

## REFLEKSIJA

Hans Robert Jauss

6. *Mais où sont les neiges d'antan?*<sup>1</sup>

Retorično vprašanje, ki je že dolgo zgolj posvojen otrok raziskovanja,<sup>2</sup> so *Allegories of Reading* Paula De Mana pred kratkim povzdignilo do osrednjega, zdaj tudi metodološkega problema literarne teorije. De Manova kritična teorija, ki skuša pokazati princip 'dekonstrukcije' kot konstitutiven za vsako branje literarnih besedil, izhaja iz primera nizke in iz primera visoke literature, ko skuša prikazati retorično vprašanje kot dekonstruktivistično jezikovno igro par excellence.<sup>3</sup> Tradicionalno retorično vprašanje

<sup>1</sup> [Besedilo je odlomek iz Jaussove knjige *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. – Opombe v oglatem oklepaju so prevajalčeve.]

<sup>2</sup> V reprezentativnih delih *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) in *Elemente der literarischen Rhetorik* (München 1963, § 445) H. Lausberga ostaja retorično vprašanje znotraj klasifikacije *quaestiones* povsem marginalno, pa tudi sicer se raziskovanje omejuje, kolikor vem, zgolj na komentiranje antičnih virov: Aristoteles, *Retorika* III, 18; Quintilian IX, 2; Cicero, *De oratore*, II, 68, III, 53; *Rhetorica ad Herennium* IV, 22; *Peri Hypsous* XVIII. Najobsežnejše glede manjkajoče funkcijske zgodovine se mi zdijo opombe H. Friedricha (1964), str. 449 isl.

<sup>3</sup> De Man (1979), str. 9 isl.; o tem tehtna recenzija J. D. Blacka: "Rhetorical Questions and Critical Riddles", v: *Poetics to-day* I, 4 (1980), str. 189-201. De Manova primera sta Archie Bunker iz neke televizijske nadaljevanke in Yeatsov verz: *How can we know the dancer from the dance?*; temu dodajam bolj znana

so določali kot tip vprašanja, v katerem je vprašanje vedno tudi že odgovor, tako da bi bili dobesedno razumevanje vprašanja in neposredno odgovarjanje nanj naivno, De Man pa dobesedni pomen konfrontira s figuralnim in pokaže, da ima lahko en in isti gramatikalni vzorec retoričnega vprašanja dva povsem različna, celo izključujoča se pomena, še več: da je z gramatičnimi ali lingvističnimi sredstvi nemogoče določiti, kateremu izmed obeh pomenov je treba dati prednost.<sup>1</sup> Dobesedni pomen retoričnega vprašanja tipa *Quousque tandem abutere, Catalina, patientia nostra?* je 'dekonstruiran', takoj ko bralec ali poslušalec opazi, da ni mišljen neposreden odgovor na *Kako dolgo še?*, temveč posreden, figurativen pomen, ki smisel vprašanja odpravlja. Eno branje tako postane zmota, ki jo razkrije drugo branje. Zato zmora retorično vprašanje, če ga razumemo kot jezikovno igro 'dekonstrukcije',<sup>2</sup> izvrstno razkriti temeljno divergentnost med gramatiko in retoriko, dobesednim in prenesenim pomenom, znakom in referenco. Od tod De Man sklepa, da vsako besedilo pomeni nekaj drugega od tega, kar je nameral val avtor ali kar se zdi bralcu, zaradi česar je vsako branje nujno (*aliud in verbis, aliud in sensu*) alegorično. Paradoks retoričnega vprašanja: da slovnica dopušča postaviti vprašanje, medtem ko retorika prepoveduje, da ga sprejmemo kot vprašanje, po De Manu za seboj pušča vnovič retorično postavljeno in neodgovorjeno vprašanje: "What is the use of asking, I ask, when we cannot even authoritatively decide whether a question asks or doesn't ask?"<sup>3</sup> Tako si je De Man odprl pot, da literarnemu besedilu samemu postavlja retorična vprašanja, v katerih se mora razodeti njegova lastna protislovna narava, in da vsaki interpretaciji, ki želi najti smisel kakega besedila v konkordanci med znakom in pomenom (signifiant/signifié), očita naivnost. Platon je imel prav: vsi pesniki lažejo in De Manova teorija z novimi razlogi dokazuje, zakaj nujno lažejo, ne da bi hoteli.

---

šolska primera.

<sup>1</sup> Prav tam, str. 10.

<sup>2</sup> "The deconstruction states the fallacy of reference in a necessarily referential mode" (prav tam, str. 125).

<sup>3</sup> Prav tam, str. 10.

