodarjem (poezijo) in hlapcem (teoretskim komentarjem). V tem razmerju je gospodar pripravljen žrtvovati golo življenje, da pridobi svobodo in nepričakovano tudi moč, hlapec pa je voljan žrtvovati svobodo, da ohrani življenje.² Po Lacanu hlapčev problem ni gospodar, pač pa predstava o njegovem neskončnem užitku in fantazma o odloženem nadužitku, ki bi ga bil hlapec deležen v trenutku gospodarjeve smrti. Tukaj se paralela z Lacanovo reinterpretacijo razmerja med hlapcem in gospodarjem neha, kajti hlapec (teoretski komentar) s svojo neizmerno vztrajnostjo po Steinerju do kraja zastrupi gospodarja in se postavi na njegovo mesto. Žal iz tega ne sledi, da si je prilastil gospodarjev užitek. Užitek se hlapcu-gospodarju izmakne, saj gospodar – dokler ostajamo znotraj hierarhičnega odnosa – že v izhodišču ni imel telesa in ga tudi ni bilo mogoče ubiti. Gospodarja je mogoče ukiniti le tako, da se mu dá »aistetično«³ telo, vendar hlapec s tem tvega, da se bo moral odreči lastni zamejenosti in strasti sistematiziranja, ki mu odreka svobodo, a omogoča védenje in s tem življenje. Če hoče hlapec nehati s hlapčevanjem, mora tvegati grozo odtegnitve življenja – toda ali ne bi šele takrat bil zares živ? Teorijo skratka obvladuje groza dehierarhizacije in zaradi tega teoretski komentar pade vsakokrat, ko želi zajeti literarni tekst v celoti; komentar tako rekoč ubije tekst, namesto da bi ga priklical v življenje. Hiata oziroma diferenca med tekstom in interpretacijo mora zato biti izhodiščna predpostavka vsakega govora o literarnem tekstu in hkrati varovalka, ki preprečuje hierarhijo in njeno nasilje.

Proti Steinerjevemu stališču bi se dalo postaviti mišljenje poznega Heideggra o sosedstvu pesnjenja in mišljenja, ki se gibljeta na isti ravnini, saj gre obema za razločitev biti in bivajočega. Zato bistvo njunega sosedstva ni »žlobudrav[a] in kaln[a] mešanic[a] obeh načinov upovedovanja«⁴

(torej ne preverjanje hibridnih teoretsko-literarnih žanrov), pač pa, da oba v govoricu zaznata »sicer krhk[o], a jasn[o] diferenc[o]« (Heidegger 205). V dogodju razprta ontološka diferenca razpira bližino pesnjenja in mišljenja ter napoteva k njuni skupni temi – jasnini biti (Heidegger 206). Razlika med pesništvom in mišljenjem pa vendarle obstaja: pesništvo ustanavlja bitnozgodovinsko resnico bivajočega in jo odstira skozi govoricu, mišljenje pa tako odstrto bit zapopade.³ Kljub temu Heidegger razmerja med pesništvom in mišljenjem ne razume hierarhično, pač pa ga dojema kot razmerje enakovrednosti.

Pozni Heidegger je mišljenje o biti in govoricu kot sredstvu odstiranja biti oblikoval ob Hölderlinovem pesništvu, ki sta ga Lacoue-Labarthe in Nancy neupravičeno »izgnala« iz jenske romantike. Poudariti je treba tole: če se Steinerjeva teza nanaša na polje meta-premisleka literarne vede o sami sebi, potem Heideggrova teza o razmerju med teorijo in literaturo meri na ontološko razmerje med mišljenjem in pesništvom. Premik od Steinerja k Heideggru je premik, ki hierarhijo razvezuje v enakovrednost dialoških partnerjev. Za tezo o dialoškem razmerju med pesništvom in mišljenjem pa se skriva teza o moderni subjektiviteti kot sodelovanju refleksije in občutja.

Če o problemu preišljujemo v luči modernosti, ne gre podceniti vloge, ki jo je nemška zgodnja romantika igrala tako v premisleku o razmerju med poezijo in filozofijo kot v sami pesniški tematizaciji tega razmerja. Podobno kot gre zaslugo za Heideggrovo naklonjenost pesništvu pripisati Hölderlinovi poeziji, je tudi Manfred Frank apologijo poezije razvil ob izkušnji Novalisovega pesništva in mišljenja.⁴ Kakor je Heidegger moral misliti o govoricu in o pesništvu, da bi nazorneje mislil bit in svojo misel izvil iz primeža metafizike, tako je tudi Frank preišljeval o pesništvu nemške zgodnje romantike, da bi mogel spregovoriti o individualiteti⁵ kot obliki izhoda iz metafizike.

Heideggrov in Frankov dialog s poezijo ter pozitivna ocena njenega spoznavnega dometa nista naključje: oba veliko dolgujeta nemški zgodnji romantiki.⁶ Tako Hölderlin v fragmentu *Urtheil und Seyn* (1795)⁷ kot Novalis v zbirki fragmentov *Fichte-Studien* (1795/96)⁸ kritizirata nemški idealizem predvsem tam, kjer si ta v modernemu subjektu prizadeva najti neki trdni temelj, iz katerega naj bi se subjekt v celoti zapopadel. Že Fichte je ugotovil, da se filozofska argumentacija *Grundsatzphilosophie* suče v začaranih krogih in da se refleksijsko pred-postavljeni subjekt z razumom ne more zajeti v celoti; vendar Fichte ni znal najti izhoda iz tega stanja.⁹ Iskanje trdnega temelja subjektivitete je pri Hölderlinu in Novalisu nalezelo na ostro kritiko: vsaka, iz trdnega temelja izpeljana trditev-spoznanje je za Novalisa zgolj navidezna trditev (*Scheinsatz*; prim. *FSt* #1). Še toliko bolj to velja v primeru, ko na refleksijo omejeni subjekt predse postavi sebe kot objekt, ki ga je treba spoznati. Ob teh trditvah pa je potrebna previdnost. Kajti sklep, da razumsko dognana resnica ni trdna resnica, ni posledica antiracionalistične kritike, pač pa kritike reduktivnega samozavedanja. Nemška zgodnja romantika torej goji »različico epistemološkega in ontološkega realizma« (Frank, *The Philosophical* 28), ki podvomi o

absolutni veljavnosti slehernega, zgolj iz refleksijske zavesti izpeljanega spoznanja o subjektu in biti.

Kritiko na refleksijsko zavest omejenega samozavedanja sta Novalis in Hölderlin podprla z jasnim razločevanjem dveh tipov zavesti. Poleg razločujoče in presojojaoče oziroma refleksijske zavesti (*Reflexion*), ki po Hölderlinovi etimološki analizi ustvari prvinski rez (*Ur-Teilung*) in povzroči razcep na subjekt in objekt, obstaja še drugačen tip zavesti. Kant in Fichte je nista mogla odkriti, ker sta vztrajala pri problematičnem pojmu umskega zora; ta je njuno pojmovanje samozavedanja vklepal v t. i. okularno metaforiko in tako vselej (v razmerje) subjekta, ki zre neki objekt. Hölderlin pa govori še o nekem drugem tipu zavesti, ki je (še) ne zaznamuje razcep na subjekt in objekt,¹⁰ pač pa je zanjo značilna neka izvorna domačnost s seboj (*Vertrautheit mit Sich selbst*), ki že vselej *ve*, ne da bi bila uperjena k objektu. Ta tip zavesti Frank imenuje pred-refleksijska zavest¹¹ in sama bom uporabljala prav ta pojem. Obstajajo pa še drugi izrazi zanjo. Hölderlin zavest, kjer sta »subjekt« in »objekt« v stanju predracepne združenosti, poimenuje bit (*Seyn*), kot tisto, česar se še ni dotaknila prasadba/prarez. Novalis na podlagi Jacobijeve filozofije in pietizma govori o občutju (*Gefühl*) oziroma o »občutju sebe« (*Selbst-Gefühl*). Hölderlinovo in Novalisovo razlikovanje pred-refleksijske in refleksijske zavesti za več kot dve stoletji prehiteva Heideggrovo odkritje ontološke difference.¹² To hkrati pomeni, da prav jasno razlikovanje dveh tipov zavesti omogoča jasno zrenje biti, o čemer ne priča le njuna poezija, pač pa o tem govorijo tudi njuni filozofski fragmenti. Novalisova filozofska utemeljitev razmerja in razlike med dvema tipoma zavesti je ostrejša in argumentativno temeljitejša od Hölderlinove. Najzanimiveje je, da so *Fichte-Studien* nastale pred *Himnami nôči*. Je filozofski premislek v tem primeru bil pred poezijo?

Problem samozavedanja je tesno povezan z vprašanjem o razmerju med filozofijo in pesništvom, pa ne le to: zgodovina vrednotenja spoznavnega dometa poezije kaže, da je le-to odvisno od interpretacije samozavedanja. V prispevku se bom najprej osredinila na tisti aspekt *Fichtejevih študij*, ki se posveča problemoma samozavedanja in biti,¹³ nato bom pokazala, kako se te ideje kažejo v *Himnah nôči* in v Novalisovem pojmovanju transcendentne poezije. *Himne nôči* sem za obravnavo izbrala, ker se strinjam z ugotovitvijo Marte B. Helfer, ki v *Himnah* vidi teorijo in udejanjenje romantične lirike, a tudi primer udejanjenja absolutnega subjekta (Helfer 106).

K nereduktivnemu pojmovanju samozavedanja

Za reduktivno, na refleksijsko zavest zamejeno samozavedanje je značilno, da njegova spoznanja privzemajo obliko identitete, zaprto obliko: A je enako A. Toda reduktivnemu samozavedanju uide prav to, česar refleksijska zavest ne more uvideti, to pa je jaz sam v trenutku mišljenja – jaz, ki je pred refleksijo. Nasproti »jaza«, ki ga refleksijska zavest vzpostavi v teoretskem spoznanju, zato vedno stoji tisti pred-refleksijski, refleksiji ne-dani jaz, ki ga je s stališča refleksijske zavesti mogoče poimenovati kar »ne-jaz«.¹⁴ Iz

tega pa za Novalisa sledi tole: vsaka izjava o biti, ki ima obliko sodbe ali identitete (z idejo), je *prividno* resnična, saj namesto biti v celoti spozna samo njen del in tisto, kar se zgolj zdi bit, imenuje z imenom celote (prim. *FSt* #1 in #14).¹⁵ O nezadostnosti refleksijske zavesti govori tudi prvi fragment v Novalisovem *Allgemeine Brouillon*: »Povsod iščemo nepogojeno (*das Unbedingte*) in vedno najdemo samo stvari (*Dinge*).« Novalisova prefinjena besedna igra opozarja, da je spoznana stvar samo okrnina, tako rekoč fosil nepogojenega, ne pa tisto živo, celota, ki jo zares iščemo.

Spoznavno celovitejši pristop k biti Novalisu ponuja poezija, zato že v *FSt* #1 sklene: »Mi identično opuščamo, da bi ga *upodobili* (*um es darzustellen*).« S tem seveda ne meri na deskriptivno zajetje biti, pač pa na posebno moč pesniške podobe, ki more evocirati bit kot tako v celoti. Čeprav upodobitev ne more podati polnosti biti, pa upodobitvi zavoljo delovanja imaginacije verjamemo – prav vera v upodobljeno namreč sproži neki dogodek oziroma kvalitativni preskok od zgolj upodobitve X k nečemu, kar je *to samo*: »[K]ar se *zgodí*, to že je« (*es geschieht, was schon Ist*). V estetskem izkustvu je celovita bit dana na način hipne epifanije, torej v izskoku iz vsakdanjega, ubožnega časa v čas, ki hkrati zajema vse čase in je zato bivanjsko poln. Toda k polnosti biti ne vodi le poezija, pač pa tudi filozofija, kadar bit celovito *pred-stavi* (*stellen es ... vor*), tako da uporabi nekaj radikalno ne-identičnega – znak.¹⁶ Novalis pozneje ugotovi, kako je filozofski premislek možno korigirati, da bi mogel zapopasti bit v celoti.

Da bi razumeli Novalisov predlog, se je treba ustaviti ob dveh modusih samozavedanja, refleksiji (*Reflexion*) in občutju (*Gefühl*);¹⁷ prvi je ontološki modus filozofije, kraljestvo ontološkega modusa poezije pa se začenja na meji filozofije (*FSt* #15).¹⁸ Ker poezija evocira celovito bit, ji romantična estetika podeljuje status izvoljene ali kar najvišje dejavnosti človeškega duha. Vendar pa v vsakdanjem, ubožnem,¹⁹ z lakoto po biti zaznamovanem času in v državi, ki kakor kak urni mehanizem²⁰ deluje po brezdušnih zakonih birokracije in zdrave pameti, udejanjenje celovite biti ni možno, saj imamo vedno redukcijo na refleksijo.

Redukcijo samozavedanja na en sam modus Novalis slikovito primerja s poskusom, da bi krog skušali upodobiti s kvadratom. Tej misli v *FSt* #566 sledi sklep o holističnem idealu samozavedanja kot neprenehnega gibanja oziroma osciliranja,²¹ v katerem Novalis prepozna alkimistični kamen modrosti oziroma negativno spoznanje.²² Za celovito bit je torej bistveno udejanjenje obeh modusov samozavedanja *hkrati*, tako da občutje napaja refleksijo in hkrati razgrajuje njene umetne konstrukte. Kot kažejo analize v Frankovi študiji *Prihajajoči bog*, so nemški zgodnji romantiki misel o možnosti celovite biti in celovitega samozavedanja razvijali ob svoji recepciji mita o Dionizu kot bogu nasprotij in bogu, ki je v nenehni transformaciji, a ki ravno v osciliranju od enega nasprotja k drugemu dosega polnost biti. Prihod takšnega boga – tukaj recepcija mita o Dionizu pri nemških zgodnjih romantikih preraste v mit o Dionizu-Kristusu – bi pomenil vnovično udejanjenje celovite biti, s tem pa prehod bogov iz noči in teme (onkraj razuma), kjer so prisiljeni bivati v ubožnem času, v svetlobo in dan. Recepcija mita o prihajajočem bogu se torej napaja v upanju, da bo tisto,

kar trenutno obstaja zgolj na ravni misterijskega kulta, некоč postalo javni obred. Misterijski, v podzemlje potisnjeni kult je seveda poezija, ki v ubožnem času edina vzpostavlja stik z »bogovi«. Brez poezije je polnost biti v ubožnem času možna le kot upanje na prihodnjo, v konec časov umeščeno polnost – ali pa kot spomin na preteklo udejanjenje polnosti. Spomin in upanje, dve različni obliki lakote po biti,²³ je Novalis tematiziral v peti in šesti izmed *Himen nôči*.

Vendar iz Novalisovega premisleka o transcendentalni filozofiji izhaja, da mora poezija »na pomoč priskočiti tam, kjer filozofija diha preplitko« (Frank, *Einführung* 248). Poezija naj torej subvertira diktat refleksijske zavesti, rahlja njene rigidne izdelke; a če je tako, je refleksijo mogoče korigirati.

Toda kako v refleksiji doseči mišljenje tistega, kar je refleksijski zavesti ne-dano, in mišljenje onega, kar je s stališča refleksijske zavesti negativno dano?

Če se mora refleksija najprej dokopati do manjkajočega pola, kamor jo lahko vodi edino občutje, potem je k spoznanju biti možno dostopati le iz doslednega mišljenja diference, se pravi iz jasnega razločevanja dveh tipov zavesti.

Možnost korekcije se Novalisu ponudi z etimološko razlago, po kateri je refleksija oziroma refleksijska zavest vselej zrcaljenje (*Spiegelung*). Vsako refleksijsko spoznanje je kakor zrcalna slika sveta in biti,²⁴ kjer je vse na drugi strani, kot bi moralo biti (Frank, *Selbstgefühl* 245).²⁵ Vse, kar se nahaja v refleksijskem spoznanju, je treba še enkrat zrcalno preslikati oziroma preobrniti, da bi ob tistem, kar refleksijska zavest zajame, dobili tudi ono, česar ne zajame. Popačenje biti, ki se zgodi v prvem dejanju refleksijske zavesti, lahko korigira drugo dejanje refleksijske zavesti. To v refleksijo vgradi še eno zrcalo in dobi odsev odseva, s tem pa tisto »ne-dano«. Prav tu je zanimiva poanta: tisto, kar se kaže kot »drugo« dejanje, je v resnici primarnejša od »prvega« miselnega dejanja, ki preobrne bit v videz (*Sein in Schein verkehrt*). Opisani obrat preobrnitve je Novalis poimenoval *ordo inversus* (Frank, *Selbstgefühl* 245–246).

Ob teh dveh dejanjih refleksije Novalis govori še o dejanju upodobitve kot o svobodnem dejanju (*FSt* #476), prek katerega se daje bit – ne analitično, tako kot v filozofiji, pač pa zares kot neizrekljivo in vsaki predstavitvi izmikajoče se *izkustvo celote*. Če samozavedanja analitično ni mogoče upodobiti, potem je ta problem mogoče rešiti (natanko) tako, da predstavimo njegovo neupodobljivost. Natanko to počne poezija: upodablja čisti Jaz kot neupodobljivo (*Darstellung des Undarstellbaren*)²⁶ oziroma upodablja duha, »notranji svet v celoti«.²⁷ Poezija tako udejanja čas potešene lakote po biti – duhovno sedanjost, v kateri se razpustita (*Auflösung*) tako preteklost kot prihodnost.²⁸ Novalis od tod izpelje posebno teorijo vizualne pesniške *Darstellung*, s pomočjo katere pesnik preobrazi sam jezik in ga napravi tako hitrega, da z njim v mediju poezije lahko upodobi – četudi samo negativno – čisti Jaz.²⁹

Poezija in Dioniz

Dosedanje razmišljanje o samozavedanju kot oscilaciji in nenehnem gibanju je mogoče simbolno ilustrirati z mitom o Dionizu. Dodatek je smiseln, saj je nemška zgodnja romantika na recepcijo tega mita vezala svoje razumevanje funkcije, ki jo poezija opravlja v »ubožnem« času. Poezija je seveda možna le tam, kjer bivajo bogovi, in ker so ti pobegnili pred lučjo (in duhovno slepoto) razsvetljskega razuma, je prostor-čas poezije prav noč. Tukaj želim biti še nekoliko natančnejša: noč je namreč onkraj ali izven (ubožnega) časa in prostora,³⁰ je izven linearnega časa upanja in spomina, pripada ji »vzporedni« duhovni čas, ki je čas bitne polnosti. Polnost biti se tukaj daje kot ek-sistenca, kajti šele biti izven (reduciranega samozavedanja) pomeni biti polno. Ko torej Novalis govori o poeziji noči in mraka,³¹ mu nikakor ne gre za teorijo poezije kot duhovne ali mistične dejavnosti, pač pa prav za stik z »Dionizom«, ki so ga spoštovali tudi ostali zgodnji nemški romantiki.³² »Dioniz« je seveda bog in hkrati ni bog, je simbolna upodobitev celovitega samozavedanja in ontološke polnosti.

Ko pesniki iz običajnega, z lakoto po biti in z reduktivnim samozavedanjem zaznamovanega časa izskočijo v duhovni čas »noči«, stopajo v stik z boštvom Dionizom. In zares: v kraljestvu noči besede vsakdanjega jezika postanejo ambivalentne; kar jezik izreka, ni tisto neizrekljivo, kar evocira. Da bi pesniški jezik pridobil to performativno zmožnost, je seveda potrebno doseči radikalno transformacijo običajnega, vsakdanjega jezika. Prav na takšno transformacijo pa meri Novalisova teorija »romantiziranja« kot »kvalitativnega potenciranja«,³³ s katero pesniški jezik pridobi skrivnostno, hieroglifično, magično moč, tako da vse znano in zamejeno transformira v skrivnostno in neskončno. Takšna transformacija jezika se dogaja le ob kvalitativnem preskoku iz vsakdanjega časa v čas noči kot bitne polnosti, v katerem razum potone v spanec, da bi lahko spoznal »resnico«. Spanec zato ni običajni spanec, pač pa »sveti spanec« (*Heilige Schlaf*, prim. *HN #2*), ki metaforično namiguje na smrt oziroma na mistično smrt, kakršni lahko sledi le novo, polno življenje v »bogu«.

In vendar pesnik Novalis s tem ne meri na *unio mystica*,³⁴ pač pa na takšno raven spoznanja in védenja, ki je kvalitativno višja od suhega razumskega spoznanja in postane možna šele s »filozofsko« smrtjo.³⁵ V filozofski smrti odmre vsakršna reduciranost na zgolj refleksijsko zavest; smrt parcialnega (fragmentarnega) jaza je zato pravo filozofsko dejanje in začetek prave filozofije (*Hst #35*).³⁶ Kajti šele simbolni sestop v podzemlje in spanec (kot analogon smrti)³⁷ omogoči resnično ljubezen do »hčere noči«,³⁸ ki bo pesnika vodila v večno trajajočo »poročno noč« (*HN #1*), se pravi v večno spoznanje resnice. Mogoče je torej reči, da je za Novalisa filozofska smrt nujno potrebna: refleksijsko postavljeni »jaz« mora skozi smrt, tako kakor Dioniz in Kristus, da bi se prah spremenil v p pelod in se razrasel v organizem, v celoto, v sinji cvet iz romana *Heinrich von Ofterdingen*. Kar je s stališča samozaverovane refleksije potonitev v spanec in noč, to je za pesnika Novalisa prehajanje v budnost.

Toda polnost biti in celovito samozavedanje sta v ubožnem času lahko le nekaj negativno danega, »temna svetloba«. Še več, polnost biti je dosto-

pna zgolj peščici iniciatov-pesnikov, podobno kot so bili dionizijski misterijski kultu dostopni le izbrancem. To je velik problem, zato na tej točki zgodnjemorantična recepcija mita o Dionizu oblikuje povezavo z mitom o Kristusu. Pesniški misterij v ubožnem času torej resda udejanja temno svetlobo biti, vendar prav s tem pripravlja in najavlja povratek bogov na svetlobo. Poezija pripravlja in najavlja čas, ko bo bitna polnost dostopna vsem ljudem in bo misterijski kult poezije postal javna religija. A ker je Dioniz misterijsko boštvo, se lahko za Novalisa in jensko šolo vrne edino kot vstali Kristus-Kralj, v čigar kraljestvu bo poezija zadobila status liturgije,³⁹ ki ljudi – državljane kozmosa, kot bi rekli nemški zgodnji romantiki – povezuje v radostno občestvo.⁴⁰ Prav o tem govori *HN* #6, kjer pripoved nenadoma preskoči v perspektivo nekega »mi«, bodočega občestva »sideričnih ljudi«.

Bog nasprotij in transformacij v *Himnah*

Glede Dioniza je potrebno poudariti dvoje.⁴¹ Dioniz je bog nasprotij, vsaka njegova pojavna oblika je diametralno nasprotje predhodne, to pa tako, da hkrati opozarja na tisto, kar manjka. Dioniz je tudi bog transformacije, nenehno umira in se rojeva v drugih in vselej drugačnih oblikah. Vsaka njegova oblika je zgolj parcialna oblika-masko nemanifestiranega Enega, le-to pa je v divje vrtečem se (oscilirajočem) zaporedju mask lahko edino negativno dano. Dioniz kot božansko Eno so torej vse manifestacije hkrati; natančneje – Dioniz je divje vrtenje.

Bistveno je tudi razmerje med posamezno reprezentacijo (masko) Dioniza in celoto. Masko je nepopolni del celote; ko nekaj kaže, hkrati prikriva celoto, s tem pa že sama po sebi opozarja na radikalno *neidentiteto* sebe/sebstva in božanstva. S tem da napeljuje proč od sebe, maska namiguje na tisto *pravo* in neizrekljivo, kar se skriva za njo, in šele v tem momentu postane neposredna *upodobitev* resnice. Takšno razmerje med masko in celoto velja tudi za Novalisovo teorijo pesniške *Darstellung*, po kateri pesniški jezik z opozarjanjem na razliko med seboj in neizrekljivim pridobi temeljno skrivnostno, hieroglifsko moč, da kliče k neizrekljivemu. Pesnikove besede so magija (*VF* #32, po Mati 209), ki opazovanje posameznega – mask – zaobrača v zrenje nezamejenega, ki se skriva za njimi.

Razmerje med tistim neizrekljivim, kar poezija evocira, in onim, o čemer govori, je dovolj zanimivo, da ga bom preverila ob *Himnah nôči*. Najprej se bom osredinila na pesniško tematizacijo časa pretekle bitne polnosti skozi spomin in časa prihodnje bitne polnosti skozi upanje/vero. *HN* #5 je recimo poetizirana zgodovina dveh zlatih dob: Dionizove dobe in dobe Kristusovega prvega prihoda. Dioniz tukaj nastopa kot blazni bog uničevanja, a tudi kot prinašalec reda v kaos. Na to drugo razsežnost Novalis opozori, ko Dioniza poveže z Demetro in s tem namiguje na tisti del mita o Dionizu, kjer ta barbarskim Tračanom razodene skrivnosti poljedelstva. Dioniz v *HN* potemtakem simbolno upodablja dve nasprotujoči si maski Enega: ne le transformacije zakrčene, otrdele snovi v brezobličnost,⁴² ampak tudi transformacijo

grobe snovi v obliko, po kateri je simbolno razodeto globlje in celovito – ne pa zgolj razumsko – védenje, kakršno je lastno bogovom.

Po mnenju Manfreda Franka pa naj bi se Dioniz v *HN* #5 pojavil še enkrat; neimenovani helenski pesnik, ki pride v Palestino, otroku Kristusu daruje svoje srce⁴³ in nato z *od ljubezni pijanim* srcem odide v Hindustan, naj bi namreč ne bil nihče drug kot prav čudežni pevec iz Lidije v Evripidovih *Bakkah*.⁴⁴ Seveda Novalis to izpelje v duhu zgodnjeromantične recepcije mita o Dionizu in Kristusu, ko z daritvijo srca in z ljubezensko upijanjenostjo Dionizovo ekstatično vrtenje spoji s krščansko ljubeznijo. Povezavo med Dionizom in Kristusom pa še dodatno okrepi, ko oba predstavi kot pesnika – tista, ki imata *prijazne ustnice*. S *prijaznih ustnic* pesnika Kristusa-Odrešenika pršijo radosti polne in neizčrpne besede kakor iskre božjega duha.⁴⁵ Vendar pa se Dioniz v *Himnah* prvič pojavi že v *HN* #1, v podobi mogočnega tujca »pomenljivih oči, plavajoče hoje in *ljubko našobljenih blagoglasnih usten* [poudarila A.J.] («*der herrliche Fremdling mit sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und zartgeschlossenen, tonreichen Lippen*«). Tujceve blagoglasne ustnice proizvajajo razkošen ton in gradijo podobo mogočnega, Dionizu in Kristusu podobnega moškega z ženskim obrazom. Šele v kontekstu *HN* #1 se torej pokaže, da so prijazne ustnice v *HN* #5 epitet boga-pesnika.

Tujec-Dioniz-pesnik pa je opisan še z enim epitetom: njegova hoja je *schwebende*, lebdeča. Očitno Novalis z izbiro tega Fichtejevega izraza, ki ga je v *Fichtejevih študijah* uporabljal, kadar je govoril o udejanjenju absolutnega jaza,⁴⁶ meri prav na gibanje med dvema nasprotnima poloma. V podtekstu »lebdečega tujca« se potemtakem skriva »opotekajoči se« ali kar (dionizično) »vrteči se«, od sinje plime luči upijanjeni tujec. Njegova hoja združuje nasprotja v neko višjo celoto. Novalis nadgradi učinek vrtenja kot povezovanja nasprotij, ko v drugem odstavku *HN* #1 preskoči v opis kraljestva noči. Kajti naenkrat pripoved iz tretje osebe ednine, s katero je govoril o »tujcu«, preskoči v prvo osebo ednine. Tujec je »jaz«, ki bo dosegel absolutnost šele v kraljestvu noči, ko bo v sebi spojil in povezal vsa nasprotja.

Toda noč ni le prostor, kjer se polnost biti udejanja skozi pesniški spomin na zlato dobo, ampak je prostor upanja na vnovični prihod zlate dobe. Upanju sta posvečena sklep *HN* #5⁴⁷ in celotna *HN* #6 z značilnim naslovom »Hrepenenje po smrti« (*Sehnsucht nach dem Tode*). Seveda tu ne gre za samomorilno hrepenenje, pač pa za željo po popolni spojitvi z »nočjo« – za željo po *hieros gamos* pred-refleksijske božanske »noči« in refleksijskega »dneva«. V središču teh podob je ljubezen.⁴⁸ Takšna, v poeziji in sanjah udejanjena svatbena noč pomeni preskok iz ubožnega časa v bližino boga. In prav temu preskoku bi filozofija rekla udejanjenje bitne polnosti in celovitega samozavedanja.

Vendar pa Novalis ne le govori o Dionizu: *Himne* govorijo tako kot Dioniz. Da bi mogel izreči neizrekljivo, pesniški jezik tukaj postaja dionizičen, postaja oscilacija/vrtenje in tako v pesniku kot v bralcu tudi povzroča oscilacijo/vrtenje.⁴⁹ Ta pa ni povzdignjena le v konstitutivni pesniški princip, ampak je po Novalisu tudi bistvo pesniške produktivne imaginacije (*VF* #13).⁵⁰ Vendar pa je le najkvalitetnejša poezija zmožna z vrte-

njem/oscilacijo udejanjiti tisto Eno, ki ga upodablja; s tem pa Eno postane dostopno, ne da bi ga kontempliralo oko uma.⁵¹ Najkvalitetnejša poezija je za Novalisa transcendentalna oziroma organska poezija kot sinteza filozofije in poezije. Duhovni čas poezije⁵² potemtakem pripada samo transcendentalni poeziji, kajti edino ta je zmožna udejanjiti celoviti organizem.⁵³ Lahko bi torej rekli, da so *Himne* praktično udejanjenje Novalisove zamisli o transcendentalni poeziji.

Pesniško udejanjenje polnega samozavedanja v *Himnah*

V *Fichtejevih študijah* je Novalis problem udejanjenja Enega obravnaval ob premisleku o celovitem samozavedanju. Pri tem je si je pomagal s Fichtejevim pojmovanjem glagola *schweben*. A da bi ta pojem mogel reinterpretirati v neprenehno krožno gibanje oziroma dialoško dinamično razmerje med dvema nasprotnima poloma, je moral že v izhodišču jasno razločiti refleksijsko in pred-refleksijsko zavest. Krožnega gibanja, prototipa celovitega samozavedanja, pa v *Himnah* ni tematiziral le z razmerjem med simbolnim dnevom in simbolno nočjo ter s figuro Dioniza-Kristusa, pač pa ga je vtikal v samo strukturo pesniškega teksta. Bistveno vlogo za Novalisovo udejanjenje teorije samozavedanja v pesniški praksi je pri tem odigrala njegova teorija »romantiziranja«, kot jo obravnava v slovitim fragmentu 105 iz zbirke *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*. Romantiziranje je operacija, ki vse običajno, vsakdanje in zamejeno transformira v skrivnostno, neskončno in neizrekljivo ter ga s tem dvigne na višjo kvalitativno raven. Vendar pa se kvalitativni dvig ne zgodi le na ravni objekta/sveta, ki ga je potrebno romantizirati, pač pa tudi na ravni samega subjekta. V transformaciji se skratka udejanji izkustvo celovite biti, absolutni jaz. Absolutni jaz *par excellence* je za Novalisa pesnik oziroma genij, ki je romantizirani posameznik, oseba na drugo potenco, sestavljen iz več različnih oseb (VF #466). Na ravni pesemskega tkiva tako romantiziranje postane jezikovna praksa potujitve sveta, ki na pesnika in na bralca povratno učinkuje⁵⁴ tako, da vse fragmentarno poveže z (manjkajočim) preostankom in s tem doseže preobrazbo parcialnega v univerzalno.⁵⁵ Poezijo, ki proizvaja negativno védenje oziroma nevednost, Novalis celo imenuje »poezija noči in somraka« (AB #342),⁵⁶ s tem pa misli prav na poezijo sublimnega, ki s svojo nedoločljivostjo omogoča *več kot zgolj* ugodje ob sklenjenem in razumljivem (VF #151). Presežno ugodje izvira iz pesniškega udejanjenja polne biti. Kako je torej Novalis v *Himnah noči* dosegel udejanjenje polne biti v mediju pesniškega jezika?

Novalis romantizira že v *HN* #3, v kateri tradicionalni interpreti (zmožno) vidijo upesnitev pesnikovega lastnega mističnega izkustva.⁵⁷ Na gričugrobu lirski subjekt žaluje zaradi izgube svoje ljubice (Sophie von Kühn); navdajajo ga misli o nesmiselnosti življenja, ki se mu je doslej kazalo optimistično in radostno, dokler teh predstav ni *porušila* smrt ljubice. Sestop pod zemljo, v smrt (razumsko optimističnega) najavlja »naliv somraka« (*Dämmerungschauer*), vendar naliv prihaja iz sinje dalje, z neba, in ima

paradoksen učinek. Podobno kot je na začetku *HN #1* »lila« svetloba, naliv teme razklene okove dnevne svetlobe (*des Lichtes Fessel*) in preseka popkovino (*das Band der Geburt*), ki lirski jaz veže – priklepa – na parcialno, zgolj na refleksijsko zavest zamejeno bivanje. Osvojen duh je zato ponovno rojen v svoji celovitosti: lebdi oziroma oscilira (*schwebte*) tako kot Dioniz iz *HN #1* in v takšnem stanju ga navda vizionarsko spoznanje resničnega pomena »noči«. Da gre tukaj zares za »filozofsko smrt« in za prehod k celovitemu, oscilirajočemu samozavedanju, potrjuje dvoje, na jezikovni ravni udejanjenih transformacij. Začetna otožnost je transformirana v pijačo noči,⁵⁸ ki docela upijani lirski jaz, grič-grob pa se preobrazi v prozorni oblak prahu, v katerem lirski subjekt ugleda *povelčane poteze svoje ljube* (Sophie kot Modrosti).

Podoba je precej kompleksna, saj oblak prahu po eni strani zadrži konotacijo minljivosti (prah si in v prah se povrneš), po drugi strani pa skozi izkustvo smrti mrtva ljubica postane ljubljena Modrost, ki ji v očeh počiva večnost. Prav to ljubico že v *HN #1* lirski jaz prosi, naj ga preobrazi, da se bo z njo spremešal in bo potem poročna noč trajala večno (*ewig die Brautnacht währt*). Referenca na *Visoko pesem* nedvomno meri na *unio mystica* z Modrostjo-Sophie; vendar pa gre tu – če pesem beremo na ozadju *Fichtejevih študij* – prav za dinamično združitev s celovitim samozavedanjem, ne pa za spojitev z nadbitnostnim. Želja po *unio* z Enim in celovitim jazom iz *HN #1* postane v *HN #3* vizionarska upodobitev,⁵⁹ v *HN #5* in #6 pa se tudi uresniči.

Transformacija v *HN 3* je torej vizionarska napoved transformacije v celost: noč kot tisto Eno-in-hkrati-dvojno preplavi lirski subjekt, »nočna vznesenost« (*Nachtbegeisterung*)⁶⁰ ga upijani. Hkrati pa se okovi dnevne svetlobe preobrazijo v »iskrečo se nezdroljivo vez« (*funkelndes unzerreißliches Band*), po kateri – platonistično rečeno – se prav vse dobro poveže z vsem. Romantiziranje torej eno »masko« (okove luči) uniči, da bi pod krinko druge »maske«, ki je hkrati ugajajoči privid in upodobitev najvišje resnice, evociralo brezpodobsko Eno. Eno je prav bleščeča nezdroljiva vez med nasprotji (zemljo in nebom, dnevom in svetlobo), po kateri se udejanji ideal celovitega organizma. Romantiziranje tu zares postane zaščitni znak transcendentalne poezije – poezije, ki udejanja organskost posameznika in kozmosa, v *HN #6* pa tudi človeške družbe. Posledice romantiziranja so v *HN #3* povsem v skladu s filozofskimi fragmenti: lirski jaz namreč izskoči iz ubožnega časa v »duhovno sedanjost« poezije (*BL #109*) in v njej eksistira: »Tisočletja so kakor neurje odplula v dalje.«

Z romantiziranjem pa je še veliko tesneje povezana ljubezen; ta je pravzaprav nosilka romantiziranja. Videli smo, da Sofija/Modrost razvezuje okove refleksijske zavesti⁶¹ in spleta »bleščečo nezdroljivo vez« med nočjo in človekom. »Bleščeča nezdroljiva vez« ljubezni ne zaslužnjuje, ampak *posreduje* med refleksijsko in pred-refleksijsko zavestjo ter ju slednjič poveže v eno. S tem pa ljubezen v *Himnah* avtomatično pridobi dinamično, oscilacijsko silo; postane ena od variacij Kristusa – boga, ki je ljubezen (Jn 4,7). Bi nas Novalis rad prepričal, da je ljubezen v *Himnah* pravzaprav mistična ljubezen, o kateri govorijo alegorične interpretacije *Visoke pesmi*?⁶²

V *HN #4* postane ljubezen »stvariteljska/ustvarjalna ljubezen« (*schaffende Liebe*) in »hčerka noči«. Oba epiteta (maski) se navezujeta na *HN #1*, kjer je govor o »nežni ljubici« (*zarte Geliebte*), ki jo pošilja noč, in o »ljubkem soncu noči« (*liebliche Sonne der Nacht*). Kajti nežna ljubica ima stvariteljsko moč, saj iz lirskega jaza ustvari človeka (*mich zum Menschen gemacht*) – iz njega oblikuje absolutni jaz, celovito samozavedanje. V *HN #5* se analogije ljubezni še zgostijo: ljubezen je ljubezen Kristusa, pesnika-preroka novega življenja, in Marije. Končni učinek ljubezni, ki ljudi dobesedno preplavlja (upijanja kakor poezija, tekoča duša?) s svojim neizrekljivim opojem, z zlatim (dionizičnim?) vinom življenja,⁶³ je preobrazba človeštva v zvezde, v božanska bitja, v jasno manifestacijo tistega, kar je sicer posredovano zgolj prek misterija poezije. Na koncu *HN #5* ljubezen kot ena sama »večna pesem« postane triumfalno udejanjenje visokopesemske »poročne noči«.

To pomeni, da je ljubezen oziroma ljubezen-poezija v *Himnah* tista sila, ki povzroča romantiziranje teksta, sveta in samega bralca/pesnika. Toda hkrati je prav ta ljubezen še sama podvržena transformaciji: »hčerka noči« slednjich postane »noč« sama, vrne se v »maternico« oziroma v večno poročno noč. Zaključek *HN #5*⁶⁴ je zato mogoče brati v povezavi s *FSt #555*, kjer je oscilacija kot vir simbolne *Darstellung* pravzaprav »mati vse realnosti, realnost sama«.

Dinamično vrteči se postopek združevanja Novalis ponazarja v sami strukturi pesniškega teksta, ko simbolno polje ljubezni nenehno bogati s pomočjo »čarobne paličice« analogije in nanj nanaša nove simbolne plasti. Tako »ljubezen« vase srka vse, česar se dotakne: je Sofija, je Kristus, je neznan pesnik, ki pijan od ljubezni odhiti v Hindustan, in je Marija. Takšno platenje analogij dosega presenetljiv učinek. Vse v pesemskem tkivu je prek ljubezni transformirano in vsaka maska je analogija istega. Preplet mnogoterega se v mediju pesniškega teksta levi v teksturo-mrežo, v kateri analogije vse povezujejo z vsem, tako da končni ali celoviti smisel ostaja neizrečen,⁶⁵ vendar ga je mogoče občutiti.

Romantiziranje in kopičenje analogij v *Hvalnicah* tako evocira to vse-Eno prav v trenutku, ko nalaganje analogij preseže kritično točko in pesniški tekst eksplodira. Takšno makro-romantiziranje je mogoče razložiti z regresijo domišljije v matematičnem sublimnem pri Kantu. Kajti ko zlaganje »opek«/analogij doseže skrajno mejo predstavljivega, se pojavi občutje sublimnega, v katerem se družita frustracija – ker predstavna zavest ne more predstaviti nečesa, kar jo presega – in občutje ugodja, ker je tisto »presežno« dano *per negationem*, kot občutje nečesa, kar je kakor Dioniz vdrlo v refleksijsko zavest in jo preplavilo.⁶⁶

K razmerju med filozofijo in poezijo

Ko je Novalis uvidel, da je razmerje med poezijo in filozofijo temeljni problem, je hkrati ugotovil, da gre tu za vprašanje samozavedanja in strukture subjektivitete v modernosti. Iz tega sledi, da je hierarhiziranje razmerja med

poezijo in filozofijo nasprotno bistvu subjektivitete v modernosti. Princip polnega samozavedanja in absolutne subjektivitete se Novalisu razkrije v dionizičnem »vrtenju«, v neprenehnem dialoškem gibanju dveh tipov zavesti, od katerih ena stremlje k trdnosti, ki jo skuša pridobiti z oblikovanjem spoznanj o objektih, druga pa rahlja njene pretenzije in ji dovaja pravo, izvorno hrano za njena spoznanja. Najizvirnejša celovitost, s tem pa tudi najvišja oblika samozavedanja, se za Novalisa kar naprej proizvaja – in je negativno dana – v mediju estetskega izkustva.

Frank meni, da je Novalisov premislek o strukturi subjektivitete izzivalen in pomemben celo za sodobni premislek o tem problemu. Iz Novalisove perspektive se za Steinerjevo kritiko »sekundarnega« pokaže tole: če Steiner po eni strani upravičeno kritizira prevlado »sekundarnega« nad primarnim ter hkrati opozarja na nevarnost pozabe primarnega, pa po drugi strani primarnega ne zmore prepričljivo odkopati, ker se tudi sam ujame v zanko hierarhizacije poezije in teorije. Steiner sekundarnemu ne vrne tistega mesta, ki mu pripada v strukturi moderne subjektivitete. Izhod iz krize, o kateri tako ognjevitost razpravlja Steiner, a se iz nje ne more izvleči, torej ni možen, dokler perpetuiramo razmerje statične hierarhije (hlapca in gospodarja), namesto da bi ga preobrnilo v razmerje dinamičnega dialoga med mišljenjem in pesništvom. Kolikor komentar in teorija zmagujeta nad literaturo, toliko literarna veda zapada v spoznavno krizo, ko kot *svojo* privzema optiko reduktivnega samozavedanja in nasilja tehnike, s tem pa tudi metod, ki (proti temeljnemu ustroju moderne subjektivitete) ne zmorejo tematizirati in vnaprej vštetiti hiata med literarnim tekstom in interpretacijo.

(Temu naj dodam še aporetični drugi zaključek. Kaj če Steiner razmišlja dovolj globoko, kaj če njegov premislek o razmerju med poezijo in teorijo ostaja v primežu hierarhije, vendar ne zaradi izgube stika z modernostjo, pač pa, ker se v modernosti po moderni dogaja neka temeljna sprememba? S tem vprašanjem prestopam iz razprave v špekulacijo, ki v bohotenju teorije kot tiste, ki naj prinese varnost in trdnost, vidi reakcijo na rahljanje – toda katero rahljanje? Težko ali nemogoče je ločevati med pred-refleksivsko zavestjo, ki rahlja rigidne izdelke refleksivske zavesti, in rahljanjem modernosti same. Odgovor bom skicirala prek vprašanja o tem, koliko je romantiziranje, pretvarjanje zamejenega v brezkončno, za sodobno poezijo sploh še zanimiva pesniška strategija.

Slovenska sodobna poezija se je v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja začela čedalje bolj posvečati resničnosti konkretnega sveta in izkušnji vsakdanjega življenja (Debeljak, Zupan, Semolič).⁶⁷ V zadnjih nekaj letih je v njej zaznati elemente naracije (Zupan, Semolič, Mozetič) in posebne strategije organiziranja pesemskega tkiva, ki funkcionirajo kot zaščita krhkega in nestabilnega lirskega jaza. Bolj kot da bi evocirala tisto neizrekljivo v modernem smislu, pesem tukaj postaja evokacija neizrečene krhkosti lirskega jaza. Ambivalenten primer, kjer je pesem hkrati nosilka neizrekljivosti in neizrečene krhkosti, pa je pesem *Akordi* Primoža Čučnika (7–12). Podoba rekreativnega drsalca se tu razpira v podobo človeka, ki se – zavedajoč se možnosti zdrsa – drsa po biti. Vendar pa drsalec dosega bitno polnost šele, če in ko privzema popolnoma vsakdanjo podobo rekre-

ativnega drsalca; šele ta zamejena in nalašč banalna podoba namreč omogoča igrivo in hkrati zaresno lovljenje ravnotežja med izkušnjo uzaveščene krhkosti in izkušnjo neizrekljive polnosti.⁶⁸ Čučnikova pesem nedvomno ustvarja vrtenje, ki ga Novalis postavlja kot postulat polnega samozavedanja. Koliko se to vrtenje dogaja na način, ki ni romantiziranje, ampak nemara logaritmiranje, pa se mora šele pokazati.)

OPOMBE

¹ Takšno stališče zagovarja Frank v svoji, na podlagi Schleiermacherjeve hermenevtike in teorije teksta postavljeni teoriji interpretacije. Prim. Frank, *The Subject* 23–97.

² Glede razmerja med gospodarjem in hlapcem pri Lacanu sem si pomagala z Dolarjem (31–38).

³ Gl. Hribar 176–184.

⁴ Frankov odnos do poezije po drugi strani precej dolguje poznemu Heideggru (Frank, *Einführung* 22–29). Za dokaj ostro kritiko Frankovega navezovanja na Heideggra gl. Beiser 66. Pozni Heidegger naj bi namreč bil vzrok za to, da je Frank zanemaril vlogo platonskega razuma v nemški zgodnji romantiki, v njeno interpretacijo vnesel »nepotrebni element obskurantizma ter jo znova napravil ranljivo za stare obtožbe antiracionalizma«.

⁵ Pojem je analogen Vattimovemu šibkemu subjektu.

⁶ Pri istem viru se napaja tudi eshatološka oziroma odrešeniška funkcija, ki jo je poeziji podelila meščanska družba 19. stoletja. Prim. Gadamer 83–84 in Iser 18–19.

⁷ Objavljeno v Frank, *Selbstbewußtseinstheorien* 26–27.

⁸ Ključni odlomki o samozavedanju so objavljeni v Frank 1993, *Selbstbewußtseins-theorien* 56–69. Kadar ni označeno drugače, Novalisove filozofske fragmente citiram po angleškem prevodu Jane Kneller, prim. Novalis, *Fichte*, in po italijanski kritični izdaji Novalis, *Opera*. Številka ob oznaki *Fichtejeve študije* (FSt) se bo v prihodnje nanašala na številko fragmenta. Podobno bom citirala tudi fragmente iz drugih zbirk.

⁹ Več o tem gl. Frank, *Uvod*.

¹⁰ Gl. Frank, *Selbstbewußtseinstheorien* 26.

¹¹ Ta pojem Frank prevzame iz Sartrovega spisa *Conscience de soi et connaissance de soi*, ki razlikuje »cogito cartésien« in »un 'cogito' pré-réflexif« kot pogoj prvega. Prim. Sartre 368.

¹² Frank opozarja, da so problemi samozavedanja, subjektivitete in biti pravzaprav inačice istega problema in da je v Novalisovem mišljenju samozavedanja vseskozi neka paralela mišljenju biti. Prim. Frank, *Einführung* 252.

¹³ Novalis je bil še pred dvajsetimi leti kot filozof popolnoma neznan (Frank, *Einführung* 257) ali pa so ga, kot D. Henrich, obravnavali kot povprečnega filozofa. Frank na tej točki kritizira Henricha in ugotavlja, da so *Fichtejeve študije* eden najtežjih tekstov v nemški filozofiji. Gl. Frank, *Einführung* 248.

¹⁴ Podobno misel najdemo tudi pri Hölderlinu, gl. Frank *Selbstbewußtseinstheorien* 26: »V pojmu sodbe/delitve je že vselej prisoten pojem vzajemnega odnosa subjekta in objekta, ki si stojita nasproti, hkrati pa je nujno predpostavljena celota, katere del sta subjekt in objekt. 'Jaz sem jaz' je najprikladnejši primer tega pojma izvirne delitve kot teoretske izvirne delitve, kajti v praktični izvorni delitvi Jaz nasprotuje ne-Jazu, ne pa samemu sebi.«

¹⁵ *FSt* #1: »Bistvo identitete se pusti predstaviti samo prek navidezne trditve« (»Das Wesen der Identität läßt sich nur in einen Scheinsatz aufstellen.« Nav. po Frank, *Selbstbewußtseinstheorien*, 56.) Gl. še *FSt* #234.

¹⁶ *FSt* #1: »Ali pa ga predstavimo prek njegove ne-biti, s pomočjo ne-identičnega – z znakom – [tako da uporabljamo] določeno stvar za enakooblično določujočo stvar« (»Oder wir stellen es durch sein Nichtseyn, durch ein Nichtidentisches vor – Zeichen – ein bestimmtes für ein gleichförmig bestimmendes [...]«.) (Frank, *Selbstbewußtseinstheorien* 56).

¹⁷ Glede občutja sebe (*Selbst-Gefühl*) kot izvora jaza pri Novalisu Frank poučarja, da to ni nasledek neposrednega odseva nekega samodelovanja, temveč nasledek učinkovanja biti (*Wirkung des Seins*), ki ni več razumljena kot nezavedno ustvarjeno delo 'absolutnega jaza'. Spoznanje biti je možno le v občutju Gl. Frank, *Selbstgefühl* 39–40.

¹⁸ *FSt* #15: »Filozofija je izvorno občutje. Filozofske vede spreminjajo zrenje tega občutja v pojem. [...] Meje občutja so meje filozofije. [...] Kaj je torej občutje? Opazovati ga je mogoče le v refleksiji/odsevu – a duh občutja je takrat že odsoten.« (»Die Philosophie ist ursprünglich ein Gefühl. Die Anschauungen dieses Gefühls begreifen die philosophischen Wissenschaften. [...] Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Philosophie. Das Gefühl kann sich nicht selber fühlen. [...] Was ist denn ein Gefühl? Es läßt sich nur in der Reflexion betrachten – der Geist des Gefühls ist da heraus.«) (Po Frank, *Selbstbewußtseinstheorien* 65).

¹⁹ S takimi epiteti so nemški zgodnji romantiki označevali dobo razsvetljenstva in meščansko, k dobičku uperjeno družbo.

²⁰ Metaforo mehanizma je uporabil Kant v prvi Kritiki, da bi opisal delovanje čistega uma. Schiller jo je (metaforo) v *Pismih o estetski vzgoji* prenesel na kritiko birokratske države, kjer načelo legalnega privzame podobo brezdušnega mehanskega funkcioniranja, ne da bi imelo legitimacijsko pokritje pri državljanih. Legalistična država z zakoni zatira posameznikove gone, zato njeni državljanji niso svobodni ljudje. Po drugi strani tudi gonom predan človek ni svoboden človek. Sredstvo za udejanjenje polne in svobodne individualnosti, v kateri bi goni in spoštovanje razumskih zakonov omogočili izgradnjo/vzgojo (*Bildung*) posameznika kot celovitega človeka, vidi Schiller v estetski vzgoji oziroma v umetnosti. Metaforo mehanizma v spisu *Krščanstvo ali Evropa* uporabi tudi Novalis, ko govori o mlinu (*eine Mühle an sich*), ki melje samega sebe in je neskončno stvarjenjsko glasbo kozmosa pretvoril in monotono škripanje. Prim. Novalis, *Cristianità / Christenheit* 98.

²¹ Prim. *FSt* #555: »Vsa bit, bit na splošno, ni nič drugega kot biti svoboden – oscilirati med skrajnostma, ki se bosta nujno združili in se bosta nujno razločili. [...] Jaz-stvo ali ustvarjajoča moč imaginacije, oscilacija – določa, ustvarja skrajnosti, med katerima se dogaja oscilacija – To je prevara, vendar zgolj v kraljestvu običajnega razumevanja. Sicer pa je to nekaj docela realnega, kajti osciliranje, njegov vzrok, je tisti vir, mati vse realnosti, realnost sama«.

²² *FSt* #566: »Brezkončna svobodna dejavnost v nas vznikne zaradi naše nezmožnosti, da bi dosegli in spoznali absolutno. To absolutno, ki nam je dano, je mogoče zgolj negativno spoznati, vse dokler delujemo in ugotavljamo, da tega, kar iščemo, ni mogoče doseči z dejanjem. To bi lahko imenovali za absolutni postulat. Vsako iskanje enega načela bi bilo kakor poskus, da bi s kvadratom upodobili krog. / Nenehno gibanje. Kamen filozofov. Negativno spoznanje [...].« Po Novalis, *Fichte* 168.

²³ Gl. Frank, *Einführung* 264–265.

²⁴ Prim. *FSt* #14: »Kar refleksija najde, se zdi, da je že tu – značilnost svobodnega dejanja.« (»Was die Reflexion findet, scheint schon da zu seyn – Eigenschaft eines freyen Actus.«) Po Frank, *Selbstbewußtseinstheorien* 64.

²⁵ *FSt* #63: »Podoba je vedno obrnitev biti. Kar je na desni strani neke osebe, je v podobi na levi strani«. Po Novalis, *Fichte* 40. Podobno tudi v *FSt* #107. Nav. po Novalis, *Fichte* 50. Gl. še Frank, *Einführung* 253.

²⁶ *Fragmente und Studien* 1799–1800 [FS], #671; nav. po Mati 237.

²⁷ *FS* #553, po Mati 233. Podobno v *FSt* #637.

²⁸ *Blüthenstaub* (Ätheum, I, maj 1798) [Bl], #109. Po Novalis, *Opera* 407.

²⁹ Gl. Helfer 83–84.

³⁰ Številka ob oznaki *Himne noči* [HN] se nanaša na posamezno himno. Gl. *HN* #2: »aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft.«

³¹ Allgemeines Brouillon [AB], #342. Po Mati 157.

³² Prim. Frank, *Prihajajoči bog* 9–19, 176–256.

³³ *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen* [VF], #105. Prim. tudi *VF* #207, #230, #278: Novalis pojma romantiziranje tukaj ne uporablja, vendar govori natanko o tem procesu. Gl. še *FS* #688 (po Mati 237) in *FS* #533, kjer Novalis govori o poeziji kot *Darstellung* notranjega sveta v njegovi celovitosti (po Mati 233).

³⁴ Mistična smrt pomeni smrt vsega, kar oddaljuje od boga, zato za mistike šele v kenotičnem izpraznjenju vznikne popolno spoznanje boga.

³⁵ Prim. *Hemsterhuis-und Kant-Studien* (1797) [Hst], #35.

³⁶ Gl. Mati 110.

³⁷ O analogiji smrti in spanca gl. *VF* #442. Spanec-smrt ima krepičen oziroma poživljajoč učinek. Novalis s tem namiguje na resnično življenje, na udejanjenje celovitega jaza, ki se udejanji v smrti-spancu jaza-maske.

³⁸ *HN* #3: »Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.« Hči noči je tu očitno Sofija kot Modrost; to je tudi ustrezna posledica v *Hst* #35 zapisane misli o samousmrtitvi kot pravemu filozofskemu dejanju, ki omogoča pravo *philo-sophio*, ljubezen do modrosti.

³⁹ Prav vse tukaj dolgujem Frankovim analizam, prim. Frank, *Prihajajoči bog* 9–19.

⁴⁰ Ravno na to bratstvo se navezuje skrivnostno privzetje prve osebe množine v *HN* #6. Z njim Novalis apelira na udejanjenje holističnega ideala ne le na ravni posameznika, ampak tudi na ravni človeške družbe/države, narave in kozmosa kot »organizma«. O vplivu *Naturphilosophie* na nemško zgodnjo romantiko gl. Beiser, *The Romantic*. Toda ali bi poezija kot javna državna religija sploh še bila poezija z estetsko intenco? Vprašanje ni neposredno povezano s problemom, ki ga obravnavam v članku; v grobem pa osnovne teoretske smernice za odgovor ponuja Jauß, ko razpravlja o ideološkem zavzetju estetskega izkustva.

⁴¹ Zgodbo navaja Frank, *Prihajajoči bog*. Za Nonusovo zgodbo o Dionizu-Zagreju prim. Vrečko 184–185.

⁴² Temu so posvečeni tisti deli *HN* (zlasti *HN* #1–#3), ki govorijo o svetem prehodu v noč, spanec in v podzemlje. Dioniz tukaj ni upodobljen, pač pa je navzoč kot princip.

⁴³ *HN* #5: »unter Hellas heiterm Himmel geboren, kam ein Sänger nach Palestina und ergab sein ganzes Herz dem Wunderkinde.«

⁴⁴ Frank, *Prihajajoči bog* 13–14.

⁴⁵ *HN* #5: »Unerschöpfliche Worte [...] fielen wie Funken eines göttlichen Geistes von seinen freundlichen Lippen.«

⁴⁶ *FSt* #555 in #566.

⁴⁷ Gl. konec *HN* #5: »Na svatbo kliče smrt – Svetlo žare luči – Devic je zvrhan vrt – Za olje sile ni – / Iz dalj naj zvonko seže / Tvoj dih zdaj vse do nas / In zvezdam molk razveže / V besede zven in glas« (Novalis, *Svet* 16). (»Zur Hochzeit ruft der Tod – / Die Lampen brennen helle – / Die Jungfrau sind zur Stelle – / Um Oel

ist keine Noth – / Erklänge doch die Ferne / Von deinem Zuge schon, / Und ruften uns die Sterne / Mit Menschenzung' und Ton.«) Reference na smrt in poročno noč v navedeni in zadnji kritici *HN* #5 je nujno brati v navezavi na *HN* #1: »noč si mi oznanila za življenje – iz mene si naredila človeka – prežari z ognjem dušnim mi telo, da v srcu iskro zlijem se s teboj in večno noč poročna naj traja« (Novalis, *Svet* 8). (»du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.«)

⁴⁸ *HN* #6: »Nizdol nas k Jezusu bodreče, / K nevesti kliče vera – / In glej: vse žalostne, ljubeče/ Že odeva pled večera./ In sen nas bo rešil iz okov/ In dahnil nas pred božji stol« (Novalis, *Svet* 20). (»Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten – / Getrost, die Abenddämmerung graut/ Den Liebenden, Betrübten. / Ein Traum bricht unsre Banden los/ Und senkt uns in des Vaters Schooß.«)

⁴⁹ Sinonimni pojem za oscilacijo so tudi metafore, povezane s tokom, fluksom. Prim. *VF* #231 in *VF* #441, kjer se o poeziji govori kot o *tekoči duši*.

⁵⁰ Novalis tukaj privzame Fichtejevo pojmovanje oscilacije, vendar ga reinterpretira in ga prenese na polje umetniškega ustvarjanja, s čimer hkrati preseže nekatere zmotne elemente v Fichtejevi misli. Gl. Novalis, *Opera* 452 (spremno besedilo G. Morettija).

⁵¹ Dostavek je izjemno pomemben. Pri takšnem, negativno danem Enem, gre namreč za to, da je absolutni in celoviti jaz dostopen sebi že pred postavljaljočim dejanjem refleksijske zavesti. Ta »celota« je dostopna v »občutju« – oziroma pred-refleksijsko, v *Vertrautheit* s seboj, kot bi rekel Manfred Frank. Prav ta odmik od okularne metaforike pa temeljno razlikuje Novalisa od Fichteja. S tega stališča bi se dalo kritizirati Helferjevo, ki vztraja, da Novalisova teorija *Darstellung* ohranja okularno metaforiko in se niti malo ne odmakne od Fichtejevega pojmovanja *schweben*. Gl. Helfer 113–114.

⁵² O duhovnem času poezije gl. *Blüthenstaub* (»*Athenäum*«, I, maj 1798) [B1] #109.

⁵³ *VF* #43 in #47 (oboje tudi v: Novalis, *Svet* 200) ter #48. V *VF* #43 je podana definicija transcendentalne poezije kot organske poezije: takšna poezija torej udejanja celoto, organizem. Na transcendentalno poezijo se posredno nanašajo še *VF* #32 (»Če se filozof zameji na urejanje in razporejanje, pesnik razvezuje sleherno vez.«), #40, #42, #242.

⁵⁴ S tem Novalis anticipira Iserjev sklep, da konstitucija tekstnega smisla povratno deluje tudi kot konstitucija subjekta, v kateri se na površini pokažejo sicer nedostopne vsebine subjektivitete. Prim. Iser 243–245.

⁵⁵ *VF* #31, po Mati 209. O romantiziranju gl. op. 30.

⁵⁶ *AB* #342; po Mati 157. V tem fragmentu Novalis aplicira Kuzančevo *docta ignorantia* na udejanjenje absolutnega jaza, s tem pa negativno teologijo transformira v poezijo noči. Razlika med mističnim in pesniškim negativnim spoznanjem celote je hermenevtična, v grobem jo opiše nasprotje med nadbitnostnim (*hyperousios*) in absolutnim jazom.

⁵⁷ Prim. recimo Haywood 52–77. Več o tem gl. Helfer 194, op. 16.

⁵⁸ Tukaj še enkrat spominjam na definicijo poezije kot tekoče duše, s katero se je moč upijaniti. Gl. *VF* #441.

⁵⁹ Helferjeva opozarja, da je *Klingsohrjeva zgodba* hkrati preroška *Darstellung* in nujna *Darstellung* (Helfer 92–93), saj najavlja udejanjenje resnice v 2. delu *Heinricha von Ofterdingena*, kjer vsaka stvar predstavlja samo sebe (Helfer 103). Razsežnost preroške *Darstellung* najdemo tudi v *Himnah*.

⁶⁰ Ta opoj napovedujeta tako prva kot druga himna. Prim. *HN* #1: »Nas mar ma miš tudi ti, temna noč? /.../ Omamni balzam ti kaplja iz roke, iz makovega šopka.«

(Novalis, *Svet 7*). Gl. *HN #2*: »Ne čutijo te v zlatem kipečem grozdju – v čudežnem olju mandljevecv in v rjavem makovem mlečku« (Novalis, *Svet 8–9*). V *HN #4* pa beremo: »Ali mar nima vse, kar nas opaja, barve noči? /.../ Še malo in / Vezi razvežem./ Opit ljubezni/ V naročje ležem. /.../ O! Vpij me preljuba, / Mogočno me zdrami, / Da sen me zaziblje, / Ljubezen omami. / Oživljen ves čutim, / Da smrt me preveva, / In v eter mi kri, / V balzam spuhteva« (Novalis, *Svet 11*). Prim. tudi Novalis, *Schriften* 139.

⁶¹ *HN #4*: »a kar je posvetil dotik ljubezni, se bo razvezano po skrivnih poteh pretočilo v deželo onkraj in se tam zlilo z zaspalimi v ljubezni, kakor se pomešajo vonjave med seboj« (Novalis, *Svet 10*). Prim. tudi Novalis, *Schriften* 137.

⁶² O tem Ricoeur in LaCocque 428–476 in 387–427.

⁶³ Tukaj imamo mrežo referenc, ki spleta vezi med zlatim groznim sokom (*HN #2*), Dionizom (»bog[om] v vinu«, *HN #5*), in liturgičnim obhajanjem s Kristusovo krvjo (*HN #5*).

⁶⁴ *HN #5*: »Ljubezen vre z neba, / Ločitve več ne žanje. / Kot večni val morja/ Nas ziblje čarno planje. / Vse – ena noč slasti, / Le pesem – večna saga, / In sonce vseh poti / So božja lica blaga« (Novalis, *Svet 17–18*). Prim. Novalis, *Schriften* 153.

⁶⁵ Če Novalisove filozofske fragmente beremo kot enovit korpus, je učinek podoben: Novalis gradi gosto mrežo analogij (mask Enega), s pomočjo katerih tekst oziroma korpus fragmentov postane povezanost vsega-v-Enem. Fragment je za Novalisa pesniška oblika filozofskega mišljenja; je redukcija – delec prahu, ki opozarja na svojo nedokončanost. Toda v trenutku, ko prah umre, postane pelod: sproži oscilacijo imaginacije, tako da se iz njega razvije organizem – sinji cvet neba. Prim. *AB #339*, nav. po Mati 154: »Vsak prah je pelod – cvetna čaša je nebo.«

⁶⁶ Za analizo regresije domišljije pri Kantu gl. Makkreel 67–87. Da je Novalisova teorija negativne *Darstellung*, kakor jo na podlagi predhodnega premisleka v Fichtejevih študijah praktično razvija v *Himnah*, podobna Kantovi teoriji sublimnega, opozarja tudi Helferjeva: »the Hymns' 'representation of the unrepresentable' is an implicit instantiation of the negative *Darstellung* of the Kantian sublime poesy, a poesy of the Infinite [...]« (Helfer 116).

⁶⁷ O tem gl. J. Kos 191–192.

⁶⁸ Gl. Čučnik 7–12.

LITERATURA

- Beiser, Frederick. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Massachusetts – London: Harvard UP, 2003.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester – New York: Manchester UP, 2003².
- Čučnik, Primož. *Akordi*. Ljubljana: Šerpa, 2003.
- Dolar, Mladen. *Samozavedanje: Heglova Fenomenologija duha II*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1992.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Zv. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- . *The Subject and the Text: Essays on Literary Theory and Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 23–97.
- . *Individualità: Diffesa della soggettività dai suoi detrattori*. Udine: Campanotto, 1998.

- . *Selbstgefühl, eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- . *Uvod v Schellingovo filozofijo*. Prev. Jurij Simoniti. Ljubljana: Krtina, 2003.
- . *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Prev. Elizabeth Millán-Zaibert. New York: SUNY, 2004.
- . *Prihajajoči bog*. Prev. in sprem. beseda Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2005.
- Gadamer, Hans-Georg. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2001.
- Grassi, Ernesto. *La preminenza della parola metaforica: Heidegger, Meister Eckhart, Novalis*. Modena: Mucchi, 1987.
- Haywood, Bruce. *Novalis: The Veil of Imagery*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959.
- Heidegger, Martin. *Na poti do govornice*. Prev. Aleš Košar, Dean Komel idr. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Helfer, Martha B. *The Retreat of Representation: The Concept of Darstellung in German Critical Discourse*. New York: SUNY, 1996.
- Hölderlin, Friedrich. »Urtheil und Seyn (1795)«. *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*. Ur. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 26–27.
- Hribar, Tine. *Fenomenologija*. 2. zv.: Heidegger, Levinas, Lacan, Derrida. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Kos, Janko. »Moderna slovenska lirika: 1940–1990«. *Moderna slovenska lirika*. Ur. Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. 174–220.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Makkreel, Rudolf A. *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgement*. Chicago: Chicago UP, 1990.
- Mati, Susanna, ur. *Del poeta regno sia il mondo: Attraversamenti negli appunti filosofici*. Bologna: Pendragon, 2005.
- Novalis. *Fichte-Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. (Cambridge Texts in the History of Philosophy).
- . *La Cristianità o Europa / Die Christenheit oder Europa*. Milano: Bompiani, 2002. (Testi a fronte).
- . *Svet so sanje, sanje svet: Izbrano delo*. Prev. in ur. Štefan Vevar. Ljubljana: MK, 1995.
- . »Aus: Fichte-Studien (1795/96)«. *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*. Ur. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 56–69.
- . *Opera filosofica. Volume primo*. Torino: Einaudi, 1993.
- . *Schriften*. 1. zvezek: »Das dichterische Werk«. Ur. Paul Kluckhohn in Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
- Ricoeur, Paul – André LaCocque. *Misliti Biblijo*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Nova revija, 2003. 428–476, 387–427.
- Sartre, Jean-Paul. »Conscience de soi et connaissance de soi«. *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*. Ur. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 367–411.
- Steiner, Georg. *Resnične prisotnosti*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura, 2003.
- Vrečko, Janez. *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994.

INTERAKCIJA LITERATURE IN TEORIJE OD ROMANTIKE DO MODERNE (S SKICAMI NADALJNJE INTERAKCIJE OB KONCU MILENIJA)

Vanesa Matajč

Univerza v Ljubljani

UDK 82.0:1
UDK111.852

V obdobju od romantike do fin de siècle se zaradi samodojemanja subjekta in zavesti časa (zgodovinskosti/modernosti) čedalje bolj prepletata teorija in literatura. Članek to prikaže na primerih F. Schlegla («Gespräch über die Poesie»), E. T. A. Hoffmanna, Baudelaira in Nietzscheja. Nietzschejev »konec metafizike«, ki je s subjektivacijo diskurza omogočil interakcijo teorije in literature, se prenese v relativistično metodološko načelo novega historizma.

Ključne besede: teorija in literatura, romantika, moderna, konec metafizike, novi historizem

Teza tega spisa je, da prav novoveška ideja modernosti motivira čedalje bolj uzaveščeno interakcijo literature in teorije od romantike do moderne. Kako? Srednjeveški pomen »modernosti« (novo, drugačno) je odprl dvom o vsem, kar se je zdelo nespremenljivo in večno, in s tem vsak predmet refleksije postavil v historično spremenljivost, kar je pogoj za hibridizacije. Novoveški mentalitetni (romantični) prehod iz »estetike stalnosti« v »estetično prehodnosti in imanence« (Calinescu 3) motivira implicitna časovna razsežnost Descartesovega razumevanja subjekta kot *cogito ergo sum*. Heidegger ga razlaga takole: »Vsak *ego cogito* je *cogito me cogitare*; [...] Vsako človeško pred-stavljanje je [...] 'sámo'-predstavljanje.« Novoveški subjekt torej »postane sam po sebi postavljeni temelj in mera za vsako gotovost in resnico« (*Evropski nihilizem* 146, 127). Nanašanje jaza na jaz kot svoj lasten objekt se dogaja v času, kot časovna distanca med predstavljaljočim in predstavljanim jazom, isto nanašanje pa je tudi izhodišče za subjektivacijo oziroma literarizacijo filozofskega/teoretskega diskurza.

Odločilno ga nadaljuje Kantova teza o *sodbi okusa*: »A sodba okusa sploh ne temelji na pojmih in ni v ničemer spoznavna sodba, pač pa je le

estetska sodba.« Njena paradoksalnost tiči v tem, da »je sicer le subjektivno veljavna, vendar pa se kljub temu obrača na vse subjekte, kot bi bilo to mogoče edino, če bi bila objektivna sodba, ki temelji na spoznavnih razlogih.« Kant iz tega sklepa: »Subjektivno načelo, se pravi nedoločno idejo nadčutnega v nas, je mogoče zgolj naznačiti« (*Kritika razsodne moči* 122–123, 125–126, 180–181). Estetski doživljaj, ki je zaradi svoje iracionalnosti izrazljiv *zgolj z naznačenjem* (torej z retorično sugestijo), postane temelj subjektive samogotovosti in njegove estetske artikulacije v Fichtejevem *Vedoslovju* (1798): »Vedoslovje« kot znanost se namreč utemeljuje v načelu, ki ga ni mogoče dokazati, vendar pa Fichte meni: »Vse, kar je gotovo, je gotovo, ker je *ta stavek* gotov; in nič ni gotovo, če *on* ni gotov«. »Prvi stavek« za temelj določa subjekt vedoslovja: »Kogar je volja, ta naj kar raziskuje, kaj bi vedel, če njegov jaz ne bi bil jaz, tj. če ne bi eksistirал, in če ne bi mogel razlikovati nobenega ne-jaza od *svojega* jaza« (*Izbrani spisi* 63, 76). S tem se subjekt vzpostavlja v diferenci do svojih objektov, zajetih v sistemu vednosti; hkrati pa po principu vedoslovja sam vzpostavlja sistem vednosti in je torej s svojimi objekti postavljen tudi v razmerje identitete. V aktu avtotranscendence ali estetskega samodoživljaja to svojo dvojno strukturo presega s (subjektivno) totaliteto. Fichtejevska samogotovost se torej vzpostavlja hkrati v ciklično in linearno razumljenem času; kot subjektov samodoživljaj je trenutek »večne sedanjosti«, ki pa se mora stalno ponavljati v različicah in se torej razkrivati v linearno razumljenem času, da lahko subjekt nenehno potrjuje svojo subjektiviteto, svojo različnost do svojih vedno novih in drugačnih objektov. Svojo identiteto ohranja skozi svojo nenehno modernizacijo-diferenciacijo. Tako se sčasoma ne more več »zatrditi« v semantično enovalentni spoznavni pojem, ki bi imenoval nove, dognanju primernejše »temelje«, marveč »se lahko obrne [le še] h gibljivosti simbolnega« (Vattimo 31), tj. v estetsko-sugestivno artikulacijo estetskega doživljaja, ki jo Kant imenuje »naznačenje«, Fichte pa opiše kot identifikacijo forme in vsebine »prvega stavka«. Če naj bo slednji »neposredno in sam zaradi sebe gotov, to [... pomeni], da njegova vsebina določa njegovo formo, in obratno, da njegova forma določa njegovo vsebino« (*Izbrani spisi* 64).

Umberto Eco razloži opisano estetizacijo oziroma literarizacijo diskurza s semiotičnega vidika: pri znakovnih vrstah se v trenutku, ko je odkrit pomen označevalca, označevalec tako rekoč zavrže v korist pomenu. Pri romantično razumljenem simbolu pa dobi označevalec svoj polni pomen šele kot tak, skozi svojo fizično prezenco (Fichtejevo »formo«). To je posledica romantičnega identificiranja simbolične aktivnosti z estetsko funkcijo, v skladu s katero se sporočilo usmerja samo nase, tako da ni prevedljivo v drugačno znakovno »formo« (prim. Eco 209–212). Gadamer meni, da »v vsakem primeru počiva pomen *symbolona* na njegovi prezenci in reprezentacijsko funkcijo dobi šele z navzočnostjo v svoji pokazanosti ali izrečenosti.« Reprezentira pa ne »na podlagi konvencije in dogmatske fiksacije« (Gadamer 71, 72), marveč skozi estetski doživljaj, torej subjektivno (čustveno-domišljjsko), zaradi česar je kljub svoji konkretnosti nenazoren in neskončno interpretabil: med nivojema izraza in pomena se v sim-

bolnem modusu vzpostavljajo vedno nova, še nekodirana možna razmerja (prim. Eco 212). Vdor simbolnega v znanstveni jezik, kar se zgodi preko osamosvajanja in čedalje večjega gospostva subjekta nad objekti realnosti, omogoča literarizacijo filozofskega/teoretskega diskurza, kakor tudi teoretizacijo/esejizacijo literarnega diskurza. Slednje je izrazito razvidno v literaturi od vključno romantike naprej. Romantika lahko z opisanimi sistemi mišljenja, ki poudarjajo vrednost subjektivnosti – od Kantovega estetskega izkustva do Fichtejevega sistema vedoslovja – velja za moderno obdobje v tem smislu, da s subjektivizacijo mišljenja prenaša poudarek na subjekt, na subjektovo samodojemanje in zaznavo časa.¹ Zato velja za prvi moderni poseg v metafiziko subjekta po Descartesu in s tem tudi za obdobje, ko se ustvari podlaga za modernizacijo novoveške metafizike (Matajc 38, 45).

Estetska artikulacija zaradi tega svojega izmikanja objektivističnim konvencijam spremeni teoretski diskurz, kar je razvidno iz fragmentov, ki jih je Friedrich Schlegel objavljaval v časopisu *Athenäum*, ter iz eseja »Gespräch über die Poesie«. Fragment je (pol)literarna forma, ki je osredinjena na trenutek izrekanja in že s svojo pojavnostjo zanika možnost v času obstojnega diskurzivnega sistema. Esejistična zvrst dialoga pa je izrazna struktura, ki ustreza fichtejevski dvojni strukturi romantičnega subjekta. Hkratnost identitete in diference, s katero se dialog vzpostavlja, Schlegel opiše z besedami: »Zato gre človek, gotov, da bo vedno znova našel sam sebe, vedno znova iz sebe, da bi v globini tujega bistva iskal in našel dopolnilo svojega lastnega najglobljega bistva« (»Pogovor o poeziji« 145). S tega vidika sta Schleglov polliterarni fragment in dialog simbolni strukturi. Njuna estetska forma je estetska vsebina romantične subjektivitete. Totaliteta, h kateri »neskončno napreduje« romantični subjekt in jo v svoji neskončni potencialnosti hkrati tudi nenehno uresničuje, pomeni tudi totaliteto artikulacije. Schlegel jo označi s pojmom mitologije, ki ima spoznavno funkcijo, a je hkrati »eno« s »poezijom«:

Kajti to je začetek vse poezije, da odpravi potek in zakone razumno mislečega razuma in nas znova prestavi v lepo zmedo fantazije, v izvorni kaos človeške narave, za katerega doslej še nisem našel lepšega simbola, kot je pisano vrvenje starih bogov. (F. Schlegel, »Pogovor o poeziji« 160)²

Romantična kognitivnost je torej nujno estetska, hkrati pa to estetskost poveže z združevanjem linearnega in cikličnega (mitskega) koncepta časa. Oboje določa romantični subjekt, tega pa ideja, ki je »nenehna samoprizvajajoča se menjava dveh prepirajočih se misli« (F. Schlegel, *Spisi* 29) – takšna ideja je torej statična v svoji dinamičnosti in torej z vidika časa paradokсна. S tem pa jenska romantična šola zavestno motivira teoretizacijo (esejiziranje) poetičnega diskurza in poetizacijo teoretskega diskurza.

Tej interakciji diskurzov se najbolj odpre (esejizirani, lirizirani) romantični roman, predvsem v opusu E. T. A. Hoffmanna. Hoffmannovo pripovedno dogajanje se ne more več racionalno zapreti v en sam smisel in objektivirajočo, »vsevedno« razlago, marveč avktorialni pripovedovalec zgolj še estetsko »obvladuje« nejasno naključje (*Življenjski nazori mačka Murra*), nejasno usodo (*Hudičevi napoji*, *Peskar*) ali nejasen iracionalni

doživljaj (*Hrestač*). Ta estetsko artikulirana nejasnost vzvratno vpliva na (psihanalitsko) teorijo. Sigmund Freud ob Hoffmannovi pripovedi *Peskar* (*Der Sandmann*) razlaga pojem *das Unheimliche* kot to, kar je domače, a zaradi svoje nedoumljivosti tudi tuje, skrivnostno, nenavadno; za pojav tega »grozljivega« občutja je »potrebna negotovost sodbe, ali je [...] neverjetnost [nenavadno uresničenje želje, občutje zle sile, občutje, da se mrtvi vračajo] nemara vendarle realno možna« (Freud 34). To negotovost vzbujata sama protislovna struktura romantičnega subjekta oziroma sposobnost za odtujitev lastnega jaza. Iz takšnega samodoživljanja nastajata možnosti obstoja dveh svetov, racionalno razložljivega in nerazložljivega (ki učinkuje kot višja sila). Obe možnosti ostajata v smislu Todorova³ fantastično odprti v spoznavno negotovost, ne da bi v teku časa ena zmagala nad drugo. Hoffmannov avktorialni epski subjekt lahko torej obvladuje pripovedno realnost (fantazijsko-emocionalne vsebine romantične subjektivitete) samo tako, da jo estetsko artikulira, tj. predstavi v vsej njeni paradoksalnosti, kar pomeni, da jo zajame v strukturi arabeske. Ta Friedrichu Schleglu velja za »posredno mitologijo« (totaliteto filozofije in poezije), ker sta obe organizirani na isti način: struktura arabeske je eminentno simbolna, estetsko kognitivna struktura – »simetrija protislovij, ta čudovita večna menjava navdiha in ironije«, »izvirni kaos človeške narave« (»Pogovor« 160).

Krožna struktura orientalske arabeske sugerira neupodobljivo transcendentno, ki se nujno upodablja v simbolni prezenci ornamentov. Ti so avtonomni in hkrati postavljeni v vsestranska razmerja. V krožni strukturi medsebojnih razmerij se arabeski ornamenti predstavljajo kot čista sedanjost svoje hkratnosti ali skupne identitete celotne arabeske, obenem pa kot množstvo diferenc, ki se vzpostavljajo v medsebojnih razmerjih med ornamenti. Te diference, različnost razmerij, pa se razkrivajo druga za drugo, v teku časa. Gibanje estetske kognitivnosti, ki jo omogoča struktura arabeske, totalitetna vse-hkratnost in napredujoča zaporednost učinkov razmerij med njenimi ornamenti, je gibanje po krožnici. Ko Fichte opisuje samogotovost »prvega stavka«, se zaveda: »Tu je torej krog, iz katerega človeški duh nikoli ne more izstopiti« (*Izbrani spisi* 75). Hoffmannova literatura je s tem estetska artikulacija romantične filozofije/teorije estetskega subjekta *par excellence*, s čimer je vplivala na Charlesa Baudelaira, vendar s spremembo.

Baudelairov lirski/esejistični subjekt namreč eksplicitno artikulira transcendentnost časa. S krepitvijo zavesti o človeški/naravni minljivosti se je okrepila tudi transcendentna vrednost protipola, »večne« lepote (forme). S tem pa je tudi romantično *das Unheimliche* dobilo eksplicitnejši protipol: celoten doživljaj »numinoznega« (tj. po Rudolfru Ottu moderni doživljaj presežne realnosti) namreč ni samo »grozljiv«, ampak tudi fascinanten (*mysterium tremendum et fascinans*). Numinozno ni racionalno dojemljivo, tako da se izraža v semantično polivalentnih literarnih strukturah in te ohranjajo najvišjo spoznavno vrednost, toliko bolj, ker kot estetska forma same ustvarjajo oziroma priklicujejo transcendentno Lepote. Njen sočasno fascinanten in grozljiv učinek (prim. Mihelj 67) pa se morda krepiti tudi zato, ker razkriva svojo *relativno* transcendentnost. Baudelairovski estetski

doživljaj namreč za razliko od romantičnega opredeljuje v schleglovskem smislu »čutno« čustvo: »vzburljivost za to in ono«, »strast, ki nabrekne in znova uplahne« (»Pogovor« 160). Moderna lepota se realizira skozi minljivi estetski, ekscesni doživljaj, zato je njena transcendentnost le še relativna – je le »toliko idealna, kolikor je bežeča« (»si ideal si fugitive«). Ekscesni estetski doživljaj je trenutek večne sedanjosti, izstop iz zavesti ireverzibilnega časa, Baudelairovo racionalno refleksijo lepote pa vodi ravno ta zavest časa (»La Beauté«). Gre za 'idejo estetske modernosti', ki implicira značilnost avantgardnega in jo začne polno uresničevati Baudelairova umetnostna refleksija.⁴ Zaradi te svoje dvojne strukture Baudelaire v svoji esejistiki imenuje modernega človeka *homo duplex*. Baudelairovo dojetje subjekta paradoksalno združuje stalno tenzijo progresivne časovne finalnosti (razpada, smrti v linearnem času organske stvarnosti) in duhovno lepoto čutno-čustvenega zanosa čiste sedanjosti, ki se ciklično vrača, s tolikšno doslednostjo, da gre očitno za prepoznavo paradoksa (relativno) absolutnega subjekta. To pa je tudi značilnost propada metafizičnih sistemov oziroma Nietzschejevega mišljenja; občutje modernosti, ko se »napredek [tudi če v smrt] čedalje bolj vzpostavlja kot vrednota sama na sebi. Paradoks tiči v tem, da je napredek napredek samo, ko vodi do novega stanja, od koder je mogoč nov napredek in nič drugega« (Vattimo 58–63). Nov napredek pa v smrti oziroma dojetanju linearnega časa ni mogoč, saj pomeni destrukcijo stabilnosti, nemožnost hkratne absolutnosti in finalnosti subjektivitete. Doživljaji fascinantno-tesnobne minljivosti se kopičijo kot zmeraj prehodne postaje. Baudelaire jih v liriki artikulira tako, da eksplicitno kažejo čezse na transcendenco časa/večnosti, in sicer prek alegorične strukture, kar je nov retorični poskus spajanja teoretske in literarne dikcije. »Alegorija pripada izvorno sferi govorjenja, logosa, je torej retorična oziroma hermenevtična figura,« meni Gadamer (71); »namesto tega, kar se zares misli, je rečeno nekaj drugega, otipljivejšega, vendar tako, da to drugo kljub temu omogoča razumeti tisto prvo [...]. Alegorični postopek razlage in simbolični postopek spoznavanja imata isti temeljni nujnosti: božjega ni mogoče spoznati drugače, kot izhajajoč iz čutnega.« Vendar »alegorija pravzaprav ne predpostavlja metafizične praserodnosti, kot si jo lasti simbol, temveč le sopripadnost na podlagi konvencionalne in dogmatske fiksacije« (Gadamer 72).

Alegorija ne more izražati romantične predstave o totaliteti. Zaradi svojega retoričnega statusa po de Manu »nakazuje razpor med načinom, kako se svet pojavlja v resničnosti, in načinom, kako se pojavlja v jeziku« (*Slepota in uvid* 188). Nakazuje torej diferenco med snovjo in njeno estetsko artikulacijo, s tem pa postane ustrezna izrazna struktura za poromantični subjekt, ki prepozna svojo razcepljenost v času, alegorični znak se mora nanašati na sebi predhoden znak:

Pomen, ki ga vzpostavlja alegorični znak, je potemtakem samo v *ponavljanju* [...] nekega zgodnejšega znaka, s katerim ne more nikoli sovpasti, saj je bistvo tega zgodnejšega znaka čista predhodnost [...]. Medtem ko simbol postavlja možnost istovetnosti oziroma poistovetenja, alegorija predvsem označuje distanco v razmerju do lastnega izvora. (de Man, *Slepota in uvid* 204)

Tako simbolna kot alegorična struktura sta torej »način zapolnjevanja distance med sedanjostjo in preteklostjo, komentar, interpretacija, podvojitve« (Kernev Štrajn 98–99). Tako romantični subjekt kot moderni badelairovski *homo duplex* se vzpostavljata v odnosu do časa, ki ga vodi novoveška ideja modernosti, vendar fichtejevski jaz poudarja identiteto jaza z nejazom in posledično zagovarja simbolno artikulacijo estetskega doživljaja, moderni *homo duplex* pa z alegorično artikulacijo poudarja njuno diferenco z alegorično-strukturno primerjavo (»comme«) dveh ločenih ravni, estetske artikulacije in njene snovi, večnosti in minljivosti. Vendar gre v obeh primerih za estetsko kognitivnost in s tem za estetsko artikulacijo človekovega razmerja do časa.

Najdoslednejšo izpeljavo paradoksalne samogotovosti romantičnega subjekta in z njo interakcije literarnega in filozofskega/teoretskega diskurza uteleša Nietzschejeva emfatična refleksija zloma metafizičnih sistemov in paradoksa ideje modernosti. »Nietzsche dožene, da zgodovini ni moč pobegniti, zato je na koncu primoran združiti dve nezdržljivi prvini, zgodovino in modernost [...] v paradoks, ki ga ni mogoče rešiti« (de Man, *Slepota* 150). Relativnost vzpostavlja struktura Nietzschejeve artikulacije: sopostavljeni fragmenti, katerih smisel se izključuje, tako da se pojma volja do moči in nadčlovek ne moreta zatrditi v enem samem pomenu – nista več temelja sistema. Heidegger ugotavlja:

Nietzschejeva metafizika [...] ima kot resnica o bivajočem v celoti voljo do moči za svoj 'objekt'. [...] Volja do moči pa je kot temeljna narava bivajočega v celoti obenem določitev bistva človeka. Kot taka določitev je volja do moči temelj metafizike, je [torej tudi] njen subiectum. (Heidegger 85–86)

Nietzschejev človek je torej subjekt in hkrati objekt volje do moči in s tem brezkončno izničuje to diferenco (in z njo identiteto). Po Urbančiču je »nadčlovek« (*Übermensch*), ki »biva kot prehod čez človeka in tako sam je ta prehod čez. Tako da tisto, kar zdaj biva – sebe – dviga čezse navzgor, se presega in s tem [...] kot prejšnji propada, saj ono 'obliko' prejšnjega sebe sedaj izgublja – ta prehaja, premineva« (Urbančič 402). Premineva pa z vidika modernosti, ki po Nietzscheju v ponavljajoči se novosti vselej implicira tudi svoje predhodno, a brez prepoznavnega temelja. Stem napoveduje lacanovsko drsenje označevalcev mimo označenca, ki (v teku časa) vzpostavlja retorični proces, v katerem se zgreši bistvo subjekta oziroma jezika,⁵ ne da bi se mogel slednji zatrditi v svoje bistvo in sistem. Nietzschejeva estetska artikulacija, ki se ne more zatrditi v diskurzivni pojmovni sistem, je polliterarna forma esejističnega fragmenta. Vrh doseže v delu *Tako je govoril Zaratustra*, ki z nizanjem odprtih zgodb in z vložnimi lirskimi pesmimi ni več samo interakcija, marveč že čista sinkretičnost filozofskega in literarnega diskurza: je nedoločljiv hibridni žanr modernosti.

