

VARUHI BRANJA

J. Hillis Miller

Kamen in školjka

Problem pesniške oblike Wordsworthovih Sanj o Arabcu

Če kdo govori z darom jezika, naj nastopita dva ali kvečjemu trije, in sicer po vrsti, eden pa naj razlaga (1 Korinčanom, 14,27).

Za obravnavo problema pesniške oblike kot ene od niti, vtkanih v sistemsko mrežo Wordsworthovega jezika, bo najbolje, da se osredotočimo na besedilo, v katerem se ta vprašanja pojavljajo najbolj neposredno. To je Peta knjiga *Preludija* (*The Prelude*) in v njej čudovite sanje o Arabcu s kamnom in školjko, verzi 1—165. Od De Quinceya naprej so kritiki temu odlomku priznavali posebno pomembnost in težavnost kakor tudi veliko moč, zato ne morem upati, da bi ga tu razložil v celoti. Za kaj takega bi bilo dejansko treba analizirati vse Wordsworthovo delo. Vseeno pa smem upati, da bom premagal nekaj razdalje na spiralah hermenevtičnega kroga. /.../

Wordswortha so pogosto postavljali med tiste, ki imajo poezijo za prvenstveno ustno. Takim je pisni jezik zgolj kopija žive govornice. Res se za nekatere odlomke pri Wordsworthu zdi, da enoglasno potrjujejo tak pogled, dejansko pa je Wordsworthovo pojmovanje zadeve precej bolj zapleteno, kot nakazujejo ti odlomki. Če se včasih zdi, da za něj avtentična poezija obstaja samo ustno, v »spontanih«^{*} »izlivih«^{*} pesnikov »duše«^{*} »v merjenih napevih«, pa je po drugi strani pesnik, ki »ni vaje, da / radost sedanjo v pesem bi prelil«^{*} (P, l. 46—7), in svoje pesmi je tudi res zapisoval. Razmik med trenutnim doživetjem in poezijo, ki nastane kasneje, ko je doživetje oziroma spremljajoče občutenje v miru priklicano v spomin, je najmanj tolikšen, da se trenutno doživetje lahko »posname«^{*} v sekundarno sedanjost, kar Wordsworth tudi res pravi za doživetje spontane ustne pesniške stvaritve, opisano na začetku *Preludija* (P, l. 50). Zdelo bi se, da to postavlja pisano besedilo dvakrat dalj od prvotnega doživetja, ki ga opisuje. Kasneje, ko pesnik prvotna čustva v miru priklіče v spomin, spontano kipenje močnih občutij »posname«^{*} na list kot reprezentacijo reprezentacije. Zapisovanje pesniškega besedila je prezentiranje bralcu tega, kar je bilo samo prezentiranje doživetja, ki je bilo nekoč prezentno, zdaj pa ni več. Po drugi strani je jasno, da za Wordswortha priklicevanje v spomin ustvarja tako v teoriji kot praksi nekaj novega, kar ni bilo prisotno v prvotnem doživetju. Če to drži, se lahko vprašamo, ali je tako tudi z zapisovanjem doživetja kot podoživetega. Problem pravzaprav ni nasprotje primarnega ustnega govora proti sekundarnemu, izpeljanemu, pisnemu jeziku, pač pa bolj temeljno vprašanje, ki se skriva za tem nasprot-

* S /.../ so označeni izpuščeni odlomki eseja, ki pa za glavno os razmišljanja niso bistveni. Izpuščene so tudi opombe (op. ur.).

jem v svoji običajni obliki: ali izraz bodisi v ustni ali pisni obliki prinese na dan nov pomen ali samo posname že obstoječega.

Wordsworthova zavzetost za to vprašanje se kaže v navdušenju nad različnimi vrstami pisnega jezika. To ne velja samo za *Knjige*, ki so naslov in očitna tema Pete knjige *Preludija*, ampak tudi za mnoge druge oblike zapisovanja: epitafe, spomenike, spominske plošče, znake, itd. /.../ Naslovi, skoraj daljši kot pesmi, ki jih imenujejo, presenečajo z izjemno obširnostjo detajlov, s katerimi opisujejo dejanje, ki je pesmi dalo fizičen obstoj. Točno določen kraj, kamen, dejanje pisanja, pripomoček, uporabljen za zapis — vse je natančno opisano. Ta natančnost kaže, da je najpomembnejši vidik teh pesmi morda prav zapisovanje, dejanje, pri katerem nem kamen postane struktura znakov, ki mimoidočemu govorijsko sporočilo. Take pesmi so s svojimi naslovi tako povezane s kamnom, na katerega so bile napisane, da se vprašamo, če sploh lahko preživijo prenesene v knjigo, v kateri jih beremo danes. Njihov »primarni« obstoj ni v živem govoru, pač pa v znamenjih, ki so bila s svinčnikom iz skrila zapisana na kamen. /.../

Charles du Bos, ki izjemno pronicljivo razlaga odlomek pesmi *Trnov grm* (The Thorn) in drugega iz Petnajste knjige *Preludija*, ugotavlja, da Wordsworth kamne pogosto obravnava kot živeče, oživiljene z neko nejasno organsko eksistenco, ki jih lahko presnovi v drevesa, in da je tak živeči kamen Wordsworthov najboljši simbol njegove lastne duše, njegove najgloblje biti. /.../

Drug pomemben vidik Wordsworthovega odnosa do kamnov lahko definiramo z ugotovitvijo, da so ga kamni fascinirali ne le sami po sebi, kot dragoceni objekti, ampak ga je mikalo, da je na kamen, ki ga je našel na kakem otoku ali vrhu gore in ga še posebno občudoval, tudi vpraskal ali vklesal pesem. Taki napisi dokazujejo, da je bil Wordsworth vse prej kot trdno prepričan, da poezija primarno obstaja kot govorni jezik, in da je včasih čutil, da se pesem pojavi v zadovoljivi obliki samo, če ni le zabeležena, ampak tudi trajno vpisana v trpežno snov kamna. Vpletenost te nenavadne niti v Wordsworthov koncept poezije se najbolj jasno razkrije v čudovitih sanjah o Arabcu iz *Preludija*. Pisni jezik kot nepogrešljiva metafora za tisto, iz česar dozdevno izhaja, in tudi kot primarno ali izvirno dejanje postane tu očitna tema Wordsworthovih verzov.