Izzvana literarna hermenevtika mora najbolj smiselno začeti pri De Manovem vprašanju o koristnosti retoričnega vprašanja, spomniti na njegovo funkcijo v retorični tradiciji in predlagati, da se ločuje med retorično in pesniško rabo vprašanja in odgovora. De Manova različica Derridajeve dekonstrukcijske filozofije ima dve problematični predpostavki: reducira polarnost med "rhetoric of tropes" in "rhetoric of persuasion", ki jo sama na novo poudarja, saj pusti zadnjo izginiti v prvi; in: retoriko in literaturo preprosto izenači, ne da bi pomislil na korektiv, ki ga lahko ponudi poezija ravno z rabo vprašanja in odgovora nasproti prisvojitvi s strani retorične 'fallacy'. Če ta razlikovanja restituiramo, s pogledom na retorično tradicijo zlahka ugotovimo, kakšna je retorična in kakšna literarna korist vprašanja, na katero ne pričakujemo odgovora, tako da se tisti, ki retorično mišljeno vprašanje vzame dobesedno in nanj odgovori, izkaže za naivnega ali lahko celo – kot žena Archieja Bunkerja v De Manovem primeru – sproži negotovanje.

Retorično funkcijo *interrogatio* so posebno po Quintilianu razumeli kot intenziviranje njene vsebine: to, kar želi povedati, stopnjuje z afektivno ponazoritvijo, ki naj naslovnika z vsebino in obliko vprašanja spravi v razpoloženje ogorčenja ali občudovanja.<sup>1</sup> V Cicerovem šolskem primeru: *Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* govornik ravno ne želi dobiti neposrednega odgovora na vprašanje *Kako dolgo še?* (denimo: 'en mesec, en teden, en dan'), ampak nasprotno v svojem občinstvu zbuditi ogorčenje, ki ga kot emfatični odgovor na skrivaj sugerirajo konotacije retoričnega vprašanja: 'dovolj dolgo si izrabljaj naše potrpljenje! zdaj je prišel trenutek, da končno spregovoriš! kaj sploh še čakamo?' Vsebinska retoričnega vprašanja bi ostala sicer enaka, če bi jo uporabili v asertorični izjavi; vendar pa aliteracije (najprej temno zaporedje u/t/e, potem svetli niz a/t/i, končno vračanje o-ja v prvi in zadnji besedi) in besedna sestava vprašanja (nadpovprečna dolžina vprašalnega prislova, retardacija grozečega, detonaciji podobnega svojilnega zaimka *nostra*) zanesljivo močneje razgibajo čustva, kot bi to zmogla neposredna oblika *exclamatio*. K temu utegne pripomoči tudi to, da mora naslovnik, čeprav mu retorično vprašanje že

<sup>1</sup> Po H. Friedrichu (1964), str. 449.

takoj ponudi odgovor, tudi sam sodelovati pri tem in izvršiti prehod vprašanja v implicitnejši odgovor, kar lahko ocenimo kot *captatio benevolentiae*. Tako konstruirana "strastna narava" retoričnega vprašanja, ki je še posebno poudarjena v *Peri Hypsous* (XVIII. pogl.), kaže od vsega začetka svojo pragmatično funkcijo v dvojni luči: uporabljena je lahko kot *persuasio* za dober namen, toda lahko je tudi sofistično ali ideološko zlorabljena kot *manipulacija*; za to ponuja politična retorika nešteto primerov. Sem sodijo shema vse-ali-nič totalizirajočega vprašanja, katerega klasični vzorec je postal pamflet *Qu'est-ce que le tiers état?*, s katerim je Abbé Sieyès oznanil revolucijo leta 1789,<sup>1</sup> potem simulirano vprašanje tipa: "Želite totalno vojno?", ki apelira na lažno možnost svobodne odločitve, da bi predtem vzburkano ogorčenje množice toliko bolj zanesljivo usmerilo v brezpogojni *Da!*,<sup>2</sup> vendar tudi subtilnejše strategije retorične manipulacije, ki danes kljub zavračanju sugestivnega vprašanja v kazenskoprnem postopku in demoskopiji zbuja sum, da skuša zadnja imperativni moment vprašanja izrabiti na račun sokratskega.<sup>3</sup>

Kako je mogoče vprašanje ločevati glede na retorično in pesniško funkcijo, je pokazal Hugo Friedrich in za drugo predlagal oznako "lirsko vprašanje": "Z retoričnim ima skupno le zmožnost stopnjevanja povedanega. Vendar gre za drugačno stopnjevanje, namreč za stopnjevanje v nedoločeno in odmejeno, da, v skrivnostno. Ne implicira odgovora, temveč je povsem brez njega in potaplja védeno ali videno v slutnje ali v neko večno, zvečine neboleče, včasih tudi srečno nezapopadenje, ki se ne želi dotikati nobene

<sup>1</sup> Vrh ima v znanem zaporedju vprašanj: *Qu'est-ce que le tiers état? Tout. – Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique? Rien. – Que demande-t-il? A y devenir quelque chose.*

<sup>2</sup> Iz znamenitega Goebbelsovega govora v športni dvorani 18. februarja 1943, po Bastianu (<sup>2</sup>1970), str. 211 isl.: "Še hujša kot avtoritarni odgovori so simulirana vprašanja," in str. 16 o totalitarnem govoru o "judovskem vprašanju, rasnem vprašanju, vprašanju prebivalstva".