Nietzschejev »odprt sistem« se kot metoda uveljavi šele v novem historizmu, zlasti v dveh njegovih načelih. Tako kot se Nietzsche pri dojetju časa (modernost/zgodovina) in (spoznavajočega) subjekta (nadčlovek kot subjekt/objekt volje do moči) ne more izogniti metafiziki, se novi historizem zaveda, »da sleherno dejanje razkrinkanja, kritike in nasprotovanja

uporablja prav orodje, ki ga obsoja, in tvega, da postane plen dejavnosti, ki jih razgalja« in »da je obtok literarnih in neliterarnih tekstov neločljiv« (Veeseer xi). Po tem načelu se torej dokončno istovetno obravnava hkratnost teorije in literature: to je simptom konca modernosti, metafizike časa in subjekta, ki se ne more več razločiti na spoznavajoči in spoznavani subjekt.

OPOMBE

¹ Občutje časa kot nosilni občutek v epiki se prvič pojavi v Lessingovem spisu *Laokoon*, v delih znotraj predromantičnega sentimentalističnega toka pa pri Sternu in Fieldingu, ki napovedujejo romantično občutenje subjekta/modernosti. Prim. Wilpert 858.

² Brat August uveljavlja zavest zgodovinskosti ob vpeljavi srednjeveške mitologije, ki po njegovem mnenju nastane ob junaških epih in viteških romanih (prim. A. W. Schlegel 102–143).

³ « Dans le fantastique, l'événement étrange ou surnaturel était perçu sur le fond de ce qui est jugé normal et naturel » (Todorov 181).

⁴ Gautier v članku « Plastique et civilisation – Du beau antique et du beau moderne » (1948) opisuje estetiko grdega (Calinescu 45, 46): grдост modernega industrijskega in urbanega življenja se preoblikuje v umetniško lepост. Tako si prisvoji romantično, Hoffmannovo (s stališča absolutno estetskega subjekta) subjektiviranje objektivne stvarnosti s postopkom groteskizacije.

⁵ »Gotovo je ravno razlika med izjavljanjem in izjavo tista, ki povzroči, da se nam ta *mislim* vselej lahko izmuzne.[...] Temu *cogito* daje njegovo gotovost to, da se postavi na svoje mesto na ravni izjavljanja. [...] Do razlike v statusu subjekta, ki nastopi z razsežnostjo, odkrito s freudovskim nezavednim, pride zaradi želje, ki jo je treba umestiti na raven tega *cogito*. Želja prežema in razvema sleherno izjavljanje, o njej govori sleherno izjavljanje« (Lacan 130).

LITERATURA

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Ur. Y. G. le Dantec – C. Pichois. Paris: Gallimard, 1961.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press., 1987.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven – London: Yale University Press, 1979.
- — —. *Slepota in uvid*. Prev. J. Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura, 1997.
- Eco, Umberto. *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Prev. C. Trabant Rommel – J. Trabant. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- Fichte, Johann Gotlieb. »O pojmu vedoslovja ali tako imenovani filozofiji.« Prev. D. Debenjak. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1984.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. Prevedla D. Debenjak. Ljubljana: Analecta, 1994.
- Gadamer, Hans Georg. *Resnica in metoda*. Prevedel T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2001.

- Heidegger, Martin. *Evropski nihilizem*. Prevedel I. Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Inwood, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Johnson, Barbara, ur. *Freedom and Interpretation*. New York: Basic Books, 1993.
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Prev. R. Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Kernev Štrajn, Jelka. »Problem razmerja med simbolom in alegorijo znotraj narativne razsežnosti *Krsta pri Savici*«. *Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: FF, 2002. (Obdobja 19) 95–105.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Kristeva, Julia. »The Speaking Subject is Not Innocent«. *Freedom and Interpretation*. Ur. B. Johnson. New York: Basic Books, 1993. 147–174.
- Lacan, Jacques. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Prev. R. Močnik, Z. Skušek, S. Žižek. Ljubljana: Analecta, 1996.
- Matajč, Vanesa. *Duhovnozgodovinska podlaga modernosti v slovenski književnosti 1898-1941*. Doktorska disertacija (Univerza v Ljubljani). Mentor L. Kralj. Ljubljana, 2002.
- Mihelj, Sabina. »Izrekanje numinoznega pri utemeljiteljih simbolistične lirike.« *Primerjalna književnost* 23.2 (2000): 59–84.
- Nietzsche, Friedrich. *Gesammelte Werke*. Ur. K. Schlechta. München, 1954.
- . *Volja do moči*. Prevedel J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Otto, Rudolf. *Sveto: O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Prev. T. Virk. Ljubljana: Nova revija, 1993.
- Schlegel, August Wilhelm. »Geschichte der romantischen Literatur.« *Kritische Schriften und Briefe*. Zv. IV. Ur. E. Lohner. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1965.
- Schlegel, Friedrich. »Pogovor o poeziji.« *Spisi o literaturi*. Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Urbančič, Ivan. »Spremna beseda«. Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999. 377–454.
- Vattimo, Gianni. *Konec moderne*. Prev. S. Kutoš. Ljubljana: LUD Literatura, 1997.
- Veese, Harold Aram, ur. *New Historicism*. London in New York: Routledge, 1989.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1969.

LJUBEZENSKA PISMA

MED TEORIJO IN LITERATURO

ZOO ALI PISMA NE O LJUBEZNI, ROMAN V PISMIH VIKTORJA ŠKLOVSKEGA

Erika Greber
Univerza v Münchnu

UDK 82.09-312.7

UDK 821.161.1.09-312.7 Šklovskij V.

Ruski formalizem naj bi po splošnem prepričanju vzpostavil strogo teoretski diskurz in s tem proizvedel ali poglobil disciplinarno ločitev. Toda že 1922/23 je Šklovski v pisemskem romanu Zoo povezal ta diskurz z literaturo. Zoo metafizijsko preoblikuje tradicionalni pisemski roman in ga prenavlja z zabrisovanjem mej med dokumentarnim in poetskim. Uveljavljeni pogledi na Zoo kot na »poskus praktične uresničitve avtorjevih teoretskih načel« le ponavljajo delitev med diskurzoma in potrjujejo dvomljivo nadrejenost teorije literaturi. Ustreznejša je koncepcija hibridnosti: v romanu se stapljata predmetna raven in metaraven, literatura in kritištvo. Zoo inovativno uporablja »uredniška« parabesedila, ki so sicer tradicionalno vzpostavljala trdno delitev med urednikom in dopisovalci, tu pa hierarhije dekonstruirajo. S svojo vizualno oblikovanostjo postajajo nekakšna »parapisma« in stopajo v epistolarni metadialog. Za pojem »dialoga« med teorijo in literaturo je pomenljivo, da je Šklovski za svoj »kritifikcijski« podvig izbral žanr pisemskega romana.

Ključne besede: pisemski roman, dekonstrukcija pisemskega romana, potujitev, kritifikcija, metafizijska, romantična ironija, parabesedilo, eksil, poetika razseljenosti

1. Teorija in literatura: nekaj pojasnil o zgodovinskih kontekstih (zgodovina teorije in zgodovina literature)

O ruskem formalizmu se običajno spomnimo, da je v analizo literature vpelejal prve sistematične kategorije ter zasnoval literarno teorijo v strogem pomenu besede. Zato se formalistom navadno pripisuje, da so razširili vrzel med obema diskurzoma oziroma da so jo pravzaprav sami vpeljali (z razločitvijo disciplin), ker so – kar se jim na splošno priznava – utemeljili

moderno literarno kritištvo. Formalistična teorija je v bistvu res poudarjala koncepcijo estetske avtonomije besedila in bila od svojega začetka programsko brezbrizna do družbenih in praktičnih vlog umetnosti. Do očitnega 'obrata k družbi', ki se je dogajal v poznejšem razvoju formalizma od sredine dvajsetih let, pa je v glavnem prišlo zaradi vzpona stalinizma in doktrine socialističnega realizma, ki sta hitro zadušila vsakršne avantgardne ideje v umetnosti in kritištvu. Toda obstajala je še ena, zgodnejša in, kar je še pomembnejše, prostovoljna in notranja težnja k odmiku od čiste forme in stroge teorije – povzema jo pisemski roman *Zoo* Viktorja Šklovskega, napisan in objavljen v Berlinu v letih 1922–1923.

Zoo je bil njegovo drugo veliko literarno delo in ko bi Šklovski že takrat ne zaslovel kot teoretik, bi se njegovo ime zapisalo v literarno zgodovino prav zaradi te radikalne inovacije romana v pismih. Zvrstnemu razvoju pisemskega romana je *Zoo* vtisnil pečat modernosti. S sprejnitvijo tradicionalnega vzorca predstavlja nazorno improvizirano montažo heterogenega gradiva, ki nima zgodbe. Iz logike prepovedi in želje sledi, da je ljubezenska tema zavrta, a to je obenem sredstvo, ki jo spodbuja. Najinovativnejše lastnosti eksperimenta Viktorja Šklovskega so metafizijska samorefleksija, paradoks in ironija. Na kratko povedano: »*Zoo* povzroča viden premik v žanru; po letu 1923 ta nikoli več ne bo takšen kot prej.« (Kauffman xix) Z vidika zvrstne inovacije *Zoo* ni nič manj avantgarden od nekaterih drugih prelomnih del iz istih let, kakršna so Joyceov *Ulikses* (1922) ali Rilkejevi *Soneti na Orfeja* (1923), čeprav so se ta v svetovni književnosti bolj uveljavila. Za zgodovinarje pisemskega žanra je torej roman Šklovskega nepogrešljiv mejnik. Toda današnji povprečni bralec ga ne pozna več, povprečni literarni kritik pa niti ne sumi, da sploh obstaja. Pesniška praksa in domišljijško literarno ustvarjanje formalistov sta po krivici utonila v pozabo – a to dejstvo pove manj o literarni kakovosti teh zapostavljenih besedil (čeprav nobeno od njih ni tako pomembno kot *Zoo*) kakor o današnjem pojmovanju teorije.

Čas je, da ponovno odkrijemo tudi 'drugo' stran formalizma: praktične temelje formalistične teorije in literarne dosežke formalistov. Vse se je začelo z njihovo tesno in ustvarjalno povezanostjo s pred- in porevolucionarnimi avantgardami (ruskega futurizma si pravzaprav ne moremo zamisliti brez formalizma), doseglo vrhunec v dvajsetih letih 20. stoletja z njihovimi lastnimi literarnimi deli (ta obsegajo zgodovinske romane, novele, eseje in spominsko prozo, pa tudi otroško literaturo in scenarije) in seglo še do njihovega vpliva na sodobno literarno produkcijo, saj so predavali na raznih literarnih tečajih¹ (od tod je izšla tudi prva zanimiva porevolucionarna literarna skupina Serapionovi bratje; prim. Greber, »The metafictional turn«). Poleg omenjenih praktičnih dejavnosti, ki so spletle tesno vez med literaturo in teorijo, je treba poudariti, da njihov slog teoretiziranja ni bil prav nič akademski; ravno nasprotno, zgodnji formalizem se je začel kot izziv uveljavljeni akademski filologiji. Prva razprava Šklovskega, »Vstajenje besede« (1914) – pozneje je postala manifest formalističnega gibanja² – bolj spominja na pisanje futurističnega pesnika kakor na delo literarnega kritika. Značilno je, da poznejši uradni povzetki zgodovine ruskega formalizma prikazujejo, kako so Šklovskega grajali zlasti zaradi njegovega dokaj

nesistematičnega, neakademskega načina argumentacije. Toda tisto, kar se z vidika čiste teorije zdi kot hiba, lahko s perspektive transdisciplinarnega mišljenja postane vrlina. Pristop Šklovskega vsekakor ni bil samo premočrtna teorija; to naj velja kot pojasnilo, zakaj na konferenci, posvečeni hibridizaciji teorije in literature, omenjamo osrednji lik neke teoretične šole.

Zoo Šklovskega zagotovo sodi med dokazno gradivo za tezo, da »se teorija in literatura razvijata po vzporednih zgodovinskih tirnicah vse od takrat, ko sta začeli obstajati kot samostojni disciplini« (kakor je bilo zapisano v vabilu na ta kolokvij). Poetika romana *Zoo* se vrača k Sternovemu *Tristramu Shandyju* pa tudi k nemški romantiki; je predhodnica postmoderne ideje igrivega stapljanja kritištva in fikcije.

Za časa Šklovskega še niso poznali čudovitega izraza »kritifikcija«, saj ga je izumil šele Raymond Federman (francosko-ameriški pisatelj in literarni kritik)³ – gre za duhovit jezikovni hibrid, ki poimenuje hibridizacijo diskurzov. Zdi se, da je Šklovski uveljavljal neke vrste 'kritifikcijo' *avant la lettre*. Vendar so bili predpogoji za hibridizacijo tedaj drugačni. Iz tega, kar je bilo povedano o statusu formalizma kot utemeljitelja literarnega kritištva v sodobnem smislu, sledi, da je bilo mešanje obeh diskurzov pred njuno strogo ločitvijo nekaj povsem drugega kakor isto početje po takšni ločitvi. Šele po formalizmu oziroma, natančneje, po kanonizaciji formalizma kot strogega in natančnega teoretskega diskurza ter po vzpostavitvi točno določenih mej med disciplinami lahko ideja hibridne 'kritifikcije' končno postane zares privlačna in zahteva status programa. Toda formalizem je imel tedaj drugačne namene. Lahko rečemo, da je roman Šklovskega posegel v čistost razločenih diskurzov, kar je za avtorja pomenilo, da se je moral gibati naprej in nazaj. Pred časom je še pomagal, da se je znanost o umetnosti končno razvila kot samostojna disciplina, kmalu za tem pa jo je že prepletal z umetnostjo. To transgresijo so ostro občutili tudi njegovi sodobniki formalisti, o čemer priča kritika Jurija Tinjanova.⁴

Kakor koli že, z vidika zgodovine odnosov med teorijo in literaturo je trenutek *Zooja* resnično zgodovinski.

2. Epistolarna konstelacija v *Zooju*

Zoo je nedvomno eden najbolj zanimivih in duhovitih romanov v pismih vseh časov, in sicer prav zaradi tega, ker uspešno prehaja med teorijo in literaturo pa tudi med fikcijo in življenjem, z medkulturnim dialogom med Rusijo in Evropo vred. Besedilo je izjemno zaradi kombiniranja globokih čustev z izostreno refleksijo. Ganljive evokacije bolečine izgnanstva in neuslišane ljubezni spremlja duhovita metaliterarna igra. *Zoo* preoblikuje tradicionalni roman v pismih v metafikijskem slogu. Poživlja ga tako, da briše meje med dokumentarno in poetično epistolarnostjo. Dobesedno se to kaže v genezi besedila: v romanu naj bi bila fiktivna pisma pomešana z resničnimi pismi ter s takšnimi, ki so bila ali bi lahko bila izmenjana (v sicer pretežno enosmerni korespondenci) med mladim kritikom in damo, ki ji je dvoril, med romanesknim 'jazom' in njegovo ljubo Aljo, *alias* Viktorjem

Šklovskim in Elso Triolet (prav tako rusko izseljenko, poznejšo francosko pisateljico); ona je bila stara sedemindvajset let, on jih je imel trideset.⁵ Šklovski je to knjižico napisal v Berlinu, potem ko je pobegnil iz Sovjetske zveze. Je dokument njegove lastne vmesne eksistence v vicah begunstva, pa tudi nekakšna etnografija »ruskega« Berlina. Toda ko bi roman obravnavali zgolj kot avtobiografsko delo, bi podcenili njegovo teoretsko stremljenje. Roman je nasičen s teorijo, ne samo zaradi tematiziranja formalističnih idej (to sicer tu in tam počne, kar je v besedilu, katerega glavni junak je teoretik, mogoče pričakovati), temveč tudi zato, ker je konstruiran po formalističnih načelih oziroma jih udejanja.

Zž
Pisma ne o ljubezni
ali
Tretja Heloisa

Viktor Šklovski
ZOO
ali
Pisma ne o ljubezni

ZOO
posvečam
Elsi Triolet
in knjigi dajem naslov
»Tretja Heloisa«

Zelo zgovoren je natančnejši pregled naslovnice in naslovnih strani (gl. slike 1–3 v prilogi, str. 143). Dvojna igra z abecedami in jeziki poudarja medkulturne in medbesedilne vidike romana. Nemška sestavina je natisnjena v latinici: ZOO, živalski vrt v središču Berlina in mestno prometno vozlišče. Berlinski živalski vrt (*Tiergarten*) se je nahajal v ruskem delu mesta, ki se ga je prijel vzdevek *Charlottengrad*; poleg teh dejstvenih razsežnosti pa živalski vrt vseskozi dobiva še simbolične pomene ujetosti (emigrant kot opica, ljubimec kot opica). Kljub takšnim predvidljivim toposom je tema menažerije razložena na zanimiv način.⁶ Ostale sestavine naslova pa so neposredno pomembne za epistolarni diskurz. Formula *Tretje Heloise* povleče vzporednico z Rousseaujevim romanom v pismih *Julija ali Nova Heloisa* in njegovim virom, srednjeveškim predhodnikom pisemskih romanc, Heloisinih pisem Abelardu. Prav od tod izvira tudi motiv »pisem ne o ljubezni«. Poleg tega je nadliterarno ime napolnjeno z resničnim življenjem prek besedne igre: Heloisa – Èloisa – Èl'za. Naključna podobnost med različicami ruskega in francoskega imena ima močan simbolni pomen za tisto nit v knjigi, ki se povezuje s francoskim načinom življenja, postavljenim v nasprotje z ruskim, kar je ena od tem odtujenosti. Ljubljena dama namreč v očeh svojega potencialnega ljubimca postaja vse preveč Francozinja, on sam pa se čedalje bolj zaveda svoje ruske identitete in nezmožnosti ter nepripravljenosti za prilagajanje se zahodnjaštvu. Rusko-nemška tema prevladuje že zaradi Berlina kot prizorišča emigrantskega življenja, toda tisto, kar v resnici šteje, sta različni stopnji 'evropskosti', ki zarisujeta ločnico

znotraj 'nezaljubljenega' para. Čustvena razdalja in odtujenost med dopisovalcema se vseskozi interpretira s pojmi kulturnih razlik (francosko – rusko ali evropsko – rusko; prim. Pismi št. 16, 17). Z vidika akulturacije zgodba Šklovskega vsekakor ni ljubezenska.

Ime ženske naslovljenke je sicer prosto prevedljivo in izmenljivo v ruski in francoski kulturi in književnosti, ime avtorja pa ima očitno drugačen položaj. Kulturna dilema je simbolizirana že v grafični podobi naslovnice (oblikoval jo je El Lissitzky; gl. sliko 1), kjer je ime »Viktor Šklovski« vpisano in skrito v črko Z iz naslova Z8 in daje vtis, kot da bi bilo zaprt v kletko berlinskega živalskega vrta oziroma ujeto v past, za rešetke latinskega sloga pisanja. Beseda »Zoo« (za razliko od »Heloise«) ni prečrkovana v cirilico. Tudi navadno natisnjena naslovnica (slika 2) izraža abecedno odtujenost *Zooja*.

Posvetilna stran (slika 3) je zanimiva, ker predstavlja parabesedilni prostor, v katerem se dvoumno prepletata dve vlogi pisca (znotrajbesedilni prvoosebni pisec in zunajbesedilni avtor).

V zvezi s problematiko fiktivnosti je pomenljiva asimetričnost med ženskim in moškim dopisnim partnerjem. Za *njene* položaje obstaja jasno semiotsko razlikovanje s pomočjo imena: Elsa je resnična zunajbesedilna resnična oseba, Alja je znotrajbesedilni lik. Odnos med njima je seveda zadosti jasno vzpostavljen, in sicer ne samo prek sovpadanj v zgodbi, ampak tudi z metaopombo: »Al, Al, El, kličejo, ko poskušajo izgovoriti tvoje ime« (13. pismo, *Zoo, or; Letters* 48). Obstaja vsaj fikcija, da obstaja nekakšna fikcijska razlika. Ni pa nobenih uporabnih imenskih nalepk, ki bi določale znotrajbesedilnega avtorja-zaljubljenca, ni nobenega imena, ampak le »jaz« (ki nikoli ne podpiše svojih pisem); to je seveda obenem tudi »jaz« in avtorski podpis, ki podpira avtobiografski pakt. (Naj mimogrede omenim, da to nerazlikovanje analitikom precej otežuje jasno govorjenje o besedilu.)

Parabesedilna razmejitev avtorskih položajev se nadaljuje v telesu besedila, kjer je peščica Aljinih pisem okvirjena z avtorskimi uvodi, tako da so videti bolj kot vrivki in ne kot samostojne ali enakopravne izjave. Ob upoštevanju celotnega dela lahko torej upravičeno govorimo o moškem subjektu in ženskem objektu. Dopisovanje si prilašča samo ena stran. Samo pod takšnim pogojem je mogoče knjigo »posvetiti« tisti, ki naj bi bila izvorno sama (domnevno) vpletena v pisanje posameznih delov iste knjige.

Šklovski ne prikriva umetelnosti zgradbe, temveč razgalja konstruiranost podob. V enem primeru je razrušena celo avtobiografska iluzija – ko nakaže postopek urejanja besedil in uporabi relikv konvencionalnega romana v pismih, to je fiktivnega urednika (*Herausgeberfiktion*). Fiktivni urednik rekonstruira vrzel v dopisovanju: »Kot se zdi, napisano kot odgovor na komentar, očitno sporočen po telefonu, saj v dosjeju ni ničesar, kar bi ustrezalo tem vrsticam.« (Uredniška opomba k pismu št. 12, *Zoo, or; Letters* 44.) Izrazi, kot sta »zdi se« in »očitno«, zaznamujeta odlomek kot čisto špekuliranje.

Tako razkazovanje arbitrarnosti se ujema z nereprezentativnim konceptom umetnosti; zanj je Šklovski predložil podobo »narisane okna«, in

to že davno pred Magrittom (22. pismo).⁷ Skrivnost romana *Zoo* je njegova podvojenost: v enem trenutku vidimo okno, v drugem pa le njegovo risbo ali skiciranost – gre za nekakšen učinek migotanja (Kauffmann 22, po Sheldonu, *Victor Shklovsky*). Že po definiciji ne moremo vedeti, ali so Aljina fiktivna pisma res identična z Elsinimi pravnimi pismi (čeprav so tako sodobniki Šklovskega kakor poznejši literarni zgodovinarji videz vzeli čisto zares in ženska pisma pripisovali Elsi; to je storila celo Elsa Triolet v svojih poznejših avtobiografskih izjavah; prim. Triolet 15).⁸

Roman vsebuje nekaj pisem, namenjenih še drugim naslovnikom v Moskvi in Petersburgu/Petrogradu. Šklovski ne poskuša zapeljati le svoje dame, ampak tudi druge bralce, celo državne in partijske veljake, ki so ga pripravili do tega, da je zbežal iz Rusije, in so mu po 'prejemu' zadnjega pisma iz romana dovolili, da se vrne domov.⁹ Pisma so torej namenjena znotraj- in zunajbesedilnim bralcem, a čez mero običajnega dvojnega naslavljanja iz pisemskih romanov (kjer vsa pisma preberejo tako osebe na zgodbeni ravni kakor tudi bralci knjige, prim. Altman, *Epistolarity*).¹⁰ Na neki način gre za podobnost z radikalno metalepso, 'nenavadno zanko', ki vodi iz knjige v realnost. Besedilo ima zaradi svoje faktično-fikijske dvojnosti zapleteno zgodovino izdaj, revizij, dodatkov in izrezov.¹¹

Celostno gledano je *Zoo* kompleksen, večpolaren in obenem monopolaren roman v pismih. 'Dežnik', ki ga razpenja avtorska funkcija, nikakor ne vsiljuje homogenizacije ali monologizma. 'Jaz' je namreč že sam na sebi večglasen: je zaljubljenec, »raztrgan« od ljubezni in melanholije; je avtor, ki sodeluje v medbesedilnem dialogu; je znanstvenik, ki ga zanima meta-fikijska igra; vse te hipostaze pa združuje globoka (romantična) ironija.

3. Formalistična teorija zavita v literaturo ali kot literatura?

Glavna vzporednica med formalistično teorijo in formalističnim romanom je seveda koncept žanrske inovacije s potujitvijo in z razgaljanjem postopka. V tem pogledu je *Zoo* podoben *Tristramu Shandyju*, projiciranem v pisemsko obliko.¹²

Že naslov pokaže osnovno strategijo zanikanja: če tradicionalni romani v pismih niso nič drugega kot pisma o ljubezni, potem oznaka »ne o ljubezni« obeta nekaj novega. Motivacija za takšno negacijo se izkaže za zelo zabavno: zaljubljenec se mora izogibati te teme, ker se Alja upira njegovi ljubezni in mu prepoveduje pisati o njej. Zaljubljenec si prizadeva ubogati njeno zapoved in piše o vsem mogočem – o Berlinu, o literaturi, o pisanju pisem, tudi o prepovedi pisanja o ljubezni; to pa počne samo zato, da bi naletel na metafore in vzorce, ki ga »neizprosno vračajo k prepovedani temi« (Sheldon, »Introduction« xxviii; dobro je znano, da je vloga sleherne prepovedi v literaturi ta, da se jo krši – gre za zakon *sižēja*).

Lahko bi tudi trdili, da je pri Šklovskem v progam potujitve (defamiliarizacije) pravzaprav vključena nekakšna familiarizacija: uporablja namreč že znane topose in jih še okrepi, tako da realizira metafore in doseže učinek

'prenovitve'. Značilen primer tega je dvojni motiv 'raztrganosti' od ljubezni in trganja pisem:

Pišem ti vsako noč, potem pa pismo raztrgam in vržem v koš. Pisma oživljajo, se popravljajo in znova jih pišem. Dobiš vse, kar sem napisal.

V tvojem košu za pokvarjene igrače [so moški, ki te obožujejo] [...]

Samo jaz, raztrgan in razcefran kot pismo, kar naprej plezam iz koša pokvarjenih igrač. Preživel bom še ducate tvojih minljivih muh; vsak dan me raztrgaš in vsako noč oživljam, tako kot pisma. (Odlomek iz 13. pisma, *Zoo, or Letters* 48)

Radikalna novost je postopek prečrtanega pisma (19. pismo, gl. sliko 4 v prilogi, str. 144). Bralcu je svetovano, naj ga ne bere – čeprav naj bi pismo, ki ga je napisala Alja, veljalo za najboljše v vsej knjigi –, pač pa naj ga raje preskoči in prihrani za konec. »S črtanjem pisma Šklovski poudari materialnost besedila, združi verbalno in vizualno, zasuka položaje ter se maščuje Alji za prepoved, ki mu jo je naložila« (Kauffman 20). Ironija je, da je odlomek, ki bralcu zapoveduje, naj ne bere izbrisanega pisma, tudi sam prečrtan s pismom vred.¹³ Kretnja črtanja nečesa, kar še vedno ostane vidno in berljivo, oziroma ideja, da je besedilo hkrati prisotno in odsotno, anticipira osrednjo figuro dekonstrukcije.¹⁴ S strukturnega vidika oblikovanja alternativnega konca po »zadnjem pismu« vodi k podobnemu črtanju zadnje besede v romanu – takšna knjiga nima zadnje besede.

Seveda je prenova zvrsti prek metafizijske ironije našla v pisemskem romanu nadvse ustrezno gradivo. Pisemski žanr namreč že v temeljih teži k samorefleksiji: v slehernem pisemskem romanu pisci pisem pišejo tudi o pisanju pisem. Šklovski je samo nekoliko močnejše privil vijak in okreplil metapisemski naboj, ga povezal s starimi sredstvi samorefleksije, znanimi iz sternovske tradicije, in s svežimi formalističnimi idejami.

Je *Zoo* torej nekaj takega kot formalistična teorija, zapakirana v literaturo? Kakršno koli mehanično razumevanje tega odnosa bi bilo neustrezno. Uveljavljeni pogled na roman Šklovskega kot na »poskus praktične uresničitve načel, ki jim je sledil kot kritik«¹⁵ utrjuje razdelitev med diskurzoma in potrjuje dvomljivo hierarhično nadrejenost teorije literaturi. Ustreznejši pogled nam odpre koncept kolokvija: pojem hibridnosti, se pravi enakopravna ali celo nerazločljiva interakcija med obema poloma. Objektivna in metaraven se raztapljata v eno literarno celoto; literatura in kritištvo se stapljata («critifiction»). Kot je bilo že pokazano, 'jaz' deluje kot urednik *in* dopisovalec, kot kritik *in* pisatelj *in* zaljubljenec.

4. Dialogizacija dialoškega žanra: Parabesedila in parapisma

Glede na pojem dialoga med teorijo in literaturo bi bilo preveč preprosto pričakovati kakršno koli jasno razdelitev vlog ali besedilnih žanrov – deli-

tve na znanstvena pisma in *belles lettres* namreč ni. Dialog je dialogiziran in hibridiziran globinsko (in to v bahtinovskem pomenu, čeprav bi kaj takega ne pričakovali glede na zgodnja formalistična stališča Šklovskega).¹⁶

Zato menim, da ni posebej plodno obravnavati tistih pisem, ki izrecno tematizirajo formalistične ideje, kar so počeli predhodni interpreti. Gotovo je branje teh pisem zabavno in poučno; v tem smislu je zanimivo zlasti 22. pismo z avtorefleksivnim *mise en abyme*, napisano v slogu romantične ironije – v njem Šklovski omenja, da načrtuje roman *Zoo* kot eksperiment v formalistični poetiki. Z vidika dialoga se je od vsebine treba premakniti k formi (kar je povsem v duhu Šklovskega) in pogledati, kako so ti koncepti predstavljeni bralcu oziroma bralcem in kako je znanost okvirjena ali pa uporabljena kot okvir.

Zato se želim (še enkrat) posvetiti parabesedilom,¹⁷ zlasti pasažam, natisnjenim pred vsakim pismom. Gre za zelo zapleten pojav, o katerem želim postaviti novo tezo. V *Zooju* je vloga uvajalnih delov zasukana: 'uredniška'parabesedila, ki tradicionalno ustvarjajo trdno razmejitev med urednikom (ali kritikom) in dopisovalci (pisci pisem), so v tem primeru uporabljena za dekonstrukcijo hierarhičnih razmerij.

Prečrtano 19. pismo je uvedeno kar trikrat; ima predgovor (»predi-slovie«), pri tem pa takšna pasaža uvaja tako pismo kot tudi predgovor. Te dele so navadno imenovali »epigrafi« (Sheldon, »Introduction« xxix; Kauffman 22), a to je nedvomno zavajajoč izraz. Odnos med temi deli besedila in pismi je bolj podoben komentarskemu ali dražljivemu predgovoru ali napovedniku; imenujmo jih kar uvodniki. V ponatisnjenih in prevedenih izdajah so ti odseki natisnjeni v ležečem tisku, v izvorni berlinski izdaji pa so ločeni v okvirih. Primerjave berlinske izdaje s poznejšimi sovjetskimi izdajami ta vidik navadno zanemarjajo,¹⁸ čeprav je za epistolarnost relevanten. Slika 5 predstavlja nekaj primerov odlomkov, ki bodo še citirani (gl. priložilo, str. 144).

Nekateri uvodniki so vestno strnjeni povzetki tega, kar sledi v pismu, nekateri so ironične nasprotno izjave (sicer pa v njih nasploh prevladuje ironična modalnost). V uvodniku zgoraj omenjenega pisma gre na primer za posmehovanje samemu teoretičnemu vložku:

Dvaindvajseto pismo,

nepričakovano in, po mojem mnenju, do skrajnosti odvečno. Vsebina tega pisma je očitno pobegnila iz neke druge knjige istega avtorja, vendar se je sestavljavcu knjige morebiti zdelo, da je pismo neobhodno potrebno zaradi raznolikosti. Pismo se je med pošto križalo s pismom [Alje] o Tahitiju.

(*Zoo, or, Letters* 79)

Ironijo spremljata namerna pomešanost in pomnožitev subjektivnih položajev: kdo je 'jaz', ki se postavlja za razsodnika nad avtorja-znanstvenika in sestavljavca-urednika?

V naratološkem smislu ta parabesedila nedvomno sodijo na raven uredniškega procesa. Iz tega so kritiki sklepali, da je delitev vlog med epi-

stolarnimi in uredniškimi besedili oziroma vlogami jasna, meja med zaljubljenčevim in urednikovim glasom pa razločna,¹⁹ tako da so »ironično vzvišenost«¹⁹ pripisovali uredniku (Kauffman 22). Vendar pa ob natančnejšem pregledu postane jasno, da je urednikov glas globoko vpleten v ljubezenski konflikt in nikakor ne predstavlja odmaknjenega položaja, kaj šele znanstvenega metapoložaja.

Trinajsto pismo,

napisano med šesto in deseto uro zjutraj. Zaradi takšnega obilja časa je pismo dolgo. Ima tri dele. Edino pomembno je opažanje, da ženske v določenem berlinskem Nachtlokalu znajo držati vilice.

Petindvajseto pismo,

O pomladi, Prager Diele, Ehrenburgu in pipah. O času, ki mineva, in ustnicah, ki se obnavljajo – o srcu, ki je popolnoma izčrpano, medtem ko omenjene ustnice samo izgubljajo barvo. O mojem srcu. (47, 90)

To je zelo ambivalenten glas, ki pripada več kot le enemu diskurzu. Pravzaprav uvodniki razkrivajo še en dialog, s katerim se urednik odziva na pisce pisem, tudi nase, in naslavlja bralce ter jim pošilja pisemska sporočila.²⁰

Celotna knjiga je na podoben način opremljena z uvodniki in še s serijo predgovorov k vsaki izdaji. Ta besedila niso naslovljena le na dejanske bralce knjig (med njimi na sovjetske politike); Šklovski namreč vodi dialog – v drugi osebi – s svojo lastno preteklostjo, svojo prejšnjo knjigo in z Elso – v pismu, poslanem iz Rusije v Francijo.

Uvodniki sicer spominjajo na ironične opombe v Rousseaujevem romanu v pismih, toda takšna parabesedila izvirajo že iz zgodnjih romanesknih konvencij, ko so služila kot uvodi v poglavja in/ali sestavljala vsebinska kazala. Njihove parodične različice so nastale precej pred *Tristramom Shandyjem*, najdemo jih celo že v *Don Kihotu*, kjer je kar nekaj povzetkov vsebine poglavij, ki ne vsebujejo točnih informacij o vsebini, ampak delujejo kot metafizijski triki.²¹

Zoo predstavlja novo kombinacijo: Šklovski kombinira postopek povzemanja iz klasičnega romana s fiktivnim urednikom iz romana v pismih (*Herausgeberfiktion*). Nastalo hibridno vrsto parabesedil v pisemski obliki bi lahko imenovali 'parapismo'. To zamisel podpira vizualna predstavitev uvodnikov: postavitev, ki je bila izbrana za prvo izdajo (ni pa bila reproducirana v nobeni od poznejših izdaj), je tem 'parapismom' dejansko dala izgled pisem v majhnih ovojnica. Ta pisma so torej zapleten dvoglasni element v pisemskem metadialogu.

Glede na 'dialog' med teorijo in literaturo je zelo pomenljivo, da je Šklovski za svoj kritifijski podvig izbral ravno dialoški žanr romana v pismih.

Iz angleščine prevedel Marko Juvan

OPOMBE

¹ Ti tečaji, ki so v letu 1920/21 potekali na peterburškem (tedaj petrogradskem) Inštitutu za umetnostno zgodovino, so bili tako rekoč tečaji »ustvarjalnega pisanja« *avant la lettre*.

² Richard Sheldon in Victor Erlich sta sicer polemizirala o vlogi Šklovskega pri ustanavljanju formalizma. Z današnje perspektive pa je »Vstajenje besede« nedvomno kanonizirano kot njegov začetek.

³ Prim. njegovo zbirko člankov z istim naslovom (1993).

⁴ Za citat v angleškem prevodu prim. Sheldon (»Introduction« xxxi) in Kaufman (17).

⁵ Elsa Triolet (1896–1970), poznejša žena Louisa Aragona, je napisala nad 30 knjig, zvečine v francoščini. Po naključju je bila prva ženska, ki je prejela Goncourtovo nagrado. Poetiko eksila pri Šklovskem in Trioletovi je nedavno odlično primerjala Tippner (»Aller et retour«).

⁶ Prim. Eisen, pogl. »The Menagerie« (60–65).

⁷ »Obstajata dve razmerji do umetnosti. / Eno gleda na umetnino kot na okno v svet. / Ti umetniki skušajo z besedami in podobami izraziti tisto, kar je onstran besed in podob. Umetnike te vrste lahko upravičeno imenujemo prevajalce. / Druga vrsta razmerja gleda na umetnost kot na neodvisno obstoječe reči. / Vsebina umetnosti so besede, razmerja med besedami, misli in ironija misli, njihova razhajanja. Če umetnost sploh lahko primerjamo z oknom, je to samo narisano okno.« (Pismo 22, 80)

⁸ Redka izjema je Wolffheim, ki ima ženska pisma za ponaredke (»fingierte Gegenbriefe«, 341). A. Tippner vprašanje o (ne)pristnosti razglasi za manj pomembno, ker naj bi vsa ženska pisma tako ali tako obstajala samo prek avtorizacije moškega pisatelja. To sicer drži, vendar pa omenjena ideja o načelni neodločljivosti poudarja dekonstrukcijsko in metafikijsko igro s subjektivnostjo (Tippner, »Adressat« 237).

⁹ S tem zelo na kratko povzemam zapletene politične implikacije, o katerih razprave še vedno potekajo. Izraziteje polemični pogled na zadevo najdemo pri Sheldonu (»Surrender«).

¹⁰ Ključno je, prvič, da roman Šklovskega nima konsistentne zgodbene ravnine, in drugič, da ima zadnje pismo drugačen status. Da bi ga lahko brali kot peticijo, ga je treba brati kot del celotne zgradbe – kot »odprto pismo«, za katerega je konstitutiven literarni kontekst. Poleg tega pa lahko deluje tudi kot »retorično pismo« (tako ga lahko označimo po analogiji s terminom 'retorično vprašanje'), se pravi, kot pismo, na katerega je bilo že odgovorjeno.

¹¹ Najboljši pregled zgodovine teksta najdemo v angleškem prevodu Richarda Sheldona; zajema tudi vse različice v poznejših sovjetskih izdajah *Zooja*.

¹² Eno leto pred *Zoojem* je Šklovski napisal svoj slavni članek o Sternovem *Tristramu Shandyju*.

¹³ To potezo strukturne ironije Steiner v svoji sicer prodorni analizi ironije in metaironije v *Zoo* spregleda.

¹⁴ Linda Kauffman je prva poudarila dekonstrukcijske vidike *Zooja* (prim. zlasti str. 19, 20, 29). O derridajevskem pogledu na potujitev pri Šklovskem prim. Crawford.

¹⁵ Prim. geslo Thompsonove v standardnem *Handbook of Russian Literature*.

¹⁶ Poudarjeno bahtinovsko branje drugih vidikov *Zooja* ponuja Linda Kauffman.

¹⁷ Parabesedilnost se je pomaknila v žarišče pozornosti sodobne literarne vede (prim. Greber, »Paratext als Paartext«). A. Tippner razlaga »razširjeno perigrafijo« *Zooja* kot scenografijo intenzivne avtorske samorefleksije in sredstvo distan-

cirane komunikacije, ki v razmerju med bralcem in avtorjem proizvaja pisemsko intimnost.

¹⁸ Prim. zlasti Sheldonov uvod in komentar k angleški izdaji.

¹⁹ »V ironičnih epigrafih, s katerimi uvaja vsako pismo [...] ni več frustrirani ljubimec, saj se spreminja v pisatelja-tehnika, sedečega za mizo kakor navaden čevljar, ki oblikuje surovo gradivo svojih doživetij s priljubljenimi orodji« (Sheldon, »Introduction« xxx). »Urednikov ironični glas je vseskozi v kontrastu s tesnobnim glasom ljubimca« (Kauffman 22).

²⁰ Mestoma uporabljaja način žive izvedbe, kakor da bi nastopal na odru (npr. »poslušajte« v 1. pismu), in sicer na odru varieteja, kjer je on sam mojster ceremonije (prim. 22. pismo).

²¹ Samo nekaj časa pred *Zoojem* je Šklovski napisal članke o obeh omenjenih klasikih, čeprav se je v njih ukvarjal bolj s sivejsko kakor pa s formalno kompozicijo.

LITERATURA

Primarna literatura

- Šklovskij, Viktor [Shklovsky, Victor]. *Zoo: Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*. Berlin: Gelikon, 1923.
- . *Zoo, or, Letters Not about Love*. Prev. in uvod Richard Sheldon, Ann Arbor 1971. Reprint: Dalchey Archive Press, 2001.
- . "A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Prev. W. George Isaak. *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Ur. John Traugott. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968. 66–89.
- . "The Parody Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Prev. Richard Sheldon. *The Review of Contemporary Fiction* 1 (1981): 190–211.
- . *Theory of Prose*. Prev. Benjamin Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive, 1990.

Sekundarna literatura

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
- Crawford, Lawrence. "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization." *Comparative Literature* 36 (1984): 209–219.
- Eisen, Samuel David. *Politics, Poetics and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Understanding of Literature (1919–1936)*. Diss. Stanford University. 1994.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism*. The Hague, 1955. Repr. Paris: Mouton, 1980.
- Federman, Raymond, ur. *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1975.
- Greber, Erika. "The Metafictional Turn in Russian Hoffmannism." *Essays in Poetics* 17.1 (1992): 1–34.
- . »Metafikcija – slepoe pjatno formalizma? Načala teorije metafikcije u formalizmov.« *Russkij tekst: Russian-American Journal of Russian Philology* 4 (1996): 7–34.
- . »Metafiktion – ein 'blinder Fleck' des Formalismus? Ansätze zu einer formalistischen Theorie der *metafiction* (Ėjchenbaum und O. Henry, Šklovskij und

- Sterne).« *Strukturalismus: Zur Geschichte und Aktualität eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas*. Ur. R. Kloepfer – J. S. Koch. Heidelberg: Synchron, 2006. 85–107.
- . »Paratext als Paartext. Sibylle Schwarz und ihr Verleger.« Referat za Münchensko konferenco *Pluralisierung des Paratextes*. 5–8 April 2006.
- Kauffman, Linda S. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1992.
- Tippner, Anja. »Adressat (un)bekannt: Intimität, Perigraphie und Selbstreflexion in Viktor Šklovskijs Briefroman Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi.« *Nähe schaffen, Abstand halten: Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Ur. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov. München, 2005 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 62).
- . »'Aller et retour, ou aller seulement, sans retour': Exil als Lebensform und Metapher bei Elisa Triolet und Viktor Šklovskij.« *Ent-Grenzen/Za predelami: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Intel'ktual'naja emigracija v ruskoj kul'ture XX veka*. Ur. Lyubov Bugaeva, Eva Hausbacher. Frankfurt/M. itn., 2006. 105–129.
- Sheldon, Richard R. *Victor Shklovsky: Literary Theory and Practice*. Diss. Univ. of Michigan 1966. Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1966.
- . "Introduction." V. Shklovsky. *Zoo, or, Letters Not about Love*. Ann Arbor 1971. Reprint: Dalchey Archive Press, 2001. xiii–xxxiii.
- . "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender." *Slavic Review* 34 (1975): 86–101.
- Thompson, Ewa M. "Shklovsky, Viktor Borisovich." *Handbook of Russian Literature*. Ur. V. Terras. New Haven – London: Yale University Press, 1985. 407–08.
- Triolet, Elsa. »Ouverture.« *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1964. 13–47.
- Wolffheim, Elisabeth. »Fragmentierung der Lebensgeschichte: Zu den autobiographischen Aufzeichnungen von Achmatova, Mandel'stam, Cvetaeva, Šklovskij und Nabokov.« *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 34 (1993): 327–46.

Dodatek



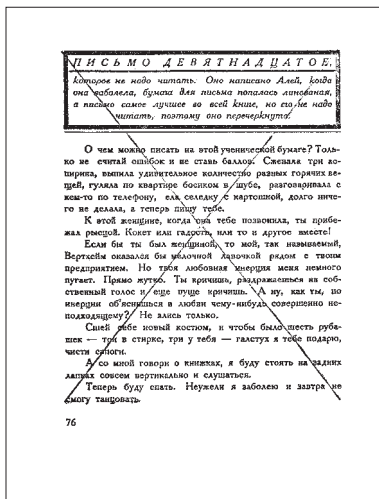
Slika 1



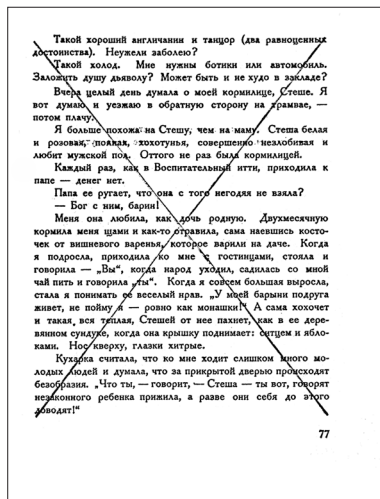
Slika 2



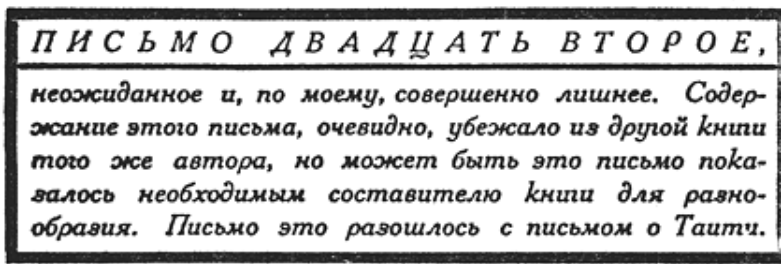
Slika3



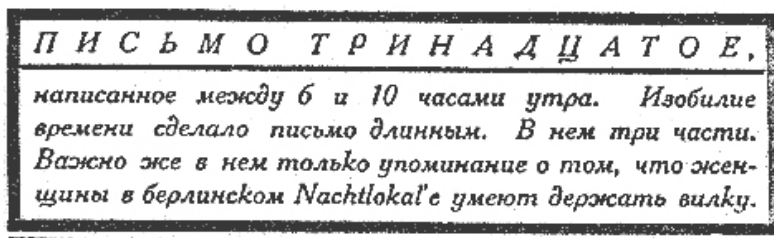
Slika 4.1



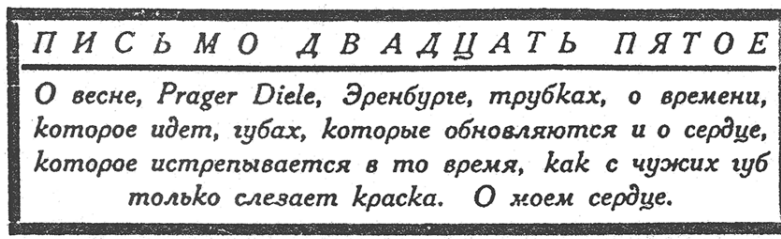
Slika 4.2



Slika 5.1 (Pismo št. 22)



Slika 5.2 (Pismo št. 13)



Slika 5.3 (Pismo št. 25)

LITERARNA KRITIKA

V PISATELJEVEM DNEVNIKU

DOKUMENTI ALI FIKCIJA?

Lado Kralj

Univerza v Ljubljani

UDK 82.0-94

UDK 821.163.6.09-94

Prispevek združuje tri specifične problemske sklope: 1) slovenski pisatelji v dvajsetih in tridesetih letih, 2) dnevnik kot naratološki problem, 3) literarna kritika oz. literarna teorija, ki se pojavlja na neobičajnem mestu, namreč v pisateljskem dnevniku. Konkretno gre za tri dnevnike, vsi trije so bili objavljeni postumno: dnevnik Vladimirja Bartola 1930–1933, Slavka Gruma 1932–1940 in Srečka Kosovela 1924–1926.

Ključne besede: literarna kritika, dnevnik, fikcija, zgodba, dokument

1. Obdobje med vojnama

V tem času je bil značilen poseben odnos do literature in literatstva, ki si ga danes komaj še lahko predstavljamo. Pisatelji so se zelo veliko družili, po gostilnah in kavarnah, pa tudi po domovih, in si tam brali, dajali na pukošino svoje nove rokopise; po stanovanjih so funkcionirali literarni saloni, najbolj znana sta bila pri dveh kritikih, tj. pri Josipu Vidmarju in Franu Albrehtu. Nove tekste so pisatelji pogosto pisali po kavarnah, kot nekakšno javno dejanje. Strastne debate so se razgrevale predvsem ob dilemi, ali naj bo literatura poduhovljena in pridvignjena ali pa, povsem nasprotno, materialna ali celo socialno angažirana. Te polemike so bile take vročične, da se je kar pogosto zgodilo, da je kdo koga v javnosti fizično napadel, »udaril čez čeljust«. Šlo je seveda za turbulence ob spremembi literarnih smeri, tj. za umikanje simbolizma in ekspresionizma, ker je na njuno mesto stopal novi realizem. Takšna dilematična svetovnonazorska pozicija se je kazala tudi v personalni delitvi na katoliške pisatelje na eni strani in svobodomiselnih na drugi; na začetku dvajsetih let so mladi katoliški pisatelji okrog revije *Križ na gori* še sodelovali s svobodomiselnimi okrog Kosovelove revije *Mladina*, v tridesetih pa je bilo takih prijateljskih vezi vse manj,

zamenjala jih je nestrpnost, ki je denimo udarila na dan v škandalu ob uprizoritvi Zuckmeyerjeve neonaturalistične drame *Veseli vinograd* (gl. Kralj, »Teatrski škandal«). Pregreta atmosfera ločevanja med duhovnim in materialnim se je kazala tudi v prenapetem zanimanju za spiritistične in okultistične seanse, ki so se dogajale na nekaterih lokacijah po Ljubljani. V tridesetih letih se je čez vso to situacijo kot pokrov poveznila gospodarska kriza, ki je povzročala, da je bil boj za preživetje vsak dan bolj naporen in tudi oduren, strah pred negotovo prihodnostjo pa vsak dan večji.

2. Dnevnik kot naratološki problem

Da je to sploh lahko problem, je pojmovanje novejšega datuma, traja približno zadnja tri desetletja; pred tem je bil fenomen dnevnika v literarni vedi neproblematičen, tj. samoumeven. Starejša literarna veda je obravnavala pisateljev dnevnik kot gradivo oziroma dokument. Njegov pomen je bil predvsem v tem, da je pojasnjeval notranje in zunanje pobude pri nastajanju pisateljevih del in pisateljevo življenje, to pa je bil referenčni okvir za sklepanje o njegovi literaturi. Potem pa so se pojavili novi pogledi (npr. Manfred Jurgensen, H. Porter Abbott), ki dnevnika ne štejejo več samo za dokument; torej nima več podrejene vloge pomožnega sredstva, saj postane meja med dokumentarnim in literarnim fluidna. In ko dnevnik ni več samo dokument, tudi ni več neizogibno objektivni, ne spada več zgolj med realije, temveč čedalje bolj tudi v fikcijo. Dnevnik, ki je dolgo veljal samo za preprost vir biografskih ali historičnih podatkov, zdaj pogosto postane dejanski predmet raziskovanja, vzpostavi se kot gradivo, ki je enakopravno literaturi – ki pravzaprav že je neke vrste literatura. V trenutku, ko literarna veda vzpostavi do dnevnika takšen odnos, postane dnevnik več in manj od dokumenta, premakne se namreč čez črto, ki ločuje realnost od fikcije. Pisanje dnevnika postane nekakšna vaja za pisanje fikcije, včasih pa je dnevnik že tudi povsem fikcijski. Izjav v dnevnikih danes ne obravnavamo več, kot da so povsem stvarne, pa naj se pisec dnevnika še tako trudi v to smer. Sam akt pisanja dnevnika namreč povzroča nezadržne fikcijske posledice in pisca žene v iznajdljivost in spreminjanje dejstev. In prav to se dogaja s Kosovelovim, Grumovim in Bartolovim dnevnikom: fikcionalizirajo se. Skratka, opisi realnosti, pa naj bodo mišljeni še tako objektivno in iskreno, se v dnevniškem zapisu začnejo »iznajdljivo spreminjati«, kot je iznajdljiva vsaka fikcijska zgodba. Dnevnik sledi svoji potrebi po zgodbi, po fabuliranju, ki je močnejša od želje po objektivnosti.

V dvajsetih in tridesetih letih so slovenski bralci, tako kot po vsem svetu, z velikim zanimanjem brali dnevnike slavnih pisateljev, na primer Strindbergovega, Rousseaujevega, Tolstojevega ali Nietzschejevega; zdelo se jim je namreč, da iz teh dnevniških knjig žari glorijska avtentičnosti, saj so jih razumeli kot način povsem verodostojnega poročanja. Dnevnik je že s svojo obliko zatrjeval, da ni proizvod literarne umetnosti, temveč kos pravega, neponarejenega življenja. V tem hlastanju bralcev po neponarejeni realnosti, po tekstih, ki niso izmišljeni, temveč so poročila o resničnih

dogodkih, je treba vsekakor videti učinke kolapsa simbolistične in ekspresionistične doktrine in, posledično, nastopa novega realizma. Nadaljnja stopnja tega razvoja v času med vojnama so t. i. 'fiktivni dnevnik' (naziv povzemamo po Hockeju, 109 in po Kosu v leksikonu *Literatura, CZ*; prav tako primeren bi bil tudi izraz 'fingirani dnevnik'). To so črtice, povsem literarni izdelki z naslovi, kot so *Listi iz dnevnika* (Milena Mohorič) ali *Iz dnevnika vsemirskega skitalca* (Miran Jarc). Podobno zgovorni so ponekod tudi podnaslovi: *Iz študentovskega dnevnika* (v Kreftovi črtici *Vas*) ali pa *Zadnji listi iz samomorilčevega dnevnika* (v prvih dveh natisih Grumove črtice *Podgane*). Fiktivni dnevnik je literarni žanr, ki se s posebnimi strategijami trudi, da bi bil videti neliteraren in neizmišljen, skratka, zgolj realen dokument realnega življenja. Želja po materialnem, dokumentarnem, neizmišljenem je torej v času med vojnama pripeljala do paradoksa, ko prozaiisti, tudi slovenski, proizvajajo simulakre dnevniskega žanra. Tak simulaker si večinoma izbere po obsegu zelo kratko obliko črtice. Ker so avtentični dnevnik, denimo Strindbergov, Rousseaujev itn., mnogo obsežnejši, en tak dnevnik je obsegal celo knjigo, se v naslovu ali podnaslovu fiktivnega dnevnika zelo pogosto pojavi oznaka 'listi iz dnevnika'. Fiktivni dnevnik so torej njegovi avtorji in bralci pojmovali kot nekaj listov, naključno in fragmentarno iztrganih iz obsežnega, pravega dnevnika (več o odnosu med dnevnikom in realnostjo gl. Kralj, »Dnevnik in pismo«).

3. Literarna kritika, umeščena v pisateljski dnevnik

Da se pisatelj ob pisanju literarnih del posveča tudi literarni kritiki ali literarni teoriji, ni nič nenavadnega. V času med vojnama sta se s takšno dvojno nadarjenostjo posebej izkazala France Vodnik in Fran Albreht, nadalje tudi Juš in Ferdo Kozak, Ivan Pregelj, Matej Bor in drugi. Nenavadno pa je, kadar se zgodi, da se literarna kritika pojavi v sklopu dnevnika. Najprej zaradi pojava, ki smo ga že omenili – da akt pisanja dnevnika žene pisca v fikcionalizacijo, tj. v takšno aranžiranje ali delno spreminjanje dejstev, ki čim bolj pomaga ustvariti zgodbo. Nadalje pa tudi zaradi drugih razlogov, ki vsi izhajajo iz specifičnega žanrskega statusa dnevnika. Na primer: piscu dnevnika nikoli ni povsem jasno, ali opravlja javno ali zasebno dejanje. Si bo kdaj premislil in ta dnevnik objavil, čeprav je trenutno prepričan, da ga nikoli ne bo? Ali pa ga bo kdo objavil po njegovi smrti (kot se je to na primer zgodilo z Bartolovim, Grumovim in Kosovelovim dnevnikom)? In še naprej: biografske dnevniske raziskave, denimo Strindberga ali Rousseauja, kažejo, da pisec dnevnika večinoma piše iz občutja osamljenosti, izoliranosti in zapuščenosti, kar se lahko razvije v subjektivizem, egocentrizem in sentimentalni solipsizem. Še več, pojavijo se celo občutki samovšečnosti in večvrednosti, ki se utegnejo prevesiti v preganjavico. Vse to pa je, vsaj po tradicionalnem prepričanju, težko združljivo z objektivnostjo in distanco, ki ju pričakujemo od literarnega kritike ali literarne teorije.

Bartolov literarni program, kakršnega si je zapisal v dnevniku z naslovom *Literarni zapiski*, je izrazito usmerjen proti vsaki literaturi, ki je

sentimentalna in opravlja neko poslanstvo; ki je torej zavezana idealistični metafiziki in zato od pisatelja, pa tudi od bralca zahteva neko posebno, pridvignjeno etično držo. Gre seveda za doktrino evropskega simbolizma, ki se je v slovensko literaturo naselila prek Ivana Cankarja, vendar je bil teren zanj pripravljen že prej. Ne povsem spretni izraz, s katerim Bartol imenuje idealistično in sentimentalno tradicijo v slovenski literaturi, je »plemenitost« oz. »plemenita literatura«.

Predvčerajšnjim smo z Žagarjem¹ in Lenčkom² sklenili velevažen sklep: razkrinkati vso plemenitost v naši zgodovini (predvsem kulturni, literarni). In pokazati na borce proti njej. Lenček bi se vsaj zaenkrat lotil naloge. Začelo naj bi se že pri Slomšku, o katerem je zapisal Prešeren znani epigram. Oče Bleiweis – plemenitnik. Leglo vse plemenitosti in blagorodnosti pa je vsejal sentimentalni Stritar. Veliki borec proti: Fr. Levstik. Celo ta mu je nasedel osebno. Nebroj plemenitnikov, vplivanih po Stritarju. Potem jih pride cela vrsta: Govekar [...] Meško, Sardenko. – Cankar se začenja napol zavedati te svinjarije in začne napol zavestno borbo proti tem plemenitnikom, ki so samo ena plat klasičnega farizejstva. V plemenitost pade tudi Oton Župančič, posebno v poznejših pesmih in totalno v *Veroniki Deseniški*. To pa predvsem pod vplivom svoje žene. Kali že takoj spočetka. Josip Vidmar dvigne kol zoper plemenitnike, ki se posebej razgalijo v letošnji t.i. Vidmarjevi aferi. Slavni sodobni plemenitniki: Mrzel, Tone Vodnik, Magajna, Ciril Debevec (deloma Kresal) in še marsikdo. (Bartol 625)

Bartol je pravilno ugotovil, da je tradicija slovenske literature idealistična ali, kot pravi, »plemenita«. Bolj je bil v zadregi, kako imenovati tisto literaturo, za katero se je zavzemal sam; njegovi nasprotniki so jo imenovali »magazinska literatura«; s tem so menili, da je trivialna. Ko je leta 1935 izdal svojo zbirko kratke proze z naslovom *Al Araf*, še zmeraj ni vedel, kako naj jo žanrsko označi, in se v zadregi odločil za ne preveč izvirni podnaslov »Zbirka literarnih sestavkov«. Danes lahko Bartolovo kratko prozo označimo kot 'esejistično'. Bartol se je upiral vsaki metafizični uporabi literature, tudi takšni, ki se zavzema za ohranjanje slovenstva ali pa za socialno enakost med ljudmi (socialno angažirana literatura). Ker se je za takšno metafizično uporabo literature zavzemal takratni slovenski literarni kanon, se mu je Bartol uprl, saj je v tem načelu čutil nekaj zastarelega in tudi nepristnega, zlaganega. Proti sentimentu in bolečini je nastopal z objestnostjo in aroganco, proti spiritualizmu z racionalizmom, proti večnim vrednotam z užitkom, proti harmonični in blagoglasni formi s kavarniškim disputom.

Kako se ta Bartolov položaj kaže v njegovem dnevniku? Tako, da se tam začne iznajdljivo formirati zgodba. Bartolu je bilo povsem jasno, da ga slovenska literarna srenja večinoma zavrača, z izjemo Janeza Žagarja, urednika revije in založbe *Modra ptica*, in Vidmarja, ki se je zanj občasno zavzel. Vendar je iz pomanjkljivosti naredil vrlino, češ da je negativni sprejem prav tisto, kar pisatelj njegovega kova potrebuje:

Sedaj vem: v imenu teh ljudi sem upravičen za najvišjo strogost. Ena morala mora biti: tej zalegi se ne sme prizanašati. S tem bi se ji dajalo samo potuho. – Jaz sem itak že a priori tega mnenja. Stranguliert! To so vzmeti, ki mi

dajejo snov in me ženejo naprej. Take stvari palijo mojo kri in dražijo mojo fantazijo. Moj ideal: peščica trdnih prijateljev in ves svet ena sama množica sovražnikov, katerim je treba zasaditi sulico v bok. Borba je meni potrebna kot ribi voda. Borba, katere nisem sam izzval, zato sem tudi premalo aktiven – marveč borba, v katero sem bil siloma potegnjem. Potem pa do kraja. Stranguliert! (Bartol 630)

Tudi na drugih mestih Bartolovega dnevnika najdemo na podoben način formulirano voljo do moči, podobno zaupanje v visoko vrednost lastnega literarnega ustvarjanja in zavračanje literarnih izdelkov svoje okolice. Od takratnih pisateljev je Bartol priznal predvsem Gruma, od vseh ostalih komaj še koga. Ta Bartolov vrednostni sistem, v katerem je sebe postavil na vrh, bi v tridesetih letih ne dobil prav nobene podpore, saj bi veljal za čudaškega in samoljubnega, predvsem pa nikakor ne bi ustrezal tedaj veljavnim kanonom. Danes je stvar povsem drugačna, danes vrednotimo Bartolovo prozo skoraj prav tako visoko, kot jo je on sam. Od osemdesetih let naprej se je skupina Bartolovih častilcev sistematično posvečala prevrednotenju njegovega mesta v slovenski literaturi in na Bartolovem simpoziju leta 1991 se je to končno tudi zgodilo. Skratka, Bartolovo brezmejno zaupanje vase se je danes izkazalo kot upravičeno. Njegov dnevnik bi se takratnemu bralcu zdel močno fikcionaliziran, močno izmišljen – ob današnjem branju pa se, nasprotno, zdi kar precej blizu resničnosti, če odmislimo prenapeto metaforiko.

* * *

Vladimir Bartol in Slavko Grum v svojih dnevnikih vodita nekakšen dialog – jemljeta se v misel, drug drugemu se zdita razpravljanja vredna, drug drugemu sta referenčna točka. Grum, ki se je v dnevniku z naslovom *Knjige, ki sem jih čital od oktobra 1932 dalje* skoraj izključno posvečal ocenjevanju knjig, kakor so sproti izhajale, tako domačih kot tujih avtorjev, in je ta svoj dnevniški popravek imenoval »cenzuriranje«, je ob izidu *Alamuta* takole pretehtal Bartolovo pisateljsko pot:

Z veliko radovednostjo sem čakal ta roman. Nekoč smo sedeli mladi pisatelji – pred desetimi leti – pri nekem Vidmarjevem predavanju o naši literaturi, tedaj se mi je zdel Bartol zelo ambiciozen, učen in duhovit mlad mož, ki hoče za vsako ceno postati pisatelj, kateremu pa manjka pisateljskega talenta. Potem so nastajale drobne novele, sprva vse sicer zelo učene, duhovite, toda skoraj prej eseji kot pa povesti. Pozneje pa je vedno bolj rasel pisatelj, in končno so nastale novele takega pisateljskega prijema, da so bile vredne občudovanja. In sedaj leži pred menoj *Alamut*. Nikdar ne bi verjel, da bi zmoget mlad slovenski pisatelj obdelati zgodovinsko snov s tako sigurnim pisateljskim prijemom in tako večino [...] Interesantno, da sva sedela nekoč z Bartolom v kavarni in sem mu jaz pripovedoval, da se izplača biti današnjemu zdravniku le čarovnik. In postavil sem za čaranje v medicini isto teorijo, kot jo je on oživitvoril v tem romanu za vse življenje: vsako zdravljenje s čaranjem sloni na veri, na sugestiji [...] S tem sva oba istočasno nekaj zgrabila, kar najbrž danes leži v zraku. Bartol je pograbil, oživitvoril, jaz – – – (Grum 278–288).

Ta zadnji stavek v Grumovem dnevniškem zapisu o Bartolu je nedokončan, amputiran je pri besedi »jaz«, ki ji sledijo trije pomišljaji. Herbert Grün, prvi urednik Grumovega izbranega dela, govori v tej zvezi o »strahotno bolečih, molče trobentajočih treh pomišljajih«. Za bolečino gre seveda zato, ker Grum v času tega dnevnika ne more več pisati literature, temveč se kot zdravnik privatne prakse v Zagorju počasi izgublja v alkoholu in morfiju. In njegovo edino nadomestilo, edini simulaker pisanja literature so dnevniški kritički zapisi o novih knjigah. Torej se dnevnik lahko tudi na tak način spreminja iz dokumenta v literaturo, tj. v fikcijo. V tej situaciji je Grum zelo strog kritik slovenske literature v tridesetih letih. Bartola sicer priznava, mnoge druge pa zavrača:

Slovenski pisatelji smo tako radi hudobni drug proti drugemu, vsako stvar moramo kritizirati. Toda saj bi si človek želel, neskončno bi bil vesel, če bi res dobil nekoč kako stvar v roke, ki bi te do kraja veselila in ne kakorkoli neprijetno dirnila, razočarala, pustila h koncu mrzlega, brezupnega. Cankar, sicer tako lep, kdo ni občutil mrzlega brezupa, ki ga ob koncu ustvarjajo v človeku njegove knjige? Mrzel, zakaj je razočaral s svojo knjigo? In sedaj – Pregelj! (Grum 251)

Še ostreje je Grum zavrnil avtobiografski roman svojega rojaka Mirana Jarca, *Novo mesto*, ki je izšel leta 1933:

Jarc ni čarodej, ni umetnik. Človek, ki je mnogo s pridom čital, ki nima slabega okusa, in predvsem z željo: biti za vsako ceno pisatelj. Tipičen občan v smislu izvajanj prof. Prijatelja: *Pesniki in občani*. (Grum 255)

* * *

Dnevnik Srečka Kosovega je nekoliko drugače strukturiran od Bartolovega ali Grumovega, saj v njem ni sklenjenih pripovednih blokov, temveč ga sestavlja velika množica drobnih fragmentarnih enot: gradivo za sestanke ali s sestankov Literarno-dramatičnega krožka Ivan Cankar, deli nastajajoče literarne produkcije, gradivo za prihodnje literarno ustvarjanje, prepisi zanimivih izjav iz časopisov in revij, koncepti pisem in drugo; kratka, le manjši del teksta je posvečen poročanju o sprotih dogodkih. Povezuje pa ga z Bartolovim in Grumovim dnevnikom dejstvo, da je literarna kritika razmeroma pogosto, čeprav večinoma le na kratko omenjena. Kot najbolj relevantno ime takratne slovenske kritike se pojavlja isto ime kot pri Bartolu in Grumu, tj. Josip Vidmar, vendar tokrat v avantgardističnem kontekstu, češ da je treba vidmarjanski tip kritike, kakršen je izhajal v njegovi reviji z imenom *Kritika*, odstraniti in ga nadomestiti z mnogo bolj radikalnim:

Kritika ne sme uspavati, temveč dramiti. Bravničar laže, Hribar igra površno vijolo, ti razpravljaš po očetovsko, Vidmar piše kakor za ubit. Dobida je dolgovezen in se boji povedati, da je razstava slaba; zanj imajo vsi 'nema!' talent, dasi ga imajo včasih zelo malo. Zdi se mi kakor letoviščar, ki si je izbral slabo letovišče, pa ga neprenehoma hvali, da bi se prepričal. Kar

Kritiki manjka, je ogenj in bič. V njej bi moralo tako goreti, da se komaj za-
držuje, da ne požge vsega, toliko biča, da bi izgnala vse sejmarje iz templja.
(Kosovel 698)

Ta dnevniški zapis je kritika kritike, tj. kritika osme številke Vidmarjeve
revije *Kritika* v letu 1925. Kosovel je naštel skoraj vse kritiške ocenjevalce v
tej številki, ki so razpravljali o glasbenih dogodkih, knjigi filozofa Franceta
Vebra, gledališču, literaturi in likovnih dogodkih.³ In zavrnil jih je vse po
vrsti, bodisi zaradi njihove lažnivosti ali površnosti, paternalizma ali dolgo-
veznosti, Josip Vidmar pa je kratko in malo »za ubit«. Deset dni pozneje se
v dnevniku pojavi koncept ocene polletnega izhajanja revije *Kritika*:

Slovenska umetnost ima smolo: ali ima opraviti z dogmatiki ali s pijanimi
nezmernimi poeti ali s čistimi razumarji. Akoprav so poslednji vsaj za eno
stopnjo višje od vseh, vendar naj jim ne izostane kritika. O uboga slovenska
umetnost, kdo te vse vodi, kdo te vse skuša voditi! Oskrunjena po žurnalih
in gostilnah prihajaš na operacijsko mizo čistega razuma! Kakor da bi dana-
šnja doba ne bila še dovolj smrtilna za umetnost, da je potrebno še to najne-
varnejši smrtilo umetnosti: čisti razum [...] Bledi cvet razuma je ta kritika,
ki cvete z muko in brez inspiracije. Ta kritika je naš najprimernejši forum;
za klistiranje naših prvakov je brez ognja. Brez semena, brez inspiracije. Zdi
se mi, da tisti, ki pišejo, ne mislijo tako [...] da je v njih abstraktnih besedah
konkreten strah pred policijo. (Kosovel 711)

* * *

Katero funkcijo opravlja kritika v vsakdanjem literarnem pogonu? Verjetno
funkcijo vrednotenja, v nasprotju z literarno zgodovino, ki se ukvarja bolj
z registriranjem sistemskih značilnosti. Prek vrednotenja pa kritika lite-
rarno delo tudi socializira, ga spravlja v promet, učinkuje kot posrednik
med literatom in bralcem. Z opozarjanjem na odlike in slabosti literarne-
ga dela kritika spodbuja bralca, naj do teksta zavzame objektivno stališče.
Kritik bi torej moral biti kar najbolj uravnotežena oseba, takšen je naš hor-
izont pričakovanja. In kako je s kritiškim ocenjevalcem v Bartolovem,
Grumovem in Kosovelovem dnevniku? Prav nasprotno. Pripovedovalec, tj.
zapisovalec dnevnika, je seveda avtor sam, saj je dnevnik po tradicionalni
definiciji dokument o avtorjevem življenju. Vendar se zapisovalec kar pred
našimi očmi zelo hitro fikcionalizira, okrog sebe gradi zgodbo, spreminja
se v čustveno prenapeto in bizarno osebo. Pri tem se kažeta dve tipologiji:
Bartolov in Kosovelov zapisovalec se nagibata k iluzijam o svojem statusu
nadčloveka, Grumov pa, nasprotno, učinkuje kot morbiden dekadentni po-
raženec. Obe tipologiji razvijata in stopnjujeta močan prezir do obstoječe
slovenske literature: kritičnost se sprevača v totalni negativizem. Bartolov
zapisovalec fantazira o svetu kot eni sami množici sovražnikov, ki jih bo
treba vse podaviti – strangulirati, Kosovelov o ognju in biču, s katerima bo
izgnal sejmarje iz templja, Grumov pa o pisatelju čarovniku, ki ne more več
čarati in gineva v mrzlem brezupu. Bistveno je, da so izjave teh dnevniških

zapisovalcev takšne, kakršnih si Bartol, Kosovel ali Grum ne bi nikoli upali zapisati v kritiki, eseju ali podobnem objektivističnem žanru; to so si upali samo v dnevniku, kjer pritisk jezika in postopek pisanja takoj začneta spreminjati začetno objektivistično pozicijo v nekaj, kar je vse bolj fiksijsko.

OPOMBE

¹ Janez Žagar, urednik založbe in revije *Modra ptica*.

² Rado Lenček, jezikoslovec, od 1956 v Združenih državah.

³ Matija Bravničar, ki »laže«, je ocenjeval koncerte, Mirko Hribar Vebrovo knjigo *Problemi sodobne filozofije*, z zanimkom »ti« je mišljen Kosovelov brat Stano, ki je pisal o gledališču, Josip Vidmar je seveda pisal o literaturi, Karel Dobida pa o likovnih razstavah.

VIRI

Bartol, Vladimir. »Literarni zapiski 1930–1933.« *Dialogi* 18.4, 5, 6–7, 8–9, 10 (1982): 364–390, 505–528, 620–637, 748–782, 827–834.

Grum, Slavko. »Knjige, ki sem jih čital od oktobra 1932 dalje.« *Zbrano delo* 2. Ur. L. Kralj. Ljubljana: DZS, 1976. 244–284.

Kosovel, Srečko. »Dnevniki.« *Zbrano delo* 3/1. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977. 591–783.

LITERATURA

Abbott, H. Porter. *Diary Fiction: Writing as Action*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1984.

Grün, Herbert. »Čarodej brez moči. Obris pisateljske fiziognomije Slavka Gruma.« *Goga. Proza in drame*. Ur. H. Grün – M. Pritekelj. Maribor: Obzorja, 1957. 7–46.

Hocke, Gustav René. *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden: Limes, 1963.

Jurgensen, Manfred. *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern in München: Francke, 1979.

Kralj, Lado. »Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama.« *Slavistična revija* 54.2 (2006): 205–220.

Kralj, Lado. »Teatrski škandal zaradi 'Veselega vinograda'.« *Slovenska trideseta leta: Simpozij 1995*. Ur. P. Vodopivec – J. Mahnič. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. 150–157.

HENRI MICHAUX
PROTI LITERATURI
SILOVITOST IN ŠIBKOST
LITERARNEGA USTVARJANJA
V MICHAUXOVI PESNIŠKI IMAGINACIJI

Luca Bevilacqua

Univerza Tor Vergata v Rimu

UDK 821.133.1.09 Michaux H.

Henri Michaux je med pesniki gotovo eden najbolj nezaupljivih do literarnega pisanja; bolj od tega ga zanima človekovo notranje življenje, sanje in vsakovrstne fantazije. To se odraža tudi v njegovih besedilih, ki so izvirna mešanica nenavadnih in zabavnih prvin, proze in poezije, tesnobe in humorja, osebnih čustvovanj in teoretskih razmišljanj. So torej izrazito hibridna, saj jih je nemogoče žanrsko uvrstiti. Zato članek za opredelitev Michauxovega načina pisanja predlaga izraz antiliteratura, kajti celotno delo tega pesnika je predvsem ostra kritika literarnega kanona.

Ključne besede: Henri Michaux, žanr, kanon, hibrid, literatura, antiliteratura

Eden od prvih Michauxovih tekstov, brošura z letnico 1923, objavljena deloma na avtorjeve stroške, se imenuje *Les Rêves et la jambe – Essai philosophique et littéraire* (Sanje in noga – filozofski in literarni esej). Njegov podnaslov je vreden pozornosti, kolikor razkriva določeno omahovanje med sicer ločenima področjema: filozofijo in literaturo, kar dejansko vodi v hibridno obliko pisanja. Vsebinska analiza pokaže, da ta »esej« (literarni žanr, esej, znan že iz Montaignovega časa) obravnava teme, značilne za freudovsko psihoanalizo, vendar te niso mišljene v znanstvenem smislu, marveč bolj ironično in paradokсно. Poleg tega ne smemo pozabiti, da je besedilo ena prvih »pesnikovih« stvaritev, zato je v njej mogoče odkriti lastnosti, značilne za poznejše Michauxovo delo. To je zanimanje za človekovo notranje življenje, za sanje in fantazije, naj so videti še tako svobodne in nesmiselne, izvirna mešanica čudaških in šaljivih prvin, ki so celo »poetične«, če besedo razumemo na izrazito moderen način, tuj splošnemu pojmu poezije. Vzemimo na primer naslednji odlomek:

Noga je rahločutna.

Nima človekovih čustev. Ima čustva noge.

Prijateljstvo, motrenje? To ni njena stvar.

Biblijska prekletstva? Degasova slika? Pravim, da bo noga šla naprej po svoji poti.

In tu je pižama iz fine mivke. Ah! Ali trni, ki povzročajo bolečino!

Čustvovanje noge.

Čustvovanje kosa človeškega telesa je ravnodušnost in brezčutnost za človeka v celoti.

(*Oeuvres complètes* I, 18–25; vsi Michauxovi citati so po tej izdaji, op. ur.)

Zgrešeno bi bilo misliti, da to mladostno delo še ne izraža Michauxove poklicanosti. Nasprotno, ta začetek kaže, da se je Michaux že takoj na začetku odločil, da se umesti v dvoumno in neizrekljivo območje in se tako izogne pripadnosti slehernemu določenemu področju ali žanru. Ta naravnost, ki je sicer pozneje postala stalna vrednota Michauxovega sloga, je posledica pomanjkanja občutka pripadnosti. Michaux namreč, kot se ve, zavrača svoje družinske korenine, svojo rodno deželo Belgijo, podobno kot pozneje zavrača svojo vlogo »pesnika« in tudi iz dna srca sumniči pisanje.

To nezaupanje v akt pisanja se pri Michauxu pokaže zelo zgodaj, kot lahko razberemo iz *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* (Nekaj poročil o devetindesetih letih obstoja). Ko ni imel več kot petnajst let, je ob svojem prvem spisu doživel vznemirljivo in hkra- ti šokantno izkušnjo:

Prvi francoski spis. Zanj je bil to šok. Vse, na kar naleti v svoji domišljiji! Šok tudi za profesorja, ki ga spodbuja k literaturi. Toda on se znebi skušnjave pisanja, ki bi ga lahko odvrnilo od bistvenega. Česa bistvenega? Skrivnost, za katero je od najzgodnejšega otroštva sumil, da nekje obstaja, in o kateri njegova okolica nič ne ve.

(I, xx–cxxx)

Nekaj let pozneje, potem ko je odkril Lautréamonta (1922) in je pre- mišljeno spet začel pisati, je njegova naravnost še zmeraj naravnost »molčečneža«, ki ne mara pisati pod prisilo, in sicer zato ne, ker »to prepre- čuje sanjarjenje; to ga je osvobodilo«. Dve leti pozneje, leta 1924: »Piše, vendar še zmeraj oklevajoče.« (I, cxxxii)

Toda od kod ta nezaupljiv, skoraj sovražen odnos do literature?

Povedati je treba, da je mladi Michaux okleval, preden je nastopil li- terarno pot. Jean-Pierre Martin je v nedavni in izčrpni biografiji (*Henri Michaux*, 2003) zelo dobro opisal to obdobje Michauxovega življenja. Med leti 1910 in 1920 je bil Michaux močno navezan na svoja prijatelja, Hermana Clossona in Camilla Goemansa, ki sta oba že v adolescenci san- jala, da bosta postala pisatelja. V primeri z njima – morda ravno zato, ker jima ni hotel biti podoben – se je zdelo, da Michauxa bistveno bolj zanima praktično življenje, konkretna dejstva (potovanja, razni poklici); bil je videti kot nekdo, »ki hoče biti zunaj literature in ne misli na nič drugega kot na to« (Martin 67). Kot da bi si moral okoli sebe narediti oklep in zavzeti položaj »antiliterarnega in upornega viteštva« (84), kar pa ni dolgo trajalo, saj se je kmalu uveljavila »potreba po pisanju«; prav tako tudi nezadržna želja po objavljanju. Toda to vdajo so spremljali zelo nenavadni in nedoločljivi

teksti, kot na primer *Cas de folie circulaire* (Primer krožne norosti); *Fables des origines* (Basni o izvorihi) ali zgoraj omenjene *Les Rêves et la jambe* (Sanje in noga). V tej fazi je bil še zmeraj neogibno potreben protistrup ironične distance do obravnavane teme, kakor tudi do samega akta pisanja. Martin v zvezi s tem pripominja: »Kar zadeva literaturo, se je Michaux trenutno loteva s posmehom in pastišem; [...] dobro se zaveda, da če je poezija sploh možna, potem je možna za ceno neskončnih preobrazb.« (84) Kot smo poudarili že zgoraj, Michaux »že od samega začetka svoje poti deluje na hibridnem območju. To, kar ga navdušuje, pravzaprav ni fikcija ali poezija. Je prej to, kar bi bilo mogoče umestiti med filozofijo, literaturo in znanost, nenavadna, eksperimentalna misel, h kateri omogoči pristop samo neka določena oblika literature.« (Martin 95)

Treba je torej priznati, da Michauxa to nezaupanje do literature ni nikoli povsem zapustilo. Celo dan po tem, ko je napisal *Un certain Plume* (Neko pero) – gotovo svoj najslavnejši tekst – se ni mogel prepoznati kot poklicni pisatelj: »Nedvomno nisem bil nikoli tako blizu pisateljskemu poklicu. Toda to ni dolgo trajalo [...]. Spet postajam jaz sam in spet začenjam nezaupljivo gledati na pisanje.« (I, 1247)

Bržkone je presenetljivo, da nekdo, ki velja za enega največjih frankofonskih avtorjev dvajsetega stoletja, izjavlja, da se je posvetil literaturi, ker je imel premalo drugih možnosti. Od tod njegovo nenehno občutje tujosti in podtalnosti: »Sem v literaturi, ker ni nič boljšega.« (I, 997) Ali še: »Ne znam pisati pesmi, ne imejte me za pesnika, ne odkrivajte posebej poezije v pesmih.« (Bertelé, 53–54) V tem kontekstu ni slikanje, ki se mu je Michaux posvečal v tridesetih letih, nič drugega kot samo alternativa omejitvam pisane besede: »Ali je zares treba povedati? Ali se ne vidi, da slikam, zato da bi pustil na cedilu besede, da bi zaustavil poželenje po kako in zakaj?« (Michaux II, 1029). In vendar ta prezgodnja manifestacija nezaupanja do pisanja, sum, da to omejuje širše in konkretnije ambicije, vselej ne zadoštuje za pojasnitev splošne naravnosti tega avtorja. Kajti Michaux izraža svoj odpor in nestrpnost do literature *tout court*. Ne le da kaže, kako ni pripravljen ustvarjati literature, ampak javno izraža svoj prezir do antičnih in sodobnih pisateljev. V tem smislu je njegovo stališče radikalnejše od stališča avantgard njegovega časa (od futurizma, nadrealizma), kajti Michaux ne zavrača le literarne tradicije, ampak tudi sam pojem literature.

Michaux je *proti* literaturi, ker čuti nagonski odpor do tako imenovane »republike črk«, še bolj pa zato, ker se mu retorična pravila zdijo neumna in nepristna. Retorika namreč, po njegovem, omejuje in trpinči, namesto da bi širila možnosti sporazumevanja in samoopazovanja. Z drugimi besedami, Michaux ne le da nasprotuje konstituiranemu kanonu, ampak tudi samemu pojmu kanona, kolikor v njem vidi zgled za poenostavljanje resničnosti in zgled, kako preko mistificiranja te resničnosti zavzeti mesto moči. Njemu se zdi literatura pogostokrat nepristna in puhla. Ta očitek velja tudi klasikom, bodisi francoskim (la Bruyère, Boileau) bodisi latinskim (Cicero). Michaux je zelo jasno povedal, da se je skušal osvoboditi tega, »kar je v njem in kar je njemu navkljub navezано na grško ali latinsko kulturo.« (I, xxxi)

Gaëtan Picon je leta 1979 ugotovil, da je Michauxa zelo težko uvrstiti, ker ta zavrača pripadnost »kakeršnikoli literarni tradiciji« (106). Tu dodajamo, da

Michaux prav tako zavrača temeljno misel, po kateri se literatura poraja iz »hotene domišljije«, iz avtorjevega zavestnega načrtovanja. On namreč vidi pisanje in pesnjenje kot eksorcistični praksi, kjer silovitost jezika ali nekaterih podob, zatekanje k črnemu humorju, absurdu in nesmislu vzpostavljajo prav toliko načinov za odpravljanje lastne pomanjkljivosti in nepopolnosti, kolikor je načinov za odpravljanje osebnih fantazem in obsesij.

Te misli izražata dva temeljna teksta: prvi je »Postface«, napisan za zbirko *Mes Propriétés* leta 1934:

Zgodi se [...] da nekateri bolniki izkusijo tolikšno pomanjkanje evforije, tolikšno neprilagodljivost domnevnim vsakdanjim veseljem, da so prisiljeni, če nočejo potoniti, zateči se k povsem novim idejam in se celo prepoznati in narediti prepoznavne kot Napoleon I. ali kot Bog oče [...]

»Mes propriétés« so bile narejene tako.

Nič hotene domišljije profesionalcev. Niti tem, niti razvoja, niti konstrukcije, niti metode. Nasprotno, samo domišljija nemoči se mora prilagoditi (I, 511–512).

Te stavke je moč razumeti tudi kot Michauxovo izjavo o tem, kako tuji so mu načini kompozicije in pisanja, lastni »poklicnim« pisateljem (sarkastična referenca se nanaša tako na romanopisce kot na pesnike). Zanj ne obstaja noben vnaprej narejen načrt, noben poseben argument, ki bi ga bilo treba obravnavati. Če je imaginacija, v skladu s splošnim prepričanjem, lastnost, ki jo pisatelj mora negovati in usmerjati, jo Michaux postavlja nasproti ideji *nehotene domišljije*. Vendar te ne kaže mešati s starim pojmom navdiha niti z avtomatično pisavo nadrealistov.

Domišljija je, po Michauxu, skrajni izhod, ki nekaterim posameznikom, predvsem pa njemu samemu omogoča premagati občutke izvrženosti in neprilagodljivosti. Sanje, fantazije, nočne more, neresnični svetovi in nikoli uresničljive usode se samodejno porajajo pri posamezniku, ki se ne čuti primerne za uživanje »domnevnih vsakdanjih veselj«.

Nekateri bi lahko ugovarjali, češ da vse to ni literatura. Ta hibridna oblika, ki ne spominja niti na roman (ali povest) niti na poezijo in poleg tega niti na esej ali na spomine, ampak bolj ustreza tvegani in kaotični transkripciji miselnih fragmentov, poročilu o najosebnejših obsesijah, na prvi pogled nima dostojanstva literature. Ne implicira raziskovanja v smislu estetike niti v smislu utrjevanja razmerja z bralcem. In vendar, Michaux je prepričan, da njegovo delo vsebuje paradoks; čeprav se poraja na avtoreferencialen način, mu postopoma vendarle uspe nekaj sporočiti posameznikom, ki se, tako kot sam Michaux, počutijo šibki in izmučeni od fantazij:

Ta knjiga, ta izkušnja, za katero se zdi, da v celoti izvira iz egoizma, si upam reči, da je družbena, kolikor gre tu za operacijo, ki je na dosegu vseh in za katero se zdi, da bi morala koristiti šibkim, bolnim, bolehnim, otrokom, zatiranim in neprilagojencem vseh vrst.

Tem ljudem, ki bolehajo od domišljije, trpečim, neprostovoljnim, brezkončnim, bi vsaj na ta način rad koristil. (I, 512)

Neki drugi tekst, kjer Michaux na teoretski ravni ponazarja pojmovanje pisanja kot avtoterapije, se pravi kot načina za izganjanje lastnih demonov,

ima dovolj zgovoren naslov, *Epreuves, Exorcismes* (1945) (Dokazi, eksorcizmi). V tem tekstu Michaux pojasnjuje, da je treba literarni eksorcizem prakticerati v tesni zvezi s človekovo eksistenco, uzrto kot jetništvo:

Ena od stvari, ki jih je treba storiti, je eksorcizem.