Začetne vrstice Pete knjige *Preludija* uvajajo temo, ki jo zatem obravnava pripoved sanj. Tema se pojavi v obliki metafore knjige, tiska ali zapisa, ki je vseskozi latentna, popolnoma izpostavljena pa le v zaključnih verzih uvoda, vrstice 45—9. Ti verzi tožijo nad neobstojnostjo knjig kot fizičnih objektov. Človekov um ima sposobnost, da se projicira izven sebe, da se izrazi v besednih ali simboličnih strukturah, v poeziji ali geometriji. Ti izdelki »pevcev in modrecev« ustvarjajo »pøebliisk resnice nezdroljiv / ki ustvarita ga um in strast« (P, V. 39—40). »Žalostno« je, da morajo biti ta trdna spoznanja resnice utelešena v snovi, ki je ne samo vse prej kot nezdroljiva, ampak jo lahko uničita tudi ogenj ali voda, namreč v papirju, črnilu, lepilu, lepenki ali usnju knjige.

Zakaj ne more Um
vtisniti podobe svoje v snov,
ki v naravi mu je blizu bolj?
Zakaj, če zna razširjati duha,
živi naj znotraj krhkkih teh svetišč?

Sistem razmišljanja, ki je pripeljalo do teh vrstic, je nenavaden, kar je pri Wordsworthu zelo pogosto. Ravno tako nenavadno je razmerje med uvodom, ki z devetinštiridesetimi verzi otvarja knjigo, in pripovedjo sanj, ki mu sledi. Ta pripoved je hkrati razširitev uvoda, njegova razlaga, svojstven preobrat njegovih dozdavnih premis ter preureditev vseh njegovih sestavin, dobesednih in metaforičnih, to omogoča nepredvidljive permutacije pomena. Knjiga — znamenja, natisnjena na krhke strani papirja — se pojavi kot del dvojne metafore, kjer je druga uporabljena kot edini ustrezeni metaforični izraz za prvo, iz katere izhaja, oziroma po kateri je oblikovana. Ta preobrat je del zahodne tradicije in ga lahko zasledimo že pri Platonu kot eno tistih struktur mišljenja, ki so zapisane v metaforično tkivo naših jezikov. Odnos med »božansko dušo (soul divine)«, kot jo imenuje Wordsworth v besedilu iz leta 1805 (P. V. 16), in naravo je enak odnosu med dušo in telesom človeka. Kakor je človeško telo, posebno obraz s svojo sposobnostjo izoblikovati dih v govor, »podoba« duše, ki se širi skozenj in ga oživlja, tako je narava telo »neomejenega razuma (the sovereign Intellect)«, ki se nahaja za naravo in znotraj nje. Temu narava služi kot sredstvo za izražanje sebe in za komunikacijo s človekom. Poosebljanje narave v človeško telo, še posebno v izražajoč in govoreč obraz, poteka skozi ves *Preludij* in v Wordsworthovih delih sploh. Tako je na primer v sonetu, napisanem na Westminsterskem mostu, in v sijajnem klimaktičnem odlomku prepletenih metafor, ki opisuje prehod čez Simplonski prelaz v Šesti knjigi *Preludija*. Prepleteni elementi alpskega prizora so bili »Kot delo enega duha, črte / istega lica« (P. VI. 636—7). Z imeni enega dela stvarstva, človeških bitij, je opisano delovanje stvarnika v njegovem odnosu do stvarstva:

Vse do tod,
na poti prek teh vrst, je za moj um
bil prvi učitelj govoreč obraz
nebes in zemlje, kakor stik z ljudmi,
ki ga je ustvaril neomejen Razum,
v telesno je podobo razpršil,
kar zdi se očesu časa, ki beži,
nesmrten duh. (P. V. 11—18).

Razlika med zvezo duha in telesa pri človeku ter zvezo razuma in fizične narave v stvarstvu je nedvomno ta, da je človekov um zamejen. Njegova perspektiva je perspektiva »časa, ki beži«. Poleg tega je človeško telo smrtno, medtem ko je božanski Razum »neomejen«. Ima kraljevsko moč ustvarjanja, urejanja in vladanja, ki ne more umreti oziroma se zanj vsaj zdi, da je »nesmrten duh«. Neuničljiva je tudi snov, v katero se vtiskuje oziroma jo uporablja kot medij svoje govornice. Neomejeni Razum in njegov govoreči obraz, zemlja, bi se ohranila tudi, če bi nastopila apokaliptični ogenj in potres, ki bi požgala zemljo in izsušila ocean. Narava bi ostala živeč izraz in knjiga Boga:

Prisotnost, ki živi, prestala vse
bo z zmago, in sledil bo mir ubran,
in zora kot v jutru — znak gotov,
da dan se vrača in življenje z njim (P. V. 34—7).

Šele v verz, dodanem v varianti iz leta 1850, »Kar zdi se očesu časa, ki beži« se pojavi dvom v adekvatnost Wordsworthove izjave, senca suma, ki jo vržejo na videz nedolžne besede »Kot zdi se«, da je vizija sveta kot »govorečega obraza«, ki izraža misli »neomejenega Razuma« morda podoba, ki jo »oko časa, ki beži« projicira na naravo. To podobo morda na neki način pogojuje časovna prehodnost človekovega pogleda na naravo. Je »Prisotnost, ki živi« predobstoječ nesmrten duh znotraj narave ali se taka zdi le očesu bežečega časa? Je iluzija oziroma privid, ki se razvije zaradi svojstvenega zornega kota človekovega zavedanja? Le-to prebiva znotraj časa kot njegovo gibanje in kot moč videnja, ki jo ustvarja to gibanje, določeno s človekovo smrtnostjo. Ali je morda podoba nesmrtnega duha, ki je vtisnil svojo sliko v naravo, v interpretacijo narave kot govorečega obraza, pogojena s končnim zavedanjem, ki se giblje znotraj časa v smeri smrti? Kot je prikazal Georges Poulet v odličnem eseju o *Les Romantiques anglais*, so se pesniki romantike na silovito doživetje minljivosti človeškega časa odzivali s takšnim ali drugačnim razvijanjem človeškega ekvivalenta božanskemu »totum simul«. Našli so ga v določenih izbranih trenutkih, za katere se je zdelo, da so ušli neizčrpnemu toku časa. Poulet sprašuje:

Je morda presenetljivo, da so romantiki v času, ko je vladajoča filozofija tako jasno prikazala minljivost časa, mislili, da lahko vsaj začasno pobegnejo splošnemu uhajanju bivajočega s tem, da se posvetijo takim izbranim trenutkom? Poleg trenutkov, ki jih neprestano odnaša tok časa, obstajajo tudi določeni ugodni trenutki, pravi Goethe (günstige Augenblicke), ki živijo sami v sebi, nedotaknjeni, kot bi bili izvzeti iz časa ali pripadali drugemu času. Romantiki so hrepeneli po osebni, subjektivni večnosti: večnosti za lastno uporabo. Od tod tudi njihova potreba po tem, da bi večnost pripravili k sestopu z nebes in jo v svojih mislih in srcih postavili na zemljo. S tem naj bi, paradokсно, večnost utelesili v času, v svojem osebne doživetju časa.

Večnost, ki je utelešena znotraj pesnikovega osebnega doživetja časa, večnost za pesnikovo osebno uporabo, pa bo imela drugačno strukturo kot »nunc stans«, pripisan večnosti Boga. Doživetje časa, ki ga Wordsworth opisuje v sanjah o Arabcu, je tak primer večnosti, paradoksalno izvedene iz »nunc fluens« človeškega časa, ki teče proti lastnemu koncu.

Smrtna, omejena in izpeljana kombinacija duha in fizične podobe, se pravi človekovega duha in telesa, je uporabljena kot metafora za tisto, po čemer je izoblikovana — za povezavo nesmrtnega razuma in narave. Ta paradoks postane še bolj problematičen s sprva prikritim nastopom druge metafore, metafore knjige. Če je narava telesna podoba neumrljivega duha, pa stvari, ki jih je človek izdelal za občevanje svoje narave s samo seboj, niso glasovni ali telesni izrazi, ampak natančno knjige, ta krhka svetišča človekovih posvečenih del. Nesmrtni duh izza narave se artikulira v znake in embleme govorečega obraza zemlje, enako kot se človekov duh artikulira v besede, natisnjene na tiskano stran. Knjiga zamenja človeško telo kot utelešenje sicer nediferencirane moči človeškega duha. Telo in knjiga sta isto, in videti je, da glasovni in pisni govor opravljata podobno funkcijo diferenciacije. V obeh primerih imamo enako strukturo duhovne energije, oblikovalnega sredstva in izraznih znakov, kar je prisotno tudi v Wordsworthovih sonetih o sonetih. Tradicionalna metafora, ki opisuje telo kot oblačilo duše, cunje, ki duši v nebesih ne bodo več potrebne, je prenesena na človekove knjige, ko Wordsworth pravi, da mu »trepet srce« ob misli, da teh oblačil / duši ne bo več treba« (P, V. 22—4). Wordsworth si je vedno težko predstavljal kakršnokoli ločitev od telesa, četudi v nebeški blaženosti, in tu izraža enako trepetanje pred idejo stanja, ko človeku knjige ne bodo več

potrebne. Govoreči obraz narave je pogoj za »občevanje (intercourse)« neomejenega Razuma s človekom, saj bi bil nesmrtni duh izza narave neviden ali neslišen, če ne bi bil izražen v naravnih tipih in simbolih; ravno tako so človeku potrebne knjige, da ohrani »stik (svoje) narave same s seboj« (P, V. 19), ki je neke vrste notranji dialog. Wordsworthove besede se nanašajo na prisposodobno knjige, ki jo je Platon uporabil v *Philebusu*, da bi opisal notranji monolog, ki ga ima človek, ko ni drugih ljudi, s katerimi bi govoril. Če hoče človeški razum komunicirati sam s sabo, se mora od sebe ločiti, se projicirati v zunanjo in posredniško obliko knjige, razdeliti svojo enost na mnogoterost znakov, natisnjenih na tiskano stran, in svoji naravni moči dodati dopolnilno moč pisane besede. V nebesih nam ne bosta potrebna niti knjiga niti telo, ti oblačili duše, a dokler smo otroci zemlje, ne moremo biti goli.

Ta svojstvena situacija je zasluga posredovanja. Neomejeni Razum, naj bo njegova moč še tako kraljevska, ne more neposredno komunicirati s človekom, ampak se mora oddeliti od sebe, iti izven sebe v naravo, uporabljati predmete iz narave kot svoja dopolnila in posredovati znake, s pomočjo katerih lahko govori človeku. Prav tako tudi človeški razum, tako skupinsko kot posamič, ne more komunicirati sam s seboj, ne da bi se odrekel svoji enotnosti, preprostosti in vase zaprti popolnosti. Človek ne prenese neposrednega glasu Boga; kar mu Bog govori, mora razbrati natisnjeno v naravi. In tudi človek, ki hoče govoriti, pa četudi s sabo, se mora oddeliti sam od sebe, se projicirati izven sebe in zateči v svojo tiskano podobo ali dvojnik. Če ostane nerazdeljen, je gol, izgubljen. Cel ali enovit postane samo, če se je raztrgal, razdelil na nesmrtno bitje in tista nenavadna oblačila, stkana iz geometrijskih ali poetičnih besedil. Človekov goli duh se mora obleči v liste knjige. Ljubimca v Shakespeareovem *Sonetu* št. 64 preganja misel, da mora njegova ljuba umreti, in ob tej misli trpi, kot bi bila to njegova lastna smrt; človeku pa je kot smrt slutnja, da bo izgubil knjige. V tej smrti sluti izgubo, ob kateri bi ostal sam svoj preživel, še vedno živ, a popolnoma razgaljen, brez vsakršne sposobnosti diskurza. »Zavržen, strt, zgubljen, neutolažljiv« (P, V. 28). Strah pred tem razgaljenjem je kot predokus smrti. Ta »'Jok, ker ima', kar lahko izgubi« (P, V. 26) ozavešča smrt kot prisotno realnost. Medtem ko bi fizična narava, tako pravi pesnik, prenesla vsakršno katastrofo in bi bila še vedno na razpolago kot knjiga Boga, pa Wordsworth v tem uvodu razmišljanja o knjigah ne obžaluje le, da je knjige moč uničiti, ampak tudi, da je njihovo uničenje neizbežno. Ko se bo to zgodilo, bo človek ostal brez vseh tistih spoznanj resnice, ki jih je s takim trudom vzpostavil za občevanje svoje narave same s seboj:

A čutimo — edino to lahko —
njih bližnji konec. (P, V. 21—2).