<sup>3</sup> O tem Bastian (1970), str. 338 isl.

nerazumljivosti."<sup>1</sup> Temu bi želel dodati še neko formalnejše določilo: razumevanje lirskega vprašanja zahteva suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora, da bi tako zaobrnilo smer našega pogleda, ki jo v pesmi določajo predvsem vprašanja. Če bi na takšna vprašanja odgovarjali neposredno, bi bilo to prozaično, kajti tedaj bi se začeti proces nenehno sprašujočega iskanja, v katerem pride do estetskega konstituiranja novega pomena, neizogibno reduciral v prozaično izjavo. Za lirsko vprašanje torej ni značilna emfatična potrditev implicitno postavljenega vprašanja, temveč zanikanje vedenega, iz katerega izhaja sprememba smeri spraševanja: lirsko vprašanje se pravzaprav začne šele tam, kjer je retorično že prispelo na cilj. Lirsko vprašanje dani odgovor, ki ga retorično vprašanje sugerira in afektivno okrepi, spet odpravi in v suspenzu razpre nepričakovani horizont mogočega pomena, ki ga mora bralec konkretizirati s preskušajočo estetsko zaznavo. Takšna določitev lirskega vprašanja ima to hermenevtično prednost, da jo je mogoče razširiti na vse gramatikalne in retorične vzorce vprašanja, ki jih lirika tudi dejansko nenehno uporablja. Ta tip vprašanja "povsem brez odgovora", ki ga opisuje Friedrich in ki posreduje neko "breztemeljno razpoloženje", je skrajni primer (ali, če želimo, idealni primer) lirskega vprašanja. Vendar lirska poezija ne predpostavlja nujno vprašanja brez odgovora. Postavlja lahko tudi vprašanja, na katera so že od zdavnaj znani odgovori, vendar le pod poetičnim pogojem, da jih postavlja tako, da se vnaprej določeni odgovor umakne v "nedoločeno in odmejeno", se pravi, da se izroči določitvi resnice s strani sprašujoče razumevajočega bralca.

Kot primer nam lahko rabi eden najznamenitejših verzov francoske lirike: *Mais où sont les neiges d'antan?* Ta refren v Villonovi *Ballade des dames du temps jadis* odgovorja na vprašanje, ki se pojavlja v vsaki kitici: *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?* Villon je dal temu vprašanju, ki je v njegovem času že upadlo v kliše toposa preteklosti, poetično obliko zmagoslavne poteze legendarno najlepših žena. Njihovo evociranje od imena do imena komentira staro vprašanje: 'Kje so ostale?', in ga obenem stopnjuje do nove intenzivnosti. Formalno gledano, gre za naivno postavljeno, retorično vprašanje, ki bi, če bi ga vzeli dobesedno, dopuščalo zgolj banalen odgovor.

<sup>1</sup> Friedrich (1964), str. 449.

Lirsko vprašanje postane tedaj, če navadni odgovor suspendiramo, smer spraševanja obrnemo in skušamo iskati njegov figurativni pomen v novem vprašanju, zakaj mora umreti tudi tisto, kar je najlepše, in ali je za vedno preminulo? Bilo bi prozaično, če bi kot odgovor na *Kje?* podali neko mogočo lokacijo; vnaprej določeni odgovor krščanskega verovanja, da duše umrlih čakajo na vstajenje svojega telesa, mora biti zanikan, da se lahko sproži lirsko vprašanje iz želje po novem, še nedoločenem odgovoru. Kajti tudi refren ne podaja odgovora, temveč spet zastavlja odprto protivprašanje, ki izvaja svoj pomirjujoči vpliv v tonu modrostne, očetovske avtoritete vedno takrat, kadar imamo vtis, da se lirsko gibanje kake kitice povzpne v protest ali upor zoper smrt: *Mais où sont les neiges d'antan?*<sup>1</sup>

O pesniških sredstvih tega verza (emotivni 'mais', vizualizirajoči plural 'les neiges', za nas arhaično lepo zveneči 'antan') je že vse povedal Leo Spitzer. Smisel refrena razlaga kot zavračanje "nekoristnega vprašanja", za katerim se skriva uvid, da sta človekovo življenje in smrt podobna krogotoku narave in da se je nujnosti smrti ravno tako nekoristno upirati kot menjavi letnih časov.<sup>2</sup> Protivprašanje v refrenu ima spet poetično funkcijo vprašanja, ki od naslovnika zahteva, da suspendira najbolj samoumevni, 'logični' odgovor: 'Lanski sneg se je stopil.' Protivprašanje *Mais où sont les neiges d'antan?* je že samo na sebi odgovor, kolikor se smer vprašanja vrača k zaporedju oblik *ubi-sunt* kitic in ponuja primerjave kot: ženska lepota je kot čista belina snega, smrt lepote je mehka kot topljenje snega spomladi, preostala melanholija najde tolažbo v misli, da se lepo v naravi in lepo v podobi drugih žena vedno znova vrača ... Glede na vse to, kar zmore sprožiti protivprašanje v horizontu mogočih odgovorov, jaz tudi predhodnega vprašanja *ubi-sunt* ne bi več razlagal kot "brez potrebe postavljenega", zato ga Spitzer potihoma kara. Nepotreben bi bil zgolj določeni, vedno že poznani vsakdanji odgovor. S tem pa, ko je na tradicionalno vprašanje *ubi sunt* dan odgovor z nekim novim protivprašanjem, zadobi igra vprašanja in odgovora poetsko funkcijo, saj zaprti horizont vedenega

<sup>1</sup> Po L. Spitzerju: "Etude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis", v: Spitzer (1959), str. 113-129, pos. 117.