Eksorcizem, nasilna reakcija, kot napad z oblegovalnim ovnom, je prava jetniška pesem. Na samem mestu trpljenja in fiksne ideje, je mogoče uvesti takšno zanesenost, tako sijajno nasilje, povezano z udarjanjem besed, da je zračna in demonska kepa –čudežno stanje – nadomestila čedalje bolj razpršeno zlo! (I, 773)

Na tej točki našega razmišljanja je zanimivo poudariti pomembnost povezave, ki jo je Michaux vzpostavil med šibkostjo subjekta in njegovo ujetostjo v lastno trpljenje ter obsesije (ki izvirajo iz bolj ali manj oddaljenih eksistencialnih dejstev) in potrebo po moči in nasilju, ki označuje »eksorcizem«. Izraz »udarjanje z besedami« na primer ne kaže samo na potrebo po tem, da se večkrat imenuje zlo z namenom, da bi se ga osvobodili. Za kaj takega bi lahko uporabili ponavljanje, anaforo, toda to so še zmeraj stari retorični triki, ki jih Michaux ne ceni kaj dosti. Nasprotno pa ta »udarnost« kaže na udarno rabo jezika. Besede se ne omejujejo samo na vsebovanje pomenov, ampak postajajo stvari, s katerimi se udarja, tako da lahko vibrirajo ob poudarjanju ritmične in zvočne razsežnosti jezika. Pri Michauxu je ta funkcija ponazorjena s podobami gonga, ure in afriškega bobna: proizvajanje odmevajočega hrupa, ki postane svarilo, signal nevarnosti, oddan klic, za katerega se ne ve, komu je namenjen: »Kličem / ne vem koga kličem.« (II, 335)

Silovitost in šibkost sta torej povezani kot dve nasprotujoči in vzajemno se porajajoči načeli, ne da bi pri tem nastal kakršenkoli kompromis. Ne jeze ne besa ne bi bilo (»bes brez objekta«), če na začetku ne bi bilo neke krhkosti, nekega občutka manka. To je jasno razberljivo iz stvaritve *Le livre de réclamations*, kjer agresivno breme, pritožujoči se ton in udarjajoči ritem dejansko učinkujejo kot nekaj novega v poeziji:

Kaj mi ponujate?
 Kaj mi dajete?
 Kdo mi bo plačal brezčutnost eksistence?
 [...]
 O kom se vendar tu govori?
 O, jeza, jeza brez objekta.

(I, 461)

Toda najslovitejši in najizrazitejši primer te povezave krhkosti in udarne silovitosti, ki napaja Michauxovo domišljijo, nam ponujajo verzi iz pesmi »Je suis gong« (Sem gong):

V opevanju moje jeze je jajce,
 In v tem jajcu so moja mama, moj oče in moji otroci,
 In v vsem tem se mešata veselje in žalost in življenje.[...]
 V meni je sovraštvo, silno in starega datuma,
 Kar pa zadeva lepoto, bomo videli pozneje.

Dejansko se nisem utrdil drugače kot samo slojevito;
 Če bi vedeli, kako sem ostal v bistvu mehak.
 Sem gong in vata in sneženo petje,
 To pravim in o tem sem prepričan.

(I, 505)

V tem primeru, soočeni s temi pesmimi, smo Michauxa skorajda primorani opredeliti kot »pesnika«. Dejansko pa, če upoštevamo celoto njegovega dela, opazimo, da to zajema različne žanre, predvsem pa, da resno podvomi o samem pojmu žanra. Kot je ugotovil Raymond Bellour (ki je uredil Michauxova zbrana dela v *Pléiadi*), se je pisatelj vnaprej odločil, da bo rabil, posnemal, oponašal, upošteval in preobražal sleherni možni žanr: »pesmi v prostem verzju, pesmi v prozi, basni, povesti, pripovedi [...], potopisne pripovedi, pisma, dialoge, drame ali gledališka dela, avtobiografije ali avtoportrete [...], opise slik ali risb, poročila o nekaterih izkušnjah, eseje, kritiške zapiske, epiloge, uvodne zapise in uvode, meditacije, observacije, opombe, revialne strani, aforizme [...]«. Če ponovimo: to, kar tu nastaja, ni toliko poliedrična razsežnost literarnih žanrov (razsežnost, lastna mnogim pisateljem), pač pa bolj raba in deformacija vseh literarnih žanrov, zavestno sprejetih, zato, da bi jih potem obrnili na glavo, použili, izrabili. Kakor da po Michauxu ne bi obstajal noben žanr več: »[...] literarni žanri so sovražniki, ki vas ne izdajo, če ste jih vi izdali prvi.« (I, 106)

Vse to določa že Michauxove začetne spise, ki so mešanica hibridnega, enkratnega in neposnemljivega sloga, proze in poezije, besa in nežnosti, tesnobe in humorja, zasebnih izpovedi in teoretskih refleksij. Prav zaradi vsega tega želimo Michauxov slog opredeliti kot *antiliteraturo*. Ne samo zato, ker je opus tega avtorja izrazita polemika s splošnim pojmovanjem literature, ampak tudi zato, ker gre za delo, ki v dvajsetem stoletju učinkuje kot zares novo in oddaljeno od vsega, kar je bilo pred njim in kar ga obdaja. To delo nam je omogočilo razumeti, da naloga pesnika ni omejena na pisanje verzov, pač pa implicira tudi tehtna teoretska spoznanja, čeprav se pri Michauxu ta tehtnost na prvi pogled kaže kot deloma prikrita v hibridni obliki, ki ima človeško šibkost za prvo načelo in za poslednji razlog svojega obstoja.

Iz francoščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Bertelé, René. *Panorama de la jeune poésie française*. Marseille: Robert Laffont, 1943.
- Marin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.
- Picon, Gaëtan. *L'usage de la lecture*. Paris: Mercure de France, 1979.

NEOGIBNA HIBRIDNOST TEORIJA IN POETIČNOST PRI HÉLÈNE CIXOUS

Metka Zupančič

Univerza Alabama v Tuscaloosi

UDK K 111.852

UDK 821.133.1.09 Cixous H.

Teoretski in filozofski diskurz, ki želi odkrivati »resnico«, ali bolje Bit, kot je to opredelil Heidegger, se mora zaplesti s pesniškim diskurzom. Po njegovem je samo tako mogoče upati, da bi se lahko vsaj deloma približali temu, kar si besede prizadevajo izraziti in kar ostaja neizrečeno. Hélène Cixous v svojih poetičnih in skrajno inovativnih tekstih poskuša odkriti Knjigo Knjig, kjer bi besede utegnile razkriti skrivnosti bivanja in umiranja. Avtorica, rojena v arabsko-judovskem francoskem okolju kolonialne Alžirije – z nemškimi koreninami po materini strani in pozneje s svojo dovtetnostjo za anglosaksonski svet prek raziskav Joyceve literature – je bila usodno odprta za hibridnost, ki jo uteleša biološko, genealoško, jezikovno in kulturno. Kot znanstvenica in pisateljica združuje feminizem, filozofijo in psihoanalizo znotraj francoskega akademskega sistema. V svoji zgoščeni in pogostokrat hermetični naraciji, ki se giblje med filozofijo, poetično prozo in gledališčem, Hélène Cixous prek analoškega in metaforičnega mišljenja povezuje različne teoretske pristope v svojevrsten spoj metadiskurzov, ki odkrivajo pomen literature.

Ključne besede: Hélène Cixous, hibridnost, francoska literatura, filozofija, poetika, poetičnost

V angleškem prevodu Heideggrovih zbranih spisov, izdanih pod skupnim naslovom *Poetry, Language, Thought* (1975), je prevajalec Albert Hofstadter – ta je s filozofom, ki mu je zaupal tudi izbor tekstov, tudi sodeloval – na prvo mesto med izbranimi razpravami postavil besedilo s poudarnim angleškim naslovom, »The Thinker as Poet« (1–4), ki natanko določa našo temo in problematiko. Ta naslov ustvarja paradigmatsko vez med procesom mišljenja, kognicijo, filozofskim diskurzom in nujnostjo pesniškega vpisa tega procesa. Nemški naslov, kot ga pojasni prevajalec Hofstadter

v svojem uvodu (xii), »Aus der Erfahrung des Denkens«, in bi se lahko v slovenščini glasilo kot »Iz izkušnje mišljenja«, najavlja značilnost »prave poezije«, ki je v tem, da vselej pove nekaj več, da proizvaja pomene onkraj besed, ki jih izreka (Hofstadter xii). Poezija, pesniški diskurz, usodno določen za to, da nam omogoča dostop do razsežnosti (in skrivnosti) življenja, se tako pokaže kot »temelj resnice« (xii). Enako lahko beremo tudi razpravo »Der Ursprung des Kunstwerkes«, uvodno Heideggrovo predavanje na konferenci leta 1935. Njen angleški naslov, ki ga predlaga Hofstadter, pa je »The Origin of the Work of Art«. Hofstadter meni, da je, po Heideggro, sleherni umetnost nujno poetična. Prek poezije »bitja vstopajo v odprt prostor resnice, kjer se svet in zemlja, smrtniki in bogovi čutijo poklicane, da zavzamejo vnaprej določena mesta, kjer naj bi se srečevali« (Hofstadter xiii; *Poetry, Language, Thought* 72, 74).

Teoretski in filozofski diskurz, ki mu je do »resnice«, do izražanja tistega, kar velja za Heideggrov osrednji pojem, namreč bit, *das Sein*, se je prisiljen zatekati v pesniški diskurz in, širše vzeto, v literarni diskurz. Kajti le tako lahko upa, da se bo vsaj deloma približal tistemu, kar je, tistemu, kar besede skušajo sporočiti. Toda dogaja se, da besede nikoli ne morejo izraziti prav tistega, kar hočejo, da so neogibno nepopolne, vselej za tistim, kar si prizadevajo imenovati, vedno v upanju, da ujamejo same sebe, da v svojem odsevanju, odgovarjanju in odzvanjanju, ujamejo tisto, kar ostaja skrito, tisto, kar ostaja odprto, kar nenehno ustvarja nove možnosti za metadiskurze, od katerih bo vsak po svoje poskušal ujeti neizrekljivo, nedopovedljivo.

Hélène Cixous – rojena v arabsko-judovskem francoskem okolju kolonialne Alžirije, po materini strani ukoreninjena tudi v nemškem načinu razmišljanja, čemur se je pridružila še odprtost v anglosaksonski svet, ki ga je odkrila, ko je raziskovala Joycevo literaturo – tako ni bila samo že od začetka izpostavljena hibridnosti, ampak jo tudi popolnoma uteleša. Slovanska opredelitev v *Le Petit Robert* pravi, da je hibrid »posameznik, križanec različnih ras in vrst.« (947) Zanimivo pri tem je, da slovar govori o »posamezniku«, kar omogoča, da izraz uporabljamo tudi za ljudi, čeprav so do zdaj »hibridnost« povezovali predvsem z rastlinami in živalmi.

Tako je Hélène Cixous »hibridna« biološko, psihološko in genealoško. Družinska veja po materini strani sega na Nemško (družina Jonas, v glavnem iz Osnabrücka) in na Slovaško (družina Klein); veja po očetovi strani pa je doživela »klasično usodo Judov, ki so jih iz Španije izgnali v Maroko« (H. Cixous, *Photos de racines* 183; Fotografije korenin). Hibridna je tudi jezikovno. S tega vidika je v rojstnem mestu Oranu nanjo vplivala španščina, ki se je dopolnjevala s francoščino. Oče Georges je vztrajal pri francoski kulturi (in tudi pri hebrejski), mama Eva, s podporo stare mame, ki v vseh avtoričinih besedilih nastopa kot »Omi«, pa je v mnogojezično sporazumevanje vpeljala odtenke jidiša in nemščine.

Naslednja razsežnost, ki prispeva k hibridnosti Hélène Cixous, zadeva kulturo. Pisateljica, rojena 1937, pripada tisti generaciji študentov, ki so se zgodaj soočili s filozofskimi vprašanji – k temu je še prispevalo dejstvo, da se je leta 1955, tik preden je odpotovala v Francijo, poročila z bodočim filozofom, Guyem Bergerom. V tem obdobju je bil francoski univerzitetni sis-

tem namreč edini, ki so ga imeli na voljo mladi intelektualci iz francoskih kolonij. Hélène Cixous je začela pripravljati doktorat o Joyceu leta 1960; leta 1962 je spoznala Jacquesa Derridaja, s katerim je ostala tesno povezana vse do filozofove smrti. Ko je potovala in raziskovala v ZDA, je seveda prišla v stik s feminizmom (sprva naprednejšim kot v Franciji), čeprav je v vseh teh letih delovala v izrazito »moških« intelektualnih krogih. Srečanje z Jacquesom Lacanom in dolgotrajno sodelovanje z njim je prispevalo k podobi Hélène Cixous kot intelektualke, ki povezuje različne teoretske pristope, za katerimi se kaže ne le neizpodbitna žeja po znanju, ampak tudi po odkrivanju »resnice«, nečesa, kar bi morebiti lahko pomagalo razumeti skrivnosti življenja in smrti. Pri enajstih letih je izgubila očeta, pri štiriindvajsetih pa svojega mongoloidnega otroka, ki je živel samo eno leto. Vse te izkušnje, ki jim je mogoče dodati še odhod iz Alžirije leta 1955, so gotovo prispevale k temu, da je literatura zanjo postala nekaj najpomembnejšega. Kot sama zatrjuje, je tedaj, ko je zapustila deželo svojega rojstva, »sprejela imaginarno državljanstvo, ki ga zagotavlja pripadnost literaturi« (*Photos de racines* 207).

V sodobnem francoskem literarnem svetu je glas Hélène Cixous gotovo med najbogatejšimi, vendar tudi med najzapletenejšimi, celo hermetičnimi. To po svoje še dodatno prispeva k njeni hibridni pisavi, k nenehnemu mešanju ontološke, onirične in filozofske refleksije, poezije in proze, k izkoriščanju možnosti, ki jih ponuja jezik; med drugim tudi prek besednih iger, pa tudi prek nenehnih medbesedilnih sklicevanj na druge avtorje, ki jih ceni in jo navdihujejo. Svojevrsten paradoks pa je, da so kljub silovitemu delovnemu ritmu, s katerim je Hélène Cixous včasih izdala tudi dve knjigi letno, njena dela takšna, da jih berejo samo nekateri izbranci. Res pa je, da so v zadnjem času postala bolj živejša, zlasti po tem, ko je svoje osebne arhive podarila francoski narodni knjižnici. Temu dejanju je sledil kolokvij z naslovom »Hélène Cixous: geneze, genealogije, žanri«, ki ga je organizirala Mireille Calle-Gruber v čast pisateljčinemu delu. Odvijal se je v »Bibliothèque Nationale« od 22. do 24. maja 2003. Derrida je imel uvodno predavanje, objavljeno v posebni publikaciji, *Genèses, généalogies, genres et le génie* (2003).

Ena najlepših prič sodelovanja in prijateljstva med Hélène Cixous in Derridajem je tematska številka *Magazine littéraire*, ki jo je, malo pred filozofovo smrtjo, junija 2004 uredila Aliette Armel. Pisateljica pa je filozofu še posebej izkazala spoštovanje v časniku *Le Monde*, 16. decembra 2005, kjer se izraža sibilsko, kar bralstvo sili k razmišljanju o njenem pisanju, vendar ga ne pojasnjuje. Vseeno bi bilo napak, ko bi povečano pozornost javnosti razlagali z večjo naklonjenostjo bralcev do opusa pisateljice, katere spisi vendarle postajajo nekoliko manj zapleteni in skrivnostni, zlasti v zadnjih dvanajstih letih, ko pisateljica črpa več snovi iz svoje družinske sfere, zato so vsaj na prvi pogled videti dostopnejši.

Eno najočitnejših znamenj hibridnosti je raznovrstnost žanrov, ki jih Hélène Cixous uporablja vselej tako, da jih po svoje modificira. Njena obsežna gledališka produkcija izhaja iz mešanega žanra, saj večina dramskih del, uprizorjenih v »Theatre du Soleil«, kot sta *L'Indiade* ou *l'Inde* du

leurs rêves (1987; Indijada ali Indija njihovih sanj) ali *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* (1994; Krivoprisežno mesto ali Prebujenje erinij), korenini tako v ritualu kot v epopeji, tako glede dolžine kot glede družbene, filozofske in dramske širine. Kar zadeva njeno prozo, so samo teksti do leta 1975, skupaj z *Révolution pour plus d'un Faust* (Preobrat za več kot enega Fausta), takšni, da jih je mogoče žanrsko opredeliti za romane. Prvi, *Dedans* (Znotraj), ji je leta 1969 prinesel nagrado »Médicis«. Od trenutka, ko je avtorica iz feminističnih ideoloških razlogov začela izdajati pri »Éditions des Femmes«, so njeni teksti dobili oznako »fikcija«. To se je začelo s *Souffles* (Sape; 1975) in končalo z delom *Osnabrück* (1999). Za tekste pa, ki jih je Hélène Cixous od leta 1998 začela objavljati pri »Éditions Galilée«, je značilno, da nimajo več nobene žanrske oznake, čeprav so zgodnejši, kot na primer *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000; Sanjarjenja divje ženske), učinkujejo bolj romaneskno. Nedavnejša besedila, kot sta na primer *L'Amour du loup et autres remords* (2003; Ljubezen volka in drugi očitki vesti)¹ in *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005; Ljubezen sama v poštnem nabiralniku)² pa so skrajno hibridna, vidi se jim, da njihova avtorica neomajno zavrača sleherno žanrsko izbiro. V teh besedilih spretno prehaja od evokacij sanj k zahtevnejši filozofski refleksiji ali pa k opisovanju na prvi pogled vsakdanjega družinskega prizora, pri tem pa vsakokrat tvega, da bo prizor dobil metafizične razsežnosti. Hélène Cixous vztraja pri odločitvi zoper izbiro; vztraja pri »mnogoobličnosti« svoje izbire, kot je povedala v intervjuju za *Le Monde* 16. decembra 2005: »Na to vprašanje, ki straši po vseh mojih tekstih, 'Ali smo zunaj ali smo znotraj?', nočem odgovoriti.« (12) Neko drugo znamenje te namerne, izbrane in konstantne hibridnosti je njena lastna opazka o lahkoti, s katero se je v tej mešanici glasov sporazumevala z Derridajem: »Kadar sva govorila, sem srkala vase 'filozofsko poetiko', ki sva jo podajala drug drugemu. V tem sva uživala.« (*Le Monde* 12) Način, kako je mislil eden, je prispeval k plodnosti mišljenja drugega. To sta zatrjevala oba, zlasti v tematski številki *Magazine littéraire* (2004), in dokazala v *Voiles* (Jadra; 1998), v zelo hibridnem tekstu, ki sta ga izdala skupaj. V tem srečanju glasov in načinov pisanja ne gre za kakršnokoli plastenje, ampak za nerazločljivo celoto, ki se vsakič predstavi kot neka nova entiteta.

Eno od splošnih znamenj hibridnosti se poleg tega zdi neločljivost sestavnih delov, pri čemer vztraja Mireille Rosello, ena od pionirk frankofonskih raziskav, ki se zanimajo za jezikovno in žanrsko mešanico, zlasti v kontekstu postkolonializma. V uvodu v skupinsko delo, ki ga je uredila, *Practices of Hybridity* (1995), se je Mireille Rosello naslonila na družbenokritične teorije Homija Bhabha, po katerem je glavna prednost hibridnosti v postkolonialnem času zamenjava vlog in proces, ki v dominanten diskurz

¹ Ta naslov je, kot vse pri H. Cixous, večznačen in temelji na jezikovni igri, to je na homonimnem razmerju med glagolom gristi (fr. mordre) in očitanjem ali grizenjem vesti (fr. remords). Op. prev.

² To je samo eden od mogočih prevodov tega večpomenskega naslova, ki aludira na ljubezen v vseh njenih oblikah, poštni nabiralnik pa evocira pismo, črko, literaturo in tudi bit. Op. prev.

zopet uvede vsak, poprej iz političnih, družbenih ali ideoloških razlogov izključeni izraz. Ronnie Scharfmann, ena od sodelavk omenjenega zbornika, se na primerih avtorjev, ki jih analizira, sprašuje, kaj pomeni biti Jud, maroški Jud, judovski Maročan ... Glede na to M. Rosello meni, da gre tu za vprašanje neločljivosti sestavnih delov. Če je res, da si je v primeru Héléne Cixous mogoče postaviti podobno vprašanje v zvezi z njeno lastno hibridnostjo, to je judovsko-alžirsko, je vendarle precej jasno, da postkolonialni diskurz naše pisteljice ne zadeva, zlasti zato ne, ker je bila od nekdaj del francoske razumniške elite (tako kot je bil Derrida, ki je tudi rojen v Alžiriji, deležen francoske izobrazbe in se je zelo zgodaj vključil v francoski svetovljanski kontekst). Zato stališče Homija Bhabha, ki je v splošnem dajal ton sodobnim razpravam o hibridnosti, pravzaprav ne more zares pojasniti izbire naše pisateljice. Njej namreč ni bilo treba nasprotovati dominantni kolonialni ideologiji, saj je pripadala generaciji, ki je vzpostavila nova pravila tako v literaturi kot tudi v francoskem univerzitetnem sistemu po letu 1968. Prav tako ne bo odveč, če omenimo, da je bila Héléne Cixous s svojo tezo o brezdomstvu pri Jamesu Joyceu, objavljeno 1968 (*L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*; Brezdomstvo pri Jamesu Joyceu ali umetnost nadomeščanja), najmlajša, ki je dosegla državni doktorat.

Kako potemtakem opredeliti hibridnost Héléne Cixous? Iz kakšnih vzgibov in sredi kakšnih spremenljivih okoliščin je nastala? Čeprav je Homi Bhabha pripravljen priznati hibridnost samo novim literarnim manifestacijam, ki jih je spodbudila postkolonialna zavest, izhajajo pa predvsem iz novih, v glavnem afriških držav, vendarle drži, da je bila hibridnost kot literarni pojav že pred nastankom novih literatur navzoča tudi v literaturah z dobro utrjeno romaneskno tradicijo. Tako so se v prvih desetletjih dvajsetega stoletja že pojavile okoliščine za razvoj bolj mešanega literarnega izražanja, kot v Joycevem primeru, kjer je bivanje zunaj Anglije povzročilo predvsem to, da je pisatelj spremenil svoj pogled na jezik in na romaneskni način izražanja, kar mu je omogočilo zasidrati se v poprej manj izkoriščane kontekste.

V primeru Héléne Cixous ne kaže spregledati prvotne večjezičnosti, ki jo je obdajala, ko je preživljala otroštvo v Oranu in potem v Alžiru, na križišču različnih kultur, kjer se je morala soočiti z različnimi pogledi na svet. Toda še pomembnejša se zdi njena izjemna žeja po znanju, inteligenca brez primere in njeno zavračanje sleherne podrejenosti. Gre za naravo, ki težko sprejema norme in ki ne vidi razloga, zakaj bi se bilo treba podvreči enemu samemu žanru, zakaj se ravnati po pravilih, ki jih pisatelji nenehno spreminjajo in jih prilagajajo svojim lastnim potrebam. Vrhu tega je pri Héléne Cixous moč zaznati občudovanja vredno lahkoto, s katero piše, tako kot tudi njeno zmožnost koordiniranja svojih sanj. Te ves čas vnašajo v njeno pisanje precej iracionalne razsežnosti, s katerimi se to pisanje hrani in bogati, hkrati pa te razsežnosti prispevajo k mešani naravi njenih tekstov. To se dogaja v *Les Réveries de la femme sauvage*, kjer na prvih straneh beremo o sanjah, zabeleženih, a vendarle izgubljenih, ki so pa vseeno omogočile nastanek knjige, katere glavni cilj je bil, priti v kar najtesnejši stik s svetom, ki ga je pustila za seboj; v stik s tistim delom pisateljčinega bitja, za kate-

rega se zdi, da se desetletja ni mogel manifestirati, saj trenutek ni bil zrel za soočenje z grozotami, upi in razočaranji minulega alžirskega obdobja.

Ta hibridnost vračanja nazaj, bodisi prek spomina bodisi prek sanj, je torej način, kako spet najti prvotno enotnost, ki je nujno hibridna, predvsem v primerih dežel, kot je bila Alžirija. Vsekakor pa se Héléne Cixous popolnoma zaveda sizifovske naloge, ki si jo je zadala v svojih tekstih, zmeraj pisanih v galopu (glede na njeno nenehno vračanje k metaforiki konja, ko govori o procesu pisanja), v dirki za nečim, kar ji kar naprej uhaja. Besede, ki razkrivajo, tako da skrivajo ali se skrivajo druga za drugo, včasih zato, da bi lahko še bolje pomenjale. To je tisto, kar sicer opaža Mireille Calle-Gruber v svoji študiji o Héléne Cixous, *Du café à l'éternité* (Od kave do večnosti), kjer vse avtoričine tekste opredeli kot »zarise ob robu brezna« (13).

Hibridnost preči celotno besedilo v *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Ta poštni nabiralnik je čarobna skrinjica, ki vsebuje vse skrivnosti, je pa tudi samo navaden poštni nabiralnik, kjer upamo, da bomo našli pošto, pisma, ki bodo izrazila to »ljubezen samo«, skrajno in popolno. »Nabiralnik« aludira tudi na škatle, ki jih je pisateljica v zadnjih letih zapala v hrambo nacionalni knjižnici in od katerih vsaka vsebuje množico pisem, se pravi znamenj pisave, zaupanih tem beležkam ali zvezkom, ki so pisateljico ponavadi spremljali vsepovsod; znamenja, razporejena v besede, načechkana včasih tudi sredi noči, in to z debelim flomastrom, da se ji ne bi izmuznila trohica sanj, ki se zgrinjajo nanjo in jo usmerjajo ... Ljubezen sama, ta popolna ljubezen se dejansko nahaja v pismih; prvoosebna pripovedovalka v *L'Amour même* nenehno razvija zelo osebno obarvana razmišljanja, pripoveduje o ljubezenskem razmerju, ki traja štirideset let, a je vendarle še zmeraj skrivnostno. Značilno za pisateljico je, da to razmerje, glede na to, da ga vsebujejo in napovedujejo vse knjige njenih najljubših avtorjev, analizira, komentira in potem vključi v osebnejšo pripoved. Pri tem največkrat omenja Prousta.

Obstajajo pa tudi konkretna pisma, ki jim je posvečeno eno celo poglavje, »Premières Lettres« (Prva Pisma; 103–8; samostalnik je pisan z veliko začetnico, ker gre za namerno antonomazijo). To so pisma moškega, čigar identitete ne poznamo, lahko le ugibamo, da je Američan, glede na omembe New Yorka, potovanj z letalom, tujega jezika ... pisma, ki po mnenju pripovedovalke hranijo sled telesnih gibov, roke, ki je zarisala znake – tiste neizrečene, toda tudi podatke o tem, kar besede izdajajo, prevajajo ali zamolčijo (103). To kratko poglavje, samo nekaj strani – kjer avtorica varčuje s svojimi močmi, preveč dragocenimi, da bi jih razdajala, če bi ga razvijala – je mogoče razumeti kot *mise en abyme* knjige in njenega naslova, kajti ta pisma naj bi prišla v »pisemski nabiralnik« ...

Pred tem se v knjigi nahaja poglavje z glavnim naslovom »Une fois, avenue de Choisy« (Enkrat na aveniji Choisy), in podnaslovom »Écho, mon amour« (Odmev, ljubezen moja), pod tem pa je še manjši naslov, »Premier épisode« (Prva epizoda; *L'Amour même* 85). Tu na šestnajstih straneh naletimo na najznačilnejše primere cixoujevske pisave in celo njene hibridnosti. To je zaznati v obliki pripovedovalkinega razmisleka o dveh besedah, »ljubezen moja«, ki jih je dobro slišala – lahko bi jih tudi slabo slišala – izustil pa jih je tisti, ki jih prej ni še nikoli izgovoril (85). Pripovedovalka

premišljuje o tem, da »dejansko« razmerje vselej ne dovoljuje neposrednega izražanja čustev, kajti besede potrebujejo dolgo, da »se rodijo« (87), izhajajoč iz »neznane zaloge, kjer številne teme tišine živijo življenje, o katerem ne vemo ničesar« (87). Poleg tega je razmerje predstavljeno kot »naša zgodba« (91), torej to, kar je povedano, opisano in napisano, zato da obstaja; kar živi znotraj teksta, v »deželi, ki me je sprejela, v literaturi« (91). Skoraj teološko razmišljanje o vrednosti izrečenih besed in o skorajda božanskosti tistega, ki jih izreče (»Bog spregovori samo enkrat«, 81) se v tem poglavju pridruži vijugastim potem o možnosti postavljanja vprašanj o tem, kar je bilo rečeno (89). Hkrati pripoveduje, kako si sledijo dogodki (par pride iz restavracije, hoče prečkati avenijo, kjer je promet gost in nevaren, moški zaustavi žensko, da je ne bi zadel avto, pri tem jo pokliče z besedama »ljubezen moja« ...).

Pripoved o teh dogodkih se – kot je pri Hélène Cixous vselej mogoče opaziti – meša s sklicevanji na besedila, ki načenjajo podobna vprašanja, tako na primer Fouquéjeva *Undine* in besedila nemške romantike (*L'Amour même* 88), ki dopuščajo lingvistično obarvano razvijanje misli o vrednosti in »zgodovini svojilnih zaimkov v francoščini« (»vidim Baudelaira reči 'lepota moja' beračici«; 89). To odpira nova vrata mnogoterim povezavam, ki se dotikajo iste teme. Postopoma izvemo, da je neko »resnično« dejstvo, to je umestitev dogodka na avenijo Choisy³ izbrala pisateljica, čeprav se v tekstu to pokaže šele na koncu poglavja (97). Besedno igro je izkoristila zato, da je dala vedeti, da so samo »izbrana« mesta, kot na primer v *Rdeče in črno*, primerna za nastanek kakšnega (odločilnega) literarnega pojava. Medbesedilo torej napotuje na tako imenovano »realno« izkušnjo, ki je pozneje po svoje opisana v nekem novem tekstu. Vse je potemtakem preteveza, *pred-tekst* (fr. *prétexte*, *pre-texte*), kajti pisma (fr. *lettres*) – v francoščini je to homonim literature (fr. *littérature*) – so tista, ki štejejo (in zlahka si lahko predstavljamo, kako teh nenehnih besednih iger ni moč prevesti v drugi jezik).

Poleg tega je francoski izraz »lettres« tudi homonim posamostaljenega glagola »biti« (fr. *être*); se pravi to, kar je pri Hélène Cixous skrito in kar nas napotuje na začetno vprašanje v heideggerjanskem smislu tega izraza, kjer se »Biti« (fr. *l'Être*) lahko manifestira v pismih (ali v literaturi, op. prev.). V *Poetry, Language, Thought*, Heidegger citira Mojstra Eckharta, kjer zaganjanje biti (fr. *Être*) pomeni Boga. Eckhart namreč tako za Boga kot za dušo rabi izraz *dinc*, »stvar«. *Ljubezen* pa je tista, zaradi katere je ta enačba možna. Kajti ljubezen lahko človeško bitje preobrazi v ljubljene predmet (176). Pri Hélène Cixous je prek ljubezni do bitij in prek ljubezni do pisem (a tudi do literature, op. prev.), prek nenehnega iskanja Biti – iz knjige v knjigo si namreč prizadeva, da bi se približala temu, kar je, z besedami in s tem, kar te besede ponujajo kot neskončne možnosti – bržkone mogoče pojasniti potrebo po vztrajanju pri pojmu ljubezen, če samo pomislimo na naslove njenih del.

Značilno je torej, da v razmiku dveh let dve knjigi že takoj v naslov postavljata izraz »ljubezen«. *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005)

³ Na tem mestu je treba opozoriti na neprevedljivo besedno igro, kjer izraz »Choisy« kot ime avenije neposredno evocira fr. glagol *choisir* (slov. izbrati). Op. prev.

je tako nastala po *L'Amour du loup et autres remords* (2003). Prvi del te knjige, »Žrtvovanja«, govori o daritvah in žrtvovanjih, iz katerih se rojeva literatura, kar nas spet vodi k Heideggro. »Stvar«, zatrjuje ta, posoda, ki mu tu rabi kot primer, se ne more nahajati v svoji »Biti«, razen če mu služi, če ponuja to, kar vsebuje (vrč, skleda), kot daritev (*Poetry, Language, Thought* 172). Tako je mogoče razumeti, da so žrtve, darovane prek besed, kot sama pogostokrat pravi, njen lasten ritual približevanja poslednji knjigi, ki se kar naprej predstavlja kot »Knjiga, ki je ne pišem« (*Tours promises* 171), kot »prvi vzrok vseh mojih knjig, grob in zibelka Boga« (108).

Če se zdaj vrnemo k *L'Amour du loup*, oksimoron, nakazan v tem naslovu (ali volk lahko ljubi jagnje, medtem ko se pripravlja, da ga bo požrl?), dopolnjuje pojem »gristi« (fr. *mordre*). Ta pojem skozi vso knjigo služi povezavi med številnimi, na prvi pogled povsem razločenimi poglavji, saj se skriva v besedni zvezi »grizenje vesti«. ⁴ Vrh tega Héléne Cixous rabi glagol »zopet ugrizniti« (fr. *remordre*), s katerim naznanja, da gre za »obgrizovanje« istih tem, že povzetih in prežvečenih v nekem drugem kontekstu, vselej v značilno narativni eksploziji, skupaj z besednimi igrami, ki vsakič napotujejo k vzporednim, zmeraj hibridnim diskurzom. Vprašanje medčloveških odnosov se postavlja ob vprašanje literarnega ustvarjanja. Ljubezen volka tu pomeni skorjada zverinsko strast vsepouživočega literarnega udejstvovanja, ki kar naprej »na novo zagrizuje« (re-mord) v iste teme. Pomeni tudi podobo vampirja, kot jo je opisala Marina Cvetajeva v treh svojih tekstih, ki so predmet analize v *L'Amour du loup*. Poleg tega gre v tem delu za izjemno zapleteno mrežo simbolnih nanosov, mitskih podob in literarnih spajanj na prvi pogled nezdružljivih področij, ki povezujejo poglavja te zahtevne knjige; zahtevne zaradi svoje hibridnosti, referenčne raznolikosti in različnih načinov pisanja.

Med deli, ki jih je Héléne Cixous napisala v zadnjih letih – ko se je pri njej čedalje bolj uveljavljalo pravilo besedilne razdrobljenosti na neenake dele in vključevanje esejev, že prej objavljenih druge – je tudi delo z naslovom *Tours promises* (2004; (Ne)izpolnjene obljube). ⁵ Tu je specifična pisateljčina poetičnost še opaznejša. Na voljo ji je celoten projekt tega načina pisanja, a ne več z vidika nekdanje mlade feministke, ki je vplivala predvsem na akademski svet ZDA v šestdesetih in sedemdesetih letih, zlasti s svojim manifestnim besedilom »Le rire de la Méduse« (Smeh meduze; 1975). Tu gre za pisateljico, kjer svet njene literature sestavljajo vsa srečanja (predvsem literarna, kot ponavlja sama), »teh obljub«, katerih vsaka »je neka idealna knjiga« (*Tours promises* 148), kar deloma pojasnjuje naslov te knjige. Vanjo so vključena vsa trpljenja (85), vsa žalovanja in vse smrti, ki se jih hoče spominjati (109), da bi se nekako pripravila (če se je na to sploh mogoče pripraviti) na zadnjo uro; pri tem ji kot vodilo in zvest prijatelj pomaga Montaigne. Zlasti v poglavju z naslovom »À la Bibliothèque nationale. Le fil coupé« (77–116), kjer se diskurzi kar plastijo in kjer pi-

⁴ Tu gre, kot je bilo že omenjeno, spet za besedno igro, utemeljeno v homonimnosti med fr. gl. *mordre* (gristi) in *remordre* (obžalovati). Op. prev.

⁵ Ta naslov po eni strani aludira na »veličino« zahodne civilizacije in hkrati na pisatelje, ki, drugače kot razpadajoči »napredek« neizpolnjenih obljub, ostajajo zvesti svojim ciljem, torej izpolnjujejo svoje obljube. Op. prev.

sateljica komentira in dopolnjuje svoj govor, ki ga je imela na konferenci, organizirani v čast sprejema njenih arhivov v to ustanovo, »24. maja 2003« (79). Gre za nekakšno poezijo v prozi, ki jo nosi silovit ritem in je brez ločil, vanjo pa se vrinjajo avtoričini lastni komentarji, ki proces pisanja pojasnjujejo kot neke vrste zaslužjenost Pripovedi. »Avtor je,« po njenem, »obseden s Pripovedjo, ki bi jo želel in hkrati ne želel obvladovati. [...] čeprav se v resnici ni nikoli zavihtela na čudežno žival in jo zdaj jezdi v neki drugi realnosti ter v sanjah zagleda, kako jo je vrglo ob steno papirja« (81). Konj kot ustvarjalna moč *naredi* pripoved, v kateri ne gre za vprašanje, ali je resnična ali lažna (»Resnično ali lažno« je tudi naslov nekega drugega poglavja te knjige, 177–213). V tem odlomku se pisateljica predstavi v moški obliki, kot »avtor«. Tej drži se ni nikoli odrekla, navzlic stremljenjem k feminizaciji francoskega jezika in poznejši povezavi s pasivom, usklajenim z ženskim spolom. To je sama po sebi ena od hibridnosti tega teksta, ki jo je mogoče dodati nanosom sanj in literarne izmišljije v budnem stanju, in sicer skupaj s tem konjem kot nenadzorovano pulzijo, za katero se zdi, da usmerja pisanje. Prav z evokacijo »hibridnega časa« (80), ki je sinonim diskurzivne mnogoterosti tega poglavja (in njenih knjig nasploh), se Hélène Cixous posreči doseči žanrsko hibridnost, ki jo uporablja, a je ne imenuje. Uspe ji torej doseči »to mešanico med fikcijo in sprehajanjem [...], se pravi med *Dichtung* in *Wandern* [...] med izmišljenim in resničnim« (80).

Nemogoče je govoriti o hibridni poetiki Hélène Cixous in ne omeniti posebnega mešanja in sodelovanja med individualnimi ustvarjalnimi silami ter drugimi, precej skrivnostnejšimi silami, ki izhajajo iz območja literature kot žive entitete. Avtorica ugotavlja, da sleherna knjiga »že obstaja«, »na konju, imenovanem Volja« (*Tours promises* 97). Ta jo usmerja k dogodkom, ki jim pisateljica potem posoja svoje uho, svojo roko, zavest in svoja spoznanja. »Knjige se pogostokrat začenjajo tako, da so skrite v nek knjigah, v predrojtstnih strahovih. [...] Tajniku preostane le to, da kolikor mogoče hitro beleži *pismo/literaturo biti*⁶ določene osebe (96; podčrtala M.Z.; tu imamo možno različico »bit pisem/literature« [fr. *l'être des lettres*], omenjenih zgoraj). Tako je Stendahl napisal *Parmsko kartuzijo* v »52 dneh, med 4. novembrom in 26. decembrom 1838« (96). Pripovedovalka komentira svoj lasten primer in pravi, da so dnevi, ko piše, »čarobno dolgi«, »nič, kar bi človeštvo že poznalo« (96–97).

Vendar sodelovanje in mešanje moči v procesu pisanja gotovo ne izhaja iz romantičnega navdiha, kajti delo pisatelja je neogibno, »kot pri ženski, ki se pripravlja na porod«. »Priprave so« torej »religiozni del knjige-osebe« in »vsakdo se pripravlja po svoje, telesno, mistično in materialno, vse mora biti pripravljeno, preden nastopi prvi stavek« (97). Ko se pisanje enkrat začne, pisatelj postane demiurg, »ne more drugače, kot da se pobožanstvi,« res pa je, da to stanje »ne more trajati dolgo« (97) – a vseeno toliko časa, kot ga je treba za knjigo.

Kakšno sklepno ugotovitev lahko izpeljemo o temeljnem razlogu in pomenu hibridnosti, ki je pri Hélène Cixous neogibna in nujna na pripovedni, jezikovni, miselni, ideološki, filozofski in duhovni ravni? Reči je mogoče,

⁶ Tu je zopet na delu neprevedljiva besedna igra, fr. *lettre de l'être*, utemeljena na homonimnosti uporabljenih besed. Op. prev.

da je literatura, kot jo vidi ona – množica v tekst povezanih glasov, združba različnih diskurzov – eden največjih zakladov, ki jih je prejelo človeštvo. Stavke, denimo, iz Prousta nam omogoči razumeti, da je naše lastno trpljenje nekdo že izkusil, preživel in opisal:

Misliti, da nisem edina, niti v resničnosti niti v fikciji, ki me je doletela ta preizkušnja. [...] Vse te misli me tolažijo, ko pomislim, da je literatura lahko v tolažbo nekemu, ki ga je prizadelo kakšno zlo, bodisi žalost bodisi bolezen: ti tudi to veš. (*Tours promises* 86)

S tem ko se »iz trenutka v trenutek« projiciramo »v neki drugi svet«, literatura »prevzema naše kataklizme« (86), tako se ponuja kot daritev, kot žrtev, da bi lahko prestali nesreče in – končno – uzrli »poslednji dan«, četudi, meni, da so »vsi naši dnevi« hkrati tudi »naši poslednji dnevi, vsaj od določene starosti dalje« in da je vsak preživel dan, »dan, ko s svojimi lastnimi silami izigramo smrt« (74; poudarila H. Cixous). Tako se nas Hélène Cixous s svojimi številnimi raziskavami tega, kar ji pomaga napredovati tako v življenju kot v literaturi, lahko po svoje dotakne, nam pomaga obvladati naše izzive – bolečine, ko nas vabi, naj okusimo kaj od neizmernega bogastva, ki ga ponuja literatura, tako njena kot tudi literatura drugih.

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Armél, Alette. « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous ». *Magazine littéraire* 432 (junij 2004): 22–29.
- Calle-Gruber, Mireille. *Du café à l'éternité*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Ceccatty, René de, zbral izjave. « La littérature suspend la mort », *Le Monde* (16 décembre 2005). 12.
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris: Grasset, 1969.
- (z Mireille Calle-Gruber). *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris: Des Femmes, 1994.
- . *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*. Paris: Théâtre du Soleil, 1994.
- . « Le rire de la Méduse », *L'Arc* 61 (1975) : 39–54.
- . *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris: Galilée, 2005.
- . *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris: Grasset, 1968.
- . *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du soleil, 1987.
- . *Osnabrück*. Paris: Les Éditions des Femmes, 1999.
- . *Révolution pour plus d'un Faust*. Paris : Le Seuil, 1975.
- . *Souffles*. Paris: Les Éditions des Femmes, 1975.
- . *Tours promises*. Paris: Galilée, 2004.
- Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Paris: Galilée, 2003.
- Derrida, Jacques – Hélène Cixous. *Voiles*. Paris: Les Éditions Galilée, 1998.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Prev. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, 1975.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris: Société du Nouveau Littré, 1977.
- Rosello, Mireille, ur. *Practices of Hybridity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995. Tekst na voljo v medmrežju na naslovu : <http://www.netlibrary.com/Reader/>.

O ETIKI IN O NJENEM PREVAJANJU V JEZIK KNJIŽEVNOSTI

Ivan Verč

Univerza v Trstu

UDK 82.0:17

V književnosti se etično dejanje izrisuje kot spopad z mejami diskurzivnosti jezika oziroma z možnostmi, ki jih jezik ponuja v procesu ubesedovanja stvarnosti. Možnost zahteva izbiro, za subjekt besednega ustvarjalnega procesa pa je izbira dejanje ubeseditve. Specifiko njegovega pojavljanja je opisala predvsem »trda« literarna veda 20. stoletja. Prej kot o meta-etičnem »prevajanju« teoretsko-filozofskih koncepcij v jezik literature je zato mogoče govoriti o samostojni etični izbiri bivanja v besedi. Pot k etiki ubesedovanja stvarnosti je literatura nakazala veliko prej kot ostale kategorije humanističnega mišljenja.

Ključne besede: etika, meta-etika, dejanje ubeseditve, diskurzivnost jezika, literarna veda

Danes je vsakdo po malem puščavnik v egiptovski puščavi in ima na *izbiri*: ali se bo vzpenjal, ali pa bo zdrsnil v takšno ali drugačno *skotsstvo* (rus.).¹

Czesław Miłosz

Če se ozremo na razvoj in dosežke literarne vede, lahko opazimo, da je v 20. stoletju védenje o književnosti sicer spremenilo pristop k empiričnemu materialu raziskovanja, vendar se svoji zračnosti s kategorijami, ki jih je želelo tudi kritično preseči, ni docela odpovedalo. V prejšnjem stoletju je v številnih različicah metodologija literarne vede znala uspešno preusmeriti in obogatiti »preseženo« idealistično ali metafizično razmišljanje o literaturi, značilno za 19. stoletje, osnovne »heglovske« kategorije književnosti pa so kljub temu ohranile prvenstvo izhodiščnega položaja: literarna veda je namreč določanje *estetske* funkcije nadomestila s prehodom k »strogo« deskriptivni teoriji, *spoznavne* prvine literature pa je predvsem v drugi

polovici stoletja poglobila v smer hermenevtike, semiotike in kulturologije. Književnost se torej še vedno izrisuje kot prostor za razmišljanje o »starem« vprašanju, kako in s čim nas lahko umetniško besedilo čustveno in racionalno vznemirja in kako in kaj nam lahko nudi za nekoliko večje spoznavanje sebe in sveta, ki nas obdaja. Razliko od prejšnjih literarnokritičkih pristopov je sicer mogoče odkrivati v spremenljivem iskanju *določanja* osnove, na kateri naj bi slonela književnost, umestnost vprašanja o iskanju same osnove ali pa kar o možnosti njenega morebitnega brisanja pa se, vsaj zaenkrat, ne pojavlja kot vodilna tema v literarni vedi (in upati je, da se še dolgo ne bo, saj bi sicer to pomenilo, da je opazovanje književnosti odvečna in nikomur potrebna zadeva; poslednja domneva ni ravno iz trte izvita, če pomislimo na nekatere splošne trende v sodobni družbi.)

Prav zaradi vztrajanja na »osnovah« književnosti, ki se jim zaenkrat še nočemo odpovedati, se nam sama po sebi ponuja v razmislek ugotovitev, da je, ob različnih prehodih in preusmeritvah, zunaj literarne vede skoraj v celoti ostala morebitna »dediščina« tretje heglovske kategorije oziroma vprašanje o *etični* funkciji književnosti. Za razliko od estetske in spoznavne funkcije, ki sodobnejšim literarnoteoretskim metodam navkljub nista izginili z obzorja literarne vede, se v 20. stoletju zanemarljiva prisotnost etičnega vprašanja v opazovanju književnosti v marsičem izrisuje prav kot neizbežna posledica novejših pristopov k proučevanju besede ter meja in možnosti same (ne)opisljivosti sveta. Tu mislim predvsem na izredno bogastvo po-saussurovskega razvoja znanstvenega védenja o jeziku in na t. i. »fenomenološki preobrat« v sodobni filozofiji.

Z znanstvenega vidika je namreč beseda, tudi umetniška, samo predmet opazovanja in opisa, je fenomen, ki kot tak ni nujno podvržen kategorijam vrednotenja. Po več kot stoletni praksi opazovanja je danes z dokajšno mero prepričljivosti mogoče trditi, da se beseda manifestira *na več diferenciranih ravneh*, sodobna znanost o jeziku pa je te ravni znala registrirati, določiti in opisati. To znanje, ki je še vedno v razvoju, je bistveno vplivalo na možnost nadaljnjega določanja »etičnosti« umetniške besede: za razliko od »pred-znanstvenega« pristopa k jeziku, ki v obravnavanju etike sloni skoraj izključno na njegovi sporočilni funkciji, je védenje o diferenciranih ravneh, na katerih se beseda manifestira, odprlo vrsto vprašanj, o katerih prej, ob pomanjkanju ustreznega instrumentarija, sploh ni bilo mogoče razmišljati. Če te ravni, še posebno s poudarkom na razliki med govornim dejanjem adresanta in adresata, določamo kot poskus opisa »celovite avtentičnosti« besede, potem lahko trdimo, da je bila vsaj do prve tretjine 20. stoletja dinamična razsežnost (literarne) besede spregledana, vprašanje o njeni morebitni etičnosti pa že v nastavi okrnjeno. Na relaciji »umetniško besedilo – bralec« je namreč nesomernost (*asimetrija*) nezamenljiva kategorija komunikacijskega procesa, ob upoštevanju enega samega pola komunikacije pa se je vprašanje o etiki literarnega besedila udejanjalo skoraj izključno na ravni recepcije, veliko manj, ali pa sploh ne, na ravni tistega člana komunikacije, ki sporočilo oziroma različnost sprejemanja pomenov proizvaja. Drugače povedano: izjava in sporočilo sta se neustrezno prekrivala. Ker je bil bralec oziroma sprejemnik komunikacijskega procesa edino

dejansko merilo za domnevno »etičnost« književnosti, je bilo njeno določanje, kljub nekaterim pomenljivim izjemam, odvisno od dominantnega kulturnega modela oziroma od moralne norme, ki je bila z njim zraščena. V naravni neskladnosti med proizvajalcem in uporabnikom literarnega znaka je zadnja beseda praviloma pripadala slednjemu (zaradi spremenjene ali zastarane moralne norme se je to dogajalo tudi ob prevrednotenju nekoč etično nesprejemljivega in zavrženega literarnega besedila). V nekoliko poenostavljeni obliki je mogoče trditi, da se za dobro tretjino 20. stoletja razmišljanje o etični funkciji književnosti ni kaj posebno premaknilo od razmišljanja o potrebi po blagodejnem vplivu, ki naj bi ga književnost imela na sprejemnika. Vse to še vedno spominja na Aristotelov katarzični model moralne sprostivte gledalca tragedije ali poslušalca glasbe, od katerega se literarna veda vse do prvih desetletjih prejšnjega stoletja, kot kaže, ni bistveno oddaljila. Razliko od zgodovinsko določenega Aristotelovega modela je bilo mogoče vedno na novo odkrivati v *vsebinski* moralne sprostivte, ki se je v skladu s časom in prostorom svojega pojavljanja vsakič tudi ustrezno spreminjala.

V drugi polovici 20. stoletja literarna veda ni nadaljevala po podobnih, enoznačno začrtanih smernicah in je vprašanje o kritičnem preseganju ali ponovnem vzpostavljanju tradicionalne obravnave etične funkcije književnosti začasno opustila. Poleg uspešnega, včasih kar modnega »trdega« znanstvenega pristopa k literarnemu besedilu, ki je vprašanje etike, kot se za vsako empirično znanost spodobi, puščal zunaj polja opazovanja, je tej odločitvi botrovala tudi naraščajoča filozofska in antropološka zavest o mnogoterosti svetov. V sozvočju s pričujočim razmišljanjem je to novodobno zavest mogoče strniti v Deleuzovo dognanje o tem, da Adama grešnika ni več, je samo svet, v katerem je Adam grešil.² Vzpostavljanje »razlike« kot prevladujoče mišljenjske kategorije in spoznanje o možnosti vzporejanja svetov kot neabsolutnih in torej drug drugega ne izključujočih se proizvodov kulture sta bistveno vplivala na temeljno razmišljanje o etiki: v vsakem od možnih svetov se dominantni kulturni model sicer lahko udejanja kot moralna norma, nikakor pa ga ni mogoče enačiti z osnovo, na podlagi katere naj bi temeljilo tudi absolutno določanje etike kot univerzalne kategorije. Od tu dalje je bil korak k odpovedi razmišljanja o etiki kratek: če etike *ni mogoče osnovati*, se z njo *ni mogoče* in torej tudi *ni potrebno* ukvarjati. Od Husserla dalje in od »fenomenološkega preobrata«, ki mu je nekaj desetletij kasneje sledil, se filozofija sicer ni odpovedala razmišljanju o etiki (pomislimo le na načelo »odgovornosti«, ki se danes vse bolj vpisuje med vodilne teme filozofske misli), v skladu z novimi znanstvenimi spoznanji o *fenomenu* besede pa se literarna veda *ni mogla ne odpovedati* etiki kot možnemu predmetu opazovanja. Če odmislimo občasne in na trenutke vsiljive poskuse ponovnega vzpostavljanja svetovnonazorskih, moralno-religioznih in zadnje čase kar »civilizacijskih« kategorij v vrednotenju književnosti in umetnosti nasploh, ki se tu pa tam še pojavljajo v (militantnem) tisku, potem naj zapišemo, da je z odpovedjo etičnemu vprašanju v obravnavi književnosti sodobnejša literarna veda dosledno hodila po poti tiste *pozitivno naravnane* misli, ki jo je evropska kultura, ne

brez težav in tudi ne brez tragedij, razvijala v 20. stoletju. V tem pogledu literarna veda ni za nikomer zaostajala, prav obratno, umetniško besedo je osvobodila od zunajliterarnih kategorij, ki so vnaprej določale meje in možnosti njenega bivanja. Prav zato, ker smo to pot že prehodili in je prvi korak že zdavnaj za nami, je zdaj morda čas za poskus povratka k vprašanju etike v književnosti.

Če etike kot univerzalne kategorije ni mogoče in ni potrebno osnovati, še ne pomeni, da se moramo tudi odpovedati opazovanju in opisu meja in možnosti, ki se ponujajo človeku, ko se odloči za to, kar še vedno »naša« kultura določa kot *etično relevantno dejanje*. V odsotnosti konkretnega »dejanja«, ki ga sicer ni mogoče opazovati zunaj njegove vklenjenosti v meje in možnosti, ki jih čas, prostor in sama situacija dopuščajo (zunaj sveta, v katerega se dejanje vpisuje), je namreč vsakršen govor o etiki brezpredmeten. Plodna spodbuda na poti k nadaljnjemu razmišljanju je lahko splošna usmeritev tiste veje analitične filozofije (ne da bi ji morali tudi metodološko slediti), ki je tradicionalno razmišljanje o etiki nadomestila z opazovanjem njene samo-reprezentacije:³ čemu bi se namreč morali neuspešno ukvarjati s tem, kaj je »prav« in kaj ni, kaj je »dobro« in kaj ne, ko se na sicer skromnejši, vsekakor pa obvladljivejši ravni lahko zadovoljimo s poskusom odgovora na vprašanje, *kako se etika sploh manifestira?* Skratka: za »meta-etiko« je opazovanje in opis etičnega »načela« mogoče uspešno nadomestiti z opazovanjem in opisom specifičnega »jezika«, ki se ga na diferenciranih področjih etika poslužuje, zato da pripoveduje o svoji prisotnosti.

Meta-etika opazuje diskurze, ki naj bi se v jeziku manifestirali kot udejanjenje etičnih načel in v sinhronem ali diahronem prerezu določa govorno dejanje kot prostor manifestacije same. V različnem obsegu je sicer ta manifestacija prisotna tudi v književnosti, za poskus vnovične vzpostavitve etike kot možnega predmeta literarnoteoretskega opazovanja pa se nam tovrstni pristop kaže nekoliko reduktiven. Če se namreč govorno dejanje lahko (ni pa nujno) izrisuje kot prostor za drugačno, skrito, implicitno ali nezavedno manifestacijo »prevajanja« etičnih načel v etični diskurz, to še ne pomeni, da ga je mogoče določati tudi kot *etično dejanje* (pravzaprav se na ravni standardne uporabe jezika prav rado dogaja povsem obratno). Če si želimo znova vpisati etiko v obzorje literarne vede in sprejememo premiso, da o etiki ni mogoče govoriti brez konkretnega »dejanja«, potem se moramo ponovno vrniti k staremu vprašanju: kje sploh iskati »etično dejanje« v književnosti in kako se to dejanje manifestira? Nekaterim sodobnejšim (postmodernim) težnjam navkljub, odgovor verjetno leži v povratku k zdaj že zanemarjenemu ali pa kar odpisanemu *subjektu besednega ustvarjalnega procesa* in torej h konkretnemu »dejanju«, ki ga kot takega tudi določa (etičnega dejanja brez subjekta enostavno ni). Z gledišča vzgiba, želje, hotenja ali celo »dolžnosti« (Bahtin uporablja posrečeno dikcijo o »dolžnostnem ne-alibiju« v življenju; prim. Bahtin 113–114, 124) se sicer njegovo dejanje ne razlikuje od tistih, ki se prav tako pojavljajo kot različne manifestacije človekove morebitne »etične« prisotnosti v svetu; kar ga razlikuje, je *specifika* njegove manifestacije v bivanju. Že

na minimalni ravni opazovanja je mogoče zagovarjati misel, da je splošno gibalno etičnega dejanja »neravnodušnost« človeka do lastnega bivanja in do sveta, ki ga obdaja, za razliko od ostalih pa se v subjektu besednega ustvarjalnega procesa manifestacija »neravnodušnosti« pojavlja izključno kot *reflektirano dejanje ubeseditve* oziroma kot dejanje, ki stvarnost »prevaja« v besedo in ga z zapisano besedo fiksira ter začasno določa (kot vse ostalo, kar določamo kot stvarnost, se vanjo lahko vpisuje tudi eksplicitno ali implicitno ubesedeno etično načelo). Dejanje ubeseditve je manifestacija *aktivne prisotnosti* v svetu (»pasivna odsotnost« ni kategorija, ki jo je mogoče opazovati z gledišča etike, razen takrat, ko se pojavlja kot zavedno dejanje odklona, molčanja, belega lista) in si ga ni mogoče zamišljati zunaj odnosa, ki ga subjekt besednega ustvarjalnega procesa ima do jezika: ob vsakem »prevodu« se mu namreč jezik ponuja kot *prostor odprtih možnosti*. Jezik je pravzaprav edini dejanski prostor našega bivanja, kjer so te možnosti vedno in brez izjem prisotne (to se dogaja tudi takrat, ko je njegova sporočilnost nasilno zatrta): »ravnodušno« bivanje v besedi se teh možnosti noče, ne more ali ne zna zavedati in se zato manifestira kot *pasivno nereflektirana danost* jezika. Kjer je možnost, tam je tudi izbira: jezik se nam sicer stalno ponuja kot času in prostoru ustrezna danost, ki nas v bivanju določa, obenem pa v svoji, na več ravneh diferencirani pojavnosti hrani vse tisto, kar je potrebno, da danost presega. S svojim dejanjem ubeseditve se subjekt ustvarjalnega procesa ne more izogniti *spopadu z mejami diskurzivnosti jezika* in v neizogibnosti spopada, ki *zahteva izbiro*, se manifestira etično dejanje, specifično za književnost: subjekt se lahko namreč konstituira v ponavljanju in potrjevanju teh meja (ta izbira je na primer značilna za mit, za srednjeveško religiozno književnost, za tako imenovano »težno« literaturo, za dela, ki zahtevajo zase vzorčni ali normativni primat samega statusa Literature in sploh za tiste oblike ubesedovanja, ki se že vnaprej vpisujejo v obzorje pričakovanja bralca), lahko pa se tudi odloči za *aktivizacijo* vseh možnih valentnosti, ki jih ob vsaki svoji manifestaciji jezik ponuja na izbiro (*uvid* teh valentnosti je pravzaprav edini dejanski privilegij besednega ustvarjalca). Kot etično dejanje se dejanje ubeseditve nahaja vedno na meji dveh »dolžnostno« enakovrednih, čeprav konfliktnih odločitev: v književnosti je izbira med danostjo in možnostjo jezika ločnica, ki jo po eni strani zaznamuje reflektirana odločitev za ohranjanje in potrjevanje pomenskih koordinat stvarnosti, po drugi pa za prav tako reflektirano vzpostavljanje tistega procesa, ki z vsako ubeseditvijo odpira pot k »naraščanju« stvarnosti in človeka v njej (kot si ta proces zamišlja sodobna hermenevtika).⁴ Če si izposodimo misel Paula Ricoeura, potem naj zapišemo, da se subjekt besednega ustvarjalnega procesa manifestira kot dejanje »sposobnega človeka«, ki svojo etično »neravnodušnost« v bivanju zaznamuje z odločitvijo med možnostmi, ki mu jih jezik ponuja na poti k vedno prehodni (ne)resnici o našem bivanju (prim. Iannotta 13–15; Verč, »Dialogske« 326–328).

Brezmejnost diskurzivnosti jezika je fenomen, ki je kot tak etično nerelevanten, etično relevantno je *dejanje izbire* v praksi manifestacije samega bivanja v jeziku. Literarni diskurz ni prostor, ki ga je mogoče enkrat za

vselej določiti in v njem se spopad z mejami diskurzivnosti pojavlja, kot se to dogaja s slehernim diskurzom, v skladu z njihovim večjim ali manjšim »zgodovinsko« določenim obsegom. Književnost je namreč mogoče pripovedovati tudi kot zgodbo o tem, kako se udejanja razmerje med potencialno brezmejno diskurzivnostjo jezika, ki se subjektu besednega ustvarjalnega procesa »od vedno« ponuja, in njenim v času in prostoru določenim obsegom (prim. Verč, »Subjekt«). Če danes že spet ugibamo, kaj je književnost, in govorimo o vmesnih, hibridnih ali polliterarnih oblikah, pomeni, da se je ta obseg še dodatno razširil (kar je sploh konstanta literarnega diskurza). Brezmejnost diskurzivnosti jezika nam ne dopušča preuranjenih zaključkov o krhanju, drobljenju, koncu, nerazpoznavnosti ali kar o nesmislu kate-regakoli diskurza, tem manj literarnega: prav zato, ker se od samega začetka v njem maksimalno udejanja praktilna spopada z mejami diskurzivnosti jezika (vanj se večkrat vpisuje tudi pomiritev z njimi), se literarni diskurz pojavlja kot najplodnejši prostor za neizčrpno manifestacijo človekovega bivanja v besedi. Če odmislimo nekaj izjem, ki jih je mogoče z Juvanom strniti v dikcijo »mišljenje pred pesništvo« (Juvan 12), potem se *etično dejanje ubeseditvene izbire* subjekta ustvarjalnega procesa – privilegirane ga akterja v tej manifestaciji bivanja – ne vpisuje v literarno besedilo kot izjavljena sentenca in tudi ne kot njen meta-etični »prevod«, temveč kot *generator ubeseditvenega procesa*, ki določa nadaljnje porajanje besedila in sproža (pre)oblikovanje njegovega morebitnega smisla. Ta generator deluje *na vseh diferenciranih ravneh jezika* in se s spremenljivo intenzivnostjo, od ničte do maksimalne,⁵ udejanja kot konstantna interakcija med njimi. Dejanje izbire določa vse prehode in povezave, ki vodijo k realizaciji ubeseditve in gredo, ne nujno v predloženem vrstnem redu, od zvoka do pomena, od etimona do morfema, od morfema do leksema in sintagme, od sintagme do povedi, od povedi do zgodbe, od zgodbe do kompozicije. Na koncu celotnega procesa se fiksirana ubeseditvev (literarni tekst) pojavlja kot relikv izrabljenih in neizrabljenih možnosti izbire.

Na teh relikvih je literarna veda gradila opazovanje in opis književnosti. Od antike dalje je bil spopad z mejami diskurzivnosti jezika »preveden« v vrsto poimenovanj, ki so na različne načine skušala odgovoriti na vprašanje: kaj *jezik* vse zmore in kaj *zmorem jaz* v njem? (Prevod: v jeziku je *vedno več možnosti* od tistih, ki jih bom jaz s svojo *izbiro* konkretno udejanjil.) V začetni fazi literarnoteoretskega razmišljanja je na zastavljeno vprašanje antična poetika odgovorila s poimenovanjem retoričnih figur. V določanju možnih izbir, ki jih zmogljivost jezika ponuja subjektu v njem, je dosegla tako stopnjo dovršenosti, da je bilo iz njih mogoče izpeljati celo iluzijo o možni reproducibilnosti literarnega diskurza. Ta iluzija se je zgodovinsko udejanjila v normativni poetiki klasicizma, v širšem pomenu pa v vseh tistih oblikah umetnosti, ki smo jih določali kot (kanonični?) vzorec. Ko se zaradi same narave jezika normativa iztroši in se meje njegove diskurzivnosti dodatno širijo, se v novem spopadu z njimi večajo tudi možnosti in opcije. Z zgodovinskega vidika je nekje od romantike dalje literarna veda lahko samo sledila literarnemu dogajanju, v svoji težnji po razlagi ali razumevanju umetniškega besedila pa je ob naraščanju konkre-

tno udejanjenih izbir na staro vprašanje o razmerju med zmogljivostjo jezika in zmogljivostjo subjekta skušala odgovoriti z vedno novimi določili.⁶ Če so v 19. stoletju ta določila še vedno bila vezana na večjo ali manjšo (ne)upravičenost ubesedovanja različnih svetov, ki naj bi jih književnost s širjenjem diskurzivnosti jezika zgolj »reproducirala« (prim. debate o »realizmu«), je v 20. stoletju literarna veda, v mejah racionalnejšega pristopa k predmetu opazovanja, uvedla vrsto konstantnih »znanstvenih« kategorij (v formalizmu, strukturalizmu in semiotiki), ob njih pa je z opisom različnih enkratnih »poetik« skušala dohajati in vsaj začasno fiksirati eksponentno naraščajoči obseg razmerja med jezikom in subjektom. Tako ali drugače je literarna veda znala opisati vedno nove manifestacije spopada z mejami diskurzivnosti jezika in jih je ponekod celo katalogizirala, čeprav jim zaradi brezmejnosti predmeta opazovanja ni mogla – in tudi ne more, kot se za vsako znanost spodobi – priti do dna. Prav dejstvo, da je literarna veda na koncu pristala v brezmejni sredobežnosti lastnega meta-jezika, je dokaz, da je bila ubrana pot, ki je, vsem pomanjkljivostim navkljub, pravilna. Ob konkretni, postopni in na prvi pogled »dolgočasni« analizi literarnih besedil je z opisom različnih manifestacij besede (na vseh diferenciranih ravneh, ki jo določajo) opisala tudi edini dejanski prostor, kjer je mogoče odkrivati etično dejanje subjekta besednega ustvarjalnega procesa. Čeprav literarna veda tega morda ni počenjala povsem zavestno in je raje javno izjavljala svojo odpoved etičnemu vprašanju, se mu ni odrekla: v izredno bogatem, več kot stoletnem gradivu, ki nam ga še vedno ponuja v dediščino in v razmislek, leži namreč jezik, s katerim etika pripoveduje o svoji prisotnosti na specifičnem področju, ki mu pravimo književnost. Stara, z današnjega zornega kota neuporabna »heglovska« etična kategorija književnosti ni pravzaprav nikoli izginila z obzorja literarne vede, spremenil se je samo jezik njenega opisa, natanko tako kot se je spremenil jezik opisa za estetsko in spoznavno kategorijo književnosti.

V tem »trdem«, »ne modnem« in zdaj (žal) že skoraj opuščnem jeziku znanosti, ki se je morda samó bežno dotaknil predmeta opisa (kot se pač dogaja z vsakim poskusom ubeseditve), je še veliko »neizrabljenih« možnosti za razmišljanje o prisotnosti etike v književnosti. Kljub temu, da je predmet opazovanja literarne vede (neobvladljiv) prostor neskončnih možnosti, ki jih jezik po svoji naravi hrani, so opisni literarnoteoretski modeli 20. stoletja veliko več kot samo hladno, racionalno »aseptično« ali akademsko »vzvišeno« naštevanje »mehanizmov« za določanje možnih in nikoli do konca povsem reproducibilnih procesov ubesedovanja. Danes nam prav ti opisi, pa naj bodo še tako parcialni, pripovedujejo zgodbo o tem, kako je bila književnost, *veliko prej* kot ostale kategorije mišljenja in bivanja v besedi (predmet opazovanja različnih humanističnih ved), sposobna udejanjiti etični odnos do človeka in do sveta okoli njega ne z izjavljanjem sentenc ali njenih meta-etičnih »prevodov« v diskurz literature, ampak s konkretnim *dejanjem* ubeseditve. Tu, v samem *dejanju izjave*, leži razlika, ki književnost določa kot nezamenljiv prostor za vse oblike etike, ki se pojavljajo kot manifestacija besede. Naj naštejemo samo nekaj splošno znanih določil, ki jih je v 20. stoletju izoblikovala veda o literaturi: nesposobnost

zaznavanja »danosti« jezika se udejanja kot pasivno sprejemanje sveta, ki so mu »danost« – mimo nas – določili drugje, vendar so že ruski formalisti opozarjali na možnost drugačne izbire v našem bivanju v besedi in so v opazovanje književnosti uvedli kategorijo »potujitve«; možnost preseganja samodejnosti vzročno-posledičnega načela, ki se izrisuje kot vztrajno mirovanje našega nespremenljivega obzorja pričakovanja, je v različnih variantah literarna veda opisala kot »minus-postopek«, ki v umetniškem besedilu deluje na več ravneh (zvočni, leksikalni, kompozicijski); danes že skoraj neodtujljivo načelo o mnogoterosti jezikov kot mnogoterosti možnih resnic o svetu, ki ga jezik opisuje, je z izhodiščem v samem gramatičnem ustroju jezika semiotika opisala kot spremembo avtorskega ali pripovedovalčevega »gledišča«; sodobnejšo etično propozicijo, ki pravi, da »vsakdo lahko samo osebno udejanja svojo samostojnost« in da »nihče ne more zamenjati drugega v vedênju, ki zadeva njega samega« (Tugendhat 138), je že v 20. letih prejšnjega stoletja Bahtin utemeljeval kot nezamenljivost »tuje besede« in jo odkrival pri Dostojevskem. V (dobri) književnosti se nobena od teh etičnih propozicij ne pojavlja kot neovrgljiva (*apodiktčna*) trditev in nobene od njih ni mogoče samovoljno izvleči iz zgodbe o morebitnem »etičnem« vedênju literarnega junaka. V književnosti se je etična propozicija izoblikovala in se nam ponujala v branje kot izbira med različnimi *možnostmi* ubeseditve, (predvsem) »trde« metodologije literarne vede 20. stoletja pa so nam dovolile, da te *udejanjene* etične izbire spoznavamo.

Meta-jezika ni mogoče določiti, ker »neskončnost« ne pozna predikatov, je »slepa ulica«, v kateri se »jezik duši in lovi sapo« (Brodskij 5), na koncu pa prevlada prepričanje, da je predmet opisa mogoče nadomestiti s samim opisom. To je današnji čas, ki se lovi v začaranem krogu reprezentacije o reprezentaciji in nam jo ponuja kot resnico o stvarnosti. Jezik ni edina neskončnost, ki določa naše bivanje, tudi veselje je (verjetno) neskončno, vendar zaradi tega fizika ni obupala (za razliko od literarne vede, ki se kuha v lastni krizi). Mogoče zato, ker je fizika še vedno »trda« znanstvena veda, ki se svojih meja zaveda in zase zahteva le skromni primat delne in vedno prehodne resnice. Tudi na to razliko je, navsezadnje, mogoče gledati kot na še eno od možnih manifestacij etike.

OPOMBE

¹ Czesław Miłosz tu uporablja rusko besedo *skotstvo* (Miłosz 238), ki mu pomeni predvsem »grobost, surovost, poživljenost, nekulturnost«.

² Po Deleuzovem mnenju Bog »ne ustvari najprej Adama, ki mu je dana tudi možnost greha [...] Bog najprej ustvari svet, v katerem Adam greši in vanj vpisuje tudi vsakega posameznika, ki ta svet izraža« (Deleuze, *Le Pli* 90–91). O »protislovju« med morebitnim Adamom ne-grešnikom in obstoječim svetom je Deleuze govoril že na začetku osemdesetih let na predavanjih na univerzi Paris VIII-Vincennes (prim. spletno stran: Deleuze, *Cours*).

³ Če govorimo o splošni usmeritvi meta-etike, potem moramo v našem pristopu k problemu vzpostaviti tudi razliko od nje. Meta-etika posveča svojo pozornost

predvsem odkrivanju in določanju standardnih govornih dejanj, ki tako ali drugače vsebujejo etična načela in se izražajo v besedah, ki zaobjemajo semantiko »dobrega, pravilnega, dolžnostnega«. Ni nujno, da mora govorno dejanje ta načela tudi eksplicitno oznanjati, vsebuje jih posredno in jih »prevaja« že s samo uporabo jezika kot sredstva za njihovo logično-spoznavno ubeseditiv. Poleg analize vsakodnevne govora je meta-etični pristop mogoče razširiti na specifična področja mita, nacionalnih kultur in sploh konstituiranja jezika kot procesa implicitnega skladiščenja različnih etičnih načel (sicer vedno v skladu s specifikom kulturnega časa in prostora). Čeprav se meta-etika bolj redko ukvarja z umetniškim besedilom, je njen analitični pristop podoben: umetniško besedilo vsebuje etična načela, ki se udejanjajo v jeziku. Tako je na primer na podlagi opazovanja jezika Raskolnikova in Porfirija Petroviča v romanu *Zločin in kazen* Dostojevskega mogoče odkrivati »dve paralelni etiki« glavnega junaka (absolutno dobro in zlo; meje moralnih in juridičnih predpisov), ki naj bi obe peljali h krščanski (etični) vrednoti o »hotenju trpljenja« (Ragozina 315, 318). Podoben pristop v odkrivanju »religiozno-etičnega problema« je mogoče zaslediti tudi v analizi Puškinovega soneta *Madona* (Percov 399). Za razliko od tovrstne analize, ki določeno etično načelo odkriva v sami uporabi jezika (v etičnem *diskurzu*), v pričujočem prispevku zagovarjamo trditev, da je že sama uporaba umetniškega jezika nezamenljiv prostor za samodejno odpiranje vsakršnega diskurza in torej tudi za samodejno preseganje etičnih načel, ki jih *jezik kot tak* eksplicitno (kot trditev) ali implicitno (kot njihov »prevod«) vsebuje. Z gledišča našega pristopa k »meta-etiki« širjenje *meja diskurzivnosti* jezika sodi med pomembnejše značilnosti umetniškega besedila. To pomeni, da se v književnosti jezik, vsaj potencialno, izrisuje kot prostor, ki že po svoji naravi ne dopušča, da se eksplicitna ali implicitna prisotnost etičnega načela pojavlja kot etični diskurz »vnaprej dane« in torej »drugje« ubesedene in zakoličene kategorije.

⁴ »Svet, ki se pojavlja v igri predstavitve, ni kot odslikava poleg dejanskega sveta, temveč je to svet sam v stopnjevani resnici svoje biti.« (Gadamer, *Resnica in metoda* 121).

⁵ Tu mislimo na osnovni proces literarnega ubesedovanja, kjer se potencialna izmeničnost med referenčno-denotativno in formalno-jezikovno valentnostjo umetniške besede pojavlja kot pogoj za preseganje vsakršne danosti jezika, za konstituiranje subjekta ustvarjalnega procesa v procesu iskanja lastne besede o sebi in svetu in, posledično, za vedno možno novo opomenjanje stvarnosti. Ta proces je prisoten tako v poeziji kot v prozi, vendar se udejanja z različno intenzivnostjo, predvsem pa z različno interakcijo med konstitutivnimi prviniami besede (prim. Smirnov, Kovács).

⁶ Paradoks literarne zgodovine je ravno v tem, da se konstituira kot poskus določanja literarnega diskurza v trenutku, ko je literatura bila že krepko onkraj možnosti določanja. Če je namreč normativni klasicizem gojil iluzijo o reproducibilnosti literarnega diskurza, je realizem gojil iluzijo o reproducibilnosti sveta oziroma o možnosti enačenja med »resničnostjo« stvarnosti in besedo, ki stvarnost opisuje. Kljub iluziji o reproducibilnosti sveta »takšnega, kakršen je«, je prav realizem odprl Pandorino skrinjico neskončnih možnosti njegovega ubesedovanja in torej (ne)resnic o njem in se je zato zgodovinsko izoblikoval kot *literatura razlike*, ki se po svoji naravi upira vsakemu določanju. Že v nastavi je realizem hranil vsa protislovja ubeseditvenega procesa, ki so kasneje botrovala poskusom njegovega preseganja (prim. Verč, "Osservazioni").

LITERATURA

- Bahtin, Mihail M. »K filozofiji postopka.« *Filosofija i sociologija nauki i tehniki*. Ežegodnik (1984–1985): 80–160.
- Brodskij, Iosif. »Predislovie.« Platonov, Andrej. *Kotlovan*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1973–1979. 5–7.
- Deleuze, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: ed. Minuit, 1988.
- — —. *Cours Vincennes*, 29. 4. 1980. <http://www.webdeleuze.com/php> [1. 3. 2006].
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Zv. 1. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.
- — —. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2001.
- Iannotta, Daniella. »Prefazione all'edizione italiana: Memoria del tempo. Tempo della memoria.« Ricoeur, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2003. 11–24. [Izvirnik: *Le mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.]
- Juvan, Marko. »Dialogi 'mišljenja' in 'pesništva' ter teoretsko-literarni hibridi. Poskus uvoda.« *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Povzetki referatov*. Tretji mednarodni komparativistični kolokvij. Ur. M. Juvan in Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005. 11–19.
- Kovács, Árpád. *Personal'noe povestvovanie: Puškin. Gogol'. Dostoevskij*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Miłosz, Czesław. »Saligia. Acedia.« *Nova revija* 17.196–197 (1998): 229–242.
- Percov, N. V. »O poslednem sonete Puškina.« *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki étiki*. Ur. N. D. Artjunova. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, 2000. 399–405.
- Ragozina, I. F. »Logika étičeskikh rassuždenij v romane 'Prestuplenie i nakazanie' i specifika ih jazykovogo vyraženiya.« *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki étiki*. Ur. N. D. Artjunova. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, 2000. 313–318.
- Smirnov, Igor. »Poezija vs. proza: dva tipa rekurentnosti.« *Wiener Slavistischer Almanach* 15 (1985): 255–280.
- Tugendhat, Ernst. *Problemi di etica*. Torino: Einaudi, 1987. [Izvirnik: *Probleme der Ethik*. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 1984.]
- Verč, Ivan. »Dialogske prvine Lotmanove strukturalne poetike.« *Slavistična revija* 53.3 (2005): 317–329.
- — —. »Subjekt izjave kot predmet raziskovanja književnosti.« *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213–226.
- — —. »Osservazioni sul realismo.« *Per Rossanna Platone. Contributi sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Ur. Damiano Rebecchini – Laura Rossi. Milano: Massimo Valдина Editore, 2004. 3–27.

O AVTORJIH

Luca Bevilacqua je raziskovalec francoske književnosti na Univerzi »Tor Vergata« v Rimu, specialist za Mallarméja. Prevedel in komentiral je njegove *Le nozze di Erodiade: Mistero* (Palermo, 1997) in o njem napisal monografijo *Parole mancanti: L'incompiuto nell'opera di Mallarmé* (Pisa, 2001). Študije objavlja v *Revue de Littérature Comparée*, *Paragone* in *Studi francesi*. Ukvarja se še z Baudelairom, D'Annunizem, Montalejem, v zadnjem času pa s sodobno francosko pripovedjo (François Bon) in posebej z deli Henrija Michauxa – o njem piše monografijo, ki izide v letu 2006.

Erika Greber je promovirala na Univerzi v Konstanzi in je profesorica obče in primerjalne literarne vede na Univerzi v Münchnu. Bila je gostujoča profesorica na Kalifornijski univerzi v Irvinu. Poleg številnih študij v *Poetici* in drugih uglednih revijah je v zadnjih letih objavila obsežno monografijo *Textile Texte: Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie* (Köln itn., 2002) in souredila zbornika *Materialität und Medialität von Schrift* (skupaj s Konradom Ehlichom in Janom-Dirkom Müllerjem; Bielefeld, 2002) in *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (skupaj z Rogerjem Lüdekom; Göttingen, 2004).

Milan Jesih je pesnik, dramatik, pisec radijskih in televizijskih iger in prevajalec (zlasti Shakespeara in Čehova), eden najvidnejših predstavnikov modernizma in postmodernizma na Slovenskem. V njegovem obsežnem opusu so iz zadnjih let tele pesniške knjige: *Soneti* (Celovec, 1989), *Soneti drugi* (Celovec, 1993), *Jambi* (Ljubljana, 2000) in *Pesmi* (Ljubljana, 2006).

Alenka Jovanovski je od leta 2002 do 2006 delala kot raziskovalka primerjalne književnosti in literarne teorije na Univerzi v Ljubljani. Ukvarja se zlasti z vprašanjem razmerja med estetskim in mističnim izkustvom v srednjem veku in obdobju modernosti. O tem je napisala več člankov in razprav ter monografijo *Temni gen* (Ljubljana, 2001); pred časom je uredila tematsko številko »Mistika in literatura« (*Poligrafi* 2005). Piše tudi literarne kritike, zvečine o sodobni slovenski poeziji.

Marko Juvan je raziskovalec na ZRC SAZU in izredni profesor literarne teorije in slovenske književnosti na Univerzi v Ljubljani, bil je tudi gostujoči profesor na Univerzi v Zagrebu. O intertekstualnosti, genologiji in teoretskih koncepcijah literarnega zgodovinopisja piše in predava v Sloveniji in tujini (*CLC Web*, *Neohelicon* itn.). V zadnjih letih je objavil monografije *Intertekstualnost* (Ljubljana, 2000), *Vezi besedila* (Ljubljana, 2000) in *Literarna veda v rekonstrukciji* (Ljubljana, 2006), uredil oziroma souredil pa je zbornika *Romantična pesnitev* (Ljubljana, 2002) in *Writing Literary History* (skupaj z Darkom Dolinarjem; Frankfurt a. M., 2006).

Madeleine Kasten je profesorica literarne vede na Univerzi v Leidnu. V zadnjem času se ukvarja s teorijo prevajanja in z vprašanji alegoričnosti. Iz njenih novejših študij: *Mercy's Machinations: The Merchant of Venice Reread (Missing Links: Art, Religion and Reality*, ur. Jonneke Bekkenkamp idr., Münster, 2000), *Recounting Riches: Personification and Performance in the Roman de la Rose and Piers Plowman (Arcadia 2001)*, *Blasting the Historical Continuum: Stories of my Grandmother (Arcadia 2003)*, *Allegory (The Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, ur. David Herman idr., London, 2005). V tisku je njena knjiga *In Search of 'Kynde Knowynge': Piers Plowman and the Origin of Allegorical Dynamics*.

Jelka Kernev Štrajn je literarna komparativistka iz Ljubljane. Dela kot samostojna literarna kritičarka in prevajalka humanistične literature (Paul de Man, Pierre Bourdieu, Mme de Staël). Objavlja članke s področja naratologije, feministične literarne teorije in poststrukturalizma, mdr.: *Feministična literarna teorija in postkolonialno branje (Delta 2002)*, *Château de Coppet – A Site of Modernity? (Primerjalna književnost 2004)*, *Memory as Fragment Woven into Text (Writing Literary History*, ur. D. Dolinar – M. Juvan, Frankfurt a. M. itn., 2006).

Lado Kralj je upokojeni redni profesor primerjalne književnosti in literarne teorije na Univerzi v Ljubljani, prevajalec in dramaturg, bil je gostujoči profesor na Moskovski državni univerzi Lomonosova. Ukvarja se s primerjalno literarno zgodovino od realizma do historičnega avantgardizma, s teorijo drame in antitradicionalnimi postopki v dramatici 20. stol. Iz njegovih del: *Ekspresionizem (Ljubljana, 1986)*, *Reinhard Goering's Seeschlacht and France Bevk's V globini (Modern War on Stage and Screen, Lewiston, 1997)*, *Teorija drame (Ljubljana, 1998)*, *Les Masques noirs de Leonid Andreev (Masque et carnaval dans la littérature européenne, Paris, 2002)*, *Literary History: How Much Science, How Much Fiction? (Writing Literary History*, ur. D. Dolinar – M. Juvan, Frankfurt a. M. itn., 2006). V zadnjem času piše o žanrih pisma in dnevnika.

Vanesa Matajč je asistentka za primerjalno književnost in literarno teorijo na Univerzi v Ljubljani in literarna kritičarka. Raziskuje metaforo, simbol in alegorijo, slovensko poezijo in prozo po letu 1950 in problem modernosti v slovenski književnosti po 1900: *Osvetljave: Kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih (Ljubljana, 2000)*, *Simbol v Jenkovi liriki (Primerjalna književnost 2001)*, *Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman (Slovenski roman, ur. Miran Hladnik – Gregor Kocijan, Ljubljana, 2003)*, *Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov (PKn 2004)*.

Boris A. Novak je pesnik, dramatik, esejist, prevajalec, mladinski pisatelj ter profesor primerjalne književnosti in literarne teorije na Univerzi v Ljubljani; 1991 je bil gostujoči profesor za poezijo na Univerzi Tennessee. Piše razprave in eseje o teoriji verza in primerjalni verzologiji, teoriji pre-

vajanja, srednjeveški francoski in provansalski liriki, klasicistični dramati-ki ter simbolistični in moderni poeziji. Med njegovimi številnimi knjigami so literarni vedi posvečene: *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (Maribor, 1995), *Simbolistična lirika* (Ljubljana, 1997), *Po-etika forme* (Ljubljana, 1997), *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku* (Ljubljana, 2005).

Vid Snoj je docent za primerjalno književnost in literarno teorijo na Univerzi v Ljubljani. Ukvarja se z literarno razlago Biblije in njenimi vplivi na slovensko književnost, z metodologijo literarne vede, poetiko in estetiko ter z zgodovino slovenske poezije. Med njegovimi novejšimi spisi so: *Globalizacija in mi, drugi* (*Literatura* 2004), »Slepi nemir človeštva«: Kocbekovo pesnjenje zgodovine (*Primerjalna književnost* 2004), Vergil und die westliche Überlieferung (*Acta neophilologica* 2005), *Nova zaveza in slovenska literatura* (Ljubljana, 2005), Svetovna literatura na ozadju drugega (*Literatura* 2006).

Stephanos Stephanides je pesnik, prevajalec in profesor primerjalne književnosti na Ciprski univerzi v Nikoziji. Ukvarja se s komparativistiko, kulturnimi študiji, postkolonialnimi literaturami, translatologijo, antropologijo in etnologijo. Poučeval je tudi v Veliki Britaniji, ZDA in Gvajani. V zadnjih letih je poleg pesniške zbirke *Blue Moon in Rajastan and Other Poems* (Nicosia, 2005) napisal, uredil oziroma prevedel *Translating Kali's Feast* (Amsterdam, 2000), *Niki Marangou: Selection from the Divan* (uvod in prevod, Nicosia, 2001), *Translating Floating Islands* (uvod in prevod, Bologna, 2002).

Marko Uršič je profesor za logiko in filozofijo narave na Univerzi v Ljubljani in pisatelj. Največ se je ukvarjal s filozofsko logiko, filozofijo prostora in časa, kozmologijo, metafiziko, filozofijo religije, primerjalno religijologijo in teorijo simbolov. Piše tudi literarna besedila, filozofsko prozo. V zadnjih letih je knjižno objavil dve filozofsko-literarni knjigi (*Štirje časi: Pomlad*, Ljubljana, 2002; *Štirje časi: Poletje (I. del): O renesančni lepoti*, Ljubljana, 2004) in z Olgo Markič napisal *Osnove logike* (Ljubljana, 2003).

Ivan Verč je redni profesor za ruski jezik in književnost na Univerzi v Trstu. Zadnja leta se ukvarja z vprašanjem subjekta v zgodovinski, poetološki in etični perspektivi literarnega dela. Nekaj objav: *Корневая морфема в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина* (*Литературоведение XXI века*, Sankt-Peterburg – München, 2001), *O nacionalnem pesniku (F. Prešeren – A. S. Puškin*, ur. Miha Javornik, Ljubljana, 2001), *В защиту субъекта (Письмо – Текст – Культура = Slavica tergestina* 2002), *Dialoške prvine Lotmanove strukturalne poetike* (*Slavistična revija* 2005), *The Subject of an Utterance as an Object of Study of Literary History* (*Writing Literary History*, ur. D. Dolinar – M. Juvan, Frankfurt a. M. itn., 2006).

Metka Zupančič je profesorica francoščine in francoske književnosti na Alabamski univerzi v Tuscaloosi. Ukvarja se z modernim francoskim in frankofonskim romanom, s kritično teorijo, feminizmom, mitom in literaturo ter z razmerji med filmom in literaturo. V zadnjem času je napisala monografijo *Lectures de Claude Simon: La polyphonie de la structure et du mythe* (Toronto, 2001), uredila zbornika *Hermes and Aphrodite Encounters* (Birmingham, AL, 2004), *Death, Language, Thought: On Gérard Bucher's L'Imagination de l'origine* (Birmingham, AL, 2005), v tisku pa je njena monografija o Hélène Cixous.