V kontekstu skupine metafor, zasnovanih že v uvodu, se sanje o Arabcu odvijajo kot nadaljnji prenos tega, kar je bilo iz odnosa razum/telo že prenešeno na odnos razum/knjiga. Pravzaprav lahko sanje opišemo kot kompleksen sistem prenosov; prenosov znotraj prenosov, prenosov, verižno dodanih prejšnjim prenosom, prenosov, prepletenih z drugimi prenosmi. To gibanje zamenjav ali premestitev lahko definiramo kot temeljni strukturni princip tako besedila kot njegove teme. Samo če si bo utrl pot skozi labirint teh permutacij, si bo bralec lahko pravilno razlagal nenavadni vrhunec odlomka, ko zbudeni pesnik ponovi Arabčevo norost in pri belem dnevu trezno ugotovi, da je, če hočemo pred bližajočim se koncem sveta »ki napove / se v znakih zemlje in nebes« (P, V. 158—9) zaščititi in ohraniti največje knjige sveta kot Shakespeareove ali Miltonove, edino pravilno, da jih pokopljemo, kot bi bile trupla v krstah. Kaj naj to pomeni?

Sanje kot celota so prenos v smislu, da so odziv na tesnobo zaradi krhkosti knjig, ki jo pesnik občuti v budnem stanju. Kot vsake sanje so preoblikovanje dnevnih skrbi po novih zakonitostih, predelava elementov, vzeti iz doživetij v budnosti. Tako kot sanje zahtevajo interpretacijo, so tudi same interpretacija elementov, ki jih je bralec iz srečal. V tem primeru pa je povezava med sanjami in budnostjo tako močna in izpostavljena, da bi sanje skoraj lahko imenovali sanjarjenje, ali vsaj tako imenovane »hipnagoške« sanje — sanje, ki neposredno predelajo tisto, kar je človek opazoval ali razmišljal, tik preden je zaspal — in ne prebujenje iz globokega sna v zakopanih podobah in spominih. Pesnik je v skalni votlini ob odprtem morju prebiral *Don Kihota* in spet razmišljal, kako žalostno je, da so knjige tako neobstoje, čeprav sta pesniška in geometrijska resnica obvarovani »notranjih poškodb«. Kihot, poezija, geometrija, skale, votlina, obala, morje, soparen zrak — vsi ti elementi se preoblikovani vrnejo v sanjah, pesnik pa se še enkrat vrne k njim, ko je sanj konec. S tem sosledje od budnosti k sanjam in spet k budnosti ustvari verigo stranskih znamenjav, v katerih je vsak prizor interpretacija drugih ali pa interpretirajo njega. Thomas De Quincey je ta vidik sosledja poudaril v spominih, ki jih je napisal kakih dvajset let potem, ko je videl besedilo sanj v rokopisu. »Oblika sanj,« pravi, »... ni naključna; pač pa jo pretanjena izurjenost v umetnosti kompozicije ustvari iz situacije, v kateri se je bil znašel pesnik, in je nejasno zarisana že v elementih te situacije. Sanje preoblikujejo elemente, ki se jih je zavedal pesnik, tik preden je zaspal, tako da na primer konec sveta prinaša poplava, ne pa ogenj ali potres kot v sanjarjenju bededečega pesnika; njegovo budno razmišljanje pa na koncu preoblikuje sanje v predstavo, da bi tak človek lahko res obstajal, »A gentle dweller in the desert, crazed / By love and feeling, and internal thought / Protracted among endless solitudes« (P, V. 145—7). Iskanje (quest) tega človeka se kaže kot želja, da bi knjige obvaroval pred koncem sveta, in ne da bi, kot večina mož, skrbel za ženo, otroke ali »virgin loves« (P, V. 154). Obrat od ljubljene h knjigam, vzporeden Kristusovemu nasvetu »zaradi božjega kraljestva (zapustiti) hišo ali ženo, brate ali starše ali otroke« (Luka, 18 : 29), čeprav Wordsworth doda »virgin loves«, je seveda spet drug prenos, ki temelji na drugem metaforičnem ratiu. Kar je večina mož svojim ljubicam, to je pol-Kihot Wordsworthove budne domišljije knjigam. Pesnik norost prenese še enkrat, ko »Maniac's anxiousness« in njegovo »nalogo« prevzame nase:

Oftentimes at least

Me hath such strong entrancement overcome,

When I have held a volume in my hand (P, V. 161—3)

Še več, sanje same so strukturirane okrog sosledja metaforičnih zgostitev ali metonimičnih prenosov, v katerih ena stvar predstavlja drugo, ki ji je blizu, ali v katerih je ena stvar dve stvari hkrati.⁽¹³⁾ Nepogrešljivo »drznost« imaginacije v veliki poeziji je Wordsworth v Predgovoru iz 1815 definiral kot »delovanje razuma na (odsotne zunanje) predmete«. To delovanje ustvarja lingvistični transfer, pri katerem ena stvar ali skupina stvari dobi ime druge. Imaginacija je moč razuma nad zunanjim svetom, moč, da »obdari« »podobe (images)« stvari »z značilnostmi, ki niso njihove lastne« (str. 754), moč za ustvarjanje fikcij. Te fikcije so utelešene v jeziku z uporabo imena ene stvari za ime druge. Tako si Milton, ko govori o Satanu, ki je podoben oddaljeni jati, to »drzne predstaviti, kot da visi v oblakih« (str. 754). V razpravi o lingvističnih transferjih v pesmi *Odločnost in neodvisnost* z začetkom »Kot vidiš velik kamen, ki leži,« Wordsworth jasno prikaže, kako domišljija uporablja jezik, da sprevrne eno stvar v drugo v sosledju mutacij, ki bi se lahko še nadaljevalo