<sup>2</sup> Prav tam, str. 117 in 119-121.



in nevprašljivega razpira vprašljivost človekovega položaja med življenjem in smrtjo. Zadnja ponovitev refrena v tako imenovanem *Envoi*:

Prince, n'enquerez de sepmaine  
Où elles sont, ne de cet an,  
Que ce refrain ne vous remaine:  
Mais où sont les neiges d'antan?

podaja na to nekoristno in nepotrebno, za poezijo pa legitimno vprašanje še nepričakovani poslednji odgovor. Sprejemnik balade bo njen globlji smisel opazil tedaj, ko bo spoznal, da strahu vprašanja o smislu smrti ni mogoče premagati z odgovori življenja, ampak z njegovo *Aufhebung* v izkustvu poezije, katere jezik edini zmore 'preživeti' naravno kolo življenja in smrti. Z nepozabnimi Spitzerjevimi besedami: "Le refrain doit 'rester', le cortège doit disparaître sans laisser d'autre trace, le refrain seul est voué à l'immortalité."<sup>1</sup>

Če sledimo mojemu predlogu po določitvi lirskega vprašanja s spremembo smeri vprašanja in ga tako razmejimo od retoričnega vprašanja, usmerjenega v pritrjevanje afektivno stopnjevanega, že vnaprej danega odgovora, tedaj prejme svojo posebno funkcijo. Videti jo je treba v tem, da zmore lirsko vprašanje razkleniti zaprti horizont vprašanj, na katera pričakujemo neki določen odgovor, ki pa jih lahko tudi zanikajo ali spraševalcu samemu nalagajo odločitev, in s tem razpirati nove horizonte. Tako postane mogoče, da vse možne vzorce vprašanja in odgovora, ki zajemajo tako neposredno, didaktično ali retorično vprašanje kot tudi preprosto, naravnost povedano ali implicirano vprašanje, dopustimo tudi v poetični rabi, kolikor zadoščajo splošni zahtevi po tem, da v bralcu izvedejo spremembo horizonta od poznanega v nedoločeno. To spremembo horizonta je mogoče razumeti tudi kot realiziranje poetske funkcije po Jakobsonu. Kajti s spremembo smeri spraševanja bralec nujno izvrši preobrnitev iz *Kaj v Kako*, iz izjave v sporočilo zaradi njega samega. Lirsko vprašanje brez odgovora v Friedrichovem smislu bi potemtakem ustrezalo idealu

<sup>1</sup> N. m., str. 116.

besedila brez denotacije, ki pa pomeni mejni primer lirike, izhajajoče iz Mallarméeja. Zgodovinske raznovrstnosti lirskih oblik v skladu z estetsko normo moderne *poésie pure* gotovo ne moremo preprosto razvrednotiti v nepoezijo. Za lirsko tradicijo v celoti velja dopolnilo Paula Ricoeura k Jakobsonovi formuli: da poudarjanje sporočila zaradi njega samega ne odpravlja nujno denotacije, ampak jo lahko celo podvoji.<sup>1</sup> Za poetsko funkcijo vprašanja in odgovora to pomeni, da lirsko spraševanje ne ostane nujno brez odgovora, temveč lahko s preobrnitvijo *Kaj* v *Kako* tudi neki določeni odgovor stopnjuje v izrazu in ga spet postavlja v prostor odprtosti. Lirska poezija je za to v svojo rabo ne samo sprejela izročen vzorec vprašanja in odgovora, ki ustreza logični zahtevi po postavljanju vprašanj, na katera je mogoč odgovor. Oblikovala je tudi svoje lastne vzorce, ki nasprotujejo tej zahtevi, ki jih je mogoče v vsakdanji jezikovni rabi zavrniti kot naivne, nesmiselne ali – naravnost povedano – neumne, ali ki spravljajo v zadrego, če so vperjeni v imaginarno spraševalno instanco, kateri je edini pripisana kompetentnost za odgovor. Teh vzorcev lirskega vprašanja ni, kolikor mi je znano, zaznala še nobena poetika. Naslednji prikaz in razlaga želita biti njen začetek.<sup>2</sup>

Začnimo z najpreprostejšo obliko neposrednega ali didaktičnega vprašanja, ki v lirski rabi tudi pri jasnem odgovoru emfatično stopnjuje in povzdiguje, a ki lahko s preoblikovanjem v uganko in odgovor ali z nenavadno obliko odgovora znova postane negotovo. Preprosto govorno dejanje imenovanja postane z lirskim vprašanjem, ki prikriva ime in odgovoru dodaja epitheton ornans, slavnostno dejanje vzklicevanja: *Kako se imenuje hčerka kralja Ringansa? / Rohtraut, Lepa-Rohtraut* (Mörrike: *Schön-Rohtraut*). Prazno shemo katekizemskega vprašanja, kdo je ustvaril nebo in zemljo, zapolnjuje lirsko vprašanje: *Kdo nosi neštete zvezde neba? / Kdo vodi sonce iz njegovega šotora?* s kozmičnimi podobami, ki častijo *Božjo slavo iz narave* (Gellert). Definitorno vprašanje etike: 'kaj pomeni samopremagovanje?' je s preoblikovanjem stopnjevano v vprašanja uganke,

<sup>1</sup> Ricoeur (1978), str. 79.