**HYBRIDIZING THEORY
AND LITERATURE:
ON THE DIALOGUE BETWEEN
THEORY AND LITERATURE**

FOREWORD

*Poetry and thought
are precisely
the most opposed to death
because they are its most faithful witnesses*

(Roberto Juarroz, *Vertical Poetry* X/19, trans. Mary Crow)

We have been witnessing a paradoxical state of the verbal art for some time now. Its production is still increasing dramatically. However, literary works are becoming easy prey for commodification. One feels that the transcendental aura of artistic imagination has gone. Topics connected with literature are no longer as attractive in the intellectual field as they used to be. After having enjoyed systemic autonomy for about two centuries, the verbal art nowadays finds itself marginalized. It is, then, no surprise that the very “essence” of literature has become a matter of vigorous theoretical revisions and critical scrutiny: quite essential questions are also being raised about literature’s interconnection with other discursive practices. Currently, it is cultural studies that is rather prone to these sorts of radical considerations about the arts.

Custodians of the canon – such as George Steiner and Harold Bloom, for instance – feel compelled to defend the sacredness of literature against the profanity of its critics. However, they seem to rely on misleading strategies. One of these is to foreground the apparent dichotomy between theory and literature. They consider mutual animosity between art and theory to plainly be a historical fact of present culture. They continue to blame academics that, presumably, give theory preference over literary works of art. Theory is accused of becoming self-sufficient and losing touch with referential grounds in literary texts (this reproach is a belated echo of criticizing literature for its anti-mimetic idiosyncrasies).

We are convinced, however, that theory and literature have been evolving on the same historic trajectory ever since the very emergence of their existence as disciplines. In the 18th and 19th centuries, reflecting literature

theoretically or historically was an activity that paralleled, encouraged, and backed the establishment of the esthetic autonomy of the literary field. The meta-language of theory opened a dialogue with poetic discourse as early as the birth of Romanticism. The exchange of ideas, images, concepts, and forms soon produced many textual hybrids. In these, the language of metaphors, symbols, allegories, imagination, and narration intertwined with the discourse of philosophic and religious speculation, esthetic argument, and coining of new concepts (e.g., Friedrich Schlegel's fragments).

From then onwards, in addition to the fragment, manifold modalities of imaginative literature's coexistence with forms of theoretical reasoning evolved. Many fiction writers and poets played the roles of theoreticians, critics, philosophers, and writers of artistic programs and manifestos. Theory, in turn, has expanded its field of the "sayable" by drawing on sources of the poetic (e.g., Nietzsche, Bataille, Barthes, Kristeva, and Derrida). Literary genres, on the other hand, were inspired by and responded to theoretical concepts in their own way, through their proper codes; see, for example, allegory, intellectual lyric poetry, maxim, aphorism, narrated philosophy, essayist novel and fictional essays, letters or diaries, prose poems, conceptualism, programs, manifestos, and combinatorics. Moreover, literature has become self-conscious and mutated into its own theory, which developed specific techniques and rhetorical devices; see, for example, self-referential literature, meta-fiction, and meta-poetry.

The third international colloquium of comparative literature on 8 and 9 September 2005 – organized by the Slovene Comparative Literature Association together with the Slovene Writers' Association and others as part of the 20th "Vilenica" International Festival of Literature – was dedicated to reflection on these topics. The colloquium titled "Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature" (see the report by Matjaž Zaplotnik in *Primerjalna književnost* 28.2 [2005]: 181–188) attempted to transpose the nature of the chosen topic into the form of a symposium. Reflection on literary-theoretical hybrids, in which literary and theoretical discourses meet, clash, and intertwine, was cast in dialogues between literary scholars and writers. The participants in the colloquium – Luca Bevilacqua, Erika Greber, Milan Jesih, Alenka Jovanovski, Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn, Lado Kralj, Vanesa Matajč, Boris A. Novak, Vid Snoj, Stephanos Stephanides, Marko Uršič, and Ivan Verč – have thoroughly adapted and supplemented their contributions for publication in this special issue of *Primerjalna književnost*, and both editors succeeded in inviting two additional authors from abroad that could not take part in last year's event in Lipica (Madeleine Kasten and Metka Zupančič).

After the introductory and historical outline of the subject matter of the colloquium and four reflections on relations between thought and poetry by writers (three of them happen to be simultaneously philosophers or theoreticians), there follow articles that shed light on characteristic historical stages of dialogue or cross-sections between literature and philosophy or theory (from Antiquity through the Enlightenment, Romanticism, and Post-Romanticism to Modernism and Post-Modernism). The collection

winds up with a topical reflection on the ethics of literary and scientific expression.

Marko Juvan theoretically, historically, and typologically situates theoretical-literary hybrids – as emblematic forms of modernity – into a wider field of dialogue and friction between thought and poetry; he concludes by shedding light on the post-modern literarization of theory and theorization of literature. The poet and theoretician **Stephanos Stephanides** introduces the notion of a delinquent poet that destroys institutionalized hegemonies and hence enables both poetry and theory to think through the gap. The philosopher and writer **Marko Uršič**, in a dispute with deconstructions of Platonism, emphasizes that “myths” and dialogues (as eminently poetic forms) are constitutive for his philosophy in an interweaving of *logos* and *mythos* and that literary attitudes are likewise relevant for contemporary philosophical thought. Poetry’s poetics and the immanent logic of his writing, in particular the relationship between a textual Subject and the author, as well as mysterious mechanisms of choice and the interlacing of words, are shown in a short essay by the poet, playwright, and translator **Milan Jesih**. The poet and literary scholar **Boris A. Novak** fights against the strangulation of literature by contemporary theory. He also pays tribute to the modern classic Valéry, who resuscitated the ancient Greek perception of poetry and poetics. Contributions by literary historians follow. **Vid Snoj** extracts spiritual-historical differences between two uses of “literary” dialogue in philosophical-theoretical discourse as he compares Plato’s *Symposium* and Schlegel’s *Dialogue on Poetry*. **Madeleine Kasten** reads Voltaire’s philosophical fable *A Man with Forty Silver Coins* as an allegorical thematization/actualization/embodiment of the Enlightenment, understood as an open historical project. **Jelka Kernev Štrajnc** investigates a spiritual genesis of Schlegel’s romantic fragment as an eminent theoretical-literary hybrid, comparing it with modernist fragmentary writing: the fragment is an allegorical structure that evokes an absent or impossible totality at the level of genre as well. Romantic philosophy of the absolute and the role of self-reflection and self-consciousness for the constitution of modern subjectivity support **Alenka Jovanovski’s** standpoint in her interpretation of Novalis’ *Hymns to the Night*: that putting forward any hierarchical relation between theoretical thought and poetic imagination is wrong. Likewise, **Vanesa Matajnc** concludes that theory and literature are increasingly interconnected for the sake of the self-perception of the Subject and because of the subjectivization of discourse and historical consciousness. **Erika Greber** reads the novel *Zoo or Letters not about Love* by the formalist literary theoretician Shklovsky as an early case of “critifiction,” in which literary theory, precisely as established by Russian Formalism, mixes in a hybrid and meta-fictional way with structures of the modernist novel in letters. Just the opposite and a somewhat later case, when structures and themes of critical writing on art inhabit an unusual environment of semi-literary prose and fiction of writers’ diaries in Slovenia between the two world wars, is presented by **Lado Kralj**. Michaux is one of the most radical rebels among writers against literature as such. His work, which

Luca Bevilacqua designates as “anti-literature,” is a mix of prose, poetry, confession, and theory. As such, it eludes the prerequisites of a genre. Perhaps the most explicit and even unavoidable hybridity of identities and writing emerges in the life and work of the postcolonial writer Cixous; **Metka Zupančič** follows the interlacing of poetic prose and theatre with contemporary psychoanalysis and feminism in her writings. At the end of this literary and scholarly story about crossbreeds of thought and literature there should be a “moral.” However, the contribution by **Ivan Verč** on ethics and its translation into the language of literature is something else: he introduces fresh aspects into contemporary discussions on the ethics of literature and art by putting forward the thesis that an ethical deed in literature outlines the contours of a clash with the limits of language, which the “hard core” literary studies of the 20th century succeeded in describing in its own way.

Because this publication not only contributes to the development of the Slovene humanities and their terminology, but at the same time also address the international scholarly community, all the articles are printed first in Slovene and later again in English and French.

Finally – and forgive us for not mentioning all the names – we would like to thank the authors for their exchange of views as well as the translators for their demanding work. Our gratitude should also be expressed to the proofreaders: Donald F. Reindl (English) and Marie-Hélène Estéoule-Exel (French) for their efficient and precise work. Likewise, we are greatly obliged to Alenka Maček for her careful editing of the publication, as well as to Seta Knop for her UDC classification. We also thank the Slovene Writers Association for their cooperation in organizing the colloquium, and the Ministry of Culture and the ARRS for making it possible to hold this colloquium and publish the papers presented.

Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn

DIALOGUES BETWEEN “THINKING” AND “POETRY” AND THEORETICAL-LITERARY HYBRIDS

Marko Juvan

Scientific Research Center of the Slovene Academy of Sciences and Arts,
Ljubljana

UDK 82.0:1

“Literature” and “theory” are historically determined and interdependent cultural entities. They were already linked in early romanticism, and became even more so in modernism and postmodernism/post-structuralism. The characteristic form of their interaction is theoretical-literary hybrids. In the context of the postmodern delegitimization and redistribution of knowledge, and the dispersion of textuality, the processes of the literarization of theory and the theorization of literature are evident in these hybrids. However, the dialogues between “thinking” and “poetry” have, since antiquity, developed many other forms and genres. Although “thinking” and “poetry” have common attributes, they still remain irreducibly different.

Keywords: literature, theory, hybridization, romanticism, postmodernism, post-structuralism

Dialogue, Friction, Difference

In general, writers and philosophers have inspired each other since early times and exchanged ideas, structures, exempla, and images. Literary language has managed to absorb even the discourse of science, although this was regarded as its antipode. Strniša, for example, formed his poetic “universe” according to the models of the modern physics of Einstein and Heisenberg and developed its own particular fractal poetic (*Vesolje*). In his *Cosmicomics*, Calvino translated cosmological and evolutionary theories into stories much like fables but imbued with a contemporary sensibility and irony. There are even more examples of dialogue between literature and philosophy, two supposedly more closely related discourses: Homer – Plato, Spinoza – Goethe, Schelling – Coleridge, Schopenhauer – Borges, Nietzsche – Dostoevsky, Dostoevsky – Bakhtin, Artaud – Foucault or Celan – Derrida;¹ in the Slovene sphere: Pirjevec – Smole, Anaximander – Dekleva,

Cankar – Hribar, and others. A telling example of the reciprocal inspiration between thought and literary art is Heidegger's friendship with Char: first Heidegger developed his thinking through reading Hölderlin's poetry, then Heidegger himself influenced Char, and with his own poetic idiolect Char finally marked an entire cycle of Heidegger's late poems (cf. Worton).

For a long time, creators of literature and those who write critically or theoretically about their work have also cooperated, or at least cohabitated, as one cannot exist without the other in the literary and media system. Literary critics, historians, and theoreticians have forged terms (or designations) for artistic movements or generations and often promoted them. The French *nouveau roman* would not exist without the theory of Tel Quel; the artistic avant-garde needed theoretical support in manifestos, in various accompanying texts (e.g., the group OHO in the 1960s and 1970s, and NSK in the 1980s and 1990s; cf. Šuvaković). The theoretical concept appeared there as a supplement, taking the place of that which unconventional artistic productions apparently lacked – sense, relevance, context, or reference.

However, in spite of the cooperation between art and philosophy, occasionally throughout history (“ever since Plato”) a certain mistrust has reappeared between them. This testifies to the fact that the notion of dialogue also contains irreconcilable differences and an insurmountable clash of positions.

It seems to me that in the last few decades the level of tension in the dialogue between theory and literature has, in fact, been somewhat higher in Slovenia than elsewhere. The friction between the literary viewpoints of collaborators in the journals *Perspektive* or *Nova revija* (the “Heideggerians”) on the one side and, on the other side, the positions about (Slovene) literature held by semiotic theoreticians (“Marxist-Lacanian”) from the circle of the journal *Problemi* contributed to a cultural-political division in the 1970s and 1980s even within the very generation that had introduced modernist and postmodernist streams of thought in the time of communist rule.² On the “Heideggerian” side, writers maintained an alliance with philosophers and theoreticians (most notably with Pirjevec, Kermauner, and Hribar). They were largely convinced that Being, which was otherwise inaccessible to metaphysical, technical and theoretical thought, spoke through literary art; notwithstanding their criticisms of the sediments of romantic cultural nationalism, they understood literature as a pillar of national identity, a path to personal emancipation, and a means for political liberation and social criticism.³ The “Marxist-Lacanian” side – Žižek, Rotar, Močnik, and other theorists who distanced themselves even from the experimental writing of their coevals of *Problemi* – criticized domestic literature as an anachronistic national institution, to which the cultural intelligentsia was connected as a branch of reactionary nationalism or bourgeois elitism, and understood writers as pathological prisoners of the imaginary.⁴

Irrespective of the local specificities, the rivalry described above is actually a manifestation of the antagonism between two traditional European schemata of the knotting together of art and philosophy (cf. Badiou, *Handbook of Inaesthetics* 1–15). It seems to me that the theoreticians of

Problemi have, in spite of their modern radicalism, been stranded in a Platonist "didactic schema," which still echoed in Marxism. It denied art an independent recognition and expression of the truth, claiming that it seduces the audience with mere "imitation of the effect of truth," with "the charm of a semblance of truth" (Badiou, *Handbook* 2). Genuine recognition, of course, pertains to philosophy and its heir, theory. The Slovene "Heideggerians," however, are descendants of the later "romantic schema," according to which since the early 19th century it has been held that truth is accessible only to literary art, not to metaphysics and the forms of instrumental, technical, methodological, and rational understanding derived from it, among which each and every theory is counted (3).⁵

Badiou attempts to surpass didacticism, romanticism, and classicism. All of the three traditional "schemata of the link between art and philosophy" (5) were based on art's relation to the truth; they understood truth as one only, independent of the artwork (8–10). Badiou's proposition places itself among postmodern conceptions that, in the footsteps of Wittgenstein's "language games," implement pluralism, temporariness, assent, relativity, autonomy, and the (discursive) production of truths (cf. Lyotard 9–11, 37–41). It is also close to those conceptions that seek the reasons for the competitiveness of literature and theory in the common basis of art and philosophy: both employ language in a non-utilitarian way, for interpreting the world as an open-ended whole that reveals (uncovers) itself to human existence (cf. Rickman 28–31, Horn et al. 12). For Badiou, art and the poem are "thinking," in which their immanent singular truths are established again and again; these are "irreducible to other truths," whether scientific or philosophical (*Handbook* 9). "Art *itself* is a truth procedure" (9); as "an art-truth" it unfolds in the historical change of systems of representation. Badiou describes this following the example of Kuhn's idea of scientific paradigms. For him, the transitional truth of art is "an artistic configuration initiated by an event," "a generic multiple," or "an identifiable sequence . . . , comprising a virtually infinite complex of works" (12–13); the individual artwork "is a situated inquiry about the truth that it locally actualizes or of which it is a finite fragment" (12). Examples of such relational truths that are dependent on the virtual potential of historical systems of signification are ancient tragedy, the novel from Cervantes to Joyce, or abstract painting from Kandinsky onwards. Badiou's considerations about the autonomous and irreducible truth of art partly overlap theories of possible worlds, i.e., worlds established by convention and according to their own intrinsic laws. Possible-world theories have as well undermined the binary structure of judging the truthfulness of assertions and the role of truth in art (cf. Juvan, *Literarna veda v rekonstrukciji* 218–230).

I believe that Badiou puts forward good reasons against philosophy (theory) and art (literature) continuing to compete as to which better recognizes and presents truth; they think and express mutually *different* truths. Thus in theoretical-literary hybrids different regimes of truths cross and produce new modalities of understanding that are different from the sum of theory and literature.

Postmodernity: Hybridity, Identities, the Mixing of Fields

The topic of hybridity is virtually omnipresent in the discourse of current humanities and social sciences; its wide circulation indicates problematics that we perceive as relevant and distinguishing of our time. In actual fact, Hassan declared “hybridity” to be a distinguishing feature of postmodernism and postmodernity (“From Postmodern to Postmodernity”). Hybridity is one of those characteristically postmodern concepts with which it is possible, in contrast to binary logic and metaphysical essentialism, to conceive of the cohabitation of various entities in the one, *relationally* mobile, changeable conceptual unit.

With the appropriation of the biological and linguistic expression “hybrid” (meaning ‘a word compounded from two linguistically different morphemes’) in the mid 1930s, Bakhtin defined “hybridization” as “an artistic device” or, in the general perspective, “one of the most important modes in the historical life and evolution of all languages” by which, within the limits of a single utterance, two sociolects, two language consciousnesses, and two speaking subjects mix (“Discourse in the Novel” 358–360). He also characterized a “hybrid construction” as “an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles ... and belief systems” (“Discourse in the Novel” 304–305). Thanks to Bakhtin’s seminal influence on the post-structuralist theory of the text⁶ and culture, the notion of hybridity – within the scope of the post-modern ecstasy of communication and the disbandment of traditional cultural coherence – overstepped the original domains of linguistics, stylistics, and poetics. It became almost unavoidable in discussions about identity, one of the key problems with which social sciences and the humanities have been occupied over the last decades.

With “hybridity,” postcolonial theory captured the subjective positions of the in-between (interstice), border lives (liminality), and split, displaced, or migrated affiliations. In academic circles it thus weakened the dominance of the purist conception of ethnic identity: “subjectivity is deemed to be composed from variable sources, different materials, many locations”; this is why “hybrid identities are never total and complete in themselves ..., instead, they remain perpetually in motion” (cf. McLeod 216–221). Feminist and queer theories, which undermined the biological determination of sexual identity, were honed by Donna Haraway, who employed the category of hybridity in her writings – incidentally, brilliant examples of theoretical-literary hybrids. In her ironic “A Cyborg Manifesto,” with its blasphemous apology for the cyborg (“a hybrid of machine and organism”), she exposed the liberating and enslaving potentials of the posthuman world of postmodernism for the identity of women. She stressed that in such a world global codes, cybernetics, and biotechnology invalidate the boundaries between nature and society, between the body and the machine (Haraway 149–155, 163–173).

The question of identity concerns “theoretical-literary hybrids” primarily at the level of the textual inscription of genre or media codes, forms of

knowledge, and the writing subjects. Crossbreeds of thinking and poetry fall within the broader area of genre hybrids (cf. Fowler 183 ff.). The mixing of heterogeneous textual kinds is quite old (for example, Menippean satire), but its reputation has only grown since the decline of the classical genre system, perhaps first in romantic theories of the novel, the fragment, the arabesque, and progressive universal poetry. Today everywhere we look we come across genre hybrids; for instance, in the popular mixtures of fact and fiction (new journalism, reality shows, etc.). In the postmodern era, the hybridization of genres was also accelerated by changes in the media system. Electronic media severed the text from material bearers, real references, and placement, and through the Internet sent them to the virtual rhizome of cyberspace, where they lost beginnings and endings, while the multiple intertextual links erased their boundaries and genre affiliations. In digital texts other traditional demarcations that had traditionally arranged the universe of discourse also disappeared (for example, real vs. imaginary).

Not least, the rise of crossbreeds between theory and literature was stimulated by the postmodern displacement or erasure of delimitations between discursive fields. In the postindustrial society after 1950, the progress of science and technology, the supranational flow of capital, and the crisis of metaphysical philosophy and academic institutions seriously shook the faith in the speculative and emancipative "grand Narratives," which had legitimated different forms of knowledge, including science, literature, and art since the enlightenment (Lyotard xxiii–xxv, 3–6, 31–47). In place of the narrative claiming that the accumulation of knowledge serves the advancement and liberation of man (the nation, the Spirit, mankind), and instead of the speculative philosophy distributing, according to an "encyclopedic net" (39), each science within the totality of knowledge, at the end of the 19th century it became ever clearer that knowledge is fragmentary and contingent: sciences, theories, and arts proved to be but "kinds of discourse" or autonomous "language games" of diverse origins, each based on its own rules and arbitrary regimes of validity (Lyotard 3, 10–11, 39–40). After the postmodern "breaking up of the grand Narratives" had shaken the general metaphysical grounds of knowledge and ruined its encyclopedic system, it was power that installed itself as the only external measure that could legitimate knowledge: whether through political advantage and dominance enabled by the control of information, or through the accumulation of capital on the knowledge market (46–47, 51). The exteriorization and "merchandization of knowledge" (5) not only demolished the old humanistic ideal about education, but also violently unsettled traditional scientific and artistic institutions, annulling the immanent logics and coherence of the disciplines in which knowledge had been organized:

The classical dividing lines between the various fields of science are thus called into question – disciplines disappear, overlappings occur at the borders between sciences, and from these new territories are born. The speculative hierarchy of learning gives way to an immanent and, as it were, "flat" network of areas of inquiry, the respective frontiers of which are in constant flux. (39)

The humanities and philology thus imploded into polymorphic, eclectic domains, such as transdisciplinary “theory” and cultural studies. Along with humanistic institutions, the autonomy of art and literature also lost their solid ground; art began to be produced and understood in ever less transparent interlacements with other signifying practices, as well as with media and public discourse (cf. Juvan, *Literarna veda* 11–19, 29–47). Consequently, in literary texts we often come across theoretical discourse (not just in the “professorial” novels of Lodge, Schwanitz, and Eco, but even in Brown’s popular fiction), whereas theoretical works express themselves with word games, figures, autobiographical anecdotes, and collages of citations, in such a way as to give an impression of literary fiction and the capricious “anything goes.” How then are we to understand and assess the production of texts that, especially in the academic world, have flooded our time? Should we follow the methodological chiasmus of deconstruction and read philosophy (theory) as literature, and literature as theory (cf. Horn et al. 1, 10–11)?

Thinking/Poetry

Notwithstanding the currency of these dilemmas, the interaction between the literary and the theoretical is nothing new; it is simply a modern articulation of the relation between two types of discourse that have coexisted alongside or inside each other since antiquity. Nietzsche postulated the unity of poetry and philosophy at the dawn of the Greek age, and was followed by many who interpreted their ancient development since Plato and Aristotle as a gradual differentiation and specialization (cf. Courtois and Séité 3). Heidegger attributed the same origin and mission to both “thinking” and “poetry.” Their original capacity was to hearken to Being, which bespeaks *Dasein* (i.e., human existence) through language:

Language is the house of Being. In its home man dwells. Those who think and those who create with words are guardians of this home. Their guardianship accomplishes the manifestation of Being insofar as they bring the manifestation to language and maintain it in language through their speech. (“Letter on Humanism,” *Basic Writings* 217)

Listening to the voice of Being is, for Heidegger, the earliest and most authentic source of both “the thinker’s saying” (*das Sagen des Denkers*) and “the poet’s naming” (*das Nennen des Dichters*); poetry and thinking are initially equal in their care for the Word of Being (*Was ist Metaphysik* 50–51).⁷ Poetry has retained its authentic bond with Being, whereas primordial thinking (*das anfängliche Denken*), transformed into metaphysics by Plato and Aristotle, underwent a fatal “‘technical’ interpretation,” also characterized by the expression *theōria* (“Letter on Humanism,” *BW* 218). In methodically seeking the essence of things, metaphysics forgot about their being and lost the miraculous truth of Being from its sight.⁸ According to Heidegger, the truth of Being can not be attained by technical or theo-

retical reasoning, but discloses itself (as *aletheia* 'unconcealment') primarily through the work of art. "The work as work sets up a world" of our existence; it is the place where "the truth of beings has set itself to work" ("The Origin of the Work of Art," *BW* 161–182, esp. 162, 170). Inspired by Hölderlin and other artists, Heidegger turned (*die Kehre*) his existential and phenomenological philosophy into more poetic "thought of Being" (*das Denken des Seins*), which he believed was able to surpass metaphysics⁹ and regain the primordial contact with "poetry."

Heidegger's philosophical writings that developed the thought of Being are themselves examples of the hybridization of philosophy and literature. Above all they conceptually extended the horizon within which the post-modern permeation of literature and theory could then actually flourish. Trying to demonstrate here how the contemporary dialogue of the poet and the thinker is embedded in a long European tradition, I use the expressions "poetry" and "thinking" somewhat differently than Heidegger. By "thinking" I also mean all of the variants of metaphysical, technical, theoretical reflection from antiquity onwards, and by "poetry" I refer to all of the genres and forms that we understand today under the notion of literature as verbal art.

After Heidegger, a common nucleus was often found in "thinking" and "poetry," but paradoxically "poetry" was explained as "thinking" – albeit thinking *sui generis*. In comparison to the discursive, notional, logico-argumentative, and rational formation of philosophy and theory, in artworks – according to Badiou – "thought that cannot be discerned or separated as a thought ... a thought that is not even thinkable" is at work (*Handbook* 19). The poetic thought cannot be exhausted by conceptual thinking (i.e., theory) because "it is inseparable from the sensible" (*ibid.*) and it attempts "to capture in discourse the singularity of presence of the sensible" ("La poésie" 72).¹⁰ Likewise, Andrea Kern maintains that "art is ... philosophy in the medium of experience which philosophy in the medium of the concept cannot achieve;" philosophy considers "normal experience" with the aid of conceptual analysis, whereas art does so "in the medium of experience itself" (58, 75–76) by mimetically simulating its existential concreteness. This is why poetry is able to enact "the immediacy of individualized vision" (Rickman 31). According to Badiou, poetry explores its own singular truth through poems, which are themselves unique facts, whereas philosophy strives for consistency and the construction of connected systems or doctrines (*Handbook* 24, Badiou and Ramond 72–74). The particular, unique use of language gives poetry the power to forbid "discursive thought, *dianoia*;" that is, "the thought that traverses, the thought that links and deduces." Contrary to the discursiveness of philosophy, mathematics, and theories that link arguments obeying logical and other rules, the poem itself "is affirmation and delectation, ... a lawless proposition" (Badiou, *Handbook* 17).¹¹ The difference between conceptual discursiveness, the rational coherence of thinking, and the sensually saturated fragmentariness, the transgressive non-systematism of poetry is also dependent on the disciplined dissection of knowledge – something that was already understood by Plato.

In Plato's dialogue *Ion*, the philosopher Socrates speaks with the rhapsodist Ion, performer and explicator of Homer's poetry. At first, Ion is convinced that he is capable of providing the best explanation of everything about which Homer has written, but under the weight of Socrates' dialogic argumentation he has to admit that he has not mastered any of the knowledge that the great epic weaves into its poetic account (he does not know enough about the skills of medicine or seamanship). Plato demonstrates that poetry deals with many matters and skills ("arts") that neither the poet nor the rhapsodist know about, but are rather the objects of various specialist fields. These competences as a rule belong to individual domains of reference, but poetry appropriates them for itself and weaves them together at its own will. In his account, the poet circumvents the usual division of specialized competences. Poetic ability is evident from the very moment of the poet's complete personal inability, from the *non-mastery* of himself and each and every area of knowledge; the lack of personal, intellectual command is compensated for with the opening to the outside force of inspired discourse. Plato's Socrates explains this as "divine inspiration," irrational obsession, and ecstasy: "When falling under the power of music and rhythm they [poets] are inspired and possessed ... they are under the influence of Dionysus." Performers and explicators of their works also partake in this inspiration: "The gift which you [Socrates speaking to Ion] possess of speaking excellently about Homer is not an art, but ... an inspiration; there is a divinity moving you, like that contained in the stone which Euripides calls a magnet ..." (Plato, "Ion" 533d–534d)

Thus it is the philosopher who first realizes the division of thinking into skills, into various specialized competences. The poet blinds himself to these competences in the moment when he is carried away from the rationality of knowing by the sensual – today we would say *esthetic* – "rhythm" of creative ecstasy and – to redirect Plato's allegory – is conveyed by the linguistic "magnetism" of discourse to an ungovernable vision of the truth, which in the poet's work draws together diverse fields of knowledge and merges them in a mimetic presentation of human existence.¹²

To summarize, the differences between the discourse of poetry and that of thinking could, in a theoretical abstraction, be somehow defined as follows. Poetry draws from the individual's existence and experiential presence in the world. Its medium is the body, both in comprehending reality and in the linguistic presentation of the world, by which corporeality with its movements is transcribed in rhythm, with its perceptions in the narrative perspectives, with its drives and sensuality in connotation, synesthesia, and semantic indeterminacy. Poetry speaks through individual perspectives and through a unique, "inquiring" textual presentation, which is enabled by a historical system of artistic representation (Badiou's "art-truth"). In poetry the strings of linguistic signs are also generated from other (previous, parallel, or backing) language sequences, from the Platonic "magnetism" of their meaning and rhythm. Thus the logic of poetry is autopoetic, and therefore the significance of the poetic work is not rigidly locked into the referential fields of individual disciplines ("arts"), but rather with the

transgressive interweaving of diverse domains of knowledge it can build its own, unconnected, fragmentary, and imaginary image of the experiential world. Thinking, on the other hand, is the reflexive distancing from personal experience. It demands that the subject speak from the position of an observer that clings to rational conceptuality. Thinking expresses its cognitive orientation to the world with the abstraction of concreteness (meaning 'sensually perceived fullness' and 'what is grown together') in the divided fields of knowledge, within which experience removes the bodily traces and transforms itself into general models. Thinking strives towards the establishment of systems for the accumulation and verification of knowledge that exceed the singularity of the individual formulation. Thus the coherence of thinking is dependent on repeatable methods of inference, whereas the structure and the significance of texts rely on the competencies of individual disciplines, in which thinking inscribes itself.

Typology

Between thinking and poetry, defined in this way, from antiquity to today, many forms of dialogue, friction, and cooperation have developed. In some of these, the two modes of discourse have become completely entwined and their borders erased. The forms of interaction are presented in the following provisional classification:

1. *Thinking after poetry* (descriptive poetics, philology, hermeneutics, criticism, esthetics, literary history and literary theory, etc.), in its descriptive metatexts translates the singularity of poetic works into general models and explains them conceptually, also connecting them with broader problematics and contexts that pertain to the disciplinary competences of the fields mentioned above;

2. *Thinking before poetry* (normative poetics, the literary program, the artistic manifesto, the literary plan, etc.) in its prescriptive, utopian, programmatic texts rationally and performatively delineates the possibilities and borders of the system of representation according to which poetic works should behave;

3. *Thinking behind poetry* (e.g., in avant-garde conceptualism, in concrete and visual poetry) in its accompanying texts demonstrates the artistic concept; that is, a fragment of theory that acts as a framework of the textual significance of the poet's work; without such thinking the artistic product would seem meaningless, unimportant, or trivial;

4. *Thinking in poetry* is the first type of interaction between the two modes of discourse within one text, and has many forms: the trope, the allegory, the symbol (all of which figuratively illustrate and indicate the thought), exemplification (common truths and ideas are tested through individual stories or characters), meta-literariness (poetry thinks itself with its own means), reflexive inserts (philosophizing in the speech of certain literary characters or a narrator, in individual citations, in epigraphs), and finally *hybridity I*, or thinking on the basis of poetry (the development of

conceptual discourse in poetry and according to the logic of poetry: e.g., the philosophical lyric, the essayist novel, and metafiction);

5. *Poetry in thinking* is the second type of interweaving of the two modes of discourse in individual texts, in this case primarily thinking discourse: thinking appropriates poetic means; for example, the dialogue (for the perspectivization of knowledge, cognitive styles, and existential positions), metaphor, allegory, etymological figure, and word game (all supplanting discursive reasoning or semantically bridging the gaps of the unintelligible and the rationally unsayable), autobiography, personal experience, narrativity, genre modality (all for the intensification of the textual and speaker's persuasiveness, dependent more on ethical than on logical and gnoseological criteria). Among the types of this kind of interaction is *hybridity 2*, or poetry on the basis of thinking – this is the development of poetic discourse in thinking and through intentionality particular to thinking: for example, the Platonic dialogue, the essay, the romantic fragment, Nietzsche's "gay science," and feminist post-theory.

Hybridity of the first and second types according to this classification are only two of many possible forms of dialogue between thinking and poetry. It concerns texts that clearly cross genre-specific elements/structures derived from heterogeneous discourses – from literary creation and various disciplines of reflection. This kind of crossbreed becomes perceptible in texts only with the gradual realization of the difference between the two modes of discourse and their varieties. This occurred in antiquity with the process of departure from a mystical consciousness and with the formation of discrete skills, or arts (Greek *tékhnē*); the process is illustrated by the nine Greco-Roman Muses, who share a common genealogy but whose dominions are ever more clearly divided and specialized.¹³ Since the Ancients, there have been a great many manifestations and types of hybridization of thinking with poetry; to name just a few: gnomes, maxims, fragments, philosophical dialogues, Menippean satire, poetics in verse, narrative allegory, philosophical parable or fable, reflexive poetry and narrative prose, the essay, the encyclopedic and essayist novel, metapoetry, metadrama, and metafiction.

The Romantic and Modern Matrix of Crossbreeds of Literature and Theory

Theoretical-literary hybrids in *the narrow sense* began to surface from the 18th century onwards, when both literature and theory gradually established themselves as autonomous but interdependent discourses. Namely, the "literary field" (Bourdieu) was cognitively organized into a relatively autonomous whole of communicative phenomena, also thanks to the metalanguage referring to literary texts; literary theory grew from the traditions of this post-processing. On the other hand, at least until the last third of the 20th century, literary texts remained the referential basis without which metalanguage would have been unable to codify meaning and verify assertions.

The expressions "theory" and "literature" are used as early as in ancient Greek and Latin; in some European languages, for example English, the word "theory" was already evident in the late 16th century, in the sense of 'spiritual, conceptual observation, contemplation', 'conception or thought scheme, principles by which an activity behaves', and especially 'systems of ideas and assertions that explain a group of facts or phenomena.'¹⁴ Today's notions of (literary) theory and literature, however, are specific cultural units, which developed only in the post-Enlightenment process of accelerated social modernization and functional differentiation. The basis of their interaction was the ideology of esthetics, which tried to ensure independent islands of art within the capitalist environment, the market, and other societal determinants: literati intentionally created texts of beauty, transcendence, and imagination, and theoreticians with their "intellectual point of view" as "the categorical imperative of any theory" (Schlegel, *Philosophical* 170; AF 76) explained how literature achieved this, and what the sense of this endeavor was.

Lacoue-Labarthe and Nancy demonstrate that the bond of literature and (literary) theory was formed at the beginning of the 19th century, in Jena romanticism. The early works of the Schlegel brothers, Schelling, Novalis, Tieck, Schleiermacher, and others were labeled "theoretical romanticism," "the introduction of the theoretical project to literature" (9). Theoretical romanticism conceptually established literature as an absolute genre and an autonomous field of discourse – it created an awareness of literature as an art that was realized in words according to its own principles (Lacoue-Labarthe and Nancy 11, 21): Friedrich Schlegel characteristically defined "poetry" as "a speech which is its own law and end unto itself" (Schlegel, *Philosophical* 150; KF 65). On the one hand, the Jena romantics shaped an identity for literature, this nascent cultural entity, with the help of criticism and "theory" (they were fond of this word),¹⁵ whereas on the other hand, literature, with its self-reflection, was to "produce its own theory" within itself (Lacoue-Labarthe and Nancy 22, 27). Thus literature, as verbal art, and its philosophical, esthetic theory, established themselves in interaction and mutual entanglement at the beginning of German romanticism. Writers expected philosophy to realize and complete itself as poetry (Lacoue-Labarthe and Nancy 51), seeing in modern poetry "a running commentary on the following brief philosophical text" (Schlegel, *Philosophical* 157; KF 115). In his short fragments – which were structurally amongst the first prominent theoretical-literary hybrids to appear – Friedrich Schlegel specifically called for the interaction or joining of the two types of discourse:

... all art should become science and all science art; poetry and philosophy should be made one (KF 115; *Philosophical* 157). Romantic poetry is a progressive, universal poetry. Its aim isn't merely to reunite all the separate species of poetry and put poetry in touch with philosophy and rhetoric ... (AF 116; 175). The more poetry becomes science, the more it also becomes art. If poetry is to become art, if the artist is to have a thorough understanding and knowledge of his ends and means, his difficulties and his subjects, then the poet will have to philosophize about his art ... (AF 255; 199).¹⁶

For Schlegel, therefore, poetry's drawing near the essence of art is paradoxical, in that at the same time it approached the ideal of science, and thus discourse, which was at that very time establishing itself as the contrary of art and the free play of the imagination. By reaching for its opposite ("other"), poetry necessarily directed itself towards theory while forming its own identity. With theory, the writing subject becomes aware of his expressive means and the ends of writing. One of the possible ways for the writer to philosophize about his own art is also offered by self-reflection, grafted in a hybrid way within poetry itself – that is to say, by the self-reference of metapoetry. The latter unites "preliminaries of a theory of poetic creativity ... with artistic reflection and beautiful self-mirroring;" its task is to be "simultaneously poetry and the poetry of poetry" (Schlegel, *Philosophical* 195; AF 238).¹⁷ It may be concluded that, on the threshold of romanticism, the artistic "essence" of poetry established itself precisely through its theory (within or next to poetry).

According to Weber's sociological research, such theorization is an example of the rationality that, during the process of modernization and functional differentiation of the capitalist social system, was also present in other fields, from everyday life, through economics and technology, to state administration, politics, and science. Rationalization is a type of legitimization that shook off the traditional dominance of various transcendental (religious, magical, metaphysical) justifications (cf. Weber xxxviii–xxxix, 30, 86, 95).¹⁸ It became the guiding light of the "disenchanted world," which in the political, economic, and industrial revolutions of the 19th century was torn from a traditionalism in which everything had always seemed self-evident and given in advance (cf. Adam 210–214). In such a world, literature – until the 18th century placed in the lap of ceremony, conventions, sociability, and the *esprit de corps* of separated social states – had to invent languages and seek allied discourses on which it could base the sense of its autonomous existence in the capitalist marketplace and sharpen the feeling of its particularity in the eye of the general, anonymous public.

It is in romanticism that Badiou places the beginning of the "era of the poets," in which poetry started to lay claim to the role of philosophy, while the theory of art forced its way to the interior of art itself (Badiou and Ramond 67–71). The era of the poets, which lasts at least to Heidegger, is understood by Badiou as the synonym of modernity; the modern poem, for example a poem by Mallarmé, "identifies itself as a form of thought" (Badiou, *Handbook* 20). Because we still belong to an age that is unconsciously romantic (Lacoue-Labarthe and Nancy 26), it is understandable that the principles of literary self-reflection, self-referentiality, and the hybrid joining of poetry and theory, as postulated by Schlegel in his fragments, were still intensively implemented in the modernism of the 20th century. The subject's artistic self-reflection, such as in Pound's cycle of poems *Hugh Selwyn Mauberly* and Joyce's novel *A Portrait of the Artist as a Young Man*, is one of the primary characteristics of modernism. Modernist poetry and the modernist novel also took up the role of philosophical thinking (for example, Rilke's *Duino Elegies*, Eliot's *Four Quartets*, or Broch's

The Sleepwalkers). Following the example of romanticism, other ties between literature and theory were also strengthened in modernism. This is witnessed by the connections between Russian formalism and futurism, New Criticism and imagism, or structuralism and the *nouveau roman*; theoreticians joined with writers and together collaborated in devising the poetics of individual movements, or they appeared themselves as writers and poets (and *vice versa*).

Because literary theory took its final shape in Russian formalism and only institutionalized itself in the mid 20th century – at least a century and a half after the introduction of the concept of artistic literature – it is of no surprise that works in which writers or theoreticians hybridized literature and (literary) theory began to accumulate from the mid 1960s. However, in many places, literary theory soon began to distance itself from its original subject and gradually transform into interdisciplinary, self-reflexive, and critical theory of the text, language, the subject, culture, history, and society – usually called simply “Theory.” Towards the end of the 20th century, Theory engaged with a broad range of subject areas and strove for the critical treatment of the fundamental issues of the human world. In so doing it usurped the territory of philosophy. Traces of the former ties of Theory to the treatment of literature are still evident in its exposure of language; Theory takes language and signs for the *clavis universalis*, the media that should determine all of the structures of the world, from the psychic to the social and political. With its departure from literature as a field of study, a noticeable part of such Theory became literary in a different way – because of characteristics of its own textual structures and manner of comprehension (cf. Culler). Following Nietzsche’s example, it imitated literary modes of discourse, its tropes and figures, its narrative, anecdotalism, fragmentariness, individual genre models, and perspectiveness, but above all its modal and non-discursive presentation of the truth and the precedence of rhetoric over logic (cf. Juvan, *Literarna veda* 29–44).

The Postmodern Literarization of Theory and Theorization of Literature

Parallel to this “literarization of theory” there was a corresponding “theorization of literature.” It is necessary to view both processes in the light of the postmodern condition. Postmodernity is an umbrella term that also covers post-structuralism in philosophy/theory and postmodernism in art (Hassan 1–5). Post-structuralism influenced the literarization of theory in the field of thinking, whereas postmodernism influenced the theorization of literature in the field of art.

Theoretical-literary hybrids on a theoretical basis, whose authors were normally theoreticians, came to the fore in the postmodern for the many reasons I have already discussed in the introduction (relativism, the hybridity of identity, the breaking up of the grand Narratives, the transferal of knowledge across the borders of traditional disciplines, the modification

of textuality in digital media, etc.). The dissolution of the grand Narratives of rationality and science is most likely the main reason for the fact that Theory – already eclectically picking up concepts, methods, and expressions from disciplines of diverse origin – also began to copy *literary* discourse with considerable enthusiasm. The fall of the post-enlightenment belief that it is possible to express the understanding about individual fields of study in laws or empirically verifiable universal models, independent of the perspective of the individual researcher but able to be placed in the encyclopedic scheme of progressive knowledge, is easy to follow in the example of the passage of the structuralist theory of the (literary) text to the post-structural. This transition is best illustrated by Barthes' essays from the end of the 1960s to the mid 1970s, especially his encyclopedic contribution about the theory of the text (Barthes, "Theory of the Text", cf. Juvan, *Intertekstualnost* 95–100, 133–138).

Neither traditional humanities nor structuralism – the latter with its scientism tried to equate the humanities with strict science – questioned the scholarly and epistemic authority of their own language as they treated verbal artworks as objects. The post-structuralist theory of the text introduced by Barthes was, however, self-reflexive, and also critical towards the discourse of science. In line with Lacan's assertion that in psychoanalytical interpretation there is no metalanguage, Barthes claimed that the theory of the text cannot appropriate the status of a scientific language observing the primary language from a metaposition. Theory, just like its object (literature) is only a "textual praxis." Both modes of discourse are, along with their subjects, embroiled in the work of language and on language. Because each text, literary or theoretical, is, according to Barthes, "a fragment of language, itself placed in a perspective of languages," the epistemological distance between the object and the method is annulled. Thus, on the wavelength of Derrida's deconstruction of metaphysics, Barthes undermined the dominance of theoretical metalanguage over the truth of the text. Following Barthes, the theory of the text thus withdraws from the framework of ideographic and nomothetic sciences: it is not hindered by particular phenomena, as history is, nor by the formulation of common laws, as structural linguistics is, but follows the infinite "flow of becoming" of the historical world, as already circumscribed by Nietzsche (Barthes, "Theory" 45). From this it is possible to infer that the post-structuralism in Barthes' perspective changed the relation between literature and theory from hierarchic metatextuality to anarchic intertextuality. For this reason theory was able and justified to adopt literary techniques (Barthes, "Theory" 35, 43–44).

The idea of the impossibility of metalanguage thus shows the resignation over the grand narrative of modern rationality. This narrative was replaced by an insight that each and every form of knowledge is contingent, connected to the bodily, social, political, or other perspective of the acting individual ("agency"), to his/her placement in the socio-historical concreteness. Theoretical-literary hybrids with a theoretical basis enable theorists to self-reflect their discursive position and to contextualize the cognitive value of their assertions in their own living experience.

Theoretical-literary hybrids that came about in postmodernism on a *literary* basis, mainly under the pens of writers, continue and develop many symptoms of the modernist crossbreeding between thinking and poetry: self-reflexivity and self-reference, philosophical and scholarly essayism, abstract intellectualism, the montage of rough material concreteness with pure thought and concept, and also the mathematical principles of text structuration (seriality, combinations, and variations). However, the "theorization of literature," such as witnessed since the end of the 1960s, would not have come about without its contemporary theory. With the theory of text as open, intertextual, and hybrid structures, Barthes emphasized the open-endedness of meaning production, the transgressive circulation of writing over textual, generic, and disciplinary borders. He thus also rationalized and encouraged this kind of writing in theoretical and literary practice. It is well known that Barthes influenced Barth, a representative of American metafiction, and, along with the other French post-structuralists, supplied his postmodernist citatology with the conceptual basis of intertextuality (i.e., understanding the text as a mosaic of citations, transposed from heterogeneous sources);¹⁹ Barthes' theorem about the equating of text and metatext cannot have been any less fertile for Barth, as it is realized in Barth's metafictional mingling of writing with the observation of this writing.

Before shedding light on postmodern theoretical-literary hybrids with the examples of Barthes and Barth, I must draw attention to one other decisive factor with which contemporary literary theory (and Theory) moderated the theorization of literature. Sociological research shows that in postmodern culture both the profession of writing and more demanding non-trivial contemporary literature are dependent on the university environment.²⁰ However, the university is also the seat of theoretical culture, and surely to a greater degree than of contemporary literature. For more than a decade we have heard the complaints that the university study of theory already almost supersedes the former occupation with literature, and that familiarity with the canon of theoreticians is more important than knowledge of ancient and modern literary classics. Theory has no doubt become the prominent discourse. Literature could ignore theory but, inasmuch as it feels connected to university culture, literature is actually forced to respond to theory.

Literary or theoretical hybrids, which have come about in the dialogues of modernist and postmodernist literature with modern and postmodern philosophy/theory since the 1960s, as sketched above, include works such as *Roland Barthes by Roland Barthes* (a self-reflexive dictionary of Barthes' ideas and viewpoints), *The Laugh of the Medusa* by Hélène Cixous (a treatment, advocacy, and at the same time staging of politically challenging polymorphic women's writing), Calvino's novel *If on a Winter's Night a Traveler* (the theory of reading and narrative genres grafted onto the meta-physical narrative), Quignard's *The Secret Life* (fragments of the theory of erotic discourse inhabiting an almost evaporated narrative structure of the love novel), and, in Slovenia, *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem* (A Month with Ivan Cankar, Martin

Kačur, and Taras Kermauner – Kermauner’s essayist weave of confession, autobiography, structural interpretations of Cankar and critical theories about national ideas), Grafenauer’s *Štukature* (Stuccowork – metapoetic sonnets that draw from the dictionary of structural poetics, phenomenology, and Heidegger), and in recent times especially the poetry of Dekleva and Taja Kramberger, laced with references to the artistic and theoretical topics of postmodernism.

Barthes/Barth

Finally, I examine the structure of postmodern theoretical-literary hybrids with a literary or theoretical dominant in two prototypical writings, in the pair Barthes/Barth. In Barthes’ *A Lover’s Discourse: Fragments* – the title evokes the tradition of a romantic hybrid; that is, the fragment – theoretical discourse and literary discourse restlessly cross each other throughout. That which one can find theoretical in this literary charming, intelligent, and moving text is above all the analytical modeling of eroticism, containing an incessant classification of love psychology and a typification of enamored behavior and discourse. Barthes’ hybrid shows love partly through the structuralist-semiotic code: the writer behaves as kind of structuralist poetologist or rhetorician who presents the dictionary of the characteristic “figures” of love “discourse” and illustrates them in rational, almost scientific metalanguage, with interpretative commentary and citations from Goethe’s *Werther*, an extremely emotionally charged novel. The theoretical subject of the text speaks from the point of view of an observer, reduced to pure rationality, his utterances grounded in the disciplines of psychoanalysis, semiotics, narratology, and so on. However, literary discourse is interwoven with theory in *Fragments*: the author’s personal perspective, sensitivity, and sensually-bodily experience shines through the autobiographical first-person or third-person narrative (anecdotes of memories) and interferes in formulations of general models. As well as this, Barthes allows the argumentation, with a range of word games and figurative associations, to be structured along the (auto)poetic logic. The experiential I of the literary discourse is sublimated in a hybrid manner to the figure of the theoretician, whereas both positions are also observed from the point of view that oscillates in their fissure.

John Barth based his own *postmodernist* metafiction on Barthes’ *post-structuralist* theory of the text. His short story *Title* is an open-ended fragment and prototype of the hybrid structure with a literary dominant. Barth’s metafiction is an heir to the rich tradition of metaliterature, whereas its theoretical layer renovates principles of romantic irony in the manner of self-observation of the process of writing, which is described with some help of basic theoretical terminology (“plot and theme,” “climax,” “predicate adjective,” “suspense,” “literary genres,” “dialogue,” “monologue,” “the novel,” “the narrator,” etc.). Barthes’ hybrid, whose structural intention is theoretical, is oriented towards knowledge in the end, concerning itself with understanding – albeit unattainable, fantasmic – the truth of hu-

man relationships. The author is not just intellectually, but also bodily and experientially, caught up in the reality of these relationships. In contrast, the dominant of Barth's hybrid is literary. Here theoretical self-reflection serves the creation of tension, the building of intrigue and unfolding of a good story, thus serving the formation of interest that is directed to the imaginary, to the possible world of fiction.

In the play of the self-referentiality of words and sentences, and in the self-observing process of writing described with theoretical discourse, the traces of psychodynamics and sensually charged dialogue of the bickering lovers mix throughout. We could say that the "fragment of a lover's discourse," in the case of Barth's *Title*, is an emotional story that develops through the dramatic dialogues of a literary cultivated couple and unceasingly fiercely interferes in the narration through which this very story is being presented and, simultaneously, coolly self-described.

From these two mirroring examples it would be possible to infer that theoretical-literary hybrids are rather different from each other depending on whether they are written by a writer or a theoretician. Are theoreticians, in spite of their efforts at literarization, unable to hide their rationality, their knowledge-oriented interest? And are writers – although still theorizing – unable to depart from the ecstasy of "poetry"? Is it therefore necessary all the same to confirm Heidegger when he says of the writer and the thinker that "they dwell close on most distant mountains" (*nahe wohnen auf getrenntesten Bergen; Was ist Metaphysik* 51)?

Translated by Neville Hall

NOTES

¹ About this, cf. also Rickman 16, 23–25, 114–153; Courtois and Séité 9; Ancelet 19.

² The otherwise clear and exact literary-historical survey »Literarne revije in programi« (Štuhec) for the period 1945–2000 does not describe this conflict.

³ In the 1960s and 1970s, such viewpoints were largely introduced and supported by Pirjevec, especially in the essays collected in the books *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda* and *Filozofija in umetnost in drugi spisi*.

⁴ A characteristic and early example of this position is the unsigned manifesto essay "Umetnost, družba/tekst" from 1975.

⁵ To these two schemata Badiou adds a third, intermediate one – the "classical schema" (with its beginnings in Aristotle): art mediates only a mimetic view of the truth, but its purpose is not a presentation of the truth but the ethical effect called "catharsis." In the 20th century, "Marxism is didactic, psychoanalysis classical, and Heideggerian hermeneutics romantic" (*Handbook* 5).

⁶ On the connection between the post-structuralist text theory and theoretical-literary hybrids, see more below.

⁷ »Aus der langbehüteten Sprachlosigkeit und aus der sorgfältigen Klärung des in ihr gelichteten Bereiches kommt das Sagen des Denkers. Von gleicher Herkunft ist das Nennen des Dichters ... das Dichten und das Denken aber am reinsten sich gleichen in der Sorgsamkeit des Wortes ...« (Heidegger, *Was ist Metaphysik* 50–51).

⁸ »Inzwischen bleibt der Metaphysik während ihrer Geschichte von Anaximander bis zu Nietzsche die Wahrheit des Seins verborgen.« – »Einzig der Mensch unter allem Seienden erfährt, angerufen von der Stimme des Seins, das Wunder aller Wunder: *Daß Seiendes ist.*« (*Was ist Metaphysik* 11, 46–47)

⁹ »Die Metaphysik ist im Denken an die Wahrheit des Seins überwunden.« (*Was ist Metaphysik* 9)

¹⁰ The esthetic tradition, from the classics of Kant and Hegel to the contemporary concerns of Kristeva, also stresses the amalgamation of the emotional-bodily and the rational-spiritual in the esthetic event. To wit, in the socially determined language codes of the “symbolic,” which are actualized in the literary text, Kristeva discovers traces of the primordial, pre-linguistic signification open to the body; that is, “the semiotic;” the semiotic could be felt especially in rhythm (“Revolution in Poetic Language” 90–98). Similar statements can be found throughout: Ancet, for instance, thinks that “poetic writing” is imbued with “almost corporeal energy” or “a bodily charge;” for him, poetry is “the movement of the body in speech” (21–24); Likewise, Meschonnic holds that “the poem is an indicator of the passage between the body and speech” (Meschonnic and Courtois 78). More about the differences between literary and theoretical thinking below.

¹¹ Ancet and Bordes agree with this view. The former sees bodily energy in poetic writing, “which crosses all genres,” whereas in “poetic thought” a force that – in contrast to the connecting logic of philosophy – strives to discontinuity and fragmentariness (Ancet 21, 23). Also for Bordes, the poet’s word is fragmentary and chaotic, like ruins (36).

¹² Plato, at the beginnings of metaphysics, due to the capability of this awareness, assigned philosophers exclusive dominion over comprehending the truth; Badiou – as a post-metaphysical thinker – judged philosophical thought about the diversification of knowledge into disciplinary competences to have a more modest position: “Philosophy, or rather *a* philosophy, is always the elaboration of a category of truth. Philosophy does not itself produce any effective truth. It seizes truths, shows them, exposes them, announces that they exist” (*Handbook* 14).

¹³ In Hesiod, who was probably the first to name them, their roles are not defined (*The Theogony* v. 1–103).

¹⁴ The meaning and history of the word *theory* is taken from the online *Oxford English Dictionary* (www.oed.com).

¹⁵ In the 9th chapter of third part of her book of 1813, *De l’Allemagne* (II, 159–164), Mme de Staël commented on the fact that German literature and art were exceptionally attracted to philosophical ideas; in so doing she also used the expressions “theory,” “theory of literature,” and “literary theory” (*théorie littéraire*).

¹⁶ »Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein« (KF 115; *Kritische Schriften* 1, 249). »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen ...« (AF116; *KS* 2, 114). »Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und seinen Zwecken, (ihren Hindernissen und ihren Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben,) so muß der Dichter über seine Kunst philosophieren ...« (AF 255; *KS* 2, 129)

¹⁷ I have written extensively elsewhere about self-referential metapoetry in romanticism, for example that of Pushkin and Prešeren (Juvan, »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji«).

¹⁸ We understand rationalization both in the general meaning ‘the subsequent grounding and justifying of some event or fact’ whose sense is not given *a priori*, and

in Weber's specific explanation – as a belief that the subject can independently determine goals, decide how to achieve these goals, and calculate the profits and costs.

¹⁹ About this report, among others, Aleš Debeljak and Manfred Pfister (see Juvan, *Intertekstualnost* 104–106).

²⁰ Writers are employed as professors of literature, or other humanistic or sociological subjects, or teach creative writing at universities; students and teachers read non-trivial contemporary literature predominantly for the needs of university lectures and seminars; if someone also follows such literature in their free time and outside the school and university system, he/she must be well-educated in order to understand its structures and multifarious references.

WORKS CITED

- Adam, Frane. »K Webrovi Protestantski etiki in duhu kapitalizma« [On Weber's Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism]. Weber, Max. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Trans. Pavel Gantar and Štefan Vevar. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1988. 209–224.
- [Anonim.] »Umetnost, družba/tekst: Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij« [Art, Society/Text: Some Remarks on the Present Situation of the Class Struggle in the Domains of Literary Production and Its Ideologies]. *Problemi – Razprave* 13.3–5 [147–149] (1975): 1–10.
- Ancet, Jacques. "La voix de la mer." *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 19–31.
- Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Trans. Alberto Toscano. Stanford, CA: Stanford UP, 2005.
- Badiou, Alain and Charles Ramond. "La poésie en condition de la philosophie. Entretien avec A. Badiou." *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 65–75.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 259–422.
- Barth, John. "Title." *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1968. 105–113.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1977.
- . *A Lover's Discourse: Fragments*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.
- . "Theory of the Text." *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. London: Routledge, 1981. 31–47.
- Bordes, Xavier. "Quand le poète montre la lune ...". *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 32–40.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Calvino, Italo. *Cosmicomics*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace & Co., 1968.
- . *If on a Winter's Night a Traveler*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace & Co., 1981.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Revised ed. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. Houndmills etc.: Macmillan Press, 1997. 347–362.
- Courtois, Jean-Patrice and Yannick Séité. "Littérature – philosophie." *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 3–10.

- Culler, Jonathan. "The Literary in Theory." *What's Left of Theory: New Work on the Politics of Literary Theory*. Eds. Judith Butler et al. London and New York: Routledge, 2000. 273–290.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Grafenauer, Niko. *Štukature* [Stuccowork]. Ljubljana: DZS, 1975.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149–181.
- Hassan, Ihab H. "From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context." *Philosophy and Literature* 25.1 (2001): 1–13.
- Heidegger, Martin. *Was ist Metaphysik?* 8th ed. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1960.
- . *Basic Writings*. Revised and expanded ed. Ed. and trans. David Farrell Krell. London and New York: Routledge, 1993.
- Hesiod. *Theogony*. Trans. Richard S. Caldwell. Cambridge, MA: Focus information Group, 1987.
- Horn, Eva, Bettine Menke, and Cristoph Menke, eds. *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Munich: W. Fink, 2006.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost* [Intertextuality]. Ljubljana: DZS, 2000.
- . »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji« [Prešeren's and Pushkin's Poetry on Poetry]. *F. Prešeren – A. S. Puškin: Ob 200-letnici njunega rojstva*. Ed. Miha Javornik. Ljubljana: ZIFF, 2001. 43–71.
- . *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature* [Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to the Modern Study of Literature]. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Kermauner, Taras. *Mesec dni z Ivanom Cankarjem, Martinom Kačurjem in Tarasom Kermaunerjem ali O različnih dobrodejnih, še bolj pa o neblagih plateh slovenstva, o naši spodbudni tragikomediji* [A Month with Ivan Cankar, Martin Kačur, and Taras Kermauner ...]. Ljubljana, 1976.
- Kern, Andrea. »Zwei Seiten des Verstehens. Die philosophische Bedeutung von Kunstwerken.« *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Eds. Eva Horn et al. Munich: W. Fink, 2006. 57–79.
- Kristeva, Julia. "Revolution in Poetic Language." Trans. Margaret Waller. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 2002. [1986]
- Littérature – Philosophie. *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 3–310.
- Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- McLeod John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester and New York: Manchester UP, 2000.
- Meschonnic, Henri and Jean-Patrice Courtois. "Poétique du poème et de la pensée. Entretien avec H. Meschonnic." *Europe* (Paris) 78.849–850 (2000): 76–82.
- Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda* [The Question of Poetry. The Question of a Nation]. Ed. Rudi Šeligo. Maribor: Obzorja, 1978.
- . *Filozofija in umetnost in drugi spisi* [Philosophy and Art and Other Essays]. Ed. Igor Zabel. Ljubljana: Aleph, 1991.
- Plato. "Ion." Trans. Benjamin Jowett. *The Internet Classics Archive*. Ed. Daniel C. Stevenson. Web Atomics, 1994–2000. <http://classics.mit.edu/Plato/ion.1b.txt> [21 August 2006]

- Quignard, Pascal. *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1999.
- Rickman, Hans Peter. *Philosophy in Literature*. Madison, WI: Farleigh Dickinson UP, 1996.
- Schlegel, Friedrich. *Philosophical Fragments*. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- — —. *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe. Vol. 1 [1794–1797]; Vol. 2 [1798–1801]. Eds. Ernst Behler and Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- Staël, Madame de. *De l'Allemagne*. 2 vols. Paris: Garnier-Flammarion, 1997–98.
- Strniša, Gregor. *Vesolje* [The Universe]. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- Štuhec, Miran. »Literarne revije in programi« [Literary Journals and Programs]. Pogačnik, Jože et al. *Slovenska književnost* III. Ljubljana: DZS, 2001. 469–508.
- Šuvakovič, Miško. *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960* [The Anatomy of Angels: Discussions on Art and Theory in Slovenia after 1960]. Trans. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Trans. Talcott Parsons. London and New York: Routledge, 2001. [1992]
- Worton, Michael. "Between Poetry and Philosophy: René Char and Martin Heidegger." *Reconceptions: Reading Modern French Poetry*. Ed. Russell King and Bernard McGuirk. Nottingham: University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1996. 137–157.

THINKING THROUGH THE GAP

POETIC PHILOSOPHERS AND PHILOSOPHICAL POETS

Stephanos Stephanides

University of Cyprus

UDK 1:82.0-1

As both a poet and an academic, in this essay I attempt a personal and academic exploration of the controversial and symbiotic relationship between philosophy and poetry. I make reference to several thinkers in the tradition of continental theory, from Nietzsche to Alphonso Lingis, and use the example of a poem by Derek Walcott. The argument raises questions about the ontology of language and what is at stake in the notion of truth when we consider Heidegger's translation of the Greek word for truth (aletheia) as "unforgetting." I hope to raise questions regarding how the conceptualizing faculty may (or may not) enhance our understanding of poetry and art.

Keywords: delinquent poet, delinquent theoretician, truth, memory, forgetting, thinking, poetry, nature

The relationship between philosophy and poetry is a complex and controversial one that has informed literary theory since ancient times. By sheer or meaningful coincidence, when I received the invitation for this roundtable, I received a message from my friend, the Indian writer Priya Sarukkai-Chabria, who had just read one of essays and who hitherto had only read my poetry. She commented "how immense and thought-provoking the gap! Should I not have known otherwise, I'd say these are from two different people. True, the forms demand difference, but you are radically oppositional in the way you choose to write in these forms. Why such divergence? Could you expand on it?" In a subsequent message, she gave hints of how this apparent gap is bridged, but I would like to take up the challenge of her question with reference to a quote in the call for papers for this roundtable from Roberto Juarroz ("Vertical Poetry" X/19):

Poetry and thought
are precisely
the most opposed to death
because they are its most faithful witnesses. (Juarroz 51)

This suggests that, whether as philosophers or as poets, we know ourselves in our mortality. The discursive communities that arise from this mortal condition vary according to our relationships to established institutions and cultures. In her renowned essay "Against Interpretation," Susan Sontag stated that, in most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone, and she would want to liberate art from the taming of interpretation, which in her view makes art manageable and conformable, whereas real art has the capacity to make us nervous. She implies that interpretation denies the abyss of possibility that opens our understanding in art to go beyond the things within reach, and to make our stance vertiginous. The potentials of things must be reached out to by our powers to heal or break with the past and remain innocent and free. Sontag (perhaps drawing on Adorno, who also says that no thought can express non-identity) argues that concepts cannot do justice to the materiality of art.

Julia Kristeva has suggested in her work that social life today closes the subject from the qualities in art that do not conform to its preconceptions and stereotypes, but at the same time some have argued that the conceptualizing faculty could become impoverished through its rejection of its worth or efficacy – a certain degree of identity philosophy is as essential as material nonidentity. The aim is to open the subject to develop new symbolic capacities in social life and at the same time revise identity. Along with Kristeva, some have suggested that rhythm marks the differential spaces in poetry and philosophy, and they seek the future possibility of a musical thinking that would go beyond the opposition between philosophy and poetry. Rhythm is the force to be reckoned with and is the essential element in an understanding of philosophy and poetry. Rhythm in effect provides a musical ethics of philosophy because musical thinking goes beyond the metaphysical opposition between philosophy and poetry and sets the frame for post-philosophical practice.

If the interpreter, as Sontag would have it, speaks from an established discourse, philosopher Alphonso Lingis claims that the philosopher can maintain his dignity in a community of skeptics revealing inconsistencies and incoherencies in the established canon. Nonetheless, in academic institutions we position our minds to avoid adventures that we sense we will not have the ardor to live through. One measures feelings and codifies responses to the promises and the threats. However, there are those that are excluded and marginalized from the philosophical statements that are acknowledged as reliable and true, and that are denied access to the truth and feel the fatigue of homelessness in their bodies.

How we understand the notion of truth is at stake here, as in all the thinkers and critics we have cited. Heidegger's critiques of the Western philosophical tradition raises questions as to what we mean when we speak of truth. He goes back to the pre-Socratics in search of a term that better defines truth, suggesting that Plato misused the original meaning of the Greek word for truth, *aletheia*, which has its root in *lethe* 'forgetting', so it literally means non-forgetting. Thus Heidegger reads the original meaning as non-concealment. He says that if we translate *aletheia* as 'non-concealment' rather than 'truth', this translation not only draws on the literal mean-

ing of the word, but directs us to rethinking the concept of truth. It does not merely mean correctness of statements, but rather takes us to the disclosure of beings. Heidegger believes that Plato misdirected us and he claims that there is no right way to get at beings at all, only better ways of uncovering them. Truth is not a feature of correct propositions that are asserted about an object by a human subject and then validated. Truth is the disclosure of beings and the idea of being in the world (*Dasein*) and here he moves from the abstract language of philosophical inquiry to the subtler poetic language. The intention is to allow *Dasein* to engage the world, to allow beings to reveal themselves to *Dasein* in their non-forgetting, not in their analysis. The primary task of poets is to uncover the world, to depict and explore the various relationships between beings and *Dasein*.

Poets are less exact but not less rigorous, drawing on nuance and metaphor, whereas philosophy tries to make terms as specific as possible. Blanchot, also inspired by Heidegger, turns to the pre-Socratics to discuss the relationship between philosophy and poetry. Blanchot tells us in “The Beast of Lascaux” that the listeners to Xenophon’s poetry and Heraclitus’ oracular and ambiguous aphorisms were present at the birth of philosophy in poetry, which he describes as a very strange event. For Blanchot, in Heraclitus there is a turning away from cosmogony to a new discourse in which sacred speech becomes the discourse of *physis*, permitting things themselves to resonate in the power to name, reaffirming their exultant presence as they disclose the materiality of language. Blanchot’s notion of nature and poetry also draws upon the reflections on being and *physis* in the work of Heidegger, and on Heidegger’s notion that this experience is linked to a certain experience of origin in the work of art that renews the now. In *The Space of Literature*, Blanchot suggests that, if nature offers as well as denies itself to utilization, then it forgets itself in the real, and the experience of art is “is always original and at all moments a beginning” – “ever new, the mirage of the future’s inaccessible truth” (229) – and thus disrupts the reigning order of experience. In its promise or nostalgia for the future, the original experience occurs in the work of art as an experience of non-forgetting, which is the coming to presence of the real. The poem, by remembering, also renews our time by drawing on the future. It is to this excess that poetry points in the experience of nature, as the original experience, as what is remembered with an uncanny and transpersonal or communal memory. In the “The Beast of Lascaux,” he speaks of the immediate and the remote, what is more real than all real things and forgets itself in each thing, the bond we cannot bind, and by which everything, the whole, is bound.

The issue is related to a philosophy of language and the materiality of language. In identifying the problem of language, Alphonso Lingis’ own language hovers between the axiological and the apophantic, seeking words whose forces chant and do not discourse. Alluding to Nietzsche’s affirmation that the primal force of language is axiological, he affirms that “words are uttered not for their representational form but for their condensing intensifying force – mantras” (64); “the strong and active forces of healthy sensuality speak, speak words of consecration and imprecation” (65). At times, Lingis writes in quiet complicity with the delinquency of the poet

seeking ambient materiality that enraptures with its sensuous substances, following Nietzsche, who in the modern era opened the way to thought as creative, as a form of poetry. In *The Birth of Tragedy*, he portrays poetry as the great healer of the existential troubles of human life: the Apollonian (philosophical) and Dionysian (poetic) characters must be held together if either is to attain its fullest potential. Nietzsche regarded poetry as an exceptional form of art, much more useful to philosophy than other forms.

Communication and contention cannot be resolved by abstraction alone because this leads to a leveling and undiscerning perception. Language as an intensifying force of incantation has the possibility to allow some noise to enter and break the singularity of order. However, even the poet cannot sustain a language of intensifying force and has to use representational form – darkness is a correlate to enlightenment. Derek Walcott wonderfully evokes this in his poem *Midsummer* (XVII):

I pause to hear a racketing triumph of cicadas
setting life's pitch, but to live at their pitch
of joy is unendurable. Turn off
that sound. After the plunge of silence
the eye gets used to the shapes of furniture, and the mind
to darkness. The cicadas are frantic as my mother's
feet, treading the needles of approaching rain.
Day thick as leaves then, close to each other as hours,
And a sunburnt smell rose up from the drizzled road.
I stitch her lines to mine now with the same machine.
What work lies ahead of us, what sunlight for generations!

The sounds of the cicadas like words that are non-teleological send forth flashes of light in which vocalization is a discharge of excess energies and the solar chant of expenditure without return. We may recall here Michel Serres' idea of noise as part of communication. Poetry is the noise of science – without it there would be no science, yet without at least some philosophy there would be no poeticizing or philosophizing – and coming to grips with noise is opening to non-knowledge or the real beyond the rational. Serres considers noise as disorder to have a founding role in the production of order. The maximal elimination of noise would produce successful communication, but this leads to a leveling and undiscerning perception – to a process of dematerialization that leads to abstract thought, but eliminates the refractions off things and their luminous surfaces.

Contradictions arise both from the ontology of language with its processes of in/exclusion and its interaction with the institutionalization of the social and cultural establishment. This affects not only academic criticism, but also poetry because literary and artistic production feels the constraints of its hierarchies and institutions. Both perhaps need the delinquent poet within them (whether as literati or as philosophers), who will break hegemonic singularity, who will discern where to release the intensifying force of language that will enliven the groan and rumble of wasted bodies and wasted nature, discern the multiple contours and possibilities of landscape and being. This delinquency is troped into the figure of the parasite in Serres'

theoretical model – the parasite is the static noise that interferes in communication and is also configured as the uninvited guest in La Fontaine’s fables, that feeds from others but offers stories in return, upsetting the system of exchange, introducing a little noise into the order of the dinner party – the parasite moves through the turbulence of midstream and his strategy opens up a new space in a new stream or channel. His tactics transform the nature of the dinner party to his advantage, which might provoke the host to take action to ensure his future exclusion. Thus the parasite is both included and excluded (because the party is founded on the exclusion of the uninvited), but creates a condition of new possibility in the parasite’s logic of displacement opening a way out of determinacy through an infusion of miracle, chance, and the unpredictable. As in Bataille, chance is important in Serres’ thought, drawing on the theory of entropy and the infinite variation in the course of an object’s trajectory. For Bataille, chance is linked to anguish because anguish is the contestation of chance. Thus, chance is a rupture with identity and the utilitarian experience based on the determination of events.

When I was a student in Britain, as a migrant out of language and out of place, I was troubled by the linear periodization of my literary studies, which led me from *Beowulf* to T. S. Eliot and left me asking myself where I belong – looking for the chance connections and turbulence that brought me into that classroom. I was always wanting to move sideward and across, above and below. The subsequent decades led to transformation in academic literary studies with a new emphasis on such issues as the postcolonial and the transcultural. If I have found a space in academia, it is because of the delinquent theorists and writers that brought about this turn to horizontality. Nonetheless, new hegemonies and orthodoxies arise as we move to a new canon and a new world order that brings with it new forces of singularity and homogenization in an increasingly global experience, and of scientific and technological rationality. It is a sad fact about our culture, W. H. Auden observed, that a poet can earn much more money writing or talking about his art than he can by practicing it. However, this should not be sad at all because poets, like magicians, are non-professional beings and their role is to subvert exchange value, and magic is furtive and mysterious, irregular, a threat to the social and the boundaries that gives it meaning. Walcott says: “genius was not arrested for its epoch-shattering shout / but for running in the streets naked – spluttering out that what it discovers was always there to be known” (XII). The problem is not only a tension between the philosopher critic and the delinquent poet, but within each as we grapple with the boundaries of our mediation. As Juarroz suggests above, this mediation is within the domain of dying that circumscribes and limits the range of possibilities. Sontag warns us against the taming of real art in the realization that life is nurtured in its relentless sensuality. If we have learned to protect ourselves against nature, we now have to learn to protect nature from ourselves using our powers to dissolve into her strangeness, and the strangeness of others that in effect is also our own. Seeing alone cannot grasp its other – bursts of poetry come from the limitations of seeing because the truth of the concept is separated from the reality to which it refers. Although sci-

ence is in the image and the image in science, science cannot predict the trajectory of the imagination, an activity subject to the individual's creative will, and has to do with semiconscious daydreaming and the hierarchy of forces or intensities which express it. Again, I quote Walcott:

to betray philosophy is the gentle treason of poets, to smile at all science, scorning its instruments; these lines will wilt like mayflies – kamikazes or Icarus singed in empirical radiance. (XII)

We do not as humans necessarily seem aware of what we are physically or mentally doing at all! There is opacity in human affairs and as human beings we are spoken as much as we speak. Here I would like to invoke Walter Benjamin's notion of *memoire involontaire* discussed in relation to Proust, where remembrance gives rise to experience although is not itself an experience. Lyricism becomes the principle of poetry's transmission as a kind of aftershock, just as involuntary memory carries a life forward despite the fact that the events at issue may have been forgotten by consciousness – the subject may have forgotten the basis of the lyricism or the memory, but these have not forgotten the subject.

And on this note I will end, quoting the final lines of the final poem of Walcott's *Midsummer* (LIV): "though no man dies in his own country / the grateful grass will grow thick from his heart."

WORKS CITED

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.
- Bataille, Georges. *On Nietzsche*. Trans. Bruce Boone. New York: Paragon Press, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Image of Proust." *Illuminations*. Trans. Harry Zohn, ed. & intro. Hannah Arendt. [New York, 1968.] London: Collins/Fontana, 1973. 201–15.
- Blanchot, Maurice. "The Beast of Lascaux." Trans. Leslie Hill. *The Oxford Literary Review* 22 (2000): 9–38.
- . *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982.
- Heidegger, Martin. *Pathmarks*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
- Juarroz, Roberto. *Vertical Poetry: Recent Poems*. Trans. Mary Crow. New York: White Pine Press, 1992.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press: 1986.
- Lingis, Alphonso. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.
- Walcott, Derek. *Midsummer*. London & Boston: Faber & Faber, 1984.

ON THE MEANING OF LITERARY DISCOURSE IN PHILOSOPHY: SOME REMARKS ON PLATO'S POETICS (abridged version)

Marko Uršič
University of Ljubljana

UDK 1 Platon:82.0
UDK 111.852

The article argues against some contemporary attempts of de(con)struction of Platonism, especially in the field of literary theory. The author's main point is that Plato's dialogues and "myths" are constitutive in the philosophical sense, because the synthesis of logos and mythos is essential for the transcendental truth of Platonism.

Keywords: Plato, poetry, metaphysics, dialogue, mythos, Plotinus, Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer

Plato's ill-famed expulsion of poets from the ideal *polis* – the exclusion of the great Homer and some adored writers of tragedies, founded on the argument that they are simply "imitators of images" that "do not lay hold on truth" (*The Republic* X, 600e) – naturally plays an important role in *The Republic* and cannot be overlooked in Plato's opus as a whole. This thought by the founder of philosophical idealism, which seems rather odd from the present-day point of view, must be critically considered and, most probably, dismissed. Nonetheless, it would be a mistaken consequence, destructive to the relations between philosophy and poetry, if an overall rejection of Plato's philosophical idealism were inferred from the legitimate dismissal of his "poetics." Despite its gravity, the condemnation of poetry does not concern the very essence of Platonism – this essence of Platonism being, most concisely, the overcoming of transitoriness and longing for eternity that is common to both poets and philosophers.

It must be noted that Plato himself felt some uneasiness in his critique of poetry, "because we ourselves are very conscious of her spell" (*The Republic* X, 607c), and this is why he somehow tried to apologize:

Let us, then, conclude our return to the topic of poetry and our apology, and affirm that we really had good grounds then for dismissing her from our city,

since such was her character. For reason constrained us. And let us further say to her, lest she condemn us for harshness and rusticity, that there is from of old a quarrel between philosophy and poetry. (607b)

Concerning this “quarrel” (*diaphora*, also: ‘difference, distinctness’), in his early essay *Plato and Poets* (*Plato und die Dichter*, 1934) Hans Georg Gadamer poses the question: “Is the fact that the philosopher Plato cannot be fair to poets and their art ... the consequence of the ancient quarrel between philosophers and poets?” (Gadamer 192).¹

The answer is ambiguous: on the one hand, the *diaphora* between philosophy and poetry indeed goes back to pre-Socratic sages (Heraclitus, Xenophanes, etc.), who rejected Homer’s “fairytales” about the quarrelsome and debauched gods, about gloomy Hades, and so on (because they understood them “too seriously,” very differently from us), and Plato simply extends this “rational” critique of mythical and poetical thought, especially in Books II and III of *The Republic*, considering that such fantasies deprive the guardians of their courage and “spoil their souls” – whereas, on the other hand, in Book X Plato introduces his own specific critique of poetry, based on the supposition that it “imitates” empirical things and events, which are in turn also “imitations” or “images” (*eidola*) of the eternal and most real Forms (Ideas), so that a poet is farther from the supreme Reality than a carpenter, who, while making a table, directly “imitates” its ideal Form, as “seen” in his mind. From Plato’s point of view, the poet’s principal mistake is his remoteness from the real Truth, from the transcendent “World of Forms.” Here is the “ill-famed” sequence from *The Republic*:

This consideration, then, makes it right for us to proceed to lay hold of him [the poet] and set him down as a counterpart of a painter, for he resembles him in that his creations are inferior in respect of reality, and the fact that his appeal is to the inferior part of the soul and not to the best part is another point of resemblance. And so we may at last say that we should be justified in not admitting him into a well-ordered state, because he stimulates and fosters this element in the soul, and by strengthening it tends to destroy the rational part, just as when in a state one puts bad men in power and turns the city over to them and ruins the better sort. Precisely in the same manner we shall say that the mimetic poet sets up in each individual soul a vicious constitution by fashioning phantoms far removed from reality ... (695a–c)

Plato’s rejection of poetry is argued *per analogiam* with the more obviously “mimetic” art of painting: painted images are supposed to resemble “shadows” of empirical reality, and they do not represent things “as they are,” but only “as they seem to us.”

I agree with Gadamer when he says that “it would be wrong if we tried somehow to diminish the provocative paradoxical character of this critique [by Plato]” (Gadamer 192),² and I also endorse his judgment that this is an obvious case of “blindness” of Platonic *paideia*, a dangerous illusion that spiritual education may have an “unlimited creative power” (Gadamer 197).³ I also agree with Gadamer’s diagnosis of this “blindness” – namely, with his statement that here it is simply a case of wrong supposition:

that the essence of poetry and art in general is the imitation of the world of senses. However, I have to add that this mistake by Plato had already been discovered and corrected in late Greek and Roman Neo-Platonism. Consider one of the famous passages from *Enneads*, where Plotinus clearly corrects his master's lapse:

But if anyone despises the arts because they produce their works by imitating nature, we must tell him, first, that natural things are imitations too. Then he must know that the arts do not simply imitate what they see, but they run back up to the forming principles [*logoi* 'seeds'] from which nature derives; then also that they do a great deal by themselves, and, since they possess beauty, they make up what is defective in things. For Pheidias too did not make his Zeus from any model perceived by the senses, but understood what Zeus would look like if he wanted to make himself visible. (*Enneads* V. 8. 1)

Plotinus' new, explicitly positive attitude towards art as *creating* sensual beauty that "imitates" (i.e., re-presents) transcendental, divine beauty, is quite a "different story," compared with Plato's old critique of poetry – however, it is still perfectly Platonic! For Plotinus art, as well as literature, is on the same quest as philosophy: when it tries to in-form the upper world of gods, when it re-presents the upper world *as it would look* if it were visible to us, it follows the path of transcending transitoriness, the temporal change of all phenomena, in order to reach something timeless and eternal. This understanding of art in (Neo)Platonism was essential for its revival in the Renaissance period, when many masterpieces of art were directly influenced by Platonic ideas, so the latter were obviously not directed against art and poetry. However, the later developments of Platonism cannot erase the severe attitude towards poetry of Plato himself.

Our "postmodern" philosophies and literatures have been very much (overly much!) determined by various de(con)structions of metaphysics, ranging from Nietzsche and Heidegger to Derrida and Lacan, so that our cultural climate is, generally speaking, quite unfavorable to every revival of Platonism, and consequently also to philosophical-literary essays of the Platonic type. Among other reasons for this prejudice is the frequent misunderstanding of the meaning and role of Plato's literary passages ("myths," metaphors, analogies, etc.) within his philosophical discourse, as well as ignoring the essential stylistic importance of the dialogues. Even Gadamer, who is otherwise a positive exception in understanding the importance of Platonic dialogue – because his own hermeneutics is also dialogic – states in his essay *Plato and Poets* (already cited; this is of course only one of Gadamer's many seminal works on Plato's philosophy) that "Platonic myths are neither myth nor poetry" (Gadamer 208),⁴ because the philosopher refers in them and through them "back to *logos*" – that is, that they are some kind of rationally directed allegories after all. I do not agree with this statement because the point of Platonic mythos is not referring back to *logos*, but rather: mythos is introduced into the Platonic dialogical discourse at the point(s) where the latter fails, because it is unable to "show" (in Wittgenstein's sense) the transcendental truth that is *beyond* any discursive expression. So, for example, the famous Allegory of the Cave is not

just an illustration of some underlying theoretical concepts, philosophical “ideas” in the modern sense, but is itself, as *mythos*, essentially *constitutive* for Platonic wisdom, because its metaphysical transcendent truth is based on the synthesis of *logos* and *mythos*. Furthermore, Platonic dialogues – as Gadamer himself has well pointed out – have a similar, very decisive role: Socratic “love of wisdom” is written down for us in the dramatic form, because dialogues formally enable “polyphony” of truth, as well as a certain subtle “distance” of the author towards the thoughts and opinions of his *dramatis personae* (this feature of Platonic discourse has also been extensively presented by Gorazd Kocijančič in the introductory notes to his Slovenian translation of Plato’s collected works).

To conclude, I would like to mention my personal experience in writing philosophical-literary discourses. My comprehensive tetralogy *Four Seasons* (still growing; two works, *Spring* and *Summer*, have already appeared in Slovenian) is, from the formal and conceptual points of view, much inspired by Classical and Renaissance Platonism. I believe in the further development of a “hybrid” that may be called “literary philosophy,” and I am sure that such a twofold (or manifold) discourse can avoid lapsing into some “ideological” fiction without much trouble. As for literary philosophy, which has a rich tradition (from the Pre-Socratics and Plato through the Renaissance to several modern *belles-lettres* within philosophy), it is essential that *logos*, in close connection with *mythos* and expressed as *dialogos* or in some other “literary” style, develop itself as “polyphonic,” “fluent,” and *dialectical* discourse (in the pure sense of the word) – that is, that it never forget to be open to the transcendent truth “beyond.” This is why philosophy should be – for its own sake, and to the greatest extent possible – open-minded towards poetry, literature, and all other arts.

NOTES

¹ This and the following quotations from Gadamer are translated from German by the author; the original of this passage reads: »Ist es dennoch ... der Ausdruck uralten Zwistes zwischen Dichtern und Philosophen, dass der Philosoph Plato den Dichtern und der Dichtkunst nicht gerecht zu werden vermag?« (Gadamer 192).

² »Es ist verfehlt, die herausfordernde Paradoxie dieser Kritik auf irgendeine Weise abschwächen zu wollen« (Gadamer 192).

³ »... die unbergrenzte Schöpfermacht« (Gadamer 197).

⁴ »So sind die platonischen Mythen nicht Mythos und nicht Dichtung ...« (Gadamer 208).

WORKS CITED

- Gadamer, Hans Georg. »Plato und die Dichter«. *Gesammelte Werke*. Vol. 5: *Griechische Philosophie I*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1985. 187–211.
- Plato. *The Collected Dialogues, Including the Letters*. Eds. E. Hamilton and H. Cairns. Princeton: Bollingen Series LXXI, Princeton University Press, 1985.

- Plotinus. *Enneads* I–VI. In Greek, with an English translation by A. H. Armstrong. Cambridge, MA: The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1966–1995.
- Uršič, Marko. “The Allegory of the Cave: Transcendence in Platonism and Christianity.” Trans. Andrew Louth. *Hermathena: A Trinity College Dublin Review* 165 (1998): 85–107.
- — —. *Štirje časi, filozofski pogovori in samogovori* [Four Seasons, Philosophical Dialogues and Monologues]. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002 and 2004) [Some fragments available in English at: <http://www2.arnes.si/~mursic3/>]

IN THE FIRST PERSON SINGULAR

Milan Jesih

Ljubljana

UDK 808.1

In this brief essay the author contemplates his poetics: his ideas, principles, intentions and the real process of creation; his use of language and its registers, verse and rhythm, the choice of topic and vocabulary; and especially the relationship between the biographical and poetic ego that is concealed in the first person singular of lyrical discourse. The author explains his poetic creation as an ornament.

Keywords: poetry and poetics, lyrical subject, first person, ornament, Milan Jesih

The topic of this contemplation is supposed to be the balance between intentional poetics and the real working process of an author that has published several collections of poems. I will produce myself in the first person singular, and so these thoughts are inevitably individual and thus partial views of the undersigned – of the majestic first person – and it is neither possible nor justified or sensible to generalize them.

What prior knowledge do I have then, apart from everything I do not know, about the rules that guide my writing? Quite a number of them have accumulated spontaneously through the years; some have sprung from my decisions, sometimes after consideration, yet mainly more-or-less *via facti*.

However, first comes the big question, which – I will admit straight away – I cannot answer: namely, the big *why*. I could, I think, explain quite coherently why humanity is producing poetry, but I cannot say why I personally need to write. If I understand the boy that, decades ago, wished to prove himself in the field he valued and chose for himself, I am less certain why the present me. Is it simply inertia? Suppressed vanity? Little lust for adventure? Would I like to – probably in the narrower sphere of interpersonal relations rather than really in the area of the social – present another particular view on the world in general? Or at least – on poetry? Possibly, because I believe poetry is born out of marveling. So much about

the question why or to what end: I do not know. Just in case we stumble upon it later on.

The real first person singular reaches up to this point and barely beyond. When the process of word construction begins, I assume the dynamic dual (or is it split?) role of someone writing a poem. I am both the versifier and his supervisor. I am thus telling you about this double non-ego in the first person.

Poems usually start with one verse or less, which arises when I am completely relaxed – thinking neither of poetry nor of anything else; walking, driving – as if accidentally, as if I snatched this rhythmic string of words out of the ether. To continue means walking down the eternally divergent paths: so many words must be abandoned in order to choose one. Selecting words from which poems are built is, after all, writing poetry.

A propos – Hugo Fridrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* cites the anecdote in which Mallarmé tells Degas that poems are not made of ideas but of words. The same thought about poetry, as the viewpoint of the novel's character, appears in Gide's *Les Faux-Monnayeurs*: "And then he told me my mistake is to start from the idea instead of letting myself simply be led by words." Or, as Winnie the Pooh composes a song in Eeyore's honor, he declares: "So there it is, ... It's come different from what I thought it would, but it's come."

A poem as a string of words – such a definition is somewhat tautological, as if we said David was made of stone. On the other hand, it expresses the anguish of the attempt to define my own pursuit as a stable ontological category. After all, the engine driver needn't know Ludolf's number down to the last decimal place in order to drive the train. Let me add another statement here: the readers are the least of my concern when writing. A concert, too, is meant for the orchestra: it is *not a concert for the audience*.

Naturally, combining words does not imply arbitrary combinations. Here, I feel a trace of the mystical: somehow I think (or do I believe?) that some beginnings naturally demand continuation, so that they round off with the end, as if they were strings in some chaotic knot that want to come into the light and existence. *We Look for Poems Where They Are* was the translation of the title of Matjaž Hanžek's book in the early seventies.

Before we address the topic of taste, I should mention that in terms of social ideology – if the term is not too rough – within my work, I set myself virtually no boundaries, except appeals to evil, such as glorifying war, killing, and repression. The reason behind this is mostly hygienic, less the belief that a poem directly influences the world and changes it. Or is it superstition?