—kamen v morsko pošast v starca v oblak. V tem nenavadnem besedilu je imaginacija prikazana kot delovanje neomejene moči na naravo. Orodje te energije, ki odreja, odvzema ali preoblikuje, je jezik, ali natančneje, besedne figure, lingvistični transferji. Predmeti iz narave se lahko tako preoblikujejo šele, ko postanejo »podobe«, emblemi, znaki:

V teh podobah se stikajo vse odrejačoče, abstrahirajoče in spreminjajoče moči imaginacije, ki delujejo posredno ali neposredno. Kamen je obdarjen z nekaj življenjske moči, da postane podoben morski pošasti; in morska pošast izgubi nekaj življenjskosti, da se preobrazi v kamen; ta vmesna podoba je vzpostavljena zato, da prvotno podobo kamna približa postavi in položaju starca; temu pa je odvzetih toliko znakov življenja in gibanja, da se približa točki, kjer se oba objekta združita in zlijeta v upravičeno primeru. Po tem, kar je bilo povedano, podobe oblaka ni potrebno razlagati (str. 754).

Ni je potrebno razlagati, ker je gotovo spet rezultat iste spreminjajoče moči, ki je ustvarila tudi druge podobe, oziroma stvari spremenila v podobe tako, da jih je postavila izven njih samih v stvari, katerim jih je mogoče »približati« ali »priliciti«. »Razum v svojem delovanju v lastno zadovoljstvo« so redko tako prešerno slavili zaradi njegove nadvlade nad stvarmi kot takimi. V sanjah o Arabcu se ta nadvlada ne kaže v besednih figurah, ampak v paradoksalni realnosti, ki jo vidi sanjalec. Ta je za sanje sprejemljiva, saj sanje odigravajo kot živ pojav tisto, kar pesniški jezik prikazuje v očitnih tropih. Pesnik v sanjah vidi kamen in školjko, ki sta tudi knjigi, in Arabca, ki je hkrati Don Kihot. »I wondered not,« pravi, »although I plainly saw / The one to be a stone, the other a shell: / Nor doubted once but that they both were book« (P. V. 111—13), in o Arabcu: »He, to my fancy, had become the knight / Whose tale Cervantes tells; yet not the knight. / But was an Arab of the desert too; / Of these was neither, and was both at once« (P. V. 122—5). Of these was neither and was both at once — tako v sanjah kot v jeziku poezije nobena stvar ni zanesljivo ona sama. Ni niti to, kar je, niti tisto, česar ime ali podoba jo nadomešča, pač pa oboje hkrati, in je tako nič drugega kot nihanje ali izmenjevanje obeh, kamna ali školjke s knjigo, Arabca z Don Kihotom.

Ta vzorec zamenjav se ne pojavlja samo v odnosu med sanjami in tem, kar je pred njimi ali jim sledi, ampak tudi znotraj sanj samih kot njihov strukturni princip, odkrijemo pa ga lahko tudi v odnosu med sanjami in njihovim »izvorom«. Ni slučaj, da Wordsworthov sanjalec, tik preden zaspi, prebira Don Kihota. Njegove sanje so v nekem pogledu razlaga Cervantesove knjige. Prav kot je Don Kihot obnorel od branja romanov in kot se je njegova norost pojavila tako, da je videl velikane namesto mlinov na veter, vojsko namesto črede ovac (moč transferja, ki jo je povzročilo pretirano branje romanov: Kihot je vsako stvar videl v metafori), sta tudi sanje Wordsworthovega pripovedovalca povzročila branje in tesnoba zaradi krhkosti knjig. Tudi on vidi stvari kot tisto, kar niso, ko v sanjah zagleda kamen in školjko, ki sta knjigi, in Arabca, ki pa je vendar tudi Don Kihot. Spomnimo se, da naj bi Cervantesov roman, znotraj lastne fikcije, napisal Arabec. Bil naj bi tudi predelava nekega nepopolnega rokopisa, katerega manjkajoči deli pričajo, da je preživel katastrofo — morda razdejanje, kakršno grozi knjigam, ki jih hiti zakopat Arabec iz Wordsworthovih sanj. Poleg tega je v Don Kihotu celo prizor, v katerem zažigajo knjige, kar kaže, da Cervantesa, kot Wordswortha, ni skrbela samo moč povzročanja norosti, ki jo imajo knjige, ampak tudi njihova netrajnost. Wordsworthov odlomek se s številnimi resonancami navezuje na knjigo, ki jo odkrito omenja kot enega od svojih virov.

Obstajajo pa tudi drugi »viri« sanj. Verjetno jih ni sanjal Wordsworth sam, niti to niso toliko prave sanje kot izdelana zamisel sanjske sekvence. V verziji *Preludija* iz leta 1805 sanjalec ni pesnik, ampak »filozofski prijatelj«, morda Michael Beaupuy, komur je, kot pravi, izrazil svojo zaskrbljenost zaradi ranljivosti knjig: Jane Worthington Smyser pa je opozorila, da sanj verjetno ni sanjal niti »Prijatelj«, ampak so izposojene iz enih od treh znanih Descartesovih sanj, opisanih v Bailletevem *Descartesovem življenju* (1691). Kot Wordsworthov sanjalec je tudi Descartes sanjal o dveh knjigah — o slovarju vseh znanosti in o *Corpus Poetarum*, ki skupaj zajemata vse človeško znanje in modrost. Prav tako je sanjal o skrivnostnem tujcu, s katerim je razpravljajal o knjigah. Tudi Descartes je, kot Wordsworthov sanjalec, sestavine sanj razlagal v sanjah samih, posebno obe knjigi. Ko se je prebudil, se je Descartes odločil, da se napoti na versko romanje, ravno tako kot zbudjeni pesnik v *Preludiju*, ki pravi, da ob opazovanju znakov bližajočega se apokaliptičnega potopa občuti »that maniac's fond anxiety« in da se zaveda, da bi tudi sam »go / Upon like errand« (P, V. 160—1). Od Descartesa do Wordsworthovega filozofskega prijatelja so se sanje, v vsaki metempsihozi podvržene razraščenju in mutacijam, selile po verigi interpretacij in reinterpretacij, v katerih Descartesove kot tudi vsake druge sanje niso »izvor«, ampak same že interpretacija, enigmatični znaki skritega pomena, ki vedno obstaja pred svojim prenesenim izrazom.