<sup>2</sup> Pri tem sem se lahko opiral na izvrstno zbirko primerov, ki jih je v seminarju WS 1980/81 predstavila Weyma Lübbe.



ki metaforično naznačujejo visokost ideala norme in ki so že v paradoksu razložila, kaj je za samopremagujočega človeka mogoče, ko lapidami odgovor potem prinese rešitev uganke:

Kdo leva ubije, kdo velikana?  
 Kdo tega in kdo onega premaga?  
 Tisti, ki premaga samega sebe ...  
 (Walther von der Vogelweide)

Neko povsem vsakdanje vprašanje lahko v lirski uporabi končno rabi tudi temu, da z nepričakovanim odgovorom šokantno sproži popolno spremembo običajne orientiranosti v svetu: *Postoj, kam bežiš? Nebo je v tebi ...* (Angelus Silesius: *Der Cherubinische Wandersmann*)

Horizont vnaprej danega odgovora presegajo lirska vprašanja v ožjem smislu, h katerim lahko z naraščajočo kompleksnostjo štejemo: vprašanja, ki provokativno puščajo odgovor odprt, vprašanja, ki namesto odgovora postavijo protivprašanje, vprašanja, ki si implicitno sama odgovarjajo, ki so torej obenem vprašanje in odgovor, ironična vprašanja, ki implicirajo nasprotje od tega, kar je bilo vprašano, absurdna vprašanja, pri katerih se moramo vprašati po skrite, globljem smislu, če hočemo v njihovi protislovnosti najti kak pomen. Baudelaire tako končuje svojo pesem *Les Aveugles* z vprašanjem, na katero ne daje odgovora: *Que cherchent-ils au Ciel, tous ces Aveugles?* in s tem tipično držo slepcev, za katere se zdi, da vedno zrejo navzgor in v daljavo in nikoli ne gledajo nekaj določenega, razlaga kot paradokсно potezo, ki artikulira poslednje upanje in obenem obtožujoče ogorčenje. Protivprašanje, ki se pojavi namesto tega odgovora in ki zamaje tisto, kar je že od vedno poznano, smo srečali že pri Villonu. Navedel bom še primer iz *Novih pesmi* Heinricha Heineja, ki dilematično zastruje protivprašanje in obenem osvetljuje ironično funkcijo lirskega vprašanja:

Ema, ali je ljubezen,  
 Ki je mene obnorela?  
 Ali pa sem nor, in to,  
 Da te ljubim, je bolezen?

Ah! me žre, predraga Ema,  
 Poleg te ljubezni nore  
 In zaljubljene norosti  
 Vrh tega še ta dilema. (*Emma*, IV)

Klišé manirirane ljubezenske tožbe je tu presežen s poanto nepričakovanega, hoteno deplasiranega *vrh tega*; kot ironijski signal, ki neodločljivo vprašanje ali-ali potisne v *vrh tega* refleksije, ex post demantira namišljeno resnobo, s katero druga kitica namesto odgovora opisuje dilematično bolečino zaljubljenca.

Lirsko vprašanje, ki implicitno že vsebuje svoj lastni odgovor, je mogoče pokazati ob znameniti jutranjici Dietmarja von Eist, ki kaže tudi za to zvrst pogosto obliko delitve vprašanja in odgovora na dva govorca:

'Ali spiš, ljubljeni?  
 Je tvoj sen slajši kakor moj poljub?  
 Poslušaj, drobcen ptiček  
 poje v lipi pod oknom.'  
 (v sod. nem. prev. v. Scholz)

V prevodu iz prvega vprašanja ne razpoznamo več, da je imelo v srednji visoki nemščini neposredno funkcijo budilnega nagovora,<sup>1</sup> ki ga prevajalec najprej suspendira z drugim vprašanjem, potem pa ga – v skladu z izvornikom – pripiše malemu ptičku v krošnji lipe. S filološkimi razlogi lahko gotovo podvomimo, ali je prevajalec s svojim posegom še zadel preprostejši ton srednjeveške jutranjice. Vendar se zato lirski funkcija njegovega drugega vprašanja ne pokaže nič manj jasno: domala neopazno protislovje prvega vprašanja, na katero speči ne more odgovoriti ne pritrdilno ne nikalno, dokler spi, prečisti z lirskim vprašanjem, ki je obenem odgovor in ex negativo potrditev ljubezni te dvojice: *Je tvoj sen slajši kakor moj poljub?*

<sup>1</sup> V srvn. izvorniku se prva dva verza glasita:

'Slâfst du, friedel ziere?  
 man weckt uns leider schiere ...' (*MF* 39, 18).