I am nonetheless, willingly or not, committed to a wider network of ideologies in the area of the strictly poetical, which I perceive in terms of some thematic and numerous formal limitations.

It would perhaps suit me best to proclaim my poetic intention with a metaphor: I dance you an ornament. An ornamentalist can use a stencil, why not? I prefer to think that I draw the contours freehand, and above all I wish to play with colors within my ornamental canvas.

In terms of themes, it tends to start with a rather empty, regular statement that is frequently dangerously close to the weather or the time of day or the season. In some way, the beginning creates its own sphere, which I rarely break dramatically. I like small turns and stable shifts. The motifs are old, tried and tested through centuries. I could not, though, sincerely praise patriotic themes, except in the parodic vein, which is a completely different story.

As regards form, for over two decades I have been a slave more than a devotee of a regular verse form: namely, iambs. In this period I have been able to train myself in numerous rhetorical and verse approaches: from balancing the verse on a more daring enjambment – which I can, for instance, perform with a phrase or with an accent on the non-ictic position – or in various other ways. These could be illustrated, if I prepared examples, with a five-hour-long lecture. I would also like to be regarded, by myself, as a good rhymester: I cannot imagine rhyming *my* and *thy*; only exceptionally do I rhyme words of the same part of speech; I take damn good care not to use empty filler words.

Lexically: as with the thematic and the formal dimension, the lexical does not demand any special attention. Quite the opposite, such consideration would block the work that seems to be operating by itself. If, *relata refero*, I am known for my successful jumps from low into high language – from affected foreign words into street slang – it is not a matter of a deliberate plan, but deliberate acceptance. It is a consequence of the non-hierarchical anarchy inside my head, where there is also enough space for some very common prejudices; I refuse to use about three dozen words.

How does such poetics work? I think it doesn't differ considerably from the majority of "creative" activities: in the upper right corner it releases the imagination that, more or less hastily, keeps throwing at one's feet all kinds of ideas and nonsense, at times rejects, at times prefabricated expressions, at times elegant, already achieved solutions: and one is employed there as a censor, as a filter, as a selector. Selection: choice. It always seems somewhat horrendous: how many words I reject each time I choose one.

Overall, I would find it easier to tell you about what I don't than about what I do; the territories of the unacceptable are considerably larger and it is always the chaos of everything versus the chosen singular.

This work is a constant struggle with the first person singular. I repeat: it was never me that wrote poems; I was writing a poem that somebody somewhere was writing. Although I lend my privacy into unlimited use to the first person of the poem, the "lyrical subject," I never feel that I speak about myself. As already stated, the ornamentalist's colors bring with them a fair amount of the personal, but this is only the material: my experience is thus merely enclosed in the basement; having read or heard a story, it is likewise stored there. The same applies to yet unheard words – and I cannot see any reason why I should limit the stock of the available material in advance.

However, there is a limit between the material and the private. In no circumstances would I wish my poems to become my dear diary.

Once, when already I was a mature man, a poem occurred to me, featuring my mother, with her actual Christian name. The poem wouldn't sound right without her name; other, fake names made it fall apart and the poem was dear to me, maybe even dearer due to the real name, and it still is, but, but. I placed it into the collection *Sonnets* and I am not sure, up to the present day, whether I did the right thing.

I know very well that it is this tangible experience of the individual – the author – that provokes poems, far better than mine, poems of pain and joy, poems that overwhelm and move, but I have chosen another path. (I also know that this choice is the result of the deepest first person, even if it renounces it; if we are given any choice at all). This is what poetics is all about: the author demonstrates his notion about what a poem is.

Ultimately, aren't we all incessantly – in poems and in any discourse and when quiet – talking in first person singular, be this person a technical element of our *métier* or the civil I or maybe eventually one, inseparable entity, as is the world we inhabit – a single one, no matter how diverse?

Translated by Barbara Zorman

THE TREE AND THE VINE

A FABLE ABOUT THE RELATION BETWEEN POETRY AND THEORY

Boris A. Novak
University of Ljubljana

UDK 82.09-1:1
UDK 82:111.852

This paper is divided into three sections. In the first the author uses a fable from the Enlightenment period that personifies literature as a tree and theory as a vine growing around the tree. The second section is dedicated to Paul Valéry, who has revived the ancient Greek meaning of poetry and poetics. In the third section the author reveals his “amphibian” experience as a poet and professor.

Keywords: literature – tree, literary theory – vine, poetry – poiesis, poetics, Paul Valéry

1. Against Self-sufficient Literary Theory

As a starting point, I have chosen a fable from the Enlightenment period that personifies poetry as a tree and theory as a vine growing around the tree. In other words, poetry is envisioned as an organic force growing out of the earth (i.e., out of its own foundation) to the sky, whereas theory is a secondary, marginal activity with no foundation of its own; therefore, it sucks the essential life force from the strong, creative stem of poetry. In brief, theory is a parasite on the body of poetry.

This hierarchical view of the relation between poetry and theory was characteristic for traditional literature, and we can still hear it uncritically repeated by some poets that do not exactly excel at self-reflection. The poetic art, in addition to its emotional and unconscious levels, also demands the intense engagement of all other mental levels; as Paul Valéry pointed out, the power of (self-)criticism is the very condition for poetic creation. I do not thoroughly agree with the message of the Enlightenment fable about the tree and the vine – or, more precisely, with its irrationalistic interpretation – but I even agree less with the arrogance of theory in its constant striving to relegate poetry to the edges of the garden. Literary

theory, as practiced in academic circles in recent decades, has been treating poetry even worse than the Enlightenment vine: it attempts to envelop and suffocate the tree of poetry, and yet it imitates the tree and behaves as though it had roots of its own. On the basis of my own experience as a university professor I must, unfortunately, admit that there is an increasing fascination among students for literary theory, which would not be so bad if it were not accompanied by a shocking lack of joy for reading primary literary texts.

The basic disposition of Western philosophy (i.e., Plato, Aristotle, and Hegel) lured literary theory into the constant temptation to dethrone poetry and to commandeer its very position, which finally happened in the 20th century. Today's prevalence of theory over poetry is not only a phenomenon characteristic of the modern and post-modern era, as academic literary critics like to flatter themselves, it is a renewed and radical implementation of the starting point of Western metaphysical philosophy, in which poetry is always subservient to philosophy as the highest and ultimate truth of the world. The honorable exceptions among philosophers and literary critics (i.e., Heidegger, Lotman, Derrida, Steiner, Bloom, and Pirjevec) understand the specific nature of poetic language, which cannot be replaced by the theoretical language.

Poetry is now marginalized; it plays a minor social role but has not lost its dignity, because its very position at the margins enables it to express its own truth and the truth of the world. Is theory now "happier" than before? No, but theory is *a priori* an unhappy consciousness. Perhaps it will find a sort of happiness when it realizes that it must limit its ambitions to control and subjugate the entire world.

The relation between poetry and theory was never abstract, but always took place in a certain historical and social context. The crucial role in this process was played by the respective educational systems with their changing values and aims. The feeling that poetry and theory have exchanged their roles, as suggested by the invitation to our symposium, is perhaps merely a perceptual error: theory always had its place in the mechanism of social power, whereas poetry was always considered as a weakness. The traditional faith in the social meaning of poetry was to a large extent a consequence of humanistic education from the 18th century on, which was based on quotations from the history of poetry. This educational tradition was finally broken a few decades ago. "The crisis of poetry," referred to in the invitation to this symposium, is not a crisis of poetry, but a crisis of the educational system that marginalized poetry and established theory as the ultimate aim of the educational process. This antipoetic, antiartistic, amusical tendency has already experienced a sad and banal catastrophe because it does not enable the intellectual development that is its proclaimed aim: the educational system is drowning in barbarism, the only purpose of which is to serve the society of consummation. Goodbye beauty, goodbye brains!

I am an amphibian: a poet making a living as a professor of literary history and theory. As a poet, I believe that poetry is a tree that needs appropriate care in order to breathe, grow, and bear fruit.

As a professor I would like to believe that theory is not just a vine, but – frankly – I cannot completely trust its greedy nature and parasitical impulse; therefore, I am constantly forced to limit its appetite in order to save the tree. I trust the tree in me much more than I trust the vine. I see the greatest danger in mistaking one for another, in mistaking the different identities and biological laws of tree and vine.

The tree and the vine can coexist by respecting their mutual differences. And here is the problem; the tree can live without the vine, but the vine cannot live without the tree; the vine has to embrace the tree all the time. Too close for comfort. Academics that claim that their theory has replaced poetry should abolish the adjective “literary” in the name of their profession: let them be *theoreticians* and *critics* as such, let them write theory *an sich!* Unfortunately, the place for theory *an sich* has been occupied by philosophy for two thousand five hundred years. That is the unpleasant border of the *hubris* of self-sufficient academic literary criticism: that in the ultimate consequence it is not an independent discipline. That it is merely a vine on the tree of poetry. If literary criticism suffocates the tree of poetry, it becomes the parasite on the tree of philosophy. Embarrassing.

However we turn this relation, there is still a grain of salt in the Enlightenment fable about the tree of poetry and the vine of theory. To the basic message of this old fable we should today add that the vine gives the measure to the tree, showing its breadth and height.

2. Paul Valéry, the Founder of Modern Poetics

Edgar Allan Poe’s essay “The Philosophy of Composition” (which so deeply fascinated Baudelaire and Mallarmé) introduced the understanding of poetry as a rational construction. Paul Valéry as Mallarmé’s most gifted follower continued and radicalized this line so far that he has become a personification of the synthesis between the poetic creation and Cartesian *ratio* in the history of French and European poetry. Precisely this is the reason why Valéry is an appropriate author for the reflection of the relation between poetry and theory. He seems to be the very source and the ultimate authority in this controversy. Even more: because we owe the contemporary understanding of the term *poetics* to Valéry, he seems to be the most suitable poet and critic for the analysis of the relation between literature and literary theory. Tzvetan Todorov, one of the leading structuralists, pointed out in his article “La ‘poétique’ de Valéry” that “Valéry has the credit of reviving within the French language the term *poetics* in a sense that differs from the set of rules defining rhymes” (125).

Valéry’s modern use of this term is – paradoxically – the revival of the original, ancient Greek understanding of *poetics*. Valéry understands the word *poetry* in its primordial, etymological sense: the ancient Greek verb *poiein* means ‘to do, to create’. Its Latin equivalent (or, more precisely, a simplified translation) is *pro-ducere* ‘to produce’, which reduces creation to a mere technique and represents the source of today’s dictatorship of

production. Valéry revealed his analysis in 1937 when he became professor of poetics at the *Collège de France*. I mention this biographical detail as a critical remark against academic circles that still treat poets with highbrow arrogance; on the other hand, every poet without a Ph.D. is not Paul Valéry. In his inaugural lecture (when the hall was completely full and people were fighting in order to enter and listen to the Poet and Professor), Valéry simply defined *poetics* with its etymological meaning – “poietics”: “It is an utterly simple notion of the work (creation – *faire*) that I want to deal with. To do (to create), *poiein*...” (Valéry, *Oeuvres I* 1342). Valéry’s revival of the original ancient Greek understanding of poetry and artistic creation is parallel to Heidegger’s return to the Sources. In this context, Heidegger is essential for us because he is one of the rare thinkers that highly appreciated poetry (respect for art is otherwise not very common in the tradition of metaphysical philosophy): he saw thinking and poetry as “two closest, but deeply separated mountain peaks.” It is interesting and significant that both Heidegger and Valéry came to the same conclusion about the necessity of the revival of the original, ancient Greek meaning of *poiesis*, although Valéry stemmed from a Cartesian philosophical background and was as a matter of fact “the last Cartesian,” whereas Heidegger radically criticized Cartesian principles. Slovene comparatists remember with nostalgia our late professor Dušan Pirjevec, who frequently repeated the etymology of the word *poetry* (*poiesis*) in order to save literature from its slavery to ideas, which was characteristic of the traditional understanding of literature, especially in Slovenia. Due to specific historical circumstances, living under the rule of foreign powers, Slovenes maintained their cultural identity with the help of the poetic word.

In his “Discours sur l’esthétique” (Speech on Aesthetics), presented at the Second International Congress of Aesthetics in 1937 and later published in *Variété IV*, Valéry divided aesthetics into two disciplines: (1) *aesthetics* (*Esthétique*), which he etymologically understood in the original sense of the ancient Greek word *aisthesis* (‘sense’) and explained as “a research of sensations,” and (2) *poietics* (*Poiétique*), which deals with “the production of works (*la production des oeuvres*).” According to Valéry, it is “on the one hand the research of the invention and composition, the role of the coincidence, reflection, imitation; the role of the surrounding culture; on the other hand, it is a testing and analysis of techniques, procedures (*procédés*), instruments, materials, means, and supports of the action” (Valéry, *Oeuvres I* 1311).¹

In the lecture “About the Teaching of Poetics at the *Collège de France*” in 1937 (first published in *Variété IV*), Valéry revealed the purpose of his course simply and systematically as a true Cartesian: its aim is “to research the purely literary effects of the language, the examination of the expressive and suggestive inventions created in order to increase the power and the penetration of the word (*parole*), and to research the limitations that are

¹ When not otherwise indicated, Valéry’s quoted thoughts have been translated by the author of this analysis, who also published the first book of Slovene translations of Valéry’s poetry in 1992.

sometimes imposed in order to distinguish the language of the fiction from the language of use, etc.” (*Oeuvres I* 1441). His insistence that literature is nothing else but a special language activity is worthy of a passionate linguist: “Literature is and cannot be anything else but a kind of extension and application of certain characteristics of the language” (*Oeuvres I* 1440).

One of the signs of the rationalistic nature of Valéry’s poetics is his utter contempt for the notion of the inspiration; in *Tel Quel* he defined it as an aphorism: “Inspiration is a hypothesis that reduces the author to the role of the observer” (*Oeuvres II* 484).

Valéry treats the author as a sovereign, omnipotent creator of artistic reality; in this sense, his understanding of the author stems from the basic principle of rationalistic philosophy as founded by Descartes. Following this line of thinking, Valéry came to the following conclusion in the essay “Lettre sur Mallarmé” (Letter about Mallarmé) from 1927: “If ever I should write, I should infinitely prefer to write entirely consciously, and with complete lucidity, something rather feeble, than to give birth, thanks to a trance and while outside myself, to the very finest masterpieces” (*Oeuvres I* 640, *Selected* 216).

Valéry started his lecture at the University of Oxford, entitled “Poetry and Abstract Thought” and first published in 1939, with the following lines that address the very heart of this discussion:

The idea of Poetry is often contrasted with that of Thought, and particularly “Abstract Thought.” People say “Poetry and Abstract Thought” as they say Good and Evil, Vice and Virtue, Hot and Cold. Most people, without thinking any further, believe that the analytical work of the intellect, the efforts of will and precision in which it implicates the mind, are incompatible with the freshness of inspiration, that flow of expression, that grace and fancy that are the signs of poetry and that reveal it at its very first words.... This opinion may possibly contain a grain of truth, though its simplicity makes me suspect it to be of scholarly origin. (Valéry *Oeuvres I* 1414–15, *Valéry An Anthology* 136)

Later in the same text we can read the poetic sentence: “Between Voice and Thought, between Thought and Voice, between Presence and Absence, oscillates the poetic pendulum” (*Oeuvres I* 1333, *An Anthology* 157–58). However, there is no poetry without conscious work:

All the precious things that are found in the earth – gold, diamonds, uncut stones – are there scattered, strewn, grudgingly hidden in a quantity of rock or sand, where chance may sometimes uncover them. These riches would be nothing without the human labor that draws them from the massive night where they were sleeping, assembles them, alters and organizes them into ornaments. These fragments of metal embedded in formless matter, these oddly shaped crystals, must owe all their luster to intelligent labor. It is a labor of this kind that the true poet accomplishes. Faced with a beautiful poem, one can indeed feel that it is most unlikely that any man, however gifted, could have improvised without a backward glance, with no other effort than that of writing or dictating, such an simultaneous and complete

system of lucky finds. Since the traces of effort, the second thoughts, the changes, the amount of time, the bad days, and the distaste have now vanished, effaced by the supreme return of a mind over its work, some people, seeing only the perfection of the result, will look on it as due to a sort of magic that they call INSPIRATION. They thus make of the poet a kind of temporary medium. If one were strictly to develop this doctrine of pure inspiration, one would arrive at some very strange results. For example, one would conclude that the poet, since he merely transmits what he receives, merely delivers to unknown people what he has taken from the unknown, has no need to understand what he writes, which is dictated by a mysterious voice. He could write a poem in a language he did not know. (Valéry, *Oeuvres I* 1334–35, *An Anthology* 159–60)

As I have analyzed in the study “Valéry’s paradox” (Novak, *Po-etika* 156–91), there are many contradictions between Valéry’s poetic practice and his own theory. Among other things, Valéry’s own poetry shows that his denial of inspiration is not as absolute and irrevocable as one would expect on the basis of his statements quoted above. On the thematic level we can be surprised by the frequent treatment of mythical poets, such as Orpheus and Amphion, or the prophetess Pythias. Although the Cartesian philosopher Valéry did not believe in the ancient myth about the prophetic nature of the poetic art, as concentrated in the Latin proverb *poeta vates*, in his long poem “Pythias” (published in his volume of classical verses *Charmes* in 1922) the poet Valéry described Apollo’s priestess in the temple of Delphi tormented by the terrible power coming from outside, from transcendence, physically tortured by the *inspiration* until her prophetic (poetic) breath articulates the world submitting itself to the discipline of the language. In this poem Valéry wrote the famous verse: “Honneur des Hommes, Saint LANGAGE” (The Pride of Men, Holy LANGUAGE; *Oeuvres* 136).

In spite of his rationalism and his contempt for traditional “inspiration,” Valéry believed that the beginning of poetic creation is an irrational and even “supernatural gift;” in the essay “Au sujet d’Adonis” (With Reference to Adonis, 1920), Valéry launched his famous idea about the first verse: “Graciously the gods give us the first line for nothing, but it is up to us to furnish a second that will harmonize with it and not be unworthy of its supernatural elder brother” (*Oeuvres I* 482, *Selected* 140). It also means that only the first verse is “free” whereas all the others must imitate its rhythmic and euphonic structure.

Paul Valéry has great merits for the dethronement of the author as the only and exclusive proprietor of the sense of his work, as the supreme interpreter with an absolute monopoly over the meaning of his text. At the end of the essay “Au sujet du Cimetière marin” (1933), in which Valéry explained the genesis of his most famous poem, “The Graveyard by the Sea,” he comes to a far-reaching conclusion: “*There is no real sense of the text.* There is no authority of the author. Whatever he *wanted to say*, he has written what he has written. Once published, the text is similar to a tool that anybody can use according to his or her wishes and abilities; and it is not quite certain whether its constructor uses it better than anybody else” (*Oeuvres I* 1507).

In the preface to the edition of the book of poetry *Charmes* commented on by the philosopher Alain (1929), Valéry wrote: “My verses have the meaning that is given to them. The meaning that I give to them is suitable for me only, and is not in discordance with any other. It is the error that is contrary to the nature of poetry and can even be fatal for poetry if we demand that each poem have a real and unique sense that would correspond or be identical with the author’s thoughts” (*Oeuvres I* 1509).

Valéry is one of the rare poets that has a good opinion about criticism and critics. Even more: for him, self-reflection is not just a control instance for poetic creation – it is the highest creative ability, as he pointed out in his shocking aphorism from the book *Tel Quel*: “Each poet will in the end be evaluated according to his value as a critic (of himself)” (Valéry, *Oeuvres II* 483).

Valéry’s poetics is based on reason, but poetry always prevails over reason; the following definition from *Tel Quel* brilliantly reveals this paradox: “Reason demands that the poet should love rhyme more than reason” (*Oeuvres II* 676). In *Cahier B. 1910* (Notebook B 1910), the only one he published during his lifetime in the framework of *Tel Quel* (otherwise Valéry wrote notes every morning of his life, leaving behind 261 notebooks), he reversed the generally accepted idea about the relation between the rhyme and the idea: “There is a greater possibility that a (literary) idea would be born out of a rhyme than to find a rhyme starting with an idea” (*Oeuvres II* 582).

These lucid and paradoxical remarks by Valéry refer to his poems written in classical forms and published in three books of poetry: *Album des vers anciens* (Album of Ancient Verses, 1920), in which he gathered youth symbolist poetry created in the framework of the Mallarmé circle (*mardistes* ‘Tuesday followers’); the long and hermetic poem *La Jeune Parque* (The Young Fate, 1917), the most “mallarméan” of Valéry’s poetic texts; and *Charmes* (Charms, 1922), one of the best-composed volumes of poetry ever written. This segment of Valéry’s *oeuvre* was named *poésie pure* (‘pure poetry’) – a label that caused many controversies. However, we should point out that *poésie pure* represents only a tiny part (150 pages) among thousands and thousands of pages of Valéry’s entire literary production, gathered in his collected works (*Oeuvres*) and notebooks (*Cahiers*) in the famous French collection *Bibliothèque de la Pléiade*. The great majority of his literary work is written in a hybrid form of diary entries, essays, prose poems, free verse, and so on, and we could name it *poésie brute* (‘brute poetry’), which is the title of one such cycle.

For Valéry, the central question is the relation between the Mind (Intellect) and Poetry. In *Tel Quel* (in the chapter “Literature,” which was first published as a separate booklet), we can read the following praise to the poetic capacity of the Intellect:

A poem must be a holiday of Mind (Intellect). It can be nothing else.

Holiday: it is a game, but solemn, ordered and significant; image of what one ordinarily is not, partaking of a state where efforts are rhythms – and redeemed.

One celebrates something in accomplishing it, or representing it in its purest and fairest state.

Here we have the power of language and its inverse phenomenon, understanding, identity of the things it separates. One discards its poverty, its weaknesses, its everydayness. One organizes all the possibilities of language.

Holiday over, nothing must remain. Ashes, trampled garlands. (*Oeuvres II* 546–47, *Selected* 147)

For Valéry the poem is, therefore, “a holiday of Mind,” the highest expression of Intellect, where the usual laws of Logic are no longer valid. The prose poem that immediately follows the quoted fragment shows that the basic law of poetic language is paradox:

In the poet:
The ear speaks,
The mouth listens;
It is intelligence, vigilance, that gives birth to dream;
It is sleep that sees clearly;
It is the image and the phantom that look;
It is the lack and the blank that creates.
(*Oeuvres II* 547, *Selected* 147)

The central book of Valéry’s poems written in classical forms is entitled *Charmes* (1922). This typically French expression bears the Latin epigraph: *Deducere carmen* (To deduce a poem; Valéry *Oeuvres I* 111). *Carmen*, ‘poem’, is, namely, the etymological source of the French word *charme*, or English *charm*. Such a definition of the title offers us the best possible key for understanding the poetic nature of Valéry’s poems: his poetic language is so musical and metaphorically fresh precisely because of the fact that this sworn Cartesian rationalist was capable of surpassing his own poetics and brilliant theoretical concepts in order to listen and trust the poet in himself.

3. From Poetry to Poetics and Back

As an “amphibian” I would like to explain how I experience literary theory “out” of my poet’s skin.

When as a timid freshman – was it really already 35 years ago? – I was listening to the explanations of the late professor Anton Ocvirk about versification systems, I had mixed feelings: on the one hand, all that scientific pedantry about *ictus* and number of syllables seemed completely absurd to me (especially because of the fact that at the time I belonged to the neo-avant-guard movement), but on the other hand I vaguely felt that the music of words I dreamt as a young poet was mysteriously connected with this extremely boring academic rubble.

My poetic development was paradoxical: contrary to the great majority of other poets, who usually start with the traditional forms and only later

decompose them into free verse and personal poetic expression, I did it the other way around. The experimental research of “sound poetry” has led me to the discovery of the classical poetic forms that allow the deepest music of words. I have found that strict poetic form – paradoxically – deepens the poetic message, irradiating a magnetic emotional impact. Due to these limitations, poets must explore the language and their own mental structure (which in poetry is the same thing), where they find unexpected solutions that reveal the “dormant” truth of the heart and of the world. The poetic form, therefore, does not limit the freedom of artistic expression; quite the contrary – it establishes true artistic freedom.

I was first charmed by alliterations and assonances, then I discovered rhyme as a musical embrace of words, and finally I became obsessed with the search and re-search of the poetic rhythm: the entire world lies hidden and reveals itself each time again through the *memory of the language*, the time vertical given by the repetition of rhythmic and euphonic patterns! Traveling through different countries, I have been cleaning the dust from the ancient notebooks of poetic forms at the shelves of old bookshops: I, a former avant-gardist, have cast away the barbaric arrogance of the modern age and have learned to be humble before ancient masters. (As always: arrogance is ignorance.) I have discovered that classical poetic forms were not a petrified chain of unnecessary rules, but an accumulated formal wisdom of generations of poets. I have discovered that different rhythms corresponded to different layers of my emotionality, that different voices living in me expressed their worlds through different poetic forms. Things that can be expressed through the form of the Troubadour *sestina* cannot be expressed with free verse, and vice versa. Poetic forms are basic rhythmic and euphonic codes for different registers of the heart and of the world.

I cannot quite recall the moment when I moved from practical research on poetic forms into the field of theory. Between both I have never felt a gap, but a bridge. (As a matter of fact, I have been feeling this gap only lately, because of the self-sufficiency and arrogance of literary theory described above.) Frankly, literary history and theory have helped me to discover many poetic forms that otherwise I would have never known. On the other hand, the loving struggle with the poetic language that I have been fighting throughout my life enables me to understand the theoretical questions “from inside;” from the organic, so to say “bodily,” experience of the language.

In the handbooks of poetic forms *Oblike sveta* (Forms of the World, 1991) and *Oblike srca* (Forms of the Heart, 1997) I combined poetic practice and theory, with pedagogic and didactic intentions as well: I have written poems in 140 different forms and poetic procedures, in the wide range from the East to the West, from ancient Greek prosody to modern poetics. In the process I have introduced forty new forms into Slovene poetry and the Slovene language, which turned out to be exceptionally elastic, as though made for poetry. The Slovenes are a small nation: in order to console us, God has given us the language of poetry.

The monograph *Oblika, ljubezen jezika* (The Form, the Love of Language, 1995; in the Slovene original the title rhymes), which represents the book

adaptation of my doctoral dissertation *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (The Reception of Romanic Poetic Forms in Slovene Poetry, 1995), is completely different: it is written in objective language, free of metaphorical polysemantic meanings, as a decent scholarly work is supposed to be. At the same time, I must confess that this work was not merely a fruit of scholarly zeal, but a fruit of pain as well: I had been writing it in the first half of the 1990s, in the long years and even longer nights when, because of the wars in the former Yugoslavia, I could neither sleep nor write my own poems. I was afraid that by writing poetry I would open the wound that was a consequence of the organization of humanitarian help for refugees and writers from the besieged city of Sarajevo. (I coordinated one of the biggest humanitarian actions by International PEN.) Surrounded by tragedies, I felt a need to flee from terrible reality into the world of pure beauty, into the world of pure sound, void of any meaning. I found it in literary theory: versology enabled me to stare into pure sound, into the cosmic space beyond any meaning and, therefore, beyond any pain, into that abstract dimension where music corresponds with mathematics. At that extreme point of running away from meaning, I discovered that in the end rhythm always depends on meaning. Together with meaning, pain returned and, together with the pain – joy, that beautiful and terrible joy of life... and together with the pain and the joy my poetic voice burst out from my closed throat again. The result was one of the most painful, but – I believe – also one of the best poetry volumes I have ever written: *Mojster nespečnosti* (The Master of Insomnia, 1995).

What is, therefore, the source of the literary “science” as I practice it, according to my best, but – I am afraid – humble forces? Following Plato, I would say: *Eros*, which pushed me to research poetic forms. Out of poetry into poetics, and out of poetics into literary theory. After my painful experience with the book *Oblika, ljubezen jezika*, I would also add: pain. This book, full of metric schemes and graphic representations of the frequency of rhythmic procedures, was stained by the blood that I have systematically cleaned with cold scholarly language.

Ever since then, I respect, love, and obey – yes, also obey – both of my demons: the demon of Poetry and the demon of theory. The first one deserves the capital letter, the second one does not.

Let me conclude this examination of the relation between poetry and theory with my own poetic experience. The genesis of my poem “Narcis in Eho” (Narcissus and Echo) – first published in the volume *Stihija* (Cataclysm, 1991), and then in *Oblike sveta* (Forms of the World, 1991) and *Oblike srca* (Forms of the Heart, 1997) – offers a significant example that theory can help in the process of the poetic creation. I had been writing it ten long years, returning to it all the time and putting it away with a mixture of content and discontent: I knew that I had very precious material under my pen, but this material simply grew and grew, dissipating at the same time. After ten years of intense work I found a solution in an old and dusty English handbook of poetic forms: the *echo sonnet* (a rare form invented a thousand years ago and flourishing in French, English, Italian, and German

poetry of the 16th and 17th centuries) offered a form that crystallized my verse material into the definitive shape of the poem. Unfortunately, the poem is untranslatable because of the close relation between sound and meaning in Slovene.

I was extremely happy that I was able to finally conclude the poem. I believed then that “Narcis in Eho” was the best poem I had ever written. My creator’s happiness was soon overshadowed by the fear that all the poems in my future work would necessarily be less powerful, and I longed for those ten long years of language search and research, ten long years of creative efforts. I realized that the happiness felt in the process of the creation is far greater than the happiness after the successfully concluded work.

It is probably not a coincidence that it is the most “mallarméan” and “valéryan” poem in my entire poetic *oeuvre*. Its beauty is based on the perfection of the form, the perfection of the relation between sound and meaning.

I still think that “Narcis in Eho” is my most beautiful poem. However, today I believe that beauty is not everything. The essence of poetry is not in beautiful, but in *true* verses. And here theory cannot offer any help to poets.

Translated by the author

WORKS CITED

- Novak, Boris A. *Oblike sveta: Pesmarica pesniških oblik* [Forms of the World: A Poetry Book of Poetic Forms]. Ljubljana: Mladika, 1991.
- . *Sihinja* [Cataclysm]. Maribor: Obzorja, 1991.
- . *Mojster nespečnosti* [The Master of Insomnia]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- . *Oblika, ljubezen jezika* [The Form, the Love of Language]. Maribor: Obzorja, 1995.
- . *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* [The Reception of Romanic Poetic Form in Slovene Poetry]. Ljubljana: author, 1995.
- . *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik* [Forms of the Heart: A Poetry Book of Poetic Forms]. Ljubljana: Modrijan, 1997.
- . “Valéryjev paradoks” [Valéry’s paradox]. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 156–91.
- Poe, Edgar Allen. “The Philosophy of Composition.” *Graham’s Magazine* (April 1846): 163–167.
- Todorov, Tzvetan. “La ‘poétique’ de Valéry.” *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975): 123–32.
- Valéry, Paul. *La Jeune Parque*. Paris: Gallimard, 1917.
- . *Album des vers anciens*. Paris: Gallimard, 1920.
- . *Charmes*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.
- . *Variété IV*. Paris: Gallimard, 1938.
- . *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1941, 1943.

- . *Oeuvres I*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957.
- . *Oeuvres II*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Selected Writings*. Trans. Lionel Abel, Léonie Adams, Malcolm Cowley, James Kirkup, C. Day Lewis, Jackson Mathews, Louise Varèse, and Vernon Watkins. New York: New Directions Publishing Corporation, 1964.
- . *An Anthology*. Selected, with an Introduction, by James R. Lowler. From *The Collected Works of Paul Valéry*, ed. Jackson Mathews. Princeton: Princeton University Press, 1977. (= Bolingen Series XLV·A).
- . *Cahiers (1894–1914)*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *Paul Valéry*. Trans. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.

SCHLEGEL'S "DIALOGUE ON POETRY" AND PLATO'S "SYMPOSIUM"

Vid Snoj

University of Ljubljana

UDK 82.0-1:1

UDK 111.852

In his reflection on poetry, Friedrich Schlegel, the founder of early German Romanticism, used philosophical ideas and concepts from the very beginning. On the other hand, for the purpose of reflecting on poetry, in the literary periodical Athenäum he soon introduced the literature-like genre of the fragment instead of the usual form of the treatise. His essay "Dialogue on Poetry" (1800), however, is written in the form of a dialogue whose entire staging – that is, speeches on certain themes followed by discussions about them among a selected group of persons – is reminiscent of Plato's Symposium (ca. 380 BC). Yet Plato's Symposium is a talk on the Beautiful, whereas Schlegel's "Dialogue" is a symposium on poetry. This is also where a significant difference lies between the two dialogues from the point of view of intellectual history.

Keywords: Friedrich Schlegel, Plato, theory, dialogue, poetry, new mythology, allegory, the Beautiful, the unshowable, the Absolute

The invitation to the colloquium "on the dialogue of literature and theory" opens up the history and genres of this dialogue from Romanticism to the present as a first field of work. As the first in this field – or, better put, midfield – a famous name is mentioned (or so it appears): Friedrich Schlegel. The title of the colloquium and its introductory words thus lead us to reflect on the creative response of literature to theoretical "ideas and concepts," as well as on theory's reaching for literary representational modes in the last two hundred years; that is, on the action from the field of theory that goes along the border and crosses into the field of literature, and the other way around. It is a reciprocal action in which the role of pioneer was presumably played by the younger of the Schlegel brothers.

However, it goes without saying that theory circumscribes the field of literature and says what literature is, and not the other way around.

Therefore, the first question that arises is: what actually is theory? Or, more accurately: from which concept of theory did Schlegel proceed, being himself one of the first writers on literature, if not the very first, who in early Romanticism, at the beginning of modern (self)understanding of literature, crossed the border of theory towards literature and poetry, respectively?

He proceeded from a handed-down concept, and this concept overlaps with the concept of modern science.

In this conceptual acceptance, theory is *a whole of assertions that set a certain objective field and represent its object within it*, re-presentation being the basic mode of treatment of this object. As a whole of coherent, ordered assertions, it is simultaneously *a system*. Theory is thus not a single vision, but a continual seeing, a being-seen of the object preserved in a system of coherent assertions – a knowledge of it. The theory of literature, for example, objectifies, posits literature as the object of its treatment in the field of language, and is in this way a permanent knowledge of the object “literature” that belongs to modern science, while this is, because its regions and objects of treatment are multiplying, a constantly growing totality of such “regional” theories and, as such, “a theory of the real,” as Martin Heidegger defined it (Heidegger 46 ff.).

Schlegel, however, departed somewhat from the inherited concept of theory at the very beginning of his career in literary theory. Facing the first offshoots of historicism in the 18th century, he realized that a new view of theory was needed, and found a way of looking that sees theory differently and, owing to this changed vision of theory, also looks at its object differently. This way of looking proceeds from a reflected, turned-towards-itself vision that came to see its own situatedness in time or history, and thus from a newly acquired awareness of this situatedness and its indispensability in the conception of theory. From now on, the object of theory would no longer be one and the same for all time, but time and again an object within a respective historical horizon drawn around it by a historical view. The object becomes *that which shows and how it shows itself, which is therefore visible within the horizon of historical time*, that is, in its historical shapes, although Schlegel – and I shall stress this immediately – also preserved an interest in the unshowable.

We have nearly forgotten that history – that is, the historiography of certain national, in particular Romance literatures, such as Italian, Spanish, Portuguese and Provençal – began with the studies of the brothers August Wilhelm and Friedrich Schlegel, and that, as far as Classical literature is concerned, the two of them transferred the value stress from Roman literature, on which it lay in the Renaissance and in Classicism, to Greek literature. The two also introduced the distinction between Classical (ancient) and Romantic (modern) literature, although today we are no longer aware that this distinction is actually the origin of our awareness of literary modernity. All this is the work of their pioneering historical consciousness, yet the theoretical in Friedrich Schlegel is far from being in complete opposition to the historical. On the contrary: *the conceptual substratum of theory is preserved in Schlegel's concept of the system*.

At first – that is, between 1793 and 1795 – the young Schlegel was still reflecting on “the possibility of an objective system of practical and theoretical esthetic sciences” (KFSa 1, 358).¹ The systemizing or, more accurately, the theoretical-systemic conception of Schlegel’s esthetics and poetics is embodied in drafts from 1795, which were preserved in his papers under the title “On Beauty in Poetic Art” (“Von der Schönheit in der Dichtkunst”), and which he metonymically named “the poetic Euclides” (cf. Behler 97), using the name of this great systemizer of antique geometry that, through his reshaping, became a model of the scientific system. In these drafts the establishment of “the true concept of the beautiful” (= esthetics) comes first. It is followed by “a theory of judging the beautiful” (= criticism) and “a doctrine of art genres” (= technique), as well as poetics as a theory or doctrine “of the peculiar character of poetry” and its kinds – dramatic, lyric and epic, etc. – which comes last (cf. KFSa 16, 5). Schlegel, however, did not finish his drafts, but changed his view of theory and tried to arrive at a theory of poetry through its history. He therefore began to study the history of Greek poetry and, in his letters to Novalis and his brother August Wilhelm in 1794, wrote nearly the same: “The history of Greek poetic art [of Greek poetry] is the [complete] natural history of the beautiful and of art.”² Further on in his letter to Novalis he adds that we have been “without a true theory of the beautiful” until now, and in the letter to his brother he remarks “that is why my work is – esthetics” (KFSa 23, 204).

Hence, in Schlegel’s eyes it would be an illusion for theory to attempt to fix its object – art or poetry, poetry as a succus of art – outside its becoming in history, in abstract timelessness: *the only possible theory of poetry* (and of art or the spiritual in general) *is its history*, a contemplation of its historical change. It should, however, be an integral contemplation that grasps the becoming of its object from a certain point of view – that is, from our “now” to which the becoming has come – and expresses it in its historical connections: a project that Schlegel himself ironically named, with a “no” to theory that is simultaneously a “yes,” “the historical system” (cf. Behler 116). Also belonging to the circle of this project are the conceptions of great esthetics from the Romantic period, particularly Hegel’s and Schelling’s esthetics which are no longer “a theoretical system.”

After abandoning his work on the theoretical system or pure theory – that is, theory irrespective of history – Schlegel turned his working attention from the theory of the beautiful to the history of poetry, *from the beautiful as such to the concrete shaping of the beautiful in poetry*, that is, in Greek poetry. His essay entitled “On the Study of Greek Poetry” (“Über das Studium der griechischen Poesie”), which he wrote in 1795 and which, after being published two years later, made him famous, introduces such a “historical system,” a series of oppositions developed between Greek and modern poetry. To say only what is most relevant: for a newly opened historical view, Greek poetry is a presentation that is beautiful in itself, hence a beautiful presentation of that which already shows itself first of all, a demonstration of the phenomenal, the sensible, or the finite, whereas modern poetry is not concerned with the beautiful anymore, but is driven by

the interest in *das Interessante*, in what is “full of interest” and rouses the interest: the infinite.

At this point, however, I would like to say a little more about another of Schlegel’s essays, entitled “Dialogue on Poetry” (“Gespräch über die Poesie”) from 1800. This essay is a *dialogue*. Schlegel had already come close to the literary representational mode in his literature-like fragments, which were published in the literary periodical *Athenäum* between 1798 and 1800, but with this dialogue he actually moved away from the scientific, or theoretical, treatise and its monological asserting and proving of assertions. In general, the dialogue is mimetic; it provides no speech about a chosen subject that would not have been placed within the action, but moves – not only, but also – in the element of presentation, sharing this element with mimetic, presentational arts such as poetry or painting. The dialogue is already like this in Plato. It presents a talk as a dramatic event, as well as the characters of those that take part in it.

Plato is not the only philosopher that wrote dialogues, yet he is the only one among them that wrote only dialogues, and Schlegel read all of them in the original Greek when he was sixteen. It is therefore not surprising that Schlegel’s “Dialogue” is similar to Plato’s “Symposium” with regard to both composition and speech structure.

Written in about 380 BC, “Symposium” happens to be framed within a narrative, as are some of Plato’s other dialogues. In this case, the narrative is a report on a symposium organized at a concrete event, a victory won by Agathon’s tragedy, and “Symposium” is actually framed by it not only once, but twice. It is, in turn, particular in that it mostly does not take place as a talk, as an intellectually intense exchange of words in which Socrates usually questions his co-speaker, but is really structured like a symposium – a collection of speeches on a selected theme. Likewise, Schlegel’s dialogue is also framed by an introductory consideration and a report on a fictional group of friends and their decision to talk, whereas the main texture of the dialogue is again made up of speeches, each of which is bordered by a discussion among the members of the symposium group on a selected current theme in connection with the poetry treated by each of them.

Furthermore, the authorial anonymity of Platonic dialogue is preserved in Schlegel’s dialogue. In the introduction we read: “The present talk should set completely different views against one other, each of which can show the infinite spirit of poetry in a new light from its own point of view” (Schlegel, “Gespräch” 281). Different interpretations attempted to recognize the opinions of Schlegel’s contemporaries in the views of the speakers, but without success. This is why all statements return to the author of the dialogue, who nevertheless remains without a clearly distinguishable voice in a multitude of voices, *an author without an authorized text*. It would be best to simply say: in Schlegel, as in Plato, there is a talking about this and that. So, by choosing the dialogue and using the possibilities of dialogizing, Schlegel has abandoned the monological theoretical manner of speaking and the ordinary theoretical treatment in general: in his dialogue *he does not posit poetry as an object, but sets different views of it against one*

another and in this way, by many-sighted or many-voiced approximation, removes poetry itself from objectification.

Yet, on the other hand, is there a talking about this or that in Plato? Does theory exist in Plato? Is it possible to separate theory from the many-voiced texture of Platonic dialogue, a systematically organized knowledge that can also be taught to others, a doctrine? A theory of ideas, perhaps, that would be the nucleus of Plato's idealism?

At this point I would like to refer to Gorazd Kocijančič, who published his – and indeed the very first – complete translation of Plato's works into Slovene in 2004. One of the basic findings that he repeats in his accompanying incentives to the reading of Plato's dialogues is that Plato's dialogically structured thought cannot be reduced to any monological thesis or doctrine, not even to the theory of ideas.

In the philosophical talk staged by Platonic dialogues, the way to the goal is not walked through to the end; knowledge is not reached. Socratic dialectics is the guiding of a co-speaker to the point where he becomes aware of his ignorance, which Socrates, on the other hand, is aware of all the time. The sense of the famous saying "I know that I know nothing" is not that Socrates, the wisest among men of his time, was ignorant about things within the reach of human knowledge, but that knowledge of what really exists is not possible. Socratic dialectics thus guides the co-speaker along the paths of thought so as to bring him to *aporía*, to "waylessness" and/or to "embarrassment" – that is, to unknowingness with no way out. The dialogue paves the way of thought to what is Plato's concern, yet this is not reachable by knowledge, nor is the development of thought in one dialogue in accordance with the development of thought in another.

Nonetheless, the dialogue is a way. Kocijančič says: "Here we can only prepare the way. The dialogue is therefore a guiding along the way, step by step, to the goal that is behind Socrates' unknowingness..." (Kocijančič, "Platonova filozofija" 808). It is a *preparing of the way without a goal, an indicating of the unknowable goal itself*. And Socratic dialectics is nevertheless a *majeutics*, a midwifery that helps to give birth to what is immortal in man (i.e., his soul), for that which surpasses him as a mortal being – although what is born can also be stillborn. Namely, what dialectics prepares us for, though does not carry us to, can never be reached without a radical caesura, but with a leap in *exaiphnes*, in a certain "suddenly," which is a temporal ecstasy or ec-stasy out of time. *With a seeing which, despite being the seeing of reason, is nevertheless not discursive*.

Heidegger lays the stress on the pulling-out-move of modern science as "a theory of the real," on its "positing" intervention in the object: theory pulls out a certain entity and sets it in an object by giving the entity to itself in *Vor-stellung*, in its own re-presentation. In his opinion, it is no coincidence that the Latin word *contemplatio*, which is a translation of *theoría* from Greek, was translated into German as *Betrachtung* 'contemplation' as early as the Middle Ages, yet etymologically stems from the Latin word *tractare* 'to treat' 'to deal with' (cf. Heidegger 55–56). As contemplation, theory is already a dealing with. In Plato, however, *theoría* is a *pure, non-discursive, nontreating looking: a seeing*.

Plato's "theory" is therefore by no means a contemplative dealing with the real, with this or that phenomenon, but a seeing of that other that does not show itself; which, then, does not show itself to the mortal eye. It is a seeing of eide; that is, of ideas or of "the seenness," as the word *idéa* is translated by Kocijančič, or of what gives itself to the seeing and makes it possible at all, because it is present in it precisely as the seen. And as a culmination of philosophical life that breaks the horizon of time in an ecstatic "suddenly," it is prepared, through a guiding to waylessness, by dialectics. Dialectics is thus a preparation for the ascent of man's soul beyond that which shows itself to the bodily eye, and is only for (this) appearance's sake, to what becomes visible to the highest in the soul itself, to the eye of reason. To what really is. To what is only "a premonition of thought" and cannot be spoken of discursively, but still needs to be spoken of.

Thus even Socrates cannot properly formulate what Plato's true concern is in philosophic-conceptual terms, because it resists formulation insofar as it exists only in the nondiscursive receiving of reason. Certainly, Plato pleads as much as he can for the philosophical way of life that Socrates is embodying and is nothing but an uncompromising "living-towards" the transcendent, yet he agrees only with the direction of Socrates' formulating and not necessarily with the formulated itself.

As already observed, in Platonic dialogues, a thought about the same thing can develop differently: it is not only the philosopher that is capable of *theoría*, but, in another constellation of thought, also the artist, who according to modern understanding is nothing but an artisan.³

As a nondiscursive seeing, *theoría* in Plato is before *poiesis*, before "creating," if this is broadly understood to mean a bringing from non-being to being – before the artistic creating as well. Every art is poetical, that is, creative in the broader sense, and certain arts receive an instruction immediately from the seen in seeing itself, informing it in the element of logos. In the narrower sense, however, *poiesis* is poetry. In Plato, first of all, this can be an art, the creating of which is a production of verses ("Symposium" 205b–c); second, an art that is not a bringing from non-being to being through eidos or an idea that can be seen by *theoría*, as is tablemaking or chairmaking, but through *eikón*, an external image or appearance of a created thing, such as painting ("The Republic" 596b–602c); and third, a divinely inspired and, therefore, *maniké*, "raving" or raved-by-god art ("Phaedrus" 245a). The third possibility is the best for poetry, but it is Socrates that says, precisely in "Phaedrus," that poetry cannot present what the soul sees in the super-heavenly place (247c): "The place beyond heaven [*Hos dè hyperouránios tópos*] – none of our earthly poets has ever sung or ever will sing its praises enough" (Plato 525).⁴

Whereas Plato has Socrates speak about the soul's seeing the super-heavenly place in a way that Socrates simultaneously renounces this seeing to the poet, he himself actually articulates *the philosophical myth*. The thought in the background, which is also indicated in some of Plato's other dialogues, is that only the seeing of a philosopher can deliver itself from the stream of time and, in timelessness, join the seeing of a not-yet-embod-

ied soul in eternity, for constant "theory" can only be the seeing of a soul before birth. Yet this seeing – a soul's seeing of the super-heavenly place, as the sphere of eide is called here – is no longer shaped by the poetic, but by Plato's own myth. Or, more accurately: *Plato's myth is not the myth of a poet, but it is nevertheless poetic*. Namely, in presenting only "the circumstances" of a soul's seeing in the pre-birth sphere, it does not discursify it. The philosophical *mýthos* thus shows itself as a special *lógos*, a risky, empirically uncovered, creative word about the insensible existence of the soul.

Yet the sphere of eide is not the highest that is strived for by the soul in its seeing. This is still beyond the sphere of eide, "beyond the essence [*epékeina tês ousías*]" ("The Republic" 509b),⁵ beyond the whole of eide as the eternal paradigms of things. Its name is The One in "Parmenides," the idea of Good or the Good in "The Republic," and the Beautiful in "Symposium."

On the whole, "Symposium" is a collection of praises to eros, and yet, in the culmination of thought reached in Socrates' speech, it becomes a speech on the Beautiful. This speech has an additional framework, because here Socrates primarily resumes his talk with a priestess, Diotima. Epitomizing Diotima's words, he does not, however, identify eros with the beautiful as did the speakers before him, but defines it as precisely that which lacks the beautiful (and thus also the good), and is consequently merely striving for it. Eros is not what is loved, but that which loves – a love of the beautiful. Even more, as a wish for the beautiful, it becomes *a wish for the Beautiful*: after waking up alongside a beautiful body, eros ascends from it to beautiful bodies, and from these to beautiful works and, again, from these to beautiful doctrines, until it finally reaches the Beautiful itself. *The ascent of a wish thus ultimately becomes a way of "theory,"* a reaching out towards "the wide ocean of the Beautiful" "the wide ocean of the Beautiful" [*tò polù pélagos tetramménos tou kalou*] (210d).⁶ A seeing of the Beautiful: the Good: the One.

Poetry is therefore less than theory: for Plato *theoria* is an act of receiving the self-revealing Beautiful, but poetry is not the privileged place of its revelation.

Precisely here, in the realm of the relation between the transcendent "object" of a platonically envisioned theory and poetry, lies the big difference between Plato's and Schlegel's dialogue from the point of view of *Geistesgeschichte*: Plato's "Symposium" is essentially a dialogue on the Beautiful, whereas Schlegel's "Dialogue" is a symposium on poetry. What does this mean – a dialogue on poetry instead of on the Beautiful?

To answer this question, we must return not only to Schlegel's understanding of theory, but, first of all, to his understanding of poetry as developed in his "Study."

Schlegel's historical view does not orient itself according to the ecstatic "suddenly" of Platonic seeing, but, proceeding from its own situatedness in time, according to the historical horizontal instead of the vertical that leads out of history. For Schlegel, theory is still knowledge, a being-seen of the historically seeable preserved in coherent assertions. Yet, as already

observed, in his “Study” he discovers that, in contrast to Greek poetry, modern poetry has an interest in the unshowable, and consequently, though proceeding from the handed-down modern concept of theory, he himself retains an interest in that which in Plato is “an object” of *theoria* – that is, which is seeable only to the eye of the soul, provided its dialectical training and ecstatic ascent have taken place.

According to Schlegel, the source of Greek poetry is a myth, and its spring, the place where it sprang up for the first time, was Homer. Homer was the first to form the myth poetically, and so his two poems were “the most beautiful blossom of the most sensible age of art” (Schlegel, “Über das Studium” 179), an age in which nothing that does not already show itself (or present itself, or appear) has a place in art or poetry. However, when Schlegel comes to Sophocles – who, in his opinion, surpassed even Homer and everyone else in Greek poetry in the mastery of presentation – he says:

Of course he does not mix in his presentation anything *that cannot be presented* [*nicht dargestellt werden*], *that cannot appear* [*nicht erscheinen kann*]. [...] The kingdom of God lies beyond the esthetic horizon, being only an empty shadow without spirit and power in the world of phenomena. And, indeed, the poet, who [...] thinks he can withdraw with a scanty satisfaction that makes possible a view of punished evilness, or *by merely a hint to the other world*, proves the smallest possible measure of artistic wisdom. (169–170; emphasis V. S.)

Hence, all that Greek poetry needs for its presentation presents itself in the esthetic, sensible horizon. Greek poetry finds all of this in “the world of phenomena,” in nature, which simultaneously means the sensible world and, as Schlegel says in accordance with contemporary philosophical vocabulary, “finite reality” (89). It is therefore always only the finite without the infinite that is presented in Greek poetry. However, the old, Greek understanding of *phýsis* as “emerging” – that is, an emerging into a showing-of-itself, along with the emerged – shines through Schlegel’s connecting of nature with the presenting or showing. His conclusion that “the tendency towards infinite reality came into being due to *the loss of finite reality* and the shakiness of the perfect form” (53; emphasis V. S.) can thus be understood to mean that which became interesting for modern poetry through this loss was *the unshowable*. On the other hand, because an interest in the unshowable can only be realized in a presentation uniting the supersensible with the sensible or, to use the concepts of philosophical metaphysics, the infinite with the finite (i.e., *the unshowable with the showable*), Schlegel also critically touches on the deficient presentation of poetry after Classical antiquity, which emerged within the framework of Christian tradition, inasmuch as this poetry indicates the unshowable “by merely a hint to the other world,” without spreading out graphic imagery. Namely, by this hint to “the kingdom of God” it becomes a term of New Testament “metaphysics” in this context, designating the invisible world, which is both opposite and superior to the world of phenomena.

However, the future realization of interest in the unshowable is essentially discussed in the "Dialogue."

In this essay, the emphasis lies on the poetic presentation of the unshowable, on such presentation as being the task of contemporary poetry. Here the dialogue is carried out by six fictional speakers, four of whom have long speeches. The theme of the third speech is the novel as the main contemporary poetic genre, whereas the theme of the fourth speech is the style of Goethe's works. Yet it is the second speech, that of Ludoviko, that stands out among them. Its theme is poetry now, or the task of poetry, and it is introduced by the first speech through the thematization of poetic epochs, which, until now, followed one another sensibly.

Ludoviko's speech bears the title "Speech on Mythology" because it is the task of poetry now, in this epoch, to form mythology, *the presentation of the unshowable in a new mythology*. At the beginning, Ludoviko says:

I claim that our poetry lacks a center such as mythology was for the old, and all the essential elements in which poetry falls behind that of antiquity can be summed up in the words: We have no mythology. Yet, I add, we are very close to getting it, or it is time to begin seriously endeavoring jointly to get it... (Schlegel, "Gespräch" 301)

In Ludoviko's words, the new mythology will come along "a completely opposite path" to that of the old mythology, which was "the first blossom of a youthful fantasy" (158). It cannot come along the natural path anymore, because "the mythology of newcomers [*der Neueren*] has lost the immediateness of the sensible," as the need for the new mythology is meaningfully (with a hint at Schlegel's word about "the loss of finite reality" in his "Study") substantiated by Heinz Gockel (Gockel 132).

This short allusive formulation of the novelty of the poetic and of the human condition in general brings before our eyes the context of contemporary philosophy. In Schlegel's eyes, *the loss of immediateness of the sensible* was clearly demonstrated by Kant's critical philosophy, a discussion of man's reason, the task of which was to discern the abilities of reason, the boundaries of these abilities, and the realms of their validity. Namely, in his pre-critical period, Kant already renounced the Platonic "seeing reason" (*anschauende Vernunft*) and took sensible seeing (*sinnliche Anschauung*) as the foundation of every knowing, *yet to the point of excluding the possibility that, in this seeing, a thing would be given as it is, in its immediate in-itselfness*. As he states in his first critique, we can know about a thing only that which we ourselves have put into it, which means that, as an object of our knowledge, the thing is our own preparation and that this object is, precisely in its knowability, each time built up in a human cognitive apparatus. And since our cognitive apparatus creates things as knowable objects in our representation, the objectivity of the object is always mediated by the subjectivity of the subject.

Against the background of a lost immediacy of the sensible, however, we must also understand Ludoviko's words that follow as an answer to the question where the new mythology will come from. In contrast to the

old mythology, which came from nature, the new mythology, as Ludoviko states, has to “develop from the most profound depths of the mind; it has to be the most artistic work of art [*das künstlichste aller Kunstwerke*], for it has to contain all the others” (Schlegel, “Gespräch” 301). The new mythology thus has to develop and be *the most artistic and/or the most artificial* – and, consequently, the most unnatural, the most spiritual work of art, that which is most poetic, the succus of the poetic in the poetic work itself. However, it can develop only with the help of the new philosophy, inasmuch as this gives a hint for its development from the mind. “Idealism,” Ludoviko assures, is a “firm point,” out of which “a big revolution” will come (302), and, speaking of this point, probably aims at Fichte’s philosophy, because it was precisely Fichte that, as Schlegel says already in his “Study,” discovered “the foundation of critical philosophy” (Schlegel, “Über das Studium” 186) – that is, the foundation of Kantian philosophy on which German idealism later began to build. Fichte was the first to broach the fundamental question of German idealism, the question of what comes before the existence of realms in which the functioning of reason is being applied in Kant. That is, the question of how they come into being; namely, the self-consciousness of man that alone makes possible the planned application of reason for the purpose of knowledge, and, on the other hand, a world that makes possible the functioning of reason to be applied to anything at all.

The foundation of Kantian critical philosophy is Fichte’s thesis, according to which the absolute I posits the non-I, the world, by his *Tathandlung* – a fact-act, an act in the emphatic sense of the word that is, for every single, relative I that emerges through it, already a fact. The positing of the non-I is a necessary act of the I by which the I acquires self-consciousness. For the I can grasp and comprehend itself by means of concepts only if it posits the non-I in front of itself; it will then acquire self-assurance only if it limits itself with the non-I – although when self-consciousness awakens it loses absoluteness.

In Schlegel’s eyes, the positing of the world by I, a thetic act of the I-subject having the status of a fundamental thesis in Fichte’s doctrine of science, is likely to be *a poetic one* in the broad sense of the word: *only then can that which shows itself be presented to the I as different from it*, as its mirror counterpart and, as such, as a guaranteeing instance of its identity. However, for Schlegel poetry in the narrower sense is a presentation of the showable and the unshowable, of one without the other or of one along with the other. Yet in the historically relevant sense, in the sense of high Romantic poetry, it is by all means a presentation of the unshowable, the unshowable in the showable – and through the new mythology at that.

According to Ludoviko, the source of this mythology, then, will be Idealism, “a firm point” in “the most profound depths of the mind,” a starting-point for the revolution of the spirit in which the main role will be played by poetry. So the new mythology will not be for modern poetry what the old mythology was for Greek poetry – a gift, or a work, of nature. It will not, in natural succession, simply replace the old one, because Idealism, as its source instead of nature, will indeed be *a source of the nov-*

elty of mythology itself. It therefore has to spring up – not as a reproduction of the showable, but as a (re)production of the unshowable – “from the creative power of subjectivity,” says Manfred Frank, one of the great connoisseurs of philosophy and literature in the Romantic period (Frank, *Der kommende Gott* 206). Because no new mythology can be expected from nature, poets must now begin drawing from their own subjectivity and create the mythology themselves – a mythology that, in view of the wideness of encompassed stuff, will be a sort of universal mythology, an anthology of mythologies until now, not only of Classical, but also Oriental; for example, India’s mythology.

However, the main role in the genesis of the new mythology will be played by the *imagination*. For, as Ludoviko announces, the new mythology will be a creation of the imagination along with a simultaneous *Aufhebung*, a cancellation or temporary “suspension of reason” (Bowie 54):

For this is the beginning of all poetry that it cancels the course and the laws of reasonably thinking reason [*den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben*] and transfers us to the beautiful mess of fantasy, to the original chaos of human nature, for which I have not yet found a more beautiful symbol than a varied swarming of old gods. (Schlegel, “Gespräch” 305)

The new mythology will be a connective making of images out of various mythologies, generating from the mind with the active help of the imagination and the inactiveness of reason, and, as a great simile made up of a story and an image, it will let us see “what otherwise always runs away before the consciousness” (305) – the preconscious that, together with consciousness, is one of the characteristic oppositions alongside the general and the individual, the ideal and the real, or the infinite and finite, through which idealistic thought moves.

The stress in the “Dialogue,” then, is on the *imaginative* presentation of the unshowable, where every rational, discursive moment is turned off, yet in such a way that *also watching or seeing is sprung over* while being enabled by the seen itself, and *the making of images takes precedence over it*. As *Einbildungskraft*, as a “power” or “ability” (*Kraft*) of “making images” (*Ein-bilden*), the imagination thus becomes a unique, subjective power that, by being able to shape a new mythology and present the unrepresented, will enact the revolution of the spirit prepared by the new idealistic philosophy. It is precisely in this high evaluation of the imagination that Schlegel’s Romantic subjectivism so alien to Plato culminates, in spite of his Platonistic interest in the unshowable.

Let me return to the text. Ludoviko’s speech is followed by a talk in which Ludoviko himself speaks again, saying that poetry is, given the manner in which it refers to the infinite or the unshowable, *an allegory*: “... all beauty is an allegory. And precisely because the supreme is unsayable, it can only be said allegorically” (308). The allegory is obviously a presentation that is beautiful in itself, but different from the beautiful presentation of Greek poetry spoken of by Schlegel in his “Study” in that it unites the

unsayable with the sayable, the unshowable with the showable. Or in the words of Manfred Frank, which concisely draw on the conceptuality of German idealism: “The allegory – to put it briefly – is a tendency towards the Absolute in the finite itself” (Frank, *Einführung* 291).⁷

Inasmuch as the Greek verb *allegoréo* means ‘I speak, utter, in a different way’, for Schlegel to speak allegorically means to say, to mean, to meaningfully hint at something else, to point to the infinite, to the Absolute, in the finite. The act of allegorical meaning is not identical to what it aims at, and its negativity “exists in a release effacing itself to itself as a *positivum*: that is, in a release of the view [*Freigabe des Blicks*] of that which is meant absolutely” (Frank 294). Because this act, then, effaces itself in a view, which the act itself has opened, there remains an image that is nothing but an image of the infinite in the finitude of language.

In this respect, the poetic allegory goes further than the philosophical concept. Schlegel explains this elsewhere by saying: “It goes to the gates of the supreme and satisfies itself by only indeterminately indicating the infinite, the divine, which cannot be designated or explained philosophically” (KFSa 12, 210). The poetic allegory comes closer to the supreme than the philosophical concept does, because the latter cannot grasp and determine it in any intervention. It comes close by coming “to the gates” leading into it, without stepping through the gates – *in indeterminate indication* that, although it is rationally undecipherable, nevertheless gives a rich image as far as graphicality is concerned, inasmuch as the indeterminate is in no way necessarily anything poor. In this way the allegory is the highest form of saying: “Every allegory means God, and of God we cannot speak otherwise than allegorically” (KFSa 18, 347).

Let me conclude. In Schlegel – provided that he proceeds from the modern concept of theory and given the loss of immediacy of the sensible, and provided also that he preserves a Platonic interest in the unshowable and elevates the imagination – a fundamentally different position of poetry is drawn in comparison to Plato.

It is the seeing of the supersensible that matters to Plato; the great consequence of his entire philosophy is nothing but a perfect seeing of the Beautiful beyond things, instead of only a partial mediation of the supersensible in the sensible. The sensible, which shares in the supersensible, can only be a support for the ascent of the soul towards the Beautiful, and the soul, in order to reach towards the Beautiful, has to turn away from the beauty of things and finally leave it behind. On the other hand, inasmuch as poetry (or art in general) always operates within the realm of esthesis, of esthetic, sensible mediation, it cannot be a privileged place for the revelation of the Beautiful. Artistic presentation is a presentation in the sensible, in stone or wood, colors, or in words, and is therefore never on the level of seeing what the image made in a philosophical myth is best suited to. In this seeing the soul ultimately experiences the Beautiful completely outside the sensible, in pure silence.

In Schlegel, on the contrary, poetry becomes a privileged place of presentation of the Absolute, of making its images in language (whereas the po-

etic presentation prevails as beautiful, the Absolute itself remains outside it). Namely, Schlegel – who criticized poetry made after Classical antiquity that, after losing contact with mythology, got along only with poor hints at the Absolute – conceptualizes contemporary poetry by orientating himself after the unmistakably Platonistic interest in the unshowable, although his own Platonism is, of course, mediated through modern subjectivism.

In Schlegel's conception, poetry is thus not only a reproduction of the world of phenomena that, after Fichte, the I-subject posits with an original thetic act or with a second creation, so to say. Poetry is on the level of its time, and answers to the historical challenge of this time, only as it undertakes the presentation of the unshowable using the new mythology as a creation of the imagination. However, this mythology is neither a successor of the old mythology emerging as a gift of nature in its self-showing, nor a repetition of the thetic act of the I, inasmuch as, in its novelty, it is precisely a simile of the unshowable.

In modern poetry, the unshowable shows itself only in the presentation – and in no other way. This is why such a presentation is an extremely unusual monstration, a paradoxical re-presentation or after-presentation, an after-bringing-into-being. For in this case the “re-“ does not indicate an afterwardness, no “being-after,” inasmuch as the poetic presentation is essentially not a presentation of the phenomenal or of that which is present, yet at the same time indicates it, inasmuch as this presentation is a presentation of that which is “present” differently or in its difference with the present, beyond the rationally decipherable and conceptually expressible presence, because this, as the unshowable, would otherwise not be present in the realm of the sensible at all, remaining completely alien to us humans who are always on the way to this realm and wandering within it.

Precisely the fact that poetry somehow mediates what is in itself unmediateable, or cannot be mediated otherwise than in this way, elevates it to the high position given to it in Schlegel's "Dialogue." This dialogue is therefore one of the most relevant expressions of Romantic "artistic religion," of a view that sees art in the position of, or even at a place of, religion. And because Schlegel's "Dialogue" indeed assigns to poetry the distinguished position of mediator of the Absolute, it is simultaneously one of the foundation stones of the future "dialogue between literature and theory" – only that poetry will perhaps become a mediator of the nonsensible instead of the supersensible in the counter-Platonic or counter-metaphysical poetics of the coming modern times.

Translated by Suzana Stančić

NOTES

¹ Cf. also Behler 97.

² For the letter to Novalis, see KFSa 23, 204, and for the letter to August Wilhelm Schlegel, see KFSa 23., 188. I have cited a version of the formulation in the letter to his brother in parentheses. Cf. also Behler 98 and 94.

³ Cf. Kocijančič, "Država" 1000: "The knowledge of eide that is elsewhere (also in 'The Republic') the matter of an extraordinary demanding dialectical ascent *of the philosopher*, Socrates here [in Book 10 of this dialogue – V. S.] paradoxically ascribes to every *artisan*."

⁴ I am quoting the Greek original from the recent Italian bilingual edition of Plato's works (see "Bibliography").

⁵ My translation. Cf. Plato 1130.

⁶ My translation. Cf. Plato 493: "the great see of beauty."

⁷ In the second edition of "Dialogue on Poetry," Schlegel replaced "allegory" with "symbol," taking into account the semantic differentiation of the concepts that asserted itself in the Romantic period. However, after all, it does not matter whether it is an "allegory" or "symbol" that stands here; in both cases it is about the imaginativeness of language, about making images of the unrepresentable in language. Cf. Buchholz 207: "The controversial question of whether Schlegel had in mind "allegorical" or, as corrected in the later version, "symbolical forming" is of secondary importance in this connection because the moment *of an image* [*das bildliche Moment*] – that is, the tropical form of expression – is at stake in both cases.

WORKS CITED

- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1992.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990.
- Buchholz, Helmut. *Perspektiven der Neuen Mythologie: Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Gockel, Heinz. »Zur Neuen Mythologie der Romantik.« *Früher Idealismus und Frühromantik: Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Ed. Walter Jaeschke and Helmut Holzhey. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. 128–136.
- Heidegger, Martin. »Wissenschaft und Besinnung.« Martin Heidegger. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1954. 45–70.
- Kocijančič, Gorazd. »Platonova filozofija.« Platon. *Zbrana dela*. Vol. 2. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 798–820.
- — —. »Država.« Platon. *Zbrana dela*. Vol. 2. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 973–1002.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (= KFSA). Eds. Ernst Behler *et al.* Paderborn, Munich, etc.: Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag, 1958–.
- Plato. *Complete Works*. Edited, with Introduction and Notes, by John M. Cooper. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.
- Platone. *Tutte le opere*. An Integral Edition with a Greek Text. Ed. Enrico V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.
- Schlegel, Friedrich. »Über das Studium der griechischen Poesie.« *Schriften zur Literatur*. Ed. Wolfdietrich Rasch. München: dtv, 1985 (2nd edition). 84–192.
- — —. »Gespräch über die Poesie.« *Schriften zur Literatur*. Ed. Wolfdietrich Rasch. München: dtv, 1985 (2nd edition). 279–331.

PERFORMING REASON

NARRATIVE AND PHILOSOPHY IN VOLTAIRE'S "L'HOMME AUX QUARANTE ÉCUS"

Madeleine Kasten

University of Leiden

UDK 1 Voltaire

UDK 821.133.1.09 Voltaire

This article explores the role of narrativity in Voltaire's thought through an analysis of one of his contes philosophiques, "L'Homme aux quarante écus." This story, it is argued, unfolds as an allegory of the Enlightenment in which the protagonist gradually acquires a narrative identity for himself. The fact that this identity is grounded in textual heterogeneity rather than coherence proclaims internal difference to be an essential condition for Voltaire's view of the Enlightenment as an ongoing project whose meaning resists being fixed. Conversely, Voltaire's conception of the Enlightenment helps explain his choice of the story as a medium for "performing" reason in narrative action.

Keywords: philosophy, narrativity, allegory, identity, Enlightenment, Voltaire

1. Introduction

What is the relationship between philosophy and the art of storytelling? Can one be a philosopher and a storyteller at one and the same time, or even in one and the same text? If so, then how does the medium affect the message? In a well-known essay, Walter Benjamin characterizes the storyteller as a craftsman with the increasingly rare ability to share experiences ("The Storyteller" I, 142). A born communicator, the storyteller is someone that offers counsel to his listeners. This counsel tends to be of a practical or moral nature, and it typically takes the form of a proposal as to how the story that is being told might continue. What is thus imparted to the audience is neither information nor some abstract truth, but *wisdom*, "the epic side of truth," in which counsel is inextricably interwoven with the matter of real-life experience ("The Storyteller" IV 145–146).

Benjamin's eulogy of the storyteller as a mediator between life and truth might well make one forget that the art of "performing truth" in narrative has

not always found similar favor among western philosophers. Yet it is important to remember that even Plato, in Book Ten of his *Republic*, banishes fiction from his ideal state because of its potential for corrupting public morals (74). Along with the poet, the sophist, too, is dismissed as a tale-monger that abandons the cause of truth for the vulgar objective of persuasion.

Plato's attempt to distinguish between true and false discourse has been identified by Michel Foucault as a fundamental turning-point in human history, where the opposition true/false itself came to function as the single most important mechanism for the control of discourse in general (*Order of Discourse* 54).¹ Indeed, we find this observation well supported by the tradition of western philosophy, in which the notion of "falsehood" has frequently been equated with "fiction." Ever since Plato, the relationship between philosophy and narrative has been an uneasy one, even if some celebrated philosophers – including, ironically, Plato himself – earned themselves a reputation as powerful storytellers.²

The case of François-Marie Arouet, *alias* Voltaire (1694–1778), appears to compound this difficulty. A tireless champion of the Enlightenment, he was likewise a man of many and diverse talents, who combined his literary output with his historical and philosophical work as well as his scientific interests. As Voltaire himself testifies, he did not conceive of his various kinds of writing as radically different from one another. "J'écris pour agir,"³ he declared, an adage that fits the purpose of his *Dictionnaire philosophique* (1764) as well as that of the twenty-six *contes philosophiques* that he left the world and that constitute the cornerstone of his literary reputation today.

The common application of the term *conte philosophique* to Voltaire's stories might suggest that he, for one, did not subscribe to the opposition between truth and fiction outlined above. However, Roger Pearson points out that the author himself rarely made use of it, even though the Quarto edition of his works published in 1771 contains two volumes whose contents are classified under the title *Romans, contes philosophiques, etc.* Moreover, he employed terms such as *conte*, *fable*, and *roman* indiscriminately to debunk miraculous chapters in biblical history, the metaphysics of fellow philosophers as far back as Plato, and the fabulous historiography of the ancients (*Fables of Reason* 5–6). It seems safe to conclude, then, that Voltaire did not automatically endorse Aristotle's view of the poet as one concerned with the expression of a higher, more philosophical kind of truth than the historian, the chronicler of mere facts (Aristotle 66–67).

This conclusion is confirmed by the article on history that Voltaire wrote for the *Encyclopédie*. He begins his contribution by drawing a conventional distinction between historiography as "le récit des faits donnés pour vrais" and the fable, "qui est le récit des faits donnés pour faux." Whoever might be inclined to interpret the term *faux* in the neutral sense of 'fictitious' here is quickly disabused. In the fourth paragraph, the author observes that historiography has its roots in stories (*récits*) passed on from one generation to another; a process in which the story gradually loses all probability. What remains is a *fable* in which the truth has been lost (*la vérité se perd*); hence, "toutes les origines des peuples sont absurdes" ("Histoire," *Oeuvres*

alphabétiques I 164–165). Herodotus’ *Histories*, he notes, represent a curious hybrid of the true things he has heard and the *contes* he has from hearsay; at times the work reads like a novel (*roman*). Those historians that, like Voltaire’s older contemporary Charles Rollin, are inclined to admire the wisdom (*science*) and truthfulness (*véracité*) of these stories had better consider that time is too precious, and history too immense, to saddle their readers with such fictions (170).

Not only do stories lack factual truth; Voltaire’s last remark suggests that even where a story does contain a “higher” truth, this might have been more efficiently conveyed through other means. The very term *conte philosophique* thus presents itself as a potential problem in the context of his oeuvre; a circumstance that alone warrants a closer investigation into his actual practice of the genre. There may well be truth in Pearson’s claim that Voltaire’s general dislike of stories was grounded in his conviction that many of these stories prevent people from seeing things “as they really are” (*Fables of Reason* 4). What Voltaire does, according to Pearson, is to penetrate the realm of fiction so as to destroy it from within by replacing the fable with a more authentic story. Far from pandering to his audience’s craving for illusions, his stories present themselves as *allegories* that the reader needs to apply to his or her personal situation. This didactic design, it may be noted, conforms entirely to Voltaire’s belief that the most useful books are those that are written jointly by the author and the reader.⁴ At the same time it confirms the author’s conception of the *conte philosophique* as a hybrid structure whose philosophical meaning emerges only indirectly, at the precise point where it turns the fables concocted by others – philosophers, but also scientists, legislators, and the Church – against themselves.

In what follows I will examine the role of narrative for Voltaire’s thought through an analysis of one of his more successful *contes*, “L’Homme aux quarante écus” (1768). My enabling assumption is that what compelled Voltaire to a narrative approach was his view of the Enlightenment as a radically *historical* development. Ever suspicious of philosophical systems, he saw the Enlightenment project in terms of an open-ended process that can only unfold itself in the workings of the individual mind. “Lisez, éclairez-vous,” one of the narrators in “L’Homme” exhorts both the protagonist and the external reader (327) – without, characteristically, providing any titles for the curriculum. Reading, an occupation that necessarily proceeds sequentially, is an important theme in this *conte*, in which the hero’s steadily increasing appetite for books presents itself as an allegory for his attempt to “read” life.⁵ To read in this broader sense is to enlighten oneself, a way of *performing* reason through constant dialogue with the baffling text that is the world.

My analysis focuses on the question how – that is, by what formal means – Voltaire’s *conte* seeks to perform reason in narrative, as well as on the consequences of this narrative approach for the philosophical truth thus conveyed. Special attention will be paid to the story’s incoherence at the levels of presentation and narration because this aspect is crucial to my interpretation of its allegorical sense.

2. Mr. Average⁶ Learns to Read

“L’Homme aux quarante écus” is the story of a man’s quest for knowledge. As such, it coincides with his individual growth towards a narrative identity.⁷ Before proceeding to the question of form I would like to give an outline of this typically Voltairean plot.

“L’Homme” opens with a lament modeled on the *ubi sunt* motif, in which an old man compares the present state of France’s economy to its more glorious past. The main reason given for this decline is the current scarcity of agricultural labor owing, among other things, to the fact that so many have turned to different occupations.

In the chapter following this prologue, we are acquainted with the disaster that has befallen the protagonist, a smallholder whose land would afford him an annual income of forty *écus* were it not for a tax reform recently introduced by “quelques personnes qui, se trouvant de loisir, gouvernent l’État au coin de leur feu” (286).⁸ The newly-appointed ministers, it turns out, have imposed a single tax on land while exempting all those that gain their income from different sources, and as a *seigneur terrien* our hero is bound to renounce half of his annual income to the state.⁹ Having served a term in prison for being unable to pay his due, he meets a puffed-up capitalist who *almost* succeeds in convincing him of the justice of the new system: “Payez mon ami, vous qui jouissez en paix d’un revenu clair et net de quarante écus; servez bien la patrie, et venez quelquefois diner avec ma livrée” (287).

The capitalist’s apologia sets *l’homme* thinking – a rare activity in his part of the country (285). Yet he finds that thought alone does not provide him with the answers necessary to refute an argument he cannot believe in, so he calls in the help of two *géomètres* in succession.¹⁰ His first consultant, who practices a metaphysical variant of this science, merely confuses him by trying to make him disbelieve the evidence of his own eyes. Fortunately, his second mentor, a *citoyen philosophe*, assures him that “la véritable géométrie est l’art de mesurer les choses existantes” (292). Through a number of statistical calculations, this “true” measurer of things figures out that if the total amount of France’s arable land were to be divided by the estimated number of its population, everyone would have an income of forty *écus* a year. At this point, then, *l’homme* discovers himself to be France’s exact Mr. Average, a position that does not please him at all once he learns that the average Parisian has a life expectancy of twenty-three years and only three years of a tolerable existence to look forward to: “Quarante écus, et trois ans à vivre! Quelle ressource imagineriez-vous contre ces deux malédictions?” (291).

Straightaway his counselor, an eminently practical man, launches into a remarkably modern-sounding program for the improvement of public health and hygiene: provide cleaner air, make the people eat less and do more exercise, encourage breastfeeding and inoculation against smallpox. As to the matter of fortune, he can only advise Mr. Average to get married and have four children because “five or six miseries put together make a

very tolerable household” (292). Although we live in an Iron Age in which men are no longer equal, the French are better off than many other nations. Mr. Average would be a happy man if only he could think of himself as such! However, his pupil refuses to settle for such glib consolations, and what follows is a lesson in “true” government in which the entire population, including the new industrials, are made to do their stint to relieve the national treasury. Having reached the end of his discourse, the *géomètre* ironically commends Mr. Average to the grace of God. Mr. Average’s answer shows that he is already beginning to reap the benefits of education: “On passe sa vie à espérer, et on meurt en espérant” (301).

The truth of this last insight is – again, ironically – driven home when Mr. Average, rendered destitute by the new tax legislation, finds himself brushed off by a discalced Carmelite whom he had asked for food. A visit to a public session of the *controleur général*, before whom he hopes to present his case, provides him with further proof of how the country is ruled by injustice. Worldly and ecclesiastical authorities dispute with each other for the right to extort the people while the *controleur*, resorting to biblical language, applauds the humanity of the extortionists. A rare moment of truth presents itself when a “man of profound genius” proposes to levy a tax on wit, and the *controleur* responds by immediately declaring the speaker exempt from this tax (404). When Mr. Average finally seizes his chance to beg for justice he is told that he has been the victim of a hoax. In recompense, he receives a substantial sum and is exempted from tax for the rest of his life. He leaves the session invoking God’s blessing on the *controleur*.

An anonymous correspondent, having read an account of Mr. Average’s vicissitudes and knowing him for an avid reader, sends him an issue of an economics journal. Because the writer himself has been ruined by the counsel contained in such journals, however, he warns Mr. Average to put no trust in the new economic theories and agricultural systems he will find expounded there: “Gardez-vous des charlatans” (307).

This embedded story of a man that learned to read too late is followed by another, to wit, an excerpt from a manuscript by an old recluse in whom it is hard not to recognize an *alter ego* of Voltaire. The recluse shifts the topic from the creators of new systems of worldly government to those that aim to displace God by recreating His universe in writing. Thus he recounts a dialogue in which one of these thinkers, a descendant of Thales, tried to convince him that the world was originally covered with water, and that the globe itself is made of glass. However, “plus il m’indoctrinait, plus je devenais incrédule” (308). Metaphysical system-builders – Leibniz, Descartes – and the explorer Maupertuis, who proposed building a city at the centre of the earth, fare no better with this confirmed skeptic.

Meanwhile Mr. Average has come a long way on the road to education. Possessed of a small fortune, he marries a nice wife who soon gets pregnant. His approaching fatherhood triggers new questions, and so he returns to his *géomètre* to find out how children are engendered. The latter denies any direct knowledge of the matter, but offers to give him the thoughts of

some “philosophers” on the subject: “that is, how children are *not* made” (311). Various theories are reviewed, ranging from Hippocrates’ ideas concerning a mixture of male and female semen to Harvey’s hypothesis that women, like all mammals, breed from eggs that ripen in the ovaries. Just when the prospective father has avowed that his wife’s eggs are very dear to him, his instructor dampens the atmosphere by announcing that science has grown weary of this system, and that children are made differently nowadays (313). There follows a round of new speculations that meet with growing criticism on part of the student. When the *géomètre* declares that in the end scientists may have to “return to the eggs,” Mr. Average asks what the use of all these debates has been. The answer is: doubt. Scientists, says the *géomètre*, have an important advantage over theologians in that they can hold different views without knocking each other’s brains out. Although he does not make the advantages of doubt for science itself explicit, he counsels Mr. Average to doubt everything in life – except, of course, the basic principles of geometry (315).

As he proceeds to put this advice into practice, Mr. Average encounters ever new evils and idiosyncrasies in the world: the exorbitant wealth of the monastic orders and the wasted talents of those that enter them; the inhumanity of the dowry system, which compels poor noblemen to send their daughters to convents; the injustice of tithes and ecclesiastical taxes paid by French citizens directly to the Holy See; the disproportionately high punishments imposed by the courts of law (“un pendu n’est bon à rien,” 323); the practice of obtaining confessions by means of torture; and finally the scourge of syphilis, which, according to the surgeon of the army that brings the disease to Mr. Average’s part of the country, could only be defeated by another crusade (332).

By keeping an open mind and taking nothing for granted, Mr. Average gradually succeeds in perfecting his own education. His progress is accompanied by material success, too: no less than three inheritances from relatives permit him to start a library of his own. But perhaps his most important feat in the story is that he at last acquires a name for himself. Henceforth, *notre nouveau philosophe* will be known as Monsieur André (332).

In his new capacity as a man of wisdom, Monsieur André soon gains a reputation as a mediator in conflicts. When a seemingly insoluble dispute arises among theologians about the question of whether the soul of the virtuous pagan emperor Marcus Aurelius resides in heaven or in hell, he invites both parties to supper and tactfully persuades them to leave the emperor’s soul *in statu quo*, “pending a definitive judgment” (334). Interestingly, he manages to break the ice by telling his guests a *conte* (334). The last episode finds him and his wife presiding over a banquet where the guests, all of whom represent different religious denominations and walks in life, nevertheless manage to spend a very pleasant evening together. For his part, the narrator of this final scene is convinced that the occasion yields in nothing even to Plato’s feast: “J’avoue que le banquet de Platon ne m’aurait pas fait plus de plaisir que celui de monsieur et de madame André” (342).

3. Voltaire's Allegory of Enlightenment

Paul Ricoeur, in his monumental study *Time and Narrative*, defines human identity as being constituted essentially through narrative. As human agents, we live in a continuous present of historical time in which we determine our actions on the basis of past experience and expectation of the future. In order to give expression to this complex historical present, we need stories. Only by refiguring historical time through narrative can we situate our individual experience in the interpersonal context of the world we inhabit. This is so because, unlike the historical present, a story is not a sequence of unconnected events. In telling a story, we impose a unifying plot structure onto a succession of discrete events and incidents, thereby creating an illusion of logical and causal coherence. "Time becomes human," says Ricoeur, "to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence" (*Time and Narrative* I 52). Stories enable us to synthesize the heterogeneity of experience into an intelligible whole (I 65). At the same time they help us to come to terms with the finitude of our lives in that they permit us to construct a prehistory and imagine a possible sequel to our existence. In short: we need stories to make *sense* of our lives.¹¹

Judging from the outline of "L'Homme" given above, we might conclude that the story provides a perfect illustration of Ricoeur's theory. Like *Candide*, Voltaire's most famous *conte*, "L'Homme," also unfolds as a *Bildungsroman* in which a man, struck by an initial disaster, outgrows his role as a passive figure – in the case of the future Monsieur André, a *literal* figure – and gradually learns to take his fate into his own hands, thereby acquiring a personal identity.¹² Yet this identity could reveal itself as such only in a *story*, in which the hero's past experiences are strung together and connected with his present situation. Similarly, the illusion that the protagonist has fulfilled his destiny and thereby imposed a unifying seal on his biography is an effect of the story in that it rests on the fact that the story *ends* at a given point.

A comparison between "L'Homme" and *Candide* yields further interesting correspondences. Both *contes* are anti-fables in that they employ the narrative mode to ridicule existing systems of thought. In this respect they differ from more conventional philosophical tales in which the story merely serves to *illustrate* a truth, a genre for which Aesop's fables provided the western prototype.

The chief butt of Voltaire's satire in *Candide* is the monadology of Leibniz, particularly the Leibniz's optimistic belief that because God created the universe we can only assume to be living in the best of possible worlds.¹³ The character that is made the mouthpiece of Leibniz is Candide's tutor, the learned Doctor Pangloss, who has been appointed to instruct his pupil in *métaphysico-théologo-cosmolo-nigologie* (28). In the course of the story the venerable doctor finds himself afflicted by all conceivable evils, yet he remains steadfast in his conviction that Leibniz cannot possibly be wrong (146). Not so Candide, whose own ordeals lead him to the

proverbial but cryptic conclusion that *il faut cultiver notre jardin* (153). Bitter experience has taught him that the only truth resides in useful *action*. Reasoning is supplanted by the *performance* of reason, a performance that holds no guarantees for the future and whose allegorical meaning must be supplied anew by each reader.¹⁴

We have seen that “L’Homme”, too, offers Mr. Average and its external reader a course in exposing the unfounded certainties of others. Just as in *Candide*, “true reading” is never a matter of simply exchanging one system for another. Rather, the quest structure of the narrative serves to displace truth from one textual chain to the next, finally to disappear beyond the horizon of the story. What lends the banquet *chez André* its convivial atmosphere is precisely his guests’ ability to engage in animated conversation while refraining from trying to convert each other, so that the evening yields no weightier conclusion than a jolly song that one of the companies has composed for the ladies.

Still, there are also important differences to be observed between both *contes*, and as far as I am concerned the most conspicuous of these concerns the levels of narration and focalization.¹⁵ In *Candide* as in “L’Homme,” an initial stroke of fate lands the protagonist in a maelstrom of disjointed experiences in which nothing seems to make sense anymore, and which leaves him out of control for the time being. Yet where narrative unity in *Candide* is throughout ensured by the presence of an external narrator that integrates the embedded stories into a single perspective, such unity is totally absent in “L’Homme.”

In the prologue we meet a personal narrator that questions the old man. Only in the next episode does this narrator identify himself as the protagonist, who proceeds to tell his own adventures up to and including the scene in which the *controleur* relieves him of his pecuniary trouble. So far, Mr. Average seems to be running the show of his own story, if not of his destiny. At this point, however, his account is interrupted, first by his anonymous correspondent – who claims to have *read* the story of Mr. Average’s disaster and subsequent good fortune! – and then by the excerpt from the manuscript of the *vieux solitaire* (307), Voltaire’s fictional counterpart, who does not lose the opportunity to refer his readers to some of his other writings.

The following episode, in which Mr. Average receives his crash course in biology, marks another shift in that the beginning is related by an external narrator. In this account, Mr. Average functions for the first time as the focalized object of another narrator/focalizer. However, before long the partners in dialogue take over, and the text quickly switches to the dramatic mode. In the next section, another personal narrator (“Voltaire”? The *géomètre*?) returns and, while the dialogic element is retained, the protagonist is increasingly focalized by others. Once more the story is broken off, this time to accommodate a series of excerpts from a (historical) document on criminal justice written by a contemporary of Voltaire. In the final sections, the unidentified personal narrator is again in firm command. By that time, the tense begins to shift from past to present now and then, thereby suggesting the convergence of narrated time with the time of narration.

Summing up these developments, we might say that Mr. Average's transformation to Monsieur André is counterbalanced by his gradual change from a narrative subject and focalizer into a narrated character and object of focalization. This latter change helps to account for our impression that the protagonist has been "formed;" that is, that he has reached his enlightened destiny at the point where the story reaches its conclusion.

Still, this would be putting things rather too neatly, especially when one considers the text's lack of narrative unity caused by the alternation between different, often unidentified narrators. The resulting sense of incoherence is yet reinforced by the hotchpotch of different texts, discourses, and genres that present themselves to the reader in quick succession. At the level of fabula, finally, the discrepancy between the practical nature of our hero's interests and the overtly fabulous nature of his changes of fortune threatens to destroy any suggestion of *vraisemblance*.