Iz vseh teh oblik prenosa lahko sklepamo, da proces zamenjav ni le oblika, ampak tudi tema sanj o Arabcu; torej lahko rečemo, da je tema knjiga, definiranje knjige kot zamenjave za realnost, ki vedno ostane odmaknjena od svoje natisnjene podobe. Z drugimi besedami, tema sanj je jezik ali moč označevanja. Kot bistvo te moči se v našem besedilu izkaže poimenovanje neke stvari z imenom druge, kar možnost besednega imenovanja postavlja pod vprašaj in nakazuje, da so vsa imena metafore, odmaknjene od vsake neposredne povezanosti s stvarjo, ki jo imenujemo z nanašanjem na druga imena, ki v neskončni verigi stojijo pred ali za njimi. Ostaja pa vprašanje: zakaj se v sanjah preoblikujejo le ti elementi: — Arabec, Kihot; kamen in školjka; knjiga geometrije in knjiga poezije; puščava in potop?

Kamen in školjka sta v enakem medsebojnem odnosu kot kamen in geometrija ali školjka in poezija ali geometrija in poezija. V vseh odnosih med temi štirimi elementi lahko zasledimo enako podobnost v različnosti, kar tvori večkratni ratio. Konfiguracija teh odnosov in njihovo pojavljanje skozi ves odlomek kažeta, da je binarno nasprotje prav tako pomemben strukturni princip tega besedila kot gibanje prenosov. Prenosi se odvijajo kot permutacije uravnoveženih nasprotij, ki pa so si vendarle podobna v svoji različnosti. Vsak par tvori enoto, v kateri je vsak poben in vendar oba hkrati. Tako kot je školjka podobna izdolbenemu kamnu, ki je izklesan, izžlebljen in izoblikovan, da lahko govori z več glasovi kot vsi vetrovi, je poezija preoblikovanje tistega razuma, ki ustvarja geometrijo. Strast, tvorec poezije, je za Wordswortha »najvišji um v vzvišeni duši« (P, V. 41). Razlika med obema oblikama modrosti se kaže v razliki med znaki zanju. Kamen, ki ni popisan, izklesan ali izdolbljen, je zgolj kamen. Ne nanaša se na nič izven sebe s kakršnimkoli prenosom. Ni znak, oziroma je ničti znak, znak za odsotnost znakov, kot prazen obraz ali nepopisan list papirja. Kamen je popolnoma samozadosten, nezmožen kakršnegakoli stranskega prenosa ali označitve. Kamen ne pozna časa in ima trajnost, ubranost in mir narave. Natančno tak pomen se pripisuje geometriji, ne samo v opisu knjige, ki jo nosi Arabec kot Evklidove *Elemente*, za katero pravi sanjalcu, da »that held acquaintance with the stars, And wedded soul to soul in purest bond / Of reason, undisturbed by space or time« (P, V. 103—5), ampak tudi v odlomku o utehi geometrije v Šesti knjigi *Preludija* (verziji 115—67). V besedilu za tem, ko omeni Johna Newtona,

ki je kot brodolomec našel uteho v tem, da je s svojo dolgo palico v pesek risal geometrijske diagrame, Wordsworth ugotavlja, da je geometrija močno privlačna človeku, ki ima tako kot pesnik »prepreden um / s podobami, preganjan sam s seboj« (P, VI. 159—60). Sam razum je »zavržen, strt, zgubljen, neutolažljiv« kot mornar brodolomec. Geometrija omogoča izhod s tem, da privzdigne um do spoznanja vesoljnih zakonov narave, ki presegajo nestalnost smrtnega življenja, in izza teh stvarnika Boga, čigar obstoj se izraža v trajnosti narave, in ki je »od mej, ki jih postavlja prostor, čas, / ta neveseli prostor, pusti čas, / mogočnejši, in neizpremenljiv, / nedosegljiv viharni strasti« (P, VI. 135—8).

Kamen zamenjati s školjko oziroma ga spremeniti v školjko tako, da ga izklesamo ali izdoblamo in s tem naredimo govoreč kamen, kot govori kamen z vklesanim epitafom ali kot pesnik sliši »an Ode, in passion uttered« (P, V. 96), ko si Arabčevu školjko prisloni k ušesu, pomeni zamenjati hladnost geometrije z natančno tako viharo strastjo, kakršno Wordsworth povezuje s poezijo. Strast poezije pa se ne poraja iz neke skrbi, ki bi jo bilo moč omiliti, ampak iz temeljne tesnobe pred koncem stvari. To tesnobo povzroči zamenjava neizklesanega kamna s spiralno cevjo školjke. Školjka lahko enoten zvok morja ali »šuma iz ozadja« ali šumenja krvi v ušesu, ki posluša, artikulira v diferencirano harmonijo. Skalna votlina ob morju, v kateri sedi budni pesnik (primer za številne koticke in votline v Wordsworthovih pesmih, ki simbolizirajo subjektivnost, zročo v zunanji svet), se v sanjah pojavi kot zaprta lupina školjke. S tem ko školjka razločevalno zaznamuje ali razlikuje, razcepi, izoblikuje ali razdeli enojno in brezoblično, se pojavi človek sam — zavedanje, časovnost, znaki oziroma sposobnost tvorjenja in razumevanja znakov, želja, predvidevanje smrti, poezija in imaginacija apokalipse. Vse to so imena enih za druge, in tudi imena za prenos, zamenjavo ali zastranitev, odcepljanje ali razločevanje, ki zaznamuje stvar, da preneha biti to, kar je, in postane znak, ki kaže proti nečemu odsotnemu, nečemu vedno že obstoječemu, obstoječemu vedno nekje drugje, ali vedno še neobstoječemu.