Kajti če je razumljeno kot odgovor, bi vprašanje lahko pomenilo: če lahko še spiš, medtem ko jaz tu – že v skrbeh zaradi bližajočega se slovesa in ločitve – bedim, tvoje sanje očitno tekmujejo z mojim poljubom in morajo imeti svojo mero v najini ljubezni, tudi če jo presegajo.

Absurdno vprašanje lahko rabi polemični funkciji, če njegovo absurdno protislovje – kot denimo pri H. M. Enzensbergerju *Zagovor volkov pred jagnjeti* – omogoča uvid, ki naj preseneča zaradi nenavadne analogije: *Ali naj jastreb žre spominčice?*<sup>1</sup> Absurdnost nekega vprašanja pa lahko bralca povleče tudi v regresus in infinitum procesa, ki vedno znova izničuje hipoteze smisla. Celanova pesem *Mandorla*<sup>2</sup> se začne s skrivnostnim vprašanjem: *V mandali – kaj stoji v mandali?* Če za mandalo pravimo, da je v njej nekaj, in za knjigo, da v njej kaj stoji, ali bi morali tedaj negramatikalno povezavo *kaj stoji v mandali?* razrešiti metaforično s hipotetičnim tertium 'knjiga'? Ali pa je odgovor: če vprašamo, kaj stoji v mandali, tedaj v mandali, ki ni knjiga, pač ne stoji nič? Odgovor v pesmi je tej hipotezi blizu in jo obenem spet postavi v obliko vprašanja: *Nič. Nič stoji v mandali. Tu stoji in stoji.* Četudi je nič povišan v *Nič*, pa je vendar še vedno absurdno, če prav o njem rečemo: *Tu stoji in stoji.* Odgovor bralca takoj zaplete spet v novo uganko, ki jo prevzame naslednja kitica in povsem nepričakovano odgovori: *V Niču – kdo tu stoji? Kralj.* Tema tega odgovora se začne nekoliko jasni, če se spomnimo, da lahko *Mandorla* kot naslov označuje tudi mandali podobni svetniški sij. Če *Nič*, ki stoji v mandali, označuje kralja v njegovem nimbu, se smer vprašanja spremeni in se lahko začne nova igra z vprašanjem in odgovorom, katere mik je pri Celanu ne nazadnje to, da se račun pri bralcu nikoli ne izide v neki dokončen odgovor.

Potrebi, dā prejmemo na vprašanja o poslednjem smislu življenja odgovor, lirsko vprašanje pogosto ustreza s tem, da uvede v igro imaginarno instanco spraševanja: *Kaj si dala vid globoki nama (...) kaj si dala, usoda, čustev silo ...* (Goethe)? Mitsko avtoriteto, ki se ne pusti spraševati, je

<sup>1</sup> [Sl. prev.: Hans Magnus Enzensberger: *Zagovor volkov*. Prevedel Niko Grafenauer. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1970 (Pesniki 1970); str. 85.]

<sup>2</sup> [Sl. prev.: *Celan*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Niko Grafenauer. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985 (Lirika 57); str. 78.]

mogoče tako s pesniško licenco pripraviti do odgovora, vendar tudi – kot v Goethejevem *Prometeju* – postaviti pod vprašaj in nadomestiti z novo instanco: *In kdo mi je / pomagal zoper preobjest titanov? / Kdo rešil me je smrti, / kdo suženjstva? / Mar nisi samo vse storilo, / sveto žarko srce?*<sup>1</sup> Lirsko vprašanje, ki je po svojem izvoru monološko, fingira tu partnerja, Zevsa, kot mitsko instanco, nagovorjeno s *ti*, in postane na vrhuncu himne, z obratom k lastnemu srcu, dialoško. Vendar dialoški princip, ki ima po Bahtinu največkrat svojo višjo instanco v odsotnem ali vzklicevanem tretjem, za liriko ni konstitutiven. Tudi tam, kjer pesem nagovarja neki Ti ali deli vprašanje in odgovor na dve govorni vlogi ali fingira dvogovore s samim seboj, ostaja lirski govor dominantno monološki. Glas fingiranega Ti-ja, na katerega se lahko naslavlja lirsko vprašanje, tu ni – tako kot v prozi – insceniran kot tuji govor, ampak ostaja v enem, subjektivno izkušenem svetu, ki se razpira lirskega Jazu in z njegovo pomočjo tudi bralcu. Če je lirika kot medij samoizrekanja primarno videna kot monološka fikcija, v kateri neki Jaz govori sam zase, kot da ne bi imel poslušalcev, pa sekundarno vendarle lahko postane dialoška in sicer v meri, kolikor z vprašanjem in odgovorom, natančneje, z vprašanji, ki mu jih zastavlja ali podtika, in z iritirajočimi odgovori, katerih odprti pomen mora šele preveriti, bralca pritegne v komunikacijo. Ta proces razumevanja, ki se udejanja v nenehni verigi vprašanja in odgovora, bi rad za konec prikazal ob primeru Rilkejevega cikla *Sonette an Orpheus*.