Should we ascribe these *faux-pas* to the ramblings of the author's old age? After all, Voltaire was seventy-four when he wrote "L'Homme." In my opinion there is a more interesting possibility. The very lack of formal coherence as well as the truly Bakhtinian cacophony of voices in the story could also be read as part of its allegorical meaning. Thus interpreted, "L'Homme" might be taken to convey the truth – philosophical or otherwise – that reality itself is irreparably fragmented, and that any suggestion of internal unity can only be the result of emplotment.

On the other hand, Voltaire's *conte* also demonstrates that internal difference may be productive. After all, Monsieur André, an enlightened counselor *par excellence*, is himself the successful product of this heterogeneous text. Nor need difference always be synonymous with discord, as is shown by the convivial example set in the closing scene. The mutual differences between the guests do not prevent them from enjoying each other's company; on the contrary, they help to fuel the conversation. Here, we might remember the *géomètre's* lesson that scientists, too, can learn to live with their disagreements.

Internal difference is an indispensable condition for Voltaire's own view of the Enlightenment as an open-ended process that resists any attempt to fix its meaning. By the same logic, however, it will be clear that he needs stories to press this philosophical point. The result, in "L'Homme," is a hybrid that continues to fascinate for its daring performance of reason.

NOTES

¹ However, Foucault makes it clear that this opposition will reveal its aspect of arbitrary violence only when it is viewed from a position *outside* the discourse that it aims to regulate. *Within* a given discursive community, the need to distinguish between truth and falsehood can only appear self-evident (*Order of Discourse* 54).

² "...there is an old quarrel between poetry and philosophy. I could quote a lot of passages for that: 'the yapping bitch that barks at her master,' 'a great man amid the vanities of fools,' 'the rabble of know-all heads,' 'thin thinkers starve,' and so on. However, let us make it clear that if poetry for pleasure and imitation have any argu-

ments to advance in favor of their presence in a well-governed city, we should be glad to welcome them back. We are conscious of their charms for us. But it would be wrong to betray what we believe to be the truth” (Plato, *Republic* X, 74).

³ The quotation (from a letter by Voltaire to Jacob Vernes dated 15 April 1767) is taken from Pearson (*Fables of Reason* 7).

⁴ « Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié; ils étendent les pensées dont on leur présente la germe; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible » (Preface to the *Dictionnaire philosophique* I 284). Voltaire’s view of the connection between fable and allegory is borne out by the first sentence of the article on fables that he wrote for this work: « Les plus anciennes fables ne sont-elles pas visiblement allégoriques? » (*Dictionnaire philosophique* II 99). Elsewhere in the same article he wonders whether « l’ancienne fable de Vénus, telle qu’elle est rapportée dans Hésiode, n’est ... pas une allégorie de la nature entière » (101).

⁵ Compare the following quotation from “L’Homme,” which appears near the end: « Comme le bon sens de monsieur André s’est fortifiée depuis qu’il a une bibliothèque! Il vit avec les livres comme avec les hommes ... » (336).

⁶ I borrow this name from Pearson (*Fables of Reason* 22).

⁷ Compare Ricoeur: “The narrative constructs the identity of the character, what can be called his or her narrative identity, in constructing that of the story told. It is the identity of the story that makes the identity of the character” (*Oneself as Another* 147–48).

⁸ Unless stated otherwise, all quotations are from the edition by Henri Bénac.

⁹ The tax system as described here did indeed exist in Voltaire’s day, but only as a theory launched by a group of economists that styled themselves the “Physiocrats.” Their idea, based on the belief that cultivation of the soil is the best way to ensure economic wealth, was that France needed to develop its agriculture. The proposal for a single tax to be levied on land came from Le Mercier de la Rivière, but was never actually put into practice in France (Pearson, *Fables of Reason* 21). Voltaire may thus be seen to have grounded his own story in an economic fable created by others.

¹⁰ The word means both ‘geometrician’ and ‘surveyor’. The narrative, which I identified earlier as a process of learning to read, may be seen to effect a shift from the first to the second sense.

¹¹ “First, the configurational arrangement transforms the succession of events into one meaningful whole which is the correlate of the act of assembling the events together and makes the story followable. Thanks to this reflective act, the entire plot can be translated into one ‘thought,’ which is nothing other than its ‘point’ or ‘theme’” (*Time and Narrative* I 67).

¹² From the point of view of identity, the story of Mr. Average’s transformation to Monsieur André seems the more spectacular, because his change of name indicates that he exchanges his allegorical status for the identity of a man of flesh and blood.

¹³ For an excellent yet accessible account of Leibniz’ metaphysical thought, see G. MacDonald Ross, chapters five and six.

¹⁴ Deloffre, in the preface to his edition of *Candide*, suggests a possible link between *Candide*’s garden and Voltaire’s private “vineyard of the Lord” (Mt. 21:28); i.e., his repeated proposal to Diderot, D’Alembert, and others to join him at his rural estate so as to join forces and ensure the completion of the *Encyclopédie* (22). Compare Pearson, *Voltaire Almighty* 269–71.

¹⁵ Cf. Bal, who draws a narratological distinction between three different types of agency in a text: telling, seeing, and acting. She relates these different functions

to three corresponding narrative levels; that is, the text, the story, and the fabula respectively. By *fabula*, she understands the material or deep structure of a narrative, “a series of logically and chronologically related events that are caused by *actors*.” The presentation of this fabula takes place at the level of the *story* and involves the agency of *focalization*; that is, of presenting the story from someone’s perspective. Finally, the story reaches the external reader in the form of a *text* that is related by a *narratorial agent* (*Narratology* 5–7).

WORKS CITED

- Aristotle. “Poetics.” *Literary Criticism and Theory: The Greeks to the Present*. Eds. Robert Con Davis and Laurie Finke. New York and London: Longman, 1989. 60–83.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 1985. 2nd ed. Toronto etc.: University of Toronto Press, 1997.
- Benjamin, Walter. “The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov.” 1936. Trans. Harry Zohn. *Selected Writings*. Vol. 3. Eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 143–166.
- Foucault, Michel. “The Order of Discourse.” 1970. Trans. Ian McLeod. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. Boston etc.: Routledge & Kegan Paul, 1981. 51–78.
- Pearson, Roger. *Fables of Reason*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- . *Voltaire the Almighty: A Life in Pursuit of Freedom*. London: Bloomsbury, 2005.
- Plato. “The Republic.” (Excerpts). *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*. Eds. Russell, Donald A. and Michael Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1972. 50–74.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. 1990. Trans. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- . *Time and Narrative*. Three volumes. Vol. 1. 1983. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.
- Ross, G. MacDonald. *Leibniz*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Voltaire. *Les Oeuvres complètes de Voltaire. The Complete Works of Voltaire*. Ed. T. Besterman et al. Geneva, Banbury, and Oxford: The Voltaire Foundation and Taylor Institution, 1968–.
- . *Candide ou l’Optimisme*. Ed. Frédéric Deloffre. 1992. Paris: Gallimard, 2003.
- . *Dictionnaire philosophique*, Vols. I and II. Ed. Christiane Mervaud. *Oeuvres complètes* 35 and 36.
- . *Les Oeuvres alphabétiques*, Vol. I. Ed. Jeroom Vercruyse. *Oeuvres complètes* 33.
- . “L’Homme aux quarante écus.” Voltaire, *Romans et contes*. Ed. Henri Bénac. Paris: Garnier, 1960.

LE GENRE COMME ABSENCE DE GENRE

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

UDK 82.0:1

The premise of this article is that hybridization (understood as a special blend of theoretical and literary discourse) has asserted itself most strongly in the fragmentary form of modernist and, above all, postmodernist writing. Despite numerous transformations, it is still evident that this is tied to the romantic fragment by more than may be apparent at first glance. It therefore seems that the romantic fragment deserves special attention: viewed from today's postmodern perspective, it caused a revolution in the conception of the relationship between philosophy and literature, and between theoretical and poetic language. Romantic thinking revolved incessantly around a task that could not be completed: to create a perfect, universal work of art, the genre of which remained an enigma. In concrete works of art this genre would be present in the mode of absence. The fragment should figure as the embodiment of this absence. The fragment, be it romantic or modern, is therefore a paradoxical form: it is a literary genre and at the same time it is not. Perhaps this is what makes the fragment so suitable for observing the two-hundred-year process of intersection and coexistence of poetic and theoretical discourse.

Keywords: fragment, genre, Romanticism, Friedrich Schlegel

Ce propos est directement motivé par une question qui est loin d'être nouvelle dans le cadre de la réflexion sur la littérature. A savoir, en quoi le discours critique diffère-t-il du langage poétique ? Les réponses ne manquent pas dans l'histoire moderne des études littéraires. Nous connaissons tous la définition de la différence entre la pensée en idées et la pensée en images etc. et nous connaissons aussi la célèbre recommandation de Derrida selon laquelle tout texte doit être lu comme faisant partie du texte général, c'est-à-dire qu'un texte philosophique ou anthropologique ou critique etc. doit être lu comme un texte littéraire et vice versa. Néanmoins, il existe

aussi des arguments rejetant systématiquement ces réponses ou les mettant en cause de manière plus ou moins justifiée. Telle est par exemple l'analyse critique de la fameuse définition de la fonction poétique donnée par Jakobson que Mary Louise Pratt a fondée sur la pragmatique linguistique. Si je ne mentionne qu'un des exemples les plus débattus, il est évident que la différence claire et univoque entre le discours critique et le langage poétique ne peut nullement être établie, et ce non pas seulement en raison de la diversité des écoles et des genres littéraires mais surtout à cause de la stratification exceptionnelle des discours.

Il existe pourtant des définitions de cette différence qui méritent notre attention et sont même ingénieuses. Pendant la préparation de ce colloque, une définition de cette différence, fondée sur la théorie de la psychanalyse, a attiré mon attention. Cette définition s'appuie sur la théorie de la psychanalyse mais n'est sans doute pas moins discutable que les autres. Elle est intéressante à cause de certains aperçus qui pourront contribuer de manière productive à la réflexion sur l'hybridation des discours. Elle affirme en effet que c'est par la possibilité de la « structuration du silence dans le discours » que le langage poétique diffère du discours critique. Elle a été formulée par Joel Fineman (48)¹ qui ne l'a malheureusement pas développée. Fineman soutient que le langage poétique peut – s'il le veut évidemment – structurer le silence dans le discours, tandis que la critique ne peut nullement le faire. La poésie étant composée de mots, il lui est possible de se taire lorsqu'elle ne trouve plus de mots lui permettant de raconter sa langueur. Elle s'enferme alors dans un silence poétique significatif garantissant ainsi la prolongation de sa langueur dans l'infini. Dans le discours critique, où les significations et notions sont plus importantes que les mots et figures, le silence ou la pause ne sont que des incitations au développement ultérieur de la signification, au discours ultérieur qui traduit une volonté d'interprétation. Par conséquent, l'interprétation critique d'un texte poétique conduit inévitablement aux autres interprétations. Dans un certain sens, les textes critiques se répètent ainsi à l'infini et de ce fait thématisent leur sentiment de culpabilité parce que la signification définitive leur échappe toujours.

Et si nous nous posons maintenant la question : quelle est la forme littéraire la plus appropriée pour structurer le silence dans le discours, nous pouvons facilement constater que c'est le fragment. Autrement dit, la thèse de la présente communication est la suivante : le fragment est le genre le plus approprié – bien sûr, pour autant qu'il soit genre – pour thématiser l'indicible et l'ineffable, le silence, la pause et autres notions semblables. Mais tous ces phénomènes ne sont pas moins essentiels pour la communication quotidienne. Nous pouvons donc conclure que la fragmentation n'est pas le procédé typique seulement du langage poétique mais aussi du langage familier et quotidien, ce qu'ont démontré depuis un certain temps certains théoriciens (par exemple Ducrot et Derrida). Les caractéristiques mentionnées, les silences, les pauses, les omissions et autres choses semblables sont en effet les éléments de communication qui dépendent le plus du contexte et à cause de cela fonctionnent dans la langue quotidienne le plus souvent de manière polysémique. La polysémie est certainement l'une

des caractéristiques essentielles du langage poétique. En un sens, c'est précisément en raison de sa liaison fatale avec le silence que le fragment est considéré comme cette forme de discours à propos de laquelle il est possible de dire qu'elle se trouve à la frontière entre le langage quotidien et la poésie. Toutefois, en raison de sa parenté avec l'allégorie et l'allégorèse qu'il convient de considérer comme la volonté d'interprétation au sens de la névrose compulsive,² le fragment peut être déclaré comme étant un genre expressivement critique. C'est surtout dans les vingt dernières années que les textes critiques sur le fragment sont devenus particulièrement nombreux. Certains (par exemple *Une gêne technique à l'égard du fragment*, 1986, de Pascal Quignard) sont eux-mêmes écrits de manière très fragmentaire rappelant directement les fragments de Friedrich Schlegel :

En fait le fragment casse plus la circularité, l'autonomie et l'unité que le discours suivi qui masque vainement ses ruptures à force de roueries plus ou moins manifestes, de transitions sinueuses, de maladroitesses cimentations, et expose finalement sans cesse à la vue ses coutures, ses ourlets, ses *ren-treitures*. (*Une gêne* 43)

Le fragment est ainsi, au regard de ce qui précède, le lieu de croisement et d'entrelacement de trois types de discours (j'utilise le pluriel à cause de la stratification de ces discours), à savoir les discours poétique, quotidien et critique. Il est donc une forme expressivement hybride, un phénomène marginal et à la frontière de ces discours. Ceci est corroboré aussi par l'étymologie du mot (lat. *fragmentum*, *frangere*) qui renvoie à une désintégration de l'ensemble, ce qui signifie qu'il s'agit soit d'un texte ou de parties d'un texte qui a été une fois ou auparavant un tout et dont sont conservées au cours du temps certains morceaux soit d'un texte resté dans un certain sens inachevé ou bien non clos de sorte que nous ne pouvons en percevoir que des éléments isolés d'un ensemble inconnu et absent. Pourtant il est possible qu'il s'agisse de textes fragmentaires dans leur ébauche même connus aujourd'hui comme fragments romantiques. Bien que l'on puisse en trouver dans d'autres périodes aussi. « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance. » (AF 24)³ a, en 1798, écrit F. Schlegel. Bien qu'il s'agisse de l'un de ses fragments les plus célèbres, il y a encore, même aujourd'hui, des interprètes (par ex. Elisabeth Wanning Harries) qui sont persuadés que ce à quoi Schlegel faisait référence en parlant des œuvres des Modernes n'est pas tout à fait clair. Il est toutefois possible de conclure qu'il ne pensait pas seulement aux textes contemporains et à peine naissants du romantisme (par ex. de Novalis et de Jean-Paul) mais aussi à certains romans du XVIII^e siècle (par ex. de Sterne) et aux formes courtes, *brevitas* (par ex. maxime, aphorisme, sentence et autres) des XVII^e et XVIII^e siècles. Car le terme « fragment » évoque aussi depuis toujours la brièveté et la concision. Le fragment au sens moderne (c'est-à-dire aux sens romantique, réaliste, moderne et postmoderne) ne doit pourtant pas être identifié par les formes courtes traditionnelles qui sont en règle générale achevées et ne sont en rien assimilables aux conséquences de la désintégration (Sangsue

341). Il est vrai pourtant que les aphorismes des auteurs des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ont influencé la naissance du fragment chez les premiers romantiques. Le terme « fragment » n'évoque pas seulement le manque, la désintégration, la dispersion, la limite et l'intermédiaire mais par sa forme verbale et nominale ainsi que par le préfixe *in-* (fr. infraction du latin *infractio*) il parle aussi de la transgression ou bien du dépassement d'une norme (cf. Hamon, « D'une gêne théorique » 73) en évoquant ainsi directement, d'une part, le caractère hybride du genre et, d'autre part, la rupture par rapport au schéma de base, c'est-à-dire le schéma narratif chronologique. Car le fragment est – comme l'a déjà fait remarquer Adorno (17) – déterminé par la discontinuité et le caractère expérimental ainsi que par cette logique qui est plutôt associative que démonstrative. Tout cela se reflète souvent aussi sur le plan du langage lorsque les auteurs des fragments modernes, notamment après Nietzsche, rompent délibérément avec les règles syntaxiques établies.

Bien qu'il soit connu que le roman est le « livre romantique », il ne serait sans doute pas exagéré de dire que le fragment est un genre typique du premier romantisme (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 58), puisque ce sont les premiers romantiques qui l'ont découvert et qui ont proclamé sa forme à la fois originale et la plus appropriée pour exprimer les nouveaux thèmes poétiques, critiques et philosophiques. Un pareil phénomène serait impossible dans la poétique du classicisme, le modèle classique de la construction artistique cohérente ne le permettant pas (Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire* 3). (C'est différent dans la poétique du baroque, mais cette question doit rester ouverte pour le moment.)

D'un point de vue historique, le fragment romantique est le produit de différentes traditions, notamment héraclitéenne, moraliste et biblique. C'est incontestablement de cette dernière que provient la dimension eschatologique et même eucharistique du fragment comme signe de la finalité humaine et promesse de l'achèvement dans l'éternité (Susini-Anastopoulos, « Romantisme allemand » 30). L'influence des textes bibliques, surtout après la découverte de leur structure palimpseste, dans la théorie moderne du fragment, n'est pas assez explorée. Pourtant, en ce qui concerne la naissance du fragment et de l'écriture fragmentaire en général, elle est sans doute plus importante que l'on ne pense à première vue. Elle se manifeste sur le plan de la structure, c'est-à-dire comme un principe structural de la narration, réalisé par exemple dans les deux romans de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, 1760–67, et *Sentimental Journey through France and Italy*, 1768). Ce dernier étant prédicateur, était sans doute parfaitement au courant des textes bibliques (cf. Wanning Harries 42–48). Dans ces deux romans, la structure fragmentaire attire sans cesse l'attention sur l'organisation du monde. Cette dernière n'est pas déterminée par la volonté humaine, mais quelque chose, qui est au dessus d'elle et qui est inconcevable. On peut comprendre ce point de vue dans le contexte de Sterne comme le reflet d'un doute dans la connaissance et dans la pensée systématiques ou, si on le dit à la manière de Schlegel, comme la confiance dans une originalité absolue et dans un « espace d'incompréhension ». Certains théoriciens

du fragment – comme par exemple déjà mentionné par Elisabeth Wanning Harries – lie cette attitude avec les influences de certains passages de la Bible. On peut comprendre ceux-ci comme la thématization du processus fragmentaire. Dans cette perspective, la scène de l’Evangile d’après Jean (6 : 12) avec des miches de pain et du poisson, quand Jésus ordonne à ses disciples de ramasser tous les restes afin que rien ne demeure. Faisant ça les disciples se rendent compte qu’ils ont rempli douze paniers qui pourraient rassasier une foule. Car ce ne sont pas que des restes, mais des signes, d’une abondance inimaginable. C’est-à-dire que la thématization du fragment n’est pas liée seulement avec l’expérience du manque, mais aussi avec l’expérience de l’abondance. Celle-ci doit être comprise dans le sens de transgression (Wanning Harries 48–52). Dans ce sens le processus de la fragmentation est thématized chez Rabelais aussi.

Du point de vue théorique, le fragment est le produit de la contradiction apparente entre le message du fragment 206 d’*Athenäum* selon lequel le fragment serait « pareil à une petite œuvre d’art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et close sur lui-même comme un hérisson »⁴ et le message du célèbre fragment 116 dans lequel Schlegel parle de la poésie romantique comme d’une poésie progressive universelle (*progressive Universalpoesie*), jamais achevée, toujours en devenir et par conséquent toujours fragmentaire. La contradiction est apparente parce que ce détachement ou cet achèvement limité doit être compris par rapport à cette perfection qui, dans le contexte de l’esthétique romantique, évoque l’inaccessibilité et par là aussi l’imperfection. Cette évocation implique la conscience du monde du passé lointain perdu à jamais. Les romantiques ont vu les vestiges tangibles de ce monde dans les ruines. De là l’imaginaire fréquent des ruines dans la littérature romantique, ce qui confirme d’une certaine manière le lien entre la poésie romantique et le mode fragmentaire. Le caractère apparent de cette contradiction est essentiel pour la compréhension du fragment romantique car il implique que le romantisme, malgré une certaine continuité avec le classicisme, a placé l’idéal classique de la perfection sur le plan de la fragmentation (Kulcsár-Szabó 184) ou bien du fragment vu à l’horizon virtuel qui est passé pour un idéal irréalisable et inaccessible. De là, le fragment est incontestablement devenu l’une des notions essentielles de la poésie romantique ainsi que la notion essentielle de la réflexion poétique romantique comme l’ont constaté Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans leur recherche approfondie sur le romantisme allemand (loc. cit.).⁵ Son principe constitutif découle de l’imperfection de l’ensemble ou bien de l’expérience du manque qui est toujours la conséquence de la séparation avec la totalité (Kulcsár-Szabó *loc. cit.*). Le fragment en tant que système conteste la cohérence des systèmes et – comme le souligne Ernst Behler dans son livre sur le premier romantisme (*Frühromantik*, 1992) – représente la contradiction directe de la fameuse thèse de Hegel sur le réel comme le tout.⁶ (cf. Kernev-Štrajn 323–324)

Il est donc possible de dire que le fragment désigne l’espace vide du « livre à venir » au sens de l’œuvre célèbre de Blanchot (*Le livre à venir*, 1959). Autrement dit, le fragment est le lieu le plus approprié pour la ré-

flexion sur l'ineffable et l'impossibilité d'une pleine signification car il naît autour du vide de sens. Il se forme justement là où se trouve le sujet, qui réprime de façon insistante la connaissance de ce vide de sens. Il s'ensuit que le fragment est une forme d'expression extrêmement subjective. Il est la manifestation du moi qui se perçoit comme quelque chose d'incomplet, de discontinu et de dispersé. Vu, du point de vue de la pratique littéraire, il peut être considéré soit comme le désaccord entre l'intuition artistique individuelle et la possibilité de sa réalisation soit comme le projet au sens de la projection directe de ce qu'il ne peut pas atteindre, ou d'après Schlegel :

Un projet est le germe subjectif d'un objet en devenir. Un projet parfait devra être à la fois pleinement subjectif et pleinement objectif, un individu impartageable et vivant. Par son origine, pleinement subjectif, original, impossible ailleurs que dans cet esprit ; par son caractère, pleinement objectif, d'une nécessité physique et morale. Le sens des projets – ces fragments du futur, pourrait-on dire – ne diffère du sens des fragments du passé que par la direction, ici régressive et là progressive. L'essentiel est la faculté de, en même temps, idéaliser et réaliser immédiatement des objets, les compléter et les achever. Or comme le transcendantal est précisément ce qui a rapport à l'union ou à la séparation de l'idéal et du réel, on pourrait fort bien dire que le sens des fragments et projets est la composante transcendantale de l'esprit historique. (AF 22)⁷

Ainsi, le fragment est et n'est pas une œuvre d'art comme il est et n'est pas un genre littéraire : « Tous les genres poétiques classiques, dans leur rigoureuse pureté, sont à présent risibles, » (KF 60)⁸ a écrit F. Schlegel, soulevant ainsi la question de la liberté de la créativité artistique et exprimant l'exigence d'atténuer et de dépasser les règles traditionnelles du genre. Ce qui devrait naître ne serait plus un fragment mais une œuvre d'art jusqu'alors inconnue. Le fragment n'est malgré son caractère révolutionnaire que le premier degré (*die Vorstufe*) mais un tel degré qu'il réussit parfois – en arrachant les choses de leurs liens habituels – à saper le fondement organiciste de l'esthétique romantique, ce qui peut être déduit du fragment sur le hérisson (AF 206). Car ce fragment peut être lu aussi en contradiction avec l'esthétique organiciste, c'est-à-dire, non seulement comme la définition du fragment romantique, mais aussi comme la première ébauche de la compréhension moderniste du fragment. Ce dernier se distingue du fragment romantique, comme cela a déjà été noté plusieurs fois⁹ précisément en regard de son rapport avec le tout. Les romantiques ont en effet toujours perçu le fragment par rapport au tout qui est, bien sûr, absent et inaccessible mais tout de même décisif. Tandis que le fragment moderniste fonctionne exclusivement dans le sens de *dissecta membra*,¹⁰ car il s'agit du « morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. » (Quignard, *Une gêne* 33). Si on emprunte les mots à Walter Benjamin, on peut dire le fragment moderne se distingue du fragment romantique par le fait que la vie a déjà quitté celui-là mais pas encore celui-ci. De cela parle aussi, à sa manière, le fragment incroyablement perspicace de A. W. Schlegel dans l'*Athenäum* qui lie l'écriture romantique

aux hiéroglyphes : « Dans le style de l'authentique poète, rien n'est ornement ; tout y est *hiéroglyphe* nécessaire. » (AF 173 ; souligné par J. K. Š.).¹¹ Cette dimension hiéroglyphique du discours poétique est importante, parce qu'elle évoque d'une part la tradition allemande préschlegelienne du rapport au fragment exprimée de la façon la moins ambiguë chez Hamann ; et d'autre part son affinité directe avec l'allégorie qui désigne le processus de transformation des choses en signes et, par là, fait allusion à la nature passagère et éphémère du monde (Benjamin, *Ursprung*). Le fragment en tant que premier degré évoque le dialogue considéré comme « la couronne et la chaîne des fragments »,¹² comme le lieu où, du chaos, naît le *Witz* fondé sur la notion plus large de l'ironie romantique : « Le *Witz* est esprit de sociabilité absolue, ou génie fragmentaire. » (KF 9)¹³ Le *Witz*, qui est apparemment né avec le fragment romantique, n'est donc pas seulement une trouvaille ingénieuse, mais quelque chose qui, dans cette situation momentanée et unique de dialogue, établit des liens extraordinaires et crée un mordant plein d'esprit dont la désintégration en éphémères ingéniosités de salon est, d'après Schlegel, toujours à nouveau empêchée précisément par la forme fragmentaire.

Le fragment romantique est un hybride de genre et un genre transgressif ; il est à la fois convergent et divergent, il est enfin le genre à la manière d'absence de genre (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 71) et surtout, il est un phénomène paradoxal. Étant pourtant un phénomène romantique typique, il est possible de dire que les aperçus théoriques du premier romantisme, bien qu'envisagés seulement du point de vue de la conception du fragment, sont un véritable nœud de contradictions. Celles-ci qui encore à présent, plus de deux siècles plus tard, influencent la compréhension et l'auto-compréhension de la littérature, ont été abordées par Nietzsche. Le philosophe qui a provoqué, sur la base des idées imparfaitement développées sur le caractère partiel de toute compréhension chez Hegel et Schlegel, le revirement fondamental de la notion de compréhension globale vers la notion de compréhension partielle.

Nietzsche s'est distancié clairement de la thèse de Hegel sur le réel comme tout (376) et a attribué ainsi au fragment une certaine autonomie qui n'est plus fondée sur la différence entre la partie et le tout. La conséquence de l'abolition de ce rapport dichotomique pris pour base de la compréhension du fragment a été que celui-ci n'est pas autosuffisant, qu'il ne s'articule pas par rapport à lui-même et qu'il ne se lie pas non plus avec d'autres fragments pour pouvoir contribuer à une réflexion et à une connaissance plus complètes. Le fragmentaire n'est pas préalable au tout, mais naît en dehors de et sans égard au tout. Certains (par ex. Kuslcsár-Szabó et Blanchot) attribuent ce changement au fait que la discussion sur le fragment se fait maintenant sur le plan du discours et non plus sur le plan de la structure. Le facteur décisif a été le « tournant linguistique » dans les années 20 et 30 du XXème siècle, quand les philosophes ont cessé d'aborder la question « Que peut-on savoir ? » et se sont concentrés sur la question « Que peut-on dire ? ». A cette époque là, la question de l'articulation de la connaissance dans le langage est venue au premier plan, ce qui est, dans le cadre de

la philosophie du langage, apparu le plus clairement dans la déclaration de Heidegger : « Die Sprache spricht » (La langue se parle.), et plus tard plus radicalement par la maxime de de Man : « Die Sprache verspricht sich » (La langue fait des lapsus ; Kulcsár-Szabó, « Aspekti » 187 ; cf. Kernev Štrajn 323–324). Depuis, le monde est systématiquement débattu à travers le discours sur le langage, c'est-à-dire le métadiscours. Depuis longtemps et de manière particulièrement intensive ces dernières décennies, les éléments du métadiscours s'introduisent dans le domaine du discours poétique qui devient ainsi de plus en plus théorique. Le processus se déroule déjà depuis très longtemps aussi dans le sens inverse, mais, semble-t-il, moins intensivement ces dernières années.

Le processus se déroule en tout cas à travers l'écriture et le langage fragmentaires sur la base desquels – comme le constate Philippe Hamon se référant à Lyotard – une sorte de philosophie postmoderne s'est formée, à savoir dans le sens de l'opposition à tout ce qui rappelle d'une manière ou d'une autre une réflexion totalitaire (79). Nous pouvons voir les conséquences de cette orientation dans certaines œuvres littéraires exceptionnelles des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, à savoir *L'Écriture du désastre* (1981) de Maurice Blanchot, *Le Jardin des plantes* (1997) de Claude Simon sous-tendu par la théorie du nouveau roman, dans *Fragments du discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, *Dernier royaume* (2002) et *Petits traités* (1990) de Pascal Quignard, pour ne citer que quelques-uns des meilleurs exemples de la littérature française. Ce choix est dû au fait que la tendance à l'interpénétration des discours théorique et littéraire y est en ce moment la plus forte ; citons par exemple Quignard et sa notion de « déprogrammation de la littérature ». Ce concept se lie d'une part à la pratique, déjà introduite par Montaigne dans ses *Essais* (1580, 1595), et d'autre part à la notion de l'œuvre littéraire, dans le sens de Novalis et F. Schlegel, comme jonction, imprégnation, combinaisons et finalement aussi abolition de toutes les limites et de tous les règlements du genre. Cela semble-t-il n'est pas fortuit. Nous pourrions peut-être mieux comprendre ce phénomène en examinant de plus près l'évolution des procédés de l'écriture fragmentaire dans les littératures européennes de la Renaissance jusqu' à aujourd'hui. On pourrait alors constater que ce processus, qui plus tard a conduit au fragment romantique, moderniste et même postmoderniste, a commencé déjà chez Pétrarque, à savoir dans son recueil des poèmes *Rime sparse*, 1349 (Les rimes dispersées), le recueil qui porte aussi un autre titre en latin, *Rerum vulgarium fragmenta*. Ce pourrait être, comme l'écrit Wanning Harries, évoquant Durling, à propos de ce texte que la notion de fragment a été pour la première fois utilisée pour la description d'une œuvre poétique. D'ailleurs, Wanning Harries déduit que l'on pourrait dire que la littérature européenne a commencé avec le fragment (14). Chez Pétrarque, cette façon d'écrire en fragments a été notée aussi par F. Schlegel, constatant que « Les poèmes de Pétrarque sont les fragments classiques d'un roman. »¹⁴ L'apogée de ce processus a été atteint au XIX^{ème} siècle, notamment par Balzac d'un côté et par Baudelaire d'un autre côté. Mais c'est déjà une autre histoire, dont le dernier mot n'a pas encore été écrit.

NOTES

¹ Joel Fineman était théoricien anglo-américain et l'un des critiques les plus lucides de la poétique structuraliste qui s'est tourné plus tard vers le nouvel historicisme.

² Cette volonté récurrente d'interprétation évoque l'analogie avec la névrose compulsive et ce au sens défini par Freud dans son *Totem et tabou*, tandis que l'analogie avec la littérature a été rappelée par Angus Fletcher dans son *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*. Il y a montré les points communs entre la structure allégorique et le syndrome compulsif ou bien le comportement primitif discernable dans le schéma de base du rituel compulsif. Car le syndrome compulsif se traduit souvent dans les réactions du corps, notamment celles, qui sont marquées par une répétition rythmique d'un acte précis. La névrose compulsive est, comme le constate Fletcher, caractérisée aussi par une ambivalence accentuée dans la structure allégorique. Une certaine angoisse, un caractère autoritaire et une orientation pré figurative agissent dans les deux cas. Il est également possible que les termes utilisés dans le cas de la névrose compulsive puissent avoir une signification exactement contraire à leur signification originelle, ce qui se traduit dans la structure allégorique comme un effet ironique. (Cf. Fletcher 392)

³ »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (AF 24).

⁴ »Ein fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel« (AF 206).

⁵ « Le fragment est bien le genre romantique *par excellence* » (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu* 58).

⁶ Il faut remarquer que la notion hégélienne du tout ne doit pas être comprise dans le sens d'une catégorie statique, mais dans le contexte de sa dialectique.

⁷ »Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente un Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes« (AF 22).

⁸ »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich« (KF 60).

⁹ A ce sujet voir aussi: Susini-Anastopoulos, Lacoue-Labarthe et Nancy, Behler *et alii*.

¹⁰ C'est significatif que en 1825 Jules Barbey d'Aurevilly a écrit un œuvre avec ce titre (*Dissecta membra*, Paris: La Connaissance, 1825).

¹¹ »Im styl des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe« (AWS ; AF 173).

¹² »Ein Dialog ist eine Kette, oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßtabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten. Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch, zugleich ganz subjektiv und individuell, und ganz objektiv und wie ein notwendiger Teil im System aller Wissenschaften wäre« (AF 77).

¹³ »Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität« (KF 9).

¹⁴ »Petarcaras Gedichte sind klassische Fragmente eines Romans« (Characteristiken und Kritiken, I, 1 vi, n 4; cité après Wanning Harries 14).

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. »Esej kot oblika.« *Beleške o literaturi*. Traduit par Mojca Savski. Ljubljana: CZ, 1999. 7–23. [*Noten zur Literatur*].
- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- . *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991 [1972].
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1981.
- Dällenbach, Lucien et Ch. L. Hart Nibbrig (sous la dir. de). *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
- Fineman, Joel. "The structure of allegorical desire." *October* 12 (1981) : 47–66.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964
- Hamon, Philippe. « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXème siècle en particulier. » *Théorie et pratique du fragment*. Études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini. Genève : Slatkine Érudition, 2004.
- Hamann, Johann Georg. »Biblische Betrachtungen.« *Sämtliche Werke* 1. Sous la dir. de J. Nadler. Wien: Herder Verlag 1949–1957. 146–152.
- Haug, Walter (sous la dir. de). *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbützel*, 1978. Stuttgart: Metzler, 1979. (Germanistische Symposien-Berichtsbande, 3)
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologija duha*. Traduit par Božidar Debenjak. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998 (Analecta). [*Phänomenologie des Geistes*].
- Kernev Štrajnc, Jelka. »Spomin kot fragment, vtkan v tekst.« *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Sous la dir. de Darko Dolinar et Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 319–330.
- Kulcsár-Szabó, Ernő. »Aspekti (ne)savršenoga.« *Umjetnost riječi* 17.3-4 (1999) : 181–197.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke* IV. Wien: Caesar, 1980.
- Quignard, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Paris: Éditions fata morgana, 1986.
- . *Petits traités* I, II. Paris: Gallimard, 1990.
- Sangsue, Daniel. « Fragment. » *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopedica Universalis et Albin Michel, 2001. 341–345.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Studienausgabe, Band 1-6. Sous la dir. de Ernst Behler et Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*. Paris: PUF, 1997.
- . « Romantisme allemand et poétique du fragment. » *Romantismes européens et Romantisme français*. Sous la dir. de Pierre Brunel. Montpellier: Éditions Espaces, 2000. 29–42.
- Sveto pismo*. Slovenski standardni prevod, 1996. Ljubljana: Slovenska svetopisemska družba. [*Bible*].
- Wanning Harries, Elisabeth. *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville et London: University Press of Virginia, 1994.

THE RELATION BETWEEN POETRY AND PHILOSOPHY

NOVALIS' *HYMNS* AS AN ILLUSTRATION

Alenka Jovanovski
University of Ljubljana

UDK 82.0-1:1

George Steiner's criticism of the triumph of the "secondary" over the "primary" shows that the relationship between poetry and theory becomes problematic whenever dialogue is replaced by hierarchy. The very structure of modern subjectivity is jeopardized whenever the relation between poetry and theory becomes hierarchical or when theory tries to capture the literary text in its entirety. Focusing on Novalis' poetic and philosophical opus, this paper asserts that literary criticism should be aware of hierarchical structures in the methods it uses, and should transform the hierarchical relation between poetry and theory into a dialogic relation.

Keywords: Novalis, romanticizing, self-consciousness, theory of poetry in early German Romanticism

One of the emphases of the comparative literature symposium at Vilenica (Lipica) in 2005 was upon the supposedly problematic relation between theory and literature in contemporary literary studies, whereby the literary text becomes lost in the flow of the secondary – the flow of interpretations. George Steiner sees in this phenomenon a “symptom” of a loss of primacy (Steiner 38–39), of a slip into the “Satanic chaos” (Steiner 44), of the victory of the secondary over the primary, which is henceforth available only as a diminished and inexorably dismembered caricature of itself. The crusade against interpretation, however, leads Steiner onto thin ice. When he undertakes the role of protector of “primacy” and esthetic experience as such, or when he acknowledges reinterpretation by means of some other poetic language as the only legitimate interpretation of a work of art, he loses contact with the role of reflection in modernity. The danger here is not of the loss of something superficial, it is the danger of obliteration of the consciousness of the constitutional function that reflection performs in the dynamics of subjectivity from Romanticism onwards. Descriptive-analytic

attempts to pronounce through the given unsayable establish an unsurpassable gap between the text and the interpretation, which the interpretation or the theory of interpretation should consider from the very beginning¹ if it really wants to follow the basic structural features of subjectivity in modernity. If the interpretation wishes to merge completely with the text or with what keeps slipping away from it in the text and must, due to the very structure of the interpretational act, remain separated from it, the interpretation finds itself in danger of the fatal pretension of a complete capture of the sense of the text, the sense of the author and the reception of the text by the public. The cancer-like metastasizing of interpretations, which gradually fill up the primary text and the primary experience, is therefore the asymptotic, newest form of such pretension.

To a certain extent Steiner's anger is legitimate, but the tone of his speech leads to an unreflective revival of the Romantic conception of poetry as something that only poets can (adequately!) understand. Similar to the cancer-like metastasis of interpretation, Steiner's anger destroys the subtle relation between the interpretation and the text, seeking to overcome the gap between the horizon of interpretation and the horizon of the text. Therefore it is possible to conclude that the parasitizing of theory on arts is a symptom – albeit not of ruin, but of a destroyed relation and a destroyed difference. Similarly problematic to the attempt of a theory that would encompass something infinite with something finite, describe an open system with a sophisticated but closed system, is Steiner's attempt to establish an opposite hierarchy and set poetry above commentary.

It seems that the actual problem is the establishment of a hierarchy. It is possible to clearly describe Steiner's conception in terms of Lacan's reinterpretation of the Hegelian relation between the master (poetry) and the servant (theoretical commentary). In this relation the master is prepared to sacrifice life to gain freedom and unexpectedly also power, while the servant is willing to sacrifice freedom to save life.² According to Lacan, the servant's problem is not the master, but the idea of the infinite enjoyment (*jouissance*) of the latter and the phantasm of a future surplus of enjoyment that the servant would experience in the moment of the death of the master. The parallel with Lacan's reinterpretation of the relation between the servant and the master stops here, because the servant (theoretical commentary) with its immense persistence, according to Steiner, poisons the master and takes his place. Unfortunately, this does not result in the servant appropriating the master's enjoyment. Enjoyment cannot be attained by the servant-master, because the master – while we stay within the hierarchical relation – did not have a body from the very beginning and could not be killed. The master can be eliminated only by assigning him an esthetic body, but by doing so the servant risks having to give up his own limitation and his passion for systematization, which deprives him of freedom, but enables knowledge and therefore life. If the servant wants to stop serving, he has to risk the terror of the withdrawal of life – but would this not make him truly alive? The theory, in short, is pervaded by the terror of dehierarchization and because of this the theoretical commentary wanes each time it attempts

to encompass the literary text as a whole: the commentary basically kills the text instead of bringing it to life. The gap or the difference between the text and the interpretation therefore has to be the opening premise of every discussion about a literary text, and at the same time protection, which prevents hierarchy and its violence.

Against Steiner's position it is possible to place the thinking of the later Heidegger about the proximity of poeticizing and thinking, which move on the same level, both attempting to distinguish Being from existence. Thus the essence of their proximity is not a "garrulous cloudy mixture of two modes of saying" (*geschwätzigten trüben Mischung beider Weisen des Sagens*, and so not the examining of hybrid theoretical-literary genres), but for them each to sense in the speech "a delicate yet luminous difference" (*eine zarte, aber helle Differenz*; Heidegger, *Unterwegs* 184, 185). The ontological difference opened in the circumstances in turn opens the distance between poeticizing and thinking, and directs the clarity of Being to their joint darkness (Heidegger, *Unterwegs* 185). Nevertheless, the difference between poetry and thinking exists: poetry creates and, in the clarity through speech, it discloses the historical truth of existence and the truth of its Being, whereas thinking comprehends this disclosed Being.³ Nonetheless, according to Heidegger, the relation between poetry and thinking is not hierarchical, but is a relation of equality.

The later Heidegger formed his thinking on Being and on speech as a means of disclosing Being, using Hölderlin's poetic, which was unjustifiably "banished" from Jena Romanticism by Lacoue-Labarthe and Nancy. It is important to emphasize that, if Steiner's thesis refers to the field of meta-thinking of literary studies about itself, then Heidegger's thesis about the relation between theory and literature points to the ontological relation between thinking and poetry. The move from Steiner to Heidegger is the move that dissolves hierarchy into an equality of partners in the dialogue. Behind the thesis about the dialogic relation between poetry and thinking hides a thesis about modern subjectivity as a cooperation of reflection and feeling.

If we think about the problem in the light of modernity, we should not underestimate the role that early German Romanticism (*Frühromantik*) played both in the thinking of the relation between poetry and philosophy as well as in the poetic thematization of this relation. If the credit for Heidegger's inclination towards poetry goes to Hölderlin's poetry, Manfred Frank similarly developed his apology of poetry through the experience of Novalis's poetic and thinking.⁴ As Heidegger had to consider speech and poetry to think of Being more clearly and to be able to wrench his thought from the grip of metaphysics, Frank considered the poetry of early German Romanticism to be able to talk about individuality⁵ as a way out of metaphysics.

Heidegger and Frank's dialogue with poetry and a positive evaluation of its cognitive range are no coincidence: they both owe a lot to early German Romanticism.⁶ Both Hölderlin in his fragment *Urtheil und Seyn* (1795)⁷ and Novalis in the collection of fragments *Fichte-Studien* (1795/96)⁸ particularly criticize that feature of German idealism that attempts to find a stable ground in the modern subject, from which the subject would wholly

comprehend itself. Already Fichte realized that philosophical argumentation, *Grundsatzphilosophie*, goes around in circles and that the reflectively pre-supposed subject cannot be wholly encompassed with the intellect; but Fichte could not find a way out of this state.⁹ The search for a stable ground of subjectivity in Hölderlin and Novalis encountered severe criticism: each statement-cognition derived from a stable ground is, for Novalis, only an illusionary statement (*Scheinsatz*, cf. *FSt* #1). This is even more true in the case when the subject, reduced to reflection, sees itself as an object that should be cognized. With these affirmations, however, caution is required. The conclusion that intellectually ascertained truth is not solid truth is not an antirational criticism, but it is a criticism of reductive self-consciousness: in early German Romanticism a “version of epistemological and ontological realism” (Frank, *The Philosophical* 28) is present, which questions the absolute validity of each cognition of the subject and Being, derived exclusively from the reflexive consciousness.

Novalis and Hölderlin consolidated the criticism of self-consciousness reduced to reflexive consciousness with clear a differentiation of two types of consciousness. Apart from differentiating and estimating or reflexive consciousness (*Reflexion*), which according to Hölderlin’s epistemological analysis creates the original cut (*Ur-Teilung*) and causes the split into subject and object, a different type of consciousness exists. Kant and Fichte could not find it because they persisted with the problematic concept of intellectual intuition. This enclosed their understanding of self-consciousness in an “ocular metaphoric,” and with this always into the relation of the subject that looks at the object. Hölderlin also speaks about another type of consciousness that is not (yet) marked by the split into subject and object,¹⁰ but is characterized by some original homeliness with itself (*Vertrautheit mit Sich selbst*), which *has* always *known* without being directed towards the object. Frank calls this type of consciousness “pre-reflexive consciousness,”¹¹ and I myself will use the same notion. There are also other expressions to denote it. Hölderlin names this consciousness, in which the “subject” and the “object” are in the state of a before-split union, Being (*Seyn*), as something that has not yet been touched by the primary judgment/primary cut. On the basis of Jacobis’ philosophy and pietism, Novalis talks about feeling (*Gefühl*) or “feeling of oneself” (*Selbst-Gefühl*). Hölderlin and Novalis’ differentiation between pre-reflexive and reflexive consciousness outdistances Heidegger’s ontological difference by two centuries.¹² This on the other hand means that the very clear differentiation of two types of consciousnesses allows a clear look at Being, which is not only proved in their poetry, but also in their philosophical fragments. Novalis’ philosophical argumentation of the relation and difference between the two types of consciousness is sharper and argumentatively more thorough than Hölderlin’s. The most interesting thing is that *Fichte-Studien* was created before the *Hymns to the Night*. Did the philosophical thinking in this case occur before the poetry?

The problem of self-consciousness is closely connected to the question of the relation between philosophy and poetry, but not only this: the history

of valuation of the cognitive range of poetry shows that the latter is dependent upon the interpretation of self-consciousness. In this essay I will first concentrate on the aspect of *Fichte Studies*, which deals with the problem of self-consciousness and Being,¹³ and then I will show how these ideas are represented in the *Hymns to the Night* and in Novalis' comprehension of transcendental poetry. I have chosen the *Hymns to the Night* for the discussion because I agree with the assessment by Marta B. Helfer, who sees in the *Hymns* the theory and realization of the Romantic lyric, but also an example of realization of the absolute subject (Helfer 106).

Towards an Unreductive Comprehension of Self-consciousness

It is characteristic of reductive self-consciousness, limited to reflexive consciousness, that its apprehensions adopt a form of identity, a closed form. A is identical to A. What escapes reductive self-consciousness is exactly what reflexive consciousness cannot realize, and this is the self itself at the moment of thinking – the self that is before reflection. Therefore opposite to the “self,” which the reflexive consciousness establishes in theoretical cognition, always stands that pre-reflexive self, not given to reflection, which could be named “non-self” from the point of view of reflexive consciousness.¹⁴ For Novalis this results in the following: each assertion about Being, which has the form of a statement or identity (with an idea), is *apparently* real because instead of Being as a whole it apprehends only part of it and what only seems to be Being is called with the name of the whole (cf. *FSt* #1 and #14).¹⁵ The insufficiency of reflexive consciousness is also discussed in the first fragment of Novalis' *Allgemeine Brouillon*: “Everywhere we look for the unconditioned [*das Unbedingte*] and we always find only things [*Dinge*].” Novalis' sophisticated pun points out that the apprehended thing is only a truncation, a fossil of the unconditioned, and not the living, the wholeness that we are really looking for.

In poetry Novalis finds an approach to Being that is cognitively more whole. Thus already in *FSt* #1 he concludes: “We abandon the identical in order to represent it” (*um es darzustellen*). By this he does not allude to the descriptive encompassing of Being, but to the special power of poetic image, which can evoke Being-as-such wholly. Even though the representing of it thus cannot offer the fullness of Being, we believe in the image because of the activity of our imagination – the very belief in the representation activates an occurrence or a qualitative passage from the mere representation of X to something, which *is this itself*: “What *occurs*, already is” (*es geschieht, was schon Ist*). In the esthetic experience the whole Being is given in the manner of instant epiphany – that is, in the leap from everyday-like, indigent time into the time that encompasses all times and is therefore existentially whole. It is not only poetry, however, that leads to the wholeness of Being, but also philosophy when it *pre-sents* (*stellen es ... vor*) Being wholly, using something radical, non-identical – a sign.¹⁶ Later

on Novalis realized how philosophical thought could be corrected in order to comprehend Being as a whole.

To understand Novalis' proposal we should consider two modes of consciousness, reflection (*Reflexion*) and feeling (*Gefühl*);¹⁷ the first one is the ontological modus of philosophy, whereas the kingdom of the ontological modus of poetry begins on the border of philosophy (*FSt* #15).¹⁸ Because philosophy evokes the whole Being, the Romantic esthetic confers upon it the status of the elected or of the highest activity of the human spirit. However, in everyday, indigent¹⁹ time, marked by hunger for Being, and in a state, which works like a clock mechanism²⁰ according to the soulless laws of bureaucracy and common sense, the realization of the whole Being is not possible because there is always the reduction to reflection.

Novalis beautifully compares the reduction of self-consciousness to one sole modus with the attempt to square a circle. This thought in *FSt* #566 is followed by the conclusion about a holistic ideal of self-consciousness as a perpetual motion or oscillating,²¹ in which Novalis recognizes the alchemistic stone of wisdom or negative cognition.²² For a whole Being the realization of both modi of self-consciousness *simultaneously* is therefore crucial, so that the feeling feeds the reflection and simultaneously decomposes its artificial constructs. As analyses in Frank's *The Coming God* show, the early German Romantics were developing the thought of the possibility of a whole Being and a whole self-consciousness along with their reception of the myth of Dionysus as the god of opposites, and the god that is in perpetual transformation, but it is in this very oscillating from one opposite to another that he reaches the wholeness of Being. The arrival of such a god – here, the reception of the myth of Dionysus by the early German Romantics evolves into the myth of Dionysus-Christ – would signify a resumed realization of the wholeness of Being and with this the passage of the gods from the night and the dark (beyond the intellect), where they are forced to live in an indigent time, into the light and the day. The reception of the myth of the arriving god is based on the hope that what now exists only at the level of a mysterious cult will some day become a public ceremony. The mysterious cult, pushed into the underground, is of course poetry, which in the indigent time is the only one to make contact with the “gods.” Without poetry the wholeness of Being in indigent time is possible only as a hope in a future wholeness, placed at the end of time – or as a memory of the past realization of wholeness. Memory and hope, two different forms of hunger for Being,²³ were thematized in the fifth and sixth of Novalis' *Hymns to the Night*.

Nevertheless, from Novalis' reflection on transcendental philosophy it follows that poetry has to “come to the assistance of philosophy when the latter breathes too shallowly” (Frank, *Einführung* 248). Poetry should therefore subvert the dictate of reflexive consciousness and soften its rigid products but, if this were so, reflection could be corrected. However, how to reach, in reflection, the thinking of what is non-given to reflexive consciousness, and what is from the point of view of reflexive consciousness only negatively given? If reflection first has to reach the missing pole,

where only feelings can take it, then it is only possible to approach the cognition of Being from a consistent contemplation of difference – that is to say, from a clear distinction between the two types of consciousness.

The possibility of correction is offered to Novalis by an etymological explanation, in which reflection or reflexive consciousness is always a mirroring (*Spiegelung*). Each reflexive cognition is *like* a mirror image of the world and of Being,²⁴ and this is why this image is the opposite of Being (Frank, *Selbstgefühl* 245).²⁵ Everything that is in the reflexive cognition should be reflected back or inverted, to also obtain, along with what reflexive consciousness encompasses, what it does not encompass. The distortion of Being, which happens in the first act of reflexive consciousness, can be corrected by the second act of reflexive consciousness, which builds another mirror into the reflection and obtains the reflex of the reflex and along with this the “non-given.” Moreover, this is an interesting point: what appears as the “second” act is in fact more primary than the “first” mental act, which inverts Being into illusion (*Sein in Schein verkehrt*). Novalis called the described turn of the inverted *ordo inversus* (Frank, *Selbstgefühl* 245–46).

Along with these two acts of reflection, Novalis also discusses the act of representing as a free act (*FSt #476*), through which Being is given – not analytically as in philosophy, but truly as an unsayable and, to every imagining, fleeing *experience of wholeness*. If self-consciousness cannot be represented analytically, then the problem could be solved by presenting its unrepresentability. This is exactly what poetry does: represents the true Self as unrepresentable (*Darstellung des Undarstellbaren*)²⁶ or represents the spirit, “the entire inner world.”²⁷ Poetry thus realizes the time of the satisfied hunger for Being – the spiritual present, in which both the past and the future dissolve.²⁸ From this Novalis derives a special theory of a visual poetic *Darstellung*, which helps the poet transform language itself and make it so immediate that it could be used in the medium of poetry to represent – even though only negatively – the pure Self.²⁹

Poetry and Dionysus

The earlier thinking about self-consciousness as an oscillation and perpetual movement can symbolically be illustrated by the myth of Dionysus. This addition makes sense because early German Romanticism linked its thinking of the function poetry performs in “indigent” time to the reception of the myth. Poetry is of course only possible where the gods live, and because they have escaped from the light (and spiritual blindness) of the enlightened intellect, the place-time of poetry is the night. Here I would like to be a little more accurate: the night is beyond or outside (indigent) time and place,³⁰ it is outside the linear time of hope and memory, a “parallel” spiritual time belongs to it, which is the time of the fullness of Being. The fullness of Being here presents itself as ex-sistence, because only being outside (of the reduced self-consciousness) means being whole.

When Novalis discusses the poetry of night and dusk,³¹ he does not refer to the theory of poetry as a spiritual and mystical activity, but to the contact with “Dionysus,” who was also held in high esteem by other early German Romantics.³² “Dionysus” of course is a god and at the same time is not a god, but a symbolic representation of whole self-consciousness and ontological fullness.

When poets spring from the common time, marked by hunger for Being and by reductive self-consciousness, into the spiritual time of the “night”, they come into contact with the deity Dionysus. Moreover, in fact, in the kingdom of the night the words of everyday language become ambivalent; what the language says is not the unsayable that it evokes. For poetic language to acquire this performative ability, it is of course necessary to achieve a radical transformation of common, everyday language. Moreover, it is this transformation to which Novalis’ theory of “romanticizing” as a “qualitative intensification,”³³ through which poetic language acquires a secret, hieroglyphic, magical power, transforming all the known and limited into secret and infinite, refers. Such transformation of language happens only in the qualitative passage from everyday time to the time of the night as a wholeness of Being, in which the intellect sinks into sleep to recognize the “truth”. This sleep therefore is not common sleep, but a “holy sleep” (*Heilige Schlaf*, cf. *HN* #2), which metaphorically alludes to death, or the mystical death, which is followed only by a new, full life in “god.”

The poet Novalis does not, however, refer to *unio mystica*,³⁴ but to the level of cognition and knowledge, which is qualitatively higher than arid intellectual cognition, and becomes possible only with “philosophical” death.³⁵ In philosophical death every reduction to the reflexive consciousness dies; the death of the partial (fragmentary) self is thus a real philosophical act and the beginning of real philosophy (*HSt* #35). Only the symbolic descent into the underground and into sleep (as analogue of death)³⁶ allows the true love for the “daughter of the night”³⁷ that will lead the poet into the everlasting “wedding night” (*HN* #1); that is to say, into the eternal cognition of the truth. It is possible then to say that for Novalis philosophical death is indispensable; the reflexively posited “self” has to go through death like Dionysus and Christ for the dust to become pollen and grow into an organism, into a wholeness, into the blue flower from the novel *Heinrich von Ofterdingen*. What from the point of view of self-confident reflection is sinking into sleep and into the night, for the poet Novalis is becoming awake.

However, in indigent time fullness of Being and whole self-consciousness can only be something negatively given, a “dark light.” Further, the fullness of Being is only accessible to a handful of initiator-poets, the way the mysterious cults of Dionysus were accessible only to the chosen. This is a major problem and that is why at this point the early Romantic reception of the myth of Dionysus establishes a connection with the myth of Christ. The poetic mystery in indigent time does realize the dark light of Being, but it is with this that it actually prepares and announces the return of the gods to light. Poetry prepares and announces the time when the fullness

of Being will be accessible to all people and the mysterious cult of poetry will become a public religion. However, because Dionysus is a mysterious deity, for Novalis and the Jena school he can only come back as a resurrected Christ-King, in whose kingdom poetry will obtain the position of liturgy,³⁸ which binds people – the citizens of the cosmos, as the early German Romantics would put it – together into a joyful community.³⁹ Moreover, this is exactly what *HN* #6 talks about, when the narrative suddenly shifts into the perspective of a “we,” the future community of “sidereal people.”

The God of Opposites and Transformations in the *Hymns*

With regard to Dionysus, it is important to emphasize two things.⁴⁰ Dionysus is the god of opposites, and each of the forms in which he appears is diametrically opposed to the previous one, in such a way that it also draws attention to what is missing. Dionysus is also a god of transformation: he is constantly dying and being born again in other, always different forms. Each of his forms is only a partial form – a mask of the non-manifested One, which in the wildly rotating (oscillating) sequence of masks can only be negatively given. Dionysus as a divine One is therefore all the manifestations at once; more accurately – Dionysus is a wild rotation.

The relation between an individual manifestation (mask) of Dionysus and the whole is also very important. A mask is an incomplete part of the whole; when it is showing something it is at the same time hiding the whole. With this the mask itself already draws attention to the radical *non-identity* of itself/selfness and the deity. By directing away from itself, the mask alludes to the *real* and unsayable that hides behind it, and only in this moment the mask becomes a direct *representation* of truth. The relation between the mask and the whole is also valid for Novalis’ theory of poetic *Darstellung*, according to which the poetic language, by pointing to the difference between itself and the unsayable, gains the basic secret, hieroglyphic power to call to the unsayable. The poet’s words are magic (*NS* II, 533, #32), which turns the observation of the particular – the masks – into the glaring/staring at the unlimited that hides behind them.

The relation between the unsayable, which poetry evokes, and what poetry discusses is interesting enough for me to examine in the *Hymns to the Night*. To start with, I will concentrate on the poetic thematization of the time of the past fullness of Being through memory and the time of the future fullness of Being through hope/belief. *HN* #5 is, for example, a poetized history of two golden eras: Dionysus’ era and the era of Christ’s first coming. Dionysus here appears as a mad god of destructiveness, but also as a deliverer of order into chaos. Novalis points out this second feature when he links Dionysus with Demeter and with this he refers to that part of the myth of Dionysus in which Dionysus reveals the secrets of agriculture to the barbaric Thracians. Dionysus in *HN* therefore symbolically represents two opposite masks of the One: not only the transformation of the shrunk, rigid substance into formlessness,⁴¹ but also the transformation of the rough

substance into form, through which the deeper and more whole – but not only intellectual – knowledge proper to gods is symbolically revealed.

According to Manfred Frank, Dionysus appears one more time in *HN* #5; the unnamed Hellenic poet that comes to Palestine, offers his heart to the child Christ,⁴² and then goes off to Hindustan with a heart *drunk of love* could be nobody else but the miraculous poet from Lydia from Euripides' *Bacchae*.⁴³ Novalis of course derives this in the spirit of the early Romantic reception of the myth of Dionysus and Christ, when with the offering of the heart and the love drunkenness he merges Dionysus' ecstatic whirling with Christian love. He reinforces the connection between Dionysus and Christ by presenting them both as poets – the ones with *friendly lips*. The inexhaustible word, the gladdest of messages, fell like the sparks of a divine spirit from the *friendly lips* of the poet Christ-Savior.⁴⁴ However, Dionysus appears in the Hymns already in *HN* #1, in the image of the powerful stranger with “sense-filled eyes, with gliding gait and *gently-closed, rich-toned lips* [emphasis mine]” (*der herrliche Fremdling mit sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und zartgeschlossenen, tonreichen Lippen*). The foreigner's closed, yet rich-toned, lips produce a magnificent sound and build up the image of the powerful man, resembling Dionysus and Christ but with a woman's face. Only in the context of *HN* #1 does it become clear that the friendly lips in *HN* #5 are an epithet for the god-poet.

The stranger/Dionysus/poet is described by one more epithet: his step is *schwebende*, floating. By choosing this term, which he used in *Fichte Studies* when discussing the absolute self,⁴⁵ Novalis alludes to the moving between two opposite poles. In the subtext of the “floating stranger” hides a “staggering” or just a (Dionysian) “whirling stranger, drunk on the blue tide of light. His step joins the opposites into a higher wholeness. Novalis upgrades the effect of whirling into a connection of opposites when, in the second paragraph of *HN* #1, he shifts into the description of the kingdom of the Night. Suddenly the narration in the third person singular, which he used to discuss the “stranger,” becomes first person singular. The stranger is the “self,” who will reach the absolute only in the kingdom of the Night, when he merges and connects all the opposites together in himself.

However, the night is not only the space where the fullness of Being is realized through the poetic memory of the golden age, it is the space of hope for the second coming of the golden era. The end of *HN* #5⁴⁶ and the entire *HN* #6, entitled *Longing for Death* (*Sehnsucht nach dem Tode*), are dedicated to hope. This of course is not a suicidal longing, but the desire for a complete merger with the “Night” – the desire for *hieros gamos* of the pre-reflexive divine “Night” and the reflexive “day.” The center of these images is love.⁴⁷ Such a wedding night, realized in poetry and dreams, represents a jump from indigent time to the vicinity of god. Moreover, this jump is what philosophy would name the realization of the fullness of Being and the wholeness of self-consciousness.

Novalis speaks not only *about* Dionysus: the *Hymns* speak like Dionysus. To say the unsayable, the poetic language here becomes Dionysian, it becomes an oscillation/whirling and it produces oscillation/whirling in the

poet and the reader as well.⁴⁸ Oscillation is not only elevated into the constitutive poetic principle but, according to Novalis, it is also the essence of poetic production (*NS II*, 525, #13).⁴⁹ Only poetry of the highest quality, however, is able to realize through the whirling/oscillation that One that it represents; with this the One becomes approachable without being contemplated by the eye of the intellect.⁵⁰ For Novalis, the poetry of the highest quality is transcendental or organic poetry as a synthesis of philosophy and poetry. The spiritual time of poetry⁵¹ therefore belongs only to transcendental poetry because it is the only one able to realize the whole organism.⁵² We could say that the *Hymns* are a practical realization of Novalis' idea of transcendental poetry.

Poetic Realization of the Full Self-consciousness in the *Hymns*

In *Fichte Studies* Novalis dealt with the realization of the One along with his reflection on the whole self-consciousness, using Fichte's notion of *schweben*. However, to reinterpret this notion into a continuous circular or dialogic movement between two opposite poles, from the very beginning he had to make a distinct difference between the reflexive and pre-reflexive consciousness. He not only thematized the circular movement – this prototype of the whole self-consciousness – in the *Hymns* with the relation between the symbolic day and night and with the figure of Dionysus-Christ, but he interwove it into the very structure of the poetic text. A crucial role for Novalis' realization of self-consciousness in the poetic tissue was played by his theory of “romanticizing,” as discussed in his famous fragment 105 of the collection *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*. Romanticizing is an operation that transforms all the common, everyday-like, and limited into the secret, infinite, and unsayable, elevating it to a higher level of quality. However, the qualitative rise does not happen only at the level of the object/world, which needs to be romanticized, but also at the level of the subject itself. In the transformation, the experience of the whole Being, the absolute self, is realized. The absolute self *par excellence* for Novalis is a poet or a genius, who is a romanticized individual, a person to the second power, constituted from several different persons (*NS II*, 645, #466). At the level of poetic tissue, such romanticizing becomes a linguistic practice of making the world foreign, which has a retrospective effect on the poet and the reader,⁵³ who connect all the fragmentary parts with the (missing) remaining part and thus reach the transformation of the partial into the universal.⁵⁴ Novalis even calls the poetry that produces negative knowledge or lack of knowledge the “poetry of the night and dusk” (*AB* #342).⁵⁵ This refers to the poetry of the sublime, which with its indefiniteness enables *more than just* comfort with the determined and the intelligible (*NS II*, 559, #151). The transcendent comfort comes from the poetic realization of full Being. How, therefore, did Novalis reach the realization of full Being by means of the poetic language?

Novalis already romanticizes in *HN #3*, which the traditional interpreters (wrongly) see as the embodiment of the poet's own mystical experience.⁵⁶ On a hill-grave the lyrical subject mourns the loss of his beloved (Sophie von Kühn); he contemplates the meaninglessness of life, which had been optimistic and happy until these notions *were ruined* by the death of his beloved. The descent into the underground, into death (intellectually optimistic), foretells the "twilight spectacle" (*Dämmerungschauer*), but the spectacle is coming from blue distances, from the sky, and has a paradoxical effect. Similar to the "pouring" of the light at the beginning of *HN #1*, the downpour of the night opens up Light's chain (*des Lichtes Fessel*) and cuts the birth bond (*das Band der Geburt*), which links/enchains the lyrical self to a partial existence, limited only to the reflexive consciousness. The spirit of the individual is thus reborn in its wholeness: he floats or oscillates (*schwebte*) like Dionysus in *HN #1* and in this state they are filled with the visionary cognition of the true meaning of "the night." Two transformations, realized at the linguistic level, prove that this is truly a "philosophical death" and the passage to the whole, oscillating self-consciousness. The initial sadness is transformed into the drink of the night,⁵⁷ which inebriates the lyrical self, while the hill-grave is transformed into the transparent cloud of dust, in which the lyrical self sees the *glorified features of his beloved* (Sophie as Wisdom).

The image is quite complex because the cloud of dust on the one hand keeps the connotation of transitoriness (dust thou art, and unto dust shalt thou return), on the other hand through the experience of death the dead lover becomes beloved Wisdom, with infinity resting in her eyes. It is this lover that already in *HN #1* the lyrical self asks to transform him, so that he can mix with her and the wedding night may last forever (*ewig die Brautnacht währt*). The reference to the *Song of Songs* undoubtedly alludes to the *unio mystica* with Wisdom-Sophie; but this – if we read the poem on the basis of *Fichte Studies* – is a dynamic merging with the whole self-consciousness, and not a union with godhead. The desire for *unio* with One and the whole self in *HN #1* becomes a visionary representation in *HN #3*⁵⁸ to be brought to effect in *HN #5* and *#6*.

The transformation in *HN #3* is thus a visionary announcement of the transformation into wholeness: the Night as the One-and-at-one-time-double floods the lyrical subject, the "night rapture" (*Nachtbegeisterung*)⁵⁹ inebriates him. On the other hand, the Light's chains change into a "glittering and unrippable bond" (*funkelndes unzerreißliches Band*), through which – platonically speaking – everything connects with everything else. The romanticizing thus destroys one "mask" (the Light's chains) to evoke under the veil of another "mask," which at the same time is a delightful apparition *and* the representation of the highest truth, the imageless One. One is the glittering and unrippable bond between the opposites (earth and sky in *HN #3*, day and light in *HN #1*), through which the ideal of a whole organism is realized. The romanticizing here becomes the trademark of transcendental poetry – the poetry, which realizes the organic unity of the individual and the cosmos, and in *HN #6* also of human society. The consequences of the

romanticizing in *HN* #3 are in complete accord with philosophical fragments: the lyrical self, in fact, jumps out of the indigent time into the “spiritual present” (*eine geistige Gegenwart*) of poetry (*NS* II, 461, #109) and ex-sists in it: “Millenniums have sailed off to the distances like a storm.”

Love is even more strongly linked to romanticizing; it is actually the bearer of romanticizing. We have seen that Sophia/Wisdom unties the chains of reflexive consciousness⁶⁰ and interweaves the “glittering and unrippable bond” between the night and man. The “glittering and unrippable bond” does not enslave love, but it *mediates* between reflexive and pre-reflexive consciousness and eventually links them into one. This way love in the *Hymns* automatically gains a dynamic, oscillating force; it becomes one of the variations of Christ – god, who *is* love (John 4:7). Would Novalis like to convince us that love in the *Hymns* is actually a mystical love, the one discussed in the allegorical interpretations of the *Song of Songs*?⁶¹

In *HN* #4 love becomes “creational/creative love” (*schaffende Liebe*) and the “daughter of the Night.” Both epithets (masks) refer to *HN* #1, where Novalis mentions the “tender lover” (*zarte Geliebte*), sent by the Night, and the “Night’s lovely sun” (*liebliche Sonne der Nacht*). The tender lover has creational power because, out of the lyrical self (*mich zum Menschen gemacht*), she creates man – she forms the absolute self, the whole self-consciousness. In *HN* #5 the analogues of love become even more numerous: love is the love of Christ, the poet-prophet of the new life, and Mary. In the end, love literally floods people, it inebriates them with the golden (Dionysian) wine of life,⁶² and it finally transforms them into stars, into divine beings. This way the divinized humanity turns into a clear manifestation of what is given only through the mystery of poetry. At the end of *HN* #5 love as an “eternal poem” becomes the triumphant realization of the “wedding night” from the *Song of Songs*.

This means that love or love-poetry in the *Hymns* is the force that causes the romanticizing of the text, the world, and the reader/poet themselves. However, at the same time this love itself is subject to transformation: the “daughter of the Night” eventually becomes the “Night” itself; she returns to the “womb” or to the eternal wedding night. The end of *HN* #5⁶³ can thus be read in the connection with *FSt* #555, where oscillation as the origin of the symbolic *Darstellung* is actually the “mother of all reality, reality itself.”

Novalis illustrates the dynamically whirling process of uniting in the very structure of the poetic text, when he constantly enriches the symbolic field of love by means of the “magic stick” of analogy, adding new symbolic layers to it. “Love” thus sucks in everything it touches: it is Sophia, it is Christ, it is the unknown poet that inebriated by love runs to Hindustan, it is Mary. This layering of analogies leads to a surprising effect. Everything in the poetic tissue is transformed through love and every mask is the analogy of the same. The web of varieties changes through the poetic text into the net, in which the analogies connect everything with everything else, and the final or whole meaning remains unsayable,⁶⁴ but can be felt.

The romanticizing and the piling up of analogies in the *Hymns* thus evokes this all-One in the very instant when the piling up of analogies

overcomes the critical point and the poetic text explodes. Such macro-romanticizing can be explained by means of the regression of imagination in the mathematical sublime in Kant. When the piling up of the “bricks”/ analogies reaches the outermost limit of the representable, the feeling of the sublime appears, in which there is a union of frustration – because the representational consciousness cannot represent something that surpasses it – and the feeling of comfort because the “beyond” is given *per negationem*, as a feeling of something that has broken into reflexive consciousness like Dionysus and flooded it.⁶⁵

The Relation between Philosophy and Poetry

Novalis brought the relation between philosophy and poetry to the level of a fundamental problem, when he linked it to the problem of self-consciousness and to the fundamental structure of subjectivity in modernity. What derives from this is that the hierarchizing of the relation between poetry and philosophy is against the essence of subjectivity in modernity. The principle of full self-consciousness and absolute subjectivity is revealed to Novalis in the Dionysian “whirling,” in the continuous dialogic movement of two types of consciousness, one of which aims at steadiness and tries to reach it by forming cognitions about objects, while the other softens the pretensions and conveys the real, original food for its cognitions. The most original wholeness, and along with it the highest form of self-consciousness for Novalis is being constantly produced – and is negatively given – by means of the esthetic experience.

Frank thinks that Novalis’ reflection about the structure of subjectivity is also challenging and important for a contemporary reflection on this problem. From Novalis’ perspective, Steiner’s criticism of the “secondary” is problematic: if, on the one hand, he legitimately criticizes the predominance of the “secondary” over the primary and at the same time he points out the danger of forgetting the primary, he cannot convincingly dig out the primary because he himself falls into a snare of hierarchizing poetry and theory. Steiner does not return the secondary to the place it deserves in the structure of modern subjectivity. The exit from the crisis, which Steiner discusses so passionately, without being able to disentangle himself from, therefore is not possible until we perpetuate the relation of static hierarchy (of the servant and master) instead of turning it into the relation of dynamic dialogue between thinking and poetry. Inasmuch as commentary and theory are winning over literature, literary studies are falling into a cognitive crisis in which they adopt the optic of reductive self-consciousness and the violence of technology as *their* optic, which (against the basic structure of modern subjectivity) cannot thematize and in advance include the gap between the literary text and the interpretation.

I should also add to this an aporetic second ending. What if Steiner does think deeply enough? What if his reflection about the relation between poetry and theory does not remain in the grasp of hierarchy because of the

lost connection with modernity, but because in modernity after modernism a basic change is happening? With this question I leave discussion to start speculation, which sees in theory, celebrating itself as the bringer of safety and stability, a reaction to softening – but which softening? It is difficult or impossible to differentiate between pre-reflexive consciousness, which softens the rigid products of reflexive consciousness, and the softening of modernity itself. I will illustrate the answer with the help of the question about the extent to which romanticizing, transforming the limited into the infinite, is still an interesting poetic strategy for contemporary poetry.

In the 1980s and 1990s contemporary Slovenian poetry started to concentrate on the reality of the concrete world and on the experience of everyday life (e.g., Debeljak, Zupan, Semolič).⁶⁶ In recent years it is possible to detect elements of narration (e.g., Zupan, Semolič, Mozetič) and special strategies of organizing the poetic tissue, which function as a protection of the brittle and unstable lyrical self. More than evoking the unsayable in the modern sense, a poem here becomes the evocation of the unpronounced brittleness of the lyrical self. An ambivalent example, in which the poem is the bearer of both the unsayable and the unpronounced brittleness, is the poem *Accords* by Primož Čučnik. The image of a recreational ice-skater opens into the image of a man that – aware of the possibility of slipping – skates on Being. However, the ice-skater only reaches the fullness of Being if and when he adopts the completely everyday-like image of a recreational ice-skater; only this limited and consciously banal image allows a playful and at the same time serious catching of the balance between the experience of conscious brittleness and the experience of unsayable fullness.⁶⁷ Čučnik's poem creates the whirling that Novalis places as the postulate of full self-consciousness. Further analyses and a larger corpus of work are necessary to establish whether contemporary poetry still uses the “whirling” technique in the sense of Novalis' romanticizing. Perhaps instead of romanticizing, contemporary poets transform the un-known and mysterious into something that in fact is very well known, even banal. In fragment #105 (*VF*), Novalis gives a special name to this technique: he calls it logarithmizing.

Translated by Teja Pribac Brooks

NOTES

¹ This position is advocated by Frank in his theory of interpretation, based on Schleiermacher's hermeneutics and textual theory.

² Regarding the relation between the master and the servant in Lacan, I have used Dolar, 31–38.

³ Cf. Hribar, 176–184.

⁴ Frank's position on poetry on the other hand owes a lot to the later Heidegger (Frank, *Einführung* 22–29). For a fairly severe criticism of Frank's reference to Heidegger, cf. Beiser (66). The later Heidegger is supposed to be the reason for Frank's neglect of the role of platonic intellect in early German Romanticism, and

his injection of “an unnecessary element of obscurantism into *Frühromantik*, which makes it vulnerable to all the old charges of antirationalism.”

⁵ The notion is analogous to Vattimo’s weak subjectivity (*il soggetto debole*).

⁶ The eschatological or redeeming function, applied to poetry by 19th-century middle class society, derives from the same origin; cf. Gadamer (83–84) and Iser (6–7).

⁷ Published in Frank (*Selbstbewußtseinstheorien* 26–27).

⁸ The key pieces about self-consciousness are published in Frank (*Selbstbewußtseinstheorien* 56–69). Unless otherwise stated, I quote Novalis’ philosophical fragments from the English translation by Jane Keller; cf. Novalis, *Fichte*.

⁹ For more about this, cf. Frank (*Introduction*).

¹⁰ Cf. Frank (*Selbstbewußtseinstheorien* 26).

¹¹ Frank adopts this notion from Sartre’s essay *Conscience de soi et connaissance de soi*, which differentiates between “cogito cartésien” and “un ‘cogito’ pré-réflexif” as a condition for the first; cf. Sartre (368).

¹² Frank points out that problems of self-consciousness, subjectivity, and Being are actually varieties of the same problem and that in Novalis’ thinking about self-consciousness there is always a parallel to the thinking of Being; cf. Frank (*Einführung* 252).

¹³ Twenty years ago Novalis was either still completely unknown as a philosopher (Frank, *Einführung* 257) or was considered, as by Henrich, an average philosopher. At this point Frank criticizes Henrich and states that *Fichte Studies* is one of the most difficult texts in German philosophy; cf. Frank (*Einführung* 248).

¹⁴ The same thought could also be found in Hölderlin, cf. Frank (*Selbstbewußtseinstheorien* 26): “Within the notion of judgment/division there has always been present the notion of an interdependent relation between the subject and the object, which stand opposite to one another, while at the same time a wholeness is necessarily presupposed, which the subject and the object are part of. ‘The self is the self’ is the most convenient example of this primary division as a theoretical primary division because in a practical primary division the Self is opposed to the non-Self and not to the Self itself” (»Im Begriffe der Theilung liegt schon der Begriff der gegenseitigen Beziehung des Objekts und Subjekts aufeinander, und die nothwendige Voraussetzung eines Ganzen wovon Object und Subject die Theile sind. ‘Ich bin Ich’ ist das passendste Beispiel zu diesem Begriffe der Urtheilung, als Theoretischer Urthelung, denn in der praktischen Urthelung setzt es sich dem Nichtthich, nicht sich selbst entgegen«).

¹⁵ *FSt* #1: “The essence of identity can only be presented as an illusory proposition” (»Das Wesen der Identität läßt sich nur in einen Scheinsatz aufstellen,« in *NS* II, 104, *FSt* #1); cf. also *NS* II, 179–180, *FSt* #234. Cf. Novalis, *Fichte* 77–78: “Truth is the whole – illusion [*Schein*] only the fracture – the half that seems to be the whole and is not – the former [truth] [is] the positive, the latter the negative quantity.... Representation without intuition is illusion and vice versa. There are concepts and ideas but no mere representations.... The illusion in our cognition arises from the elevation of the half to the whole – or from the halving of the indivisible, of that thing whose *being just consists in* the composition, from the unnatural (immanence and transcendence), or from rounding off and division.”

¹⁶ *NS* II, 104, *FSt* #1: »Oder wir stellen es durch sein Nichtseyn, durch ein Nichtidentisches vor – Zeichen – ein bestimmtes für ein gleichförmig bestimmendes ...« Cf. Novalis *Fichte*, 3: “Or we represent it through its ‘non-Being’ [what is not], through a non-identical [what is not identical to it] – a sign – [using] a determined thing for an isomorphic determining thing.”

¹⁷ With regard to the feeling of oneself (*Selbst-Gefühl*) as the origin of self in Novalis, Frank emphasizes that this is not a result of the direct reflex of some self-

operation, but a result of the effecting of Being (*Wirkung des Seins*), which is not understood as an unconsciously created work of the “absolute self” anymore. The cognition of Being is only possible through feeling; cf. Frank, *Selbstgefühl* 39–40.

¹⁸ NS II, 113–14, *FSt* #15: »Die Philosophie ist ursprünglich ein Gefühl. Die Anschauungen dieses Gefühls begreifen die philosophischen Wissenschaften.... Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Philosophie. Das Gefühl kann sich nicht selber fühlen.... Was ist denn ein Gefühl? Es läßt sich nur in der Reflexion betrachten – der Geist des Gefühls ist da heraus.« Novalis, *Fichte*, 13: “Philosophy is originally a feeling. The philosophical sciences conceptualize the intuitions of this feeling.... The borders of feeling are the borders of philosophy.... What then is a feeling? It can only be observed in reflection – the spirit of feeling is then gone.”

¹⁹ These are the epithets that the early German Romantics used to denote the period of illumination and middle class, profit-oriented society.

²⁰ The metaphor of the mechanism was used by Kant in his first Critique to describe the operation of pure reason. In his *Letters upon the Esthetic Education of Man*, Schiller transferred it to the criticism of the bureaucratic state, where the legal adopts the image of a soulless mechanic functioning without having been legitimized by the citizens. The legalistic state suppresses the instincts of individuals by means of the laws, and therefore its citizens are not free people. On the other hand, a person ruled by instincts is not a free person either. In esthetic education or the arts Schiller sees the means to realize a full and free individuality, in which instincts and respect for the laws of the intellect would achieve development/education (*Bildung*) of an individual into a whole person. The metaphor of mechanism is also used by Novalis in his essay *Christianity or Europe*, when he discusses the mill (*eine Mühle an sich*) that grinds itself and has transformed the infinite creational music of the cosmos into a monotone creaking; cf. Novalis (*Novalis Werke* 508).

²¹ NS II, 266, *FSt* #555. Cf. Novalis, *Fichte* 164–165: “All being, being in general, is nothing but being free – *oscillating* between extremes that necessarily are to be united and necessarily are to be separated.... I-ness or productive power of imagination, the *oscillating* – determine, produce the extremes between which oscillation occurs – This is a deception, but only in the realm of ordinary understanding. Otherwise it is something thoroughly real, because the oscillating, its cause, is the source, the mother of all reality, [is] reality itself.”

²² NS II, 270, *FSt* #566. Cf. Novalis, *Fichte* 167–168: “Unending free activity in us arises through our inability to attain and know an absolute. This absolute that is given to us can only be known negatively, insofar as we act and find that what we seek cannot be attained through action. This could be called an absolute postulate. All searching for a single principle would be like the attempt to square the circle. / Perpetual motion. Philosophers’ stone./ (Negative knowledge).”

²³ Cf. Frank, *Einführung* 264–265.

²⁴ NS II, 112, *FSt* #14: »Was die Reflexion findet, scheint schon da zu seyn – Eigenschaft eines freyen Actus;« cf. Novalis (*Fichte* 12): “What reflection *finds*, *appears* already to be there – a property of a free act.”

²⁵ NS II, 142, *FSt* #63; Novalis, *Fichte* 40: “The image is always the inversion of Being. What is to the right of the person is to the left in the image.” This is similar in NS II, 153, *FSt* #107, quoting Novalis (*Fichte* 50); cf. also Frank, *Einführung* 253.

²⁶ NS III, 685, *Fragmente und Studien* 1799–1800 [FS], #671.

²⁷ NS III, 650, *FSt* #553: »Poesie ist *Darstellung des Gemüths* – der *innern Welt in ihrer Gesamtheit*;« similarly in NS II, 283, #637.

²⁸ *Blüthenstaub* (Ätheum, I, May 1798) [B1], #109. NS II, 461.

²⁹ Cf. Helfer, 83–84.

³⁰ The number beside the sign *Hymns to the Night* [HN] refers to individual hymns. Cf. *HN* #2: »aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft.«

³¹ Allgemeines Brouillon [AB], #342. »Poësie der Nacht und Dämmerung« NS III, 302.

³² Cf. Frank, *Der kommende* 21–22, 245–342.

³³ NS II, 545, *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen* [VF], #105. Cf. also NS II, 568, VF #207, NS II, 575, VF #230; NS II, 590, #278: Novalis does not use the notion of romanticizing here, but he discusses exactly this process. Cf. also NS II, 685, FSt #688 and NS II, 650, FSt #533, where Novalis discusses poetry as a *Darstellung* of the inner world in its wholeness: »Poësie ist Darstellung des Gemüths – der Innern Welt in ihrer Gesamtheit.«

³⁴ Mystical death means the death of everything that stands between the soul and godhead; for the mystics, kenosis is the necessary condition for the complete cognition of god.

³⁵ Novalis II, 374, *Hemsterhuis-Studien* (1797) [HSt], #35.

³⁶ On the analogy of death and sleep cf. NS II, 622, VF #442. Death-sleep has an invigorating or refreshing effect. With this Novalis alludes to real life, to the realization of the whole self, which becomes realized in the death-sleep of the self-mask.

³⁷ HN #3: »Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.« The daughter of the Night here is obviously Sophia as Wisdom; this is also the adequate consequence of the thought in HSt #35 about self-execution as a real philosophical act, which enables true *philosophia*, or love of wisdom.

³⁸ I owe all of this to Frank's analyses; cf. Frank, *Der kommende* 17–21.

³⁹ It is to this brotherhood that the secret adoption of the first person plural in HN #6 refers. It serves Novalis to appeal to the realization of the holistic ideal not only at the level of an individual but also at the level of human society/state, nature and cosmos as an "organism." On the influence of *Naturphilosophie* on early German Romanticism, cf. Beiser (*The Romantic*). However, could poetry as a public state religion still be poetry with an esthetic purpose? The question is not directly connected to the problem I discuss in the essay; in a rough way, the theoretical directions are given by Jaus in *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, when he discusses the ideological conquest of the esthetic experience.

⁴⁰ The story is provided by Frank, *Der kommende* 17–21. For Nonnus' story about Dionysus-Zagreus, cf. Vrečko 184–185.

⁴¹ The parts of HN (especially HN #1–#3) that discuss the divine passage into the night, sleep, the underground, are devoted to this.

⁴² HN #5: »unter Hellas heiterm Himmel geboren, kam ein Sänger nach Palestina und ergab sein ganzes Herz dem Wunderkinde.«

⁴³ Frank, *Der kommende*, 9–10.

⁴⁴ HN #5: »Unerschöpfliche Worte ... fielen wie Funken eines göttlichen Geistes von seinen freundlichen Lippen.«

⁴⁵ FSt #555 and #566.

⁴⁶ NS I, 151, HN #5: »Zur Hochzeit ruft der Tod – / Die Lampen brennen helle – / Die Jungfrauen sind zur Stelle – / Um Oel ist keine Noth – / Erklänge doch die Ferne / Von deinem Zuge schon, / Und ruften uns die Sterne / Mit Menschenzung' und Ton« ("Death summons to the wedding, / The lamps burn brightly – / The virgins stand in place – / There's no need for oil – / If the distance would only sound / With your procession – / And the stars would only call to us / With human tongues and tone"). The references to death and the wedding night in the quote and the last stanza of HN #5 must be read in relation to NS I, 133, HN #1: »du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währst« ("you called the Night to life for me, – humanized me – tear my body with spirit fire, so I can mix with you more inwardly, airily, and then the wedding night will last forever).

⁴⁷ NS I, 157, HN #6: »Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten – / Getrost, die Abenddämmerung graut/ Den Liebenden, Betrübten. / Ein Traum bricht unsre Banden los/ Und senkt uns in des Vaters Schoß« (“Down now to the sweet bride, on / To Jesus, to the beloved – Comfort, evening’s darkling greys / To the loving, to the grieving. / A dream will break our fetters off, / And sink us forever in our Father’s lap”).

⁴⁸ Here Novalis adopts Fichte’s comprehension of oscillation but he reinterprets it and transfers it to the field of artistic creation, which helps him to overcome some mistaken elements in Fichte’s thought. Cf. Novalis, *Opera* 452, with an essay by Moretti.

⁴⁹ Synonyms for oscillation are also metaphors linked to the flow, flux. Cf. NS II, 575–76, VF, #231, where life is referred to as a stream (*Strom*). In NS II, 621, VF #441 poetry is referred to also as a *flowing soul* (*eine flüssige Seele*).

⁵⁰ The addition is very important. With such a negatively given One, the absolute and whole self is accessible to itself even before the positioning act of the reflexive conscience. This “wholeness” is accessible through “feeling” – or pre-reflexively, in the *Vertrautheit* with itself, as Manfred Frank would put it. It is in this shift from ocular metaphors that Novalis essentially differs from Fichte. From this point of view, it would be possible to criticize Helfer, who insists that Novalis’ theory *Darstellung* preserves ocular metaphors and does not shift at all from Fichte’s *Schweben*; cf. Helfer 113–114.

⁵¹ On the spiritual time of poetry, cf. *Blüthenstaub* in NS II, 461, Bl #109.

⁵² NS II, 535, VF #43; NS II, 536, #47 and #48. Here we can find the definition of transcendental poetry as organic poetry: Such poetry thus realizes a wholeness, an organism. Indirectly NS II, 533 and VF #32 also refer to transcendental poetry: »Wenn der Philosoph nur alles ordnet, alles stellt, so löbte der Dichter alle Bande auf« (“While the philosopher limits himself to editing and arranging, the poet unveils each bond”). The same also applies for NS II, 534, VF #40; NS II, 535, VF #42; NS II, 581, #242, 30–36.

⁵³ With this Novalis anticipates Iser’s conclusion that the constitution of the meaning of the text reflexively also works as a constitution of the subject, in which the inaccessible contents of subjectivity are also shown on the surface; cf. Iser, 157–159.

⁵⁴ NS II, 533, VF #31.

⁵⁵ NS III, 302, AB #342. In this fragment Novalis applies Nicholas of Cusa’s *docta ignorantia* to the realization of the absolute self, thus transforming negative theology into the poetry of night. The difference between mystical and poetic negative cognition of the wholeness is hermeneutic; it is roughly described by the opposition between the super-essential (*hyperousios*) and the absolute self.

⁵⁶ Cf., e.g., Haywood 52–77. For more on this topic, cf. Helfer 194, fn. 16.

⁵⁷ Here I would like to recall again the definition of poetry as a fluid soul, which could be used to become inebriated; cf. NS II, 621, VF #441.