Geoffrey Hartman v razlagi sanj o Arabcu izenači povodenj, ki jo oznanja školjka, z »imaginacijo«. S prenosom znakov poezije, ki jih je slišati v školjki, na znake narave, ki jih vidi oko sanjalca, se poplava v bleščeči steni prek puščave približuje Arabcu, ki hiti zakopat knjigi. Hartmanova definicija je pravilna, a bilo bi prav tako pravilno, če bi rekli, da je prihajajoča poplava smrt, ali gibanje človekovega časa, kot če rečemo, da je imaginacija. Vse troje so imena za svojstveno človeško dimenzijo, ki jo odpirajo znamenja na kamnu ali spiralno izdobljena školjka. Tako zaznavanje stvari spremenijo v to, kar niso — v znake za nekaj, kar je odsotno. Sanje same so primer poezije, v kateri vse hkrati je in ni nekaj drugega, pri tem pa vsebujejo svojo lastno razlago ali pojasnilo. Odrvrnejo se od sebe s tem, da školjko predstavijo kot simbol lastnega procesa. Sijoča školjka »of a surpassing brightness«, »so beautiful in shape / In colour so resplendent« (P, V. 80,90—1), uteleša proces nastajanja poezije. Zvok, ki ga sliši sanjalec v školjki, je »loud prophetic blast«, podoben enemu samemu tonu trobente, hkrati pa tudi »articulate sounds«, »a harmony«, glas, ki govori »in an unknown tongue«, ki pa ga sanjalec vendarle lahko »razume« (P, V. 93—5), kot tudi tisto, kar se zdi, da je Bog vpisal v naravo, ni v nobenem človeškem jeziku, pa se vendar da razbrati. Zvok, ki ga sanjalec sliši v školjki, je rojstvo jezika iz zvoka morja ali vetra; dejansko pa sliši zvok lastne krvi, ki mu šumi v ušesu. Ta šum projicira v školjko in ga sliši kot zvok vetra in valov, ki je objektivno vdelan v školjko, in se ga da iz njegovih sledov ali posnetkov znova zaigrati tistemu, ki jo posluša. Ta naravni zvok pa je nato spet interpretiran kot znaki, jezik, harmonija; ne kot glas vetra, ampak glas of »a god, yea many gods« (P, V. 106). Ni enojno, am-

pak mnogokratno, mnogovrstno šepetanje »of voices more than all the winds« (P, V. 107). Izvirni zvok, iz katerega izhajajo vse besede, ni ena beseda, ampak množstvo možnih besed, ki jo je treba poenostaviti ali prečistiti, da nastanejo izoblikovan zvoiki. Prvinski glas je že dvojen, razdeljen od sebe. Izvor ni prvinska enotnost ali preprostost, ampak začetna večpomenskost. Na začetku je bil diakritis.

Tako raznoliki glasovi imajo lahko, ko jih interpretiramo v »an Ode, in passio uttered« (P, V. 96), samo eno sporočilo — neizbežno uničenje sveta, »Destruction to the children of the earth / By deluge, now at hand« (P, V. 97—8). Ta apokaliptična vest je osnovna tema poezije. Školjka namreč ustvarja človekov čas v znakih zanj, medtem ko kamen časa ne pozna in je geometrija božanska naravna znanost, osvobodjena časa in prostora; in tudi Lucy ne pozna časa, saj je postala truplo, ki »kot dreve, skale se vrtil / s to zemljo dan in noč«. S človeškim razumom pride tudi zavedanje smrti kot nečesa »now at hand«. V tem večkratnem procesu interpretiranja se subjektivni zvok interpretira kot zunanji, ki pa se spet interpretira kot raznovrstni znaki. Vloga teh znakov, ki so poezija sama, govoreča z glasovi mnogih bogov, za katere se zdi, da ležijo znotraj in izza narave, je paradokсна. Po eni strani imajo »power / To exhilarate the spirit, and to soothe. / Through every clime, the heart of human kind« (P, V. 107—9). Po drugi strani pa duha navdahnejo in pomirijo tako, da človeku povedo, da se bliža konec sveta. Poezija je tako tolažilna kot apokaliptična, in tudi sanje kot celota so strukturirane okrog interpretacijskih premestitev iz nedolžnega v zlovesčje. Tako se pravo morje, ki je bilo pred budnim pesnikom, spremeni v poslednji potop, in knjiga, ki jo je bral, postane kamen in školjka in nato spet knjigi — fizična predmeta, popisana z znaki, ki ustvarjajo smrt in imaginacijo. Ob poslušanju školjke se iz diferenciacije, ki iz neartikuliranih zvokov napravi jezik, rodi imaginacija; nato se interpretacija narave, ki jo ustvarijo ti znaki, projicira nazven na svet kot objektivno in predobstoječo realnost. Ker znaki ustvarjajo zavedanje, ki ustvarja čas, ki ustvarja smrt, vselej prisotno zavedanje neizbežne smrti, ni naključje, da je sporočilo, ki ga pesnik sliši v školjki, svarilo pred koncem sveta.

Poleg tega lahko v tem procesu vidimo dejstvo, da se podoba človeškega razuma vtisne v knjigo na enak način, kot se vtisne v fizično naravo. Če diferenciacije domnevne prvotne besede ali artikuliranega glasu povzročijo nastanek človeškega razuma in njegovega temeljnega mišljenja ali sposobnosti, smrti, časa in domišljije, gre morda za enak postopek pri branju narave kot znakov nekega neomejenega razuma. S tem ko pesnik naravo vidi kot tipe in simbole ali kot govoreč obraz, z njo ravna na enak način kot s papirjem ali kamnom, na katera napiše pesem oziroma epitaf. Dejansko sta postopka »vtisnjenja« enaka. Odgovor na vprašanje »zakaj ne more Um / vtisniti podobe svoje v snov / ki v naravi mu je blizu bolj?« je, da je tudi narava človekova knjiga, ker ni znaka brez fizičnega utelešenja. Dokler obstaja fizični svet, človeku še vedno ostanejo skale, pesek in dih, v katere lahko vtiskuje svojo podobo, četudi bi bile vse tiskane knjige popolnoma uničene. Resnično prvinsko ali izvirno dejanje je delitev sape, ki iz diha ustvarja govor, ali klesanje kamenja, ki njegovo nemost spremeni v jezik.