V tem delu sem našel poetski funkciji vprašanja in odgovora v njuni najbogatejši orkestraciji. To niti ni preveč presenetljivo, če se spomnimo, kako zelo je Rilke cenil spraševanje in sprašujoče rekanje.<sup>2</sup> Drugi sonet

<sup>1</sup> [Sl. prev.: J. W. Goethe: *Pesmi. Prometeja* prevedel Fran Albreht. Ljubljana, Državna založba Slovenije MCML; str. 126. Prejšnja verza, ki jima Jausse ne navaja vira, sta iz pesmi *Šarloti von Stein*, prav tako v prevodu Frana Albrehta, *ibid.*, str. 163.]

<sup>2</sup> "To so vse vprašanja, ki jih vedno znova zakrivajo nova vprašanja ali ki se (v najboljšem primeru) podajajo neurejeno pod vplivom samoosvetljenih vprašanj; to so velike dinastije vprašanj – kdo je kadar koli odgovoril nanje?" (Pismo L.

s prehodom iz monološkega diskurza v dialoški uvede lirsko vprašanje in ga napravi negotovo tako, da vprašani *pojoči Bog* ne odgovori in mora bralec mogoč odgovor namesto tega iskati v štirih pesnikovih vprašanjih, ki so že odgovori:

Bila je deklica, kar je izšlo  
iz skupne sreče petja in glasbila  
in je žarela skoz pomladna krila  
in je postlala v moje si uho.

In spala v meni. Vse je spalo z njo.  
Moje strmenje v pisano daljavo,  
začudenje nad drevjem in nad travo,  
v moj lastni svet zamaknjeno oko.

Spala je svet. Kako, pojoči bog,  
si jo ustvaril, da se ni zbudila?  
Glej, vstala je in se je v spanec skrila.

In njena smrt? Se v pesmi oglasi,  
preden tvoj glas za zmeraj onemi? –  
O deklica ... Že mi drsi iz rok ...<sup>1</sup>

H. 8. nov. 1915); "... poskusiti, da bi ljubili sama vprašanja tako kot zaprte sobe in knjige, napisane v nekem povsem neznanem jeziku" (pismo F. X. Kappusu 16. julija 1903); prijazno opozorilo Augusta Stahla.

<sup>1</sup> [Sl. prev.: Rainer Maria Rilke: *Pesmi*. Prevedel Kajetan Kovič. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1977; str. 136. – Jaussova "konkretizacija" oziroma "repcija" pesmi je nekoliko drugačna kot Kovičeva. Iz tega razloga si pri nekaterih mestih, če sledimo Jaussovi razlagi, ne moremo pomagati s Kovičevim prevodom, zato tu upoštevamo dobesedni prevod Rilkejeve pesmi. Večja pomenska razlika, ki onemogoča Jaussovo razlago, se pojavlja predvsem v prvem in zadnjem verzu. Prvi se dobesedno začne: *Und fast ein Mädchen* – torej: *In skoraj deklica*, zadnji pa se glasi: *Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ...*, torej: *Kam se pogreza iz mene? ... Skoraj dekle ...*]

Klasična dvojna delitev soneta je tu izvedena tako, da tisto, kar sta kvartini apodiktično in na videz kot nevprašljivo častili kot presenetljiv učinek *petja in glasbila*, tercini (v. 9-14) preobrneta v verigo vprašanj. Na videz nevprašljivo, kajti temni kontekst irealnega dogajanja naj bi kljub svojim pregnantnim podobam v bralcu izzval niz vprašanj: Kaj je mišljeno s "skoraj dekle"?<sup>1</sup> Ali je 'iz petja rojeno' dekle le metafora za učinkovanje glasbe ali tudi lastna podoba? Ali *in je postlala v moje si uho* meri na poslušanje? Ali tej domnevi nasprotuje *In spala v meni*? Kako je lahko vse *spalo z njo*, če se med spanjem čuti zaprejo svetu? Ta vprašanja lahko najprej zanemarimo in skušamo v zaporedje podob vnesti doslednost, če tiste glavne stavke, ki se začnejo z *in*, povežemo v nek potek. Potem bi bilo *dekle* subjekt, rojen iz duha glasbe, sijajen kot Botticellijeva *Primavera*, ki si pripravlja posteljo, da bi spal povsem zavarovan (*uho*) in bi ravno s tem izkusil svet v vsej njegovi polnosti. *Skoraj dekle* in 'prebujajoča pomlad' postaneta potem razvidno ekvivalentna in sestavljata obenem nasprotje izpolnitvi izkustva (*Vse je spalo z njo.*), ki ga povzema deveti verz: *Spala je svet*. Kako je lahko tisto, kar je v začetku, obenem že izpolnjeno/dopolnjeno? Izkaže se, da je to implicitno bralečvo vprašanje upravičeno, saj ga naslednji verzi izrecno formulirajo: *Kako, pojoči bog, si jo ustvaril, da se ni zbudila?* Gre za retorično vprašanje v poetski funkciji, ki v vprašanju vsebuje tudi že odgovor. *Kako* je treba le spremeniti v *tako*, in že lahko spoznamo: da je začetno lahko dopolnjeno, je zasluga *pojočega Boga*. Retorično vprašanje pa vsebuje v poetski funkciji še vedno več kot sugerirani, za sprašujočega že jasni odgovor. Odgovor, ki ga podaja enajsti verz, postavlja v svoji paradoksnosti zgodnjo izpolnitev dekleta spet v neki odprt horizont: *Glej, vstala je in se je v spanec skrila*. Njeno izpolnitev je treba videti v spanju. Ravno ta iritantni odgovor je z *Glej!* namenjen bralcu.