⁵⁸ Helfer points out that *Klingsohr’s story* is both prophetic *Darstellung* and necessary *Darstellung* (Helfer 92–93) because it announces the realization of the truth in the second part of Heinrich von Ofterdingen, where each thing represents itself (Helfer 103). The extension of prophetic *Darstellung* can also be found in the *Hymns*.

⁵⁹ This potion is announced by both the first and the second hymn; cf. NS I, 131, HN #1: »Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht?... Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn« (“Do you stupefy us too, dark night?... Stupefying balsam is dropping off your hand, off the bunch of poppies;” cf. NS I, 133, HN #2: »Sie fühlen dich nicht in der goldenen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl, und dem braunen Safte des Mohns« (They don’t feel you in the grapes’ golden flood – in almonds’ wonder oil – in poppies’ brown juice”). NS

I, 137 and 139, *HN #4* reads as follows: »Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?... Noch wenig Zeiten, / So bin ich los, / und liege trunken / Der Lieb' im Schoß. /... / O! sauge, Geliebter / Gewaltig mich an, / Daß ich entschlummern / Und liebe kann./ Ich fühle des Todes / Verjüngende Flut, / Zu Balsam und Äther/ Verwindelt mein Blut« (Doesn't all that inspires us wear the colors of the Night? /... / For ever so little time / I have been free, / And lie drunk / In Love's lap. /... / O! Breathe me, Love / Ravish me, / So I can pass on to sleep / And to love. / I feel death's / Renovating tide / Transform my blood / To balm and ether”).

⁶⁰ “but what became holy through the touch of love, that runs freed through hidden channels where it, like breezes, mixes with loves that have passed on to sleep;” cf. also *NS I*, 137, *HN #4*.

⁶¹ On this Ricoeur and LaCocque 263–303, 235–363.

⁶² Here we have a net of references that weaves a bond between the golden juice of the grapes (*HN #2*), Dionysus (*ein Gott in den Trauben*, *NS I*, 143, *HN #5*), and the liturgical celebration with the blood of Christ in the act of donation of the heart to the child-Jesus (*NS I*, 147, *HN #5*).

⁶³ *HN #5*: “The love is freely given, / There's no dividing left. / The whole life billows on / Like an endless sea. / Just one night of ecstasy – / An eternal poem – / and all our sun's / God's face;” cf. *NS I*, 153, *HN #5*.

⁶⁴ If we read Novalis' fragments as a uniform corpus the effect is similar: Novalis builds a thick net of analogies (the masks of One), by means of which the text or corpus of fragments becomes the connection of everything-in-One. A fragment for Novalis is the poetical form of philosophic thinking; it is a reproduction – a piece of dust, which draws attention to its incompleteness. However, in the instant when dust dies it becomes pollen: it starts the oscillation of imagination and an organism develops out of it – the blue flower of the sky; cf. *NS III*, 301, AB #339: “Alle Asche ist Blütenstaub – der Kelch ist der Himmel.”

⁶⁵ On the analysis of the regression of imagination in Kant, cf. Makkreel. Also, Helfer points out that Novalis' theory on negative *Darstellung* – the way he practically develops it in the *Hymns* on the basis of a previous reflection in *Fichte Studies* – is similar to the Kantian theory of the sublime: “the Hymns' ‘representation of the unrepresentable’ is an implicit instantiation of the negative *Darstellung* of the Kantian sublime poesy, a poesy of the Infinite...” (Helfer 116).

⁶⁶ On this cf. Kos 191–192.

⁶⁷ Cf. Čučnik 7–12.

BIBLIOGRAPHY

- Beiser, Frederick. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, MA, London: Harvard UP, 2003.
- Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester, New York: Manchester UP, 2003².
- Čučnik, Primož. *Akordi* [Accords]. Ljubljana: Šerpa, 2003.
- Dolar, Mladen. *Samozavedanje: Heglova Fenomenologija duha II* [Self-awareness: Hegel's Phenomenology of the Spirit II]. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta), 1992.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Einführung in die frühromantische Ästhetik Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- . *The Subject and the Text. Essays on literary theory and philosophy*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1997. 23–97.

- . *Selbstgefühl, eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2002.
- . *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trans. Elizabeth Millán-Zaibert. New York: SUNY, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1965.
- Grassi, Ernesto. *La preminenza della parola metaforica. Heidegger, Meister Eckhart, Novalis*. Modena: Mucchi, 1987. 61–70.
- Haywood, Bruce. *Novalis: The Veil of Imagery*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Vol. 12: *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985.
- Heidegger, Martin. *On the Way to Language*. Trans. Peter D. Hertz. San Francisco: Harper San Francisco, 1982.
- Helfer, Martha B. *The Retreat of Representation. The Concept of Darstellung in German Critical Discourse*. New York: SUNY, 1996. 77–118.
- Hölderlin, Friedrich. »**Urtheil und Seyn (1795)**.« In *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*, ed. Manfred Frank, Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1993. 26–27.
- Hribar, Tine. *Fenomenologija [Phenomenology]*. Vol. 2: *Heidegger, Levinas, Lacan, Derrida*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. London, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Kos, Janko. »Moderna slovenska lirika: 1940–1990« [Modern Slovenian Poetry: 1940–1990]. *Moderna slovenska lirika*. Ed. Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. 174–220.
- Lacoue-Labarthe, Philippe and Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Makkreel, Rudolf A. *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgement*. Chicago: Chicago UP, 1990. 67–87.
- Mati, Susanna (ed.). *Del poeta regno sia il mondo. Attraversamenti negli appunti filosofici*. Bologna: Pendragon, 2005.
- Novalis. *Novalis Schriften*. Vol. 1.: »**Das dichterische Werk**.« Ed. Paul Kluckhohn and Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960. [NS I].
- . *Novalis Schriften*. Vol. 2: »**Das Philosophische Werk I**.« Ed. Richard Samuel together with Hans-Joachim Mähl, and Gerhardt Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965. [NS II]
- . *Novalis Schriften*. Vol. 3: »**Das Philosophische Werk II**.« Ed. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, and Gerhardt Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- . *Novalis Werke*. Ed. Gerhard Schulz. Munich: Beck, 1981.
- . »**Aus: Fichte-Studien (1795/96)**.« In *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*, ed. Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 56–69.
- . *Opera filosofica*. Vol. 1. Turin: Einaudi, 1993.
- . *Fichte-Studies*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2003. (Cambridge Texts in the History of Philosophy).
- Ricoeur, Paul and André LaCocque: *Thinking Biblically: Exegetical and Hermeneutical Studies*. Trans. D. Pellauer. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. 263–303, 235–363.
- Sartre, Jean–Paul. »**Conscience de soi et connaissance de soi**.« *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*, ed. Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 367–411.
- Steiner, Georg. *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Vrečko, Janez. *Ep in tragedija [Epic and tragedy]*. Maribor: Obzorja, 1994.

THE INTERACTION BETWEEN LITERATURE AND THEORY FROM ROMANTICISM TO THE FIN DE SIÈCLE WITH SKETCHES OF CONTINUED INTERACTION AT THE END OF THE MILLENNIUM

Vanesa Matajč

University of Ljubljana

UDK 82.0:1
UDK111.852

In the period between Romanticism and the fin de siècle, as a result of the self-conception of the subject and the consciousness of time (historical vs. modern), theory and literature became much more interwoven. This interweaving is shown in the article on the basis of examples from Friedrich Schlegel (“Gespräch über die Poesie”) and E. T. A. Hoffmann, as well as through examples from Charles Baudelaire and Friedrich Nietzsche’s “end of metaphysics,” which, with the subjectification of discourse, enabled interaction between theory and literature, and led to the relativistic methodological principles of New Historicism.

Keywords: theory and literature, romanticism, fin de siècle, end of metaphysics, New Historicism

The thesis of this article is that the increasingly conscious interaction between literature and theory from Romanticism to the fin de siècle was motivated by the modern idea of modernity. The process developed along the following lines.

The medieval meaning of the “modern” (i.e., “new” or “different”) raised doubts about everything that had seemed unchangeable and eternal. Thus every object of reflection came to be seen as prone to historical changes, which is a prerequisite for hybridization. The modern (Romantic) shift in mentality from an “esthetics of permanence” to an “esthetics of transitoriness and immanence” (Calinescu 3) is motivated by the temporal dimension implied in Descartes’ perception of the subject,¹ in his sentence “cogito, ergo sum” (“I think, therefore I am”). According to Heidegger’s interpretation, “every *ego cogito*, ‘I think’, is *cogito me cogitare*, ‘I think myself thinking’ ... Every human act of representing is ... a representation of oneself” (Heidegger 135).² The modern subject thus “himself becomes the basis and measure of all certainty and truth” (Heidegger 118).³ The

Ego's reference to the Ego as its object occurs in time, as a temporal distance between the representing and represented Ego, and forms the starting-point for the subjectivization or "literarization" of philosophical and theoretical discourse.

Crucial to its subsequent development is Kant's thesis about the *judgment of taste*: "The judgment of taste has no concept as its determining ground and is in no way a cognitive judgment, but an esthetic one."⁴ The paradox of this judgment lies in the fact that "despite its merely subjective validity, it addresses itself to *every* subject, as would be possible only if it were an objective judgment grounded on cognitive reasons."⁵ From this, Kant concludes: "The subjective principle – that is, the vague idea of the supersensible residing in us – can be merely indicated" (Kant 375, 379, 446).⁶ The esthetic experience – which, due to its irrationality, can only be expressed through *indication*; that is, rhetorical suggestion – becomes the basis of the subject's self-certainty, as well as of his esthetic articulation, in Fichte's *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* (1798). The "science of knowledge" as a science is grounded on a principle that is impossible to prove, but, according to Fichte, "all that is certain is such because *this sentence* is certain; and, conversely, nothing is certain if this sentence is not" (21).⁷ In this "first sentence," the basis is identified with the subject of the science of knowledge: "Anyone that has a mind to it is free to investigate what he would know if his Ego were not an Ego; that is, if it did not exist, or if he could not distinguish any non-Ego from his own Ego" (Fichte 40).⁸ Thus the subject establishes himself as different from his objects, which are encompassed in the system of knowledge. However, by the principle stated above, he also establishes the system of knowledge himself, and is thus in a way identical with his objects. In the act of self-transcendence or esthetic self-experience, he transcends this double structure, reaching a (subjective) totality. The Fichtean self-certainty thus establishes itself in both the cyclic and the linear concepts of time. As the subject's self-experience, it is a moment of "eternal present." However, if the subject is to again and again reaffirm his subjectivity, his difference from his ever-changing objects, this moment has to repeat itself in countless variants and thus reveal itself in the linear concept of time. It preserves its identity through constant modernization – that is, differentiation. As a result, it can no longer "settle" into a semantically monovalent cognitive concept and name a new "basis," one that would be more appropriate to its findings. It can only "take us . . . toward the mobility of the symbolic" (Vattimo 28); that is, to an esthetic and suggestive articulation of the esthetic experience. This articulation is labeled by Kant as "indication," whereas Fichte describes it as an identification of the form and content of the "first sentence": if the latter is to be "certain directly and in itself, this [. . . means] that its form is determined by its content, and vice versa: that its content is determined by its form" (Fichte 22).⁹

Umberto Eco explains this esthetization or "literarization" of discourse semiotically: in the domain of sign types, the signifier is practically discarded in favor of its meaning as soon as the latter is revealed. In the Romantic conception of the symbol, in contrast, the signifier only acquires its full

meaning as such; that is, through its physical presence (what Fichte calls the “form”). This is a result of the Romantic identification of symbolic activity with esthetic function: the message is directed at itself, so that it defies translation into any other sign “form” (cf. Eco 209–212). Gadamer maintains that “in every case the meaning of the *symbolon* depends on its physical presence and acquires its representative function only through the fact of its being shown or spoken.” However, it does not represent on the basis of “convention and dogmatic agreement” (Gadamer 65, 67), but through the esthetic experience; that is, subjectively (emotionally and imaginatively). For all its concreteness, it is thus not evident but infinitely interpretable: in the symbolic mode, one finds ever new and hitherto uncoded possible relations establishing themselves between the levels of expression and meaning (cf. Eco 212). The incursion of the symbolic into scientific language that occurs through the self-assertion and the far greater power of the subject over objective reality enable both the literarization of philosophical and theoretical discourse and the theorization and essayization of literary discourse. This latter phenomenon has been markedly expressed in literature since the dawn of Romanticism. Romanticism – with its descriptive systems of thinking that emphasize the value of subjectivity, from Kant’s esthetic experience to Fichte’s system of the science of knowledge – can be regarded as belonging to the modern period in the sense that, with the subjectification of thinking, it places an emphasis on the subject, on the subject’s self-conception and on the subject’s reception of time.¹⁰ It thus counts as the first modern incursion into the metaphysics of the subject from Descartes onwards, and with this it is also the period in which the basis for the modernization of new age metaphysics was created (Matajc 38, 45).

In eluding objectivist conventions, esthetic articulation accordingly brings about a change in the theoretical discourse. This is evident from the fragments published by Friedrich Schlegel in the journal *Athenäum*, as well as from his essay “Gespräch über die Poesie” (Dialogue on Poetry, 1799). The fragment is a (semi)literary form centered on the moment of utterance, so that its very nature denies the possibility of an enduring discursive system. The essayist genre of the dialogue, on the other hand, is a structure of expression well suited to the Fichtean double structure of the Romantic subject. Its characteristic simultaneity of identity and difference is described by Schlegel as follows: “Certain of finding himself again, man keeps going out of himself, so that he might seek and find, in the depths of an extraneous being, a complement to his own innermost being” (Schlegel 280).¹¹ Viewed from this aspect, Schlegel’s semiliterary fragments (“Gespräch über die Poesie” is written in the form of a dialogue, a conversation among literary figures, while the text as a whole assumes the form of a semiliterary essay) are symbolic structures: their esthetic form is the esthetic content of Romantic subjectivity. The totality towards which the Romantic subject “makes infinite progress,” and that he realizes again and again in his infinite potentiality also represents a totality of articulation: Schlegel describes this with the concept of mythology,¹² which has a cognitive function but is at the same time “one” with “poetry”:

For this is the beginning of all poetry, to lift [*aufheben*] the progression and laws of all rationally thinking reason and to place us anew into the beautiful confusion of imagination, into the original chaos of human nature, for which I know as of yet no more beautiful symbol than the confusing throng of the old gods. (Schlegel 305)¹³

Romantic cognitiveness is thus necessarily an esthetic one, and at the same time this estheticity connects through bringing together the linear and cyclical (mythic) concept of time. The romantic subject determines both, and the subject is determined by the idea – that is, the “constant self-generating exchange of two opposing thoughts” (*stets sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitenden Gedanken*) – and it is thus static in its dynamicity and paradoxical from the viewpoint of time (Schlegel 38). With this notion, the Jena Romantic School¹⁴ consciously motivates the theorization (essayization) of poetic discourse and the poetization of theoretical discourse.

The form that opens most readily to this interaction of discourses is the (essayized, lyricized) Romantic novel, particularly as written by E. T. A. Hoffmann. Hoffmann’s narrative action can no longer close itself rationally into a single sense and an objectifying, “omniscient” explanation. Instead, all that is left to the “authorial” narrator is a mere esthetic “control” over unclear chance events (*Die Lebensansichten des Katers Murr*, 1820), unclear fate (*Die Elixiere des Teufels*, 1816; *Der Sandmann*, 1819), or unclear irrational experience (*Nusscracker und Mausekönig*, 1819). This esthetically articulated ambiguity in its turn exerts an influence on theory, namely on psychoanalysis: Sigmund Freud uses Hoffmann’s tale *Der Sandmann* to explain the concept of *das Unheimliche* (the uncanny) as something familiar yet at the same time strange, mysterious, and unusual in its unfathomability. According to Freud, the arousal of this “uncanny” feeling “requires an intellectual uncertainty whether ... the improbability [i.e., the extraordinary fulfillment of a wish, the sense of an evil power, the sense that the dead return] may not be possible after all” (Freud 272).¹⁵ This uncertainty is evoked by the contradictory structure of the Romantic subject, by the ability to alienate one’s own Ego. Such self-experience gives rise to the possibility that there may be two worlds existing side by side, one that admits a rational explanation and one that does not (i.e., one that functions as a higher power). Both possibilities remain fantastically open (in Todorov’s sense of the “fantastic”), maintaining a cognitive uncertainty without one emerging the stronger in the course of time. Hoffmann’s authorial epic subject can thus control the narrative reality (the imaginative and emotional contents of Romantic subjectivity) only by giving it an esthetic articulation; that is, by presenting it in all its paradox, in the structure of the arabesque. The arabesque is perceived by Schlegel as an “indirect mythology” (a totality of philosophy and poetry) because it reveals the same organization: the structure of the arabesque is an eminently symbolic, esthetically cognitive one – a “symmetry of contradictions, this wonderfully perennial alternation of enthusiasm and irony,” “the original chaos of human nature” (Schlegel 305).¹⁶

The circular structure of the Oriental arabesque suggests a transcendence that defies pictorial representation and can only be conveyed through

the symbolic presence of ornaments. Each ornament is autonomous, yet at the same time placed in a relationship with all others. In the circular structure of mutual relationships, the arabesque ornaments thus convey a double impression. On the one hand, they appear as the pure present moment of their simultaneity, of the identity of the arabesque as a whole. On the other hand, they appear as a multitude of differences that are established in the mutual relationships and revealed, one after the other, in the course of time. The structure of the arabesque – the simultaneous effect of the totality and the progressive, consecutive effects of these relationships – makes possible an esthetic cognitiveness whose movement is a circular one. Describing the self-certainty of the “first sentence,” Fichte was aware of this: “Here, then, is a circle that the human mind can never leave” (39).¹⁷ Hoffmann’s literature is therefore an esthetic articulation of the Romantic philosophy and theory of the esthetic subject *par excellence*.

As such it influenced Charles Baudelaire, but with a certain modification: the subject in Baudelaire’s lyric poetry and essays explicitly articulates the transcendence of time. The growing awareness of human and natural transience also heightened the transcendent value of its opposite, “eternal” beauty (i.e., form). With this process, the Romantic *das Unheimliche* likewise acquired a more explicit opposite – the entire experience of “the numinous” (the modern experience of transcendent reality, according to Rudolf Otto) is not merely “terrifying,” but fascinating as well (*mysterium tremendum et fascinans*). The numinous cannot be rationally apprehended; therefore it finds expression in literary structures that are semantically polyvalent. These preserve the highest cognitive value – all the more so because, being esthetic forms, they create or evoke the transcendence of Beauty themselves. On the other hand, the simultaneously fascinating and terrifying effect of Beauty (cf. Mihelj 67) is perhaps also heightened because Beauty reveals its *relative* transcendence.

In contrast to the Romantic concept, the Baudelairian esthetic experience is defined by a “sensuous” feeling in Schlegel’s sense of the word; that is, as “an ability to be excited by something,” “a passion that swells and abates again” (*Reizbarkeit für dieses und jenes; Leidenschaft, die schwillt und wieder sinket*; Schlegel 304) Because modern beauty is realized through a transient, excessive esthetic experience, its transcendence is only a relative one – “as ideal as it is fleeting” (*si idéal si fugitive*).¹⁸ The excessive esthetic experience is a moment of eternal present, an exit from the awareness of irreversible time. However, on the other hand, it is precisely the awareness of time that informs Baudelaire’s rational reflection on beauty (*La Beauté*). The “idea of the esthetics of modernity” implies characteristics of the avant-garde and is completely realized in Baudelaire’s artistic reflection (Matajc 18, Calinescu 41).¹⁹ Due to this double structure, Baudelaire labels modern man as *homo duplex* in his essays: Baudelaire’s conception of the subject paradoxically brings together the constant tension between progressive temporal finality (decline, decay, and death in linear time of an organic reality) and spiritual beauty of a sensory-emotional pure presentness, which returns cyclically with such logicity that it is clearly a matter

of a recognizable paradox of the (relatively) absolute subject.²⁰ This is also a characteristic of the collapse of metaphysical systems and Nietzsche's thinking: the feeling of modernity, in which progress, even in death, is all the more established as a value of its own; the paradox lies in the fact that an advancement is only an advancement when it leads to a new situation, one from which only a new advancement is possible (Vattimo 58–63). The new advancement in death and the comprehension of linear time is not possible because it means the destruction of stability, the impossibility of the simultaneous absoluteness and finality of subjectivity. Experiences of a fascinating yet anxiety-inducing transience accumulate like never-ending transit stops (*Une Charogne*). In Baudelaire's lyric poetry, they are made to point explicitly beyond themselves to a transcendence of time and eternity; that is, they are articulated through an allegorical structure, which is a new rhetorical attempt to link theoretical and literary diction. Allegory is characterized by Gadamer:

Allegory originally belonged to the sphere of talk, of the logos, and is therefore a rhetorical or hermeneutical figure. Instead of what is actually meant, something else, more tangible is said, but in such a way as to suggest the other ... The allegorical procedure of interpretation and the symbolical procedure of knowledge have the same justification: it is not possible to know the divine in any other way than by starting from the world of the senses. Nevertheless, allegory does not assume an original metaphysical relationship, such as a symbol claims but, rather, a connection created by convention and dogmatic agreement. (Gadamer 65–67)

Allegory is incapable of expressing the Romantic notion of totality; due to its rhetorical status, “it suggests a disjunction between the way in which the world appears in reality and the way it appears in language” (de Man, *Blindness* 191). In other words, it points to the difference between subject matter and its esthetic articulation. This makes it an appropriate structure of expression for the post-Romantic subject, who recognizes his division in time – the allegorical sign must refer to a sign anterior to itself:

The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* ... of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority ... Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin. (de Man, *Blindness* 207)

Both the symbolic and allegorical structures are thus “a way of filling out the distance between the past and present – a commentary, interpretation, doubling” (Kernev Štrajn 98–99). For Nietzsche, “language is rhetoric, because it desires to convey only a *doxa* (opinion), not an *episteme* (knowledge)” (Nietzsche 107). To de Man “it seems as if Nietzsche had turned away from the problems of language to questions of the self and to the assertion of a philosophy rooted in the unmediated sense of existential pathos” (*Allegories* 106). Both the Romantic subject and the modern

Baudelairian *homo duplex* establish themselves in their relation to time, a relation informed by the modern-period idea of modernity. They do diverge on one point. The Fichtean Ego stresses the identity of the Ego with the non-Ego, consequently advocating a symbolic articulation of the esthetic experience; the modern *homo duplex*, by contrast, stresses their difference, employing an allegorical articulation for the purpose. Through the allegorical structure, he compares (*comme*) two separate levels, the levels of esthetic articulation and of its subject-matter, of eternity and transience. Still, both approaches are concerned with esthetic cognitiveness and thus the esthetic articulation of man's relation to time.

The paradoxical self-certainty of the Romantic subject, and with it the interaction between literary and philosophical and theoretical discourse, is developed most consistently in Nietzsche's emphatic reflection on the collapse of metaphysical systems and on the paradox of the idea of modernity: "Nietzsche finds it impossible to escape from history, and he finally has to bring the two incompatibles, history and modernity ... together in a paradox that cannot be resolved" (de Man, *Blindness* 150).

Relativity is established through the structure of Nietzsche's articulation: through a juxtaposition of fragments whose meanings are mutually exclusive.²¹ Due to this technique, the concepts of the "will to power" and "superman" cannot be reduced to single meanings – they are no longer the foundations of a system. In this respect, Heidegger wrote about Nietzsche:

As a truth about entities as a whole, Nietzsche's metaphysics has the will to power as its "object" ... However, since the will to power represents the fundamental nature of entities as a whole, it also determines the essence of man. As this determining factor, the will to power is the foundation of metaphysics, [therefore also] its *subiectum*. (Heidegger 78)²²

Nietzsche's man is thus both the subject and object of the will to power, eternally annihilating this difference and, with it, his identity. He is a "superman" (*Übermensch*), who "exists as a transition beyond man and is thus himself this transition. He raises what is now in existence – himself – beyond himself, transcends himself. As his former self, he is always in the process of disintegration because he is losing the 'form' of that self – the form is changing, passing" (Urbančič 402).

It is passing from the viewpoint of modernity, whose recurring newness, according to Nietzsche, always implies what has preceded it, but without a recognizable foundation. Thus it presages Lacan's rhetorical process²³ in which the essence of subject or language is missed: gliding of signifiers past the signified, a process that does establish the subject (in the course of time) but prevents him from settling into an essence or system.²⁴ Nietzsche's esthetic articulation, which is likewise incapable of settling into a discursive conceptual system, is the semi-literary form of the essayist fragment. This form reaches its peak in his *Also Sprach Zarathustra*. A string of open-ended stories, interspersed with lyric poems, this work is no longer mere interaction, but a pure syncretism of philosophical and literary discourse: an indefinable hybrid genre of modernity. Nietzsche's "open system" was

put into force as a method only with New Historicism and, specifically, two of its principles: just as Nietzsche in the comprehension of time (i.e., history and modernity) and the (recognizing) subject (the superman as the subject and object of the will to power) finds himself requiring metaphysics, so, too, are the new historicists aware “that every act of unmasking, critique and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes” and “that literary and non-literary texts circulate inseparably” (Veeser xi). With this principle there is finally an identical handling of texts that are theoretical and literary at the same time: a symptom of the end of modernity, of the metaphysics of time, and the subject that can no longer differentiate between the recognizing and the recognized subject.

Translated by Nada Grošelj and Jason Blake

NOTES

¹ The term *subject* is used here in its (one of its possible) philosophical senses; namely, in the sense of a recognizing subject as being different from the recognized object. The expression stems from the 16th century and is derived from the Latin word *subjectum*, the past participle of *subicere* ‘to throw under’, meaning the theme of the sentence (cf. Inwood 280).

² Author’s translation. German original: »Jedes ego cogito ist cogito *me* cogitare ... Jedes menschliche Vor-stellen ist nach einer leicht missdeutbaren Redeweise ein Sich-vorstellen.«

³ The original: »... wird zu dem von ihm selbst gesetzten Grund und Mass für alle Gewissheit und Wahrheit.«

⁴ Author’s translation. German original: »... das Geschmacksurteil aber gründet sich gar nicht auf Begriff, und ist überall nicht Erkenntnis, sondern nur ein ästhetisches Urteil.«

⁵ »... ob es gleich bloß subjective Gültigkeit hat, es dennoch alle Subjekte so in Anspruch nimmt, als es nur immer geschehen könnte, wenn es ein objektives Urteil wäre.«

⁶ »Das subjektive Prinzip, nämlich die unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns, kann nur ... angezeigt ... werden.«

⁷ Author’s translation. German original: »Alles was gewiß ist, ist gewiß, weil *er* [i.e., der erster Satz] gewiß ist; und es ist nichts gewiß, wenn *er* nicht gewiß ist.«

⁸ »Wer Lust dazu hat, mag immer untersuchen, was er wissen würde, wenn sein Ich nicht Ich wäre, d. i., wenn er nicht existierte, und kein Nicht-Ich von seinem Ich unterscheiden könnte.«

⁹ »... soll unmittelbar und durch sich selbst gewiß sein, und das kann nicht anders heißen, als daß der Gehalt desselben seine Form, und umgekehrt die Form desselben seinen Gehalt bestimme.«

¹⁰ The perception of time as a major sensation in an epic first appears in Lessing’s *Laokoon* as well as in works within the pre-Romantic sentimental movement, in Sterne and Fielding, who forecast the romantic perception of the subject and of modernity. Cf. von Wilpert (858).

¹¹ Author’s translation. German original: »Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden.«

¹² »Die Philosophie gelangte in wenigen kühnen Schritten dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen, in dessen Tiefe sie den Urquell der Phantasie und das Ideal der Schönheit entdeckte und so die Poesie deutlich anerkennen mußte, deren Wesen und Dasein sie bisher auch nicht geahndet hatte ... Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich ... Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben« (Schlegel 295, 301–02, 305).

¹³ »Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftigen denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlicher Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.«

¹⁴ The early Romantic movement congregated around the journal *Athenäum* (1798–1800) and included the literary theorists and historians August Wilhelm and Friedrich Schlegel (the latter was also a writer), the poet and writer Friedrich von Hardenberg Novalis, the writer and translator Ludwig Tieck, and the philosophers Johann Gottlieb Fichte, Schelling, and Schleiermacher.

¹⁵ Author's translation. German original: »... ist der Urteilsstreit erforderlich, ob das überwindene Unglaubwürdige nicht doch real möglich ist.«

¹⁶ »Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie,« »das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur.«

¹⁷ »Also ist hier ein Zirkel, aus dem der menschliche Geist nie herausgehen kann.«

¹⁸ More specifically: "Modernity is the transitory, the fugitive ... the half of art, of which the other half is the eternal and the immutable" (Baudelaire 296; translated by Calinescu 48).

¹⁹ In the 1848 article « *Plastique et Civilisation – Du beau Antique et du Beau Moderne* » Gautier describes the esthetics of the ugly (Calinescu 45, 46): the ugliness of modern industry and urban life is transformed into artistic beauty. Thus, there is an appropriating of the Romantic, Hoffmannesque (from the viewpoint of the absolute esthetic subject) subjectivizing of objective reality by means of the grotesque.

²⁰ "Baudelaire's *modernité*, both as defined theoretically and as applied to the works of Constantin Guys (*The Painter of Modern Life*; 1863), embodies the paradoxes of a time awareness so strikingly new and so rich and refined, that it can be judged a qualitative turning point in the history of modernity as an idea" (Calinescu 49).

²¹ For example: "man is above the beasts and below them" (Nietzsche 559). The will to power is "man's will as a subject that is primarily the subject of the will to power and simultaneously – and for that very reason – a self-exceeding subject" (Kos 49). As a superman he lives as a surpassing of man and such that he is that very surpassing (Urbančič 402).

²² »Die Metaphysik Nietzsches ist einmal jene, die als Wahrheit über das Seiende im Ganzen den Willen zum Macht zu ihrem 'Objekt' hat... Als diese liegt er der menschlichen Prägung der Wahrheit über das Seiende im Ganzen, d.h. der Metaphysik, zum Grunde, ist ihr subiectum.«

²³ « Reportons sur ce schéma le *je pense* cartésien. Assurément la distinction de l'énonciation à l'énoncé est ce qui en fait le glissement toujours possible, et si

l'on peut dire le point d'achoppement éventuel Disons que c'est de prendre sa place au niveau de l'énonciation qui donne sa certitude au *cogito* ... La différence du statut que donne au sujet la dimension découverte de l'inconscient freudien tient au désir, qui est à situer au niveau du *cogito*. Tout ce qui anime, ce dont parle toute énonciation, c'est du désir » (Lacan 157).

²⁴ "This modality of significance we call *semiotic*, in order to convey ..., the distinctive mark, the trace, the index, the premonitory sign, the proof, the incised mark, the imprint, in short, a *distinctiveness*. This distinctiveness is capable of an uncertain and indeterminate articulation, as with children it does not yet refer, and in psychotic discourse it no longer refers to a signified object for a thetic consciousness... The term *semiotic* makes it sufficiently clear that it is a modality avowedly heterogeneous to meaning, but always aspiring to, negating, or exceeding meaning... When we turn to a *signifying practice* – that is, to a socially communicable discourse such as poetic language – this semiotic heterogeneity remains, of course, inseparable from the *symbolic* function of significance. Symbolic is here understood in opposition to semiotic as referring to the inevitability of meaning, sign, and signified object for the transcendental ego. Language as a social practice always presupposes these two modalities, and the ways in which they combine constitute different *types of discourse* or signifying practices. For example, scientific discourse, which aspires to the status of a metalanguage, tends to minimize the semiotic element" (Kristeva 156).

WORKS CITED

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Eds. Y. G. le Dantec and C. Pichois. Paris: Gallimard, 1961.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- — — *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Eco, Umberto. *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Trans. C. Trabandt Rommel and J. Trabandt. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. Jena and Leipzig: Ch. E. Gabler, 1798.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche.« *Psychologische Schriften. Studienausgabe*. Vol. 4. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1970.
- Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*. Trans. W. Glen-Doepel. London: Sheed and Ward, 1981.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Vol. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997.
- Inwood, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Johnson, Barbara, ed. *Freedom and Interpretation*. New York: Basic Books, 1993.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Werke in sechs Bänden*. Vol. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Kernev Štrajnc, Jelka. »Problem razmerja med simbolom in alegorijo znotraj narativne razsežnosti *Krsta pri Savici*« [On the relation between the symbol and allegory in the narrative dimensions of the *Baptism on the Savica*]. *Romantična pesnitev*. Ed. M. Juvan. Ljubljana: FF, 2002. (Obdobja 19) 95–105.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem* [Experiments with Nietzsche]. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.

- Kristeva, Julia. "The Speaking Subject Is Not Innocent." *Freedom and Interpretation*. Ed. B. Johnson. New York: Basic Books, 1993. 147–174.
- Lacan, Jacques. « Le séminaire » Livre 11. *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- Matajc, Vanesa. »Duhovnozgodovinska podlaga modernosti v slovenski književnosti 1898–1941« [The Intellectual Historical Foundation of Modernity in Slovenian Literature 1898–1941]. Diss. U of Ljubljana. Advisor: Lado Kralj, 2002.
- Mihelj, Sabina. »Izrekanje numinoznega pri utemeljiteljih simbolistične lirike.« [The Pronouncement of the Numinous in Founders of Symbolist Lyrics] *Primerjalna književnost* 23.2 (2000): 59–84.
- Nietzsche, Friedrich. "Lecture Notes on Rhetoric." Trans. C. Blair. *Philosophy and Rhetoric* 16 (1983): 94–129.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Munich: Verlag C. H. Beck, 1971.
- Schlegel, August Wilhelm. »Geschichte der romantischen Literatur.« *Kritische Schriften und Briefe*. Vol. 4. Ed. E. Lohner. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1965.
- Schlegel, Friedrich. »Gespräch über die Poesie.« *Schriften zur Literatur*. Ed. W. Rasch. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Urbančič, Ivan. »Spremna beseda« [Foreword]. Friedrich Nietzsche: *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999. 377–454.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Trans. J. R. Snyder. Cambridge, UK: Polity Press, 1994.
- Veeser, Harold Aram, ed. *New Historicism*. London, New York: Routledge, 1989.
- Wilpert, Gero Von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1969.

LOVE LETTERS BETWEEN THEORY AND LITERATURE

VIKTOR SHKLOVSKY'S EPISTOLARY NOVEL *ZOO OR LETTERS NOT ABOUT LOVE*

Erika Greber

University of Munich

UDK 82.09-312.7

UDK 821.161.1.09-312.7 Šklovskij V.

The Russian Formalists are generally perceived as having established a rigid theory discourse, thereby producing or extending the disciplinary division. However, as early as 1922/23 Viktor Shklovsky wrote his remarkable epistolary novel Zoo, which unites both discourses. Zoo reshapes the traditional epistolary novel in metafictional style and revitalizes it by blurring the borders between documentary and poetic epistolarity. The established view of Shklovsky's novel as an "attempt to put into practice the principles to which he adhered as a critic" repeats the division between the discourses and reconfirms the dubitable hierarchy of theory over literature. A more adequate view is gained by the idea of hybridity. Object level and meta level, literature and criticism are being merged. One of the most intriguing aspects of Zoo is its new use of the "editing" paratexts that traditionally established the stable division between editor and correspondence and that are now used to deconstruct hierarchies. These paratexts form, also by means of their visual design, some kind of "paraletters" and are part of an epistolary meta-dialogue. With regard to the notion of a "dialogue" between theory and literature, it is highly significant that Shklovsky chose the dialogic genre of the epistolary novel for his critical enterprise.

Keywords: epistolary novel, deconstruction of the epistolary novel, defamiliarization, critification, metafiction, irony, Romantic irony, paratext, exile, poetics of displacement

1. Theory and Literature: Some Remarks on Historical Contexts (History of Theory and History of Literature)

Russian Formalism is usually remembered for introducing the first systematic categories into the analysis of literature, as well as for setting up a theory of literature in the strict sense of the word. This is why the Formalists are

generally perceived as having extended the gap between the two discourses, or even as having produced it in the first place (in terms of disciplinary division), because they are widely considered to be the founders of modern literary criticism. Essentially, Formalist theory emphasized the notion of the esthetic autonomy of the text. From its outset it was programmatically disinterested in the social and practical functions of the arts. As to the later development of Russian Formalism from the mid 1920s, its unmistakable “social turn” was largely due to the rise of Stalinism and the doctrine of Socialist Realism that soon led to the extinction of all avant-garde ideas in the arts and in criticism. Yet there was another earlier – and, more importantly, voluntary and intrinsic – tendency away from pure form and away from rigid theory: something that is epitomized in Viktor Shklovsky’s epistolary novel *Zoo*, written and published in Berlin in 1922–1923.

Zoo was his second great literary book and, if he had not already earned a reputation as a theorist by that time, Shklovsky’s name would have entered literary history for this radical innovation of the epistolary novel. Within the generic development of the epistolary novel, *Zoo* is the hallmark of modernity. In a reversal of the traditional pattern, it presents a demonstratively improvised plotless montage of heterogeneous materials. Following the logic of prohibition and desire, the amatory theme is inhibited and by that very device reinforced. The most innovative features in Shklovsky’s experiment are metafictional self-reflection, paradox, and irony. In short, “*Zoo* effects a perceptible displacement on the genre; after 1923, it will never again be quite the same” (as stated in a major study on the genre; Kauffman xix). As regards genre innovation, *Zoo* is no less avant-garde than other groundbreaking texts of the same years, such as Joyce’s *Ulysses* (1922) or Rilke’s *Sonette an Orpheus* (1923), which, however, gained more prominence in world literature. Thus, for historiographers of the epistolary genre, Shklovsky’s novel is an indispensable landmark. At the same time, today’s average reader will not know the book any more, and the average literary critic will not suspect that it exists at all. The poetic practice and imaginative literary work of the Formalists has unjustly fallen into oblivion – something that tells us less about the literary quality of those neglected texts (even if none can claim the same importance as *Zoo*) and more about today’s conception of theory or theoreticity.

It is time to rediscover the “other” side of Formalism: the practical foundation of Formalist theory and the literary outcome generated by the Formalists. This begins with their close and creative connection to the pre- and post-revolutionary avant-gardes (in particular, Russian Futurism is unthinkable without Formalism); it culminates in the 1920s in their own literary works (ranging from historical novels, short stories, essays, and memoirs to children’s literature and screenplays), and it extends to their impact on contemporary literary production due to their engagement as teachers of literature courses¹ (from which emerged the first interesting post-revolutionary literary group, the Serapion Brothers; cf. Greber, “The metafictional turn”). Beyond all these practical activities that resulted in close relations between literature and theory, it should be emphasized that

the style of theorizing itself had nothing academic at all; on the contrary, early Formalism had begun as a challenge to established academic philology. Shklovsky's first paper, "The Resurrection of the Word" (1914) – the manifesto of the Formalist movement to come,² has more in common with the writings of a Futurist poet than with those of a literary critic. Characteristically, later official summaries of the history of Russian Formalism show that Shklovsky's work was particularly criticized for his rather unsystematic, nonacademic style of argumentation. However, what seems a fault in terms of pure theory may be a virtue from the perspective of transdisciplinary thought. At any rate, Shklovsky's approach was not streamlined theory alone, which explains why the figurehead of a school of theory can be brought up at a conference dedicated to the hybridization of theory and literature.

Shklovsky's *Zoo* is certainly evidence for the thesis that "theory and literature have evolved on the same historic trajectory ever since the very emergence of their disciplinary existence" (as outlined in the invitation to our colloquium). The poetics of *Zoo* harkens back to Sterne's *Tristram Shandy* as well as German Romanticism and anticipates postmodern ideas of playful mergings of criticism and fiction.

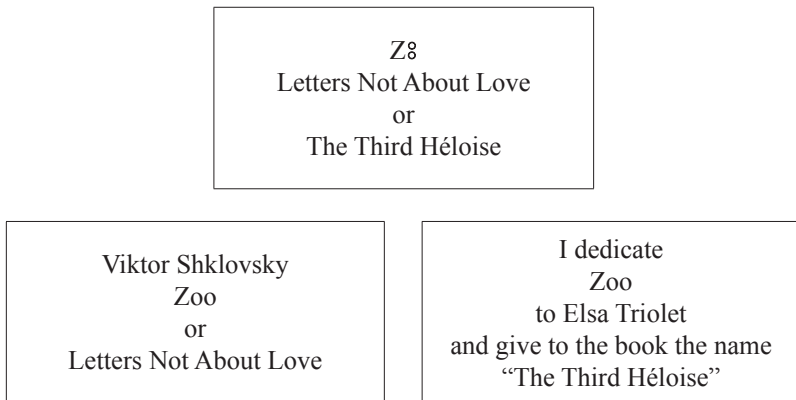
Shklovsky's era still lacks the wonderful term "critifiction" (coined by the French-American writer and literary critic Raymond Federman)³ – an ingenious linguistic hybrid for naming the hybridization of discourses. One could argue that Shklovsky practices a kind of "critifiction" *avant la lettre*. Yet the preconditions for hybridization are quite different in the two cases. It follows from what has been said about the status of Formalism as the founder of literary criticism in today's sense that mixing the discourses before their strict separation is a different matter from doing the same thereafter. Only after Formalism – or more correctly, only after the canonization of Formalism as a strict and rigid discourse of theory, and after the formation of definite disciplinary borders – can the idea of hybrid "critifiction" develop its ultimate attraction and claim programmatic status. For Formalism, the agenda was different yet. Shklovsky's novel, we might say, interfered with the purity of separate discourses, which meant that the author had to go both backwards and forwards. Just recently he had helped to finally establish scholarship on art as a discipline in its own right, and now he was about to intertwine scholarship and art. This transgression was also sharply felt by his fellow formalists, as a review by Yuri Tynyanov shows.⁴

All in all, viewed within the history of the interrelation of theory and literature, the moment of *Zoo* is truly historic.

2. The epistolary constellation in *Zoo*

Zoo is undoubtedly one of the most remarkable and ingenuous epistolary novels ever written, for the very reason that it manages a crossover between theory and literature as well as between fiction and life, including a cross-cultural dialogue about Russia and Europe. The text is rare in its

combination of deep emotion and sharp reflection: a moving evocation of the pain of exile and unrequited love and, at the same time, a witty metaliterary play. *Zoo* reshapes the traditional epistolary novel in a metafictional style. It revitalizes it by blurring the borders between documentary and poetic epistolarity. This can be taken quite literally in view of the textual genesis: the novel is said to mix fictional letters with real ones, letters that were or might have been exchanged (in a rather one-sided correspondence) between the young critic and the lady he courted, between the novelistic “I” and his beloved Alya, alias Viktor Shklovsky and Elsa Triolet (a Russian emigrant like himself and a future French writer; she was 27, and he was 30).⁵ Shklovsky composed this little book in Berlin after fleeing the Soviet Union, and it is a document of his own intermediary existence in the limbo of exile, as well as a kind of ethnography of “Russian Berlin.” Ultimately, the text is structured by a poetics of displacement. To take the work simply as an autobiography would be to underestimate its theoretical drive. It is saturated with theory, not just in the sense that it discusses Formalist ideas (which it does occasionally, as could be expected in a text whose protagonist is a theorist), but in the sense that it is constructed on such principles or, more precisely, that it performs them.



A closer look at the cover and the title pages (Fig. 1–3, see Appendix, p. 321) is very informative. Double play with alphabets and languages highlights the intercultural and intertextual aspects of the novel. The German component is printed in Latin letters: ZOO, the zoological garden in the midst of Berlin and a central interchange for urban transport. The Berlin *Tiergarten* was located in the Russian section of the city nicknamed *Charlottengrad*, but beyond such factual aspects it is recurrently used in its symbolic meaning of captivity (the emigrant as an ape, the lover as an ape). Despite such foreseeable topoi, the theme of the menagerie is expounded in an interesting way.⁶ The other components of the title are of direct relevance to the epistolary discourse. The formula of the *Third Héloïse* establishes a parallel to Rousseau’s epistolary novel *Julie ou La Nouvelle Héloïse* and its respective source, the medieval forerunner of all epistolary romances, the letters by Héloïse to Abelard. Here, too, originates the motif of “letters not about

love.” In addition, the archliterary name is charged with real life by means of a pun: Héloïse – Éloïza – Él’za. The accidental similarity between the Russian and the French name varieties is highly symbolic for the strand in the book that is connected to the French lifestyle as opposed to the Russian, one of the topics of estrangement. In the eyes of her would-be lover, the beloved lady is becoming too much of a Frenchwoman, whereas he himself is becoming increasingly aware of his Russianness and his inability and unwillingness to adapt to Western (“European”) ways. Shklovsky discusses the old dichotomy of Russia vs. the West in terms of several oppositions that run through the émigré community. The Russian-German theme dominates because of Berlin as the place of émigré life, but what really counts is the different measure of “Europeanness” that forms the dividing line between the couple “not in love.” The emotional distance and estrangement between the correspondents is continually interpreted in terms of cultural difference (French vs. Russian or European vs. Russian; cf. Letters 16, 17). With respect to acculturation, Shklovsky’s story is definitively not a love story.

While the name of the female addressee is freely translatable and exchangeable between Russian and French cultures and literatures, the name of the author evidently has a different status. The cultural dilemma is already symbolized in the cover graphics (designed by El Lissitzky, Fig. 1), in which the name *Viktor Shklovsky* is inscribed and hidden in the letter Z of Z8, as if engaged in the grids of the Berlin Zoo and entrapped behind the bars of Latinity. The word *Zoo* is (unlike *Héloïse*) not transcribed into Cyrillic. The printed normal title page (Fig. 2) also displays the alphabetical alienness of ZOO.

The dedication page (Fig. 3) is interesting because it is the paratextual space where the two writer roles overlap ambiguously (intratextual first person writer and extratextual author).

With reference to the problem of fictionality, there is a notable asymmetry between the female and male correspondence partner. For *her* positions, there exists a neat semiotic differentiation by name: Elsa is the extratextual real person, and Alya the intratextual personage. Of course, their interrelation is well enough established, not only by plot coincidences, but also by a meta-remark: “Al, Al, El, they shout – trying to pronounce your name” (Letter 13, *Zoo*, or, *Letters* 48). At least there is the fiction that there is some fictional difference. However, no such useful name label denotes the intratextual author-lover, no name but the “I” (he never signs his letters), and of course this is simultaneously the “I” and the authorial signature underlying the autobiographical pact. (This non-differentiation makes it difficult, by the way, for the analyst to speak clearly about the text.)

The paratextual demarcation of authorial positions is continued in the body of the text, where the few letters by Alya are framed by authorial introductions so that they look like insertions rather than autonomous or equal enunciations. With respect to the entire work, it is therefore justified to speak of a male subject and female object. The correspondence is appropriated by one side. Only on such a condition is it possible to “dedicate” the book to somebody who was originally involved herself (allegedly) in writing parts of it.

Shklovsky does not hide the artificiality of the composition. On the contrary, he displays the constructedness of images. In one instance, even the autobiographical illusion is destroyed – by a reference to the editing process, that is, by using a relict of the conventional epistolary novel, the *Herausgeberfiktion*. The fictional editor reconstructs a gap in the correspondence: “Written, it would seem, in response to a comment apparently made by telephone, since the dossier contains nothing in writing along these lines” (Editorial to Letter 12, *Zoo, or, Letters* 44). Formulations such as “apparently” or “it would seem” mark the passage as pure speculation.

Such an exhibition of arbitrariness corresponds to the nonrepresentational concept of art for which Shklovsky proposed the image of the “sketched window” – well before Magritte (Letter 22).⁷ The secret of *Zoo* is its duplicity: in one moment one sees the window, in the next moment the sketch or the sketchedness – a kind of flicker effect (Kauffman 22, after Sheldon, *Victor Shklovsky*). By definition, one can never know whether Alya’s fictional letters were identical to Elsa’s real ones (though Shklovsky’s contemporaries as well as later critics took the appearance at face value and ascribed the female letters to Elsa, as did Elsa Triolet herself in later autobiographical statements; cf. Triolet 15).⁸

The novel includes a few letters to further addressees in Moscow and Petersburg/Petrograd. Shklovsky tries to seduce not only his lady but other readers, including the state and party leaders that caused him to flee Russia and who, after “receiving” the novel’s last letter, allowed him to return home.⁹ Thus, the letters are aimed towards intra- and extratextual readers – exceeding the usual double addressedness of epistolary novels (by which all letters are read by the personages at the plot level and by the book readers; cf. Altman, *Epistolarity*).¹⁰ In a way, this resembles radical metalepsis, a “strange loop” that leads out of the book into reality. Because of its real-fictional duplicity, the text has a complicated history of editions, revisions, additions, and cuts.¹¹

Altogether, this is a very complex multipolar and at the same time monopolar epistolary novel. By no means, however, does the “umbrella” organized by the authorial function impose homogenization or monologism because the “I” itself is multivoiced: a lover “torn” by love and melancholy, an author engaged in intertextual dialogue, and a scholar interested in metafictional play, whereby all of these hypostases are united by a deep (Romantic) irony.

3. Formalist Theory Wrapped up in/as Literature?

The main parallel between Formalist theory and the Formalist novel is, of course, the concept of genre innovation by defamiliarization (or *enstrangement*, to use the newly coined translation of Shklovsky’s term *ostranenie*)¹² and by laying bare the device. In this respect, *Zoo* appears like a *Tristram Shandy* projected into epistolarity.¹³

The title exhibits the basic strategy of negation: if traditional epistolary novels are nothing other than letters about love, the label “not about love”

promises something new. The motivation for this negation proves to be very entertaining: the lover must avoid the topic because Alya resists his love and forbids him to write about love. He seeks to obey her verdict by writing about anything – about Berlin, about literature, about letter writing, including, of course, the verdict not to write about love – only to come across metaphors and patterns “which return him inexorably to the forbidden theme” (Sheldon, “Introduction” xxviii; the function of any inhibition in literature is, as is well known, its violation – the law of *sjuzhet*).

One could also argue that part of Shklovsky’s defamiliarization program is something like familiarization, in the sense that he takes up familiar topoi and makes them even more intense, through realization of the metaphor – with a similar effect of “making it new.” A case in point is the twin motif of “being torn” by love and the tearing of letters:

I write you every night, then I tear up the letter and throw it in the wastebasket. The letters revive, mend, and I write them again. You receive everything I’ve written.

In your wastebasket for broken toys [are the men who adore you] ...

Only I, torn and shredded like a letter, keep climbing out of the wastebasket for your broken toys. I will survive dozens more of your passing fancies; every day you tear me up and every night I revive, like the letters. (excerpt from Letter 13, *Zoo*, or, *Letters* 48)

A radically new device is the crossed-out letter (Fig. 4, see App., p. 322). The reader is advised not to read this letter – which is said to be the best letter of the whole book, written by Alya – but to skip it and read it at the end. “By crossing out her letter, Shklovsky highlights the materiality of the text, combines the verbal and visual, and turns the tables by taking revenge on Alya for the injunction she took on him” (Kauffman 20). Ironically, the very passage that tells the reader not to read the extinguished letter is itself crossed out together with the letter.¹⁴ The gesture of crossing out something that still remains visible and readable, the idea of making a text simultaneously present and absent, anticipates a central figure of deconstruction.¹⁵ Structurally, the creation of an alternative ending after the “last letter” results in a similar crossing out the last word of the novel – such a book has no last word.

Of course, generic revitalization through metafictional irony has found a perfectly suitable object in the epistolary novel. The epistolary genre has a constitutive tendency towards self-reflection: in any epistolary novel, letter writers write about letter writing. Shklovsky simply turned the screw and intensified the meta-epistolary drive, combining it with the old self-reflexive devices known from the Sternian tradition as well as with recent Formalist ideas.

Is *Zoo* something like Formalist theory in a literary package? Any mechanical concept of that relationship would be inappropriate. The established view of Shklovsky’s novel as an “attempt to put into practice the principles to which he adhered as a critic”¹⁶ repeats the division between the discourses and reconfirms the dubitable hierarchy of theory over litera-

ture. A more adequate view is gained by reference to the key concept of the colloquium: the idea of hybridity, that is, an equal or even indistinguishable interaction between the two poles. Object level and meta level are dissolved into one literary whole, and literature and criticism are merged (“critifiction”). As has been demonstrated, the “I” acts as editor *and* correspondent, as critic *and* writer *and* lover.

4. Dialogization of a Dialogic Genre: Paratexts as Paraletters

Regarding the notion of a “dialogue” between theory and literature, any expectation of neatly distributed roles or textual genres would be too simple. There is no dichotomy of scholarly letters and *belles-lettres*. The dialogue is deeply dialogized and hybridized (in a Bakhtinian sense, even if this may appear unexpected in view of Shklovsky’s early Formalist positions).¹⁷

This is why I think it is less fruitful to focus, as previous critics did, on those letters that explicitly thematize Formalist ideas. Naturally it is amusing and very instructive to read those letters, especially the 22nd letter with its self-reflective *mise en abyme* in the manner of Romantic irony, in which Shklovsky mentions his projected novel *Zoo* as an experiment in Formalist poetics. However, from the perspective of dialogue, it is necessary to shift from content to form – quite in the spirit of Shklovsky himself – and to see how those concepts are presented to the reader(s) and how scholarship is framed or is used as a frame.

Therefore I would like to focus once more on the paratexts,¹⁸ especially on the passages preceding each letter. This is a very intricate phenomenon, and I would like to propose a new thesis. In *Zoo*, the function of these introductory passages is reversed: the “editing” paratexts that traditionally establish a stable division between editor (or critic) and correspondents (letter writers) are now used for the deconstruction of hierarchies.

The crossed-out Letter 19 is even triply preceded: it has a preface (*predislovie*), and both the letter and the preface are introduced by such a passage. It is common practice to call these passages “epigraphs” (Sheldon, “Introduction” xxix; Kauffmann 22), but this is certainly a misleading term. The relationship of these pieces to the letters is more like a commenting or even teasing foreword, or like a trailer; one might call them editorials. In reprints and translations, these texts are printed in italics; in the original Berlin edition, they were set apart and framed by squares. In comparisons between the Berlin edition and the later Soviet editions,¹⁹ this aspect is usually neglected, although it is relevant in terms of epistolarity. Fig. 5 presents some examples (the passages to be quoted below, see App., p. 322).

Some of the editorials are dutiful synopses of what follows in the letter, and some are ironic anti-statements (on the whole, the ironic mode is predominant). For example, in the editorial to the aforementioned letter, the very theoretical input is mocked:

Letter Twenty-Two

Unexpected and, in my opinion, utterly superfluous. The content of this letter obviously escaped from some other book by the same author, but perhaps the compiler of the book deemed the letter indispensable for reasons of variety. The letter crossed in the mail with the letter [from Alya] about Tahiti. (Zoo, or, Letters 79)

The irony is accompanied by a deliberate obfuscation and proliferation of subject positions: who is the “I” that places itself as judge above the author-scholar and the compiler-editor?

In narratological terms, these paratexts clearly belong to the level of the editing process. This led critics to assume a clear role distribution between epistolary and editorial texts and functions and a distinct demarcation of lover’s voice and editor’s voice,²⁰ whereby the “ironic detachment” was ascribed to the editor (Kauffman 22). But on closer examination it becomes clear that the editor’s voice is deeply entangled in the amorous conflict and represents by no means a detached position, let alone a scholarly meta-position.

Letter Thirteen

Written between six and ten a.m. That excess time made the letter long. It has three parts. The only important thing in it is the observation that the women in a certain Berlin Nachtlokal know how to hold a fork. (47)

Letter Twenty-Five

About spring, the Prager Diele, Ehrenburg, and pipes. About time, which passes, and lips, which renew themselves – about a certain heart that is being worn to a frazzle while the lips in question are merely losing their paint. About my heart. (90)

It is a highly ambivalent voice, belonging to more than one discourse. In fact, the editorials display a second dialogue in which the editor reacts to the letter writers, including himself, and addresses the reader, sending him or her an epistolary message.²¹

In a similar fashion, the entire book was provided with editorials, with a series of prefaces to each edition. These texts are not only addressed to the actual book readers (among them, the Soviet politicians); Shklovsky conducts a dialogue – in the second person! – with his own past, with his former book, and with Elsa – a letter sent from Russia to France.

The editorials are reminiscent of the ironic footnotes in Rousseau’s epistolary novel. Basically, however, such paratexts stem from early novelistic conventions in which they precede the chapters and/or form the table of contents. Mock versions begin long before *Tristram Shandy*; they can be found as early as in *Don Quijote*, in which several chapter summaries do not give correct information about the contents, but are metafictional gimmicks.²² *Zoo* presents a new combination: Shklovsky combines the device

of the summary from the classic novel with the construction of a fictional editor (*Herausgeberfiktion*) from the epistolary novel. The resulting hybrid type of epistolarized paratexts could be called the “paraletter.” This idea is reinforced by the visual presentation of the editorials: The layout chosen for the first edition (not reproduced in any later edition) made these “paraletters” indeed look like letters in small envelopes. These paraletters are an intricate double-voiced element in the epistolary meta-dialogue.

With regard to the notion of a “dialogue” between theory and literature, it is highly significant that Shklovsky chose the dialogic genre of the epistolary novel for his critifictional enterprise.

NOTES

¹ Taking place at the Petersburg (or, at that time, Petrograd) Institute of Art History 1920/21, these were, so to speak, “creative writing” courses *avant la lettre*.

² Regarding Shklovsky’s contribution to the founding of Formalism, there was a controversy between Richard Sheldon and Victor Erlich. However, in today’s perspective, “The Resurrection of the Word” is clearly canonized as the starting point.

³ Cf. his eponymous collection of articles (1993).

⁴ For a quote in English translation cf. Sheldon (“Introduction” xxxi) and Kauffman (17).

⁵ Elsa Triolet (1896–1970), later the wife of Louis Aragon, wrote more than 30 books, mostly in French. Incidentally, she was the first woman to receive the Prix Goncourt. A good recent article (Tippner, “Aller et retour”) compares Shklovsky’s and Triolet’s poetics of exile.

⁶ Cf. Eisen, ch. “The Menagerie” (60–65).

⁷ “There are two attitudes toward art. / One is to view the work of art as a window on the world. / Through words and images, these artists want to express what lies beyond words and images. Artists of this type deserve to be called translators. / The other type of attitude is to view art as a world of independently existing things. / Words, and the relationships between words, thoughts and the irony of thoughts, their divergence – these are the content of art. Art, if it can be compared to a window at all, is only a sketched window” (Letter 22, 80).

⁸ As a rare exception, Wolffheim considers the female letters to be faked (“fingierte Gegenbriefe,” 341). Tippner declares the question of (in)authenticity secondary because all of the female letters exist only by authorization through the male writer anyway. Although this is true, the above idea of principal undecidability would stress the deconstructive and metafictional play with subjectivity (Tippner, “Adressat” 237).

⁹ This is a much-abbreviated summary of the complicated political implications, which are still being discussed. For a more polemic view on the case, cf. Sheldon, “Surrender.”

¹⁰ The crucial points are, first, that Shklovsky’s novel does not have a consistent plot level and, second, that the last letter has a different status. In order to function as a petition, it must be read as part of the entire construction – an “Open Letter” for which the literary context is constitutive. In addition, it may function as a “rhetorical letter” (as we may call it by analogy with the term “rhetorical question”); that is, a letter that has already been answered.

¹¹ The best survey of the textual history is given in the English translation by Richard Sheldon, who includes and comments on all the variations in the later Soviet editions of *Zoo*.

¹² Cf. Benjamin Sher's new translation of Shklovsky's *Theory of Prose* (viii–ix and 149).

¹³ The year before, Shklovsky had written his famous article on Sterne's *Tristram Shandy*.

¹⁴ This trait of structural irony is neglected in Steiner's otherwise sharp analysis of irony and meta-irony in *Zoo*.

¹⁵ Linda Kauffman was the first to emphasize the deconstructive aspects of *Zoo* (cf. especially pp. 19, 20, 29). For a Derridian view on Shklovsky's defamiliarization, cf. Crawford.

¹⁶ Cf. Thompson's entry in the standard *Handbook of Russian Literature*.

¹⁷ An emphatic Bakhtinian reading of other aspects of *Zoo* was offered by Linda Kauffman.

¹⁸ Paratextuality has moved into center focus of current scholarship (cf. Greber, "Paratext als Paartext"). Tippner explains the "extended perigraphy" of *Zoo* as a scenery of heightened authorial self reflection and a means of distant communication producing epistolary intimacy in the reader-author relationship.

¹⁹ Cf. especially Sheldon's introduction and commentary to the English edition.

²⁰ "In the ironic epigraphs which preface each letter ... he ceases to be the frustrated lover and becomes the writer-technician, sitting at his table like a cobbler and shaping the raw material of his experience with a number of favorite tools" (Sheldon, "Introduction" xxx). "The edito's ironic voice is constantly at odds with the anguished lover's voice" (Kauffman 22).

²¹ In places, he uses the manner of a performance, such as presenting a program on stage (e.g. "slushaitе..."/ "listen..." in Letter 1); namely, the stage of a variété theater with himself as the master of ceremonies (cf. letter 22).

²² Shortly before *Zoo*, Shklovsky had written articles about both classics, though dealing more with plot composition than formal composition.

WORKS CITED

Primary Literature

- Šklovskij, Viktor [Shklovsky, Victor]. *Zoo: Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*. Berlin: Gelikon, 1923.
- . *Zoo, or, Letters Not about Love*. Trans. with an introduction by Richard Sheldon, Ann Arbor 1971. Repr. by Dalchey Archive Press, 2001.
- . "A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Trans. W. George Isaak. *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Ed. John Traugott. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968. 66–89.
- . "The Parody Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Trans. Richard Sheldon. *The Review of Contemporary Fiction* 1 (1981): 190–211.
- . *Theory of Prose*. Trans. Benjamin Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive, 1990.

Secondary Literature

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

- Crawford, Lawrence. "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization." *Comparative Literature* 36 (1984): 209–19.
- Eisen, Samuel David. *Politics, Poetics and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Understanding of Literature (1919–1936)*. Diss. Stanford University, 1994.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism*. The Hague, 1955. Repr. Paris: Mouton, 1980.
- Federman, Raymond, ed. *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1975.
- Greber, Erika. "The Metafictional Turn in Russian Hoffmannism." *Essays in Poetics* 17.1 (1992): 1–34.
- . "Metafikcija – slepoe pjatno formalizma? Načala teorii metafikcii u formalistov." *Russkij tekst: Russian-American Journal of Russian Philology* 4 (1996): 7–34.
- . "Metafiktion – ein 'blinder Fleck' des Formalismus? Ansätze zu einer formalistischen Theorie der metafiction (Ėjchenbaum und O. Henry, Šklovskij und Sterne)." *Strukturalismus: Zur Geschichte und Aktualität eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas*. Eds. R. Kloepfer and J. S. Koch. Heidelberg: Synchron, 2006. 85–107.
- . "Paratext als Paartext. Sibylle Schwarz und ihr Verleger." Paper for the Munich Conference Pluralisierung des Paratextes. 5–8 April 2006.
- Kauffman, Linda S. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
- Tippner, Anja. "Adressat (un)bekannt: Intimität, Perigraphie und Selbstreflexion in Viktor Šklovskijs Briefroman Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi." *Nähe schaffen, Abstand halten: Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Ed. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov. Munich, 2005 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 62). 227–44.
- . "'Aller et retour, ou aller seulement, sans retour': Exil als Lebensform und Metapher bei Elisa Triolet und Viktor Šklovskij". *Ent-Grenzen/Za predelami: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Intellektual'naja emigracija v russkoj kul'ture XX veka. Ed. Lyubov Bugaeva, Eva Hausbacher. Frankfurt/M. etc., 2006. 105–129.
- Sheldon, Richard R. *Victor Shklovsky: Literary Theory and Practice*. Diss. Univ. of Michigan 1966. Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1966.
- . "Introduction." V. Shklovsky. *Zoo, or, Letters Not about Love*. Ann Arbor 1971. Repr. by Dalchey Archive Press, 2001. xiii–xxxiii.
- . "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender." *Slavic Review* 34 (1975): 86–101.
- Thompson, Ewa M. "Shklovsky, Viktor Borisovich." *Handbook of Russian Literature*. Ed. V. Terras. New Haven and London: Yale University Press, 1985. 407–08.
- Triolet, Elsa. "Ouverture." *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1964. 13–47.
- Wolffheim, Elisabeth. "Fragmentierung der Lebensgeschichte: Zu den autobiographischen Aufzeichnungen von Achmatova, Mandel'stam, Cvetaeva, Šklovskij und Nabokov." *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 34 (1993): 327–46.

Appendix



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

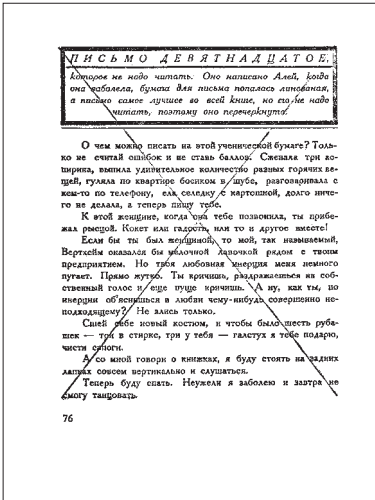


Fig. 4.1

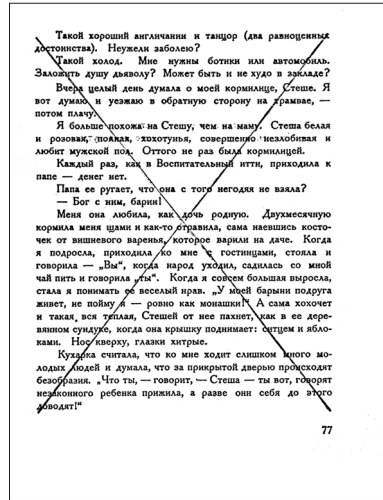


Fig. 4.2

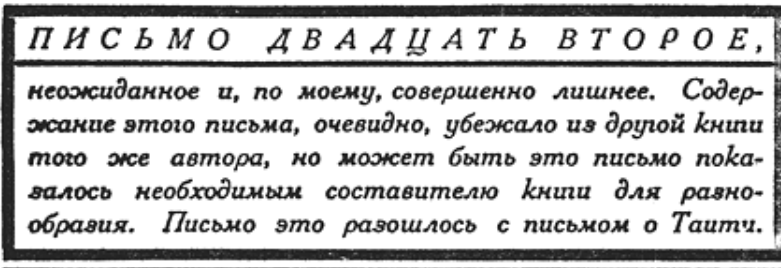


Fig. 5.1 (Letter No. 22)

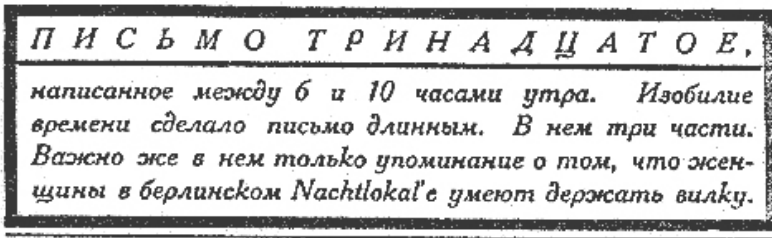


Fig. 5.2 (Letter No. 13)

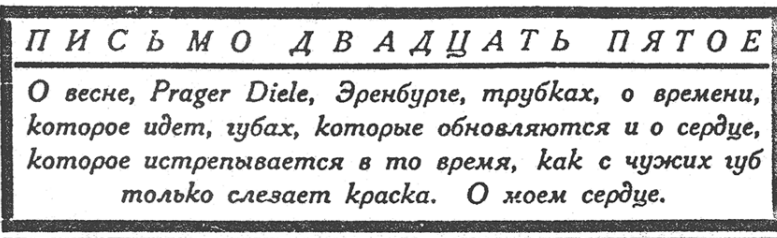


Fig. 5.3 (Letter No. 25)

LITERARY CRITICISM CONTAINED IN THE DIARY OF A WRITER A DOCUMENT OR FICTION?

Lado Kralj

University of Ljubljana

UDK 82.0-94

UDK 821.163.6.09-94

What happens to literary criticism if it appears in an unusual place – in the diary of a man of letters? With this question in mind, this article analyses sections of three diaries from the interwar period written by Vladimir Bartol, Slavko Grum, and Srečko Kosovel. The conclusion is that the diary has its own narrative logic that is stronger than the objectivist principles of literary criticism. The diary writer, sensitive to the pressure of the diary genre, becomes a fictional hero and his critical remarks tend to become a story.

Keywords: literary criticism, diary, fictionality, story, document, Vladimir Bartol, Slavko Grum, Srečko Kosovel

This paper discusses three specific problem areas: 1) Slovene writers in the period between World War I and World War II, 2) the diary as a problem of narratology, and 3) literary criticism located in an unusual place; in this case, in the diary of a man of letters. To be more precise, three diaries are examined, all of them published posthumously: by Srečko Kosovel (written 1924–1926), Vladimir Bartol (written 1930–1933), and Slavko Grum (written 1932–1940).

1. The Interwar Period

In the period between the two world wars there developed a specific relation to literature and among writers that is hard to imagine today. Writers associated very much with one another in pubs, coffee houses, or their homes, where they read their new manuscripts aloud, thus presenting them to their colleagues. Their homes often functioned as literary salons, and the best known among them were held by reviewers; for instance, by Josip Vidmar

or Fran Albreht. When a writer produced a new work, he often wrote it at a table in a coffee house, as a public act. Passionate discussions were held concerning the dilemma of whether literature should be spiritual and elevated or, instead, materialistic or even socially engaged. These polemics were so feverish that often one writer would attack another one physically in public, even striking him in the face. This was, of course, the turbulence accompanying the change of the ruling *Weltanschauung*: Symbolism and Expressionism were retreating, and New Realism was taking their place. This split in ideological convictions resulted in a formal division into two camps, with “Catholic” writers on one side and “Freethinkers” on the other, and increasing intolerance towards one another, even though they may have cooperated as friends in the early 1920s, as was the case of the young Catholic writers gathered around the journal *Križ na gori* (Mountain Cross) and the Freethinkers, gathered around Kosovel’s journal *Mladina* (Youth). In the 1930s there were increasingly fewer such friendly bonds, and they were replaced by acts of intolerance, such as that which broke out in the scandal on the opening night of Zuckmayer’s neorealistic play *Der fröhliche Weinberg* (The Merry Vineyard; cf. Kralj, “Teatrski škandal”). The overheated atmosphere of dividing the spiritual from the material could also be observed in the increased interest in occult séances that took place at several locations in Ljubljana. To top things off, an economic crisis hit in the 1930s, creating a struggle for survival that every day became more tiring and even repulsive; the fear of future appeared.

2. The Diary as a Problem of Narratology

The idea that a diary can be a problem is of newer origin; in fact, it first appeared in the 1970s. Before this, the phenomenon of the diary was self-evident in literary theory. Traditionally, literary theory has treated the diary as material or as a document. The use of the diary was to explain the writer’s biography; specifically, the inner and outer stimuli affecting the genesis of the writer’s work. Once this was achieved, the researcher was supposed to be able to form a general opinion of this work. Later on, new approaches were developed (e.g., by Manfred Jurgensen and H. Porter Abbott) that no longer treat the diary as a mere document. There is no more restriction of the diary to the subordinate function of an auxiliary means because the line between the documentary and the literary has become fluid. At the moment that the diary is no longer a mere document it loses some of its objectiveness; it belongs not only to reality, but to an increasing degree to fiction as well. The diary, which had long been treated as a simple source of biographical or historical data, now often becomes the actual subject under discussion; it is established as a text comparable to literature – in fact, it is some kind of literature. At the very moment literary theory established such a condition, the diary became both more and less than a document: it crossed the line that divides reality from fiction. Writing diaries turns into a kind of exercise in writing literature, and sometimes we perceive it as

something very fictional already. Nowadays the statements in diaries are no longer treated as completely factual, irrespective of how hard the person writing them actually tries. The act of writing a diary creates irresistible fictional consequences and it forces the writer to invent and change the facts. This is exactly what is happening to Kosovel's, Grum's, and Bartol's diaries: they are becoming fictionalized. That is, the descriptions of reality, matter-of-fact and genuine though they were intended, begin to "change inventively" when they appear in a diary, as inventively as any fictional story. The diary follows its own need for story-telling, which is stronger than its wish to be objective.

In the 1920s and 1930s, readers in Slovenia were very interested in reading the diaries of famous writers – for example, Strindberg, Rousseau, Tolstoy, or Nietzsche – like readers anywhere in the world. It seemed to them that these diary volumes radiated the glory of authenticity, and they perceived them as the ultimately credible way of reporting. In its very form the diary assured the reader that it was not a product of literary art, but a piece of true life, no forgery used. In this strong wish of the readers for genuine reality, for texts that are not made up, but report real events, one must of course observe the effects of the collapse of the Symbolist and Expressionist doctrines and, consequently, the arrival of New Realism. The next step in this development in the interwar period can be seen in the appearance of simulated diaries; Hocke calls them "fictive diaries" and Abbott "diary fiction" (Hocke 109; Abbott 9 ff.). These are short stories, totally literary products, yet they bear titles such as *Listi iz dnevnika* (Pages from a Diary, by Milena Mohorič) or *Iz dnevnika vsemirskega skitalca* (From the Diary of a Space Vagabond, by Miran Jarc). Often the reference to the diary comes in the subtitle: *Iz študentovskega dnevnika* (From the Diary of a Student) is the subtitle of the short story *Vas* (The Village) by Bratko Kreft, and *Zadnji listi iz samomorilčevega dnevnika* (The Last Pages from the Diary of a Suicide) is the subtitle of the first two editions of the short story *Podgane* (The Rats) by Slavko Grum. The simulated diary is a literary genre that endeavors, using special strategies, to seem not literary, not made up – in short, to be a real document of real life. Thus it happens that the strong demand for materiality, the documentary, the non-fictional in the interwar period created a paradox: prose writers, including Slovene ones, begin to produce simulated diaries. Such a simulation mostly takes the form of a very short narration, called a "sketch" at that time (Slov. "črtica," Germ. "die Skizze"). Because the authentic diaries – for example, Strindberg's, Rousseau's, and so on – are much more extensive, usually the size of an entire book, the simulated diary often refers to itself as "pages from a diary." This is to say that the writers and readers of the simulated diary pretended that this genre was merely a bunch of pages, accidentally and fragmentarily torn from a larger, genuine diary (for more on the relation between diary and reality, see Kralj, "Dnevnik in pismo").

3. Literary Criticism Located in the Diary of a Writer

It is far from unusual for a man of letters to write critical reviews along with producing literature. In the interwar period two writers especially excelled in such double talents: France Vodnik and Fran Albreht. It is unusual, however, if pieces of criticism appear within a diary. First, because of the phenomenon just mentioned above: the act of writing a diary forces the writer into fictionalization; that is, into such an arrangement of facts as to help create a story. Further, there are other reasons that originate in the special genre status of the diary. For instance, the diary writer never really knows whether he is performing a public or a private act. Will he change his mind somewhere in the future and publish his diary, although at present he is so very sure that he would never do such a thing? Or, is it possible that the diary will be published posthumously – as actually happened to Bartol's, Grum's, and Kosovel's diaries discussed here? Moreover, biographical studies of the lives of famous diary writers (Rousseau, Strindberg, etc.), as conducted, among others, by Hocke, show that the act of writing a diary is often based on feelings of loneliness and isolation, which might further develop into subjectivism, egocentrism, and sentimental solipsism – or even into megalomania, sometimes combined with a persecution complex. All of these feelings are hard to combine with the objectivity and distance expected of literary criticism – at least from the traditional point of view.

Let us examine a sample of the literary program of Vladimir Bartol contained in his diary. In it, he strongly defies the sort of literature that is sentimental and/or performs a mission – in short, the literature that believes in idealistic metaphysics and therefore requires an especially elevated attitude from the author and from the reader as well. What Bartol has in mind is the doctrine of Symbolism and Expressionism brought into Slovene literature by its canonical author Ivan Cankar, although the ground for this was prepared even before Cankar's arrival. This is the idealistic and sentimental tradition of Slovene literature, and Bartol calls it, not very aptly, “noble-minded literature”:

Two days ago I decided something extremely important, together with Žagar and Lenček: we must unmask all the noble-mindedness in our history (above all in cultural and literary affairs). And we must demonstrate who the fighters are that have defied it. Currently it is Lenček that will tackle this task. This already began with Slomšek, about whom Prešeren wrote his notorious epigram. Father Bleiweis – the noble-minded man. The real litter of noble-mindedness, however, was begotten by the sentimental Stritar. The great fighter against it: Fran Levstik. But personally even Levstik was taken in. Innumerable noble-minded figures were influenced by Stritar. After them another crowd: Govekar . . . Meško, Sardenko. – Cankar began realizing this filth half-heartedly and, only partly conscious of it, he began fighting these noble-minded people, who are nothing but a facet of classical Pharisaic hypocrisy. Oton Župančič belongs to noble-mindedness as well, especially in his later poems and totally in his *Veronika Deseniška*. In his case it is all the influence of his wife. She has been troubling the waters since

the very beginning. Josip Vidmar raised his stick against the noble-minded; they were stripped naked in the “Vidmar affair“ this year. Famous contemporary noble-minded people: Mrzel, Tone Vodnik, Magajna, Ciril Debevec (Kresal, in part), and many others. (Bartol 625)

Bartol stated correctly that the prevalent tradition of Slovene literature was idealistic or, as he calls it himself, “noble-minded.” He was at a loss, however, how to call the literature that he himself was promoting and writing; his adversaries called it “magazine literature,” implying that it was trivial. When Bartol published his book of short prose *Al Araf* in 1935, he still did not know how to label his stories with regard to genre, and so he decided on a not very imaginative subtitle: *Zbirka literarnih sestavkov* (A Collection of Literary Compositions). Today we might define them as “essay prose.” Bartol resisted any metaphysical use of literature, including the one that endeavors to preserve the Slovene nation or to attain social equality among people (socially engaged literature). This was exactly the metaphysical use of literature that was supported by the Slovene literary canon of that time; Bartol opposed it strongly, feeling something old-fashioned and even fake or mendacious in this principle. He confronted the myth of sentimentality and suffering with his attitude of arrogance, spiritualism with rationalism, eternal values with the sensation of earthly pleasures, and harmonic form with unpolished verbal dispute as used in the coffee houses.

How is this position of Bartol’s reflected in his diary? In the form of a story, which begins to appear inventively, construed from everyday events. It was perfectly clear to Bartol that he was being rejected by the Slovene literary environment for the most part, with the exception of Janez Žagar, the director of the publishing house *Modra ptica* and editor of the journal of the same name, and the critic Josip Vidmar, who sometimes approved of him, but on other occasions treated him rather harshly. What Bartol did was to make a virtue of necessity, declaring that his negative reception was exactly what a writer of his dimensions needed:

Now I know: because of these people I am entitled to act with the utmost severity. There should be only one moral, saying: this pack should not be spared. It would only mean abetting them. – Such has been my opinion from the very beginning. They’ll all be strangled! Those are the stimuli that supply me with subject-matter and drive me forward. Such things incite my blood and provoke my fantasy. My paragon: a handful of constant friends, the entire rest of the world being a multitude of enemies, and I have to thrust my lance into their flank. I need fighting as the fish needs water. I did not provoke this fight and this is the reason why I was not active enough – I was pulled into it by force. But now we go to the very end. They’ll all be strangled! (Bartol 630)

In other places of this diary, too, we can find a similarly formulated will for power, a similar confidence in the high value of his own literary work while rejecting that of his surroundings. Among the writers of that time Bartol acknowledged primarily Slavko Grum and hardly anybody else. Such a system of values, in which he put himself at the very top,

would have gained no support if Bartol had published it; just the opposite, it would have been considered eccentric and conceited, especially because it would not have suited the effective literature canon. Today, however, the situation is very different because we value his literature nearly as highly as he did himself. From the 1980s onwards a group of Bartol's fans systematically worked on revaluing his position in Slovene literature, and by the time of the Bartol conference in 1991 this actually happened. This is to say that Bartol's unlimited self-esteem proved today to be justified. To the readers of the 1930s, his diary would have seemed strongly fictionalized, nearly completely made up. When reading it today, however, we perceive it as fairly near to reality, if we put his exaggerated usage of metaphors into brackets.

Vladimir Bartol and Slavko Grum exchanged a kind of a solitary dialogue in their diaries – they thought of each other, considering each other worthy of discussion, they were each other's reference point. From October 1932 onwards, the criticism of recently published books in his diary *Knjige, ki sem jih čital* (Books I Have Been Reading), was about the only thing remaining that Slavko Grum was producing in the field of literature. His time of inspiration was over and he was no longer able to write literature. He was reviewing or, as he put it, “censoring” (Grum 259) the books recently issued by Slovene and fairly often by German publishing houses as well. With the following words he evaluated Bartol's *curriculum vitae* when reviewing his novel *Alamut*, published in 1938:

I have been waiting for this novel with immense curiosity. There was a time – ten years ago – when we, the young writers, were attending one of Vidmar's lectures on Slovene literature. By that time Bartol seemed to me a very ambitious, very learned and witty young man wanting to become a writer at any cost – lacking the talent, however. Later on his short stories began appearing, at first very learned, witty, maybe more essays than stories. And still later a writer was increasingly developing, and finally stories of such a technique appeared that one cannot but admire them. Now there is *Alamut* lying before my eyes. I would never believe that a young Slovene writer was able to treat historical subject matter with such a firm writing technique, with such skill ... An interesting memory: in those past days Bartol and I were sitting in the coffee house and I was telling him that nowadays a surgeon had only one chance: to act as a wizard. I offered a theory of wizardry in the field of medicine, and it was the same theory that he made come true in this novel in the field of an entire life: curing by means of wizardry is always founded on faith, on suggestion. ... This way we both and at the same time touched something that today probably hangs in the air. Bartol grasped it, made it come true, whereas I – – –. (Grum 279)

Grum's review of Bartol's *Alamut* concludes just like that, with the above sentence, amputated at the word *I*, followed by three dashes. Herbert Grün, the first editor of Grum's selected works, speaks in this connection of “three horribly painful dashes trumpeting silently” (Grün 20–21). Painful, because at the time of this diary Grum was no longer able to write literature; he lived in the small mining town of Zagorje as a general physician,

slowly surrendering to alcohol and morphine. His only substitutes for writing literature were the diary reviews of newly published books. One can see that the diary in this way, too, can turn from a document into literature; that is, to fiction. Living in such a state of mind, Grum is a very stern critic of the Slovene literature, especially the contemporary one. He acknowledges Bartol, but he rejects many other writers:

We Slovene writers love so much to behave wickedly against each other; we think we must criticize everything. Still I would wish it, I would be extremely pleased to find something that would make me thoroughly happy. Not again an unpleasant surprise, a disappointment that would leave me in cold despair at its end. Cankar is so very beautiful; still, who did not feel the cold despair created by his books at their ends? Why did Mrzel disappoint me with his book? And now – Pregelj! (Grum 251)

Harsher still, Grum rejected the autobiographical novel *Novo mesto*, published in 1933 and written by Miran Jarc, who spent his youth in the same city as Grum (i.e., Novo mesto):

Jarc is not a wizard, he is not an artist. He has been reading a lot and gained much from it, he has good taste and above all: he wants to become a writer at any cost. A typical citizen in the sense of Professor Prijatelj's concept *The Poets and the Citizens*. (Grum 255)

The diary of Srečko Kosovel is to some degree differently structured than Bartol's or Grum's because as a rule it does not contain narrative blocks, but a multitude of small fragmentary units: material for the meetings and from the meetings of the Ivan Cankar Literary and Dramatic Club, parts of literary production in the making, material for future creative work, copies of interesting statements from the newspapers and magazines, concepts of letters etc.; which is to say that only a minor part of the text is reporting of daily events. Still, Kosovel's diary can be compared to Bartol's and Grum's, because it relatively often contains Kosovel's literary criticism, although seldom in a longer piece. Like Bartol and Grum, Kosovel holds Josip Vidmar to be the most influential Slovene literary critic. This time, however, Vidmar is introduced in Kosovel's avant-garde context, demanding very clearly that Vidmar's type of criticism, as published in his periodical under the name *Kritika*, should be eliminated and replaced by a far more radical one:

Criticism should not put the reader to sleep, it should awake him. Bravničar is lying, Hribar plays a superficial viola, you discuss things paternalistically, and Vidmar deserves to be killed for his writing. Dobida talks too much, he is also afraid to say that the exhibition is not worth anything; as he sees it, all artists have "considerable talent," while actually they hardly have any. He seems to me like a tourist that has chosen a lousy summer resort and now he is praising it constantly to persuade himself of the opposite. What *Kritika* is lacking is fire and a whip. It should contain such an internal fire that it can hardly restrain from burning everything down; its whip should expel all the merchants from the temple. (Kosovel 698)

This diary section is a criticism of criticism; that is to say, a criticism of issue no. 8 of Vidmar's journal *Kritika* in 1925. Kosovel lists nearly all the reviewers in this issue; they discussed musical events, the book by the philosopher France Veber, theatre events, literature, and painting.¹ He rejects one after the other, both because of their falsehood and superficiality, or for their paternalism and verbosity, topping it all with his opinion of the influential critic Josip Vidmar: he simply "deserves to be killed." Ten days later Kosovel's diary contains a summing up of the last half year's issues of the journal *Kritika*:

The arts have bad luck in Slovenia: either they have to deal with dogmatists or with drunken intemperate poets or with men of pure reason. Although the latter stand at least one degree higher than the others, they should not be spared my criticism. Oh poor Slovene arts, who is leading you, who is trying to lead you! After being raped in the newspapers and pubs, you are being led to the operating table of pure reason! As if our time were not deadly enough to the arts, now we need other means, deadlier still: pure reason ... This criticism is the pale flower of reason, blooming painfully and without inspiration. This criticism is our most suitable *forum*; it does not have fire enough to clyster our leaders. It has no semen, no inspiration. It seems to me that the critics do not believe what they write ... that their abstract words contain a very real fear of the police. (Kosovel 711)

What is the purpose of criticism in the public mechanism of literature? Let us propose a heuristic answer: it is evaluation, in distinction from literary history, which is engaged above all in registering the system's characteristics. By means of evaluation, criticism socializes the literary work, puts it into circulation – in short, works as the intermediary between the writer and the readers. Drawing the readers' attention to the imperfections of the literary work on the one hand and to its merits on the other, criticism stimulates them to adopt an objective standpoint in their relation towards the text under discussion. Therefore the critic is supposed to be a very balanced person; this is what our horizon of expectation is telling us. And how balanced is the critical reviewer in Bartol's, Grum's, or Kosovel's diaries? He is not balanced at all. These are supposed to be actual diaries and not simulated ones, and the narrator (identical with the diary writer) is the author himself, because the diary, according to the traditional definition, is a document of the author's life. Yet before our own eyes the diary writer becomes fictionalized very quickly; he constructs a fictional story around himself, he undergoes a change into an emotionally strained and bizarre person. This process shows two typologies: Bartol's and Kosovel's diary writers are inclined toward delusions of a Nietzschean superman, whereas Grum's one, in contrast, toward a morbid decadent loser. Both typologies, however, develop and intensify a strong contempt for contemporary Slovene literature; this critical position gradually turns into complete negation. Bartol's narrator is indulging in fantasies of the world as an immense crowd of enemies that should all be strangled, Kosovel's is imagining fire and the whip he will use when expelling the merchants from the temple,

and Grum's is envisioning himself as a wizard, who has, alas, lost his magical power and is now dying away in cold despair. It is important to realize that the statements of these three diary writers are of such a kind as Bartol, Kosovel, and Grum would never dare to publish in a review, essay, or a similar objective genre; they can only appear in the diary, where the pressure of language and the process of writing immediately begin to change the initially objective position into something that is increasingly fictional.

NOTE

¹ Matija Bravničar, who is "lying," reviewed the concerts; Mirko Hribar Veber's book is *Problemi sodobne filozofije* (Problems of Contemporary Philosophy); the pronoun *you* refers to Kosovel's brother Stano, who was reviewing theatre; Josip Vidmar was of course reviewing literature, and Karel Dobida the art exhibitions.