S prenosom tega, kar pesnik v školjki sliši, na prihajajočo povodenj, ki jo vidi, se besedna prerokba izpolni v dejanskih emblemih narave. To je premestitev iz jezika v naravne znake, vendar so oboji znaki iste vrste. Izpolnitev prerokbe je okrepljena še s stransko premestitvijo, kar je v tem besedilu pogosto, s ponovitvijo »surpassing brightness« školjke v »bed of glittering light« (P, V. 80, 129), ki jo sanjalec vidi, ko se naraslo vodovje približuje čez puščavo. Školjka uteleša prihajajočo apokalipso, katere znak so ne samo zvoki, ki jih je slišati v školjki, ampak tudi njen zunanji videz. Oboje je primer podobe razuma, ki se vtisne v fizično snov — interpretacija zvoka v

školjki kot preroške ode in preoblikovanje morja pred budnim pesnikom v blešččo vodno steno, ki jo vidi v sanjah. Ta sijoča stena je simbol za odpiranje zavedanja v gibajočem se zastoju, približevanje tega, »kar je večno skoraj tu« (P, VI. 608), kar Wordsworthu predstavlja človekovo časovnost. Prihajanje voda, ki se ves čas bližajo, a niso nikoli tu — statično gibanje uravnotežene silovitosti — je reža ali prekinitvev, razdalja med enim in drugim znakom, med znaki in tem, kar označujejo, med sedanjostjo in prihodnostjo, med življenjem in smrtjo, v ekstazah končnega človekovega časa. Groza časovne stiske, ki se ji človek približuje, če od nje beži, in v kateri se, zbujen iz enake groze, še vedno ali spet znajde pred istimi elementi v nedolžnejši obliki, ki pa jih naredi samo še nekako bolj zlovesče, je čudovito izražena v zaključnih verzih Wordsworthovih sanj /.../*

Izbral in opombo napisal Marko Juvan,
prevedla Irena Androjna

* (P, V. 133—40)

Prevedi odlomkov svetega pisma so iz Svetega pisma nove zaveze, izdal Nadškofijski ordinarijat v Ljubljani 1984. Odlomka Wordsworthovih pesmi *Trnov grm* in *Sen zapečatil je duha* sta iz zbirke *Lirika*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1980, prevod Andrej Arko.

J. Hillis Miller (r. 1928), profesor angleščine in primerjalne književnosti na kalifornijski univerzi v Irvinu, je doktoriral na Harvardu 1951. in nato več kot dve desetletji predaval na univerzi Johns Hopkins, štirinajst let pa na Yaleu. Tja je J. Derrida kot gostujoči profesor že v sedemdesetih letih uspešno izvozil svoja dekonstrukcijska branja evropske fenomenologije (Husserla in Heidegggra): vplival je na svoje kolege — Paula de Mana, Geoffreya Hartmana in tudi na Hillisa Millerja —, da so v svojih razlagah zlasti romantične literature pričeli aplicirati tipične dekonstrukcijske pojme in pojmovanja (npr. diseminacijski koncept znaka in pomena).

Z njimi so pravzaprav le oplemenitili tradicionalno umetnost t. i. imanentne interpretacije literarnih tekstov, samo da so na mesto 'humanističnih' konceptov (eksistenca, čustvo, subjekt, zavest ipd.) v njih iskali argumente za filozofske predstave, ki so nastale — ne brez metaforičnih ohlapnosti — na sledi za Derridajevo gramatologijo.

De Man, Hartman in Hillis Miller so — ob do njih nekoliko skeptično distanciranem Haroldu Bloomu — ustvarili t. i. yaleško šolo, paradnega konja prekoluznega poststrukturalizma. Kljub temu je vsak med temi kritiki imel pred okužbo z Derridajem svojsko intelektualno zgodovino. J. Hillis Miller, ki skupaj s Hartmanom v primerjavi z de Manom velja za ludističnega ekstremista dekonstrukcionizma, je bil še zlasti tesno navezan na fenomenološko skupino v Ženevi (npr. na Georgesa Pouleta). To je mogoče opaziti tudi v pričujočem eseju, ki skuša z interpretativnim preigravanjem znotrajtekstnih elementov (z Wordsworthovo prisposodobno skale in školjke) argumentirati tezo o razmerju zavesti in pisave. Zavest je kajpada tipično fenomenološki problem, poststrukturalistična pa je Millerjeva razlaga, da se zavest konstituira le kot pisava, kot igra označevalcev. Drugače od strukturalistov, ki so po vzoru lingvistike s slo po totalizacijskih sistemih iskali unarne 'slovnice' raznolikih tekstov, skušajo poststrukturalisti — tudi Miller — pokazati, kako tekst sam subvertira takšne podvige (Culler). Zavest torej ne more biti eden izmed nespornih in samoumevnih temeljev, na katerega umetnost interpretiranja navadno reducira tekst (prim. Hillis Millerjev esej *The search for grounds in literary study*).

Glavna njegova dela so: *Charles Dickens: the world of his novels* (1958), *The disappearance of God* (1963), *The poets of reality: six twentieth-century writers* (1965), *The form of Victorian fiction* (1968), *Thomas Hardy: distance and desire* (1970), *The critic as host (Critical inquiry 1977)*, *Deconstructing the Deconstructors (Diacritics 1975)*, soavtor v 'manifestu' yaleške dekonstrukcije *Deconstruction and criticism* (1979) — Bloom se je v enem izmed intervjujev izzvel iz prvega člena naslova in izjavil, da se je že takrat videl le v drugem —, *Fiction and repetition* (1982), *The linguistic moment* (1981, 1985), *The ethics of reading* (1987).

Pričujoči esej je preveden iz Youngovega zbornika poststrukturalistov *Untying the text* (1981); sicer pa je skoraj isti tekst tudi eno od poglavij Millerjeve knjige *The linguistic moment* (1981).