Da bi razsvetlil njegovo nejasnost, si mora bralec pomagati s tem, na kar ga ta polverz spominja. *Vstala je in se je v spanec skrila* ex negativo korespondira s tem, kar je Jezus rekel hromemu: *Vstani in hodi!* (Mat. 9,5). Tam se kaže restitutio in integrum v tem, da je treba vstati, da bi

<sup>1</sup> [Gl. prejšnjo op. prevajalca!]



lahko hodili po svetu, tu v nastalosti zaradi popolnosti, ki ne potrebuje nobenega dejanja. Kaj pomeni spanje, ki dvigne to čisto stanje v podobo? Tu se lahko bralec spomni nekega drugega *Soneta Orfeju* (II, v). Začne se: *Mišica cveta, ki polagoma odpira / anemoni travno jutro*, in se konča z vprašanjem:

Mi, močni, dolgo ne umremo.  
A *kdaj*, v katerem vseh življenj  
končno sprejemamo in se odpremo?

Implicitni odgovor, ki ga ponuja to retorično vprašanje, se razpre, če suspendiramo eksplicitni odgovor na *kdaj* (Villonov *kje* je imel isto funkcijo 'shifterja', poziva, da je treba zaobrtni smer spraševanja): vprašanje ne postane *kdaj*, neka poznejša časovna točka, temveč *zdaj*, kvalitativni (pre)skok, ki je potreben, če želimo spremeniti sedanje življenje, da bi *končno sprejemali in se odprli!* V skladu s tem bi bilo mogoče dekletovo spanje razlagati kot najčistejše stanje sprejemanja, nedeljene odprtosti svetu, katerega polnost vtisov je sicer zakrita z nasiljem delovanja. V tem primeru pa spanje ne more več pomeniti tistega, kar je iz njega v sekularni tradiciji delalo najlepšo tolažbo poezije: metaforo za smrt, za pomirjeno, življenja odrešeno stanje preminulega. Ravno tako popolno odmaknjeno stanje spanja, ki je na videz tako podobno 'mirovanju' mrtveca, želi biti tu razumljeno kot najvišji pojem najčistejšega življenja, odprtosti za nemoteno izkustvo sveta.

Tedaj pa se na novo zastavi vprašanje, do katerega mora bralec priti in ki mu ga spet potrjuje tale verz: *Kje je njena smrt?*<sup>1</sup> V tem vprašanju (v nasprotju z *kdaj* v zgoraj navedenih verzih) tega *kje* ne smemo suspendirati, ampak ga moramo jemati v njegovi intentio recta. Če speče dekle povsem izpolnjuje možnost življenja, *kje* je potem sploh še prostor za dejansko smrt? Od kod lahko pride, kdo jo lahko pošlje? To vprašanje je mogoče nasloviti le na neko imaginarno vprašalno instanco, na mitsko avtoriteto. To je prav ta *pojoči bog*, na katerega je naslovljeno nenavadno,

<sup>1</sup> [Pri Kovičevem prevodu (*In njena smrt?*) je ta *kje?*, ki je za Jaussa pomemben, impliciten.]

futuristično formulirano vprašanje: *O, ali boš iznašel / še ta motiv, preden se tvoja pesem iztroši?*<sup>1</sup> To, da je treba smrt "iznajti", ustreza temu, da ni priznana kot samostojna sila, ki stoji nasproti življenju; ker je gola negacija življenja, na prizorišče ne more stopiti sama od sebe, ampak potrebuje motiv, ki mora biti vzklican v sami pesmi, ki je torej ne more skleniti s prihodom od zunaj. To, kar se je začelo s pesmijo, se tudi konča lahko le s pesmijo. To končanje se ne ujame preprosto z zadnjo besedo zadnjega verza. Smrti speče kot dogodka ni, nanjo je nakazano le s 'predtem' in 'potem'. 'Predtem' je futuristično vprašanje pojočemu Bogu, 'potem' sedanje vprašanje zadnjega verza: *Kam se pogreza iz mene? ... Skoraj dekle ...* Namesto odgovora na zadnje vprašanje se sonet konča z imenovanjem: *Skoraj dekle ...*, ki znova povzema začetek: *In skoraj dekle je bilo ....* Pesem ne dopolni smrti nje, ki je tako čaščena; njena popolna podoba triumfira nad smrtjo in prinaša – kot že pri Villonu – kot negacijo njene negacije v ospredje poezije kot tisto, kar ostaja.

Prevedel Tomo Virk

<sup>1</sup> [Kovičev prevod *Se v pesmi oglasi, / preden tvoj glas za zmeraj onemi?* ne omogoča izvajanja nadaljnje Jaussove poante.]