LITERARY SOURCES

- Bartol, Vladimir. »Literarni zapiski 1930–1933« [Literary Notes 1930–1933]. *Dialogi* 18.4, 5, 6–7, 8–9, 10 (1982): 364–390, 505–528, 620–637, 748–782, 827–834.
- Grum, Slavko. »Knjige, ki sem jih čital od oktobra 1932 dalje« [Books I Have Been Reading from October 1932 Onwards]. *Zbrano delo* 2. Ed. L. Kralj. Ljubljana: DZS, 1976. 244–284.
- Kosovel, Srečko. »Dnevnik« [Diaries]. *Zbrano delo* 3/1. Ed. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977. 591–783.

WORKS CITED

- Abbott, H. Porter. *Diary Fiction: Writing as Action*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1984.
- Grün, Herbert. »Čarodej brez moči. Obris pisateljske fiziognomije Slavka Gruma« [Wizard without Power: A Sketch of the Writer's Physiognomy of Slavko Grum]. *Goga. Proza in drame*. Ed. H. Grün and M. Pritekelj. Maribor: Obzorja, 1957. 7–46.
- Hocke, Gustav René. *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden: Limes, 1963.
- Jurgensen, Manfred. *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern and Munich: Francke, 1979.
- Kralj, Lado. »Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama« [The Diary and Letter as a Model of Interwar Slovene Short Pose]. *Slavistična revija*. 54.2 (2006): 205–220.
- Kralj, Lado. »Teatrski škandal zaradi 'Veselega vinograda'« [The Theater Scandal of *Der fröhliche Weinberg*]. *Slovenska trideseta leta. Simpozij 1995*. Ed. P. Vodopivec and J. Mahnič. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. 150–157.

HENRI MICHAUX CONTRE LA LITTÉRATURE VIOLENCE ET FAIBLESSE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE DANS L'IMAGINAIRE POÉTIQUE DE MICHAUX

Luca Bevilacqua

Université Tor Vergata, Rome

UDK 821.133.1.09 Michaux H.

In his uncertainty between various fields, Henri Michaux was led to a hybrid form of writing. His interest in man's interior life, dreams, and any kind of fancies, free and meaningless as they might appear, found expression in an original mix of queer and amusing elements. In his career he chose to put himself in an ambiguous and ineffable zone, firmly evading any field or genre definition, constantly maintaining a sort of suspicion towards the act of writing. Michaux did all this from the time of his first works, mixing prose and poetry, anger and softness, anguish and humor, private feelings and the brightest theoretical analysis in a hybrid, unique, and unmistakable text. For this reason, we propose finally defining Michaux's style as counter-literature, mainly because his entire body of work is a radical criticism directed towards the literary canon.

Keywords: Henri Michaux, genre, literary canon, literature, counter-literature

L'un des tout premiers textes de Michaux, une plaquette datant de 1923 et publiée en partie aux frais de son auteur, s'appelle *Les Rêves et la jambe: Essai philosophique et littéraire*. Ce sous-titre attire notre attention dans la mesure où il révèle une sorte d'indécision entre deux domaines distincts: philosophie et littérature, ce qui amène de fait à une forme hybride d'écriture. En analysant le contenu de l'œuvre, on peut remarquer par la suite que cet « essai » (genre littéraire, l'essai, qui remonte jusqu'au temps de Montaigne) traite d'arguments typiquement liés à la psychanalyse freudienne, examinés néanmoins ici non pas dans un ton scientifique, quant plutôt de manière ironique et paradoxale. De plus, il ne faut pas oublier que ce texte est l'un des premiers écrits d'un « poète », et qu'il est donc possible d'y repérer un bon nombre des caractéristiques propres à l'œuvre future de Michaux : l'intérêt pour la vie intérieure de l'homme, pour ses rêves et ses fantaisies

les plus immédiates et apparemment insensées, le choix d'un assemblage original d'éléments bizarres, humoristiques, voire même « poétiques », si l'on considère ce terme dans son acception décidément moderne, étrangère à l'idée commune de poésie. Prenons par exemple cet extrait :

La jambe est sensible
 Elle n'a pas d'émotions d'homme. Elle a des émotions de jambe.
 L'amitié, la contemplation ? Ce n'est pas son affaire.
 Les imprécations de la Bible ? Une toile de Degas ? Je dis que la jambe
 passera son chemin.
 aïs voici un pyjama, du sable fin. Ah ! Ou des épines qui font mal !
 Émotion de la jambe.
 Émotion d'un morceau d'homme est indifférence et froideur pour homme
 total.
 (*Oeuvres complètes* I, 18–25)

Il serait faux de croire que dans cette œuvre de jeunesse la vocation de Michaux est encore incertaine. Au contraire, cet exorde est révélateur du fait que, depuis le début, Michaux a choisi de se situer dans une zone ambiguë et ineffable, se soustrayant ainsi à toute appartenance à un domaine ou un genre précis. Cette attitude, qui deviendra par ailleurs une valeur constante du style-Michaux, est due au manque d'un sens d'appartenance (car, comme on le sait, Michaux refuse ses origines familiales, son pays natale, la Belgique, ainsi que, plus tard, son rôle de « poète »), mais aussi à un authentique soupçon concernant l'écriture.

Cette méfiance envers l'acte d'écrire se manifeste très tôt chez Michaux, comme on peut le lire dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. Lorsqu'il n'avait que quinze ans, sa première composition à l'école est une expérience aussi euphorisante que traumatisante :

Première composition française. Un choc pour lui. Tout ce qu'il trouve en son imagination ! Un choc même pour le professeur qui le pousse vers la littérature. Mais il se débarrasse de la tentation d'écrire, qui pourrait le détourner de l'essentiel. Quel essentiel ? Le secret qu'il a depuis sa première enfance soupçonné d'exister quelque part et dont visiblement ceux de son entourage ne sont pas au courant.

(*Oeuvres complètes* I, cxxx–cxxxii)

Quelques années plus tard, après avoir découvert Lautrémont (1922) et avoir repris à bon escient l'exercice de l'écriture, son attitude reste celle d'un « réticent », qui n'aime pas « devoir écrire ». Cela parce que « Ca empêche de rêver. Ca le fait sortir ». Deux ans plus tard, on est déjà en 1924 : « Il écrit, mais toujours partagé ». (cxxxii)

Mais d'où vient-elle cette attitude méfiante, presque hostile, vis-à-vis de l'écriture ?

Il faut préciser que le jeune Michaux hésitait à entreprendre la carrière littéraire. Dans sa récente et fondamentale biographie, Jean-Pierre Martin a très bien reconstruit cette période de sa vie (*Henri Michaux*, 2003). Entre les années '10 et '20 Michaux est fortement lié à ses amis Hermann Closson et Camille Goemans : tous les deux rêvent depuis l'adolescence de devenir

écrivains. Par rapport à eux, par réaction presque, Michaux semble décidément plus intéressé à la vie pratique, aux faits concrets (aux voyages, aux métiers), comme quelqu'un « qu'on se veut hors de la littérature tout en ne pensant qu'à ça » (Martin 67). Inévitablement, il se construit une cuirasse, une « chevalerie antilittéraire et rebelle » (84), qui pourtant ne sera pas destinée à durer longtemps, car le « besoin d'écrire » s'imposera bientôt, ainsi que l'inextirpable désir de publier. Toutefois, cette reddition sera accompagnée de textes étranges et indéfinissables, tels que *Cas de folie circulaire*, *Fables des origines* ou notre *Les Rêves et la jambe*. Durant cette phase, l'antidote de la distance ironique par rapport à l'argument traité, ainsi qu'à l'acte même d'écrire, reste indispensable ; Martin remarque à ce propos : « La littérature, Michaux l'aborde pour le moment dans la dérision et le pastiche [...] avec une conscience aiguë que si la poésie est possible, c'est au prix d'immenses métamorphoses » (84). Comme on l'a déjà souligné auparavant, depuis ses exordes Michaux « travaille dans un domaine hybride. Ce qui [le] passionne, ce n'est pas à proprement parler la fiction ou la poésie. C'est plutôt ce qui pourrait se jouer entre philosophie, littérature et science, une pensée singulière, expérimentale à laquelle une forme de littérature permettrait d'accéder » (95).

Il faut donc admettre que cette méfiance à l'égard de l'écriture n'abandonnera jamais complètement Michaux. Même au lendemain de sa composition *Un certain Plume*, (certainement son texte le plus célèbre) il ne peut se reconnaître dans le métier d'écrivain : « Je n'ai sans doute jamais été aussi près d'être un écrivain. Mais ça n'a pas duré [...]. Je redeviens moi-même et prends à nouveau l'écriture en suspicion ». (I, 1247)

Aussi surprenant soit-t-il, celui que l'on reconnaît déjà comme l'un des plus grands auteurs français du XX^{ème} siècle, déclare s'être consacré à la littérature par manque d'autres choix possibles, d'où son sentiment constant d'être un étranger, un clandestin : « Je suis dans la littérature, faute de mieux » (I, 997). Ou encore : « Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes » (Bertelé, 53–54). La peinture, pratiquée par Michaux à partir des années '30, n'est alors qu'une voie alternative par rapport aux contraintes de la parole écrite : « Faut-il vraiment une déclaration ? ne voit-on pas que je peins pour laisser là des mots, pour arrêter la démanigaison du comment et du pourquoi? » (*Œuvres complètes* II, 1029). Et pourtant, cette méfiance précocement manifestée par Michaux vis-à-vis de l'écriture, le soupçon que celle-ci soit une limitation par rapport à des ambitions plus vastes et concrètes, ne suffit toujours pas à expliquer l'attitude générale de cet auteur. Car Michaux montre son aversion et son intolérance envers la Littérature *tout court*. Non seulement il se montre réticent à faire de la littérature, mais déclare ouvertement son mépris des écrivains anciens et contemporains. En ce sens, sa position est encore plus radicale que celle tenue par les avant-gardes de son époque (Futurisme, Surréalisme), car Michaux refuse, outre la tradition littéraire, l'idée même de Littérature.

Michaux est *contre* la Littérature, car il éprouve une antipathie instinctive envers la soi disante « république des lettres », mais surtout car il trouve idiot et faux l'ensemble de règles qui régit la Rhétorique ; selon lui, cette

dernière, au lieu d'augmenter les possibilités communicatives ou introspectives de l'homme, en réduit et en mortifie les potentialités. En d'autres termes, Michaux n'est pas seulement contraire au canon constitué, mais aussi à l'idée elle-même de canon, dans la mesure où il voit dans ce dernier un modèle destiné à banaliser la réalité et à se constituer, par le moyen de ses mystifications, comme lieu du pouvoir. Pour lui, la Littérature coïncide souvent avec l'hypocrisie et la banalité. Et cette condamne n'épargne pas les classiques, qu'ils soient français (La Bruyère, Boileau) ou latins (Cicéron). Avec des termes très explicites, Michaux explique que sa tentative a été d'abord de se libérer de « ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine » (I, cxxxiii). L'idée de la littérature comme d'une « doctrine » (Mallarmé) est jugée comme « un sale petit système à briser, une doctrine de Français et d'Aryens, et l'homme est plus que cela » (I, xxxi).

Gaëtan Picon a observé en 1979 qu'il est difficile de classer Michaux, puisque celui-ci « refuse de s'inscrire dans une tradition littéraire » (106). Nous ajouterons : Michaux refuse également l'idée fondamentale selon laquelle la littérature naîtrait d'une « imagination volontaire », d'un projet conscient de l'auteur. Il voit plutôt dans l'écriture et la poésie des pratiques d'exorcisme où la violence du langage ou de certaines images, le recours à l'humour noir, à l'absurde, au nonsense, constitueraient autant de façons de soigner ses propres faiblesses et lacunes, que de se libérer des fantasmes et des obsessions personnelles.

Deux textes fondamentaux rassemblent ces idées : le premier est la Postface écrite pour l'ensemble de *Mes Propriétés*, en 1934 :

Il arrive [...] à certains malades un tel manque d'euphorie, une telle inadaptation aux prétendus bonheurs de la vie, que pour ne pas sombrer, ils sont obligés d'avoir recours à des idées entièrement nouvelles jusqu'à se reconnaître et se faire reconnaître pour Napoléon 1er ou Dieu le Père [...]

« Mes propriétés » furent faits ainsi.

Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer. (I, 511–512)

On remarque que Michaux se déclare ici étranger aux techniques de composition et d'écriture propres aux écrivains « professionnels » (la référence sarcastique s'adresse tant aux romanciers qu'aux poètes). Il n'existe pour lui aucun plan préétabli, aucun argument particulier à traiter. Si, selon l'idée commune, l'imagination est une faculté que l'écrivain doit cultiver et diriger par la volonté, Michaux rétorque avec l'idée d'une imagination involontaire. Celle-ci n'est pourtant pas à confondre avec l'ancienne idée d'inspiration, ni avec l'écriture automatique des surréalistes.

Selon Michaux, l'imagination est une ressource extrême permettant à certains individus, et à lui-même en premier, de survivre au sens d'inadéquation et de désadaptation qui les hante. Rêves, fantaisies, cauchemars, mondes impossibles et destins à jamais irréalisés naîtraient spontanément chez l'individu qui ne se sent pas « conforme », apte à jouir des « prétendus bonheurs de la vie ».

Certains pourraient objecter que tout cela n'est pas de la littérature. Cette forme hybride, qui ne ressemble ni au roman (ou au conte) ni à la poésie, ni d'ailleurs à l'essai ou au genre mémoires, mais qui correspond plutôt à la transcription hasardeuse et chaotique de fragments de la pensée, au compte-rendu des obsessions les plus personnelles, n'a pas, en apparence, de dignité littéraire. Elle n'implique pas une recherche au sens esthétique, ni la stabilisation d'un rapport avec le lecteur. Pourtant selon Michaux, son œuvre contient un paradoxe, car même si elle naît de manière autoréférentielle, par la suite elle arrive à transmettre quelque chose à ces individus qui, comme lui, se sentent faibles et hantés par les fantaisies :

Ce livre, cette expérience qui semble toute venue de l'égoïsme, j'irai bien jusqu'à dire qu'elle est sociale, tant voilà une opération à la portée de tout le monde et qui semble devoir être si profitable aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte.

Ces imaginatifs souffrants, involontaires, perpétuels, je voudrais de cette façon au moins leur avoir été utile. (I, 512)

Un autre texte fondamental où Michaux illustre sur le plan théorique cette idée d'écriture comme auto-thérapie, c'est-à-dire comme technique pour exorciser ses propres démons personnels, s'appelle justement *Epreuves, Exorcismes* (1945). Dans ce texte, Michaux explique comment il faut pratiquer l'exorcisme littéraire, technique qu'il rapproche d'ailleurs fortement d'une vision de l'existence humaine comme emprisonnement :

Une des choses à faire : l'exorcisme.

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.

Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque – état merveilleux ! (I, 773)

Il est intéressant de souligner, arrivés à ce stade de notre réflexion, l'importance du lien que Michaux établit entre la faiblesse du sujet, son être prisonnier de sa propre souffrance et de ses obsessions (qui dérivent de faits existentiels plus ou moins lointains), et le besoin d'énergie et de violence qui caractérise l'« exorcisme ». L'expression « martèlement des mots », par exemple, n'indique pas seulement le besoin de nommer plusieurs fois le Mal en vue de s'en libérer. Pour cela, on peut utiliser la répétition, l'anaphore, mais il s'agit là encore de ces vieilles ruses de la Rhétorique dont Michaux n'a pas grande estime. Ce martèlement indique au contraire une utilisation percussive du langage. Les mots ne se limitent plus à contenir des significations, mais deviennent un matériau à percuter, à faire vibrer, en exaltant la composante rythmique et sonore de la langue. Chez Michaux, les images du gong, de la cloche, du tam-tam africain illustrent cette fonction : la production d'un bruit retentissant qui devient avertissement, signal de danger, appel lancé sans savoir aucunement à qui il s'adresse : « J'appelle / Je ne sais qui j'appelle » (II, 335).

Violence et faiblesse sont donc liées comme deux principes opposés qui se génèrent l'un l'autre, sans pourtant donner lieu à un quelconque compromis. Il n'y aurait pas de colère, de rage (« rage sans objet ») si au départ il n'y avait pas une fragilité, un sens de manque ; cela émerge clairement d'une composition comme *Le livre de réclamations*, où la charge agressive, le ton récriminateur, le rythme martelant, donnent vraiment l'impression de quelque chose de nouveaux en poésie :

Qu'est-ce que vous m'offrez ?
 Qu'est-ce que vous me donnez ?
 Qui me paiera du froid de l'existence ?
 [...]

 Mais de qui parle-t-on ici ?
 Oh rage, rage sans objet.

(I, 461)

Mais l'exemple le plus connu, le plus incisif, de cet ensemble de fragilité et violence percussive qui nourrit l'imaginaire poétique de Michaux, nous est probablement fourni par ces vers de *Je suis gong* :

Dans le chant de ma colère il y a un œuf,
 Et dans cet œuf il y a ma mère, mon père et mes enfants,
 Et dans ce tout il y a joie et tristesse mêlées, et vie.
 [...]

 Il y a haine en moi, forte et de date ancienne,
 Et pour la beauté on verra plus tard.
 Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles ;
 Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond.
 Je suis gong et ouate et chant neigeux,
 Je le dis et j'en suis sûr.

(I, 505)

Dans ce cas, face à des vers, on serait presque obligé de qualifier Michaux de « poète ». En réalité, si l'on considère l'ensemble de son œuvre, on remarque que celle-ci embrasse différents genres, mais surtout qu'elle met sérieusement en discussion la notion même de genre. Comme l'a observé Raymond Bellour (qui a établi l'édition des œuvres complètes de Michaux dans la « Pléiade »), il existe un choix préalable, de la part de l'écrivain, qui consiste à utiliser, mimer, parcourir, transformer, tout genre possible : « poèmes en vers libres, poèmes en prose, fables, contes, récits [...], récits de voyage, lettres, dialogues, drames ou pièces de théâtre, autobiographies ou autoportraits [...], descriptions de peintures et dessins, compte rendus d'expérience, essais, notes critiques, postfaces, préfaces et introductions, méditations, observations, notes, pages de journal, aphorismes [...] ». Répétons-le : ce qui émerge ici n'est pas tant une dimension polyédrique (dimension propre à des nombreux écrivains), que l'utilisation et la déformation de tout genre littéraire, consciemment adopté pour ensuite être bouleversé, consommé, brûlé. Après Michaux, le genre littéraire semble être une entité qui n'existe plus : « [...] les genres littéraires sont des ennemis

qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés au premier coup ». (I, 106)
Tout cela a été fait par Michaux depuis ses premiers écrits, où déjà il mélangeait en un style hybride, unique et inimitable, prose et poésie, rage et tendresse, angoisse et humour, confession privée et claire réflexion théorique. Pour cette raison on voudrait enfin proposer, comme définition du style-Michaux, le terme *d'antilittérature*. En effet, non seulement l'œuvre de cet auteur présuppose une polémique déclarée avec l'idée commune de littérature, mais dans le contexte du XX siècle, elle apparaît réellement nouvelle et lointaine de tout ce qui la précède ou l'entoure. Grâce à elle, on comprend que la tâche du poète ne se limite plus au fait d'écrire des vers, mais elle implique dorénavant la formulation d'une forte proposition théorique, même si chez Michaux cette force n'apparaît à première vue qu'en partie cachée dans une forme hybride, qui se sert de la faiblesse humaine comme de son principe premier, de sa propre raison d'être.

RÉFÉRENCES

- Bertelé, René. *Panorama de la jeune poésie française*. Marseille: Robert Laffont, 1943.
Marin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2003.
Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.
Picon, Gaëtan. *L'usage de la lecture*. Paris: Mercure de France, 1979.

HYBRIDITÉ INÉVITABLE

LA THÉORIE ET LA POÏESIS

CHEZ HÉLÈNE CIXOUS

Metka Zupančič

University of Alabama in Tuscaloosa

UDK 111.852

UDK 821.133.1.09 Cixous H.

Theoretical and philosophical discourse that wishes to find “truth,” or rather the Being such as defined by Heidegger, is bound to engage in a poetical discourse, in his view the only hope to partially approach that which the words attempt to express and which remains unsaid. In her poetical and highly innovative texts, H el ene Cixous thus attempts to uncover the Book of the Books, where words may reveal the secrets of being and dying. Cixous, born in the Arabic-Jewish-French context of the colonial Algeria, with her German maternal roots, and later with her exposure to the Anglophone world through her exploration of Joyce’s literature, has been vitally exposed to hybridity that she embodies biologically, genealogically, linguistically, and culturally. As a scholar and a writer within the French academic system, she blends together feminism, philosophy, and psychoanalysis. In a condensed and often hermetic narration between philosophy, poetical prose and theatre, Cixous uses analogical and metaphorical thinking to combine various theoretical approaches in a fusion among metadiscourses by which the meaning of literature may be uncovered.

Keywords: H el ene Cixous, hybridity, French literature, philosophy, po esis, postcolonialism

Dans la traduction en anglais des conférences de Heidegger, réunies sous le titre *Poetry, Language, Thought* (1975), le traducteur Albert Hofstadter (qui a d’ailleurs étroitement collaboré avec le philosophe et a reçu son autorisation pour le choix des textes) place en premier lieu parmi les essais celui dont le titre anglais, significatif en soi, définit de manière précise notre thème et notre problématique : ainsi, « The Thinker as Poet » (1–14), le penseur en tant que poète, établit comme paradigmatique le lien entre le processus de réflexion, la cognition, le discours philosophique et

la nécessité d'une inscription poétique de ce processus. Le titre allemand, comme le traducteur Hofstadter l'explique dans son introduction (xii), « Aus der Erfahrung des Denkens » et qu'on pourrait rendre en français par « L'expérience de la pensée », signale la caractéristique de la « vraie poésie » de toujours en dire plus, de signifier au-delà des mots qu'elle profère (Hofstadter xii). La poésie, le discours poétique, destiné à nous permettre l'accès aux dimensions (et aux secrets) de la vie, s'avère être ainsi « le fondement de la vérité » (xii). Dans le même sens, nous lisons dans l'essai « Der Ursprung des Kunstwerkes », au départ une conférence d'Heidegger datant de 1935 et dont le titre proposé en anglais par Hofstadter est « The Origin of the Work of Art », que, selon la conviction du philosophe, tout art est nécessairement poétique. C'est donc grâce à la poésie que « les êtres rentrent dans l'espace ouvert de la vérité, où le monde et la terre, les mortels et les dieux sont appelés à s'emparer des places désignées à l'avance et où il leur incombe de se rencontrer » (Hofstadter xiii; *Poetry, Language, Thought* 72; 74 ; je traduis de l'anglais).

Le discours théorique et philosophique qui tient à la « vérité », à savoir à l'expression de ce qui est considéré, chez Heidegger, comme sa notion centrale, l'être, *Das Sein*, se voit ainsi obligé d'avoir recours au discours poétique, et, au sens plus large, au discours littéraire, puisque cette démarche est la seule qui lui semble permettre de se rapprocher, du moins partiellement, de ce qui *est*, de ce que les mots essaient de communiquer. Il demeure cependant que les mots continuent toujours à courir après eux-mêmes, inévitablement imparfaits, toujours en-deça de ce qu'ils s'efforcent de nommer, dans leur propre espoir de capter dans les renvois, dans leurs résonances, dans leurs réponses mutuelles ce qui reste caché, ce qui est maintenu ouvert, ce qui continue à créer de nouvelles possibilités pour des métadiscours, dont chacun essaiera à sa manière de capter l'indicible, le non exprimable.

Hélène Cixous, dont la naissance dans le contexte arabo-judéo-français de l'Algérie coloniale, avec en complément son enracinement dans la manière de penser allemande telle que transmise par sa mère, à quoi s'est rajouté l'ouverture vers le monde anglophone qu'elle a découvert grâce à ses recherches de la littérature de Joyce, s'avère être non seulement exposée à l'hybridité mais l'incarne parfaitement. Dans le dictionnaire Le Petit Robert, le terme « hybride » est défini ainsi : « se dit d'un individu provenant du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes » (947). Il est intéressant de constater que le dictionnaire évoque la notion d'« individu », laissant donc la possibilité d'une application du terme aux humains, alors qu'on l'utilisait jusqu'ici principalement pour les plantes et les animaux.

Il se trouve que Cixous est d'abord « hybride » sur le plan physiologique, biologique, généalogique : la branche maternelle est partagée entre l'Allemagne (la famille Jonas, principalement à Osnabrück) et la Slovaquie (la famille Klein), alors que la branche paternelle a suivi le « trajet classique des Juifs chassés d'Espagne jusqu'au Maroc » (Hélène Cixous, *Photos de racines* 183). Du point de vue linguistique, Cixous a été exposée à l'espagnol dans sa ville natale d'Oran, alors que le père, Georges, insistait

sur la culture française (et hébraïque) et que la mère, Ève, soutenue par la grand-mère qui apparaît comme « Omi » dans tous les textes cixousiens, faisaient rentrer dans la communication multilingue des nuances du yiddish et de l'allemand.

La phase suivante qui participe de l'hybridité chez Cixous se définit culturellement : l'écrivaine, née en 1937, fait partie des étudiants de sa génération qui ont été très rapidement exposés aux questions philosophiques – ce à quoi s'ajoute, juste avant son départ pour la France, son mariage avec le futur philosophe Guy Berger, en 1955. À cette époque, le système universitaire français reste la seule option pour les jeunes intellectuels originaires des colonies. Cixous a commencé son doctorat sur Joyce en 1960 ; en 1962, elle a connu Jacques Derrida avec qui elle est restée étroitement liée jusqu'à la mort du philosophe. Les voyages et les recherches aux États-Unis l'avaient certainement mise en contact avec le féminisme (au début plus avancé qu'en France), malgré le fait que pendant toutes ces années, Cixous ait ouvert dans des milieux intellectuels typiquement « masculins ». La rencontre avec Jacques Lacan et le travail de longue haleine avec lui participe à l'image de Cixous en tant qu'intellectuelle combinant plusieurs approches théoriques, derrière lesquelles se manifeste la soif incontestable non seulement du savoir, mais aussi de la découverte de la « vérité », de ce qui se cache derrière les mots, de ce qui pourrait éventuellement dévoiler les secrets de la vie et de la mort. À onze ans, Cixous a perdu son père, et à vingt-quatre, son enfant trisomique qui, lui, n'a vécu qu'un an. Toutes ces expériences accumulées, auxquelles s'ajoute le départ d'Algérie en 1955, ont certainement contribué à ce que la littérature, pour Cixous, devienne d'une importance capitale. Comme elle l'affirme, c'est en quittant son pays d'origine qu'elle a « adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire » (*Photos de racines* 207).

Dans le monde littéraire français contemporain, Cixous est certainement une des voix les plus riches, mais aussi les plus compliquées, voire hermétiques, ce qui s'ajoute à son hybridité scripturale, à ce mélange constant de réflexion ontologique, onirique et philosophique, de poésie en prose, d'exploration linguistique des possibilités qu'offre la langue, entre autres par le biais des jeux de mots, ainsi que des renvois intertextuels perpétuels à d'autres auteurs qu'elle apprécie et dont elle s'inspire. Paradoxalement, malgré le rythme frénétique de parfois deux ouvrages publiés par an, les œuvres de l'écrivaine ne sont lues que par une certaine élite, même si l'auteure bénéficie dernièrement d'une plus grande visibilité, surtout à la suite du don qu'elle a fait à la Bibliothèque Nationale de France de ses archives privées. Ce geste a été suivi d'un colloque sous le titre « Hélène Cixous : Genèses Généalogies Genres », organisé par Mireille Calle-Gruber pour célébrer l'œuvre de l'écrivaine, tenu à la Bibliothèque Nationale, du 22 au 24 mai 2003, lors duquel Derrida a tenu la conférence d'ouverture, publiée dans un ouvrage séparé, *Genèses, généalogies, genres et le génie* (2003).

Un des plus beaux témoignages de la collaboration et de l'amitié entre Cixous et Derrida, peu avant la mort du philosophe, reste le dossier coordonné par Aliette Armel, dans *Le Magazine littéraire* du juin 2004.

Pour sa part, dans un dernier grand hommage rendu dans *Le Monde* du 16 décembre 2005, l'écrivaine tient des propos sibyllins qui font réfléchir à sa manière d'écrire, sans pour autant l'éclairer. Ainsi, il serait faux de s'imaginer un regard public plus averti, mieux informé, sur celle dont les écrits sont toutefois progressivement devenus un peu moins compliqués et mystérieux, depuis la dernière dizaine d'années où les textes puisent davantage dans la sphère familiale de l'écrivaine – ce qui, en surface du moins, les fait paraître plus abordables.

Une des premières marques de l'hybridité cixousienne se trouve ainsi dans un nombre varié de genres auxquels l'écrivaine accepte d'adhérer, tout en y apportant ses propres modifications majeures. Sa vaste production théâtrale relève en soi du genre mixte, dans la mesure où la plupart des pièces produites au Théâtre du Soleil, telles *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987) ou *La Ville parjure* ou le *Réveil des Érinnyes* (1994), relèvent autant du rituel que de l'épopée, autant dans leur durée que dans leur ampleur sociale, philosophique et dramatique. Dans sa prose, seuls ses textes allant jusqu'en 1975, avec *Révolution pour plus d'un Faust*, semblent porter l'indication générique de roman. C'est le cas du premier, *Dedans*, qui lui a valu le Prix Médicis en 1969. Dès le moment où pour des raisons idéologiques féministes, l'auteure est passée aux Éditions des Femmes, ses textes commencent à porter la marque de « fiction », à commencer par *Souffles* (1975) et se terminant par *Osnabrück* (1999). Avec le passage aux Éditions Galilée, dès 1998, les textes que Cixous y publie ne contiennent plus aucune marque générique, même si les premiers, tel *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000), se présentent plutôt comme des ouvrages romanesques, alors que les plus récents, comme par exemple *L'Amour du loup et autres remords* (2003) et *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005), relèvent d'une hybridité extrême, avec le refus constant de l'écrivaine de choisir un genre particulier, en passant plutôt adroitement des évocations des rêves à une réflexion philosophique avancée ou encore à la description d'une scène à première vue banale entre les membres de la famille – mais qui risque toujours de rebondir sur des dimensions d'ordre métaphysique. Cixous insiste sur cette non-volonté de choisir, sur ce choix de rester « multiforme », dans l'entrevue parue dans *Le Monde* le 16 décembre 2005 : « À cette question qui hante tous mes textes : "Sommes-nous dehors, sommes-nous dedans ?", je ne veux pas répondre » (12). Une autre marque de cette hybridité voulue, choisie, constante, est sa propre remarque sur la facilité avec laquelle elle communiquait avec Derrida, dans ces dimensions mixtes : « Lorsque nous parlions, j'entendais le "poétique philosophique". Je le relevais. Nous jouions à ça » (*Le Monde* 12). La manière de penser de l'un apportant du ferment à l'autre : comme les deux ont insisté, surtout dans le dossier du *Magazine littéraire* (2004) et comme ils l'ont prouvé dans le texte très hybride qu'ils ont publié ensemble, *Voiles* (1998), il ne s'agit pas, dans cette rencontre des voix et des façons d'écrire, d'une superposition quelconque, mais d'un tout indissociable qui se présente toujours comme une nouvelle entité.

L'indissociabilité semble d'ailleurs être une des marques générales de l'hybridité, ce sur quoi insiste Mireille Rosello, une des pionnières dans

les études francophones qui se penchent sur la mixité linguistique et générique surtout dans le contexte du postcolonialisme. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *Practices of Hybridity* (1995), Rosello prend pour appui les théories sociocritiques de Homi Bhabha selon qui l'avantage majeur de l'hybridité, à l'âge postcolonial, est de renverser les rôles et faire rentrer, dans le discours dominant, toute expression qui en était bannie pour des causes politiques, idéologiques et sociales. Rosello (1) attribue à Ronnie Scharfmann, une des contributrices du volume, la question de l'indissociabilité, puisque celle-ci se demande ce que signifie être juif, juif marocain, Marocain juif... dans le cas des auteurs qu'elle analyse. S'il est vrai que dans le cas de Cixous, on peut se poser une question semblable par rapport à sa propre hybridité, celle de sa judaïté algérienne, il est cependant assez clair que le discours postcolonial ne touche pas notre écrivaine, surtout dans la mesure où elle a toujours fait partie de l'élite intellectuelle française (out comme Derrida, lui aussi né en Algérie, éduqué dès le départ en français et rentrant très jeune dans le contexte métropolitain français). Ainsi, les positions de Homi Bhabha, qui en général a donné le ton aux études contemporaines sur l'hybridité, ne peuvent pas vraiment élucider les choix de notre écrivaine, dans la mesure où elle n'avait pas à contrer une idéologie dominante coloniale et qu'elle a plutôt fait partie de la génération qui a établi les nouvelles règles aussi bien en littérature que dans le système universitaire français d'après 1968. Il n'est pas superflu de signaler que Cixous était la plus jeune détentrice du Doctorat d'État, avec sa thèse sur l'exil chez James Joyce, publiée dès 1968, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*.

Comment se définit alors, pour quelles raisons, sous quels mobiles, l'hybridité de Cixous ? Si Homi Bhabha n'est prêt à assigner la marque d'hybridité qu'aux nouvelles manifestations littéraires, issues des réveils postcoloniaux de consciences et en provenance des nouveaux pays surtout d'Afrique, il est cependant certain que l'hybridité comme phénomène littéraire se trouve également, et avant la montée des nouvelles littératures, dans les cultures avec une tradition romanesque bien établie. Ainsi, les premières décennies du vingtième siècle réunissent déjà des conditions pour une expression plus mixte, comme dans le cas de Joyce dont « l'exil » servait certainement à faire changer son regard sur la langue, sur l'expression romanesque, avec la possibilité des ancrages dans des contextes peu explorés auparavant.

Dans le cas de Cixous, le multilinguisme initial dans lequel elle baignait enfant, à Oran et ensuite à Alger, avec la rencontre des cultures, l'exposition à des regards différents sur le monde, ne sont pas à ignorer. Ce qui paraît plus important, cependant, c'est la soif énorme des connaissances, jumelée à une intelligence hors pair et qui est accompagnée d'une attitude de « non-soumission », d'une nature qui accepte difficilement les normes et qui ne voit pas pourquoi s'astreindre à un seul genre, pourquoi suivre des règles que les écrivains changent constamment en les adaptant à leurs propres besoins. S'y ajoute, chez Cixous, une facilité admirable d'écrire, ainsi que la capacité de coordonner ses propres rêves qui, tout au long d'un

projet scriptural, vont l'alimenter et l'enrichir des dimensions peu rationnelles – et qui rajoutent ainsi à la mixité des textes. C'est ce qui arrive dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, où les premières pages sont le récit d'un rêve noté et pourtant perdu et qui, cependant, a pu donner naissance au livre entier – dont l'objectif principal était le rapprochement possible avec le monde laissé derrière, avec cette partie de l'être de l'écrivaine qui ne semblait pas pouvoir se manifester pendant des décennies, tant que le moment n'était pas mûr pour affronter les terreurs, les espoirs, les déceptions de l'époque algérienne révolue.

Cette hybridité des retours en arrière, soit par la mémoire soit par le rêve, est donc une manière de retrouver l'unité initiale nécessairement hybride, surtout dans le cas des pays comme l'était l'Algérie. Toujours est-il que Cixous se rend parfaitement compte de la tâche sisyphéenne à laquelle elle s'applique, dans ses textes successifs toujours écrits dans ce galop (vu son retour constant à des métaphores chevalines pour le processus d'écriture), dans la course après ce qui échappe constamment, les mots qui dévoilent tout en cachant, se cachant pour parfois mieux signifier. C'est ce que remarque d'ailleurs Mireille Calle Gruber dans son étude sur Cixous, *Du café à l'éternité*, en définissant tout texte cixousien comme « tracé au bord de l'abîme » (13).

L'hybridité traverse le texte entier dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* : cette boîte aux lettres, c'est la boîte magique qui contient tous les secrets, c'est aussi la boîte banale dans laquelle on espère trouver notre courrier, les lettres qui exprimeront cet « amour même », l'ultime, le parfait. C'est aussi une des boîtes déposées dans les années précédentes à la Bibliothèque nationale – et qui toutes contiennent une multitude de lettres, c'est-à-dire de marques d'écriture, consignées à ces bloc-notes ou des cahiers qui ne quittent pas d'habitude l'écrivaine ; les signes arrangés en mots qu'elle gribouille parfois au milieu de la nuit, au gros feutre, comme elle l'avoue souvent, pour ne pas perdre un brin des rêves qui l'assaillent et la guident... *L'amour même*, cet amour parfait, se trouve en fait dans les lettres : la narratrice à la première personne de *L'Amour même* ne cesse de développer les réflexions très personnelles, le récit d'une relation amoureuse qui dure depuis quarante ans – et qui cependant reste mystérieuse. Typiquement pour Cixous, cette relation est comme déjà contenue, annoncée dans tous ces livres des écrivains chers à l'écrivaine et qu'elle analyse, commente et intègre dans le récit plus personnel, en insistant à beaucoup d'endroits principalement sur Proust.

Mais il y a aussi les lettres concrètes auxquelles est destiné tout un chapitre, « Premières Lettres » (103–8; la majuscule pour le nom est une anonomase voulue par Cixous). Ce sont des lettres de cet homme dont on ne connaît pas l'identité et qu'on devine américain, à la suite des mentions de New York, des voyages en avion, de la langue étrangère... des lettres qui, selon la narratrice, gardent la trace des mouvements du corps, de la main qui a tracé les signes – ceux du non-dit mais aussi l'indication de ce que les mots trahissent, traduisent ou taisent (103). Ce petit chapitre de quelques pages seulement, économe de ses énergies trop précieuses pour être

dispersées par trop de développements, peut être perçu comme la mise en abyme du livre et de son titre, puisque ces lettres sont censées arriver « dans la boîte aux lettres » ...

Le chapitre précédent dans ce livre porte comme titre principal « Une fois, avenue de Choisy », avec au-dessous « Écho, mon amour », et en plus petit, « Premier épisode » (*L'Amour même* 85). Dans l'espace de seize pages, on trouve un des exemples les plus typiques de l'écriture cixousienne, voire aussi de son hybridité qui se présente sous forme de ruminant, par la narratrice, sur les deux mots qu'elle a bien entendus – ou peut-être mal entendus – et qu'a proférés celui qui ne les a jamais prononcés auparavant, « mon amour » (85). La réflexion de la narratrice porte sur le fait que la relation « réelle » ne permet pas toujours l'expression directe des sentiments, puisque les mots mettent longtemps à « naître » (87), issus de cette « réserve inconnue où vivent d'une vie dont nous ne savons jamais rien les nombreux sujets du silence » (87). En outre, la relation du couple est présentée comme « notre histoire » (91), donc, ce qui est raconté, décrit, écrit pour exister, vécu à l'intérieur d'un texte, dans « mon pays d'accueil, la littérature » (91). Une réflexion quasi théologique sur la valeur des mots proférés et sur la quasi divinité de celui qui les profère (« Dieu ne parle qu'une fois », 86) rejoint dans ce chapitre les développements sinueux sur la possibilité de poser des questions sur ce qui a été dit (89). En même temps la suite des événements est racontée (le couple sort d'un restaurant, se met à traverser l'avenue où la circulation est dense et dangereuse, l'homme arrêtant la femme pour qu'elle ne se fasse pas heurter par une voiture, en l'appelant « mon amour »...).

Le récit de ces événements, comme on le voit constamment chez Cixous, s'imisce dans le rappel des intertextes où de pareilles questions avaient surgi (« *l'Undine* de Fouqué », « le romantisme allemand », *L'Amour même* 88) et qui permettent un développement de nature linguistique sur la valeur et « l'histoire des possessifs dans la langue française » (« je vois Baudelaire dire ma beauté à la mendicante », 89), ce qui ouvre de nouvelles portes à des tangentes multiples autour du même sujet. Progressivement, on comprend qu'un fait « véridique », l'emplacement de l'événement l'avenue de Choisy, est choisi par l'écrivaine, même si l'évidence textuelle n'arrive que vers la fin du chapitre (97). Elle en profite pour signaler que seuls les lieux « choisis », comme par exemple dans *Le Rouge et le Noir*, sont propices pour l'avènement d'un phénomène (littéraire) crucial. Ainsi, un intertexte renvoie à l'expérience dite « réelle » qui à son tour se retrouve décrite dans un nouveau texte. Tout est donc prétexte, pré-texte, puisque ce sont les lettres, synonyme en français de littérature, qui comptent (et on s'imagine facilement à quel point la traduction de ces jeux de mots constants est pratiquement impossible dans une autre langue).

Le terme français « lettres » est en outre l'homophone de la nominalisation verbale « l'être », ce qui est sous-jacent chez Cixous et nous ramène à la question initiale, dans le sens heideggerien du terme, de la manière dont « l'Être » est capable de se manifester dans les lettres. Dans *Poetry, Language, Thought*, Heidegger cite Meister Eckhart dont la perception de

l'Être correspond à Dieu : ce dernier utilise pour Dieu et pour l'âme l'expression *Ding*, « chose ». Ce qui rend cette équation possible, c'est l'amour, puisqu'il est de telle nature qu'il transforme l'être humain dans l'objet aimé (176). Chez Cixous, c'est par cet *amour des êtres* et *l'amour des lettres*, avec la recherche constante de l'Être, à savoir la tentative, d'un livre à l'autre, de se rapprocher de ce qui *est*, dans les mots et dans ce qu'ils proposent comme possibilités infinies, que s'explique probablement le besoin d'insister sur la notion de l'amour, dès les titres de ses ouvrages.

Ce qui paraît donc significatif, c'est que dans l'intervalle de deux ans, deux œuvres annoncent d'emblée dès le début du titre le terme « L'Amour ». *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005) est ainsi précédé de *L'Amour du loup et autres remords* (2003), dont la première partie, « Sacrifices », porte sur les libations, sur les sacrifices qui font naître la littérature, ce qui nous ramène encore à Heidegger. La « chose », constate-t-il, le récipient qui lui sert ici d'exemple, ne peut se trouver dans son « Être » qu'à condition de servir, de verser ce qu'il contient (le vase, le bol), de l'offrir en sacrifice (*Poetry, Language, Thought* 172). On comprend ainsi que les sacrifices offerts par les mots qu'évoque Cixous, sont, comme elle l'indique souvent, son propre rituel pour se rapprocher du Livre ultime qui continue à se présenter comme « Le-Livre-que-je-n'écris-pas » (*Tours promises* 171), « la cause première de tous mes livres, la tombe et le berceau de Dieu » (108).

Pour revenir à *L'Amour du loup*, l'oxymore suggéré par ce titre (le loup peut-il aimer l'agneau qu'il s'apprête à dévorer ?) est complété par la notion de « mordre ». Tout au long du livre, cette notion servira de lien entre plusieurs chapitres à première vue dissociés, puisqu'elle est cachée dans le terme « remords ». En outre, Cixous utilise le verbe « remordre » pour signaler que les mêmes thèmes continueront à être « remordus », repris, ruminés dans un autre contexte, toujours dans cet éclatement narratif typique, avec des jeux de mots qui mènent chaque fois à des discours parallèles, toujours hybrides. La question des relations humaines se pose à côté de celle de la création littéraire : l'amour du loup signifie ici la passion quasi bestiale de l'écriture dévoratrice qui « re-mord » continuellement les mêmes thèmes, ainsi que l'image de l'homme vampire tel que décrit dans trois de ses textes par Marina Tsvetaïeva qu'analyse Cixous dans *L'Amour du loup*. C'est ensuite le réseau extrêmement complexe de superpositions symboliques, d'images mythiques et de jonctions (littéraires) des domaines à première vue incompatibles qui lie les chapitres de ce livre déroutant et difficile à cause de son hybridité, de sa variété de références et de genres d'écriture.

Parmi les œuvres écrites par Cixous dans les dernières années, où la fragmentation en parties inégales du livre, des essais parfois déjà parus ailleurs avant d'être intégrés dans un nouvel ouvrage, devient de plus en plus la règle, c'est dans *Tours promises* (2004) que la poïesis cixousienne devient encore davantage visible. Tout le projet de cette écriture y est exposé, du point de vue non plus de la jeune féministe d'antan qui a influencé surtout le monde académique des États-Unis, à partir des années soixante et soixante-dix, surtout avec ce texte adopté comme manifeste, « Le rire de la Méduse » (1975). Il s'agit ici d'une écrivaine dont le monde littéraire

est composé de toutes les rencontres (surtout littéraires, comme elle le ré-pète), « de ces tours » dont chacune « est un livre idéal » (*Tours promises* 148 ; voilà ce qui explique en partie le titre de ce livre). Elle y intègre toutes les souffrances (85), tous les deuils, tous les morts dont elle veut garder la mémoire (109), pour se préparer en quelque sorte (si on peut jamais s'y préparer) à la dernière heure, avec Montaigne pour guide et ami fidèle. C'est surtout dans la partie « À la Bibliothèque nationale. Le fil coupé » (77–116), où Cixous reprend son discours lors du colloque célébrant l'entrée de ses archives dans cette institution, « le 24 mai 2003 » (79), que plusieurs discours se superposent. Une sorte de poésie en prose portée par un rythme frénétique sans ponctuation interrompt des parties de la conférence prononcée à cette occasion, parmi lesquelles se fraient des commentaires de l'écrivaine qui explique le processus scriptural comme une sorte d'asservissement au Récit. D'après elle, « l'auteur est cavalé par un Récit qu'on voudrait et ne voudrait pas maîtriser. [. . .] toujours le cheval, même si l'on n'a jamais mis les fesses sur l'animal fabuleux en réalité dans la réalité autre l'auteur enfourche et se voit jetée par le rêve sur la muraille de papier » (81) : le cheval, la force créatrice, *fait* le récit dont la question n'est pas s'il est vrai ou faux (« Vrai ou faux » étant aussi le titre d'un autre chapitre de ce livre, 177–213). Dans ce passage, l'écrivaine se présente avec le masculin « auteur », une attitude qu'elle n'a jamais abandonnée, malgré les tendances à la féminisation de la langue française, qu'elle associe ensuite avec le passif accordé au féminin : voilà en soi une des hybridités de ce texte qui s'ajoute à la superposition du rêve et de l'imaginaire littéraire éveillé, avec ce cheval, pulsion incontrôlable, qui semble mener l'écriture. C'est par l'évocation d'« un temps hybride » (80), synonyme de la multiplicité des discours dans ce chapitre (et dans ses livres en général), que Cixous arrive, sans la nommer, à l'hybridité des genres qu'elle utilise, à « ce mélange entre la fiction et la balade [...], c'est-à-dire entre *Dichtung* et *Wandern*, [. . .] entre le fictionnel et le véridique » (80).

Il est impossible d'évoquer la poïesis hybride de Cixous sans mentionner un métissage bien particulier, une collaboration entre les forces créatrices individuelles et d'autres forces bien plus mystérieuses issues du domaine de la littérature comme entité vivante. L'auteure constate que tout livre « existe déjà », « monté sur le cheval appelé Volonté » (*Tours promises* 97) qui le dirige vers des événements auxquels l'écrivain prêtera l'oreille, sa main, sa conscience, ses connaissances. « Souvent les livres commencent cachés en non-livres, en spectres prénataux. [. . .] Le secrétaire n'a plus qu'à enregistrer le plus vite possible *la lettre d'être* du personnage » (96 ; je souligne ; voici une variante possible de « l'être des lettres » auquel je faisais allusion plus haut). Ainsi, *La Chartreuse de Parme* a été « écrite » par Stendhal en « 52 jours entre le 4 novembre et le 26 décembre 1838 » (96). La narratrice commente, dans son propre cas, que les jours d'écriture « sont de longueur magique », « Rien de connu humainement » (96–97).

Toutefois, la collaboration et le mélange d'énergies, dans le processus d'écriture, ne relève certainement pas de l'inspiration romantique, puisque le travail de l'écrivain est inévitable, « comme une femme qui prépare ses couches ». Ainsi, « Les préparatifs sont la part religieuse du livre-personna-

ge » et « Chacun va faire ses provisions physiques, mystiques, matérielles car tout doit être prêt avant la première phrase » (97). Une fois l'écriture mise en marche, l'écrivain devient démiurge, « On ne peut pas s'arrêter d'être divin », avec la stipulation que cet état « ne peut pas non plus durer longtemps » (97) – le temps suffisant cependant, celui d'un livre.

Pour conclure, que peut-on constater de la raison fondamentale, de la signification, chez Cixous, de cette hybridité inévitable et nécessaire sur le plan narratif, linguistique, intellectuel, idéologique, philosophique et spirituel ? C'est que la littérature comme elle la perçoit, dans cette multitude de voix combinées en un texte, dans cette synergie des discours variés, est un des plus grands trésors reçus par les humains. Une phrase de Proust, en l'occurrence, fait comprendre que notre propre souffrance a déjà été vécue, éprouvée, décrite :

Penser que je ne suis pas la seule ni en réalité ni en fiction à subir cette épreuve. [...] Toutes ces pensées m'apportent le soulagement que la littérature peut apporter à la personne frappée par l'événement malin, que ce soit deuil ou maladie : toi aussi tu sais cela. (*Tours promises* 86)

En nous projetant « d'un instant à l'autre dans un monde autre », la littérature « accueille nos cataclysmes » (86), s'offre ainsi en libation, en sacrifice, pour qu'on puisse endurer les malheurs et – en fin de compte – envisager « *le dernier jour* », même si, d'après Cixous, « *tous nos jours sont nos derniers jours du moins à partir d'une certaine altitude* » et que chaque jour vécu est « *un jour de mort déjoué par nos efforts* » (74 ; les italiques sont de Cixous). Ainsi, dans ses nombreuses explorations de ce qui l'aide à avancer dans la vie et dans la littérature, Hélène Cixous peut à son tour nous toucher, nous aider à surmonter nos propres défis, tout en nous invitant à goûter à l'immense richesse qu'offre la littérature, la sienne et celle des autres.

BIBLIOGRAPHIE

- Armel, Alette. « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous ». *Magazine littéraire* 432 (juin 2004) : 22–29.
- Calle-Gruber, Mireille. *Du café à l'éternité*. Paris : Éditions Galilée, 2002.
- Ceccatty, René de, propos recueillis par. « La littérature suspend la mort ». *Le Monde* (16 décembre 2005) : 12.
- Cixous, Hélène. *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris : Grasset, 1968.
- . *Dedans*. Paris : Grasset, 1969.
- . « Le rire de la Méduse ». *L'Arc* 61 (1975) : 39–54.
- . *Révolution pour plus d'un Faust*. Paris : Le Seuil, 1975.
- . *Souffles*. Paris : Les Éditions des Femmes, 1975.
- . *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris : Théâtre du soleil, 1987.
- . *La Ville parjure ou le Réveil des Érinnyes*. Paris : Théâtre du Soleil, 1994.
- . *Osnabrück*. Paris : Les Éditions des Femmes, 1999.

- . *Tours promises*. Paris : Galilée, 2004.
- . *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris : Galilée, 2005.
- . (avec Mireille Calle-Gruber). Hélène Cixous, *Photos de racines*. Paris : Des Femmes, 1994.
- Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Paris : Galilée, 2003.
- , avec Hélène Cixous. *Voiles*. Paris : Les Éditions Galilée, 1998.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. New York: Harper Collophon Books, 1975.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris : Société du Nouveau Littre, 1977.
- Rosello, Mireille, sous la dir. de. *Practices of Hybridity*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995. Texte disponible en ligne sur <http://www.netlibrary.com/Reader/>.

ON ETHICS AND ITS TRANSLATION INTO THE LANGUAGE OF LITERATURE

Ivan Verč

University of Trieste

UDK 82.0:17

In literature the ethical act manifests itself as a conflict with the limits of the discursivity of language or with the possibilities that language offers in the process of verbalizing reality. Possibility requires choice, and for the subject of the creative verbal process the choice is the act of verbalization. The specifics of its occurrence have especially been described by the "hard" literary studies of the 20th century. Rather than the meta-ethical "translation" of theoretical and philosophical conceptions in the language of literature, it is therefore possible to speak of the independent ethical choice of being in the word. Literature has shown the path to the ethics of verbalizing reality much more than other categories of the humanities.

Keywords: ethics, meta-ethics, act of verbalization, discursivity of language, literary studies

Today everyone is a bit of a hermit in the Egyptian desert and has a choice: whether to ascend, or whether to slip into some sort of *skotsstvo*.¹

Czesław Miłosz

Looking at the development and achievements of literary studies, it can be seen that in the 20th century the knowledge of literature changed its approach to the empirical material of research, although it did not completely abandon its fusion with the categories that it also wished to critically surpass. In numerous variants in the 20th century, the methodology of literary studies was able to successfully redirect and enrich the "surpassed" idealistic or metaphysical thought on literature characteristic of the 19th century, but despite this the bases of the "Hegelian" categories of literature retained precedence as a point of departure: namely, literary studies replaced the

definition of the *esthetic* function with a transition to a “strictly” rigorous descriptive theory, and especially in the second half of the century the *cognitive* elements of literature were strengthened in the direction of hermeneutics, semiotics, and cultural studies. Literature therefore continued to be represented as a place for thinking about the “old” question of how and in what manner an artistic text can affect us emotionally and rationally and what it can offer us for better recognition of ourselves and the world around us. It is possible to discover a difference from previous approaches to literary criticism in the changing search for a *definition* of the basis upon which literature should rest, whereas, at least for the time being, the appropriateness of questions about the search for this basis itself or the possibility of its eventual cancellation, does not appear as a leading theme in literary studies (and it should be hoped that it will not for a long time to come, because this would mean that the observation of literature is superfluous and unnecessary for anyone; this last surmise is not far-fetched if we think about certain general trends in modern society).

Precisely because of standing by the “basics” of literature, which for the time being we do not wish to renounce, this in itself offers us the opportunity to reflect on the fact that, alongside various crossings and reorientations, the potential “heritage” of a third Hegelian category, or the question of the *ethical* function of literature, almost completely remained outside literary studies. In contrast to the esthetic and cognitive functions, which despite the methods of modern literary theory have not disappeared from the horizon of literary studies, in the 20th century the neglected presence of the ethical question in observing literature has in many respects been delineated as an unavoidable consequence of more recent approaches to the study of the word and the limit and possibilities of the (in)describability of the world itself. Here I am primarily thinking of the exceptional richness of the post-Saussurian development of scholarly knowledge of language and the “phenomenological turn” in contemporary philosophy.

From a scholarly perspective, the word, including the artistic word, is only an object of observation and description; it is a phenomenon that as such need not be subjected to categories of moral judgment. After more than a century’s practice of observation, today it is possible to assert with some degree of convincingness that the word manifests itself *at multiple differentiated levels*, and modern linguistic science has learned to register, define, and describe these levels. This knowledge, which is still being developed, has significantly influenced the possibility of further defining the “ethicalness” of the artistic word. In contrast to the “pre-scientific” approach to language, which relied almost exclusively on the function focused on the message in dealing with ethics, knowledge of the differentiated levels at which a word manifests itself has opened a series of questions that it was not even possible to conceive of earlier because of the lack of suitable instruments. If we define these levels, especially with an emphasis on the difference between the act of communication of the addresser and the addressee, as an attempt to describe the “complete authenticity” of a word, we can then assert that at least until the first third of the 20th

century the dynamic extension of the (literary) word had been overlooked, and that the question of its possible ethicalness had already been curtailed in its formation. In the “artistic text–reader” relationship, *asymmetry* is an essential category of the communication process, and if only one pole of communication is taken into account the question of the ethics of literature is applied almost exclusively at the level of reception, and much less, if at all, at the level of the element in communication that produces the message; that is, the difference in receiving meanings. In other words: the utterance and the message produced overlapped unsuitably. Because the reader or the receiver of the communicative process was the only actual measure for the supposed “ethicalness” of literature, aside from some significant exceptions, determining this depended on the dominant cultural model or on the moral norms fused with it. In the natural dissonance between the producer and user of a literary sign, the last word generally went to the latter (and due to changed or outdated moral norms this has also happened along with the reevaluation of formerly ethically unacceptable and rejected literature). In a somewhat simplified form, it is possible to assert that for a good third of the 20th century consideration of the ethical function of literature did not substantially move away from consideration of the need for the benevolent influence that literature was supposed to have on the receiver. All of this continues to recall Aristotle’s cathartic model of the moral release experienced by those watching tragedy or listening to music, which literary studies appears not to have significantly moved away from since the beginning of the 20th century. The difference from the historically defined Aristotelian model could still be rediscovered in the *content* of that moral release, which also changed accordingly in line with the time and place that it appeared.

In the second half of the 20th century, literary studies did not continue along similar monosemously planned directions and it temporarily abandoned the question of critical surpassing or the reestablishment of the traditionally treated ethical function of literature. In addition to the successful, and sometimes even fashionable, “hard” scientific approach to literature, which – as befits every empirical science – left the question of ethics outside the scope of observation, the reason for this decision was also the increasing philosophical and anthropological consciousness of a variety of worlds. According to this line of thought, it is possible to condense this modern consciousness in Deleuze’s statement that Adam, the sinner, no longer exists, there is only the world where Adam sinned.² The establishment of “difference” as a predominant category of thought and the recognition of the possibility of alignment of worlds as non-absolute and therefore non-mutually exclusive products of culture had a significant influence on basic thinking about ethics: in every possible world the dominant cultural model may be realized as the moral norm, but this cannot be equated with the foundation that forms the basis for establishing an absolute definition of ethics as a universal category. From here onwards the step to abandoning thinking about ethics was a short one: if it is *impossible to establish* ethics, then it is *not possible* and *not necessary* to deal with it. From Husserl on-

wards and from the “phenomenological turn” that followed him some decades later, philosophy did not abandon thinking about ethics (consider only the principle of “responsibility,” which increasingly appears among the leading themes of philosophical thought), and in line with the latest scholarly findings regarding the *phenomenon* of the word literary studies *was unable not to abandon* ethics as a possible object of observation. Ignoring occasional and momentarily intrusive attempts to reestablish categories relating to the philosophy of life, morality and religion, and recently even “civilizations” in the evaluation of literature and art in general that appear here and there in the (militant) press, we should note that with the rejection of the ethical question in the treatment of literature modern literary studies has consistently followed the path of *positively oriented* thought that European culture developed in the 20th century, not without difficulties and not without tragedies. From this perspective, literary studies has not lagged behind anyone, but on the contrary it has liberated the artistic text from the extra-literary categories that a priori defined the limits and possibilities of its existence. Exactly because we have already walked this path and the first step is already far behind us, now is perhaps the time to attempt a return to the question of ethics in literature.

If it is not possible and not necessary to establish ethics as a universal category, this still does not mean that we must also abandon observation and describing the limits and possibilities offered to people when they decide for what “our” culture still defines as an *ethically relevant act*. In the absence of a concrete “act” that cannot otherwise be observed outside its boundedness in the limits and possibilities allowed by time, space, and the situation itself (outside the world in which it is actually registered) any discussion about ethics is meaningless. A productive stimulus on the path to further thinking may be the general orientation of that branch of analytical philosophy (not that it is also necessary to follow this methodologically) that has replaced traditional thought about ethics with observation of its self-representation:³ to what end should one unsuccessfully occupy oneself with this – what is “right” and what is not, what is “good” and what is not – when we can be satisfied at a more modest and more manageable level by attempting to answer the question of *how ethics is actually manifested*. In short: for “meta-ethics” the observation and description of the ethical “principle” can successfully be replaced with observation and description of the specific “language” used by ethics in order to narrate its presence in differentiated areas.

Meta-ethics observes the discourses that should be manifested in a language as the realization of ethical principles and in a synchronic or diachronic cross-section of a specific speech event as a space of manifestation itself. To a different extent, this manifestation is also present in literature, although such an approach seems somewhat reductive to us as an attempt at the renewed establishment of ethics as a possible object of observation in literary theory. Namely, if the verbal event can (although it need not) delineate itself as a space for a different, hidden, implicit, or unconscious manifestation of “translation” of ethical principles in ethical discourse, this

still does not mean that it is also possible to define it as an *ethical act* (as a matter of fact, at the level of the standard use of language it often happens in a completely opposite manner). If we wish to reenter ethics into the scope of literary studies and accept the premise that it is not possible to talk about ethics without a concrete “act,” then we must once more return to the old question: where should one seek the “ethical act” in literature and how does this act manifest itself? Despite certain current (postmodern) trends, the answer likely lies in a return to the *subject of the verbal creative process* – today neglected or even written off – and therefore to a concrete “act” that as such also defines it (there simply is no ethical act without a subject). From the perspective of an impulse, wish, desire, or even “duty” (Bakhtin uses the felicitous diction of a “duty to the non-alibi” in being: cf. Bakhtin 113–114, 124), its act does not otherwise differ from those that appear as various manifestations of man’s possible “ethical” presence in the world; what does distinguish it are the *specifics* of its manifestation in being. Even at the minimal level of observation it is possible to assert that the general motion of an ethical act is the “non-indifference” of man to his own being and to the world that surrounds him and, in contrast to others, the manifestation of “non-indifference” appears in the subject of the verbal creative process exclusively as a *reflected act of verbalization* or as an act that “translates” reality into word and through the written word fixes and temporarily defines (like everything else, what we define as reality may also record in itself an explicitly or implicitly verbalized ethical principle). The act of verbalization is a manifestation of *active presence* in the world (“passive absence” is not a category that it is possible to observe from the perspective of ethics except when it appears as a conscious act of declining, silence, a blank sheet) and cannot be imagined outside the relation that the subject of the verbal creative process has to language: namely, with every “translation” language offers itself as a *space of open possibility*. Language is, so to speak, the only actual space of our being, where these possibilities are always and without exception present (this is also the case when its message is forcibly suppressed): the “indifferent” being in a word does not want to, cannot, or does not know how to be aware of these possibilities and thus manifest itself as a *passively non-reflected givenness* of language. Where there is possibility, there is also choice: language constantly offers itself to us as a givenness appropriate to time and space that defines us in being and, at the same time, contains in itself everything, at multiple levels of differentiated manifestation, that is necessary to surpass this givenness. Through its act of verbalization, the subject of the creative process cannot avoid a *conflict with the limits of the discursivity of language* and in this unavoidable conflict, which *demands a choice*, an ethical act specific to literature is manifested: namely, the subject is constituted in the repetition and confirmation of these limits (for example, this choice is significant for myth, for medieval religious literature, for so-called “ideas-oriented literature,” for work that requires a pattern or normative primacy of the status of Literature itself and actually for those forms of verbalization that are already entered in advance in the horizon of the reader’s expectation) and

may also decide on the *activation* of all possible valences that language offers as a choice each time it is manifested (*insight* into these valences is, so to speak, the only actual privilege of the verbal creator). As an ethical act, the act of verbalization always takes place on the border between two “duty bound” equivalent, although conflicting, decisions: in literature the choice between givenness and a possibility of language is a dividing line that on the one hand is marked by a reflected decision to preserve and confirm semantic coordinates of reality, and on the other hand the reflected establishment of that process that with every verbalization opens the path to an “increase” in reality and man in it (as this process is conceived by contemporary hermeneutics).⁴ Borrowing a thought from Paul Ricoeur, we should then note that the subject of the verbal creative process is manifested as the act of a “capable person” that marks his ethical “non-indifference” in being through a decision among the possibilities that language offers to him on the path to continually transitional (non)truth about our existence (cf. Iannotta 13–15; Verč, “Dialoške” 326–328).

The limitlessness of the discursivity of language is a phenomenon that as such is ethically irrelevant; what is ethically relevant is the *act of choice* in the practice of the manifestation of being itself in language. Literary discourse is not a space that can be defined once and for all, and conflict with the limits of discursivity appears in it, as happens with each and every discourse, in line with its more or less “historically” defined dimension. Namely, literature can also be told as a story about the realization of the relationship between the potential limitless discursivity of language that has been offered to the subject of the verbal creative process “from time immemorial” and its dimension in time and space (cf. Verč, “Subjekt”). If today we are once more guessing what literature is and we are speaking about intermediary, hybrid, or semi-literary genres, this means that this dimension has expanded still further (which is actually a constant of literary discourse). The limitless discursivity of language does not allow us to form premature conclusions about the truncation, breaking up, end, lack of recognition, or non-sense of any sort of discourse, let alone literary: precisely because from the very beginning the practice of conflicts with the limits of the discursivity of language has been maximally realized in it (reconciliation has also been recorded with these a number of times), and literary discourse has appeared as the most fertile area for the inexhaustible manifestation of human existence in the word. If we ignore a few exceptions, which following Juvan can be combined in the formula “thinking before poetry” (Juvan 12), then the *ethical act of the verbalized choice* of the subject of the creative process – of the privileged actor in this manifestation of being – is not entered in literature as a declared maxim and also not as its meta-ethical “translation,” but instead as a *generator of the creative process* that defines the further engendering of the text and triggers the (trans)formation of its eventual meaning. This generator operates *at all differentiated levels of language* and is realized with changing intensity, from zero to maximal,⁵ as a constant interaction between them. The act of choice defines all transitions and connections that lead to the realization of verbalization and leads

(not necessarily in the suggested order) from sound to meaning, from etymon to morpheme, from morpheme to lexeme and syntagm, from syntagm to clause, from clause to story, and from story to its composition. At the end of the entire process, the fixed verbalization (literature) appears as a relic of the exploited and unexploited possibilities of choice.

Literary studies has built the observation and description of literature on these relics. From classical antiquity onwards, the conflict with the limits of discursivity was “translated” into a series of expressions that tried to answer the following question in various ways: what is *language* capable of and what can *I* do in it? (Translation: in language there are *always more possibilities* than those that I will concretely realize through my choice.) In the initial phase of thinking in literary theory, the poetics of classical antiquity answered the question posed through the designation of rhetorical figures. In the definition of possible choices that the capacity of language offers the subject, it achieved such a degree of perfection that it was even possible to derive from it the illusion of the possible reproducibility of literary discourse. This illusion was historically realized in the normative poetics of classicism, and in its broader meaning in all of those forms of art that we have defined as the (canonical?) pattern. When, because of the nature of language itself, the standard wears out and the limits of its discursivity expand further, the possibilities and options also increase in a new conflict with them. From the historical perspective, somewhere from the romantic period onwards literary studies can only follow the literary event and, in its trend of explaining or understanding the artistic text, alongside the growing concretely realized choices, it attempted to answer the old question about the relationship between the capacity of language and the capacity of the subject with ever new definitions.⁶ If, in the 19th century, these definitions were still tied to a greater or lesser (il)legitimacy of the verbalization of various worlds that literature was to merely “reproduce” through the broadening of the discursivity of language (cf. the debates on “realism”), then in the 20th century literary studies – within the limits of a more rational approach to the object of observation, introduced a series of constant “scientific” categories (in formalism, structuralism, and semiotics) and alongside these, through the description of various single “poetics” – tried to keep up with and at least temporarily fix the exponentially growing size of the relation between language and the subject. In one way or another, literary studies knew how to describe the continually new manifestations of conflict with the limits of the discursivity of language and sometimes even categorized them, although because of the limitlessness of the object of observation it could not – and also cannot, as befits every branch of knowledge – get to the bottom of the matter. The very fact that in the end literary studies came to rest in a limitless centrifugal force of its own meta-language is evidence that the path that had been chosen was, despite all deficiencies, correct. Alongside the concrete, gradual, and at first glance “tedious” analysis of literary text, with the description of various manifestations of the word (at all the differentiated levels that they define), it also described the only actual space in which it is possible to discover the ethical act of the subject of

the creative verbal process. Although perhaps literary studies has not acted entirely willfully and has preferred to publicly declare its disengagement from the ethical question, it has not renounced it: in more than a century's worth of exceptionally rich material that it continues to offer us as heritage and for consideration, lies the language with which ethics narrates its presence in the specific area that we call literature. The old "Hegelian" ethical category of literature, unserviceable from today's point of view, has never truly disappeared from the horizon of literary studies, only the language that describes it has changed, exactly as the language for describing the esthetic and cognitive category of literature has changed.

In this "hard," "unfashionable," and now (unfortunately) almost abandoned language of scholarship, which perhaps touched only fleetingly on the object of description (as happens with every attempt at verbalization), there are still many "unexploited" possibilities for considering the presence of ethics in literature. Despite the fact that the object observed by literary studies is the (uncontrollable) area of the endless possibilities preserved by language by its nature, descriptive models of literary theory in the 20th century are much more than simply a cold, rational, "aseptic" or academically "elevated" enumeration of "mechanisms" for defining possible processes of verbalization that are never completely reproducible to their ends. Today it is these very descriptions, although they are still partial, that tell us the story about how literature – *much more* than other categories of thought and being in the word (the object of observation of various disciplines in the humanities) – was capable of realizing the ethical relationship to man and to the world around him, not through the pronouncement of maxims or their meta-ethical "translations" into the discourse of literature, but with the concrete *act* of verbalization. Here, *in the act of utterance* itself, lies the difference that literature defines as the essential space for all forms of ethics that appear as the manifestation of the word. It is fitting to enumerate only a few of the generally known definitions that literary studies shaped in the 20th century: the inability to perceive the "givenness" of a language is realized as a passive acceptance of the world, for which they have defined "givenness" without us, although the Russian formalists had already called attention to possibility of other choices on our being in the word, and in their observation of literature they introduced the category of "defamiliarization;" the possibility of surpassing the automatism of the cause-and-effect principle that is delineated as a persistent stagnation of our unchangeable horizon of expectation is described in different variants of literary studies as "minus devices" that operate at multiple levels in the artistic text (sound, lexical, compositional); today, with a point of departure in the very grammatical structure of language, the almost inalienable principle of the variety of languages as a variety of possible truths about the world that language describes has been described by semiotics as a change in the author's or narrator's "point of view;" a more modern ethical proposition that states that "everyone himself can only personally realize his independence" and that "nobody can replace the other in conduct concerning himself" (Tugendhat 138) was established in the 1920s by Bakhtin

as the necessity of the “other’s word” and he discovered this in Dostoevsky. In (good) literature none of these ethical propositions appears as an incontestable (*apodictic*) assertion and none of them is possible to abstract from the story of possible “ethical” conduct of a literary hero. In literature the ethical proposition has been shaped and is offered to us in reading as a choice between various *possibilities* of verbalization, and (especially) the “hard” methodologies of literary studies of the 20th century allowed us to recognize the *realization* of the ethical choice.

Meta-language cannot be defined because “infinity” knows no predicates, it is a “dead end” in which “language suffocates and pants for breath” (Brodsky 5), and at the end the conviction prevails that the object of the description can be substituted for by the description itself. This is the present time, which is running through the vicious circle of the representation of representation and offers it to us as the truth about reality. Language is not the only infinity that defines our being; the universe is also (probably) infinite, but physics does not despair because of this (unlike literary studies, which is stewing in its own crisis). Perhaps this is because physics is still a “hard” science that is aware of its limits and demands for itself only a modest primacy of partial and transitory truths. Last of all, it is also possible to view this difference as yet another of the possible manifestations of ethics.

Translated by Donald F. Reindl

NOTES

¹ Here Czesław Miłosz uses the Russian word *skotstvo* (Miłosz 238), which to him especially means “coarseness, crudeness, brutishness, lack of refinement.”

² According to Deleuze, God “does not create Adam first in order to give him the possibility of sin... God first creates the world in which Adam sins and also enters every individual into it that this world expresses” (Deleuze, *Le Pli* 90–91). Deleuze spoke about the “contradiction” between a possible Adam as non-sinner and the existing world in the 1980s in lectures at University of Paris VIII: Vincennes – Saint Denis (cf. the web page: Deleuze, *Cours*).

³ If we speak about the general orientation of meta-ethics, then we must also establish a difference from it in our approach to the problem. Meta-ethics primarily focuses on discovering and defining standard speech events that contain ethical principles in one way or another and are expressed in words that encompass the semantic notions “good, correct, duty bound.” It is not necessary that the speech event also explicitly announce these principles; it already directly contains them and “translates” them with the use of language itself as a means of its logical and cognitive expression. In addition to an analysis of everyday speech, the meta-ethical approach can be expanded to specific areas of myth, national cultures, and the constitution of language in general as a process of implicit storage of various ethical principles (otherwise always in line with the specifics of cultural time and space). Although meta-ethics more rarely deals with artistic text, its analytical approach is similar: an artistic text contains ethical principles that are realized in language.

Thus, for example, by observing the language of Raskolnikov and Porfiry Petrovich in Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* it is possible to discover "two parallel ethics" of the main character (absolute good and evil; the limits of moral and legal rules) that ought to lead both to the Christian (ethical) value of the "will to suffer" (Ragozina 315, 318). A similar approach in the discovery of the "religious and ethical problem" can also be found in an analysis of Pushkin's sonnet "Madona" (Percov 399). In contrast to the type of analysis that discovers a specific ethical principle in the use of language itself (in ethical *discourse*), in this article I defend the assertion that the use of artistic language itself is an indispensable space for the automatic opening of every kind of discourse and therefore also for the automatic surpassing of the ethical principles that *language as such* explicitly (as an assertion) or implicitly (as its "translation") contains. From the perspective of our approach to "meta-ethics," extending the *limit of the discursivity* of language is one of the most important characteristics of the artistic text. This means that in literature language, at least potentially, is delineated as a space that by its own nature does not allow the explicit or implicit presence of an ethical principle to appear as ethical discourse of a category "given in advance" and therefore verbalized and laid out "elsewhere."

⁴ »Der im Spiel der Darstellung erscheinende Welt steht nicht wie ein Abbild neben der wirklichen Welt, sondern ist diese selbst der gesteigerten Wahrheit ihres Seins.« (Gadamer, *Gesammelte Werke* 142) [The world that manifests itself in the game of representation cannot be made parallel to the real world as its copy; it is the same real world in the more intense truth of its being].

⁵ Here we are thinking on the basis of the process of literary expression, in which the potential alternation between the referential-denotative and formal-linguistic valence of the artistic word appears as a condition for surpassing every givenness of language, for constituting the subject of the creative process in the process of seeking his own word about himself and the world and, consequently, for continually giving new meaning to reality. This process is present both in poetry as well as in prose, although it is realized with varying intensity, especially through various interaction among the constituent elements of a word (cf. Smirnov, Kovács).

⁶ The paradox of literary history is precisely in that it was constituted as an attempt to define literary discourse in the moment when literature was already firmly beyond the possibility of definition. Namely, if normative classicism cultivated the illusion of the reproducibility of literary discourse, realism cultivated the illusion of the reproducibility of the world or the possibility of equating the "authenticity" of reality with the word that describes reality. Despite the illusion of the reproducibility of the world "as it is," realism has opened a Pandora's box of endless possibilities for its verbalization and thus (un)truth about it and therefore it has historically shaped itself as a *literature of difference* that by its nature resists all definition. Even in its setup, realism contained all of the contradictions of the verbalizing process that later fostered the attempts to surpass it (cf. Verč, "Osservazioni").

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail M. "K filosofii postupka." *Filosofija i sociologija nauki i tehniki. Ežegodnik* (1984–1985): 80–160.
- Brodsky, Joseph. "Predislovie." Platonov, Andrej. *Kotlovan*. Ann Arbor, MI: Ardis Publishers, 1973–1979. 5–7.
- Deleuze, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: ed. Minuit, 1988.

- -. *Cours Vincennes*, 29 April 1980. <http://www.webdeleuze.com/php> [1 March 2006].
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Vol. 1. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.
- Iannotta, Daniella. "Prefazione all'edizione italiana. Memoria del tempo. Tempo della memoria." Ricoeur, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milan: Raffaello Cortina Editore, 2003. 11–24. [Original: *Le mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.]
- Juvan, Marko. "Dialogi 'mišljenja' in 'pesništva' ter teoretsko-literarni hibridi. Poskus uvoda" [Dialogues of "Thought" and "Poetry" and Theoretical Literary Hybrids]. *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Povzetki referatov*. Tretji mednarodni komparativistični kolokvij. Ed. M. Juvan and Jelka Kernež Štrajn. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2005. 11–19.
- Kovács, Árpád. *Personal'noe povestvovanie: Puškin. Gogol'. Dostoevskij*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Miłosz, Czesław. "Saligia. Acedia." *Nova revija* 17.196–197 (1998): 229–242.
- Percov, N. V. »O poslednem sonete Puškina.« *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki ètiki*. Ed. N. D. Artjunova. Moscow: Jazyki russoj kul'tury, 2000. 399–405.
- Ragozina, I. F. "Logika ètičeskikh rassuždenij v romane 'Prestuplenie i nakazanie' i specifika ih jazykovogo vyraženiya." *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki ètiki*. Ed. N. D. Artjunova. Moscow: Jazyki russoj kul'tury, 2000. 313–318.
- Smirnov, Igor. »Poezija vs. proza: dva tipa rekurentnosti.« *Wiener Slawistischer Almanach* 15 (1985): 255–280.
- Tugendhat, Ernst. *Problemi di etica*. Turin: Einaudi, 1987. [Original: *Probleme der Ethik*. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 1984.]
- Verč, Ivan. »Dialogske prvine Lotmanove strukturalne poetike« [Dialogical Elements of Lotman's **Structural Poetics**]. *Slavistična revija* 53.3 (2005): 317–329.
- -. »Subjekt izjave kot predmet raziskovanja književnosti« [The Subject of the Utterance as an Object of Literary Research]. *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ed. Darko Dolinar and Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213–226.
- -. "Osservazioni sul realismo." *Per Rossanna Platone: Contributi sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Ed. Damiano Rebecchini and Laura Rossi. Milan: Massimo Valdina Editore, 2004. 3–27.

ABOUT THE AUTHORS

Luca Bevilacqua teaches French literature at the University of Tor Vergata in Rome and is a specialist in Mallarmé. He has translated and annotated Mallarmé's *Le nozze di Erodiade: Mistero* (Palermo, 1997) and written *Parole mancanti: L'incompiuto nell'opera di Mallarmé* (Pisa, 2001). He has published his work in the journals *Revue de Littérature Comparée*, *Paragone*, and *Studi francesi*. He has also written about Baudelaire, D'Annunzio, and Montale and, more recently, modern French narrative (François Bon) and especially the works of Henri Michaux, about whom he is writing a monograph due to appear in 2006.

Erika Greber received her doctorate at the University of Konstanz and is a professor of general and comparative literary studies at the University of Munich. She has served as a visiting professor at the University of California, Irvine. In addition to many articles in *Poetica* and other prominent journals, she recently published the extensive monograph *Textile Texte: Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie* (Cologne, 2002) and co-edited the collections *Materialität und Medialität von Schrift* (with Konrad Ehlich and Jan-Dirk Müller; Bielefeld, 2002) and *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (with Roger Lüdek; Göttingen, 2004).

Milan Jesih is a poet, a writer of plays for theater, radio, and television, and a translator (of Shakespeare and Chekhov in particular). He is one of the most prominent representatives of Modernism and Post-Modernism in Slovenia. His extensive works in recent years include the following collections of poetry: *Soneti* (Sonnets; Klagenfurt, 1989), *Soneti drugi* (Sonnets Two; Klagenfurt, 1993), *Jambi* (Iambs; Ljubljana, 2000), and *Pesmi* (Poems; Ljubljana, 2006).

Alenka Jovanovski worked as a researcher in comparative literature and literary theory at the University of Ljubljana from 2002 to 2006. She has especially focused on the relationship between esthetic and mystical experience in the Middle Ages and in the modernity. She has written a number of articles and papers on this topic as well as the monograph *Temni gen* (The Dark Gene; Ljubljana, 2001), and she recently edited the thematic issue "Mistika in literatura" (Mysticism and Literature) of the journal *Poligrafi* (2005). She also writes literary reviews and essays, especially about contemporary Slovene poetry.

Marko Juvan is a researcher at the Scientific Research Center of the Slovenian Academy of Sciences and Arts and is an associate professor of literary theory and Slovene literature at the University of Ljubljana. He has also served as a visiting professor at the University of Zagreb. He has written and lectured in Slovenia and abroad on intertextuality, genre the-

ory, and theoretical concepts of literary historiography. He recently published the monographs *Intertekstualnost* (Intertextuality; Ljubljana, 2000) and *Literarna veda v rekonstrukciji* (Literary Studies in Reconstruction; Ljubljana, 2006), and has edited or co-edited the collections *Romantična pesnitev* (The Romantic Narrative Poem; Ljubljana, 2002) and *Writing Literary History* (with Darko Dolinar; Frankfurt a/M, 2006).

Madeleine Kasten is a professor of literary studies at the University of Leiden. She has recently dealt with translation theory and allegorism. Her recent studies include “Mercy’s Machinations: The Merchant of Venice Reread” (*Missing Links: Art, Religion and Reality*, ed. Jonneke Bekkenkamp et al., Münster, 2000), “Recounting Riches: Personification and Performance in the Roman de la Rose and Piers Plowman” (*Arcadia* 2001), “Blasting the Historical Continuum: Stories of My Grandmother” (*Arcadia* 2003), “Allegory” (*The Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*, ed. David Herman et al., London, 2005). Her book *In Search of ‘Kynde Knowynge’: Piers Plowman and the Origin of Allegorical Dynamics* is currently in press.

Jelka Kernev Štrajn is a literary comparatist from Ljubljana. She works as a freelance literary critic and translator of humanistic literature (Paul de Man, Pierre Bourdieu, Mme de Staël). She has published articles in narratology, feminist literary theory, and post-structuralism, including “Feministična literarna teorija in postkolonialno branje” (Feminist Literary Theory and Postcolonial Reading; *Delta* 2002), “Château de Coppet – A Site of Modernity?” (*Primerjalna književnost* 2004), and “Memory as Fragment Woven into Text” (*Writing Literary History*, ed. D. Dolinar and M. Juvan, Frankfurt a/M etc., 2006).

Lado Kralj is a retired full professor of comparative literature and literary theory at the University of Ljubljana, a translator and dramaturge, and has served as a visiting professor at Lomonosov Moscow State University. He deals with comparative literary history from realism to historical avant-gardism, the theory of drama, and anti-traditional processes in 20th-century drama. His works include *Ekspresionizem* (Expressionism; Ljubljana, 1986), “Reinhard Goering’s *Seeschlacht* and France Bevk’s *V globini*” (*Modern War on Stage and Screen*, Lewiston, NY, 1997), *Teorija drame* (Theory of Drama; Ljubljana, 1998), “Les Masques noirs de Leonid Andreev” (*Masque et carnaval dans la littérature européenne*, Paris, 2002), and “Literary History: How Much Science, How Much Fiction?” (*Writing Literary History*, ed. D. Dolinar and M. Juvan, Frankfurt a/M etc., 2006). Most recently, he has written about the genres of the letter and diary.

Vanesa Matajč is an assistant instructor in comparative literature and literary theory at the University of Ljubljana and a literary critic. She studies metaphor, symbol and allegory, Slovene poetry and prose after 1950, and issues of modernism in Slovene prose after 1900. Her publica-

tions include *Osvetljave: Kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih* (Illuminations: Critical Aspects of the Slovene Novel in the 1990s; Ljubljana, 2000), “Simbol v Jenkovi liriki” (The Symbol in Jenko’s Lyrics; *Primerjalna književnost* 2001), “Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman” (The Contemporary and Modern Slovene Historical Novel; *Slovenski roman*, ed. Miran Hladnik and Gregor Kocijan, Ljubljana, 2003), and “Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov” (Literary Historical Glossary for Modernist Literature: Revision and Some Proposals; *PKn* 2004).

Boris A. Novak is a poet, essayist, translator, children’s author, and professor of comparative literature and literary theory at the University of Ljubljana. In 1991 he served as a visiting professor of poetry at the University of Tennessee. He writes papers and essays on the theory of verse and comparative versology, translation theory, medieval French and Provençal lyric poetry, classical drama, and symbolist and modernist poetry. Among his numerous books, those dedicated to literary studies include *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (Form, Love of Language: The Reception of Romantic Poetic Forms in Slovene Poetry; Maribor, 1995), *Simbolistična lirika* (Symbolist Lyric Poetry; Ljubljana, 1997), *Po-etika forme* (The Po-et[h]ics of Form; Ljubljana, 1997), and *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku* (Sound and Meaning: Studies on Slovene Poetic Language; Ljubljana, 2005).

Vid Snoj is an assistant professor of comparative literature and literary theory at the University of Ljubljana. He deals with literary interpretation of the Bible and its influence on Slovene literature, the methodology of literary studies, poetics and esthetics, and the history of Slovene poetry. His latest works include “Globalizacija in mi, drugi” (Globalization and Us, Others; *Literatura* 2004), “Slepi nemir človeštva’: Kocbekovo pesnjenje zgodovine” (The Blind Unrest of Humanity: Kocbek’s Poetization of History; *Primerjalna književnost* 2004), “Vergil und die westliche Überlieferung” (*Acta neophilologica* 2005), *Nova zaveza in slovenska literatura* (The New Testament and Slovene Literature; Ljubljana, 2005), “Svetovna literatura na ozadju drugega” (World Literature against the Background of the Other; *Literatura* 2006).

Stephanos Stephanides is a poet, translator, and professor of comparative literature at the University of Cyprus in Nicosia. He deals with comparative and cultural studies, postcolonial literatures, translatology, anthropology, and ethnology. He has also taught in Great Britain, the United States, and Guiana. In recent years, in addition to the poetry collection *Blue Moon in Rajasthan and Other Poems* (Nicosia, 2005), he has produced the following works: *Translating Kali’s Feast* (Amsterdam, 2000), *Niki Marangou: Selection from the Divan* (introduction and translation, Nicosia, 2001), and *Translating Floating Islands* (introduction and translation, Bologna, 2002).

Marko Uršič is a professor of logic and natural philosophy at the University of Ljubljana and a writer. He primarily deals with philosophical logic, philosophy of space and time, cosmology, metaphysics, philosophy of religion, comparative religious studies, and theory of symbols. He also writes literary texts and philosophical prose. He has recently published two philosophical and literary volumes: *Štirje časi: Pomlad* (Four Seasons: Spring; Ljubljana, 2002) and *Štirje časi: Poletje (1. del): O renesančni lepoti* (Four Seasons: Summer [Part 1]: On Renaissance Beauty; Ljubljana, 2004), and together with Olga Markič he has coauthored *Osnove logike* (Basic Logics; Ljubljana, 2003).

Ivan Verč is a full professor of Russian language and literature at the University of Trieste. In recent years he has dealt with the issue of the subject in the historical, poetological, and ethical perspective of a literary work. His publications include: “Корневая морфема в ‘Евгении Онегине’ А. С. Пушкина” (*Литературоведение XXI века*, Saint Petersburg and Munich, 2001), “O nacionalnem pesniku” (The National Poet; *F. Prešeren – A. S. Puškin*, ed. Miha Javornik, Ljubljana, 2001), “В защиту субъекта” (*Письмо – Текст – Культура = Slavica tergestina* 2002), “Dialoške prvine Lotmanove strukturalne poetike” (Dialogue Elements of Lotman’s Structural Poetics; *Slavistična revija* 2005), and “The Subject of an Utterance as an Object of Study of Literary History” (*Writing Literary History*, ed. D. Dolinar and M. Juvan, Frankfurt a/M etc., 2006).

Metka Zupančič is a professor of French and French Literature at the University of Alabama in Tuscaloosa. She deals with the modern French and francophone novel, critical theory, feminism, myth and literature, and relations between film and literature. Recently she authored the monograph *Lectures de Claude Simon: La polyphonie de la structure et du mythe* (Toronto, 2001) and edited the collections *Hermes and Aphrodite Encounters* (Birmingham, AL, 2004) and *Death, Language, Thought: On Gérard Bucher’s L’Imagination de l’origine* (Birmingham, AL, 2005). Her monograph on Héléne Cixous is in press.

*Comparative Literature, Volume 29, Speccial Issue,
Ljubljana, August 2006*

UDK 82.091(05)

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 29/2006, Posebna številka (Special Issue)

Izdaja slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

Uredniški odbor (Editorial Board): Darko Dolinar, Marko Juvan,
Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj (vsi Ljubljana)

Uredniški svet (Advisory Council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V.
Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander
Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Lancaster),
Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

Glavni in odgovorni urednik (Editor): Darja Pavlič

Naslov uredništva (Editor's Address): SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna Oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S D. O. O., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji (authors)

Izhaja trikrat na leto (CL is published three times a year).

Naročila sprejema (Subscriptions): Slovensko društvo za primerjalno
književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina: 4200 SIT (17,53 €), za študente in dijake 2100 SIT (8,76 €).

Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Cena te številke: 2000 SIT (8,35 €). Natisnjenih 500 izvodov.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series
in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern lan-
guages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire Littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's International periodicals directory. – New Providence : Bowker

IBZ and IBR – Osnabrück: Saur Verlag

A&HCI and CC/A&H. – Philadelphia: Thomson ISI

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS
ter Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 29. avgusta 2006.